دانشگاه تهران
دانشکده ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۸۵۰
سال ۱۴، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۴، پیاپی ۴۰

عنوان‌ها

تمایزهای نحوی اشعار نیمایی مهدی اخوان ثالث و فریدون مشیری ۱
نیره ثابت، وحید عیدگاه طرقبه‌ای

بررسی مفهوم «خانه» در رمان *درازنای شب* از میرصادقی بر پایهٔ مکتب مدرنیسم نوربرگ‌شولتز ۲۳
آسیه ذبیح‌نیا عمران

واکاوی روان‌شناختی غایت‌نگری خیالی در کنش‌های متناقض شخصیت‌های *جای خالی سلوچ* ۴۷
زهره شاهرخی، محمد طاهری

تنوع معنایی حروف، ویژگی سبکیِ کتاب *حدود العالم من المشرق الی المغرب* ۷۱
لیلا کردبچه

بررسی تطبیقی مقامهٔ «دیناریهٔ حریری» و حکایت «جدال سعدی با مدّعی» باتکیه‌بر دگردیسی شخصیّت ۹۷
رضا گیلکی، حبیب‌اله عبّاسی

نگاه خیره و بازنمایی جنسیت در زنان *شاهنامه*: تحلیلی فمینیستی با تأکید بر نظریهٔ لورا مالوی ۱۲۱
داود مدنی، سیما منصوری، مسعود پاکدل، شهین قاسمی


بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲

سال ۱۴، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۴، پیاپی ۴۰

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران

مدیر مسئول: جواد اصغری (دانشیار دانشگاه تهران)

سردبیر: روح الله هادی (دانشیار دانشگاه تهران)

هیئت تحریریه به ترتیب حروف الفبا

منوچهر اکبری
استاد دانشگاه تهران

محمدصادق بصیری
استاد دانشگاه کرمان

کاووس حسن‌لی
استاد دانشگاه شیراز

حکیمه دبیران
استاد دانشگاه خوارزمی

حمیرا زمرّدی
استاد دانشگاه تهران

عبدالرضا سیف
استاد دانشگاه تهران

یحیی طالبیان
استاد دانشگاه علّامه طباطبائی

محمود فضیلت
استاد دانشگاه تهران

امید مجد
استاد دانشگاه تهران

فاطمه مدرسی
استاد دانشگاه ارومیه

سید محمد منصور طباطبائی
استاد دانشگاه تهران

اختر مهدی
استاد دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی

مدیر داخلی: مریم مقدم

نشانی رایانامه: jlcr@ut.ac.ir **وبگاه:** http://jlcr.ut.ac.ir

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دفتر مجلات دانشکده

تلفن: ۶۶۹۷۳۶۷۹ ـ ۰۲۱

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 Inter national periodicals directory (Journal, magazine)

حقوق تمام مقالات برای دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

«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 نقد و بلاغت فارسی است که سالانه چهار شماره از آن منتشر می‌شود.

ویژگی‌های کلّی مقاله

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

ـ مقالات ارسالی نباید بیشتر از سه نفر نویسنده داشته باشند.

ـ مقالات دانشجویان ارشد و دکتری تنها در صورتی بررسی می‌شود که یکی از اعضای هیئت علمی نیز در نگارش مقاله مشارکت و نظارت داشته باشد و نام وی نیز جزو اسامی نویسندگان حتماً در سامانه قید شود.

ـ چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیئت تحریریه است.

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

ـ مسئولیّت مطالب مقاله بر عهدهٔ نویسنده است؛ البتّه ویراستار مجلّه در ویرایش مقالات آزاد است.

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

ـ نام کامل نویسنده، مرتبهٔ علمی، گروه، دانشکده و دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، رایانامه، شمارهٔ همراه (این مشخصات در فرم سامانه برای هر نویسنده درج شود و به صورت جداگانه نیز در صفحهٔ وُرد به ترتیبی که مدنظر نویسندگان است، تایپ و بارگذاری 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، مشخصات نویسنده، چکیده، واژه‌های کلیدی، مقدّمه، پیکرهٔ اصلی، نتیجه، منابع و چکیدهٔ انگلیسی.

یادآوری: ترتیب ذکر نام نویسندگان و درج عنوان «نویسندهٔ مسئول» براساسِ اطّلاعاتی است که نویسندهٔ مسئول در سامانه در زمان ارسال مقاله وارد کرده است و سایر نویسندگان نیز در فرم تعهدنامه به آن اقرار کرده‌اند. بنابراین، ضروری است ترتیب نام نویسندگان و انتخاب «نویسندهٔ مسئول»، قبل از ارسال مقاله، به اجماعِ نظر نویسندگان مقاله رسیده باشد. به‌هیچ‌وجه، تغییر سِمَت و ترتیب ذکر نام نویسندگان بعد از صدور گواهیِ پذیرش امکان‌پذیر نیست.

ـ فرم تعهدنامه پس از تکمیل و امضا همراه با فایل اصلی مقاله، فایل مشابهت‌یابی‌شده و نیز فایل مشخصات نویسندگان پیوست شود.

شیوهٔ تنظیم متن

ـ مقاله باید به قلم (فونت) B Mitra 13 با فاصلهٔ سطر ۱ در محیط واژه‌پرداز ورد نوشته شده باشد؛ فاصله نیز باید از بالا ۴,۵ ، پایین ۳,۵ و از راست و چپ هر کدام ۴,۵ سانتی‌متر باشد.

ـ چکیده انگلیسی: با قلم Times New Roman با اندازهٔ ۹ باید مبسوط باشد (کمتر از ۴۵۰ کلمه و بیشتر از ۷۵۰ کلمه نباشد). همچنین این چکیده باید ساختاریافته باشد و شامل بخش‌های هدف، روش پژوهش، یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد که هرکدام در سطر یا پاراگرافی جداگانه نوشته شوند.

ـ چکیدهٔ فارسی: شرح جامعی از مقاله با واژه‌های محدود (بین ۲۰۰ تا ۲۵۰ واژه) شامل تصویری کلّی از بیان مسئله، هدف، روش تحقیق و یافته‌ها.

ـ چکیده و واژه‌های کلیدی فارسی، 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 نیم سانتی‌متر 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 منابع فارسی باید در انتهای مقاله به انگلیسی ترجمه شوند و در انتهای هر مورد قید شود (In Persian).

مثال:

Sarvari, R., & Rezvani, M. (2021). "Internationalization Orientation and Export Performance: Investigating the Mediating Effects of Export Knowledge and Moderating Environmental Dynamism". *Journal of Entrepreneurship Development*, 14(3), 461-480, doi: 10.22059/jed.2021.318614.653593. (In Persian)

– 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.

ـ متن ارجاعی باید داخل گیومه قرار گیرد و نشانی آن به ترتیب گفته‌شده، داخل پرانتز قرار گیرد. جلدهای مختلف یک اثر، با خطّ مورّب مشخّص شود؛ مثل: (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۲/۴۲۶).

ـ اگر در متن به چند اثر از یک نویسنده ارجاع داده شود، هر کدام 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 کرد 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 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، سال یا دورهٔ انتشار، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مقاله.
ـ در منابع پایانی، اسم مقاله یا پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، فقط در گیومه می‌آید و مطلقاً کج (ایرانیک) یا سیاه (بولد) نمی‌شود، امّا نام مجلّه یا فصلنامه 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 مشخصات کتاب، ذکر شمارهٔ میکروفیلم و محل نگهداری، ضروری است.

*** ارجاع به وبگاه‌های اینترنتی**

ـ نام خانوادگی مؤلف، 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 مستقل 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 با فونت B Titr 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، حداکثر 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 پاورقی آوانگاری شود.

ـ هر توضیح دیگری غیر از ارجاع، در پاورقی هرصفحه می‌آید؛ البتّه تا حدّ امکان باید از نوشتن پاورقی 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 تخصصی شدن مجلات علمی و پژوهشی، این نشریه صرفاً مقالاتی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و نقد ادبی دوجانبه را می‌پذیرد.
- دریافت شناسهٔ orcid برای تمامی نویسندگان اجباری است؛ لذا ضروری است قبل از ارسال مقاله در سایت https://orcid.org ثبت نام کنند و پس از دریافت کد یادشده برای ارسال مقاله اقدام فرمایند.

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

تمایزهای نحوی اشعار نیمایی مهدی اخوان ثالث و فریدون مشیری **۱**
نیره ثابت، وحید عیدگاه طرقبه‌ای

بررسی مفهوم «خانه» در رمان *درازنای شب* از میرصادقی بر پایهٔ مکتب مدرنیسم نوربرگ‌شولتز **۲۳**
آسیه ذبیح‌نیا عمران

واکاوی روان‌شناختی غایت‌نگری خیالی در کنش‌های متناقض شخصیت‌های *جای خالی سلوچ* **۴۷**
زهره شاهرخی، محمد طاهری

تنوع معنایی حروف، ویژگی سبکیِ کتاب *حدود العالم من المشرق الی المغرب* **۷۱**
لیلا کردبچه

بررسی تطبیقی مقامهٔ «دیناریهٔ حریری» و حکایت «جدال سعدی با مدّعی» باتکیه‌بر دگردیسی شخصیّت **۹۷**
رضا گیلکی، حبیب‌اله عبّاسی

نگاه خیره و بازنمایی جنسیت در زنان *شاهنامه*: تحلیلی فمینیستی با تأکید بر نظریهٔ لورا مالوی **۱۲۱**
داود مدنی، سیما منصوری، مسعود پاکدل، شهین قاسمی

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir



Syntactic Differences in the Nimaic Poetry of Mehdi Akhavan-Sales and Fereydoun Moshiri

Nayereh Sabet[1] | **Vahid Idgah Torghabehi**[2]

1. Corresponding Author, Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: Nayereh.sabet@ut.ac.ir
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: Vahid.idgah@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(1-22)

Receive Date:
14 August 2026

Revise Date:
28 October 2026

Accept Date:
01 November 2026

Published online:
14 November 2026

Keywords:
syntax, grammar, syntactic distinctions, norm deviation, Fereydoun Moshiri, Mehdi Akhavan-Sales.

Abstract

When the poet's use of language goes beyond grammatical conventions, the poet may alter not only established norms but also the grammatical categories and functions of words in order to convey a poetic experience. In this way, the poet may sometimes transform almost everything conventionally expected of a particular syntactic constituent. Yet the ways in which poets such as Mehdi Akhavan Sales and Fereydoun Moshiri exploit the possibilities of language, as well as the extent of their linguistic interventions, are often markedly different. Akhavan consistently seeks to turn the latent possibilities of language into active ones by reviving rare and archaic syntactic features and, following Nima's linguistic legacy, introducing numerous changes and innovations into standard syntax, thereby activating another dimension of the potentialities of words. Moshiri, by contrast, primarily works within the actual capacities of the language and sometimes adheres closely to its syntactic principles, producing poetry that is, from this perspective, simpler and characterized by fewer grammatical complexities. Accordingly, through a comparative study of the "syntactic distinctions" in the Nimaic works of Mehdi Akhavan Sales and Fereydoun Moshiri, the present study seeks to determine how these two distinct poetic approaches are manifested in syntax, and how and to what extent syntax can be subject to various transformations and innovations.

Cite this article:
Sabet, Nayereh & Idgah Torghabehi, Vahid (2026) .Syntactic Differences in the Nimaic Poetry of Mehdi Akhavan-Sales and Fereydoun Moshiri. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 14, Issue: 4, Ser. No.: 40 (1-22).

DOI:
https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.420794.2149

Publisher:
The University of Tehran Press.

© Nayereh Sabet, Vahid Idgah Torghabehi

1. Introduction

The emergence of modern Persian poetry, particularly after the Constitutional Revolution and the innovations of Nima Yushij, transformed the relationship between poetry and language. In this context, syntax became a flexible poetic resource through which poets could develop distinctive modes of expression. Among Nima's successors, Mehdi Akhavan Sales and Fereydoun Moshiri represent two markedly different approaches to Persian syntax.

Akhavan frequently activates latent capacities of Persian syntax by reviving archaic and infrequent grammatical patterns and by creating innovative constructions. Moshiri, by contrast, generally works within the established capacities of contemporary Persian and favors syntactic clarity, fluency, and accessibility. The present study therefore identifies, examines, and comparatively analyzes the syntactic distinctions between the Nimaic poetry of Akhavan-Sales and Moshiri, with particular attention to syntactic deviation, structural innovation, constituent arrangement, the revival of archaic patterns, and grammatical flexibility.

2. Literature Review

The comparison shows that the principal syntactic distinction between Akhavan and Moshiri lies in the extent and nature of their manipulation of grammatical structure. Akhavan treats syntax as an open and flexible system whose expressive potential can be expanded through experimentation, whereas Moshiri generally maintains syntax as a relatively stable framework for clear and accessible poetic expression.

One of Akhavan's characteristic strategies is the revival of rare or nearly obsolete syntactic patterns inherited from earlier stages of Persian literature. He incorporates such patterns into a modern poetic context and makes them productive elements of contemporary poetic language. He also frequently reshapes conventional sentence structures through constituent displacement. The marked positioning of subjects and other constituents, the separation of related elements, and the use of long sentences, parenthetical expressions, appositional structures, and multiple modifiers can increase syntactic complexity and create semantic emphasis, rhythmic variation, and aesthetic tension.

Akhavan's innovations extend beyond the revival of traditional patterns. His poetry contains constructions that test the expressive limits of Persian syntax and establish new relationships between grammatical form and poetic meaning. Examples include distinctive arrangements of adjectives and their heads, special uses of pronouns, consecutive prepositions, and changes in the grammatical category or function of words. Such practices make syntactic deviation an important component of poetic creativity and contribute to the formation of his individual poetic language.

Moshiri's syntactic practice follows a different orientation. His deviations generally remain within familiar literary conventions and rarely challenge established grammatical expectations. His innovations are more often adaptations of existing poetic practices. His sentences tend to preserve clearer constituent relations and canonical patterns, so that syntactic variation functions mainly as a moderate stylistic resource rather than as a radical restructuring of the grammatical system.

The comparison also shows that similar devices may produce different stylistic effects in the two poets because of the broader syntactic environments in which they occur. In Akhavan, constituent displacement and structural expansion can delay the recognition of grammatical relations and increase interpretive participation. In Moshiri, comparable variations generally create less syntactic tension and leave the reader's attention more directly focused on imagery, emotion, and thematic development. Thus, the distinction between the two poets is qualitative as well as quantitative: Akhavan expands and reactivates the expressive resources of Persian syntax, while Moshiri primarily refines and balances resources already available in the language. It also helps distinguish their individual poetic identities within the Nimaic tradition.

3. Materials and Methods

The research adopts a descriptive-analytical method combined with a comparative approach. The corpus consists of the Nimaic poems of Mehdi Akhavan Sales and Fereydoun Moshiri. Data were collected through library-based documentary research, and the poems were examined to identify instances of syntactic deviation and structural variation.

The identified examples were classified according to their grammatical characteristics and analyzed qualitatively through close textual examination. Particular attention was given to constituent displacement, changes in sentence structure, revival of archaic syntactic patterns, innovative grammatical constructions, and other departures from standard Persian syntax. These features were interpreted as potential artistic strategies rather than simply as grammatical violations, with attention to their role in meaning, rhythm, aesthetic effect, and poetic identity.

4. Discussions and conclusion

The findings demonstrate that Akhavan Sales and Fereydoun Moshiri embody two distinct approaches to the relationship between poetic language and grammatical structure. Although both belong to the Nimaic tradition and occasionally depart from standard Persian syntax, the scope and purpose of their deviations differ substantially.

Akhavan persistently expands the expressive possibilities of Persian syntax through archaic constructions, infrequent structural patterns, constituent displacement, and innovative grammatical formations. His poetry treats syntax as an open field of artistic creativity. These deviations should therefore be understood not merely as violations of grammatical norms but as deliberate strategies for generating new poetic effects and linguistic possibilities.

Moshiri follows a more conservative syntactic path. His structural variations generally remain consistent with established literary traditions and contemporary Persian usage. His poetry emphasizes clarity, coherence, fluency, and immediate comprehensibility, while using syntactic flexibility to refine rather than redefine the grammatical framework.

Ultimately, syntax provides a significant basis for distinguishing the poetic identities of these two poets. Akhavan's language is characterized by experimentation, structural transformation, and linguistic expansion, whereas Moshiri's is characterized by clarity, continuity, and aesthetic refinement. Their contrasting syntactic strategies demonstrate the flexibility of Persian poetic language and reveal two different ways of developing modern poetry within the shared Nimaic tradition.

انتشارات دانشگاه تهران

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir



تمایزهای نحوی اشعار نیمایی مهدی اخوان ثالث و فریدون مشیری

نیره ثابت[۱]✉ | وحید عیدگاه طرقبه‌ای[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: Nayereh.sabet@ut.ac.ir

۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: Vahid.idgah@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: علمی ــ پژوهشی

(۲۲-۱)

تاریخ دریافت:

۲۳ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری:

۰۶ آبان ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش:

۱۰ آبان ۱۴۰۵

تاریخ انتشار:

۲۳ آبان ۱۴۰۵

کلیدواژه‌ها:

نحو، دستور زبان، تمایزهای نحوی، هنجارگریزی، فریدون مشیری، مهدی اخوان ثالث

چکیده

زمانی که کارکرد شاعر از زبان فراتر از قوانین دستوری است، برای انتقال تجربه‌ی شاعرانه‌ی خود در هنجارها و حتی در ماهیت‌های دستوری واژگان نیز تغییراتی پدید می‌آورد. اما شیوه‌ها و میزان بهره بردن از امکانات زبانی در شاعرانی همچون مهدی اخوان ثالث و فریدون مشیری گاهی بسیار متفاوت است، زیرا اخوان همواره می‌کوشد امکانات بالفعل زبان را بالقوه گرداند و با زنده کردن دوباره‌ی برخی از ویژگی‌های نادر و کهن نحوی و با پیروی از میراث زبانی نیما، دگرگونی‌ها و ابداعات بسیاری در نحو معیار پدید آورد و وجه دیگری از ظرفیت‌های واژه‌ها را فعال سازد. در حالی که مشیری بیشتر در راستای توانمندی‌های بالفعل زبان و گاهی تا حفظ اصول نحوی آن پیش می‌رود و شعری از این منظر ساده‌تر و با پیچیدگی‌های دستوری کمتری خلق می‌کند. از این رو در پژوهش حاضر، با مطالعه‌ای تطبیقی در «تمایزات نحوی» آثار نیمایی مهدی اخوان ثالث و فریدون مشیری، می‌کوشیم دریابیم که چگونه این دو رویکرد شعری متفاوت خود را در نحو بازمی‌نمایانند، تا از این طریق، به دورنمای گسترده‌تری از امکانات زبانی شعر معاصر، جوانب گوناگون دگرگونی‌ها و انعطاف‌پذیری‌های نحوی این دو شاعر پی بریم.

استناد ثابت، نیره و عیدگاه طرقبه‌ای، وحید (۱۴۰۴). تمایزهای نحوی اشعار نیمایی مهدی اخوان ثالث و فریدون مشیری. *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، ش ۴، زمستان ۱۴۰۴، پیاپی ۴۰ (۱-۲۲).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.420794.2149

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نیره ثابت ، وحید عیدگاه طرقبه‌ای

۱. مقدمه

آثار منظوم ادب فارسی با تحولات دوران مشروطه رفته‌رفته پذیرای شکل تازه‌ای از ادبیات می‌گشت، ادبیاتی که در آن شاعران رهایی و آزادی بیشتری در بهره بردن از زبانی به دست آوردند که تا پیش از آن می‌بایست در چارچوبی تعریف‌شده به کار می‌رفت؛ زبانی که برخی دگرگونی‌ها و نوآوری‌ها را نه تنها به آسانی، که شاید هرگز نمی‌پذیرفت و در خود جای نمی‌داد، اما سرانجام تا بدانجایی پیش رفت که با نیما در تمام ابعاد معنایی، ساختاری و عروضی قوام یافت. میراثی که پس از نیما در شاگردان پیشرو او نیز ادامه یافت و هریک به میزان نیازهای شعری و ظرفیت‌های ادبی خود از آن بهره جستند و به گونه‌ای متفاوت در این جریانِ نو شدن سهیم گشتند.

در این میان برخی شاعران در دو سوی مخالف این نوگرایی جای دارند، همچون مهدی اخوان ثالث که به سمت بالفعل کردن امکانات و توانایی‌هایی بالقوه‌ی زبان پیش می‌رود و دیگری همچون فریدون مشیری که بیشتر در مسیر بهره جستن از امکانات بالفعل آن گام برمی‌دارد. از این رو نوآوری‌های وی هم بیشتر در راستای توانمندی‌های ذاتی زبان باقی می‌ماند، در حالی که اخوان پیوسته می‌کوشد کاربردهای تازه‌ای را با آزمودن هرچه بیشتر امکانات زبانی پدید آورد.

در حقیقت، نمود این رویکردهای متفاوت شعری بیش از هرچیز در نحو ایشان آشکار می‌گردد. نحو که مجموعه‌ی قوانینی‌ست که در پی آن واژگان با نظم و چینش خاصی در کنار یکدیگر جای می‌گیرند و «جمله» را پدید می‌آورند، برای هر گویشور زبان، امکانات مشخصی را در یک گفت‌وگو و یا در یک بافت معیار تعیین می‌کند که ناگزیر از رعایت آن است. اما از آنجایی که هدف اصلی زبان که همان برقراری ارتباط است در زبان شعر معنا و کارکردی ندارد، شاعران می‌توانند دگرگونی‌هایی را در نحو ایجاد کنند تا به قوانین زبان شعری خود دست یابند، از این رو، میزان گرایش و خواست هر شاعر به این ساخت‌شکنی‌ها، سرانجام «نحو شخصی» ایشان را پدید می‌آورد و این درست همان نقطه‌ای‌ست که اساس پژوهش پیش رو را شکل می‌دهد.
چنانکه اخوان که در پی افزودن توانمندی‌های زبان و فعال کردن آنهاست، در همه‌ی ارکان نحوی نیز دگرگونی‌های بسیاری پدید آورده و همه نوع تغییری را در این زمینه آزموده‌است. ابداعات و هنجارشکنی‌های نحوی وی گاهی تا اندازه‌ای است که شاید در ادب فارسی پیش از خود کمتر نمونه‌ای مانند آن بتوان یافت، زیرا برخلاف مشیری، گرایش او هرگز به ماندن در مسیرهای آشنا نبوده‌است، همان‌طور که در هنجارگریزی‌های نیما می‌گوید:

«می‌خواسته آن شمّ بلاغی قدیم را به هم بریزد، حتی مناسبات جمله را... مثلا می‌گوید: «ماه می‌تابد، رود است آرام» یا «ای امید نه کسی را حرام» اما شاید او خودش این تجربه را کرده و با قصد کامل خواسته این شمّ بلاغی، این حظی را که مردم از طور و ترکیب‌های آموخته می‌برند، از میان ببرد و به کلی به شکل دیگری فعل و قید و ضمیر و غیره را در جمله بنشاند.» (جلالی پندری، ۱۳۹۸: ۲۶)

او نیز متناسب با خواست خود در ساخت‌ها و الگوهای معمول نحو فارسی دست می‌برد و زبان ویژه‌ی خود را با نحو ویژه‌ی خود شکل می‌دهد و گاهی حتی بسیار فراتر از استاد خود «شمّ بلاغی» فارسی‌زبانان را می‌آزماید، ولی مشیری در نحو نیز همان تغییرات و هنجارشکنی‌هایی را پدید آورده که در ادب دوره‌ی پیشین و حتی در ادب معاصر خود نیز رایج بوده‌است، زیرا رفتارهای نحوی او بیشتر از همان امکانات موجود و ذاتی زبان سرچشمه می‌گیرد که پیوسته بر رعایت آن می‌کوشید، همچنان‌که خود مشیری در این‌باره می‌گوید:

> «باید تحولی را که در شعر ایجاد شده‌است تا مدتی با ملایمت و مهربانی حفظ کرد و جلو رفت [...] فعلا تجاوز از حدود معینی، دشمنی با شعر و مبارزه با این تحول است.» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۱۵۶)

با این همه از دیدگاه بلاغت سنتی، برخی از کاربردهای نحوی اخوان را می‌توان از مقوله‌ی غرابت استعمال یا مخالفت قیاس تلقی کرد و مخل فصاحت قلمدادشان نمود، در حالی که خواه‌ناخواه از این منظر، نه تنها نشانه‌ای از غرابت استعمال و مخالفت قیاس در شعر مشیری دیده نمی‌شود، بلکه می‌توان آن را فصیح‌تر از شعر اخوان دانست. اما اگر از دیدگاه ادبی امروز به داوری رفتارهای نحوی این دو بپردازیم، خواهیم دید ظرفیت‌ها و امکانات نحوی زبان فارسی در شعر اخوان بسیار گسترش یافته‌است. او گاهی ویژگی نحوی کهنی را در شعر وارد می‌کند و گسترشش می‌دهد و گاهی از یک ساختار کم‌کاربرد با بسامدی بسیار بهره می‌برد و به‌نوعی از این راه، الگوهای کمابیش منسوخ یا نادر را باری دیگر در زبان زنده و فعال می‌سازد و این همان نقطه‌ای است که تفاوت نگاه و برخورد اخوان و مشیری را با زبان شکل می‌دهد.

در حقیقت، برخلاف آنچه بسیاری می‌پندارند، تفاوت اصلی در شعر ایشان تنها در نوع واژه‌هایی که به کار می‌برند نیست، زیرا در نگاهی کلی روشن است که شعر این دو تفاوت بسیاری باهم دارد؛ برای مثال واژه‌های شعر مشیری بیشتر هم‌سوی واژه‌های سبک عراقی و هم‌جنس واژه‌های حافظ و سعدی است و لغات بزمی را دربرمی‌گیرد و لغات اخوان بیشتر برآمده از واژگان سبک خراسانی و هم‌جنس واژه‌های ناصر خسرو و مسعود سعد سلمان و فرخی است و حتی دسته‌ای پرتعداد از لغات غیربزمی را هم در برمی‌گیرد، اما تنها این موضوع نمی‌تواند مهم‌ترین وجه تمایز میان این دو شاعر را به اندازه‌ی کافی نشان دهد، زیرا درحقیقت، تفاوت مهم‌تر در وجه دیگری از شعر ایشان، یعنی نحو، نهفته است. ازهمین‌روی تأکید این پژوهش، بیشتر بر تمایزهای نحوی این دو شاعر است تا از این طریق هم به دورنمای گسترده‌تری از امکانات زبانی شعر معاصر راه یابیم و هم شناختی ژرف‌تر از جوانب گوناگون فرآیندها، دگرگونی‌ها و انعطاف‌پذیری‌های نحوی ایشان به دست آوریم.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

در کتاب‌ها و مقالات متعددی به جنبه‌های مختلف شعر اخوان پرداخته شده‌است. برخی از این آثار، افزون بر بررسی‌های معنایی و بلاغی، به ویژگی‌های زبانی و نحوی شعر او نیز توجه

داشته‌اند. هرچند مبحث نحو هرگز موضوع اصلی هیچ یک از این کتاب‌ها نبوده و تنها در میان مباحث گوناگون دیگر به آن اشاراتی مختصر شده‌است؛ همچون بخشی از مقدمه‌ی کتاب *شعر زمان ما(۲)* (۱۴۰۴) نوشته‌ی محمد حقوقی، فصل‌هایی از *طلا در مس* (۱۳۷۱) از رضا براهنی، *حالات و مقامات امید* (۱۳۹۰) اثر محمدرضا شفیعی کدکنی که در آن تنها به برخی از اشعار *از این اوستا* اشاره شده‌است، *از زلال آب و آیینه* (۱۳۸۲) نوشته‌ی جواد میزبان، *نگاهی به مهدی اخوان ثالث* (۱۳۷۳) و *شاعر شکست* (۱۳۸۵) از عبدالعلی دستغیب و نیز *ساختار زبان شعر امروز* (۱۳۸۰) اثر مصطفی علی‌پور. در برخی از کتاب‌ها نیز تنها اشعار مشخصی از اخوان تحلیل شده‌اند؛ مانند شعر «زمستان» در *چشمه‌ی روشن* (۱۳۷۳) از غلامحسین یوسفی و شعر «هنگام» در کتاب *آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث* (۱۳۸۳) اثر مهوش قویمی. بیشتر مقالات هم به یک شعر، یک مجموعه یا جنبه‌ای خاص از نحو محدود بوده‌اند و بررسی جامعی از ویژگی‌های نحوی همه‌ی اشعار نیمایی اخوان ارائه نکرده‌اند؛ همچون «تأملی در زبان قصاید اخوان» (۱۳۹۱) نوشته‌ی دکتر تقی پورنامداریان و حجت‌اله بهمنی مطلق، «برجسته‌سازی انواع و شیوه‌های قلب نحوی در شعر اخوان ثالث»(۱۳۹۸) نوشته‌ی علی اسکندری و مهدی قاسم‌زاده، «بررسی انواع آشنایی‌زدایی در آثار مهدی اخوان ثالث» (۱۳۹۸) نوشته‌ی حسن فیروزی، شهریار حسن‌زاده و حسین آریان، «بلاغت ساخت‌های نحوی نشان‌دار در اشعار نیمایی اخوان ثالث» (۱۳۹۸) نوشته‌ی ناصرقلی سارلی، بهادر باقری و شیرین صادقی و «هنجارگریزی نحوی در شعر اخوان با تکیه بر مجموعه اشعار آخر شاهنامه» نوشته‌ی سمانه رضایی و اسماعیل نرماشیری (۱۳۹۵).

پژوهش‌هایی که به آثار فریدون مشیری و به‌ویژه به جنبه‌های نحوی و زبانی آن‌ها پرداخته باشد، به گستردگی آثار نوشته‌شده در مورد اخوان نیست. با این حال، کتاب‌هایی همچون *چهل سال شاعری (نگاهی به شعر فریدون مشیری)* (۱۳۹۳) نوشته‌ی مهشید مشیری، *بررسی هنجارگریزی شعر فریدون مشیری بر اساس دیدگاه صورتگرایان روس* (۱۴۰۵) نوشته‌ی علی اسحاقی و *در پشت این نقاب خنده؛ بررسی سبک‌شناختی اشعار فریدون مشیری* (۱۳۹۱) از مصطفی رحیمی کاشانی بخش‌های مختلف زندگی و شعر او را بیان می‌کنند. همچنین شماری از مقالات در کتاب *همیشه با تو* (۱۳۹۶) از جمله مقالات دکتر عبدالحسین زرین‌کوب و محمدامین ریاحی نیز به طور کلی به ویژگی‌های شعری او پرداخته‌اند. همچنین بررسی جنبه‌های نحوی و زبانی شعر مشیری را در مقاله‌ی «بررسی انواع هنجارگریزی در اشعار فریدون مشیری»(۱۴۰۳) نوشته‌ی شهین شیخ سنگ تجن و پایان‌نامه‌ی «بررسی هنجارگریزی شعر فریدون مشیری براساس دیدگاه محمدرضا شفیعی کدکنی» (۱۳۹۷) نوشته‌ی رمضانعلی اسحاقی می‌توان مشاهده کرد. اما در بیشتر پژوهش‌هایی که در رابطه با آثار مشیری صورت گرفته‌است، اغلب به مضامین، اندیشه‌ها، جنبه‌های عاطفی و بلاغی یا مباحث سبک‌شناختی توجه شده و در مقایسه با اخوان، جنبه‌های زبانی و نحوی آثار او کمتر هدف پژوهشی مستقل قرار گرفته‌است.

در نتیجه تاکنون مطالعه‌ای تطبیقی که به تحلیل و مقایسه‌ی ویژگی‌های نحوی اشعار نیمایی مهدی اخوان ثالث و فریدون مشیری بپردازد، انجام نشده‌است. ازاین‌رو، پژوهش حاضر

می‌کوشد با تمرکز بر تفاوت‌های رفتارهای نحوی این دو شاعر، ویژگی‌های نحوی خاص ایشان را در دو سبک شعری متفاوت نشان دهد.

۳. پیکره‌ی پژوهش

۳. ۱. جایگاه نشان‌دار «نهاد» در جمله‌های چندرکنی

گاهی به دلایل بسیاری، نهاد از جایگاه معمول خود که همان بخش‌های آغازین جمله است دور می‌شود و حتی در انتهایی‌ترین بخش آن جای می‌گیرد. ممکن است که این ویژگی به دلیل تأثیرپذیری از نحو گفتاری امروز باشد که به دنبال خود، جمله را تاحدی نشان‌دار می‌کند، اما تنها دور شدن نهاد از جایگاه همیشگی خود و حتی در آخر قرار گرفتنش هم به خودی خود، عامل مهم و برجسته‌ای به شمار نمی‌آید. بلکه زمانی این جابه‌جایی‌ها جمله را نشان‌دارتر می‌کنند که در بستری متفاوت همچون اشعار نیمایی روی دهند. زیرا میان ساختار جمله‌های نیمایی با دوره‌ی پیشین تفاوت بسیاری وجود دارد. این جمله‌ها از ارکان متعددی همچون گروه‌های اسمی و حرف‌اضافه‌ای، بدل‌ها و جمله‌های معترضه‌ی چند جزئی و پر شماری تشکیل می‌شوند که به دنبال خود هم به طول جمله و هم به تعداد و انواع ارکان آن می‌افزایند؛ بنابراین هرچه نهاد در چنین جملات طولانی و پیچیده‌ای از جایگاه همیشگی خود دورتر شود، ارتباطش با ارکان دیگر جمله، بویژه فعل هم بیش‌ازپیش بر هم می‌ریزد؛ از این رو، شرایط تازه‌ای پیدا می‌کند که بی‌تردید با نمونه‌های مشابه خود در جملات کوتاه‌ترِ دوره‌های پیشین متفاوت است. برای مثال به جمله‌ی زیر از دفتر «از این اوستا»ی اخوان توجه نمایید:

> و اینک (خیره در من مهربان) بینم/ که دست سرد و خیسش را/ چو بالشتی سیه زیر سرم–بالین سوداها–*گذارد* **شب**. (اخوان ثالث، ۱۳۹۹: ۶۳)

این جمله نمونه‌ای از جمله‌ای معاصر با ارکانی چندجزیی است. نهاد (شب) در آخرین بخش جمله و پس از فعل جای گرفته‌است، در حالی که وجود ارکان متنوع و طولانی دیگری جابه‌جایی نهاد را برجسته‌تر کرده‌اند، زیرا زمانی که گروه اسمیِ «دست سرد و خیسش را»، گروه‌های حرف‌اضافه‌ای «چو بالشتی سیه» و «زیر سرم» و بدل (بالین سوداها) همراه با فعل (گذارد) قبل از نهاد (شب) جای می‌گیرند، نوعی تعویق و تأخیر در آمدن نهاد ایجاد می‌کنند. در حالی که اگر این جمله کمی ساده‌تر و کوتاه‌تر مانند «دست سرد و خیسش را زیر سرم گذارد شب» بود، آخر آمدن نهاد، تعویق کمتری را نسبت به جمله‌ی اخوان ایجاد می‌نمود. بنابراین چنین جمله‌هایی توجه خواننده را بیشتر جلب می‌کنند و او را تا پایان برای یافتن نهاد همراه می‌سازند.

اما درست برخلاف اخوان که در همه‌ی دفترهای نیمایی‌اش نمونه‌های فراوانی از این نوع چینش نهاد و جملات چندرکنی یافت می‌شود، بیشتر در دفترهای اخیر مشیری با چنین ساختاری از نهاد و جمله‌های پیچیده روبه‌رو هستیم. با این همه، حتی در هنجارگریزانه‌ترین نمونه‌های نشان‌دار نهاد هم نحو جمله‌های او به نشان‌داری و پیچیدگی نحو اخوان نیست، همان‌طور که در نمونه‌های زیر مشاهده می‌نماییم:

تو به بدان پایه رسیدی که **نماند**/ *بر تو از قعر زمین/ تا فراسوی زحل*/ **نکته‌ای لاینحل**
(مشیری، ۱۴۰۰: ۱۰۰۶)

پس از باران شب **تابد** *زمردوار* **شالیزار** (مشیری، ۱۴۰۰: ۱۰۲۹)

در مثال اول، دو گروه حرف‌اضافه‌ای «بر تو از قعر زمین» و «تا فراسوی زحل» و در مثال دوم یک قید حالت تک‌رکنی «زمردوار» پیش از نهاد (*نکته‌ای لاینحل* و *شالیزار*) قرار دارند و دشواری چندانی در پیدا کردن ارتباط میان اجزای جمله ایجاد نمی‌کنند، درست برخلاف پربسامدترین جمله‌های اخوان که اجزای اصلی آن‌ها معمولا گروه‌های اسمی و حرف‌اضافه‌ای هستند که خود آن‌ها نیز در موارد بسیاری، طولانی و چندرکنی‌اند و گاهی با جملات معترضه و بدل‌های متعددی نیز همراه می‌شوند. پس طبیعی است که تأخیر نهاد در این موارد، سبب نشان‌دارتر شدن جمله نسبت به جمله‌هایی با ارکان کمتر و کوتاه‌تر گردد و تعویق بیشتری ایجاد کند.

بهتر است به این نکته اشاره شود که درست است که جابه‌جا شدن یک رکن، جمله را از حالت معیار دور می‌سازد، ولی اگر همراه با نوعی تعویق و تأخیر باشد، این نوع جابه‌جایی برجستگی بیشتری ایجاد می‌کند؛ برای مثال اگر ردیف شعری اسم باشد (و مضاف‌الیه نباشد) دارای نقش نهادی است. در چنین شرایطی خواه‌ناخواه ردیف ایجاب می‌کند که نهاد در آخر بیاید؛ بنابراین این جابه‌جایی، چینش جمله را نشان‌دار می‌کند، ولی خاصیت دیگری هم دارد که همان به تعویق افتادن نهاد است؛ زیرا خواننده را کنجکاو و تا پایان جمله با خود همراه می‌سازد تا نهاد را دریابد. بنابراین هر جابه‌جایی‌ای به خودی خود ویژگی چندان برجسته‌ای به شمار نمی‌آید، به‌ویژه آنکه در جمله‌های کوتاه و ساده روی دهد.

۳. ۲. کاربردهای نشان‌دار «صفت»

۳. ۲. ۱. مقدم شدن صفت بیانی بر موصوف

صفت در شعر فارسی همواره جایگاهی ثابت و بی‌تغییر نداشته‌است، از این رو به خواست شاعر و یا ضرورت‌های شعری می‌توان آن را در بخش‌های نامتعارفی نسبت به موصوف در جمله قرار داد و کاربردهای تازه‌ای از آن پدید آورد؛ برای مثال اگر صفات بیانی که می‌بایست پس از موصوف قرار گیرند، به پیش از آن منتقل گردند، دیگر باید به‌عنوان هنجارگریزی‌های نحوی در نظر گرفته شوند. در شعر اخوان و مشیری نمونه‌های بسیاری از مقدم شدن صفت بیانی بر موصوف به چشم می‌خورد که رایج‌ترین حالت آن وجود «یک» صفت است که بر اسم مقدم می‌شود، هرچند این کاربرد صفت به علت کثرت استعمال، برجستگی چندانی در جمله ندارد، اما این در شرایطی‌ست که نگاهمان تنها به کاربرد «یک صفت» و مقدم شدن همان «یک صفت» بر موصوف باشد، برای مثال، شمار صفاتی که در شعر اخوان بر موصوف مقدم می‌شود، در بیشتر مواقع بیش از یک مورد است. اما پیش از برشمردن نمونه‌های آن، ابتدا ترکیبات وصفی‌ای که شاعر در آن، یک صفت را پیش از اسم قرار می‌دهد مشاهده می‌کنیم، مانند نمونه‌های زیر از اخوان:

شکسته بازوان (اخوان ثالث، ۱۳۹۹: ۲۸)/ **نوازشگر** سرود ساکت (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۳۵)/ **ابریشمین** تحریر محزون (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۳۵)/ **دهشتناک** روز ابری زشتی (اخوان ثالث، ۱۳۹۳: ۴۶)/ **بلورینه** سپیده‌دم بیدار و بلند (اخوان ثالث، ۱۳۹۳: ۱۰۲).

صفات «شکسته»، «نوازشگر»، «ابریشمین»، «دهشتناک» و «بلورینه» به ترتیب پیش از موصوف‌های خود یعنی «بازوان»، «سرود»، «تحریر»، «روز» و «سپیده‌دم» جای گرفته‌اند. یا نمونه‌های مشابه آن در شعر مشیری:

گران خواب (مشیری، ۱۴۰۰: ۳۳۸) / **افسانه‌گوی** ناودان (مشیری، ۱۴۰۰: ۳۴۸)/ **کهنه** آسیای گران‌سنگ (مشیری، ۱۴۰۰: ۴۵۷)/ **خروشان** موج‌های مست (مشیری، ۱۴۰۰: ۴۶۴).

که صفات «گران»، «افسانه‌گوی»، «کهنه» و «خروشان» پیش از موصوف‌های خود، «خواب»، «ناودان»، «آسیا» و «موج‌ها» آمده‌اند.

پیشروی اخوان در تغییر جایگاه صفت تا اندازه‌ای‌ست که گاهی دو صفت را باهم قبل از اسم قرار می‌دهد، همان‌طور که در «نازنین عیاروش لوطی» (اخوان ثالث، ۱۳۹۹: ۵۵) صفات «نازنین» و «عیاروش» پیش از موصوف خود (لوطی) و در «نفرین‌شده مسکین خراب‌آباد» (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۷۱)، «نفرین‌شده» و «مسکین» پیش از «خراب‌آباد» جای گرفته‌اند.

هرچند کمتر، گاهی سه صفت را نیز بر اسم مقدم می‌کند، در مثال زیر:

گرامی نازنین، پارینه نقال (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۸۹)

سه صفت «گرامی»، «نازنین» و «پارینه» را قبل از موصوف (نقال) قرار داده‌است.

بهتر است یادآور شویم که در همه‌ی ساخت‌هایی که صفت بر موصوف مقدم می‌شود، کسره‌ی وابسته‌ساز از انتهای موصوف حذف می‌گردد.

همان‌طور که مشاهده شد، هنجارشکنی‌های نحوی در زمینه‌ی صفت در آثار مشیری به رایج‌ترین حالت آن روی می‌دهد، که همان مقدم کردن تنها «یک صفت» بر موصوف است و پس از آن نمونه‌های بسیار کمتری از قرار گرفتن «دو صفت پسین» برای موصوف می‌توان یافت، این درحالی‌ست که نوآوری و نحوگریزی اخوان در کاربرد صفات بسیار متنوع‌تر و پربسامدتر از مشیری است و نمونه‌های بسیاری از تعدد صفاتی که بر موصوف مقدم می‌شوند تنها در شعر او وجود دارد. در حقیقت، افزودن صفات متعدد ویژگی مشترک شعر ایشان است، ولی در این میان، شمار صفاتی که بر موصوف مقدم می‌شود و پیش از آن قرار می‌گیرد، اهمیت بیشتری نسبت به تعداد صفاتی که پس از موصوف جای می‌گیرد پیدا می‌کند، زیرا به دنبال خود، جمله را از حالت معیار و دستورمند خود بیشتر دور می‌سازد.

۳. ۲. ۲. فاصله انداختن بین صفت و موصوف

نوآوری‌ها در زمینه‌ی صفت تنها به پیشی گرفتن آن بر موصوف منتهی نمی‌شود، بلکه شیوه‌های نحوگریز دیگری را هم می‌توان در آثار اخوان و مشیری یافت؛ همچون فاصله انداختن میان موصوف و صفت که یکی از مشهورترین کاربردهای نحوی در شعر معاصر است. شیوه‌ای که با

نیما آغاز شد و شاعران دیگری همچون شاملو، فروغ فرخزاد و ... به پیروی از او از این ویژگی در شعر خود بهره برده‌اند. در آثار نیمایی اخوان و مشیری هم عوامل متعددی در میانه‌ی اسم و صفت جای می‌گیرند، همچون فعل، مضاف‌الیه ضمیری و حتی گاهی هم ممکن است «فاصله‌ی بین صفت و موصوف فقط جدا شدن دو مصرع از همدیگر باشد» (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۴۹۱) بدون آن‌که عاملی اضافی میانشان جای گیرد.

در حقیقت ساختار وصفی معیاری که از یک موصوف، صفت و ضمیر متصل به آن انتظار داریم، معمولا این‌گونه است که ابتدا موصوف و بعد صفت قرار می‌گیرد و پس از آن ضمیر متصلی به صفت اضافه می‌شود. در صورتی که در شعر اخوان شاهد مواردی هستیم که در آن‌ها مضاف‌الیه ضمیری از صفت جدا می‌گردد و پیش از آن یعنی به موصوف متصل می‌شود. «این ساخت ابداعی «نیما» توسط شاگردان او و شاعران بزرگ روزگار ما، به‌ویژه اخوان ثالث مورد اقبال قرار گرفته و چندان با زبان او درآمیخته که جزء ویژگی‌های سبکی شعر او شده‌است.» (علی‌پور، ۱۳۸۰: ۹۴)

از مشهورترین نمونه‌هایش در شعر اخوان، سه مصرع زیر از شعر «آخر شاهنامه»ی اوست که به‌جای عبارات وصفی «تیغ‌های تیزمان، کوس‌های سهممان، تیرهای تندمان» به‌ترتیب با گسسته شدن ترکیب وصفی و جابه‌جایی ضمیر به شکل‌های زیر مواجه هستیم:

با چکاچاک مهیب **تیغ‌هامان، تیز**
غرش زهره‌دران **کوس‌هامان، سهم**
پرّش خاراشکاف **تیرهامان، تند**. (اخوان ثالث، ۱۳۹۶: ۷۳)

در حقیقت صفتی که این‌گونه جدا از موصوف خود در جایگاهی کاملا مستقل از آن در جمله می‌نشیند، تشخص و تأکید بیشتری هم می‌یابد، به‌ویژه آن‌که اخوان این صفاتِ گسسته را به انتهای جمله منتقل می‌کند که با این شیوه، صفت بیش‌ازپیش در ساختار نحوی و معنایی جمله برجسته می‌گردد. اما با آنکه نمونه‌هایی از گسسته شدن ساختار وصفی در شعر مشیری وجود دارد، او شیوه‌ای را که هم‌اکنون بررسی کردیم به‌کار نمی‌برد.

مورد آخر آن‌که، موارد بسیاری در متون فارسی یافت می‌شود که فعل‌ها، بویژه افعال اسنادی، میان موصوف و صفت جدایی می‌اندازند. بنابراین اگر این الگوی نحوی در شعری به کار رود، به دلیل رایج بودن، جمله را چندان نشان‌دار نمی‌کند، اما زمانی که اخوان با فعل‌های غیراسنادی میان موصوف و صفت فاصله می‌اندازد، جمله در مقایسه با الگوهای معمول پیشین، نشان‌دارتر می‌شود، مانند:

به بی‌تابی تو گویی انتظار **ضربه‌هایی** *داشت* **پرلذت** (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۴۴)
هزاران **کار** *خواهد کرد* **نام‌آور** (اخوان ثالث، ۱۳۹۹: ۲۰)
هزاران *طرفه* **خواهد زاد** ازو **بشکوه** (همان: ۲۰)

۳. ۲. ۳. کاربرد خاص جمله‌ی وصفی

در شعر اخوان، نوعی از جمله‌های وصفی وجود دارند که بدون حرف ربط «که» هستند، یای نکره‌ی انتهای موصوف محذوف است و فعلی در آن‌ها مشاهده نمی‌شود و درست به همین دلیل، از لحاظ قاعده‌ی زبان فارسی ویژگی‌های «جمله بودن» را ندارند و صرفا عباراتی قابل‌تعمیم به جمله‌هایی وصفی‌اند. بسامد این ساختار نحوی در اشعار اخوان بسیار بیشتر از نمونه‌های مشابه آن در آثار مشیری‌ست، برای مثال در نمونه‌ی زیر به جای «شعله‌ای که به گردش دود است» با جمله‌ی زیر مواجه هستیم:

زآن دگر سو شعله برخیزد، **به گردش دود**. (اخوان ثالث، ۱۳۸۱، ۳۵)

همچنین در همه‌ی شواهد گردآوری شده از این ویژگی، وجود یک رکن دیگر نیز ثابت است و آن «ضمیری متصل» در جمله‌ی وصفی‌ست که به موصوف خود ارجاع می‌دهد. اما در جمله‌ی زیر هنجارشکنی بیشتری روی می‌دهد:

در بنِ **این چاهِ‌آبش زهر شمشیر و سنان**، گم بود. (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۸۲)

به جای «این چاهی که آبش زهر شمشیر و سنان بود» یای نکره از انتهای موصوف(چاه) حذف می‌گردد و به‌جای آن موصوف و صفت با یک کسره در یک ترکیب صرفی به هم می‌پیوندند، هم‌چنین فعل اسنادی «بود» نیز به قرینه‌ی لفظی حذف شده‌است. از موارد کم‌یاب آن در شعر مشیری به نمونه‌ی زیر اشاره می‌کنیم که به جای «روی راهی که تاروپودش نور است» می‌گوید:

روی راهی **تاروپودش نور**. (مشیری، ۱۴۰۰: ۷۹۸)

۳. ۳. کاربردهای نشان‌دار منادا

گاهی اخوان منادا را حذف و یک عبارت وصفی را جانشین آن می‌کند؛ موردی که احتمالا برآمده از نوعی کهن‌گرایی اوست. برای مثال به نمونه‌های زیر توجه فرمایید:

ای **برایم نه به‌رایم ساخته منزل**! (اخوان ثالث، ۱۳۹۹: ۱۰)
ای **با تو من گشته بسیار/ در کوچه‌های بزرگ نجابت** (اخوان ثالث، ۱۳۹۶: ۶۷)

به جای آن که بگوید:« ای «کسی که» برایم نه به رایم ساخته منزل» و «ای «کسی که» با تو من گشته بسیار/ در کوچه‌های بزرگ نجابت»، منادا(کسی که) را حذف و جمله‌هایی وصفی را جایگزین می‌کند، آن هم بدون آن که حتی «که» موصولیِ پس از منادا را در جمله باقی بگذارد. درحالی که در نمونه‌های حذف منادا در شعر مشیری، وجود «که» موصولی، همچنان منادا را به حالت معیار آن نزدیک نگاه می‌دارد.

۳. ۴. کاربرد حروف اضافه‌ی متوالی

یکی از ویژگی‌های نحوی‌ای که هم میان معاصران اخوان و مشیری نادر است و هم در شعر مشیری هرگز یافت نمی‌شود، آوردن دو حرف اضافه‌ی پیاپی برای یک متمم است. در حقیقت، برخلاف حروف اضافه‌ی مضاعف که در شعر اخوان هم نمونه‌هایی دارد، این بار هیچ فاصله‌ای میان دو حرف اضافه وجود ندارد. «سابقه‌ی این قاعده‌ی نحوی به زبان و متون پهلوی می‌رسد.» (آیدنلو، ۱۳۹۷: ۱۱) و هدف اصلی آن «تأکید و تقویت معنای حروف اضافه بوده‌است.» (همان)

اخوان این شیوه را در دو مورد در شعر «آخر شاهنامه» به کار می‌برد، هنگامی که «بر به» را در

> **بر به** کشتی‌های خشم بادبان از خون/ ما برای فتح سوی پایتخت قرن می‌آییم.(اخوان ثالث، ۱۳۹۶: ۷۳) و
> **بر به** کشتی‌های موج بادبان از کف (همان:۷۶)

باهم و به دنبال هم، پیش از متمم (کشتی‌ها) قرار می‌دهد و اینگونه این حرف اضافه‌ی متوالی را که «پرشاهدترین حرف اضافه‌ی متوالی در ادب فارسی است.» (آیدنلو، ۱۳۹۷: ۵۵) و در آثار شاعران بازگشت هم پربسامد بوده‌است، در شعر معاصر وارد، و باری دیگر در زبان زنده و فعال می‌سازد. همچنین در مصرع زیر، نوع دیگری از حروف اضافه‌ی متوالی، یعنی «در به» به کار رفته‌است:

> **در به** چار ارکان میدان‌های عالم لرزه می‌افکند. (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۸۱)
>
> ««در به» هم مانند «بر به» از حروف اضافه‌ی پیاپی و پرکاربرد در متون فارسی است.» (آیدنلو، ۱۳۹۷: ۶۴)

۳. ۵. جمله‌های معترضه و بدل‌های زیاد و فاصله‌ی بین اجزا

همان‌طور که یادآور شدیم، یکی از ویژگی‌های نحوی اشعار اخوان وجود ارکان زیاد و طولانی در جمله است، یعنی علاوه‌بر ارکان معمول جمله، وی به‌ویژه، با به کار بردن بدل‌ها و جمله‌های معترضه که هریک در بیشتر مواقع گروه‌های اسمی چند جزئی هستند به طول جمله‌ی اصلی خود می‌افزاید و فاصله‌های زیادی را میان ارکان اصلی ایجاد می‌کند. شمار جمله‌های معترضه در شعر مشیری نیز زیاد است، ولی در راستای کلامند و شاید بسیار به‌ندرت پیش آید که فهم کلام را مبهم کنند و خواننده را در روند یافتن اجزای جمله و ارتباط میان آنها سردرگم سازند. البته در شعر اخوان این سردرگمی و وقفه برای دریافت معنا در بیشتر مواقع جنبه‌ی هنری و ادبی دارد، هرچند در مواردی هم این پیچیدگی‌های نحوی مخل فصاحت می‌شوند و از زیبایی ادبی جملات وی می‌کاهند. به نمونه‌هایی که در ادامه می‌آید توجه فرمایید:

> بیشتر شب‌ها تک‌وتنها
> پنج انگشت، **این کبوترهای پران یا بگو لرزان دستم را**
> در طواف جام، **این گلدسته‌ی بی‌فام**

می‌پرانم، جام می‌خندد. (اخوان ثالث، ۱۳۹۳: ۳۳)

همان‌طور که پیداست، بدل، ساخت نحوی‌ای را که به آن برمی‌گردد گسترش می‌دهد و گاهی تعدد آن نیز برای یک نقش خاص باعث گسترده شدن بیش‌ازپیش آن در جمله می‌شود، بنابراین جمله را از ساخت معیار بیشتر دور می‌سازد. در اینجا نیز وجود دو بدل (این کبوترهای پران یا بگو لرزان دستم را) و (این گلدسته‌ی بی‌فام) به ارکان اصلی جمله افزوده‌اند و اینگونه سبب طولانی شدن آن گشته و نهاد (پنج انگشت) و مضاف‌الیه (جام) را گسترش داده‌اند. همچنین نمونه‌ای از کاربرد جملات معترضه را در زیر مشاهده می‌نماییم که چگونه جمله را طولانی می‌کنند:

و فراخ دشت بی‌فرسنگ –
(ساکت از شیب فرازی، دره‌ی کوهی،
لکه‌ی بوته و درختی، تپه‌ای، از چیزی انبوهی،
که نگاه بی‌پناه و بور را لختی به خود خواند،
یا صدایی را به سویی بازگرداند) _
چون دو کفه‌ی عدل عادل بود، اما خالی افتاده،
در دو سوی خلوت جاده. (اخوان ثالث، ۱۳۹۹: ۳۳)

در اینجا اخوان زمانی‌که می‌خواهد خالی بودن دشتی پهناور را وصف کند، با آوردن جمله‌ی معترضه‌ای طولانی که حتی تا چهار مصرع نیز ادامه می‌یابد، میان نهاد و باقی جمله فاصله‌ی بسیار زیادی ایجاد می‌کند. در نمونه‌ی دیگری با آن‌که جمله‌ی معترضه کوتاه است، جایگاهش ترتیب طبیعی جمله را برهم می‌زند:

و خموشانه فغان‌های نیاز _**طفلکی‌ها**_ استوا و قطب را باهم. (اخوان ثالث، ۱۳۹۶: ۸۰)

در اینجا «طفلکی‌ها» در میان ترکیب اضافیِ «نیاز استوا و قطب» قرار گرفته و میان مضاف (نیاز) و مضاف‌الیه (استوا و قطب) فاصله انداخته‌است.

۳. ۶. کاربردهای نشان‌دار «ضمیر»

۳. ۶. ۱. مقدم شدن ضمیر به مرجع ضمیر

اخوان جابه‌جایی‌هایی را در انواع مختلفی از ضمایر ایجاد می‌کند که در آن‌ها ضمیری که باید پس از مرجع خود آورده شود، این بار پیش از آن می‌آید. برای مثال در نمونه‌ی زیر انتظار می‌رود که ابتدا مرجع ضمیر، یعنی «گامخواره جاده‌ی هموار»، پیش از ضمیر متصل«–ش» قرار گیرد:

پیچ و خم‌ها**ش** از دوسو در دوردستان گم/ **گامخواره جاده‌ی هموار**/ بر زمین خوابیده بود آرام و آسوده (اخوان ثالث، ۱۳۹۹: ۳۲)

ولی ضمیر، پیشاپیش به مرجع خود اشاره می‌کند و این‌گونه ابهام شعر را بالا می‌برد، یا در جمله‌ی زیر،

مگر **آهش** –سیاه و سرد، این آمیغ دودوار–/ بپیماید ره آزادی افلاک، **زندانی**. (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۵۸)

واژه‌ی «زندانی» به‌عنوان مرجع ضمیر در انتها و در پایان مصرع دوم جای دارد، درصورتی‌که ضمیر متصل «–ش» در «آهش» در نخستین جایگاه‌های جمله و بسیار زودتر به آن ارجاع می‌دهد و انتظار مخاطب را برای یافتن مرجع ضمیر بالا می‌برد.

۳. ۶. ۲. پیوستن ضمایر متصل به حرف و قید

جابه‌جایی ضمایر متصل در شعر مشیری هم وجود دارد، اما کاربردهای متفاوت‌تر آن همچون اضافه شدن به انواع حروف و برخی قیدها را در شعر اخوان می‌توان یافت، مانند:

در کوچه‌های سرور و غم راستینی **که‌مان** بود. (اخوان ثالث، ۱۳۹۶: ۶۷)
گویی اکنون می‌رسد از راه پیکی، **باش** پیغامی. (همان: ۳۷)
نه**ش** از آسودگی آرامشی حاصل/ نه**ش** از پیمودن دریا و کوه و دشت و دامان‌ها. (همان: ۱۹)

در این نمونه‌ها، ضمایر متصل به انتهای حرف ربطی «که»، حرف اضافه‌ی «به» و حرف نفی «نه» پیوسته‌اند؛ موردی که در شعر مشیری هرگز یافت نمی‌شود. هم‌چنین بنا بر آن‌چه از نحو فارسی انتظار می‌رود نیز نمی‌بایست به انتهای قید اضافه گردند، در حالی که در موارد زیر، به قید پرسش «کجا» و قیدهای تأکید «نیز» و «هنوز» هم پیوسته‌اند:

به کجا**مان** می‌کشاند باز؟ (اخوان ثالث، ۱۳۹۶: ۱۰۱)
ماه و اختر نیز**شان** دیدند. (اخوان ثالث، ۱۳۹۹: ۴۲)
هنوز**م** می‌ترنجد پشت و لرزد پرده‌های گوش. (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۳۴)

و مورد نادری از پیوستن ضمیر متصل «–َم» به قید «دوباره» در شعر مشیری:

مثل قصه‌ی شنیده، آه!/ نشنود کسی **دوباره‌ام**. (مشیری، ۱۴۰۰: ۶۹۴)

مورد دیگر تقدیم مضاف‌الیه ضمیری بر صفت است که پیش‌تر در بخش «فاصله انداختن میان صفت و موصوف» به آن اشاره کرده‌ایم.

۳. ۷. کاربرد خاص «همه» با ضمایر مبهم «هرچیز» و «هرکس»

زبان در نگاه شاعرانی همچون اخوان به قوانین دستوری مشخصی محدود نمی‌شود و می‌تواند همسو با نیازهای شعری ایشان دگرگونی‌های بسیاری پذیرد. همان‌طور که ضمایر مبهم «هرچیز» و «هرکس» که برای گویشور فارسی معنا و کاربرد واضح و روشنی دارند، در شعر او به گونه‌ای دیگر تشخص می‌یابند، برای مثال به مصرع‌های زیر توجه نمایید:

ای تو افکنده ردای نام بر دوش همه **هرچیز**. (اخوان ثالث، ۱۳۹۳: ۵۰)
در خطابِ با همه **هرکس**: «برادرجان! برادر»شان. (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۲۲۹)

خود «هرچیز» و «هرکس» به تنهایی ضمایر مبهمی هستند که از این بین، «هرچیز» اگر پیش از اسمی قرار گیرد، صفت مبهم می‌شود؛ بنابراین براساس قوانین دستوری، نمی‌تواند کاربردی فراتر از آن داشته باشد، ولی در شعر اخوان می‌بینیم که این دو گاهی پس از «همه» که

خود، صفت مبهم است قرار می‌گیرند و درجایگاه اسم می‌نشینند و این‌گونه معنای «کلیت» را بیش‌ازپیش تقویت می‌کنند.

به نظر می‌رسد این شیوه‌ی خاص، ریشه در کاربردهای خاصی از «هرچه» در شعر نیما داشته‌باشد[۱]، با این تفاوت که در شعر او با نوعی حذف و قاعده‌کاهی همراهند، در حالی که اخوان با نوعی قاعده‌افزایی، گونه‌های دیگر این ضمیر (یا صفت) را بسط می‌دهد. حتی در نمونه‌ی زیر همین شیوه را به گونه‌ای دیگر شاهد هستیم؛ این بار «همه» را در جهت تأکید و تقویت صفت مبهم «هر» و اسمی که به دنبال آن می‌آید (ماوقع) به کار می‌برد:

نه همه **هر ماوقع** را خیر دانستن (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۲۰۱)

بنابراین بازهم اخوان کاربردی نادر را وارد زبان کرده و از نمونه‌های رایج آن فراتر رفته‌است و حتی خود دست به ابداعی در این زمینه می‌زند که درست همسو با کوشش‌های وی در جهت بهره بردن هرچه بیشتر از توانایی‌های زبان است.

۳. ۸. تغییر مقوله‌ی کلمات

۳. ۸. ۱. قید در جایگاه اسم

کاربرد صفت به جای اسم، یکی از تغییرات کمابیش رایج در مقوله‌های کلمه است که در شعر این دو شاعر هم وجود دارد، هرچند در شعر اخوان نمونه‌های بیشتری از آن را می‌توان یافت. درصورتی‌که جایگزین کردن قید به جای اسم یا صفت، شیوه و برخورد نسبتا تازه‌تری است و به خصوص یکی از نوآوری‌های نحوی اخوان در این زمینه را در برمی‌گیرد. زیرا نگاهی که او به قید دارد بسیار فراتر از تعریف‌ها و بایدونبایدهای دستوری است، از این رو قید با شگردهای گوناگونی در شعر او گسترش معنایی و نحوی می‌یابد. برای مثال گاهی با قید مانند اسم رفتار می‌کند، چنانکه «هرگز» را پس از حرف اضافه می‌آورد و در نتیجه از آن متمم می‌سازد، مانند:

خداوندا، خداوندا، پس از **هرگز**/ پس از **هرگز**، همین یک آرزو، یک خواست،/ همین یک بار.
(اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۷۱)

حسرتم بسیار و می‌گویم ببازم باز/ شرطهایی را که بستم باز با **هرگز**. (همان:۲۸۵)

همین کاربرد را با قید «همیشه» هم دارد:

با **همیشه** همعنان می‌رفت (همان:۱۵۲)

حتی در جمله‌ی زیر قید «زود» را پس از صفت مبهم «هر» می‌آورد:

سکه می‌زد دیر شد بر پولک هر **زود** (همان)

و قید «هرگز هیچ‌گه» را در جایگاه اسم و در یک ترکیب اضافی می‌نشاند و این‌گونه به آن نقش مضاف‌الیهی می‌دهد:

---

۱. اخوان ثالث، مهدی، *عطا و لقای نیما*، ص۴۹۷.

و با دیوار و سیمِ خارِ **«هرگز هیچ‌گه»** مسدود (همان: ۱۰۹)

۳. ۸. ۲. قید در جایگاه صفت

اخوان گاهی قیدی را که باید فعلی را توصیف کند، در جایگاه و در نقش صفت می‌نشاند. درست مانند کارکرد خاص قید «گاهگه» که در مصرع زیر مشاهده می‌نماییم:

و آن **گاهگه** شب‌ها که خوابم برد. (اخوان ثالث، ۱۳۹۹: ۱۴۳)

آنچه از کارکرد معیار و بی‌نشان این قید انتظار داریم، سراسر با آنچه اخوان در این‌جا انجام می‌دهد تفاوت دارد. زیرا او به جای بهره بردن از آن برای بیان آن که «چقدر کم خوابش برده‌است»، ارتباط این قید را از فعل جدا کرده و با قرار دادنش پیش از اسم (شب‌ها) و در نقش صفت، به کم بودن تعداد شب‌هایی که در آن توانسته‌است بخوابد اشاره می‌کند. به نظر می‌رسد که قید «گاهگه» را به جای صفتی هم‌معنی با «نادر» برگزیده باشد.

۳. ۹. جابه‌جایی عناصر نحوی به جای یکدیگر

۳. ۹. ۱. کاربرد «جمله» و «شبه‌جمله» به‌عنوان یکی از ارکان نحوی جمله‌ای دیگر

گاهی در شعر اخوان و مشیری، «جمله» دیگر تنها یک ساخت نحوی مستقل نیست، بلکه خود نقشی دستوری در جمله‌ای دیگر می‌یابد؛ تاجایی که گاهی در یک گروه اسمی، به جای هسته می‌نشیند یا در یک گروه حرف‌اضافه‌ای، پس از حرف‌اضافه قرار می‌گیرد و متمم می‌شود و این‌گونه گاهی قابل تأویل به اسم و یا صفت است.

هرچند برخی از فعل‌ها همچون «گفتن»، «دیدن»، «فکر کردن» و... هم مفعول جمله می‌گیرند و نمونه‌هایی از این مورد را در زبان و متون فارسی می‌توان یافت، اما آنچه در شعر اخوان و مشیری تازگی و برجستگی خاصی دارد، نزدیک شدن بیش‌ازپیش جمله به اسم و صفت و به دنبال آن، پذیرفتن نقش‌های گوناگون دستوری است.

۳. ۹. ۲. جمله در جایگاه «صفت/ اسم»

زمانی که جمله در جایگاه اسم یا صفت قرار می‌گیرد، به یک واژه تبدیل می‌شود که می‌تواند از تمام ویژگی‌های صرفی و نحوی یک اسم یا صفت برخوردار گردد. همان‌طور که در جمله‌ی زیر از اخوان مشاهده می‌نماییم:

او آن «**نمی‌دانیّ و می‌دانی**»ست. (اخوان ثالث، ۱۳۹۳: ۶۱)

در اینجا پس از صفت اشاره‌ی «آن»، با دو جمله‌ی تک‌رکنی روبه‌رو هستیم، یعنی«نمی‌دانیّ و می‌دانی». در حقیقت، اخوان مورد انتظارترین قاعده‌ی نحوی را بر هم می‌زند و هسته‌ی گروه اسمی را دو جمله با نقش مسندی قرار می‌دهد، در حالی که بر اساس دستور زبان فارسی، تنها صفت یا اسم باید در این جایگاه قرار گیرند. همچنین کاربرد دیگری از این نوع را در مصرع‌های زیر از شعر اخوان مشاهده می‌کنیم:

بر سبیلِ «**بی خیالش باش**» (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۱۸۵)
از قبیلِ «**دل به غم مسپار**» (همان)

در دو مثال بالا، پس از حرف اضافه‌های مرکب «بر سبیلِ ...» و «از قبیلِ ...» انتظار می‌رود یک اسم در جایگاه متمم بنشیند، اما در این دو نمونه نیز دو جمله یا دو نقل‌قولِ «بی خیالش باش» و «دل به غم مسپار» بدون آن که در سطری دیگر و به دنبال افعالی که به نوعی به این جملات ارجاع دهند، قرار گرفته و در خلال جمله‌ی اصلی به این عبارات اضافه شده‌اند و این‌گونه متمم تا سطح یک جمله گسترش یافته‌است. اما در مورد بعدی کارکرد جمله بیش‌ازپیش به کارکرد اسم نزدیک و در حقیقت با آن یکی می‌شود:

موج می‌زد هم صفا، هم سادگی، هم صدق/ در خطابِ با همه هرکس: «**برادرجان! برادر**»شان. (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۲۲۹)

در مصرع دوم ضمیر متصل مضاف‌الیهیِ «-شان» به شبه‌جمله‌ی «برادرجان، برادر» افزوده شده‌است؛ یعنی این بار نیز اخوان جمله را در جایگاه اسم و در نقش مضاف قرار می‌دهد و ضمیر متصل را به انتهای آن اضافه می‌کند. در حقیقت ضمیر همانطور که به یک اسم می‌پیوندد، در اینجا به جمله‌ی جانشین آن پیوسته و با آن همانند یک اسم برخورد کرده‌است. اما اخوان بازهم ویژگی‌های دیگری از اسم را به جمله اضافه می‌کند، چنانکه در مصرع زیر از شعر «قصه‌ی شهر سنگستان» مشاهده می‌نماییم:

تواند بود و باید بودها گفتند (اخوان ثالث، ۱۳۹۹: ۲۶)

در این مورد نیز او جمله‌ی «تواند بود و باید بود» را که در حقیقت از نوع جملات نقل‌قول‌گونه است، در جایگاه اسمی با نقش مفعولی قرار می‌دهد و با وجود آنکه طبق قواعد صرفی زبان فارسی، جمله نمی‌تواند جمع بسته شود، به انتهای آن، نشانه‌ی جمع «ها» افزوده و «تواند بود و باید بودها» را پدید آورده‌است.

اما کاربرد جمله به جای یکی از ارکان جمله‌ای دیگر در شعر مشیری اغلب از نوع نقل‌قول و یا مثل‌ها و عبارات مشهور است. همان‌طور که در نمونه‌ی زیر، شاعر جمله‌ی «دوستت دارم» را در جایگاه اسم و در نقش مفعول می‌نشاند:

«**دوستت دارم**» را/ من دل‌آویزترین شعر جهان یافته‌ام. (مشیری، ۱۴۰۰: ۸۱۷)

و این گونه مفعول را از قالب یک اسم درآورده و به صورت جمله گسترش داده‌است.

در نمونه‌ی دیگری، جمله‌ی مثل‌گونه‌ی«یک نکته بیش نیست» را در جایگاه اسم و در نقش مضاف‌الیه قرار می‌دهد، به این صورت که در ترکیب اضافی‌ای که دو اسم با یک کسره به هم اضافه می‌شوند، اسم دوم تا یک جمله‌ی چهاررکنی گسترده شده‌است:

از نوع نامکررِ «**یک نکته بیش نیست**» (مشیری، ۱۴۰۰: ۱۵۵۷)

و در مورد زیر نهاد را در قالب جمله‌ای که این بار نیز بخشی از عبارت رایج و مشهور «گشتم، نبود. نگرد! نیست!» است می‌آورد:

هرگز/ «**نگرد! نیست!**» / سزاوار مرد نیست (مشیری، ۱۴۰۰: ۱۳۱۲)

نوآوری‌های اخوان در این زمینه بیشتر از مشیری است، زیرا افزون بر جایگزین کردن جمله، ویژگی‌هایی را که همیشه یک اسم می‌پذیرد، به جمله می‌پیوندد، مانند افزودن «را»ی مفعولی، علامت جمع و یا پیوستن ضمایر متصل و... . همچنین جنس جمله‌های مشیری به این دلیل که به مطلبی یا نکته و مثلی اشاره می‌کنند نسبت به جملاتی مانند « او آن «نمی‌دانیّ و می‌دانی»ست» در شعر اخوان، کمتر نوآورانه است.

اخوان نه تنها جمله را به جای اسم و صفت به کار می‌برد، بلکه گاهی با گونه‌های خاصی از شبه‌جمله‌ها هم مانند کلمات برخورد می‌کند. به مثال زیر توجه نمایید:

اینک کلید صبحِ **چه روشن**/ در چاه ویل و وای فتاده‌است. (اخوان ثالث، ۱۳۹۳: ۴۷)

در اینجا شاعر می‌توانست _چنانکه هر گویشور زبان فارسی انتظار دارد_ تنها صفت «روشن» را پس از «صبح» بیاورد و ساختی قابل پیش‌بینی و رایج همانند «کلید صبح روشن» بسازد، اما با افزودن «چه» و گسترش صفت «صبح» به یک شبه‌جمله، دیگر دست به خلق نوع خاصی از نحو می‌زند که از نظر معنا نیز نوعی شگفت‌زدگی و اغراق را در خواننده ایجاد می‌کند. همچنین در مثال زیر

با فراموش **چه اندوهان** رسد همگام (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۲۵۰)

شبه‌جمله‌ی «چه اندوهان» در ترکیب اضافیِ «فراموش چه اندوهان»، به جای جزء دومی که همیشه اسم است آمده و نقش مضاف‌الیه را پذیرفته‌است. در مثال زیر هم این بار «چه شب‌ها که اکنون همه کور» می‌تواند در جایگاه اسم یا صفت قرار گرفته باشد، از این‌رو نقش نحوی آن را می‌توان صفت یا مضاف‌الیه در نظر گرفت:

در کوچه‌های **چه شب‌ها که اکنون همه کور** (اخوان ثالث، ۱۳۹۶: ۶۷)

این نگاه ویژه به شبه‌جملات ساخته شده با «چه» و شکستن ساختار معمول آن‌ها، ریشه در همان مسیری دارد که نیما پی‌ریزی کرده و درحقیقت اخوان در پی استحکام و ژرف‌بخشی به آن عمل نموده‌است.[۱] بنابراین می‌بینیم که چگونه اخوان با گسترش نقش‌های نحوی گوناگون در قالب شبه‌جمله‌ها، لایه‌ای دیگر از ظرفیت‌های نحوی زبان را می‌آزماید و آن را همسو با تجربه‌ی شعری خود تغییر می‌دهد.

۱. ر.ک: حقوقی، محمد، شعر زمان ما۵، صص۶۳-۶۴.

۴. نتیجه

آنچه در شعر اخوان بیش‌ازپیش به چشم می‌خورد، کوشش‌های وی در جهت بهره بردن هرچه بیشتر از توانمندی‌های نحوی زبان است؛ چه با وارد کردن الگویی نادر از ادب گذشته چه با ابداع ساخت‌ها و الگوهایی که پیش از خود هرگز در زبان و ادب فارسی سابقه نداشته‌اند. درحالی که نحوگریزی‌های مشیری بیشتر تکرار آزموده‌های شعرا و نویسندگان پیشین است و کمتر موردی در شعر وی می‌توان یافت که سراسر نو و بدون هیچ پیشینه‌ای در زبان فارسی باشد.

در مجموع، اساس ساختار نحوی اشعار اخوان با مشیری تفاوت بسیاری دارد، تاجایی که رفتار نحوی مشابهی در شعر او به نتیجه‌ای متفاوت با همان ویژگی در شعر مشیری منجر می‌گردد؛ برای مثال، جابه‌جایی‌های اجزای مختلف جمله همچون نهاد، در ساختار جمله‌های اخوان بسیار نشان‌دارتر نمود پیدا می‌کنند، زیرا شمار بسیاری از جملات او از ارکانی متعدد و چندرکنی تشکیل شده‌اند و زمانی‌که ارکان دستوری مختلفی در این جملاتِ طولانی جابه‌جا می‌شوند، جمله از ساختار معیار خود بیش‌ازپیش فاصله می‌گیرد؛ به‌ویژه هنگامی که علاوه بر این جابه‌جایی‌ها، بدل‌ها و جملات معترضه‌ی بسیار طولانی و در مواقعی پرتعداد هم به ارکان اصلی افزوده می‌شوند. بنابراین، شعر اخوان گاهی نیاز به دوباره‌خوانی‌های بسیار دارد، در حالی که بسیار کم پیش می‌آید که ساختار نحوی جمله‌های مشیری دریافت شعر وی را دشوار سازند.

در پایان، به این نتیجه می‌رسیم که ظرفیت‌ها و امکانات نحوی زبان در شعر اخوان بسیار گسترش یافته‌است. در حقیقت، او همواره و در همه‌ی آثار نیمایی‌اش از تکرار کاربردهای معمول و رایج فراتر می‌رود، تا جایی که هیچ رکن دستوری‌ای را نمی‌توان یافت که دست‌کم یک بار ساختار معیار آن را برهم نزده و یا تغییری در آن ایجاد نکرده‌باشد. او با بهره‌گیری از ساختارهای نادر و بسیار کم‌کاربرد با بسامدی بالا، الگوهای کمابیش منسوخی را باری دیگر در زبان زنده و فعال می‌سازد و حتی گاهی با کاربردهای خاص خود از یک رکن دستوری، ظرفیت‌های پنهانی از آن را آشکار می‌کند و این‌گونه است که بارها و بارها از تعاریف و قوانین دستوری فاصله می‌گیرد و این همان نقطه‌ای است که تفاوت نگاه و برخورد اخوان و مشیری با زبان را شکل می‌دهد. چنانکه تنوع و دگرگونی در ساختارهای نحوی آثار مشیری، بیشتر همسو با نمونه‌های رایج پیشین و هم‌عصران خود، و به نوعی در ادامه‌ی سنّت زبان فارسی است. درحقیقت، زبان در شعر مشیری در محدوده‌های آشنا و دستوری خود باقی می‌ماند، درحالی که در شعر اخوان کارکردهای تازه‌ای می‌یابد؛ از این روست که اخوان پیوسته می‌کوشد تا به پیروی از نیما، «شمّ بلاغی» مخاطب را با برهم زدن قوانین و قواعد دستوریِ آشنا دگرگون و از این راه، امکانات بالفعل زبان را بالقوه سازد، درحالی که نگرش و شیوه‌ی مشیری اغلب به کاربردهای معمول‌تری از زبان منتهی می‌گردد.

ملاحظات اخلاقی

مشارکت نویسندگان

نویسندگان به طور مساوی در کلیه مراحل پژوهش و نگارش این مقاله پژوهشی و نهایی‌سازی آن مشارکت مستمر داشته‌اند.

اعلامیه هوش مصنوعی مولد و فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی در فرایند نگارش

نویسندگان در فرایند نگارش و آماده‌سازی این مقاله از هیچ‌گونه ابزار هوش مصنوعی یا فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی استفاده نکرده‌اند.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسندگان، این مقاله تعارض منافع ندارد.

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

نویسندگان اصول اخلاقی را در انجام و انتشار این پژوهش علمی رعایت کرده‌اند و این موضوع مورد تأیید همه آن‌هاست.

قدردانی

در نگارش این مقاله از نظرات انتقادی داوران محترم بهره‌مند شده‌ایم و در اینجا لازم می‌دانیم که از ایشان سپاسگزاری کنیم.

منابع

آیدنلو، سجاد (۱۳۹۷)، «دو حرف اضافه‌ی پیاپی؛(یک ویژگی نادر دستوری در شاهنامه و چند متن دیگر)»، *نشریه‌ی دستور (ویژه‌نامه‌ی نامه‌ی فرهنگستان)*، شماره‌ی ۱۴، ص ۷۴-۵۱.

انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن(۱۳۹۶)، *دستور زبان فارسی(۲)*، چاپ بیست و پنجم، تهران، فاطمی.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۸۱)، *زمستان*، چاپ هجدهم، تهران، زمستان.

_____، _____(۱۳۹۳)، *سال دیگر، ای دوست، ای همسایه...*، چاپ اول، تهران، زمستان.

_____، _____(۱۳۹۶)، *آخر شاهنامه*، چاپ بیست و پنجم، تهران، زمستان.

_____، _____(۱۳۹۷)، *سه کتاب*، چاپ نوزدهم، تهران: زمستان.

_____، _____(۱۳۹۹)، *از این اوستا*، چاپ بیست و دوم، تهران، زمستان.

_____، _____(۱۳۶۹)، *عطا و لقای نیما*، چاپ دوم، تهران، بزرگمهر.

جلالی پندری، یدالله(۱۳۹۸)، *نقد و بررسی شعر معاصر*، چاپ اول، تهران، مروارید.

حقوقی، محمد(۱۳۸۴)، *شعر زمان ما(۵)*، چاپ ششم، تهران، نگاه.

شمس لنگرودی، محمد(۱۳۷۷)، *تاریخ تحلیلی شعر نو، (جلد دوم)*، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.

علی‌پور، مصطفی(۱۳۸۰)، *ساختار زبان شعر امروز*، چاپ دوم، تهران، فردوس.

مشیری، فریدون(۱۴۰۰)، *بازتاب نفس صبحدمان، (جلد اول)*، چاپ بیستم، چشمه، تهران.

_____، _____(۱۴۰۰)، *بازتاب نفس صبحدمان، (جلد دوم)*، چاپ بیستم، تهران، چشمه.

References

Akhavan Sales, Mehdi (2002), *Winter*, eighteenth edition, Tehran, Zemestan. (In Persian)

_____ (2014), *Next Year, O Friend, O Neighbor...*, first edition, Tehran, Zemestan. (In Persian)

_____ (2017), *The End of the Shahnameh*, twenty-fifth edition, Tehran, Zemestan. (In Persian)

_____ (2018), *Three Books*, nineteenth edition, Tehran, Zemestan. (In Persian)

_____ (2020), *From This Avesta*, twenty-second edition, Tehran, Zemestan. (In Persian)

_____ (1990), *Nima's Gift and Farewell*, second edition, Tehran, Bozorgmehr. (In Persian)

Alipour, Mostafa (2001), *The Structure of Contemporary Poetic Language*, second edition, Tehran, Ferdows. (In Persian)

Anvari, Hassan and Hassan Ahmadi-Givi (2017), *Persian Grammar (Vol. 2)*, twenty-fifth edition, Tehran, Fatemi. (In Persian)

Aydinlou, Sajjad (2018), "Two Consecutive Prepositions (A Rare Grammatical Feature in the Shahnameh and Several Other Texts)", Dastur Journal (Special Issue of *Nameh-ye Farhangestan*), No. 14, pp. 51–74. (In Persian)

Hoghoughi, Mohammad (2005), *The Poetry of Our Time (Vol. 5)*, sixth edition, Tehran, Negah. (In Persian)

Jalali Pandari, Yadollah (2019), *Criticism and Analysis of Contemporary Poetry*, first edition, Tehran, Morvarid. (In Persian)

Moshiri, Fereydoun (2021), *Reflection of the Breath of Dawn (Vol. 1)*, twentieth edition, Tehran, Cheshmeh. (In Persian)

_____ (2021), *Reflection of the Breath of Dawn (Vol. 2)*, twentieth edition, Tehran, Cheshmeh. (In Persian)

Shams Langroudi, Mohammad (1998), *Analytical History of Modern Persian Poetry (Vol. 2)*, second edition, Tehran, Nashr-e Markaz. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir



A Study of the Concept of "Home" in Jamal Mirsadeghi's The Long Night Based on Christian Norberg-Schulz's Modernist School

Asieh Zabihnia Emran✉

Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. Email: zabihnia@pnu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(23-45)

Receive Date:
26 June 2026

Revise Date:
02 October 2026

Accept Date:
06 October 2026

Published online:
14 November 2026

Abstract

Home in The Long Night (1349 SH) by Jamal Mirsadeghi (b. 1312 SH) contributes to the formation of narrative space, the identities of the characters, and Kamal's development. Adopting a descriptive and analytical approach within interdisciplinary literary criticism, this study examines the concepts of home and dwelling in the novel through the thought of Christian Norberg-Schulz (1926-2000). Research material was collected from the novel and library sources. Passages concerning the room, window, courtyard, courtyard pool, rooftop, garden, and swimming pool were analyzed with reference to genius loci (the spirit of place), dwelling, identification, centrality, and the romantic character of place. The findings indicate that the social differences between Kamal's family home and Manouchehr's house correspond to two distinct forms of the lived experience of place. The family home serves as a shelter, a repository of family memory, and a source of security; paternal authority and the pressures of tradition also give it a restrictive dimension. Kamal's relationship with this home is therefore ambivalent and changes over the course of the narrative. With its garden, light, trees, and swimming pool, Manouchehr's house approximates the romantic spirit of place and offers Kamal an appealing and open environment. These qualities, however, do not produce a lasting sense of belonging. The narrative analysis shows that changes in Kamal's emotional state are reflected in his perception and description of place, while place also affects his feelings of security and anxiety and his decisions. In this reading, Norberg-Schulz's theory serves as an interpretive tool for revealing the literary and semantic functions of place in a Persian novel.

Keywords: The Long Night; Jamal Mirsadeghi; home; dwelling; genius loci; literary space; Christian Norberg-Schulz.

Cite this article: Zabihnia Emran, Asieh (2026) .A Study of the Concept of "Home" in Jamal Mirsadeghi's The Long Night Based on Christian Norberg-Schulz's Modernist School. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 14, Issue: 4, Ser. No.: 40 (23-45).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.417338.2131

Publisher: The University of Tehran Press.

© Asieh Zabihnia Emran

1. Introduction

In addition to the arguments, sentences may have non-argument phrase of various kinds. The vocative phrase is one such phrase, which has not received much attention in the Persian linguistic literature. The vocative phrase, contrary to DP arguments, is not included in the argument structure of predicates. The vocative refers to the addressee of the sentence. Although the vocative form is one of the earliest structures the children acquire, it has been rarely studied syntactically. We will claim that the vocative is a syntactic object and should be part of the grammar. Therefore, it can be analyzed, as a constituent, like the other parts of the sentence. To do this, first it must identified as a syntactic phrase, namely, the vocative phrase. The structure of this phrase, its feature composition and the position it occupies in the clause are among the questions that we tackle in the article. That the vocative phrase is not an argument of the verb seems to be why it has not received that attention it deserves in the linguistic literature. However, it is a phrase with a high frequency in everyday use of the language with interesting morpho-syntactic features. The phrase has several patterns; it can be realized as a common or proper noun, with or without an adjective. It can also be a pronoun.

The main question is how “home” in The Long Night changes from a material setting into an active component of narrative meaning. The study asks which aspects of Norberg-Schulz’s concepts of dwelling and genius loci illuminate the two principal houses in the novel and how the relation between inhabitants and domestic space is represented. It also considers whether the contrast between Kamal’s paternal home and Manouchehr’s house produces a simple opposition between tradition and modernity or a more complex pattern of attachment, pressure, attraction, estrangement, and belonging. Particular attention is given to the ways in which space contributes to characterization and to Kamal’s unstable sense of identity.

Norberg-Schulz developed his account of place within the context of modern architecture while moving beyond a purely functional or abstract conception of space. Drawing on phenomenology, he treated place as a concrete and meaningful totality formed through material features, natural elements, boundaries, centers, paths, light, and human presence. In Genius Loci, a place has a specific character that enables human beings to orient themselves and identify with their environment. Dwelling, accordingly, is more than occupying a shelter; it depends on a meaningful relation between the person and the world. These concepts are useful for literary analysis because fictional spaces also gain significance through perception, memory, action, and language. In a limited supporting role, the study also draws on Gaston Bachelard’s account of the house as a site of memory, intimacy, and imagination and on Robert T. Tally Jr.’s discussion of spatiality in literary studies.

2. Literature Review

Based on existing sources and research, no works have yet been published examining the concept of "home" in Mir-Sadeghi’s novel *Derazna-ye Shab* (The Long Stretch of Night) through the lens of Norberg-Schulz’s modernist perspective.

3. Materials and Methods

The research is descriptive-analytical and qualitative and is situated within interdisciplinary literary criticism. The primary source is the text of The Long Night, supplemented by library-based theoretical and critical studies. The novel was read closely to identify passages in which domestic spaces are associated with action, perception, or emotional change. These include descriptions of Kamal’s room, window, courtyard, pool, rooftop, the family’s shared rooms, and the garden and swimming pool of Manouchehr’s house. The selected evidence was interpreted in relation to Norberg-Schulz’s concepts of dwelling, identity, orientation, center, character, and

romantic place. Each example is considered in its narrative context to determine what it contributes to characterization, atmosphere, conflict, and the development of Kamal's consciousness.

4. Discussions and conclusion

The findings show that the novel is organized around two major domestic spaces that offer Kamal different modes of experience. His paternal home contains recognizable features of the traditional Iranian house: a courtyard, pool, several rooms, vegetation, and a private room whose window opens toward the outside. Kamal's room is especially important because it functions as a refuge from paternal authority and household pressure. The window, birds, morning air, and garden view allow this private space to become a point of contact between enclosure and openness. In this respect, the home provides familiarity and orientation associated with dwelling. Yet the same house is marked by paternal authority, religious discipline, fear, and emotional pressure. Kamal therefore does not experience it as an uncomplicated haven. Its meaning changes with his emotional condition and his position within the family, and this ambivalence is central to the novel's representation of home

Manouchehr's house creates a different spatial and emotional atmosphere. Its garden, flowers, trees, bright light, and swimming pool suggest openness, vitality, pleasure, and visual attraction. These qualities are close to Norberg-Schulz's description of the romantic character of place. For Kamal, entering this house also means encountering a different social order. The house becomes associated with friendship, sociability, and freedom from the strict codes of his paternal environment. The swimming pool functions as a spatial center, gathering light, water, reflection, and social activity into a memorable image. Nevertheless, the novel does not simply replace the traditional home with the modern or affluent house as a superior alternative. Kamal is fascinated by Manouchehr's world, but fascination does not become lasting identification. He gradually realizes that he does not fully belong there either. The contrast between the two houses therefore intensifies his crisis rather than resolving it

A further finding concerns the reciprocal relation between character and place. The environment is often filtered through Kamal's changing emotional state. When he feels secure, the room, courtyard, garden, light, and air are described with calmness and freshness; when he is disturbed, the spatial world can appear oppressive, dark, damaged, or unstable. The changing colors of the ground after he leaves home, the image of houses "asleep," the wet and broken stairs, and the contrast between a quiet moonlit courtyard and Kamal's restless movement show that spatial description is closely tied to focalization and mood. At the same time, space acts back upon the character: the room calms him, the rooftop provides temporary relief, the courtyard becomes the site of agitation, and Manouchehr's garden produces exhilaration. Mirsadeghi also uses light, color, sound, smell, and movement to turn setting into experience. These details create an affective geography through which the reader encounters the conflict between intimacy and estrangement, enclosure and openness, inheritance and change.The study concludes that home in The Long Night operates simultaneously as a material environment, a social structure, and an affective-existential experience. Norberg-Schulz's phenomenology of dwelling helps distinguish between merely occupying a space and developing a meaningful relation to it. Kamal's paternal house gives him familiarity, memory, privacy, and orientation while also embodying authority and restriction. Manouchehr's house offers openness, beauty, and an attractive alternative style of life, but it does not provide stable belonging. The narrative significance of the two houses lies in their inability to furnish a complete home for a protagonist whose identity is itself in transition. Mirsadeghi uses domestic space not as passive scenery but as a dynamic medium through which generational conflict, the encounter of tradition and

modernity, and the search for identity become perceptible. The application of Norberg-Schulz is most useful when it remains subordinate to close reading and helps explain how spatial imagery, descriptive rhetoric, and patterns of movement produce meaning. Because the study is limited to one novel and to its domestic spaces, its findings are not generalized to contemporary Persian fiction as a whole.

انتشارات دانشگاه تهران

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir



بررسی مفهوم «خانه» در رمان درازنای شب از میرصادقی بر پایهٔ مکتب مدرنیسم نوربرگ‌شولتز

آسیه ذبیح‌نیا عمران ✉

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور. تهران. ایران. رایانامه: zabihnia@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی
(۴۵-۲۳)

تاریخ دریافت:
۰۵ تیر ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری:
۱۰ مهر ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش:
۱۴ مهر ۱۴۰۵

تاریخ انتشار:
۲۳ آبان ۱۴۰۵

چکیده

خانه در رمان درازنای شب (۱۳۴۹ش) از جمال میرصادقی (متولد ۱۳۱۲ش)، در شکل‌گیری فضای روایت، هویت شخصیت‌ها و مسیر دگرگونی کمال نقش دارد. پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی و تحلیلی و در چارچوب نقد ادبی میان‌رشته‌ای، مفهوم خانه و سکونت را در این رمان بر پایهٔ دیدگاه نوربرگ‌شولتز (۱۹۲۶-۲۰۰۰م.) بررسی می‌کند. داده‌های پژوهش از متن رمان و منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده و شواهد مربوط به اتاق، پنجره، حیاط، حوض، پشت‌بام، باغ و استخر با تأکید بر مفاهیم روح مکان، سکونت، هویت‌یابی، مرکزیت و کیفیت رمانتیک مکان تحلیل شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که تفاوت اجتماعی میان خانهٔ پدری کمال و خانهٔ منوچهر با دو صورت متفاوت از تجربهٔ زیستهٔ مکان همراه است. خانهٔ پدری هم‌زمان پناهگاه، حافظهٔ خانوادگی و سرچشمهٔ امنیت است و به سبب حضور اقتدار پدر و فشار سنت، سویه‌ای محدودکننده نیز دارد؛ ازاین‌رو، نسبت کمال با آن رابطه‌ای دوگانه و متغیر است. خانهٔ منوچهر با باغ، نور، درختان و استخر به روح مکان رمانتیک نزدیک می‌شود و برای کمال جذابیت و گشودگی دارد، اما این جذابیت سرانجام به احساس تعلق پایدار نمی‌انجامد. تحلیل روایت نشان می‌دهد که تغییر حالات کمال در نحوهٔ دیدن و توصیف مکان منعکس می‌شود و در مقابل، مکان نیز بر احساس امنیت، اضطراب و تصمیم‌های او اثر می‌گذارد. نظریهٔ نوربرگ‌شولتز در این خوانش به‌مثابهٔ ابزاری برای آشکارکردن کارکرد ادبی و معنایی مکان در یک رمان فارسی به کار گرفته شده است.

کلیدواژه‌ها: درازنای شب، جمال میرصادقی، خانه، فضای روایی، سکونت، پدیدارشناسی مکان، نوربرگ‌شولتز

استناد ذبیح‌نیا عمران، آسیه (۱۴۰۴). بررسی مفهوم «خانه» در رمان درازنای شب از میرصادقی بر پایهٔ مکتب مدرنیسم نوربرگ‌شولتز. *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، ش ۴، زمستان ۱۴۰۴، پیاپی ۴۰ (۲۳-۴۵).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.417338.2131

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نیره ثابت ، وحید عیدگاه طرقبه‌ای

۱. مقدمه

خانه در تجربهٔ انسانی سرپناهی است که با سکون، خلوت، خاطره و شکل‌گیری بخشی از هویت فردی و خانوادگی پیوند دارد. واژهٔ «مسکن» از ریشهٔ «سکن» و با مفاهیمی چون آرامش، وقار و طمأنینه پیوند دارد و در فرهنگ فارسی نیز به معنای «منزل، جای سکونت و جای آرام» آمده است (معین، ۱۳۷۱: مدخل کلمه). در قرآن کریم نیز خانه با معنای سکون و آرامش همراه شده است: «وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّن بُيُوتِكُمْ سَكَنًا...» (نحل: ۸۰). خانه در روایت ادبی می‌تواند کانون خاطره، خیال و تجربهٔ درونی شخصیت باشد. باشلار[1] در خوانش پدیدارشناختی فضای خانه، آن را از بنیادی‌ترین مکان‌های شکل‌گیری خاطره و خیال می‌داند و بر ارزش فضاهای صمیمی در تجربهٔ انسانی تأکید می‌کند (باشلار، ۱۳۹۱: ۴) این نگاه، زمینهٔ مناسبی برای بررسی کارکرد خانه در روایت‌های داستانی فراهم می‌آورد. مکان، در قیاس با فضای انتزاعی، زمانی اهمیت می‌یابد که با حضور و تجربهٔ انسان بار معنایی و ارزشی پیدا کند (مدنی‌پور، ۱۳۷۹: ۳۲). همین پیوند میان انسان و مکان در اندیشهٔ مارتین هایدگر[2] نیز بنیادی است؛ چنان‌که «بودن» با «سکنی گزیدن» پیوند می‌خورد و نمی‌توان انسان را جدا از جای‌گرفتن او در جهان فهمید (کرنگ، ۱۳۸۳: ۱۵۴). در همین معنا، «انسان بودن» با سکونت داشتن بر روی زمین نسبت پیدا می‌کند (شار، ۱۳۸۹: ۳۱). خانه با حضور انسان معنا می‌گیرد و در احساس امنیت، هویت و ادراک او از جهان اثر می‌گذارد. سکونت در این معنا به رابطهٔ وجودی انسان با خانه اشاره دارد. بررسی درک آدمی از فضا و مسکن و نحوهٔ برقراری ارتباط با آن از اهداف مقالهٔ حاضر است؛ زیرا معنای مکان به انسان پایگاه وجودی و احساس هویت می‌بخشد.

رمان درازنای شب جمال میرصادقی، که بخش عمدهٔ رخدادهای آن در دو خانهٔ تهران دههٔ چهل می‌گذرد، از این منظر ظرفیت ویژه‌ای برای مطالعه دارد. خانهٔ پدری کمال و خانهٔ منوچهر هرکدام نظامی از روابط، احساسات، ارزش‌ها و شیوهٔ زیست را در خود متجسم می‌کنند و در شکل‌گیری کنش و تحول شخصیت اصلی سهم دارند. بنابراین، بررسی خانه در این رمان از حوزهٔ توصیف معماری فراتر می‌رود و به مسئلهٔ «فضای روایی» در ادبیات داستانی فارسی مربوط می‌شود. پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر مفاهیم «روح مکان» و «سکونت» در اندیشهٔ نوربرگ‌شولتز نشان دهد که چگونه عناصر فضایی خانه به بخشی از شخصیت‌پردازی، تقابل ارزش‌ها و سازمان معنایی رمان درازنای شب بدل می‌شوند. رویکردهای میان‌رشته‌ای در مطالعات ادبی این امکان را می‌دهند تا متن داستانی از منظر دانش‌هایی مانند جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفه، جغرافیای انسانی و معماری نیز خوانده شود؛ اما ارزش چنین رویکردی زمانی آشکار می‌شود که نظریه به متن تحمیل نشود و بتواند بخشی از سازوکار معنایی و هنری اثر را روشن کند. از این منظر، بهره‌گیری از مفاهیم مربوط به مکان و سکونت هنگامی در نقد رمان سودمند است که به تحلیل نحوهٔ توصیف فضا، رابطهٔ شخصیت با مکان، نقش مکان در پیشبرد

1. Gaston Bachelard
2. Martin Heidegger

روایت و دگرگونی معنای آن در طول داستان بینجامد. در مطالعات ادبی نیز نشان داده است که فضا در فرایند تولید معنا در متن سهیم است. این جهت‌گیری با آنچه رابرت تَلی[1] از «چرخش فضایی»(Tally, 2013: 4) در مطالعات ادبی توضیح می‌دهد همسو است. در این رویکرد، فضا همراه با زمان و شخصیت در تولید معنا و سامان‌دادن به تجربهٔ شخصیت مشارکت دارد.

نوربرگ‌شولتز، که اندیشه‌اش در بستر تحولات معماری مدرن شکل گرفته است، با تکیه بر رویکرد پدیدارشناختی از تلقی صرفاً کارکردی و انتزاعی فضا فاصله می‌گیرد و بر مکانِ زیسته، سکونت، هویت و روح مکان تأکید می‌کند. از دید او، انسان هنگامی واقعاً سکونت دارد که بتواند در محیط خود جهت بیابد و با آن هویت پیدا کند. این تعریف در درک مفاهیم دیگر معماری فرارتر از فراهم آوردن سرپناه بود و درحالی مطرح شد که آن زمان، درک و مفهوم از معماری، خلق فضاهای مناسب بود. (حمزه نژاد و همکاران، ۱۳۹۹: ۲) همین نکته امکان پیوند دیدگاه او با نقد ادبی را فراهم می‌کند؛ زیرا در رمان نیز مکان از خلال ادراک شخصیت، خاطره، احساس، کنش و زبان روایت معنا می‌یابد.

مسئلهٔ اصلی پژوهش این است که «خانه» در درازنای شب چگونه از یک فضای مادی به عنصری روایی و معناساز تبدیل می‌شود و چه نقشی در بازنمایی آرامش، فشار، خاطره، هویت و احساس تعلق کمال دارد. همچنین باید روشن شود که تفاوت دو خانهٔ اصلی رمان چگونه با تفاوت دو شیوهٔ زیست و دو نظام ارزشی پیوند می‌خورد و حالات شخصیت اصلی چگونه در نحوهٔ دیدن و توصیف این فضاها بازتاب می‌یابد. ازاین‌رو، پژوهش حاضر در قلمرو نقد ادبی میان‌رشته‌ای قرار می‌گیرد: متن رمان و کارکرد عناصر روایی در مرکز تحلیل باقی می‌ماند و مفاهیم نوربرگ‌شولتز برای توضیح رابطهٔ شخصیت و مکان به کار گرفته می‌شود. چنین رویکردی می‌تواند به مطالعات ادبیات داستانی معاصر فارسی، به‌ویژه پژوهش‌هایی که به فضا، خانه، شهر و شیوهٔ بازنمایی زیست اجتماعی در رمان می‌پردازند، پیوند مستقیم داشته باشد.

۱. ۱. روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع توصیفی و تحلیلی و در چارچوب نقد ادبی میان‌رشته‌ای است. داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده و متن رمان با روش خوانش نزدیک و تحلیل کیفی بررسی شده است. در مرحلهٔ نخست، بخش‌هایی از رمان که در آن‌ها خانه، اتاق، حیاط، پنجره، حوض، باغ، استخر و دیگر عناصر مکانی در ارتباط با کنش یا حالت شخصیت‌ها برجسته شده‌اند، استخراج شد. سپس این شواهد با مفاهیم اصلی نوربرگ‌شولتز، به‌ویژه سکونت، هویت‌یابی، روح مکان، مرکزیت و کیفیت رمانتیک مکان، سنجیده شد.

۱. ۲. سؤالات پژوهش

۱) مهم‌ترین مؤلفه‌های مفهوم سکونت و روح مکان در بازنمایی خانه‌های رمان درازنای شب کدام‌اند و این مؤلفه‌ها در چه عناصر فضایی نمود پیدا می‌کنند؟

---

1. Tally Jr., Robert

۲) رابطهٔ خانه با کمال و دیگر ساکنان آن چگونه شکل می‌گیرد و مکان چه نقشی در آرامش، اضطراب، هویت و احساس تعلق آنان دارد؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

از میان منابع و پژوهش‌های موجود، آثاری که بیشترین ارتباط را با موضوع پژوهش حاضر دارند، عبارت‌اند از:

نواب‌پور (۱۳۵۱) در مقالهٔ «نقد و بررسی درازنای شب» به ارزیابی رمان میرصادقی پرداخت و از جمله به مسئلهٔ شکاف نسلی و زمینه‌های واقع‌گرایانهٔ اثر توجه کرد.

نعمتی (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ «بررسی عناصر داستان در سه اثر از جمال میرصادقی (درازنای شب، بادها خبر از تغییر فصل می‌دهند و اضطراب ابراهیم)» عناصر داستانی را با تکیه بر شواهد خود آثار بررسی کرد.

فروزنده و همکاران (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی شکاف نسلی به‌عنوان اصلی واقع‌گرایانه در رمان درازنای شب اثر جمال میرصادقی» نشان دادند که رمان، انقطاع و شکاف نسلی را در بستر یک خانوادهٔ سنتی بازنمایی می‌کند و عوامل شکل‌گیری این فاصله را در مناسبات خانوادگی نشان می‌دهد.

معاون (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ «نقد و بررسی تطبیقی شکاف در رمان الخندق العمیق سهیل ادریس و درازنای شب از جمال میرصادقی» مسئلهٔ شکاف و تقابل سنت با نیازهای نسل جدید را بررسی کرد.

گلیاری و همکاران (۱۴۰۰) در مقالهٔ «تحلیل گلدمنی قهرمان مسئله‌دار در آثار جمال میرصادقی (درازنای شب و کلاغ‌ها و آدم‌ها)» شخصیت محوری دو رمان را از منظر ساختارگرایی تکوینی و مفهوم قهرمان مسئله‌دار تحلیل کردند. آنان ویژگی‌هایی چون فردیت، پیروی از ارزش‌های راستین، مخالفت با اجتماع و حاشیه‌نشینی را در وضعیت این شخصیت‌ها برجسته دانسته‌اند.

گلیاری و همکاران (۱۴۰۰) در پژوهشی دیگر با عنوان «درازنای شب بر اساس نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن» جهان‌نگری رمان را با آگاهی طبقاتی طبقهٔ متوسط مرتبط دانستند.

رحمانیان و همکاران (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بررسی جامعه‌شناختی درازنای شب با تکیه بر دو مفهوم سنت و تجدد» رابطهٔ سنت و تجدد را در متن رمان بررسی کردند.

هاشمی (۱۴۰۲) در پایان‌نامهٔ «بررسی روایت در رمان درازنای شب از جمال میرصادقی» ساختار روایی اثر را با توجه به برخی مؤلفه‌های نظریهٔ ژنت مطالعه کرد و بر ظرفیت روایت برای بازنمایی معضلات اجتماعی زمانه تأکید داشت.

دست‌پاک و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «مؤلفه‌های چندصدایی باختین در رمان درازنای شب اثر جمال میرصادقی» به صداهای متفاوت و متناقض شخصیت‌ها و امکان بروز دیدگاه‌های گوناگون در رمان پرداختند.

بهمنی و حاجتی (۱۴۰۳) در مقالهٔ «تفاوت‌های واژگانی زنان و مردان در رمان درازنای شب اثر جمال میرصادقی» کاربرد صفات و واژگان عاطفی، تعدیل‌گرها، تشدیدگرها و رنگ‌واژه‌ها را از منظر زبان‌شناسی جنسیت بررسی کردند.

مرور این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که درازنای شب از منظرهایی چون شکاف نسلی، عناصر داستان، ساختارگرایی تکوینی، سنت و تجدد، روایت، چندصدایی و زبان جنسیتی مطالعه شده است؛ بااین‌حال، در پیشینهٔ یادشده، «خانه» به‌عنوان عنصری از فضای روایی و مکانی زیسته و هویت‌ساز، با تکیه بر پدیدارشناسی مکان نوربرگ‌شولتز، موضوع بررسی مستقل قرار نگرفته است. وجه تمایز پژوهش حاضر، بررسی عناصر فضایی رمان در پیوند با ساخت روایت و شخصیت‌پردازی است. در این بررسی، نشانه‌های معماری دورهٔ تاریخی در ارتباط با تحول عاطفی و هویتی کمال تفسیر می‌شوند.

۲. ۱. چارچوب نظری

فضا در متن داستانی، ضمن تعیین محل وقوع رویدادها، می‌تواند در سازمان روایت، شخصیت‌پردازی، شکل‌گیری تعارض و انتقال ارزش‌های فرهنگی نقش داشته باشد. توجه به این مسئله در مطالعات ادبی معاصر گسترش یافته است؛ رویکردی که میان روایت و جغرافیا، فضا و ادراک شخصیت، و مکان و تولید معنا پیوند برقرار می‌کند. (Tally, 2013: 90) منتقد در این رویکرد، محل وقوع داستان را در پیوند با شیوهٔ روایت مکان، ارزش عاطفی آن و تأثیرش بر کنش و هویت شخصیت بررسی می‌کند.

در میان نظریه‌پردازانی که خانه را به تجربهٔ انسانی و ادبی پیوند داده‌اند، گاستون باشلار جایگاهی مهم دارد. او در کتاب بوطیقای فضا، خانه را یکی از بنیادی‌ترین فضاهای صمیمی انسان و محل انباشت خاطره، خیال و رؤیا می‌داند (باشلار، ۱۳۹۱: ۳). اهمیت این دیدگاه در آن است که از یک سو، پیوند خانه با حافظه و دنیای درونی شخصیت را روشن می‌کند و از سوی دیگر، امکان می‌دهد مفاهیم پدیدارشناختی نوربرگ‌شولتز در متن رمان فارسی درازنای شب، در نسبت با روایت و شخصیت، به کار گرفته شوند.

۲. ۲. نوربرگ‌شولتز و پدیدارشناسی مکان

کریستیان نوربرگ‌شولتز (۱۹۲۶–۲۰۰۰م.) معمار و نظریه‌پرداز نروژی از چهره‌های اثرگذار نظریهٔ معماری در نیمهٔ دوم قرن بیستم است. او در سال ۱۹۶۴ دکترای فنی خود را در رشتهٔ معماری از انستیتوی فناوری نروژ دریافت کرد، از ۱۹۶۶ در مدرسهٔ معماری اسلو به‌عنوان استاد فعالیت داشت و در ۱۹۷۴ استاد مدعو مؤسسهٔ فناوری ماساچوست بود. دریافت دکترای افتخاری دانشگاه هانوور و مدال طلای آکادمی معماری فرانسه نیز از افتخارات او ذکر شده است (نیک‌روش و قاسمی سیچانی، ۱۳۹۳: ۱۶۹).

نوربرگ‌شولتز از دل سنت معماری مدرن به بازاندیشی مفهوم فضا و مکان رسید و در آثار متأخر خود، با بهره‌گیری از پدیدارشناسی، به نقد نگاه صرفاً کارکردی و انتزاعی به معماری

پرداخت. دغدغهٔ اصلی او این بود که معماری چگونه می‌تواند محیطی معنادار برای زندگی انسان فراهم کند. در این چارچوب، «مکان» کلیتی است که از شکل، ماده، نور، طبیعت، مرز، مرکز و نحوهٔ حضور انسان در آن پدید می‌آید. بنابراین، در پژوهش حاضر از اندیشهٔ او برای فهم نحوهٔ معنادارشدن خانه در تجربهٔ شخصیت و روایت استفاده می‌شود.

۲. ۳. روح مکان، سکونت و هویت

کتاب روح مکان [1] در سال ۱۹۸۰ منتشر شد و ترجمهٔ فارسی آن با ترجمهٔ محمدرضا شیرازی در سال ۱۳۸۸ به چاپ رسید. در این اثر، «روح مکان» به کیفیت خاص و متمایزی اشاره دارد که هر مکان را از مکان دیگر جدا می‌کند. به بیان نوربرگ‌شولتز، کار معماری آن است که این کیفیت را آشکار و مجسم کند تا انسان بتواند در محیط خود «باشیدن» را تجربه کند. مکان از تعامل شکل، مصالح، نور، پوشش گیاهی، مرزها، مسیرها و نحوهٔ حضور انسان معنا می‌گیرد (نوربرگ‌شولتز، ۱۳۸۸: ۲۳).

کتاب مفهوم سکونت: به سوی معماری تمثیلی نیز در سال ۱۹۸۵ منتشر شد و ترجمهٔ فارسی آن با ترجمهٔ محمود امیریاراحمدی در سال ۱۳۸۱ انتشار یافت. نوربرگ‌شولتز در این کتاب، سکونت را مفهومی فراتر از داشتن سقف و چند متر مربع فضا می‌داند. سکونت زمانی تحقق می‌یابد که میان انسان و محیط پیوندی معنادار برقرار شود (نوربرگ‌شولتز، ۱۳۸۷: ۹، ۱۷). از دید او، انسان برای سکونت نیاز دارد هم در محیط «جهت‌یابی» کند و هم با آن «هویت‌یابی» داشته باشد؛ به همین دلیل، حس مکان و کیفیت‌های محیطی در شکل‌گیری تجربهٔ وجودی فرد نقش بنیادی دارند (نوربرگ‌شولتز، ۱۳۹۳: ۲۳).

در تقسیم‌بندی نوربرگ‌شولتز از کیفیت‌های مکان، الگوی رمانتیک با طبیعت زنده، تنوع، تغییر، نور، گیاه، آب و کیفیت‌های حسی پیوند بیشتری دارد. طبیعت در چنین مکانی در تجربهٔ ساکن حضور دارد و به وجوه بنیادین «بودن» معنا می‌بخشد (نوربرگ‌شولتز، ۱۳۸۸: ۷۸). این مؤلفه برای تحلیل خانه‌باغ منوچهر و نیز بخش‌هایی از خانهٔ پدری کمال اهمیت ویژه دارد. انتقال یک نظریهٔ معماری به نقد ادبی نیازمند احتیاط روش‌شناختی است. خانه در رمان صورتی زبانی و روایی از مکان است که از خلال انتخاب راوی، توصیف، زاویهٔ دید، خاطره و حالات شخصیت ساخته می‌شود. ازاین‌رو، مفاهیم نوربرگ‌شولتز در این مقاله به‌منزلهٔ ابزار تفسیر به کار می‌روند و کاربرد آن‌ها در بررسی جزئیات متن به شواهد روایی وابسته است. هرجا رابطهٔ میان شخصیت و مکان، کیفیت حسی فضا، هویت‌یابی یا احساس تعلق در روایت برجسته شده است، نظریه امکان توضیح بیشتری فراهم می‌کند؛ و هرجا متن بر تعارض، بی‌تعلقی یا فشار تأکید دارد، همین فاصله با معنای آرمانی سکونت بخشی از تحلیل انتقادی محسوب می‌شود. از منظر نقد ادبی، اهمیت این نکته در آن است که «مکان» در داستان همواره از صافی زبان و روایت می‌گذرد. خواننده خانهٔ کمال یا عمارت منوچهر را از خلال گزینش جزئیات، زاویهٔ دید راوی، ترتیب حضور اشیا و

1. Genius Loci

پیوند آن‌ها با حالات شخصیت تجربه می‌کند. بنابراین، ارزش انتقادی مفاهیمی چون سکونت و روح مکان زمانی آشکار می‌شود که بتوان نشان داد چرا یک پنجره در لحظه‌ای به امکان خلوت بدل می‌شود، چرا حیاط در صحنه‌ای آرامش‌بخش و در صحنه‌ای دیگر میدان بی‌قراری است، یا چگونه باغ و استخر خانهٔ منوچهر در آغاز نشانهٔ گشودگی و جذابیت‌اند اما در ادامه نمی‌توانند برای کمال «تعلق» ایجاد کنند. موضوع اصلی پژوهش در چنین خوانشی، شیوهٔ ادبیِ ساخته‌شدن مکان در متن است، از سوی دیگر، توجه باشلار به خانه به‌عنوان فضای صمیمیِ خاطره، خیال و پناه نشان می‌دهد که خوانش ادبی خانه ناگزیر از کیفیت عاطفی و ذهنی آن است (Bachelard, 1994: 58). مقالهٔ حاضر از این دو دیدگاه برای روشن‌کردن جایگاه «مکان» در نقد ادبی بهره می‌گیرد و تحلیل اصلی را بر مفاهیم نوربرگ‌شولتز استوار می‌کند؛ ازاین‌رو، این منابع در مقاله نقش تکمیلی دارند. بر این اساس، سه سطح در تحلیل رعایت شده است: نخست، سطح فضایی که در آن اجزایی چون اتاق، حیاط، پنجره، حوض، پشت‌بام، باغ و استخر شناسایی می‌شوند؛ دوم، سطح روایی که نحوهٔ ورود این عناصر به روایت، تکرار آن‌ها، رابطهٔ آن‌ها با زاویهٔ دید و جایگاهشان در حرکت داستان بررسی می‌شود و سوم، سطح معنایی که در آن رابطهٔ مکان با آرامش، ترس، اقتدار، تعلق، بیگانگی و هویت تفسیر می‌شود. چنین تفکیکی مانع آن می‌شود که حضور هر عنصر معماری به‌تنهایی شاهدی برای یک مفهوم نظری تلقی شود و امکان می‌دهد تنها در مواردی از نظریهٔ نوربرگ‌شولتز استفاده شود که متن رمان نیز پیوند معنایی لازم را ایجاد کرده باشد.

۳. تحلیل و بررسی

۳. ۱. رمان درازنای شب و جایگاه خانه در روایت

جمال میرصادقی (متولد ۱۳۱۲ش) رمان درازنای شب (۱۳۴۹ش) را در ۲۴۰ صفحه و از سوی انتشارات زمان منتشر کرد. این اثر در بستر داستان‌نویسی واقع‌گرایانهٔ معاصر فارسی، بخشی از تنش‌های اجتماعی و خانوادگی دههٔ چهل را از خلال تجربهٔ یک جوان بازنمایی می‌کند و مسئلهٔ انقطاع و شکاف نسلی در آن جایگاهی محوری دارد. روایت عمدتاً به ذهنیت کمال، شخصیت اصلی، نزدیک است و فضاهای خانگی از مسیر ادراک او معنا می‌گیرند. خود میرصادقی نیز بر پیوند اثر با تجربهٔ زیستهٔ خویش تأکید کرده است: «درازنای شب زندگی خودم بود. جوانی من در این رمان حضوری غیرقابل انکار دارد» (محمدی، ۱۳۸۵: ۴۵). از این منظر، خانه در رمان هم نشانهٔ یک وضعیت اجتماعی و تاریخی است و هم جزئی از سازوکار ادبی بازنمایی تجربهٔ فردی کمال. به قول میرعابدینی، کمال گرفتار سرگشتگی است. «او در برخورد با هر نوع زندگی دنیا را می‌شناسد، اما چشم‌اندازی از آینده ندارد و سردرگم است» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۲۶۰).

کمال دانش‌آموز سال آخر دبیرستان و عضو خانواده‌ای سنتی و مذهبی است. پدر او شخصیتی مقتدر و سخت‌گیر دارد و کمال در آغاز از نظر ظاهر و اندیشه تا حد زیادی تابع فضای خانوادگی است. دوستی با منوچهر، که در خانواده‌ای مرفه‌تر و آزادتر پرورش یافته، او را با شیوهٔ دیگری از زندگی آشنا می‌کند. رفت‌وآمد به خانهٔ منوچهر و معاشرت با منوچهر، فرشته و سوسن

در کمال تغییراتی ایجاد می‌کند؛ بااین‌حال، او پس از مدتی درمی‌یابد که به آن محیط نیز تعلق کامل ندارد. سپس به محمود نزدیک می‌شود و سرانجام خانهٔ پدری را ترک می‌کند. در مجموع، کمال شخصیتی سرگشته است که در برخورد با شیوه‌های مختلف زندگی، جهان تازه‌ای را تجربه می‌کند بی‌آنکه افق روشنی برای آینده داشته باشد (میرصادقی، ۱۳۴۹: تلخیص از متن). در این مسیر، خانه نقش مهمی در سازمان روایت دارد. دو خانهٔ اصلی رمان، خانهٔ پدری کمال و خانهٔ منوچهر، هرکدام با نوعی نظم خانوادگی، سبک زندگی و کیفیت عاطفی همراه‌اند و جابه‌جایی کمال میان آن‌ها بخشی از فرایند شناخت و دگرگونی او را می‌سازد. در نتیجه، مقایسهٔ این دو خانه در پژوهش حاضر به دو «صورت روایی از سکونت» معطوف است: یکی آشنا و هویت‌بخش اما محدودکننده، و دیگری جذاب و گشوده اما فاقد تعلق پایدار.

در رمان درازنای شب دو خانه در تهران دهه ۴۰ وصف می‌شود. یکی از آن‌ها خانهٔ کمال راوی داستان است و دیگری خانهٔ منوچهر که راوی مدتی را در خانه وی مسکن می‌گزیند. هر دو خانه بخشی از هویت راوی و اهالی آن‌را می‌سازند. از دیدگاه نوربرگ شولتز، هویت معماری بین چهار الگوی کیهانی، رمانتیک، کلاسیک و مرکب تقسیم می‌شود که مبحث روح مکان شهرهای اسلامی در گسترهٔ شهرهای کیهانی قرار می‌گیرد. از دید وی «سکونت، سقفی را سایبان قرار دادن یا چند مترمربع زمین را زیر پا گرفتن نیست» (نوربرگ‌شولتز، ۱۳۸۷: ۹) و مفهومی فراتر از این این است. درواقع، «برقراری پیوندی پرمعنا بین انسان و محیطی مفروض است.» (همان: ۱۷). اینک بررسی مفهوم مفهوم خانه و روح مکان در رمان درازنای شب:

۳. ۲. خانهٔ پدری کمال: سازمان فضایی و تجربهٔ سکونت

۳. ۲. ۱. اتاق، پنجره، حیاط و حوض

نوربرگ‌شولتز «آبادی گزیدن در چشم‌انداز طبیعی» را با محدودکردن و مشخص‌کردن یک ناحیه یا مکان مرتبط می‌داند (نوربرگ‌شولتز، ۱۳۸۷: ۳۱). در خانهٔ پدری کمال، همین مرزبندی در مقیاس خانه با حیاط، اتاق‌ها، دیوارها، حوض و پنجره‌ها شکل می‌گیرد. کمال اتاقی شخصی دارد و پنجرهٔ اتاق یکی از واسطه‌های اصلی رابطهٔ او با فضای بیرون است. اتاق برای او هم محل خلوت است و هم نقطهٔ تماشای حیاط و طبیعت پیرامون.

«به اتاقش آمد، کنار پنجره نشست» (میرصادقی، ۱۳۴۹: ۵۰).

در جای دیگری، حرکت آرام کلاغ‌ها در آستانهٔ صبح از برابر پنجره ثبت می‌شود: «صبح نزدیک می‌شد... دستهٔ کلاغ‌ها بی‌صدا بال‌زنان از آسمان جلو پنجره می‌گذشتند» (همان: ۲۲۵). پنجره در این نمونه‌ها امکان ارتباط کمال با حیاط، باغ همسایه، آسمان و حرکت زندگی را فراهم می‌کند.

حیاط نیز فضای مشترک خانواده است و زندگی روزمره در آن جریان دارد: «جلو پنجره اتاق آمد. توی حیاط خواهرهایش با دختر همسایه اکردوکر بازی می‌کردند... پیش رویش، باغ همسایه پر از گل و شکوفه بود و آفتاب مثل دستهٔ قناری روی جوانه‌های تازه و سبز درخت‌ها نشسته بود» (میرصادقی، ۱۳۴۹: ۱۵). در این تصویر، حیاط و باغ همسایه به کمک صدا، نور، رنگ و گیاه از حالت فضای خنثی بیرون می‌آیند و به مکان زیسته تبدیل می‌شوند. خانه اتاق‌های متعددی پیرامون حیاط

دارد و اعضای گستردهٔ خانواده، از جمله عمو و دخترعمو، در همین مجموعه زندگی می‌کنند. حرکت کمال میان اتاق، حیاط، حوض و پله‌ها بارها در روایت تکرار می‌شود: «از اتاق بیرون آمد و سر حوض نشست و وضو گرفت و با تن لرزان به اتاق برگشت» (همان: ۱۴)؛ «به حیاط برگشت، صدای زنگدار دخترعمویش را از اتاق آن طرف حیاط شنید» (همان: ۵۰)؛ و «کمال از جلو اتاق گذشت. از پله‌ها بالا رفت و توی اتاقش که آمد، خودش تعجب کرد» (همان: ۶۶). این تکرارها نشان می‌دهد که معماری خانه در نحوهٔ حرکت، دیدن، شنیدن و خلوت‌کردن شخصیت نقش دارد. در یک نمونهٔ معنادار، شنیدن صدای حاج‌عمو از حیاط مستقیماً کیفیت عاطفی اتاق را تغییر می‌دهد: «صدای در کوچه بلند شد. بعد، از توی حیاط، صدای حاج‌عموش را شنید. احساس خوشی و سرحالیش از بین رفت. با پای لرزان به طرف پنجره اتاق آمد» (همان: ۱۸۰). صدا و حضور اعضای خانواده پیوسته از فضای مشترک خانه بر فضای خصوصی اتاق اثر می‌گذارند.

خانهٔ کمال، با وجود نداشتن هشتی، بسیاری از عناصر خانهٔ سنتی ایرانی را حفظ کرده است: اتاق‌های پیرامون حیاط، حوض و پوشش گیاهی. حسینی و همکاران نیز در بررسی خانه‌های تهران در فاصلهٔ ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۷ به حذف تدریجی هشتی، باقی‌ماندن حیاط و پوشش گیاهی و در خانه‌های جدیدتر به تبدیل حوض به استخر و تغییر موقعیت حیاط اشاره کرده‌اند (حسینی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۰۱). از این منظر، خانهٔ پدری کمال در نقطهٔ گذار میان الگوی سنتی و تغییرات معماری تهران دههٔ چهل قرار می‌گیرد.

۳. ۲. ۲. خانه به‌مثابهٔ آرامش و پناه

یکی از روشن‌ترین وجوه خانه در رمان، نقش آن در ایجاد احساس امنیت است. این معنا بیش از همه در اتاق شخصی کمال نمود پیدا می‌کند:

«توی اتاق احساس آرامش می‌کرد. اتاقش برای او پناهگاهی بود، پناهگاهی در برابر چیزهای دلهره‌آور و ناشناخته که نمی‌توانستند با بدخواهی به درون بیایند و او را مغلوب خود کنند» (میرصادقی، ۱۳۴۹: ۶۶).

این توصیف با دیدگاه نوربرگ‌شولتز دربارهٔ نقش محیط در پذیرش کنش و تجسم‌بخشیدن به مفاهیم همخوان است (نوربرگ‌شولتز، ۱۳۸۷: ۲۳). در اتاق کمال، مفهوم «پناه» در خودِ فضا متجسم می‌شود؛ در و دیوار اتاق با ایجاد حدود مادی، مرزی روانی میان او و امر تهدیدکننده می‌سازند. حیاط و عناصر طبیعی خانه نیز گاه همین کیفیت آرام‌بخش را تقویت می‌کنند: «سر حوض وضو گرفت و به اتاق برگشت... هوا تازه و خنک بود. نفسش را که فرو می‌داد، نشاطی وجود او را برمی‌داشت. پیش چشم‌هایش همه چیز آرام و آرامش‌بخش بود» (میرصادقی، ۱۳۴۹: ۲۱). حضور سماور و مادر در اتاق نیز سیمای آشنای خانه را کامل می‌کند: «توی اتاق آمد، سماور می‌جوشید... مادرش، چادرش را دور کمر بسته بود و پای بساط سماور نشسته بود» (همان: ۲۲۸).

برای پدر کمال نیز خانه با نوع دیگری از آرامش پیوند دارد: ذکر، نماز و دعا بخشی از نظم روزانهٔ اوست. تصویر تسبیح در دست پدر و حرکت لب‌های او (همان: ۲۳۰، ۲۳۲) نشان می‌دهد که فضا برای پدر با معنای دینی و آیینی تثبیت می‌شود. حتی فراخواندن کمال برای نماز، «نمازت

قضا شد کمال...» (همان: ۲۲۸)، نشان می‌دهد که این نظم معنایی از سوی پدر بر دیگر اعضای خانواده نیز تحمیل می‌شود. کبیری سامانی و همکاران نیز در تفسیر معنای قرآنی خانه، بر پیوند خانه با سکینه، آرامش و مأمن روحی تأکید کرده‌اند (کبیری سامانی و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۹). اقتدار پدر و کنترل خانوادگی در این خانه حضوری دائمی دارند و اتاقی که برای کمال پناهگاه است، از فشار آن‌ها نیز تأثیر می‌پذیرد. هم‌زمانی پناه و فشار در یک مکان، یکی از مهم‌ترین کیفیت‌های خانهٔ کمال است و معنای سکونت در رمان را با وضعیت متغیر او پیوند می‌دهد.

۳. ۲. ۳. اتاق و هویت کمال

در اندیشهٔ نوربرگ‌شولتز، مکان زمانی برای انسان معنا پیدا می‌کند که او بتواند با آن هویت‌یابی کند. اتاق کمال نمونه‌ای روشن از این پیوند است؛ اتاق حریم خصوصی، پناهگاه و بخش مهمی از جهان شخصی اوست. هنگامی که کمال با ترس به خانه بازمی‌گردد، شنیدن صدای پای مادر از پشت در برای او اطمینان‌بخش است:

«وقتی به خانه رسید، دید که کلون پشت در خانه را انداخته‌اند. به‌ناچار با ترس و لرز در زد... صدای پای آشنای مادرش را که از پشت در شنید، نفس راحتی کشید... و آهسته از حیاط گذشت و به اتاق رفت» (میرصادقی، ۱۳۴۹: ۲۱۸).

در این صحنه، خانه به سبب «آشنایی» معنا دارد؛ صدای مادر، مسیر حیاط و رسیدن به اتاق مجموعه‌ای از نشانه‌های شناخته‌شده‌اند که کمال از طریق آن‌ها دوباره جای خود را در جهان می‌یابد. هویت اتاق برای کمال از خاطره، تکرار، امنیت و رابطهٔ او با آن شکل می‌گیرد. این همان تبدیل «فضا» به «مکان» است؛ فرایندی که در نظریهٔ مکان بر تحقق ظرفیت معنایی محیط تأکید می‌شود (Sarmast & Motevaseli, 2010: 146). اهمیت این هویت‌مندی زمانی آشکارتر می‌شود که کمال خانه را ترک می‌کند: «و توی کوچه آمد، دیگر هیچ چیز نداشت همه چیز را پشت سرش، در خانه گذاشته بود و بیرون آمده بود» (میرصادقی، ۱۳۴۹: ۲۳۵). در این جمله، خروج از خانه با نوعی تهی‌شدن و گسست از داشته‌های هویتی همراه است. در نتیجه، ترک خانه نقطهٔ اوج بحران تعلق کمال است.

۳. ۲. ۴. تأثیر متقابل خانه و حالات شخصیت

یکی از مهم‌ترین یافته‌های متن، دوسویه‌بودن رابطهٔ انسان و مکان است. خانه بر احساس کمال اثر می‌گذارد و در همان حال، حالت روانی او نیز نحوهٔ دیدن خانه را تغییر می‌دهد. هنگامی که حال او خوش نیست، خانه در زبان او به «خانهٔ اکبیری» تبدیل می‌شود (میرصادقی، ۱۳۴۹: ۱۵). هنگام ترک خانهٔ پدری نیز تغییر حالات درونی او در رنگ جهان بیرون بازتاب می‌یابد: «از وقتی که از خانه بیرون آمده بود، پیش چشم‌هایش زمین زرد شده بود، قرمز شده بود، خاکستری شده بود و حالا سیاه بود» (همان: ۲۳۵). اندکی بعد، حتی خانه‌ها در ادراک او جاندار می‌شوند: «خانه‌ها در خواب» (همان: ۲۳۶) این هم‌حسی میان وضعیت درونی و کیفیت مکان در نمونه‌های دیگری نیز دیده می‌شود. وقتی کمال آشفته است، پله‌های خیس و خراب در حرکت تلوتلوخوران او

برجسته می‌شوند (همان: ۹۶). در مقابل، هنگامی که سرخوش است، استخر و نور خورشید نیز درخشان و جشن‌گونه دیده می‌شوند: «استخر میان نور خورشید نشسته بود و آب صاف و شفافش چراغان شده بود» (همان: ۳۶). توصیف باغ همسایه نیز در لحظهٔ نشاط با عطر نسترن و پیچ امین‌الدوله و «نفس بهار» همراه می‌شود (همان: ۶۷). از نظر نوربرگ شولتز، حس مکان در مکان‌هایی یافت می شود که دارای شخصیت مشخص و متمایز هستند و شخصیت محیطی از چیزهایی ملموس ساخته شده که دارای مصالح، شکل، بافت و رنگ است. (Norberg-Schulz, 1996: 204) در مواقع فشار، کمال گاه از فضای بسته به فضای باز پناه می‌برد؛ وقتی سروصداها او را به سرسام می‌اندازند، به پشت‌بام می‌رود و آنجا را «خلوت‌تر» می‌یابد (همان: ۲۹). آرامش او به کیفیت ادراک‌شدهٔ مکان و امکان خلوت بستگی دارد و گاه در فضای باز حاصل می‌شود. حتی عمل وضو کنار حوض، پس از احساس گناه، کارکردی تطهیری پیدا می‌کند: «وقتی به خانه رسید، با احساس آدمی که مرتکب گناه شده باشد، سر حوض نشست. وضو گرفت...» (همان: ۶۱).

در صحنهٔ خشم نیز تضاد میان سکون مکان و آشوب شخصیت برجسته است: کمال کفش‌هایش را روی کف آجری حیاط می‌کشد و «دیوانه‌وار» رفت‌وآمد می‌کند، در حالی که «حیاط در نور مهتاب افتاده بود. همه چیز آرام بود» (همان: ۲۲۱). در این نمونه، سکون فضا در برابر آشفتگی شخصیت قرار می‌گیرد و روایت از این تضاد معنا می‌سازد.

۳. ۳. شهر تهران (عمارت منوچهر): باغ، استخر و روح مکان رمانتیک

خانهٔ منوچهر، دوست کمال، از نظر اجتماعی و فضایی با خانهٔ پدری تفاوت دارد. این خانه بزرگ، روشن و برخوردار از باغ، درخت، گل و استخر است و کمال از طریق رفت‌وآمد به آن با سبک زندگی دیگری آشنا می‌شود. به تعبیر نوربرگ‌شولتز، شهر مکانی است که امکان «دیدار» را فراهم می‌کند (نوربرگ‌شولتز، ۱۳۸۷: ۷۵) و همین دیدار در رمان با ورود کمال به فضای متفاوت خانهٔ منوچهر صورت می‌گیرد. تهران در این بخش زمینهٔ جغرافیایی تجربهٔ تجدد کمال را فراهم می‌کند؛ چنان‌که خالقی مقدم بر پیوند تنگاتنگ شهر و مدرنیته تأکید کرده است (خالقی مقدم، ۱۳۹۱: ۴۵). ورود کمال به این خانه با توصیفی سرشار از نور و طبیعت همراه است:

> «آمد تا به خانهٔ منوچهر رسید و به دنبال آن‌ها داخل خانه شد. بچه‌ها از جلو عمارت گذشتند و توی باغ آمدند. باغ قشنگی بود. درخت‌های تبریزی و بید و افرا تازه جوانه زده بودند... باغچه‌ها پر از بنفشه‌های رنگارنگ بود. بوی سبزه و گیاه باغ را پر کرده بود» (میرصادقی، ۱۳۴۹: ۳۵).

در این توصیف، باغ با رنگ، بو، نور و حرکت زنده می‌شود. همین ویژگی‌ها سبب می‌شود بتوان خانهٔ منوچهر را به الگوی «روح مکان رمانتیک» نزدیک دانست؛ الگویی که در آن طبیعت و کیفیت‌های حسی نقشی بنیادین دارند (نوربرگ‌شولتز، ۱۳۸۸: ۷۸). حضور استخر، ماهی‌ها و فضای پرنور نیز بر این حس می‌افزاید و کمال در آن فضا «حال خوشی» را تجربه می‌کند (میرصادقی، ۱۳۴۹: ۳۶). روایت میان شخصیت منوچهر و خانهٔ او نیز نوعی هماهنگی استعاری برقرار می‌کند. منوچهر «محبوب، دوست‌داشتنی خوش‌صحبت و مجلس‌آرا» توصیف می‌شود (همان: ۶) و رنگ چشم‌های «درشت و سبز» او سبزی و سرزندگی باغ را تداعی می‌کند (همان: ۶). این هماهنگی در

سطح تداعی‌های روایی شکل می‌گیرد؛ روایت ویژگی‌های محیط و ساکن را با مفاهیم سرزندگی، جذابیت و گشودگی به هم پیوند می‌دهد. بااین‌حال، اهمیت تحلیلی خانهٔ منوچهر در این است که جذابیت مکان لزوماً به تعلق نمی‌انجامد. کمال ابتدا مجذوب محیط تازه و آزادی آن می‌شود، اما به‌تدریج احساس می‌کند به این جهان نیز تعلق ندارد. در نتیجه، خانهٔ منوچهر برای او مکانی خوشایند و رهایی‌بخش است، اما به «خانهٔ» او تبدیل نمی‌شود. این تمایز میان لذت از مکان و هویت‌یابی با آن، یکی از نقاطی است که خوانش رمان بر مبنای مفهوم سکونت نوربرگ‌شولتز را معنادار می‌کند.

۳. ۳. ۱. مرکزیت استخر و معنامندی خانه

در خانهٔ منوچهر، استخر را می‌توان یکی از مراکز ادراکی و معنایی بنا دانست؛ عنصری که چند بار با نور، شفافیت و زیبایی وصف می‌شود. نوربرگ‌شولتز در بحث مرکزیت، به بار معنایی مرکز در سازمان مکان توجه دارد.از نظر او «مرکز هر بنا دارای بار معنایی است.» (Norberg-Schulz, 1980: 73) در رمان، استخر نقطه‌ای است که نگاه کمال را متوقف و احساس او را دگرگون می‌کند: «استخر میان نور خورشید نشسته بود و آب صاف و شفافش چراغان شده بود. روی یکی از صندلی‌های آهنی کنار استخر نشست و محو تماشا شد» (میرصادقی، ۱۳۴۹: ۳۶). در کنار مرکزیت، مرزبندی و حفاظت نیز در معنای خانه نقش دارد. توصیف «دیوارهایی بلند که گربه هم راهی به درون حیاط آن پیدا نمی‌کرد» (میرصادقی، ۱۳۴۹: ۲۲) بر کیفیت محافظت‌کنندهٔ خانه تأکید می‌کند؛ کیفیتی که نوربرگ‌شولتز نیز آن را از جنبه‌های معنامندی سکونت می‌داند (Norberg-Schulz, 1980:102). بنابراین خانه در رمان هم با گشودگی و باغ و نور معنا می‌یابد و هم با مرز و حفاظت؛ دو کیفیتی که در کنار هم امکان تجربهٔ سکونت را می‌سازند.

۳. ۴. تقابل دو خانه و منطق روایی گذار

قرار گرفتن دو خانه در برابر یکدیگر، یکی از سازوکارهای اصلی روایت برای نشان‌دادن بحران کمال است. خانهٔ پدری با نظم سنتی، روابط خویشاوندی گسترده، حضور دائمی پدر و آیین‌های مذهبی تعریف می‌شود؛ خانهٔ منوچهر با مهمانی، دوستی، باغ، نور و آزادی بیشتر. تفاوت این دو خانه در شیوهٔ زندگی و نظام ارزشی ساکنان آن‌ها نیز نمود دارد. کمال از طریق رفت‌وآمد میان این دو فضا، دو امکان برای «بودن» را می‌آزماید. ازاین‌رو، حرکت مکانی شخصیت همان حرکت ذهنی و هویتی اوست و جابه‌جایی میان خانه‌ها بخشی از منطق تحول روایت را می‌سازد. میرصادقی در بازنمایی این دو خانه به پیچیدگی تجربهٔ کمال توجه دارد. خانهٔ پدری با وجود فشار و اقتدار، دارای خاطره، مادر، اتاق شخصی، حوض، هوای خنک و نشانه‌های آشنایی است؛ یعنی همان عناصری که کمال در آن‌ها امنیت و قرار می‌یابد. در مقابل، خانهٔ منوچهر با همهٔ زیبایی و آزادی‌اش نمی‌تواند جایگاه وجودی پایداری برای او فراهم کند. توصیف این جزئیات، دوگانگی ارزش عاطفی خانه‌ها را آشکار می‌کند. ارزش هنری این تقابل در آن است که هر دو فضا هم‌زمان واجد وجه مثبت و محدودیت‌اند و شخصیت اصلی در هیچ‌یک به آرامش نهایی نمی‌رسد.

ازاین‌رو، کشمکش سنت و تجدد در تجربهٔ کمال با جست‌وجوی مکانی برای بازشناختن خود همراه است. در این میان، آستانه‌ها و مسیرهای عبور نیز معنا پیدا می‌کنند. در، کوچه، پنجره، پله و پشت‌بام نقاطی هستند که فضای خصوصی و عمومی، درون و بیرون یا امنیت و گریز را به یکدیگر پیوند می‌دهند. صحنهٔ بازگشت کمال و شنیدن صدای پای مادر از پشت در، آستانهٔ خانه را به مرز میان ترس بیرون و آشنایی درون تبدیل می‌کند؛ در مقابل، خروج نهایی او به کوچه با احساس «هیچ چیز نداشتن» همراه است. کوچه در پایان نشانهٔ وضعیتی است که شخصیت در آن از نظم پیشین جدا شده ولی هنوز نظم تازه‌ای برای جایگزینی آن نیافته است. این وضعیت گذار، با سرگشتگی کلی کمال در رمان هماهنگ است.

از این منظر، عنوان درازنای شب نیز با تجربهٔ مکانی شخصیت پیوند دارد. «شب» در رمان بارها با خلوت، سکوت، ترس، خواب خانه‌ها و دگرگونی ادراک کمال از پیرامون همراه می‌شود. وقتی راوی «خانه‌ها در خواب» (میرصادقی، ۱۳۴۹: ۲۳۶). را می‌بیند یا زمین پس از ترک خانه در نگاهش از زرد و قرمز به خاکستری و سیاه می‌گراید، زمان و مکان در تجربه‌ای واحد به هم می‌رسند. مکان در تاریکی شب، کیفیتی متفاوت پیدا می‌کند و به بازتابی از آشفتگی ذهنی شخصیت بدل می‌شود. توصیف مکان یکی از راه‌های اصلی انتقال وضعیت روانی و وجودی کمال به خواننده است.

۴. کارکرد نقدی و ادبیِ خانه در درازنای شب (بلاغت توصیف مکان و تبدیل فضا به تجربه)

میرصادقی با واردکردن رنگ، نور، صدا، بو و حرکت به توصیف اجزای معماری، مکان را به تجربه‌ای حسی بدل می‌سازد. در توصیف باغ خانهٔ منوچهر، درختان جوانه زده‌اند، بنفشه‌ها رنگارنگ‌اند و بوی سبزه و گیاه باغ را پر کرده است. در صحنهٔ استخر نیز آب «چراغان» می‌شود. این تصویرها کیفیت عاطفیِ ورود کمال را می‌سازند. در برابر، وقتی حال کمال دگرگون می‌شود، واژگان و رنگ‌های توصیف نیز تغییر می‌کنند و زمین در نگاه او زرد، قرمز، خاکستری و سرانجام سیاه می‌شود. بنابراین، مکان از رهگذر بلاغت توصیف با وضعیت درونی شخصیت هماهنگ می‌شود. یکی از شگردهای مهم در این زمینه، جان‌دارنمایی و نسبت‌دادن کیفیت انسانی به فضاست. تعبیر «خانه‌ها در خواب» نمونهٔ آشکاری است که در آن خانه از شیئی بی‌جان به موجودی دارای حالت تبدیل می‌شود. همچنین در عبارت «استخر میان نور خورشید نشسته بود» (میرصادقی، ۱۳۴۹: ۳۶). فعل «نشستن» برای استخر، سکون و آرامشی انسانی پدید می‌آورد و نگاه خیره و آرام کمال را نیز تقویت می‌کند. این تعابیر در توصیف محیط با حالات روانی کمال پیوند دارند. در چنین نمونه‌هایی، آرامش یا آشفتگی او بر کیفیتی که محیط در زبان روایت پیدا می‌کند اثر می‌گذارد.

تقابل نیز در بلاغت فضای خانهٔ رمان درازنای شب نقش دارد: اتاق بسته در برابر پشت‌بام باز، خانهٔ آشنا در برابر کوچهٔ بی‌پناه، خانهٔ پدری در برابر باغ گشودهٔ منوچهر، و سکون مهتابی

حیاط در برابر رفت‌وآمد عصبی کمال. این تقابل‌ها سبب می‌شوند معنا از خودِ اشیا فراتر رود و از رابطهٔ میان آن‌ها ساخته شود. برای نمونه، هنگامی که حیاط در نور مهتاب «آرام است. «همه چیز آرام بود» (همان: ۲۲۱)، اما کمال دیوانه‌وار قدم می‌زند، سکون حیاط شدت آشفتگی او را برجسته می‌کند. در چنین مواردی، فضا به واسطهٔ تضاد، کارکردی بلاغی می‌یابد و بدون توضیح مستقیم راوی، وضعیت شخصیت را برای خواننده محسوس می‌کند.

تکرار برخی عناصر نیز به انسجام فضایی اثر کمک می‌کند. بازگشت مکرر پنجره، حوض، پله، اتاق و باغ سبب می‌شود هر عنصر در طول روایت سابقه و بار عاطفی پیدا کند. پنجره به‌تدریج با خلوت و نظاره، حوض با آرامش و تطهیر، اتاق با پناه و حریم فردی، و باغ با کشف جهانی متفاوت پیوند می‌خورد. از این منظر، بلاغت مکان در درازنای شب از تکرار و دگرگونی شبکه‌ای از تصاویر ساخته می‌شود. همین امر سبب می‌شود نظریهٔ نوربرگ‌شولتز در سطح نقد ادبی قابل استفاده باشد: «روح مکان» در متن از پیوند شکل کالبدی بنا با مجموعهٔ توصیف‌ها، کنش‌ها، تکرارها و ارزش‌های عاطفی‌ای پدید می‌آید که روایت به مکان نسبت می‌دهد.

نتایج تحلیل نشان می‌دهد که مهم‌ترین ظرفیت نظریهٔ نوربرگ‌شولتز برای خوانش درازنای شب در مفهوم «رابطهٔ متقابل انسان و مکان» است. تکرار پناه‌بردن کمال به اتاق، نشستن کنار پنجره، واکنش بدن او به صداهای حیاط و احساس فقدان پس از ترک خانه، اتاق را به بخشی از هویت روایی شخصیت تبدیل می‌کند. خوانش باغ و استخر خانهٔ منوچهر به‌عنوان مکانی با روح رمانتیک، بر پیوند زیبایی کالبدی با حضور مکرر نور، آب، گیاه، رنگ و تأثیر عاطفی آن‌ها بر کمال استوار است. از سوی دیگر، این خوانش نشان می‌دهد که مکان در رمان میرصادقی کارکردی نزدیک به شخصیت دارد. خانه‌ها از خلال توصیف راوی، گاه آرام، گاه خفه‌کننده، گاه روشن و گاه تیره می‌شوند. این جان‌مندی در پیوند مداوم ادراک شخصیت با محیط و شیوهٔ توصیف آن در روایت شکل می‌گیرد. هنگامی که کمال شاد است، آب استخر «چراغان» می‌شود و باغ سرزندگی خود را به او منتقل می‌کند؛ وقتی آشفته است، پله‌های خیس و خراب یا سیاهی زمین برجسته می‌شوند. به بیان دیگر، زبان توصیف فضا همان زبانی است که روایت با آن نوسان‌های روانی شخصیت را عینی می‌کند.

بر پایهٔ این بحث، می‌توان گفت رابطهٔ درازنای شب با مفهوم خانه در سه سطح شکل گرفته است: خانه به‌عنوان ساختار مادی و قابل توصیف، خانه به‌عنوان فضای اجتماعیِ خانواده و سبک زندگی و خانه به‌عنوان تجربهٔ ذهنی و عاطفی شخصیت. امتیاز رمان در هم‌نشاندن این سه سطح است. حوض، اتاق، دیوار و استخر در شبکه‌ای از روابط خانوادگی، خاطره، میل، ترس و انتخاب قرار می‌گیرند. از همین رو، تحلیل خانه در این رمان می‌تواند نشان دهد که چگونه یک عنصر ظاهراً معماری به ابزار نقد ادبی تبدیل می‌شود و خوانش فضای داستانی را به فهم عمیق‌تری از شخصیت اثر پیوند می‌دهد.

۵. نتیجه‌گیری

در رمان درازنای شب، خانه‌ها و ساکنان آن‌ها بر یکدیگر اثر می‌گذارند و احساس آرامش و هویت شخصیت‌ها در همین رابطه شکل می‌گیرد. نوربرگ‌شولتز نیز در نظریهٔ سکونت، ابعاد فیزیکی خانه را در پیوند با جنبه‌های فرهنگی، وجودی و نمادین آن بررسی می‌کند و سکونت را با احساس هویت انسان مرتبط می‌داند. خوانش درازنای شب بر بنیاد پدیدارشناسی مکان نوربرگ‌شولتز، نقش خانه را در ساخت فضای روایی روشن می‌کند. شیوهٔ توصیف خانه، حرکت شخصیت میان اتاق، حیاط، پنجره، حوض، پشت‌بام، باغ و استخر و نیز تغییر ارزش عاطفی این فضاها، با ساخت هویت، احساس امنیت، بیگانگی و تحول کمال پیوند دارد. خانهٔ پدری، با حیاط، حوض، اتاق‌های پیرامونی و فضای آشنای خانوادگی، بخشی از حافظه و هویت کمال را می‌سازد. اتاق شخصی او پناهگاه و محل خلوت است و حضور مادر، سماور، حوض و عناصر آشنای خانه احساس امنیت ایجاد می‌کند؛ در عین حال، اقتدار پدر و نظم بستهٔ خانواده همین مکان را به عرصهٔ فشار و اضطراب نیز تبدیل می‌کند. ازاین‌رو، دوگانگی آرامش و رنج در نحوهٔ بازنمایی فضای خانهٔ پدری شکل می‌گیرد و با حالات روانی کمال پیوند می‌یابد. در مقابل، خانهٔ منوچهر با باغ، نور، درختان، گل‌ها و استخر، صورتی نزدیک به روح مکان رمانتیک دارد. این خانه برای کمال جذاب و سرخوش‌کننده است و او را با جهانی متفاوت از محیط خانوادگی خود آشنا می‌کند. بااین‌همه، تحقق «سکونت» به احساس تعلق نیز وابسته است و کمال در نهایت درمی‌یابد که به این محیط تعلق ندارد. ازاین‌رو، رمان میان «بودن در یک مکان» و «متعلق‌بودن به آن» تفاوت می‌گذارد؛ تمایزی که با مفهوم هویت‌یابی در نظریهٔ نوربرگ‌شولتز سازگار است. حالات کمال در نحوهٔ دیدن خانه، رنگ‌ها، نور، پله‌ها، حیاط و باغ اثر می‌گذارد و در مقابل، مکان نیز بر احساس آرامش، اضطراب و تصمیم‌های او اثرگذار است. اتاق، پنجره، حوض، پشت‌بام، باغ و استخر هرکدام در موقعیتی خاص از روایت کارکرد معنایی می‌یابند. به‌ویژه، ترک خانهٔ پدری در پایان رمان با احساس «هیچ نداشتن» همراه می‌شود و نشان می‌دهد گسست از خانه برای کمال به معنای گسست از بخشی از هویت پیشین اوست.

یافته‌ها نشان می‌دهد که انسان در رمان هم سازندهٔ معنای مکان است و هم از آن اثر می‌پذیرد. باغ، حوض و به‌ویژه استخر در سازمان فضایی و عاطفی خانه‌ها نقش دارند و روح مکان رمانتیک در خانهٔ منوچهر نمود آشکارتری دارد. سکونت به معنای وجودی آن زمانی شکل می‌گیرد که جذابیت فضایی با احساس تعلق همراه شود. رمان درازنای شب نشان می‌دهد که «خانه» می‌تواند هم‌زمان پناه و محدودیت، آرامش و اضطراب، و تعلق و میل به گریز را در خود جمع کند؛ دوگانگی‌ای که تحلیل مکان را به بخشی از فهم تعارض مرکزی رمان تبدیل می‌سازد.

برخی از نتایج موردی مقالهٔ حاضر به شرح زیر است:

- در رمان درازنای شب و در دیدگاه شولتز، انسان در شکل‌گیری معنای مکان نقش دارد و مکان نیز بر تجربهٔ او اثر می‌گذارد.

- در رمان درازنای شب، باغ و استخرِ وسط حیاط در شکل‌گیری مرکزیت خانه و روح مکان رمانتیک نقش دارند.
- روح مکان رمانتیک در نظریهٔ شولتز، در قالب خانه‌باغ در رمان درازنای شب نمود دارد.

ملاحظات اخلاقی

اعلامیه هوش مصنوعی مولد و فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی در فرایند نگارش

نویسنده در فرایند نگارش و آماده‌سازی این مقاله از هیچ‌گونه ابزار هوش مصنوعی یا فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی استفاده نکرده است.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسنده، این مقاله تعارض منافع ندارد.

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

نویسنده اصول اخلاقی را در انجام و انتشار این پژوهش علمی رعایت کرده است و این موضوع مورد تأیید نویسنده است.

قدردانی

در نگارش این مقاله از نظرات انتقادی داوران محترم بهره‌مند شده‌ام و در اینجا لازم می‌دانم که از ایشان سپاسگزاری کنم.

منابع

قرآن مجید

باشلار، گاستون.(۱۳۹۱). *بوطیقای فضا*. ترجمهٔ مریم کمالی و مسعود شیربچه. تهران: فرهنگستان هنر.

بهمنی، یدالله و فاطمه حاجتی. (۱۴۰۳). «*تفاوت‌های واژگانی زنان و مردان در رمان درازنای شب اثر جمال میرصادقی*». زبان و ادب فارسی سنندج، ش ۶۰، پاییز، صص ۲۰۸-۲۳۱.

حسینی، سارا و همکاران. (۱۴۰۱). «*بازخوانی خانه‌های تهران از ادبیات داستانی معاصر در بازهٔ زمانی ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۷*». باغ نظر، ش ۱۹، شهریور، صص ۹۱-۱۱۰.

حمزه‌نژاد، مهدی و همکاران. (۱۳۹۹). «*بررسی امکان تفسیر و گونه‌شناسی شهرهای ایرانی ـ اسلامی بر اساس نظریهٔ روح مکان شولتز؛ تعریف روح مکان شهرهای ایرانی ـ اسلامی و جست‌وجوی آرمان‌شهر ایرانی*». فرهنگ اسلامی و شهرسازی، ش ۱، بهار و تابستان، صص ۱-۲۱.

خالقی مقدم، نرگس. (۱۳۹۱). *شهر و مدرنیته فارسی*. تهران: انتشارات تیسا.

دست‌پاک، زهره و همکاران. (۱۴۰۲). «*مؤلفه‌های چندصدایی باختین در رمان درازنای شب اثر جمال میرصادقی*». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، ش ۱، فروردین، صص ۲۴۲-۲۶۲.

رحمانیان، نوشین و همکاران. (۱۴۰۱). «*بررسی جامعه‌شناختی درازنای شب با تکیه بر دو مفهوم سنت و تجدد*». جستارهای ادبی، ش ۵۲، تابستان، صص ۱۴۶-۱۷۱.

شار، ادم. (۱۳۸۹). *کلبهٔ هایدگر*. ترجمهٔ ایرج قانونی. تهران: نشر ثالث.

نوربرگ‌شولتز، کریستیان. (۱۳۸۷). *مفهوم سکونت: به سوی معماری تمثیلی*. ترجمهٔ محمود امیریاراحمدی. تهران: نشر آگه.

نوربرگ‌شولتز، کریستیان. (۱۳۸۸). *روح مکان*. ترجمهٔ محمدرضا شیرازی. تهران: انتشارات رخداد نو.

نوربرگ‌شولتز، کریستیان. (۱۳۹۳). *گزیده‌ای از معماری، معنا و مکان*. ترجمهٔ ویدا نوروز برازجانی. تهران: پرهام نقش.

فروزنده، مسعود و همکاران. (۱۳۹۱). «*بررسی شکاف نسلی به‌عنوان اصلی واقع‌گرایانه در رمان درازنای شب اثر جمال میرصادقی*». شعرپژوهی (بوستان ادب)، ش ۳، پاییز، صص ۱۱۵-۱۳۲.

کبیری سامانی، علی و همکاران. (۱۳۹۵). «*بازشناسی معنی خانه در قرآن*». باغ نظر، ش ۴۵، اسفند، صص ۶۱-۷۶.

کرنگ، مارک. (۱۳۸۳). *جغرافیای فرهنگی*. ترجمهٔ مهدی قرخلو. تهران: انتشارات سمت.

گلیاری، پریسا و همکاران. (۱۴۰۰). «*تحلیل گلدمنی قهرمان مسئله‌دار در آثار جمال میرصادقی (درازنای شب و کلاغ‌ها و آدم‌ها)*». جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، دورهٔ ۳، ش ۴، زمستان، صص ۱-۲۰.

گلیاری، پریسا و همکاران. (۱۴۰۰). «*درازنای شب بر اساس نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن*». پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی، دانشگاه رازی، ش ۲، تابستان، صص ۷۷-۹۷.

محمدی، سایر. (۱۳۸۵). «*گفت‌وگو با جمال میرصادقی*». رودکی، ش ۲، صص ۴۱۱-۴۲۳.

معاون، فاطمه. (۱۳۹۵). «*نقد و بررسی تطبیقی شکاف در رمان الخندق العمیق سهیل ادریس و درازنای شب از جمال میرصادقی*». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه کاشان، استاد راهنما: حسین ایمانیان.

مدنی‌پور، علی. (۱۳۷۹). *طراحی فضای شهری: نگرشی بر فرایندی اجتماعی و مکانی*. ترجمهٔ فرهاد مرتضایی. تهران: شرکت پردازش و برنامه‌ریزی.

معین، محمد. (۱۳۷۱). *فرهنگ فارسی*. تهران: انتشارات امیرکبیر.

میرصادقی، جمال. (۱۳۴۹). *درازنای شب*. چاپ اول. تهران: کتاب زمان.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۰). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. تهران: چشمه.

هاشمی، سیده مائده. (۱۴۰۲). «*بررسی روایت در رمان درازنای شب از جمال میرصادقی*». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه مازندران، استاد راهنما: احمد غنی‌پور ملکشاه.

نعمتی، معصومه. (۱۳۹۰). «*بررسی عناصر داستان در سه اثر از جمال میرصادقی (درازنای شب، بادها خبر از تغییر فصل می‌دهند و اضطراب ابراهیم)*». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، استاد راهنما: زهرا پارساپور.

نواب‌پور، رضا. (۱۳۵۱). «*نقد و بررسی درازنای شب*». سخن، دورهٔ ۲۲، ش ۴۰، صص ۴۵۸-۴۶۱.

نیک‌روش، ریحانه و مریم قاسمی سیچانی. (۱۳۹۳). «*بازشناسی جایگاه روح مکان در طراحی فضای کودکان بر مبنای آرای پدیدارشناختی نوربرگ‌شولتز*». مطالعات میان‌رشته‌ای، ش ۱، اسفند، صص ۱۴۵-۱۷۲.

Bachelard, Gaston. (1994). *The Poetics of Space. Translated by Maria Jolas*. Boston: Beacon Press.

Tally Jr., Robert T. (2013). S*patiality. London and New York*: Routledge.

Norberg-Schulz, Christian. (1980). *Genius Loci:* Towards a Phenomenology of Architecture. New York: Rizzoli.

Norberg-Schulz, Christian. (1996). "*The Phenomenon of Place*." In Kate Nesbitt (Ed.), Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of

Architectural Theory 1965-1995 (pp. 414-428). New York: Princeton Architectural Press.

Sarmast, B., & Motevaseli, M. (2010). "*Measure and Analyze the Role of Place Scale on the Place Attachment* (Case Study: Tehran)." Urban Management, 8(26).

References

Bachelard, G. (1994). The Poetics of Space (M. Jolas, Trans.). Boston, MA: Beacon Press

Bahmani, Y., & Hajati, F. (2024). Lexical differences between women and men in Jamal Mirsadeghi's The Long Night. Zaban va Adab-e Farsi-ye Sanandaj, 60, 208–231. (in Persian)

Bachelard, Gaston. (2012). *The Poetics of Space*. Translated by Maryam Kamali and Masoud Shirbacheh. Tehran: Iranian Academy of the Arts. (in Persian)

Crang, M. (2004). Cultural Geography (M. Gharkhlu, Trans.). Tehran: SAMT. (in Persian)

Dastpak, Z., et al. (2023). Bakhtinian polyphony in Jamal Mirsadeghi's The Long Night. Sabk-shenasi-ye Nazm va Nasr-e Farsi (Bahar-e Adab), 1, 242–262. (in Persian)

Foruzandeh, M., et al. (2012). The generation gap as a realist principle in Jamal Mirsadeghi's The Long Night. She'rpazhuhi (Bustan-e Adab), 3, 115–132. (in Persian)

Golyari, P., & Barzoui, R. (2021a). A Goldmannian analysis of the problematic hero in works by Jamal Mirsadeghi: The Long Night and Crows and People. Jame'e-shenasi-ye Farhang va Honar, 3(4), 1–20. (in Persian)

Golyari, P., et al. (2021b). The Long Night based on Lucien Goldmann's genetic structuralism. Pazhuheshnameh-ye Adabiyat-e Dastani, 2, 77–97. (in Persian)

Hamzehnejad, M., Nakhai Sharif, A. M., & Azizi Ghomi, H. (2020). Examining the possibility of interpreting and categorizing Iranian-Islamic cities using Norberg-Schulz's theory of genius loci: Defining the genius loci of Iranian-Islamic cities and searching for the Iranian utopia. Farhang-e Me'mari va Shahrsazi-ye Eslami, 5(1), 1–21. (in Persian)

Holy Qur'an

Hashemi, S. M. (2023). A Study of Narrative in Jamal Mirsadeghi's The Long Night [Master's thesis, University of Mazandaran]. (in Persian)

Hosseini, S., et al. (2022). Rereading Tehran houses through contemporary fiction, 1951–1979. Bagh-e Nazar, 19, 91–110. (in Persian)

Kabiri Samani, A., Malekouti, A., & Yadegari, Z. (2016). Reconsidering the meaning of home in the Qur'an: An approach to explaining the theoretical foundations of home. Bagh-e Nazar, 45, 61–76. (in Persian)

Khaleghi Moghadam, N. (2012). City and Persian Modernity. Tehran: Tisa. (in Persian)

Madanipour, A. (2000). Designing Urban Space: An Inquiry into a Socio-Spatial Process (F. Mortazaei, Trans.). Tehran: Pardazesh va Barnamehrizi. (in Persian)

Mirabedini, H. (2001). One Hundred Years of Fiction Writing in Iran. Tehran: Cheshmeh. (in Persian)

Mirsadeghi, J. (1970). The Long Night. Tehran: Ketab-e Zaman. (in Persian)

Moein, M. (1992). Persian Dictionary. Tehran: Amir Kabir. (in Persian)

Mohammadi, S. (2006). Interview with Jamal Mirsadeghi. Rudaki, 2, 411–423. (in Persian)

Moaven, F. (2016). A Comparative Study of the Generation Gap in Suhayl Idris's Al-Khandaq al-Amiq and Jamal Mirsadeghi's The Long Night [Master's thesis, University of Kashan]. (in Persian)

Nemati, M. (2011). A Study of Story Elements in Three Works by Jamal Mirsadeghi [Master's thesis, Institute for Humanities and Cultural Studies]. (in Persian)

Nikrush, R., & Ghasemi Sichani, M. (2014). Reconsidering the position of genius loci in the design of children's spaces based on Norberg-Schulz's phenomenological views. Motale'at-e Mian-Reshte'i, 1, 145–172. (in Persian)

Norberg-Schulz, C. (1980). Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. New York: Rizzoli

Norberg-Schulz, C. (1996). The phenomenon of place. In K. Nesbitt (Ed.), Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965–1995 (pp. 414–428). New York: Princeton Architectural Press

Norberg-Schulz, C. (2008). The Concept of Dwelling: On the Way to Figurative Architecture (M. Amiryar-Ahmadi, Trans.). Tehran: Agah. (in Persian)

Norberg-Schulz, C. (2009). Genius Loci (M. R. Shirazi, Trans.). Tehran: Rokhdad-e Now. (in Persian)

Norberg-Schulz, C. (2014). Selections on Architecture, Meaning, and Place (V. Noruz Barazjani, Trans.). Tehran: Parham Naqsh. (in Persian)

Novabpur, R. (1972). A review of The Long Night. Sokhan, 22(40), 458–461. (in Persian)

Rahmanian, N., et al. (2022). A sociological study of The Long Night based on tradition and modernity. Jostarha-ye Adabi, 52, 146–171. (in Persian)

Sarmast, B., & Motevaseli, M. (2010). Measure and analyze the role of place scale on place attachment: Case study of Tehran. Urban Management, 8(26), 133–146

Sharr, A. (2010). Heidegger's Hut (I. Ghanuni, Trans.). Tehran: Sales. (in Persian)

Tally Jr., R. T. (2013). Spatiality. London & New York: Routledge

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir



Psychological Analysis of Fictional Finalism in the Contradictory Actions of Characters in Missing Soluch

Zohreh Shahrokhi[1] | **Mohammad Taheri**[2]✉

1. Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. Email: z.shahrokhi@ltr.basu.ac.ir

2. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. Email: mtaheri@basu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(47-69)

Receive Date:
07 August 2026

Revise Date:
28 October 2026

Accept Date:
31 October 2026

Published online:
14 November 2026

Abstract

The relationship between literature and psychology, as two complementary and mutually enriching fields of inquiry, provides an effective and productive framework for examining the hidden, concealed layers of the human psyche as it confronts existential crises and the pressures of survival. Mahmoud Dowlatabadi's acclaimed and celebrated novel *Jay-e Khali-ye Soluch* (Soluch's Empty Place) offers a deep, multilayered narrative of the gradual, progressive disintegration of a rural family following the sudden and unexplained disappearance of its head, Soluch. This event leaves the novel's principal, central characters, Mergan (the wife) and Abbas and Abrau (the sons), defenseless and vulnerable in the face of extreme poverty, harsh environmental determinism, and the social pressures of the village of Zaminj. Drawing on the key, foundational concept of "fictional finalism" in Alfred Adler's individual psychology, the present study analyzes and examines the contradictory and at times self-destructive behaviors of these characters. Although such behaviors appear irrational and aberrant at first glance, they follow a distinct and intelligible inner logic when viewed within the framework of each character's illusory, compensatory goals.The findings show that the father's absence awakened latent, dormant feelings of inferiority in the survivors and transformed them into an acute, pervasive inferiority complex, to which each responded by constructing a fictional goal of compensation. Mergan, denying the loss and hoping for Soluch's return, seeks to preserve the family's structure, which explains her silence in the face of her young daughter's forced marriage. Abbas pursues delusional domination and a superiority complex that ends in catastrophe and ruin. Abrau, in the mode of "masculine protest," strives to assert his physical authority, first over his mother and then in the face of mechanization's arrival in the village. The study concludes that the absence of "social interest" in these self-centered, individualistic goals was the principal and primary cause of the characters' destructive clash with one another and of the family's final collapse.

Keywords: Missing Soluch, Fictional Finalism, Inferiority Complex, Social Interest, Psychological Criticism

Cite this article: Shahrokhi, Zohreh & Taheri, Mohammad (2026). Psychological Analysis of Fictional Finalism in the Contradictory Actions of Characters in Missing Soluch. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 14, Issue: 4, Ser. No.: 40 (47-69).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.420322.2146

Publisher: The University of Tehran Press.

© Zohreh Shahrokhi, Mohammad Taheri

1. Introduction

Literature and psychology share a long-standing, structural bond, since both seek to understand the hidden layers of the human mind as it confronts the world and existential crises. Psychological criticism moves beyond surface wording to examine the unconscious motives, repressed emotions, and defense mechanisms of fictional characters. Mahmoud Dowlatabadi's novel *Jay-e Khali-ye Soluch* (Soluch's Empty Place) is set against the consequences of land reform and mechanization in 1960s Iran. It portrays the gradual disintegration of a rural family after the sudden disappearance of Soluch, its father and sole provider. This study reads the novel through Alfred Adler's individual psychology, with particular attention to fictional finalism. The two primary research questions are:

2. Literature Review

Previous studies of the novel fall into three strands. Sociological and historical readings, such as Nasr Esfahani and Shamei (2009), treat the novel as a document of rural poverty and the clash between tradition and modernity. They reduce characters to passive carriers of class forces and overlook their private logic. Psychoanalytic and phenomenological studies include Zaheri Abdevand (2019), who examined loss and grief mechanisms, and Hayatdavoodi et al. (2023), who combined eco-psychology with Freud's personality structure. Because these frameworks explain behavior mainly through the past, they do not ask what image of the future justifies the characters' present contradictory actions. Other studies applied Goffman's stigma theory (Zabihnia Omran, 2022) and Hroshevsky's model to Mergan (Soltani and Ghanipour Malekshah, 2022), without examining the teleological direction of action. The third strand, closest to this study, applies Adler's ideas to Iranian literature. It includes Dehghan and Ghasemi (2012) on Forough Farrokhzad's poetry, Zare Kohan and Heidari (2018) on *Welcome to Hades*, and Bakhtiari Markieh (2022) on social interest and Adlerian typology. Shahrokhi and Taheri (2025) analyzed Soluch's characters through general Adlerian concepts such as inferiority, compensation, and superiority striving. The present study goes further by explaining the structural relationship among fictional finalism, private logic, and contradictory actions through a hierarchical network model.

3. Materials and Methods

This qualitative, interdisciplinary study applies a descriptive-analytical method based on library research. The main strategy is text-centered qualitative content analysis. Key Adlerian concepts (fictional finalism, private logic, inferiority and superiority complexes, masculine protest, and social interest) were first defined as analytical categories, and the novel was then examined through a teleological approach. Evidence was selected from scenes showing three components: contradictory behavior that can be understood only through the characters' private logic, excessive compensatory mechanisms used to escape inferiority, and the clash and erosion of family bonds reflecting the absence of social interest. The procedure had three steps: first, extracting seemingly illogical actions, such as Mergan's silence or Abbas's self-injury; second, coding them through the Adlerian triad of identifying the fictional goal, extracting the private logic, and tracing the root of inferiority; and third, qualitatively analyzing how these self-centered goals collide with the novel's external reality. The model treats inferiority as the basic psychological state that drives the psyche toward a compensatory fictional goal. The individual builds a private logic to serve that goal, and its final output in the story is the contradictory action. Lifestyle and social interest shape how this path unfolds.

4. Discussions and Conclusion

The analysis shows that the characters' contradictory and self-destructive behaviors, beyond environmental determinism and extreme poverty, reflect complex psychological responses to the inferiority triggered by the father's absence. Mergan's fictional goal is to preserve the family's frame and honor until Soluch returns, a goal rooted in denying that the marriage was already empty. It shapes a hard, self-destructive lifestyle that resembles masculine protest. Her silence toward the marriage of her twelve-year-old daughter, Hajar, to Ali Gonav follows a chain: basic helplessness, the fictional goal, a private logic that reduces Hajar to an economic burden, and finally the contradictory act. This silence is therefore not cruelty or maternal indifference but a bitter means of securing the family's survival.

Abbas feels physically inferior to his stronger brother, Abrau, and trapped in poverty. He compensates through a superiority complex and a fantasy of becoming a landlord without labor. In his private logic, stealing from his family and gambling are necessary means to this end. His goal collapses when the camel, the material symbol of his power, attacks him and leaves him disfigured and broken.

Abrau pursues masculine protest through punishing labor and rejection of maternal authority. His contradiction appears in working like an adult outside the home while remaining helpless and emotionally cold toward his mother's care, since in his private logic any expression of need signals weakness. He then rebuilds his identity around the tractor, but when its motor is stolen, his fictional goal collapses into bewilderment and psychological paralysis.

The family's destruction is not caused by economic pressure alone. Because each member took refuge in self-centered goals, their conflicting private logics clashed under one roof. Competition over scarce resources, violence between the brothers, and indifference to the mother's and sister's suffering reveal the absence of social interest, and the home became a battlefield for survival. Moving beyond purely comparative readings, the study shows that the characters' tragic fates result from a precise psychological chain linking inferiority, fictional goal, private logic, and contradictory action. It also shows how a neurotic psychic structure can act as an internal cause, alongside external poverty, in a family's collapse.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران



واکاوی روان‌شناختی غایت‌نگری خیالی در کنش‌های متناقض شخصیت‌های جای خالی سلوچ

زهره شاهرخی[۱] | محمد طاهری[۲]✉

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده علوم انسانی دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. رایانامه: z.shahrokhi@ltr.basu.ac.ir

۲. نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان ایران. رایانامه: mtaheri@basu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

(۴۷-۶۹)

تاریخ دریافت:

۱۶ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری:

۰۶ آبان ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش:

۰۹ آبان ۱۴۰۵

تاریخ انتشار:

۲۳ آبان ۱۴۰۵

چکیده

پیوند میان ادبیات و روان‌شناسی، به‌عنوان دو حوزهٔ شناختی مکمل، بستری کارآمد برای واکاوی لایه‌های پنهان روان انسان در تقابل با بحران‌های وجودی و فشارهای زیستی فراهم می‌آورد. رمان جای خالی سلوچ، اثر برجستهٔ محمود دولت‌آبادی، روایتی چندلایه و عمیق از فروپاشی تدریجی یک خانوادهٔ روستایی در پی ناپدید شدن ناگهانی و بی‌دلیل سرپرست خانواده (سلوچ) است؛ رخدادی که شخصیت‌های اصلی داستان یعنی مرگان (همسر)، عباس و ابراو (فرزندان) را در برابر فقر مفرط، جبر اقلیمی سخت و فشارهای اجتماعی روستای زمینج بی‌دفاع و درمانده رها می‌کند. پژوهش حاضر با تکیه بر مفهوم کلیدی «غایت‌نگری خیالی» در روان‌شناسی فردنگر آلفرد آدلر، می‌کوشد تا رفتارهای متناقض و گاه خودویرانگر این شخصیت‌ها را واکاوی و تحلیل کند؛ رفتارهایی که در نگاه نخست غیرمنطقی و ناهنجار به نظر می‌رسند اما در چارچوب اهداف موهوم و جبرانی هر شخصیت، منطق درونی خاص و قابل‌فهمی دارند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که غیبت پدر، احساس کهتری نهفته در روان بازماندگان را بیدار و به عقدهٔ حقارتی حاد و فراگیر تبدیل کرده است و هر یک از آنان برای جبران این احساس کهتری، غایتی خیالی برساخته‌اند: مرگان با انکار فقدان و امید به بازگشت سلوچ، در پی صیانت از چارچوب خانواده است و به همین دلیل در برابر ازدواج تحمیل‌شدهٔ دختر خردسالش سکوت می‌کند؛ عباس در پی سلطه‌گری متوهمانه و عقدهٔ برتری است که به سرانجامی فاجعه‌بار می‌انجامد؛ و ابراو در چارچوب «اعتراض مردانه» می‌کوشد اقتدار فیزیکی خود را در برابر مادر و سپس ورود ماشینیسم به روستا اثبات کند. نتیجه آنکه فقدان «علاقهٔ اجتماعی» در این غایات خودمحور و فردگرایانه، عامل اصلی تصادم ویرانگر آن‌ها با یکدیگر و فروپاشی نهایی خانواده است.

کلیدواژه‌ها: جای خالی سلوچ، غایت‌نگری خیالی، عقدهٔ حقارت، علاقهٔ اجتماعی، نقد روان‌شناختی

استناد شاهرخی، زهره و طاهری، محمد (۱۴۰۴). واکاوی روان‌شناختی غایت‌نگری خیالی در کنش‌های متناقض شخصیت‌های جای خالی سلوچ. *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، ش ۴، زمستان ۱۴۰۴، پیاپی ۴۰ (۴۷-۶۹).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.420322.2146

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© زهره شاهرخی، محمد طاهری

۱. مقدمه

ارتباط میان ادبیات و روان‌شناسی، پیوندی دیرینه، ساختاری و تفکیک‌ناپذیر است؛ زیرا هر دو حوزه در پی شناخت و تحلیل دقیق لایه‌های پنهان و سازوکارهای پیچیده ذهن انسان در تقابل با جهان پیرامون و بحران‌های وجودی‌اش هستند. نقد روان‌شناختی، به‌عنوان یکی از کارآمدترین رویکردهای مدرن در نقد ادبی، با گذر از سطح ظاهری واژگان و ساختارهای شکلی متن، تلاش می‌کند محرک‌های ناخودآگاه، هیجانات سرکوب‌شده، گره‌های روانی و مکانیسم‌های دفاعی شخصیت‌های داستان را به صورت علمی واکاوی کند. در نقد روان‌کاوانه می‌توان شخصیت‌های ادبی را همچون ساختارهایی روان‌شناختی بررسی کرد و از این طریق، ابعادی از اثر را آشکار ساخت که در خوانش‌های صرفاً صوری یا سنتی کمتر دیده می‌شوند (Tyson, 2006:12). در این گستره، بازنمایی بحران‌های هویتی و آسیب‌های روان‌شناختی برآمده از زیستن در جوامع در حال گذار، از مهم‌ترین دغدغه‌های ادبیات داستانی معاصر ایران، به‌ویژه در جریان داستان‌نویسی اقلیمی و روستایی، به شمار می‌آید.

رمان جای خالی سلوچ، نوشته محمود دولت‌آبادی، بستری غنی برای خوانش‌های میان‌رشته‌ای با محوریت تقابل جبر محیطی و روان انسان فراهم کرده است. این اثر که زمینهٔ تاریخی آن با پیامدهای اصلاحات ارضی و ورود ماشین‌آلات به روستاها در دههٔ چهل شمسی همزمان است (یوردخانی، ۱۳۹۱:۱۰۳)، روایتی چندلایه و عمیقاً روان‌شناسانه از فروپاشی تدریجی مناسبات سنتی یک خانواده روستایی و سرگردانی انسان‌هایی است که در کشاکش جبر اقتصادی، خشونت اقلیم کویر و تلاش غریزی برای بقا، دست به کنش‌هایی پیچیده، متناقض و گاه خودویرانگر می‌زنند.

نقطهٔ آغازین داستان و کانون شکل‌گیری بحرانی که ساختار روانی تمام اعضای خانواده را درگیر می‌کند، ناپدید شدن ناگهانی و بی‌دلیل سلوچ، پدر و تنها سرپرست خانواده است. این غیبت تنها یک خلأ فیزیکی یا معیشتی در ساختار مادی خانواده نیست، بلکه به مانند یک ضربهٔ روانی عمیق عمل می‌کند که همسر او، مرگان، به همراه سه فرزندش (عباس، ابراو و هاجر) را در برابر فشارهای ناشی از فقر، مناسبات سودجویانهٔ اهالی روستا و نگاه‌های غرض‌ورزانه دیگران، کاملاً بی‌دفاع رها می‌کند. از منظر روان‌شناسی آدلری، ریشهٔ این آسیب را می‌توان در ضعف ذاتی آدمی در برابر دشواری‌های زندگی جست‌وجو کرد: «همهٔ انسان‌ها در موقعیت‌های معینی احساس ناکافی بودن می‌کنند... از این رو، سرآغاز زندگی اجتماعی در ضعف فرد نهفته است» (Adler, 2011:60). بر این اساس، ناپدید شدن ناگهانی شخصیت پدر در این شرایط، احساس حقارت‌های نهفته و زمینه‌ای ناشی از ساختار طبقاتی و فقر را به شکلی بیمارگونه، حاد و فلج‌کننده بیدار می‌کند و در نتیجه روان آسیب‌دیدهٔ هر یک از اعضا، برای پر کردن این جای خالی و بازیافتن امنیت و جایگاه از دست‌رفته خود، مسیر و استراتژی روانی متفاوتی برمی‌گزینند.

خلاقیت دولت‌آبادی در خلق این شخصیت‌ها آنجا مشخص می‌شود که کنش‌ها و واکنش‌های آنان روندی تک‌بعدی و کاملاً عقلانی طی نمی‌کند؛ چرا که آن‌ها شخصیت‌هایی

منفعل نیستند که صرفاً نمایندهٔ ستم‌دیدگی طبقاتی باشند؛ بلکه سوژه‌هایی درگیر بحران‌های شدید روانی‌اند که پیوسته دچار تناقضات رفتاری می‌شوند و تصمیماتی می‌گیرند که با خواسته‌ها، غرایز پایه‌ای (مانند غریزهٔ مادری) و پیشینهٔ اخلاقی‌شان در تضاد است. نکته درخور توجه آن است که در نظام فکری آدلر، حضور همین تناقض‌ها خود نشانه‌ای تشخیصی از عقدهٔ حقارت است؛ چراکه تردید، دودلی و برخی تناقض‌های رفتاری می‌توانند نشانه‌هایی از احساس حقارت تشدیدشده باشند (Kelland, 2015:57). درک این کنش‌های متضاد، نیازمند ابزاری تحلیلی است که از لایه‌های سطحی متن و رویکردهای صرفاً جامعه‌شناختی عبور کرده و به انگیزه‌های ناخودآگاه و شبکهٔ پیچیدهٔ ادراکی شخصیت‌ها نفوذ کند.

تحلیل علمی این رفتارهای متناقض، نیازمند رویکردهای غایت‌شناختی و کل‌نگر در روان‌شناسی شخصیت است. مکتب روان‌شناسی فردنگر آلفرد آدلر، با تمرکز بر «احساس حقارت»، «تلاش برای برتری»، «سبک زندگی»، «علاقهٔ اجتماعی» و به‌ویژه «غایت‌نگری خیالی»، چارچوبی کارآمد برای این واکاوی ارائه می‌دهد. برخلاف فروید که رفتار آدمی را محصول قطعی غرایز سرکوب‌شده و تجربیات کودکی تلقی می‌کرد، آدلر انسان را محکوم نیروهای زیستی و تجربیات کودکی نمی‌دانست و بر بی‌نظیر بودن هر فرد تأکید داشت (Smith, 2003:260). در نگاه آدلر، رفتار انسان تابع گذشته نیست، بلکه معطوف به آینده است؛ او انگیزش را «حرکت به‌سوی آینده، به‌جای رانده‌شدن مکانیکی از سوی گذشته» تعریف می‌کند (Adler, 1998:20–21). بر این اساس، انسان در مواجهه با کاستی‌های محیطی و فقدان‌های عاطفی دچار احساس حقارت می‌شود؛ اما روان آدمی برای رهایی از این رنج، مکانیسمی جبرانی می‌سازد و تصویری آرمانی و غالباً دست‌نیافتنی از آینده خلق می‌کند و تمام ظرفیت‌های شناختی‌اش را صرف تحقق آن می‌کند، بی‌آنکه امکان‌پذیری و هزینه‌های آن را با واقعیت بسنجد.

۱. ۱. روش پژوهش

پژوهش حاضر، خوانشی کیفی و میان‌رشته‌ای در حوزهٔ نقد روان‌شناختی ادبیات است که با روش توصیفی-تحلیلی و بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است. راهبرد اصلی تحقیق، «تحلیل محتوای کیفی متن‌محور» است؛ بدین‌معنا که ابتدا مفاهیم کلیدی مکتب روان‌شناسی فردنگر آدلر (نظیر غایت‌نگری خیالی، منطق خصوصی، عقدهٔ حقارت/برتری، اعتراض مردانه و علاقهٔ اجتماعی) به‌عنوان مقوله‌های تحلیلی تعیین شده و سپس متن رمان *جای خالی سلوچ*، با رویکرد غایت‌شناختی مورد بررسی قرار گرفته است. معیار اصلی پژوهش در گزینش شواهد، تمرکز بر صحنه‌هایی است که نمایانگر سه مؤلفه‌اند: نخست، رفتارهای متناقض و گسست شخصیت‌ها از عقلانیت یا غرایز پایه‌ای که تنها از دریچهٔ «منطق خصوصی» آنان قابل درک است؛ دوم، بروز سازوکارهای جبرانی افراطی برای فرار از احساس حقارت؛ و سوم، تصادم و فرسایش پیوندهای خانوادگی که به‌روشنی بازتاب‌دهندهٔ غیاب «علاقهٔ اجتماعی» در اهداف شخصیت‌هاست.

فرایند عملیاتی این پژوهش در سه گام انجام شده است: نخست، فیش‌برداری از کنش‌های ظاهراً غیرمنطقی و متناقض شخصیت‌ها (مانند سکوت مرگان یا خودزنی عباس)؛ دوم، رمزگذاری این

رفتارها بر مبنای سه‌گانهٔ آدلری (شناسایی غایت خیالی، استخراج منطق خصوصی، کشف ریشهٔ حقارت)؛ و سوم، تحلیل کیفی نحوهٔ تصادم این اهداف فردمحور با واقعیت بیرونی رمان.

۱. ۲. پرسش‌های پژوهش

با توجه به مسألهٔ تحقیق و مبانی نظری مطرح‌شده، پژوهش حاضر در پی یافتن پاسخ برای پرسش‌های زیر است:

۱. شخصیت‌های اصلی رمان (مرگان، عباس و ابراو)، در غیاب سلوچ و در شرایط سخت و تنگناهای اقلیمی و اجتماعی، چگونه و تحت تأثیر کدام مکانیسم‌های روانی، «غایات ذهنی و اهداف خیالی» را در ذهن خود شکل می‌دهند؟

۲. غایت‌های ذهنی، چگونه رفتارهای متعارض و آسیب‌رسان آن‌ها را در طول داستان هدایت و توجیه می‌کند؟

در راستای پاسخ به این پرسش‌ها، پژوهش حاضر با تکیه بر مبانی روان‌شناختی نشان خواهد داد که این تناقضات ظاهری، در چارچوب «غایت‌نگری خیالی» هر شخصیت، دارای منطق درونی خاص خود است. در واقع، اثبات خواهد شد که آسیب‌ها و انحطاط شخصیت‌ها در این اثر، نتیجهٔ مستقیم تقابل این اهداف خیالی فردمحور و فاقد «علاقهٔ اجتماعی»، با واقعیت‌های سرسخت جهان بیرونی است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

رمان چندصدایی و برجستهٔ جای خالی سلوچ، از زمان انتشار تاکنون، همواره یکی از متون کانونی ادبیات داستانی معاصر ایران برای پژوهش‌های دانشگاهی و میان‌رشته‌ای بوده است. این جایگاه، مرهون بافت روایی غنی، زبان محاوره‌ای و پویا، بازنمایی عریان فقر روستایی، تصویرسازی از فروپاشی پیوندهای خویشاوندی و اخلاقی، بازتاب دگرگونی‌های ساختاری در مناسبات تولید (گذر از خیش به تراکتور)، خشونت جنسیتی و واکاوی دردناک بحران هویت انسان حاشیه‌نشین است. بررسی انتقادی پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد که مطالعات انجام‌شده پیرامون این رمان را می‌توان در سه محور طبقه‌بندی کرد:

محور نخست، خوانش‌های جامعه‌شناختی و تاریخی را در بر می‌گیرد. در این رویکردها، رمان غالباً به‌مثابهٔ سندی ادبی‌ـتاریخی از وضعیت اسف‌بار جامعهٔ روستایی ایران در آستانهٔ دگرگونی‌های اقتصادی و اصلاحات ارضی در نظر گرفته می‌شود. برای نمونه، نصر اصفهانی و شمعی (۱۳۸۸) فقر ساختاری، فروپاشی روابط زناشویی، رنج روستاییان و تقابل خشن سنت و تجدد را محورهای اصلی رمان دانسته‌اند. ارزش این پژوهش‌ها در آشکارسازی زمینه‌های ساختاری و جبری کنش‌هاست؛ اما محدودیت آن‌ها این است که شخصیت‌های داستانی را تا حد حاملان منفعل نیروهای کلان طبقاتی تقلیل می‌دهند و از «منطق خصوصی ذهن»، پیچیدگی‌های روانی و انگیزش‌های ذهنی آنان غافل می‌مانند.

محور دوم به مطالعات روان‌کاوانه و پدیدارشناسانه اختصاص دارد. ظاهری عبدوند (۱۳۹۸) واکنش‌های هیجانی خانوادهٔ سلوچ را در نسبت با پدیدهٔ «فقدان» و مکانیسم‌های «سوگ» (انکار، تردید، خشم و سازگاری) بررسی کرده است. حیات‌داوودی و همکاران (۱۴۰۲) نیز با تلفیق بوم‌روان‌شناسی (اکوسایکولوژی) و نظریهٔ ساختار شخصیت فروید، تأثیر محیط بر روان شخصیت‌ها را مطالعه کرده‌اند. علی‌رغم ارزش این آثار، چارچوب‌های فرویدی و سوگ‌محور، رفتارها را عمدتاً معلول گذشته می‌دانند و به این پرسش غایت‌شناختی پاسخ نمی‌دهند که شخصیت‌ها با خلق چه «تصویری از آینده»، کنش‌های متناقض کنونی خود را توجیه می‌کنند.

در کنار خوانش‌های سوگ‌محور و بوم‌روان‌شناختی، برخی پژوهش‌ها ابعاد اجتماعی و روایی شخصیت‌های رمان را بررسی کرده‌اند. ذبیح‌نیا عمران (۱۴۰۱) با استفاده از نظریهٔ «داغ ننگ» اروینگ گافمن، سازوکارهای طردشدگی، بی‌اعتباری اجتماعی و بحران هویت شخصیت‌های *جای خالی سلوچ* را تحلیل کرده است. سلطانی و غنی‌پور ملکشاه (۱۴۰۱) نیز با تکیه بر الگوی هروشفسکی، شخصیت مرگان را بر اساس مؤلفه‌هایی چون تضاد، تکرار، تشابه، قیاس و استلزام منطقی بررسی کرده و سرسختی، استیصال و سرخوردگی را از ویژگی‌های برجستهٔ او دانسته‌اند. این پژوهش‌ها، اگرچه در شناخت وجوه اجتماعی و روایی شخصیت مرگان اهمیت دارند، مسئلهٔ جهت‌گیری غایت‌شناختی کنش‌های او را مستقلاً بررسی نکرده‌اند.

محور سوم که بیشترین قرابت را با پژوهش حاضر دارد، شامل مطالعات مبتنی بر آرای «آلفرد آدلر» در نقد ادبیات معاصر ایران است. پیش‌ازاین، ظرفیت‌های تئوریک روان‌شناسی فردنگر با موفقیت در خوانش متون ادبی به کار گرفته شده است. دهقان و قاسمی (۱۳۹۱) در واکاوی اشعار فروغ فرخزاد نشان دادند که مفاهیم آدلری چگونه ابعاد پنهان کنش‌های ادبی را روشن می‌سازند. آنان با تکیه بر این اصل آدلری که احساس حقارت منبع تمام تلاش‌های انسان است و رشد فرد در نتیجهٔ جبران این حقارت‌های واقعی یا تخیلی شکل می‌گیرد، اثبات کردند که عقدهٔ حقارت در روان شاعر همچون موتور محرکی او را به‌سوی تکامل و خلق غایات خیالی سوق داده است.

زارع کهن و حیدری (۱۳۹۷) نیز در بررسی شخصیت اصلی رمان *به هادس خوش آمدید*، ریشه‌های روانی رفتارهای متناقض را بر اساس نظریهٔ آدلر کالبدشکافی کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که عواملی چون طردشدگی در کودکی، چگونه احساس کهتری را تشدید کرده و شخصیت را وامی‌دارد تا با پناه بردن به غایت‌نگری خیالی، به جبران افراطی و بروز عقده برتری دست بزند. همچنین، در حوزهٔ بررسی پویایی روابط، بختیاری مرکیه (۱۴۰۱) در پژوهشی پیرامون رمان *عادت می‌کنیم*، رفتارها را با استفاده از تیپ‌شناسی آدلری طبقه‌بندی کرده است. وی با بهره‌گیری از مفاهیم اساسی این مکتب و به‌ویژه معیار «علاقهٔ اجتماعی»، نشان می‌دهد که چگونه شخصیت‌های روان‌نژند با تلاش برای اهداف خودخواهانه، روابط اجتماعی را تخریب می‌کنند؛ درحالی‌که اشخاص بهنجار در پی اهداف اجتماع‌محورند.

نگارندگان مقالهٔ حاضر، شاهرخی و طاهری (۱۴۰۴) نیز پیشتر شخصیت‌های *جای خالی سلوچ* را بر اساس مجموعه‌ای از مفاهیم کلی روان‌شناسی فردی آدلر، از جمله احساس حقارت، جبران

و برتری‌جویی تحلیل کرده‌اند؛ اما مقالهٔ حاضر می‌کوشد از تحلیل کلی این مؤلفه‌های آدلری فراتر رود و به‌طور مشخص، رابطهٔ ساختاری میان «غایت‌نگری خیالی»، «منطق خصوصی» و «کنش‌های متناقض» شخصیت‌های اصلی رمان را توضیح دهد.

برای عملیاتی کردن این تمایز، مفاهیم مکتب آدلری در پژوهش حاضر در قالب یک مدل شبکه‌ای، پیوسته و دارای سلسله‌مراتب بررسی می‌شوند؛ بدین‌معنا که «احساس حقارت» (به‌عنوان محرک و وضعیت روانی پایه)، روان را به سمت خلق یک «غایت خیالی» (به‌عنوان هدف موهوم و جبرانی) سوق می‌دهد. فرد برای رسیدن به این غایت، یک «منطق خصوصی» (به‌عنوان دستگاه توجیه‌گر ذهن) می‌سازد که خروجی نهایی آن در جهان داستان، بروز «کنش‌های متناقض» است. مؤلفه‌هایی چون «سبک زندگی» و میزان «علاقهٔ اجتماعی» نیز بستر و کیفیت طی شدن این مسیر را تعیین می‌کنند.

۳. چارچوب نظری

۳. ۱. رویکرد غایت‌شناختی و غایت‌نگری خیالی در تحلیل کنش‌ها

تحلیل کنش‌های پیچیدهٔ شخصیت‌های داستانی در رمان *جای خالی سلوچ* بر پایهٔ روان‌شناسی فردنگر آلفرد آدلر، مستلزم تغییر زاویهٔ دید از پرسش «چه چیزی در گذشته علت رفتار بوده است؟» به پرسش «این رفتار اکنون در خدمت کدام هدف یا غایت قرار دارد؟» است. در این دیدگاه، روان انسان مجموعه‌ای ایستا از غرایز و خاطرات نیست و همواره در حرکتی پویا به‌سوی هدفی ادراک‌شده جهت می‌یابد و هیچ‌یک از فعالیت‌های روانی اعم از اندیشه، احساس یا اراده، بی‌آنکه به‌سوی مقصدی آینده‌مند سازمان یافته باشند، شکل نمی‌گیرند (Adler, 1998:19-21). بر اساس منطق آدلری، رویدادهای تلخ گذشته نظیر فقر، فشار ساختار روستایی یا غیبت سلوچ، بیش از آنکه علت‌های مکانیکی و یگانهٔ رفتار باشند، حکم مواد خامی را دارند. فرد با عبور از پذیرش منفعلانه، این تجربیات را تفسیر می‌کند و از آن‌ها برای پیشروی به‌سوی آینده‌ای ذهنی بهره می‌برد(Ansbacher & Ansbacher, 1956:35-38).

این حرکت هدفمند حول مفهوم «غایت‌نگری خیالی[1]» سامان می‌یابد. این مفهوم که از فلسفهٔ «چنان‌که گویی[2]» هانس وایهینگر وام گرفته شده، نشان می‌دهد انسان برای مواجهه با پیچیدگی‌های جهان، غالباً اهدافی موهوم می‌سازد و «گویی» که آن اهداف حقیقت دارند، زندگی خود را بر مبنای آن‌ها جهت‌دهی می‌کند (Vaihinger, 1924:6). این افق ذهنی، تصویر جبرانی فرد از آینده است که قرار است خلأهای او را پوشش دهد (Watts& Holden,1994:243). بر این مبنا، «حفظ بقای خانواده» برای مرگان، «کسب قدرت و تملک» برای عباس و «استقلال خشن» برای آبْراو، در واقع غایات خیالی آن‌هاست که کنش‌هایشان را معنادار می‌سازد؛ این موارد اساساً فرضیه‌هایی تفسیری برای فهم منطق رفتار شخصیت‌ها به‌شمار می‌آیند و جنبهٔ تشخیص بالینی ندارند (شولتز و شولتز، ۱۳۹۶:۱۶۹-۱۷۱).

1. Fictional Finalism
2. The Philosophy of "As If"

۳. ۲. احساس حقارت، سازوکار جبران و منطق خصوصی

در نظام فکری آدلر، «احساس حقارت[1]» تجربه‌ای عمومی و بخشی طبیعی از وضعیت انسانی است که در حالت عادی، سرچشمهٔ کوشش برای پیشرفت و غلبه بر محدودیت‌هاست (Adler, 1998:69)؛ اما چنانچه فرد (به‌ویژه در بستر فقر و بی‌پناهی) نتواند این احساس ناتوانی را به شکلی سازنده جبران کند و آن را نشانه‌ای از بی‌ارزشی خود بداند، دچار «عقدهٔ حقارت» می‌شود (ناصحی و رئیسی، ۱۳۸۶: ۵۶). برای رهایی از این تنش، روان به «سازوکار جبران[2]» پناه برده و برتری‌جویی افراطی را پیشه می‌کند تا ضعف درونی را پنهان سازد (Mosak &Maniacci, 1999:63). در رمان، رفتارهای پرخاشگرانه یا سلطه‌جویانهٔ عباس (رؤیای ارباب‌شدن) و خشونت ابراو (انکار وابستگی)، پوششی بر تجربهٔ عمیق ناتوانی و محرومیت آن‌هاست و لزوماً نشانهٔ قدرت واقعی نیست (Carlson et al., 2006:42).

فرد برای صیانت از این مکانیسم‌های جبرانی و غایات خیالی، دستگاهی ادراکی به نام «منطق خصوصی[3]» خلق می‌کند؛ شبکه‌ای از باورها، توجیه‌ها و قواعد نانوشته که هرچند با عقل سلیم یا اخلاق عمومی ناسازگار است، اما برای خود فرد کاملاً موجه جلوه می‌کند (Mosak &Maniacci, 1999: 82). به واسطهٔ همین منطق است که شخص واقعیت را نه آن‌گونه که هست، بلکه متناسب با هدف ذهنی و سبک زندگی خود درک می‌کند (Miller & Dillman Taylor, 2016: 112). از این‌رو، تناقض‌های رفتاری مرگان، نظیر فداکاری ظاهری توأم با تصمیمات بی‌رحمانه برای بقا به قیمت فداشدن پیوندهای عاطفی؛ بی‌منطقی محض نیست، بلکه درون میدان ادراکی و قاعدهٔ درونی او («حفظ خانواده به هر قیمت») کاملاً معنادار و توجیه‌پذیر است.

۳. ۳. سبک زندگی و مؤلفهٔ نیروی خلاق

روش انحصاری و الگوی یکپارچهٔ باورها و راهبردهایی که هر فرد برای مواجهه با مسائل زندگی و رسیدن به غایت خیالی‌اش برمی‌گزیند، «سبک زندگی[4]» نامیده می‌شود (Adler, 1998:161). تفاوت بارز در سبک زندگی شخصیت‌های رمان نشان می‌دهد که آن‌ها در برابر بحران و فشار نسبتاً مشابه فقر، واکنش‌های یکسانی بروز نمی‌دهند: مرگان با کار و ایستادگی، عباس با فرار از کار و رؤیای تملک سریع، و ابراو با طغیان و گسست پیوندها می‌کوشند با وضعیت مقابله کنند.

ریشهٔ این تفاوت رفتاری در برابر شرایط مشابه، در مؤلفهٔ «نیروی خلاق[5]» نهفته است. این نیرو اثبات می‌کند که انسان‌ها در محدودهٔ شرایط موجود و جبر محیطی، سهم فعالی در تفسیر تجربه و انتخاب راهبرد واکنشی خود دارند و قربانی کاملاً منفعل شرایط نیستند (Sweeney, 2009:31). اهمیت این مفهوم در تحلیل ادبی آن است که مانع از تقلیل شخصیت‌ها به تیپ‌های صرفاً اجتماعی می‌شود و نشان می‌دهد که آدم‌های داستان درون محدودیت‌های

1. Inferiority Feeling
2. Compensation mechanism
3. Private Logic
4. Lifestyle
5. Creative Power

سخت طبقاتی و روستایی، همچنان راه‌های متفاوتی برای برساخت واقعیت و مواجهه با فقدان خلق می‌کنند.

۳. ۴. علاقهٔ اجتماعی و تراژدی فرسایش پیوندهای انسانی

در روان‌شناسی فردنگر، یگانه معیار سنجش سلامت روان و سازنده‌بودن غایات فردی، برخورداری از «علاقهٔ اجتماعی[1]» است. این مفهوم دربرگیرندهٔ احساس تعلق، همدلی، همکاری، مسئولیت‌پذیری و مشارکت در خیر مشترک انسانی است. برتری‌جویی تنها در صورتی سازنده است که با علاقهٔ اجتماعی همراه باشد؛ در غیر این صورت، سبک زندگی تهی از علاقهٔ اجتماعی، فرد را به‌جای حل مسئلهٔ مشترک، به‌سوی انزوا، تعارض، بهره‌کشی از دیگران و تخریب پیوندهای انسانی سوق می‌دهد (Ansbacher& Ansbacher, 1956:156).

از نظر آدلر خانواده نخستین و حیاتی‌ترین بستر برای پرورش، تمرین و تجلی علاقهٔ اجتماعی به شمار می‌آید. به باور او، ظرفیت علاقه‌مندی به همنوع به‌صورت استعدادی بالقوه در روان انسان وجود دارد و شکوفایی آن نیازمند پرورش آگاهانه در محیط خانه است. در این شبکه، «مادر» نقشی محوری و واسطه‌ای ایفا می‌کند؛ به این معنا که نخست پیوندی امن با کودک برقرار می‌سازد و سپس، این حس اعتماد و همبستگی را به‌سوی سایر اعضا (پدر و خواهران و برادران) و در نهایت به جامعه بسط می‌دهد. افزون بر این، پویایی روابط میان فرزندان در قالب منظومهٔ خانوادگی، عرصهٔ آزمایشی مهمی برای تمرین همدلی، گذشت و مشارکت سازنده محسوب می‌شود (Ibid: 135).

بر این اساس، در صورت آسیب دیدن شبکهٔ ارتباطی خانواده بر اثر فقدان‌ها و فشارهای محیطی، امکان نهادینه‌سازی این روحیهٔ همکاری از بین می‌رود و اعضای آن برای جبران احساس حقارت خویش، منحصراً به «غایات خیالی خودمحورانه» پناه می‌برند. در نتیجهٔ این فرایند، محیط خانه مستقیماً به میدان نبردی بی‌رحمانه برای تصادم ویرانگر این اهداف فردی و متعارض بدل خواهد شد (Carlson et al., 2006:41-42).

در خوانش آدلری *جای خالی سلوچ*، فقر مفرط و فروپاشی اقتصادی تنها به فقر مادی و گرسنگی ختم نمی‌شود؛ بلکه مخرب‌ترین اثر آن، فرسایش ظرفیت همکاری و پیوندهای همدلانه میان انسان‌هاست. تحت سیطرهٔ چنین شرایطی، اعضای خانواده به‌جای آنکه رنج را به امکانی برای حمایت متقابل بدل سازند، در رقابتی بی‌رحمانه و ویرانگر بر سر بقا قرار می‌گیرند. از این منظر، بُعد عمیق تراژدی در این رمان، علاوه بر گم‌شدن سلوچ یا جبر ساختار اقتصادی؛ زوال علاقهٔ اجتماعی و ناتوانی مستأصل‌کنندهٔ شخصیت‌ها در حفظ پیوند انسانی و عاطفی است که در تعاملات و رفتارهای خشونت‌آمیز جلوه‌گر می‌شود.

۴. بحث و بررسی

بنیان‌های روایی، دراماتیک و هستی‌شناختی رمان جای خالی سلوچ، از همان سطر نخست، بر

1. Social Interest

پایهٔ یک «فقدان مطلق» و یک «روان‌زخم روان‌شناختیِ[1]» فلج‌کننده بنا نهاده شده است. بیداری مرگان در یک صبح سرد زمستانی و مواجهه با بستر خالی همسرش، سلوچ، نقطهٔ آغازین یک فاجعهٔ معیشتی و مادی و لحظهٔ انفجار یک بحران عمیق روان‌شناختی است که تمام ارکان هویتی، منزلت اجتماعی و امنیت روانی اعضای خانواده را از ریشه به لرزه درمی‌آورد. در مختصات خشن، بدوی و بی‌رحم روستای «زمینج» که خود استعاره‌ای از جهان بی‌تفاوت و جبرگرایانه است؛ حضور پدر (سلوچ) تنها سپر دفاعی خانواده در برابر نگاه‌های درنده‌خویانه، تجاوزگر، استثمارگر و سودجویانهٔ دیگران بود؛ اما با غیبت ناگهانی و توجیه‌ناپذیر او، این سپر محافظتی در هم می‌شکند و مرگان، عباس، ابراو و هاجر، ناگهان خود را در برهوتی از بی‌پناهی، استیصال و تحقیر عریان می‌یابند.

از منظر روان‌شناسی فردنگر، این بی‌پناهی و سقوط ناگهانی از حداقل‌های منزلت اجتماعی، کارکردی نقش محرک نهایی را در تشدید و تولید مخرب‌ترین شکل از عقدهٔ حقارت دارد. روان آسیب‌دیده، ملتهب و تحت فشار این شخصیت‌ها، برای جلوگیری از فروپاشی مطلق شناختی و برای تاب آوردن سنگینی نگاه‌های شماتت‌بار اهالی روستا، ناگزیر است تا مکانیسم‌های دفاعی جبرانی قدرتمندی را در درون خود فعال سازد. در این نقطهٔ عطف تاریک است که «نیروی خلاق» روان هر یک از این شخصیت‌ها، دست‌به‌کار ساختن یک «غایت خیالی» می‌شود؛ تصویری آرمانی، موهوم و به شدت اغراق‌آمیز از آینده‌ای مطلوب که قرار است تمام این حقارت‌های خردکنندهٔ کنونی را جبران کند. در ادامهٔ این بخش، با استناد به شواهد متنی، به کالبدشکافی دقیق این غایات خیالی، زوال «علاقهٔ اجتماعی»، و تأثیر این عوامل بر بروز رفتارهای تناقض آمیز در شخصیت‌های محوری رمان خواهیم پرداخت.

لازم به تاکید است که برخلاف خوانش‌های عمومی آدلری (که صرفاً به اثبات وجود عقدهٔ حقارت یا جبران می‌پردازند)، هدف نگارندگان آن بوده که تحلیل از سطح تطبیق محض فراتر رود و بر تبیین یک زنجیرهٔ علّی‌ـساختاری تمرکز شود؛ تا نشان دهیم که چگونه یک کنش ظاهراً غیرمنطقی، منحصراً از درون «منطق خصوصی» شخصیت نشأت می‌گیرد تا وی را به «غایت خیالی‌اش» برساند.

۴. ۱. غایت خیالی مرگان

مرگان، کانون تپنده، موتور محرک روایت و محور تراژیک داستان، زنی است که بار سنگین جبر طبیعت کویر و جبر جامعهٔ استبدادی–مردسالار را توأمان بر شانه‌های نحیف و تکیدهٔ خود حمل می‌کند. ناپدید شدن سلوچ، برای مرگان سوای فقدان عاطفی طبیعی که برای هر زن بیوه‌ای در جوامع سنتی روی می‌دهد، به معنای سقوط به پایین‌ترین درجات سلسله‌مراتب اجتماعی

1. Psychological trauma

روستاست؛ جایی که او دیگر «همسر یک مرد» نیست، بلکه زنی بی‌پناه، طعمه‌ای برای امیال سرکوب‌شدهٔ دیگران، و مادری با شکم‌های گرسنهٔ فرزندانش است. این وضعیت برزخی، احساس کهتری هولناکی را در روان او تزریق می‌کند. اما مرگان، به‌جای تسلیم شدن در برابر این حقارت تحمیل‌شدهٔ محیطی، با استفاده از مکانیزم روانی «جبران»، یک «غایت خیالی» به‌شدت نیرومند را در ذهن خود برمی‌سازد تا از فروپاشی شناختی خویش جلوگیری کند. غایت خیالی مرگان در این گزارهٔ ناخودآگاه خلاصه می‌شود: «سلوچ نمرده و به زودی بازخواهد گشت؛ پس من باید به هر قیمتی که شده، اسکلت، آبرو و چارچوب ظاهری این خانواده را تا زمان بازگشت او حفظ کنم.» این غایت اما ساده و خطی شکل نمی‌گیرد، بلکه در دل پارادوکسی دردناک قوام می‌یابد؛ چرا که ریشه در انکار زوال پیشینی پیوند زناشویی دارد. دولت‌آبادی این زوال را در صفحات آغازین نشان داده است، آنجا که توضیح می دهد که رابطهٔ مرگان و سلوچ پیش از رفتن او نیز تهی از عشق و کلام بوده است (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۱۰).

بر این بستر، تقابل شخصیت آسیب‌دیدهٔ مرگان با احساسات متناقضش رخ می‌نماید. او نخست با انکار و بی‌تفاوتی ظاهری واکنش نشان می‌دهد: «بگذار برود گور پدرش... گریه ندارد» (همان: ۳۲). اما این منطق تدافعی دوام نمی‌آورد و به‌زودی عشقی عمیق و پنهان آشکار می‌شود: «مرگان عاشق شویش بود... او عاشق سلوچ بود» (همان: ۳۳).

در نقطهٔ تلاقی این دوگانگی ویرانگر (خشم رهاشدگی و اعتراف ناخواسته به عشق) است که غایت خیالی، ضرورت وجودی می‌یابد. مرگان برای آشتی دادن این تعارض، تمام انرژی خود را وقف حفظ «خانه» می‌کند: خانه‌ای که هم مزار عشقی نوستالژیک است و هم تنها سنگرش در برابر دیدگان و دستان متجاوز اهالی روستا. جان‌کندن‌های او را باید تاوان روانی این غایت متناقض و انکارآمیز دانست.

مرگان با نادیده گرفتن این سردی عاطفی، برای رسیدن به آن غایت خیالی (حفظ خانواده‌ای به نام سلوچ)، سبک زندگی عجیبی را برمی‌گزیند؛ سبکی مبتنی بر کار فیزیکی طاقت‌فرسا، مردانه و خودویرانگرانه. او که به شدت از نگاه‌های متجاوزانهٔ مردان روستا و انگ بی‌پناهی هراس دارد، دست به نوعی «اعتراض مردانه» در رفتار خود می‌زند؛ لطافت زنانه را به کلی پس می‌زند، نقاب سختی بر چهره می‌کشد و به سخت‌ترین کارهای یدی تن می‌دهد؛ چنانکه در توصیف نبرد تن‌به‌تن او با طبیعت و حیوانات برای تأمین بقا، می‌خوانیم:

> «مرگان، گردن گوساله را زیر بغل گرفته بود و می‌کوشید تا حیوانک را از سینهٔ مادرش وا بکند، اما گوساله دهن از سینه برنمی‌گرفت. مرگان، ناتوان و شرمزده گفت: – زورم نمی‌رسد. ماشاءالله یکجوری سینه را به کلف گرفته که... مرگان پوزه‌بند را از میخ برداشت و آورد...» (همان: ۲۰).

این جان‌کندن‌های فیزیکی، بازتاب بیرونی تلاش روان مرگان برای زنده نگه‌داشتن غایت خیالی‌اش است. اما اوج پیچیدگی روان‌شناختی مرگان و هنر بی‌بدیل نویسنده در خلق یک شخصیت چندبعدی و روان‌نژند، در تناقض تکان‌دهندهٔ رفتار او در داخل خانه نمایان می‌شود. بزرگترین و دردناک‌ترین پارادوکس رفتاری مرگان در طول داستان، تن دادن منفعلانه و سکوت

مرگبار او در برابر ازدواج شوم، نابرابر و فاجعه‌بار دختر دوازده‌ساله‌اش، هاجر، با «علی گناو» است. از منظر عقلانیت بیرونی و احساسات مادری، این پرسش مطرح می‌شود که چگونه زنی که در بیابان برای یک لقمه نان فرزندانش با مرگ می‌جنگد، در خانه حاضر می‌شود جگرگوشه‌اش را به مردی میانسال، خشن و بیمار بسپارد؟ خوانش سطحی و ماتریالیستی، این عمل را صرفاً به «فقر و نداری» تقلیل می‌دهد؛ اما نفوذ به لایه‌های نظریهٔ آدلر، راز این تناقض بغرنج را از طریق مفهوم «منطق خصوصی» آشکار می‌سازد.

برای اثبات زنجیرهٔ روانی این کنش متناقض (سکوت یک مادر در برابر ازدواج نامناسب دخترش)، باید گام‌به‌گام پیش رفت: وضعیت روانی پایه در مرگان، هراس زنی بی‌پناه در برابر گرسنگی و نگاه‌های متجاوز است؛ غایت خیالی او، این باور موهوم است که سلوچ قطعاً بازمی‌گردد و باید ساختار ظاهری خانواده را برای او حفظ کرد. مرگان برای رسیدن به این غایت، نیازمند یک منطق خصوصی است. در این منطق خصوصی، هاجر دیگر یک انسان یا جگرگوشه نیست؛ او صرفاً یک «بار اقتصادی و نان‌خور اضافه» است که حذف او، بقای پسران (نیروی کار) و در نتیجه حفظ کل خانواده را تضمین می‌کند. خروجی این زنجیره، همان کنش متناقض و عینی است: انفعال و سکوت مرگبار در برابر تجاوز خاموش علی‌گناو به دخترش؛ عملی که در نگاه بیرونی جنایت است، اما در میدان ادراکی و غایت‌محور مرگان، ترفندی ضروری و تلخ برای بقاست.

دولت‌آبادی این سکوت مرگبار و تسخیرشدگی روانی را در صحنه‌های مواجههٔ مرگان با هاجر مضطرب، به شکلی ویرانگر به تصویر کشیده است. در صحنه‌ای که علی گناو برای بردن هاجر می‌آید، انفعال مرگان و نگاه پر از التماس دختر، نشان‌دهندهٔ پیروزی «غایت خیالی» بر «غریزهٔ مادری» است:

> «علی‌گناو، احساس کرد تمام بدنش عرق کرده است... سرفروفکنده از بیخ شانهٔ مرگان که داشت پا به اتاق می‌گذاشت، بیرون رفت. مرگان رفت تا نادیده بگیرد. انگار نه انگار که چیزی پیش آمده است. اما دریافت که دختر واکنش خاموش مادرش را باور نکرده است...» (همان: ۲۴۰).

انفعال مطلق مرگان در صحنهٔ دست درازی علی گناو به هاجر، ثابت می‌کند که چگونه یک غایت خیالی جبرانی، اگر از مدار سلامت خارج شود، می‌تواند فرد را وادار به کنش‌هایی کند که تمام ناظران جهان بیرون، آن را غیرعقلانی و بی‌رحمانه می‌پندارند.

۴. ۲. «عقدهٔ برتری» عباس

عباس، پسر ارشد سلوچ، تجسم کامل، بی‌نقص و دردناک یک شخصیت روان‌نژند در مکتب آدلری است که غایت خیالی‌اش به دلیل فقدان مطلق علاقهٔ اجتماعی، لاجرم به سوی خودویرانگری و مسخ فیزیکی پیش می‌رود. هر چند روان عباس، پیش از ناپدید شدن سلوچ نیز مستعد بحران بود، اما با غیبت پدر، این بحران به یک انحطاط اخلاقی و روانی کامل بدل می‌شود. ریشه‌های احساس حقارت حاد در عباس، ریشه‌هایی دوگانه، گزنده و عمیقاً آزاردهنده است. از یک سو، او به عنوان پسر ارشد، از نظر فرهنگی موظف است جای خالی پدر را پر کند، اما فقر مطلق، بی‌پناهی اجتماعی و فقدان سرمایه، او را در انتهای سلسله‌مراتب قدرت روستا قرار

داده است و از سوی دیگر، و مهم‌تر از آن، عباس به شدت از جانب برادر کوچکترش، ابراو، احساس خطر و کهتری فیزیکی می‌کند. ابراو دارای بنیهٔ جسمانی قوی‌تر، بازوانی ستبرتر و روحیه‌ای جسورانه‌تر است و در عمل، بار کار فیزیکی خانواده را او بر دوش می‌کشد. عباس که آگاه است در میدان کار یدی و زور بازو هرگز نمی‌تواند برتری خود را بر ابراو اثبات کند، دچار عقدهٔ حقارتی فلج‌کننده می‌شود.

بر اساس آرای آدلر، روان انسان برای فرار از حقارت، به سمت مکانیسم جبران حرکت می‌کند. اما جبران عباس، از نوع «جبران ناسازگار و مخرب» است که به شکل‌گیری «عقدهٔ برتری» می‌انجامد. نیروی خلاقهٔ روان عباس، برای فرار از واقعیت ضعف جسمانی و فقر عینی، یک غایت خیالی به شدت متوهمانه، ضداجتماعی و خودمرکزبینانه را با این مضمون خلق می‌کند: من بدون تن دادن به زحمت و کار خفت‌بار بدنی، به ثروت انبوه، قدرت و جایگاه «ارباب» دست خواهم یافت و به همهٔ اهالی روستا، به‌ویژه مادر و برادرم، فخر خواهم فروخت. این تصویر ذهنی، آن‌چنان در روان عباس ریشه می‌دواند که تمام جهان و روابط انسانی را تنها از دریچهٔ این «آیندهٔ موهوم» تفسیر می‌کند.

رفتارهای عباس دقیقاً در چارچوب همین زنجیرهٔ ساختاری آدلری قابل تفسیر است: وضعیت روانی او بر پایهٔ عقدهٔ حقارت ناشی از ضعف جسمانی در برابر برادرش (ابراو) و فقر خانواده بنا شده است. غایت خیالی او جبران این حقارت از طریق «کسب ثروت بی‌زحمت و ارباب‌شدن متوهمانه» است. این غایت، یک منطق خصوصی کاملاً ضداجتماعی تولید می‌کند؛ منطقی که در آن، استثمار خانواده و دزدی از مادر، رذیلتی اخلاقی محسوب نمی‌شود و ابزاری بدیهی و ضروری برای تأمین سرمایهٔ قمار است. در نتیجهٔ این منطق، ما شاهد کنش‌های متناقض عباس هستیم؛ او در حالی که ادعای بزرگی و منزلت دارد، در کمال خست به حقیرانه‌ترین شکل ممکن بر سر اندک منابع خانواده می‌جنگد و هیزم‌های جمع‌آوری‌شده را به یغما می‌برد. دعوای او با مادرش بر سر خوردن سهم نان بقیه، خروجی عینی غلبهٔ همین منطق خصوصی بر وجدان بیدار است:

«عباس فریاد کرد: یک شاهی هم از پول پنبه‌چوب‌هایم را به کسی نمی‌دهم. همه‌اش را می‌دهم به نان و خودم می‌خورم!» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۲۸).

در ذهن بیمار عباس، دزدیدن هیزم خانواده و قمار کردن پول آن، بی‌اخلاقی نیست؛ بلکه عملی بدیهی، منطقی و ضروری در راستای رسیدن به غایت خیالی ثروت و برتری است. او با تاس انداختن، می‌خواهد انتقام حقارت تاریخی‌اش را از جامعه بگیرد.

اما اوج جنون غایت‌نگرانهٔ عباس و نقطهٔ تراژیک داستان او، مسألهٔ شتربانی است. از منظر آدلری، این شتر فراتر از حیوانی باربر؛ نماد، و تجلی مادی غایت خیالی عباس است. شتر برای عباس ضعیف‌الجثه، جبران‌کنندهٔ تمام حقارت‌های فیزیکی و اجتماعی اوست. او با تملک این حیوان عظیم، خود را ساربانی مقتدر می‌پندارد.

تناقض ویرانگر در سرنوشت عباس زمانی عیان می‌شود که غایت خیالی او، با صخرهٔ سخت واقعیت تصادم می‌کند. عباس که از کار یدی گریزان بود و غایتش بر پایهٔ «کسب ثروت

بی‌زحمت» بنا شده بود، برای سیر کردن شکم نماد قدرت خود (شتر) و تأمین هزینه‌های قمار، ناچار می‌شود به یکی از سخت‌ترین و خطرناک‌ترین کارهای روستا، یعنی «شتربانی»، تن در دهد. نقطهٔ اوج این تصادم و فروپاشی شناختی، صحنهٔ هولناک حملهٔ شتر به عباس است. «لوک سیاه» که قرار بود ابزار جبران حقارت عباس باشد، در اثر گرسنگی و مستی (فصل جفت‌گیری) طغیان می‌کند. حیوانی که عباس با آن به دیگران فخر می‌فروخت، به صاحب متوهم خود حمله‌ور می‌شود. توصیف دقیق، ناتورالیستی و میخکوب‌کنندهٔ دولت‌آبادی از این صحنه، در واقع بازنمایی فروپاشی فیزیکی و روانی همزمان یک انسان متوهم است:

> «لوک مست، بر او خیمه داشت. این بار کلهٔ عباس را به کلف گرفت. جیغ بدوی آدمیزاد در بیابان پیچید. شتر، رفت تا شتربان را از نعل خاک برکند و بر زمین بکوبد که... عباس از منگنهٔ دندان‌های لوک به در خزید و جوان به زانو درآمد... عباس، مارگونه، تن برخاک غلتاند. شتر، زانو در زمین کوفت تا مگر شتربان را به زیر کلف بگیرد. این، دیگر نباید! پسر مرگان، قد بر زانو راست کرد و به تندی تندر، در دم، کارد از بیخ پاتاوه به درکشید...» (همان: ۳۱۴).

عباس پس از کشاکش خونین با لوک سیاه، در چاه خشکی می افتد و شب را در جوار دو مار بزرگ سر می‌کند که باعث مسخ و پیری زودرس او می‌شود: «مارها به عباس چشم دوخته‌اند. عباس دیگر نیست. پیشاپیش خاکستر شده است» (همان: ۳۲۳-۳۲۴). این صحنهٔ دلخراش، تجسم عینی سقوط یک روان‌نژند است. غایت خیالی فاقد علاقهٔ اجتماعی که بر پایهٔ خودخواهی، استثمار خانواده و فرار از واقعیت بنا شده بود، نه تنها عباس را به قدرت نمی‌رساند، بلکه چهرهٔ او را مسخ کرده، جوانی‌اش را می‌گیرد و او را به موجودی ناقص‌العضو، وحشت‌زده، منزوی و مجنون تقلیل می‌دهد. عباس تاوان پناه بردن به توهمات بدون پشتوانهٔ عقلانی را به هولناک‌ترین شکل ممکن می‌پردازد.

۴. ۳. «اعتراض مردانهٔ» ابراو

ابراو، پسر میانی خانواده، در ظاهر نقطهٔ مقابل برادر بزرگترش (عباس) قرار دارد؛ اما از دیدگاه روان‌شناسی فردی آدلر، او نیز به همان اندازه اسیر مکانیسم‌های جبرانی، عقده‌های حقارت و غایات خیالی خویش است. احساس کهتری ابراو، ریشه در سه عامل درهم‌تنیده دارد: نخست، احساس ناامنی ناشی از غیبت پدر؛ دوم، قرار داشتن در سایهٔ برادر ارشد زورگو که همواره سعی در سرکوب او دارد؛ و سوم، نیاز غریزی و سوزان برای گذار از دوران کودکی و وابستگی به مادر، و اثبات هویت مردانهٔ خویش در جامعه‌ای که منحصراً به قدرت و زور بازو باج می‌دهد.

روان ابراو برای رهایی از این احساس ضعف که به‌طور ناخودآگاه آن را با ویژگی‌های زنانه یا ضعف کودکانه یکسان می‌پندارد، یک غایت خیالی جبرانی را برمی‌سازد: تبدیل شدن به مرد بلامنازع و سرپرست مطلق خانواده، از طریق اعمال نیروی بدنی مفرط و درهم‌شکستن هرگونه اتوریتهٔ پیشین (به‌ویژه اتوریتهٔ مادر). چنانکه گفتیم؛ آدلر در تبیین چنین رفتارهایی، مفهوم کلیدی «اعتراض مردانه» را ابداع کرده است. ابراو برای فرار از برچسب ضعف، به رفتارهای افراطی مردانه، خشونت کلامی، سرسختی و استقلال‌طلبی بیمارگونه روی می‌آورد.

ابراو برای تحقق این غایت خیالی، برخلاف عباس که از کار فیزیکی می‌گریخت، سخت‌ترین، زمخت‌ترین و جان‌فرساترین کارهای یدی روستا را بر عهده می‌گیرد و با طبیعت خشن، خاک یخ‌زده و ریشه‌های بوته‌ها می‌جنگد تا به خود و جهان ثابت کند که «مرد واقعی» اوست. در صحنه‌هایی که ابراو در زمین یخ‌زده مشغول بیرون کشیدن ریشه‌های پنبه چوب است، این نبرد جنون‌آمیز برای اثبات وجود، به خوبی تصویر شده است:

> «ریشه‌ها در خاک یخ‌زده، سخت چنگ گیر داده بودند. گویی خانه در سنگ داشتند... اما در سماجت کار، کَنه ای بود...به کار که می‌چسبید با آن یکی می‌شد. روی ساقهٔ پنبه چوب که می‌خمید، به زنبوری می‌مانست که روی برگ گلی بال گشاده و نیش در آن فرو برده باشد...انبر انگار ناخن‌های او بود و پنبه چوب انگار خاری که در پایش فرو نشسته است» (همان: ۴۴–۴۵).

در تعامل ابراو با مادرش نیز شاهد تلاش برای اثبات این برتری هستیم: «ابراو، این را گفت و کوشید لرزش لب‌های شیپوریش را آرام کند. مرگان به پسرش نگاه کرد. آشکارا و بی‌پروا نگاهش کرد. مثل چیزی که بخواهد از ریشه، بار دیگر او را بشناسد. ابراو را، پسر خود را بشناسد و باورش کند... آیا این همان ابراو او بود؟» (همان: ۴۴۹).

پارادوکس روان‌شناختی ابراو را باید در سطحی عمیق‌تر از صرف تعامل او با مادرش جست‌وجو کرد؛ ناتوانی روان او در ایجاد تعادل میان خواسته‌های درونی و فشارهای بیرونی. این تناقض در تقابل دو وجه متضاد از شخصیت او آشکار می‌شود: از یک سو، سخت‌کوشی و مسئولیت‌پذیری او در تأمین معاش خانواده، و از سوی دیگر، انفعال و درماندگی عمیق روانی‌اش در پذیرش فقدان پدر. ابراو بار اصلی تأمین معاش را با دستانی مجروح و بدنی رنجور بر دوش می‌کشد؛ پنبه‌چوب می‌کَنَد، برای آوردن شکسته‌بند راهی سفر می‌شود و اندک مزد خود را صرف خانواده می‌کند. اما در برابر اصل واقعیت غیبت پدر، واکنشی جز انکار معنای فقدان، فراموشی انتخابی و نفی رخ‌دادن این اتفاق مهم از خود نشان نمی‌دهد؛ انکاری که در رفتارش به شکل نوعی درماندگی کودکانه بروز می‌کند.

مثال روشن این تناقض را می‌توان در صحنه‌ای مشاهده کرد که ابراو پس از یک روز کار طاقت‌فرسا با پشته‌ای پنبه‌چوب به خانه بازمی‌گردد، در حالی که به‌شدت بیمار و رنجور است. تب می‌کند، خون بالا می‌آورد و با این‌همه، هنگامی که مادرش بالای سر او می‌نشیند و از او مراقبت می‌کند، نه تشکری می‌کند، نه درخواستی دارد و نه هیچ واکنش عاطفی دیگری نشان می‌دهد؛ رفتاری دقیقاً مشابه کودکی درمانده که توان برقراری ارتباط عاطفی را از دست داده است (همان:۶۴–۷۲).

این پرخاشگری‌ها و استقلال‌طلبی‌های ظاهری را می‌توان در یک ساختار پیوسته چنین تحلیل کرد: وضعیت روانی پایه در ابراو، احساس بی‌پناهی کودکانه و فقدان الگوی پدر؛ و غایت خیالی او، اثبات مردانگی مطلق و پوشاندن این ضعف از طریق کار بدنی و «اعتراض مردانه» است. برای تحقق این غایت، منطق خصوصی ابراو به او دیکته می‌کند که هرگونه ابراز نیاز به مادر، تشکر یا لطافت عاطفی، معادل زنانگی و ضعف است. در نتیجه، کنش متناقض او دقیقاً در

شکاف همین زنجیره بروز می‌یابد: او در بیرون از خانه همچون یک مرد بالغ جان‌فشانی می‌کند و بار معاش را بر دوش می‌کشد، اما در مواجهه با مراقبت و مهر مادری در بستر بیماری، همچون کودکی درمانده، منفعل و پرخاشگر، از برقراری ساده‌ترین ارتباط عاطفی عاجز می‌ماند.

تراژدیِ شناختی و فروپاشی غایت خیالی ابراو، در نقطهٔ عطفی تاریخی در داستان رقم می‌خورد؛ با ورود «تراکتور» به روستای زمینج، ابراو تمام هویت، ارزش انسانی، معنای وجودی و غایت خیالی خود را بر اساس معیاری جدید (کار با تراکتور) بنا می‌کند:

> «... فردا تراکتور می‌آمد. سکوت کهنهٔ زمین، فردا می‌شکست» (همان: ۲۹۱). با آمدن تراکتور به ده، ابراو روی تراکتور کار می‌کند: «من کارم این جا درست شده، کار خوبی هم هست. فکرش را بکن! آدم بالای تراکتور بنشیند و ببیند که چه جوری تکه‌های آهن، دل زمین را می‌شکافد!» (همان: ۲۸۵) .

اما چیزی نمی‌گذرد که این رویای شیرین به کابوسی هولناک بدل می‌گردد. با بروز اختلاف بین سهامداران وسرقت موتور تراکتور، این نماد عصر مدرن، تبدیل به جرم آهنی بی‌مصرفی می‌شود که ابراو ناچار است با حیرت وتاسف و حزن و خشم، آرزوهای بر باد رفتهٔ خود رادر آن به تماشا بنشیند: «...احساس می‌کرد در توفان گم شده است. در بیابان گم شده است. تکلیف خود را نمی‌فهمید. کار و روزگار خود را نمی‌فهمید... » (همان: ۴۳۸). ابراو نمی‌تواند به خود بقبولاند که رؤیای کار با تراکتور برای او تمام شده است. «...با خود، گفت: پس اینهمه هیاهو برای چه بود؟!» (همان: ۴۳۴). دولت‌آبادی، سردرگمی و بلاتکلیفی ابراو در این مرحله را چنین توصیف می کند: « هنوز نمی خواست باور داشته باشد که آنچه روی داده، سر به سر دروغ و بازی بوده باشد... او به این آسانی نمی‌توانست پیوند دل خود را با این جوش و خروش، با این کار و تلاش تازه ای که شروع کرده بود، ببرد» (همان: ۴۳۶).

در این وضعیت رقت‌آور دیگر زور بازو، که قبلا یگانه ابزار آبراو برای غلبه بر احساس کهتری و اثبات مردانگی‌اش بود، به هیچ کار نمی‌آید و کاملاً بی‌اعتبار و حقیر شده است. این آگاهی تلخ پدیدارشناختی، غایت خیالی و مکانیسم جبرانی او را از ریشه متلاشی می‌کند. استیصال، سکوت مرگبار و سرگردانی ابراو در بخش‌های پایانی رمان، معلول مرگ روانی و فروپاشی شناختی است. او با باطل شدن غایت خیالی‌اش، تبدیل به انسانی معلق در فضایی بی‌معنا شده است.

۴. ۴. تصادم غایات خیالی

شکوه هنری دولت‌آبادی و عمق تحلیل روان‌شناختی این رمان در بازنمایی بی‌نقص تصادم بی‌رحمانه و خونین غایات خیالی اعضای خانواده سلوچ قابل مشاهده است. از منظر روان‌شناسی آدلری، هنگامی که افراد یک نهاد (مثلا یک خانواده) اهداف جبرانی خود را صرفاً بر مبنای فرار از حقارت فردی و بدون در نظر گرفتن علاقهٔ اجتماعی بنا می‌نهند، آن نهاد محکوم به خودتخریبی و فروپاشی گریزناپذیر از درون است.

در خانوادهٔ سلوچ، فقدان پدر و سایهٔ فقر، پیوندهای عاطفی را فرسوده کرده‌اند. غایات خیالی اعضا یعنی توهم بقای ساختار توسط مرگان، توهم اربابی عباس، و سودای استقلال خشن ابراو،

با یکدیگر هم‌راستا نیستند و اغلب در تضاد مطلق قرار می‌گیرند؛ از این رو خانه به میدان جنگ بدل می‌شود.

شاهد این رقابت خودخواهانه را در صحنهٔ جمع‌آوری ریشه‌های چوب پنبه می‌توان یافت: «کار به کشمکش می‌کشید... دعواشان سر می‌گرفت. به جان هم می‌افتادند و سرانجام آنکه زخم برمی‌داشت... ابراو بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۴۵)؛ عباس نیز پیوسته مراقب است که «ابراو ریشه‌هایی را که عباس برکشیده، ندزدد» (همان: ۴۴).

مثال برجستهٔ این خشونت را در تنبیه هاجر می‌بینیم: «تسمه را بالای سر چرخاند و فرود آورد. هاجر مثل فانوس، تا خورد. عباس رحم نکرد» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۸۵). بی‌درنگ، ابراو تب‌دار از زیر لحاف برمی‌خیزد و با عباس گلاویز می‌شود: «هردو به پشت غلتیدند...در خاک می‌غلتیدند...دست‌هایش به دور گردن ابراو حلقه شده بود» (همان:۸۵–۸۶).

این دعواهای خونین، رقابت بر سر منابع ناچیز، و بی‌تفاوتی نسبت به زجر مادر و استثمار خواهر، همگی نشان‌دهندهٔ غیاب مطلق علاقهٔ اجتماعی و تسلط عقده‌های حقارت خودخواهانه‌اند. برادرانی که به‌جای اتحاد در برابر عامل اصلی سیه‌روزی‌شان (ساختار ظالمانهٔ روستا، خرده‌مالکان و جبر محیط)، تمام انرژی خود را صرف سرکوب و تخریب یکدیگر می‌کنند.

فقدان علاقهٔ اجتماعی در اهداف جبرانی شخصیت‌ها، سبب می‌شود که هیچ‌یک به رستگاری، آرامش و کمال انسانی دست نیابند. هر یک از اعضای این خانواده، تاوان پناه بردن به توهم فردی و غایت خیالی جداافتاده از خیر جمعی را به هولناک‌ترین شکل می‌پردازد: هاجر در بستر پیرمردی روانی، پژمرده و مسخ می‌شود؛ عباس با چهره‌ای دریده‌شده توسط نماد قدرت خودش، به مرز جنون و نقص عضو می‌رسد؛ ابراو با نابودی رویای کار با تراکتور، هویت و دلیل وجودی خود را یک‌جا از دست می‌دهد؛ و مرگان، پس از آنکه تمامی آرمان‌ها و غایات ذهنی‌اش یکی پس از دیگری در برابر چشمانش فرو می‌ریزد، با دستانی خالی، قامتی خمیده، روانی متلاشی و قلبی پر از خاکستر، آوارهٔ بیابان‌ها می‌گردد. با این توصیف، رمان *جای خالی سلوچ*، مرثیه‌ای است عظیم، جاودانه و روان‌شناسانه بر روان انسان‌هایی که در غیاب عشق و همبستگی اجتماعی، در پای غایات خیالی خویش ذبح می‌شوند.

۵. نتیجه

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که رفتارهای متناقض و خودویرانگر شخصیت‌های رمان *جای خالی سلوچ*، افزون بر تأثیر جبر محیطی و فقر مفرط، بازتاب واکنش‌های روانی پیچیده‌ای برای مهار احساس حقارت ناشی از غیبت پدر است؛ بدین معنا که ذهن آسیب‌دیدهٔ این شخصیت‌ها برای تاب آوردن در برابر فشار سهمگین واقعیت، اهداف خیالی افراطی و منطق‌های درونی خاصی می‌سازد. بر همین اساس، انفعال تکان‌دهندهٔ مرگان در برابر ازدواج شوم دختر خردسالش، از سر سنگدلی یا بی‌مهری مادرانه نیست. در چارچوب منطق شخصی او، این سکوت تلخ مستقیماً در خدمت یک هدف جبرانی قرار دارد: حفظ کالبد خانواده به امید بازگشت سلوچ. او با

تن دادن به قربانی شدن یک عضو، مذبوحانه می‌کوشد بقای سایر اعضا را در زمستان سخت روستا تضمین کند.

فرزندان خانواده نیز برای گذر از این بحران هویتی و معیشتی، مسیرهای روانی مشابهی را طی می‌کنند. سودای ارباب شدن و رفتارهای خودخواهانهٔ عباس، تلاشی روانی برای فرار از کار یدی و پوشاندن ضعف جسمانی‌اش در برابر برادر است؛ توهمی خام که سرانجام در تصادم با واقعیت خشن و با حملهٔ شتر (نماد همان قدرت پوشالی) به مسخ‌شدگی و نقص عضو او می‌انجامد. از سوی دیگر، پرخاشگری و سخت‌کوشی جنون‌آمیز ابراو، کوششی برای اثبات مردانگی و استقلال فیزیکی محسوب می‌شود؛ اما هویتی که او ابتدا بر پایهٔ قدرت بازو و سپس کار با تراکتور بنا کرده بود؛ به‌یکباره بی‌اعتبار می‌شود و روان او را به بن‌بست و فروپاشی می‌کشاند.

آنچه به انهدام قطعی این خانواده می‌انجامد، صرفاً معلول فشارهای اقتصادی بیرون از خانه نیست و غیبت «علاقهٔ اجتماعی» و فقدان همدلی در اهداف تک‌تک این شخصیت‌ها نقشی کلیدی ایفا می‌کند. از آنجا که هر عضو خانواده برای رهایی از رنج، به اهدافی کاملاً خودمحورانه پناه برده است، تقابل این خواسته‌های متعارض در زیر یک سقف، پیوندهای عاطفی را مضمحل کرده و خانه را به میدان جنگی برای بقا تبدیل می‌سازد.

در پژوهش حاضر با گذر از خوانش‌های صرفاً تطبیقی، نشان دادیم که سرنوشت تراژیک شخصیت‌های این اثر، حاصل عملکرد یک زنجیرهٔ دقیق روان‌شناختی است. کنش‌هایی چون سکوت مرگبار مرگان، استثمارگری عباس و طغیان‌های ابراو، رفتارهایی تصادفی یا صرفاً معلول جبر اقلیمی نبودند؛ این اعمال خروجی گریزناپذیر «منطق‌های خصوصی» ویرانگری محسوب می‌شوند که هر شخصیت برای رسیدن به «غایت خیالی» و جبران حقارت خود برساخته بود. تصادم این منطق‌های فردگرایانه در خلأ «علاقهٔ اجتماعی»، به‌روشنی نشان می‌دهد که چگونه ساختار روان‌نژند ذهن، می‌تواند به‌عنوان عاملی درونی، همپای فقر بیرونی، به فروپاشی قطعی یک خانواده بینجامد.

ملاحظات اخلاقی

مشارکت نویسندگان

نویسندگان به طور مساوی در کلیه مراحل پژوهش و نگارش این مقاله پژوهشی و نهایی‌سازی آن مشارکت مستمر داشته‌اند.

اعلامیه هوش مصنوعی مولد و فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی در فرایند نگارش

نویسندگان در فرایند نگارش و آماده‌سازی این مقاله از هیچ‌گونه ابزار هوش مصنوعی یا فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی استفاده نکرده‌اند.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسندگان، این مقاله تعارض منافع ندارد.

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

نویسندگان اصول اخلاقی را در انجام و انتشار این پژوهش علمی رعایت کرده‌اند و این موضوع مورد تأیید همه آن‌هاست.

قدردانی

در نگارش این مقاله از نظرات انتقادی داوران محترم بهره‌مند شده‌ایم و در اینجا لازم می‌دانیم که از ایشان سپاسگزاری کنیم.

منابع

آدلر، آلفرد. (۱۳۷۹). شناخت طبیعت انسان از دیدگاه روان‌شناسی، ترجمهٔ طاهره جواهرساز، تهران: رشد.

بختیاری مرکیه، فرزاد. (۱۴۰۱). شکل‌گیری شخصیت‌ها و وجوه تعاملی آن‌ها در رمان «عادت می‌کنیم». روایت‌شناسی، ۶(۱۱)، ۱–۳۶.

حیات‌داوودی، فاطمه، حسن‌زاده نیری، محمدحسن، و آبشیرینی، اسد. (۱۴۰۲). نقد و تحلیل اکوسایکولوژی در رمان جای خالی سلوچ محمود دولت‌آبادی با نگاهی به نظریهٔ ساختار شخصیت فروید. زبان و ادب فارسی، ۷۶(۲۴۷)، ۲۱۷–۲۳۵.

دولت‌آبادی، محمود. (۱۳۶۱). جای خالی سلوچ ، نشر نو.

دهقان، علی، و قاسمی، سهیلا. (۱۳۹۱). نقد روان‌شناختی آثار فروغ فرخزاد بر اساس مبانی روان‌کاوی فروید و آدلر. زبان و ادب فارسی، ۴(۱۲)، ۴۳–۵۹.

ذبیح‌نیا عمران، آسیه. (۱۴۰۱). بررسی رمان جای خالی سلوچ بر اساس نظریهٔ داغ ننگ اروینگ گافمن. پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، ۴(۷)، ۷۹–۱۰۸. https://doi.org/10.30465/lir.2022.39703.1453

زارع‌کهن، معصومه، و حیدری، فاطمه. (۱۳۹۷). نقد روان‌کاوانهٔ شخصیت رودابه در رمان به هادس خوش آمدید بر اساس نظریهٔ آلفرد آدلر. پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، ۹(۳۱)، ۱۰۷–۱۲۴.

سلطانی، فاطمه، و غنی‌پور ملکشاه، احمد. (۱۴۰۱). بررسی شخصیت مرگان در رمان جای خالی سلوچ بر اساس الگوی هروشفسکی. پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی، ۱۱(۲)، ۱۷۷–۱۹۸. https://doi.org/10.22126/rp.2021.6517.1348

شاهرخی، زهره، و طاهری، محمد. (۱۴۰۴). تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌های رمان جای خالی سلوچ بر اساس نظریهٔ روان‌شناسی فردی آلفرد آدلر. ادبیات پارسی معاصر، ۱۵(۲)، ۲۳۵–۲۶۸. https://doi.org/10.30465/copl.2025.52038.4287

شولتز، دوان پی، و شولتز، سیدنی الن. (۱۳۹۶). نظریه‌های شخصیت. ترجمهٔ یوسف کریمی و همکاران. تهران: ارسباران.

ظاهری عبدوند، ابراهیم. (۱۳۹۸). تحلیل شخصیت در رمان جای خالی سلوچ بر اساس نظریهٔ تکالیف سوگ وردن. ادبیات و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای، ۱(۲)، ۱۴۷–۱۷۶.

ناصحی، عباسعلی، و رئیسی، فیروزه. (۱۳۸۶). «مروری بر نظریات آدلر». تازه‌های علوم شناختی، ۹(۱)، صص. ۵۵–۶۴.

نصر اصفهانی، محمدرضا، و شمعی، میلاد. (۱۳۸۸). «جای خالی سلوچ»: نقد جامعه‌شناختی رمان. جامعه‌شناسی کاربردی، ۲۰(۴)، ۱۵۱–۱۶۸.

یوردخانی، مهسا. (۱۳۹۱). نقد جامعه‌شناختی اصلاحات ارضی در رمان جای خالی سلوچ. *مجله زبان و ادبیات فارسی*، ۹(۴)، ۱۲۸-۱۰۳ .

Ansbacher, H. L., & Ansbacher, R. R. (Eds.).Adler, A. (1956). Understanding Human Nature. Oxford: Oneworld Publications.

Adler, A. (2011). The science of living. Martino Fine Books.

Carlson, J., Watts, R. E. & ,Maniacci, M. (2006). Adlerian Therapy: Theory and Practice. Washington, DC: American Psychological Association. pp. 42–45. https://doi.org/10.1037/11363-000

Kelland, M. D. (2015). Personality theory in a cultural context. OpenStax CNX. https://open.umn.edu/opentextbooks/textbooks/personality-theory-in-a-cultural-context

Miller, Raissa, & Dillman Taylor, Dalena. (2016). Does Adlerian theory stand the test of time?: Examining individual psychology from a neuroscience perspective. *The Journal of Humanistic Counseling, 55*(2), 111–128. https://doi.org/10.1002/johc.12028

Mosak, H. H. & ,Maniacci, M. P. (1999). A primer of Adlerian psychology: The analytic-behavioral-cognitive psychology of Alfred Adler. Brunner/Mazel.

Smith, L. S. (2003). Freud and Adler on agency and determinism in the shaping of the personality. *Journal of Individual Psychology, 59*(3), 263-291.

Sweeney, T. J. (2009). Adlerian Counseling and Psychotherapy: A Practitioner's Approach (5th ed.). New York: Routledge. pp. 31–34.

Tyson, L. (2006). Critical theory today: A user-friendly guide (2nd ed.). Routledge.

Vaihinger, H. (1924). The Philosophy of "As If": A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind. London: Routledge & Kegan Paul. pp. 6–9.

Watts, R. E., & Holden, J. M. (1994). Why continue to use the term "fictional finalism"? *Journal of Individual Psychology, 50*(3), 241-244.

References

Adler, A. (1964). Social interest: A challenge to mankind (J. Linton & R. Vaughn, Trans.). Alfred Adler Institute of Northwestern Washington.

Adler, A. (2000). Understanding human nature from a psychological perspective. Translated by Tahereh Javahersaz. Tehran: Roshd. (In Persian)

Adler, A. (2011). The science of living. Martino Fine Books.

Ansbacher, H. L., & Ansbacher, R. R. (Eds.). Adler, A. (1956). Understanding Human Nature. Oxford: Oneworld Publications.

Bakhtiari Markiyeh, F. (2022). "Character formation and their interactive aspects in the novel We Get Used to It". Narratology, 6(11), pp. 1-36. (In Persian)

Carlson, J., Watts, R. E., & Maniacci, M. (2006). Adlerian Therapy: Theory and Practice. Washington, DC: American Psychological Association. pp. 42–45. https://doi.org/10.1037/11363-000

Dehghan, A. & Ghasemi, S. (2012). "Psychological critique of Forough Farrokhzad's works based on the psychoanalytic foundations of Freud and Adler". Persian Language and Literature, 4(12), pp. 43-59. (In Persian)

Dowlatabadi, M. (1982). Missing Soluch. Tehran: Nashr-e Now. (In Persian)

Hayatdavoudi, F., Hassanzadeh Nayeri, M. & Abshirini, A. (2023). "Ecopsychology critique and analysis in Mahmoud Dowlatabadi's novel Missing Soluch with a look at Freud's theory of personality structure". Persian Language and Literature, 76(247), pp. 217-235. (In Persian)

Kelland, M. D. (2015). Personality theory in a cultural context. OpenStax CNX. https://open.umn.edu/opentextbooks/textbooks/personality-theory-in-a-cultural-context

Miller, R., & Dillman Taylor, D. (2016). Does Adlerian theory stand the test of time?: Examining individual psychology from a neuroscience perspective. The Journal of Humanistic Counseling, 55(2), 111–128. https://doi.org/10.1002/johc.12028

Mosak, H. H., & Maniacci, M. P. (1999). A primer of Adlerian psychology: The analytic-behavioral-cognitive psychology of Alfred Adler. Brunner/Mazel.

Nasehi, A. & Raeisi, F. (2007). "A review of Adler's theories". Advances in Cognitive Science, 9(1), pp. 55-64. (In Persian)

Nasr Esfahani, M. & Shami, M. (2009). "Missing Soluch: A sociological critique of the novel". Applied Sociology, 20(4), pp. 151-168. (In Persian)

Schultz, D. P. & Schultz, S. E. (2017). Theories of personality. Translated by Yousef Karimi et al. Tehran: Arasbaran. (In Persian)

Shahrokhi, Z. & Taheri, M. (2025). "Psychological analysis of the characters in the novel Missing Soluch based on Alfred Adler's theory of individual psychology". Contemporary Persian Literature, 15(2), pp. 235-268. https://doi.org/10.30465/copl.2025.52038.4287 (In Persian)

Smith, L. S. (2003). Freud and Adler on agency and determinism in the shaping of the personality. Journal of Individual Psychology, 59(3), 263-291.

Soltani, F. & Ghanipour Malekshah, A. (2022). "Investigating the character of Mergan in the novel Missing Soluch based on Hrushovski's model". Research in Fiction Literature, 11(2), pp. 177-198. https://doi.org/10.22126/rp.2021.6517.1348 (In Persian)

Sweeney, T. J. (2009). Adlerian Counseling and Psychotherapy: A Practitioner's Approach (5th ed.). New York: Routledge. pp. 31–34.

Tyson, L. (2006). Critical theory today: A user-friendly guide (2nd ed.). Routledge.

Vaihinger, H. (1924). The Philosophy of "As If": A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind. London: Routledge & Kegan Paul. pp. 6–9.

Watts, R. E., & Holden, J. M. (1994). Why continue to use the term "fictional finalism"? Journal of Individual Psychology, 50(3), 241-244.

Yourdkhani, M. (2012). "Sociological critique of land reform in the novel Missing Soluch". Journal of Persian Language and Literature, 9(4), pp. 103-128. (In Persian)

Zabihnia Omran, A. (2022). "A study of the novel Missing Soluch based on Erving Goffman's stigma theory". Interdisciplinary Literary Research, 4(7), pp. 79-108. https://doi.org/10.30465/lir.2022.39703.1453 (In Persian)

Zaheri Abdvand, E. (2019). "Character analysis in the novel Missing Soluch based on Worden's tasks of mourning theory". Literature and Interdisciplinary Research, 1(2), pp. 147-176. (In Persian)

Zare Kohan, M. & Heydari, F. (2018). "Psychoanalytic critique of Rudabeh's character in the novel Welcome to Hades based on Alfred Adler's theory". Literary Criticism and Stylistics Research, 9(31), pp. 107-124. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir



Semantic Diversity of Particles as a Stylistic Feature of *Ḥudūd al-ʿĀlam min al-Mashriq ilā al-Maghrib*

Leila Kordbache

Assistant Professor, Academy of Persian Language and Literature. Email: leilakordbache@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article

(71-95)

Receive Date:
07 August 2026

Revise Date:
28 October 2026

Accept Date:
31 October 2026

Published online:
14 November 2026

Abstract

In stylistic studies, all textual elements are significant; when examining syntactic structure, particles (*ḥurūf*) are no less important than verbs, nouns, adjectives, adverbs, and pronouns. They warrant analysis from various perspectives—such as their forms (singular, doubled, simple, or compound) and their roles regarding transposition, ellipsis, capacity for conciseness, and semantic diversity. Investigating the meanings of these particles can serve to better understand syntactic structures within the language and act as a distinguishing factor in identifying writing styles; indeed, they hold a special place in the language's grammatical framework, and an author's treatment of them invariably constitutes a key aspect of stylistic character. From this perspective, to understand both the personal styles of authors and the stylistic characteristics of specific eras, we must pay special attention to the semantic functions of particles. This is essential for addressing questions such as: "Does the semantic nature of particles play a role in shaping writing style?" and "Does the polysemy of particles in early texts challenge the scholarly emphasis on the simplicity of style in those formative periods?" This inquiry proceeds from the premise that, despite having received limited attention in stylistic studies to date, the meanings of particles are crucial and decisive in shaping writing style; furthermore, an examination of early texts may reveal a semantic complexity that contradicts the simplicity often attributed to the prose styles of the early periods of Persian literature. furthermore, an examination of early texts may reveal a semantic complexity that contradicts the simplicity often attributed to the prose styles of the early periods of Persian literature. furthermore, an examination of early texts may reveal a semantic complexity that contradicts the simplicity often attributed to the prose styles of the early periods of Persian literature. furthermore, an examination of early texts may reveal a semantic complexity that contradicts the simplicity often attributed to the prose styles of the early periods of Persian literature.

Keywords: Stylistics, syntactic structure, meanings of particles, prepositions, conjunctions, Hudūd al-ʿĀlam min al-Mashriq ilā al-Maghrib

Cite this article: Kordbache, Leila (2026). Semantic Diversity of Particles as a Stylistic Feature of *Ḥudūd al-ʿĀlam min al-Mashriq ilā al-Maghrib*. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 14, Issue: 4, Ser. No.: 40 (71-95).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.420322.2146

Publisher: The University of Tehran Press.

© Leila Kordbache

1. Introduction

The present study examines the semantic diversity of prepositions and conjunctions in *Ḥudūd al-ʿĀlam min al-Mashriq ilā al-Maghrib*, one of the oldest surviving works of Persian prose, written in 372 AH (983 CE). The research addresses two principal questions: first, whether the semantic potential of grammatical particles plays a role in shaping writing style; and second, whether the presence of polysemy in the particles used in early Persian texts challenges the commonly held view that the prose of this period was characterized by simplicity and limited semantic complexity. The underlying hypothesis is that the semantic multiplicity of prepositions and conjunctions was already present in the earliest stages of Persian prose and was not merely a feature that emerged with the development of ornate and elaborate prose in later centuries.

The text examined in this study is the edition of *Ḥudūd al-ʿĀlam* prepared by Manouchehr Sotoudeh and published by the University of Tehran. The work is a geographical treatise containing information about the boundaries, geographical and climatic characteristics, social conditions, customs, and traditions of various regions and territories. Although its primary purpose is the transmission and documentation of information rather than the creation of literary or rhetorical effects, the text offers valuable material for examining the linguistic characteristics of early Persian prose. Its relatively straightforward style makes it particularly suitable for investigating whether semantic diversity in grammatical particles was already an established feature of the Persian language before the emergence of more elaborate prose styles.

The research is based on a line-by-line examination of the text and the identification of the different semantic functions of its prepositions and conjunctions. Given the considerable number of occurrences and the variety of grammatical structures found in the work, the study focuses specifically on semantic diversity rather than on other aspects of particles, such as their morphological structure, omission, or displacement. To ensure that the identified functions represent recurrent patterns rather than isolated instances, only semantic distinctions occurring more than three times in the text have been included. For each identified function, one textual example has been provided. The particles are presented in alphabetical order within the two main categories of prepositions and conjunctions.

The findings reveal considerable semantic diversity among the prepositions used in *Ḥudūd al-ʿĀlam*. The preposition *az* (از), for example, performs eleven distinct functions. These include marking the temporal or spatial point of departure; expressing comparison or definition; indicating origin and source; denoting attribution; specifying the material or nature of something; introducing examples or instances; expressing cause; indicating a part or quantity taken from a whole; establishing a relationship between two elements in a construction that may also be expressed through the Persian ezafe construction; indicating opposition or contrast; and conveying the meanings of "according to" or "on the basis of."

The preposition *andar* (اندر) is used in six different senses, including spatial and temporal containment, reference to a subject or topic, purpose, measurement of area, and functions corresponding to the modern Persian prepositions *az* ("from") and *be/dar* ("to/in"). The particle *bā* (با) has four principal functions: marking an indirect object or complement, expressing instrumentality or mediation, denoting possession or ownership, and indicating accompaniment or association.

The preposition *bar* (بر) displays nine semantic functions. These include marking an indirect object with certain verbs; indicating a position on a surface; expressing agreement or conformity; identifying the language in which communication takes place; measuring distance through units of time or area; indicating direction or orientation; expressing classification or division; establishing mediation or dependency in constructions involving linking verbs; and

functioning in a sense equivalent to *az* (“from”). The preposition *be* (به) demonstrates particularly extensive semantic diversity, with fifteen distinct functions identified in the text. These include explanation or specification in the sense of “in terms of”; agreement and conformity; exchange and substitution; classification and inclusion; divisibility; the endpoint of a spatial or directional movement; cause; purpose and intention; temporal or spatial containment; instrumentality and mediation; manner or state; context and subject matter; the endpoint of a temporal or spatial limit in the sense of “until”; accompaniment; and a function equivalent to *az* (“from”).

Other prepositions also exhibit notable semantic variation. The particle *chon* (چون), when used as a preposition, expresses similarity and introduces examples or instances. The preposition *dar* (در) indicates spatial or temporal containment and, in certain contexts, the origin or essential nature of something. The particle *rā* (را), in addition to its function as a marker of definite direct objects, is used to express specification, to replace the ezafe construction in certain syntactic structures, and to indicate possession with the verb *budan* (“to be”). It also conveys contrast and, in various contexts, performs functions corresponding to *az* (“from”), *bā* (“with”), *barāye* (“for”), *be* (“to”), and *dar bāre-ye* (“about”).

The examination of conjunctions likewise reveals a range of semantic and syntactic functions. The conjunction *tā* (تا) is used to indicate a temporal endpoint, to express purpose or intention, and to introduce an explanation or clarification. The compound conjunction *chonān-ke* (چنان‌که) conveys a degree or measure of quality and may also introduce confirmation supported by a preceding statement. The conjunction *chon* (چون) is used both to express a condition and to indicate the time at which an action occurs. The compound form *chonān-ke* (چونان‌که) introduces examples, describes a state or degree of quality, and provides elaboration or explanation while presenting the information as corresponding to reality. The conjunction *ke* (که) performs several functions, including expressing cause and purpose, introducing explanations or interpretations, and marking the beginning of parenthetical clauses. Finally, the conjunction *va* (و) is used both to prepare the ground for the beginning of a statement and to coordinate words or clauses of equal syntactic status.

The results demonstrate that semantic diversity is a significant linguistic characteristic of *Ḥudūd al-ʿĀlam* and may be regarded as a stylistic feature of the work. The identification of fifteen distinct functions for *be*, eleven for *az*, and nine for *bar*, alongside the numerous functions observed in other particles, indicates that polysemy was already a productive feature of Persian grammatical structures in the fourth century AH. These findings suggest that the semantic capacities of linguistic units, including the smallest grammatical elements, were not limited in early Persian prose. Rather, Persian writers and proficient language users had already developed a considerable tendency to employ particles in multiple senses.

In conclusion, the findings of this study suggest that the semantic diversity of grammatical particles should be added to the stylistic characteristics previously identified in Persian prose of the fourth and fifth centuries AH. They also indicate that the relative simplicity of early Persian prose should not necessarily be equated with semantic uniformity or a restricted range of linguistic functions. Further comparative research into other early Persian texts may help clarify the extent to which the semantic use of particles distinguishes individual authors and different historical periods, thereby contributing to a more comprehensive understanding of the stylistic development of Persian prose.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران



تنوع معنایی حروف، ویژگی سبکیِ کتاب *حدود العالم من المشرق الی المغرب*

لیلا کردبچه✉

استادیار فرهنگستان زبان و ادب فارسی. رایانامه: leilakordbache@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

(۷۱-۹۵)

تاریخ دریافت:

۰۱ مهر ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری:

۰۹ آبان ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش:

۱۰ آبان ۱۴۰۵

تاریخ انتشار:

۲۳ آبان ۱۴۰۵

چکیده

در مطالعات سبک‌شناسی، تمامی عناصرِ موجود در متن حائزِ اهمیت‌اند و در بررسی ساختار نحوی زبان، «حروف» اهمیتی کمتر از افعال، صفات، قیود، و ضمایر ندارند؛ به‌ویژه این‌که خود از زوایای گوناگونی چون مضاعف، ساده، و بسیط بودن، همچنین جابه‌جایی، حذف، قابلیت‌های ایجازی و تنوع معانی درخورِ تحلیل‌اند. بررسی «معانی حروف» می‌تواند با هدف شناخت بهتر ساختارهای نحوی در پیکرۀ زبان و به‌عنوان عاملی متمایزکننده در تشخیص سبک نوشتار صورت بگیرد، چراکه حروف در ساختمان دستوریِ زبان از اهمیتی ویژه برخوردارند و برخورد مؤلف با آن‌ها، همواره بخشی مهم از ویژگی‌های سبکی را تشکیل می‌دهد. از همین منظر لازم است برای شناخت سبک شخصی نویسندگان و نیز شناخت سبک‌های دوره‌ای، توجهی ویژه به کارکردهای معناییِ حروف داشته باشیم، برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها که «آیا معناپذیریِ حروف نقشی در ایجاد سبکِ نوشتار دارد؟» و «آیا وجود چندمعنایی در کاربرد حروف در متون قدیمی، تأکیدِ پژوهشگران بر سادگی سبک دوره‌های آغازین را زیر سؤال نمی‌برد؟»، با این پیش‌فرض که بررسی متون قدیمی و استخراج و ثبت تنوع تفکیک‌های معناییِ حروف اضافه و ربط می‌تواند نشان‌دهندۀ تمایل نویسندگان به تعدد، تکثّر و پیچیدگیِ معناییِ حروف از همان دوره‌های آغازین نثر فارسی باشد. به همین منظور به بررسی کتاب *حدود العالم من المشرق الی المغرب*، به‌عنوان یکی از قدیمی‌ترین کتاب‌های نثر فارسی پرداخته‌ایم، تا تنوع معناییِ حروف را، در دوره‌ای که زبان فارسی دوران سادگی، بی‌پیرایگی و کاربرد واحدهای زبانیِ اغلب تک‌معنا را سپری می‌کرد و هنوز وارد دورۀ تکلف و چندمعنایی نشده بود، نشان دهیم.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی، ساختار نحوی، معانی حروف، حروف اضافه، حروف ربط، حدود العالم من المشرق الی المغرب

استناد کردبچه، لیلا (۱۴۰۴). تنوع معنایی حروف، ویژگی سبکیِ کتاب *حدود العالم من المشرق الی المغرب*. *پژوهش‌نامۀ نقد ادبی و بلاغت*، دورۀ ۱۴، ش ۴، زمستان ۱۴۰۴، پیاپی ۴۰ (۷۱-۹۵).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.420322.2146

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© لیلا کردبچه

۱. مقدمه

نحو درمورد رابطهٔ واژه‌ها در جمله بحث می‌کند. کیفیتِ این روابط از آن جهت اهمیت دارد که نظمِ حاصل از آن‌ها، حاکی از انسجام و هدفمندی ذهن و فکر است و کشف این نظم، می‌تواند راهنمای شناساییِ ویژگی‌های سبکیِ صاحب‌اثر باشد.

در میان عناصرِ نحوی زبان فارسی، حروف، چه آن‌جاکه معرّفِ نقش‌های دستوری می‌شوند و چه آن‌جاکه تعقید و پیچیدگیِ معنایی را از یک عبارت یا جمله برطرف می‌کنند، همواره موردتوجه شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان بوده است. نیز ظرفیتِ معناییِ چندگانهٔ حروف، امکان استفاده از مفاهیم متعددِ آن‌ها را پدید آورده و بررسی بسامد کاربردهای معناییِ حروف ـ اگرچه کمتر به آن توجه شده است ـ همواره یکی از مسیرهای شناسایی سبک‌های زبانی بوده است.

در این پژوهش، کاربست حروف اضافه و ربط را در معانی گوناگون، در کتاب *حدود العالم من المشرق الی المغرب* که از قدیمی‌ترین متون نثر فارسی است بررسی کرده‌ایم، با این پیش‌فرض که تنوع معانی حروف، پیش از آغاز دورهٔ تصنع و متکلف‌نویسی که همچنان غلبه با ساده‌نویسی بوده نیز موردتوجه فارسی‌نویسان بوده است.

حدود العالم من المشرق الی المغرب نخستین کتاب در موضوع جغرافیای عمومی است که به سال ۳۷۲، در روزگاری که اغلب کتاب‌ها در علوم مختلف به زبان عربی نوشته می‌شد، به زبان فارسی نگارش یافته است[۱]. نویسندهٔ *حدودالعالم* مشخص نیست و در نسخهٔ خطیِ این کتاب، نامِ مؤلفِ آن ذکر نشده است، اما به دلایلی احتمال می‌رود که ابن‌فریغون، نویسندهٔ *جوامع‌العلوم*، مؤلفِ این اثر نیز بوده است[۲]. این اثر که دقت در نام‌گذاریِ آن[۳]، نشان‌دهندهٔ دقت‌نظرِ مؤلف در ثبت اطلاعات دقیق جغرافیایی و تاریخی و اجتماعی است، نه یک متنِ صرفاً جغرافیایی، بلکه اثری است که ازلحاظ تاریخ اقتصادی و اجتماعی، سازمان‌های اداری و نهادهای مالی،

---

۱. در آن زمان به‌دلیل تشویق و حمایت خلفای عباسی و پادشاهان و امیران سلسله‌های نیمه‌مستقلی همچون غزنویان، آل‌بویه، آل‌زیار و... و همچنین حمایت و علم‌دوستی بسیاری از وزرای زمانه، اغلبِ علوم ازجمله طب، ریاضی، نجوم، فلسفه و جغرافیا رونق یافته و از آن‌جایی که زبان علمی آن زمان حتی در داخل ایران هم که جزئی از قلمرو وسیع‌تر اسلامی محسوب می‌شد عربی بود، اکثریتِ قریب‌به‌اتفاقِ منابع به این زبان نوشته می‌شد. در این میان *حدود العالم من المشرق الی المغرب* یک استثنا بود که به زبان فارسی نوشته شد (شیرین‌زبان‌آذر، ۱۳۹۷: ۳۵).

۲. مینورسکی در تعلیقات خود بر *حدودالعالم*، با مقایسهٔ سبک این کتاب و کتاب *جوامع‌العلوم* اثرِ ابن‌فریغون، به شباهتِ ذهنیِ دو مؤلف، شباهتِ ساختاری دو متن، و این‌که هر دو مؤلف کوشش کرده‌اند که تا حدِ امکان، موضوع موردبحثِ خود را با جدول تشریح، یا با نقشه‌ای که حاوی شرح مختصری از ربع جهان است قابل‌درک کنند می‌پردازد (مینورسکی، ۱۳۷۲: ۸۵) و پس از ذکرِ مقدماتی چند، درنهایت چنین نتیجه می‌گیرد که «تغییر زبان از عربی به فارسی، تمایل جدیدی بوده که به‌وسیلهٔ سامانیان تشویق می‌شده و جای تعجب نیست که نویسنده‌ای محلی که در اوایل قرن چهارم عربی‌اش را پرورش داده است، به پیروی از رسم جدید، اثر دیگرش را به فارسی نوشته باشد و شاید همین بدعت سبب شده باشد که تنها یک نسخه از *حدودالعالم* نوشته شود» (همان: ۸۶).

۳. نام این کتاب بدین سبب «*حدود العالم من المشرق الی المغرب*» است، که مؤلف حدود و سرحداتِ سرزمین‌ها را به‌ترتیب ازجهتِ مشرق شروع می‌کند و دیگر جهاتِ شمال، مغرب و جنوب را پس از آن می‌آورد. و حال آن‌که ترتیبِ این جهات در متون قدیمیِ جغرافیایی که به زبان عربی نوشته شده‌اند، مانند «*اعلاق النفیسه*» تألیفِ ابن‌رسته، «*المسالک والممالک*» تألیفِ ابن‌خردادبه، «*مسالک‌الممالک*» تألیفِ اصطخری (که همه هم‌دورهٔ *حدودالعالم* بوده‌اند) به گونه‌ای دیگر است (شیرین‌زبان‌آذر، ۱۳۹۷: ۳۷).

به‌خصوص امور مالیاتی بسیار درخور توجه است و به جزئیاتی چون اهمیتِ جاده‌ها و راه‌های بازرگانی، ابزار و لوازم جنگی و حتی اقتصاد نظامی، صنایع و صاحبان حرفه و فن، محصولات کشاورزی، معادن، پرورش حیوانات اهلی و... نیز پرداخته است.

نسخهٔ منحصربه‌فردِ *حدود العالم من المشرق الی المغرب*[1]، نخستین‌بار در سال ۱۳۱۰ توسط میرزا ابوالفضل گلپایگانی، مندرج در یک مجموعهٔ چهاربخشی[2] کشف شد. پس از آن نخست‌بار ولادیمیر بارتولد (Vasily Vladimirovich Bartold)، تاریخ‌نگار و خاورشناس روس آن را به‌صورت چاپ عکس در سال ۱۹۳۰ در لنینگراد، به‌وسیلهٔ آکادمی علوم در ۸۰۰ نسخه منتشر کرد. سپس مینورسکی، خاورشناس و ایران‌شناس روس و استاد دانشگاه لندن (۱۸۷۷ ـ ۱۹۶۶) برای استفادهٔ بیشترِ دانش‌پژوهان در سراسر جهان، در سال ۱۹۳۷ آن را با تفسیر مفصلی به زبان انگلیسی و همراه با استدراکات و تعلیقاتِ مفید در انتشارات اوقاف گیب (Gibb) به چاپ رساند. پس از آن سیدجلال‌الدین تهرانی این کتاب را یک‌بار در سال ۱۳۱۲ در مطبعهٔ مجلس شورا و یک‌بار در سال ۱۳۱۴ در گاهنامهٔ خود منتشر نمود. سپس این اثر به‌همت منوچهر ستوده، ایران‌شناس و جغرافی‌دان تاریخی و استاد دانشگاه تهران (۱۲۹۲ ـ ۱۳۹۵) بدون تعلیقاتِ مینورسکی در سال ۱۳۴۰ در انتشارات دانشگاه تهران و بارِ دیگر در سال ۱۳۶۱ در انتشارات طهوری انتشار یافت. چند سال بعد، در سال‌های ۱۹۵۵ تا ۱۹۶۶، مینورسکی مجدداً یادداشت‌هایی به تعلیقاتِ پیش‌نوشتهٔ *حدودالعالم* افزود که در چاپ بعدیِ ترجمهٔ انگلیسیِ این متن منتشر شد. سپس تعلیقات مینورسکی به‌وسیلهٔ خانم مینورسکی به روسی ترجمه و منتشر شد. پس از آن متن ترجمه‌شدهٔ مینورسکی در افغانستان، توسط میرحسین‌شاه، ادیب و مورخ و استاد دانشگاه کابل (۱۹۲۴د ـ ۲۰۲۰) به فارسی ترجمه و در سال ۱۳۴۲ در کابل چاپ شد. در سال ۱۳۷۲ نیز متن *حدود العالم من المشرق الی المغرب* با تصحیح و حواشی میرمریم احمدی و غلامرضا ورهرام، همراه با تعلیقات مینورسکی، مقدمهٔ بارتولد و ترجمهٔ میرحسین‌شاه، توسط دانشگاه الزهرا به دست چاپ سپرده شد.

در این پژوهش، متن *حدود العالم من المشرق الی المغرب*، به تصحیح منوچهر ستوده، چاپ دانشگاه تهران مدنظر قرار گرفته است.

حدودالعالم دایرةالمعارفی از قبایل، ادیان، راه‌ها و مسیرهای بازرگانی، ساختار و تشکیلات اداری و آداب و رسومِ سرزمین‌های قدیم است، که «از یک‌سو اطلاعاتِ جغرافیاییِ آن اهمیت فراوان دارد، ازسویی ازنظر اسلوب جغرافیانگاری به‌شکلی بسیار اصولی نگارش یافته و دارای ارزش خاص است و ازسویی دیگر ازحیثِ کاربرد کلمات، آواشناسیِ آن‌ها و ریشهٔ کلمات و نامِ قدیم کوه‌ها و دریاها و شهرها بسیار مهم است» (شهرستانی، ۱۳۶۲: ۸ ـ ۹). درمجموع این کتاب را

---

۱. نسخهٔ مذکور در سال ۶۵۶ به‌وسیلهٔ ابوالمؤید عبدالقیوم بن‌الحسین بن‌علی‌الفارسی استنساخ شده و ۳۹ برگ در اندازه‌های ۱۸ در ۲۸ سانتیمتر دارد و در هر صفحه ۲۳ سطر گنجانده شده است به خط نسخ و ثلث، بر کاغذ خانبالغ.

۲. مجموعهٔ چهاربخشیِ کشف‌شده توسطِ میرزا ابوالفضل گلپایگانی شاملِ رسالهٔ جغرافیاییِ *جهان‌نامه* تألیف محمدبن نجیب بکران، رسالهٔ مختصری دربارهٔ موسیقی تألیف استاد عجب‌الزمان محمدبن محمودبن محمد نیشابوری، *حدود العالم من المشرق الی المغرب* و دائرةالمعارف مشهور *جامع‌العلوم* تألیف فخرالدین رازی بوده است.

می‌توان علاوه‌بر اهمیت بالای آن در جغرافیا، گنجینه‌ای ارزشمند از اطلاعات تاریخ اجتماعی، جغرافیای سیاسی، قوم‌شناسی و زبان‌شناسی تاریخی دانست.

تا به امروز کهن‌ترین اثر فارسی دربارهٔ جغرافیا و ویژگی‌های اقلیمی و اجتماعیِ سرزمین‌ها، همین *حدودالعالم* است که به نثری کمابیش ساده نوشته شده است و پیداست که در این اثر، هنرنمایی‌هایی لفظی و زبان‌آوری‌های کلامیِ ادیبانه، منظورِ نظرِ مؤلف نبوده است و از این منظر که با متنی که هدفِ غاییِ آن پیام‌رسانی و ثبتِ آگاهی در موضوعی خاص است مواجهیم و نه اثری که در پیِ خلقِ زیباییِ کلامی است، می‌توانیم ادعا کنیم که با زبانی سروکار داریم که به منطقِ زبانیِ دورهٔ زیستِ مؤلف بسیار نزدیک است و کمترین فراروی را از زبانِ معیارِ دورهٔ خود دارد. از این منظر، بررسی ویژگی‌های زبانیِ این متن را حائزِ اهمیتی ویژه می‌دانیم.

مبحث معانی حروفِ اضافه و ربط در این پژوهش، مبتنی‌بر یافته‌هایی است که پس از بررسیِ سطربه‌سطرِ *حدودالعالم* استخراج شده است و لازم به ذکر است که حجم بسیار زیادِ داده‌ها اعم از حروف ربط (همپایگی و وابستگیِ ساده و مرکب) و اضافه (بسیط و مرکب) ما را بر آن داشت تا صرفاً اهمیتِ تنوع کاربست معناییِ حروف را سبک‌شناسیِ این متن بررسی کنیم و پرداختن به مباحثِ دیگر را به پژوهش‌هایی دیگر واگذاریم. همچنین برای جلوگیری از اطالهٔ کلام، به ذکرِ تنها یک شاهد برای هر تفکیکِ معنایی بسنده نمودیم، با این توضیح که هر تفکیکِ معناییِ بررسی و ثبت‌شده، دارای بسامدی بیش از سه بار کاربرد در متنِ *حدودالعالم* بوده است. و درنهایت، تقدّم و تأخّرِ حروف بررسی‌شده در هر گروهِ «حروف اضافه» و «حروف ربط» را نیز براساس ترتیبِ حروف الفبا سامان داده‌ایم.

۱. ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

در مطالعات سبک‌شناسی، تمامی عناصرِ موجود در متن حائزِ اهمیت‌اند و «حروف» نیز اهمیتی کمتر از افعال، صفات، قیود، و ضمایر ندارند؛ به‌ویژه این‌که حروف از زوایای گوناگون درخورِ تحلیل‌اند. به این منظور لازم است که حروف اضافه و ربط را از جهات مختلف مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم تا نقش آن‌ها و ویژگی‌هایشان را در ایجاد سبک بهتر بشناسیم.

در این پژوهش در تلاشیم تا به برخی پرسش‌ها پاسخ دهیم:

۱. آیا حروف با این‌که در ساختار نحوی زبان فارسی، نه در زمرهٔ نقش‌های اصلی، بلکه نقش‌نما هستند، اهمیت و تأثیری در ایجادِ سبک نوشتار دارند؟

۲. علاوه‌بر ویژگی‌های ظاهریِ حروف همچون مضاعف، بسیط و مرکب بودن و نیز جابه‌جایی آن‌ها، آیا معناپذیری حروف نقشی در ایجاد سبک نوشتار دارد؟

۳. آیا اثبات وجودِ چندمعنایی در کاربرد حروف اضافه و ربط در نخستین دوره‌های سبکیِ نثر فارسی، می‌تواند ویژگی‌های برشمردهٔ پیشین را که تأکید بر سادگیِ سبک نوشتارِ آن دوره‌ها دارند، زیر سؤال ببرد؟

۱. ۲. اهداف و ضرورت تحقیق

در میان عناصرِ نحوی زبان فارسی، حروف علی‌رغم این‌که اجزائی کوچک و غیراصلی‌اند، اما دخل‌وتصرّف در شیوهٔ کاربستِ آن‌ها همواره مدنظر شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان بوده است. نیز ظرفیت چندگانهٔ حروف در گسترهٔ معنا، امکان استفاده از مفاهیم متعددِ آن‌ها را پدید آورده و بررسی بسامد کاربردهای معناییِ حروف، همواره یکی از مسیرهای شناسایی سبک‌های زبانی بوده است. با این‌حال در پژوهش‌های سبک‌شناسانه، اغلب توجه چندانی به جایگاه حروف نشده است و با بی‌توجهی به ظرفیتِ معناییِ حروف، پیچیدگی‌های منتج از تنوعِ معانی حروف نادیده گرفته شده است.

۱. ۳. پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ اهمیتِ حروف اضافه و ربط در تشخیص سبک‌های شخصی یا دوره‌ای در زبان فارسی، آن‌طور که بایستهٔ این عناصرِ نحویِ مهم بوده، پژوهشی جدی صورت نگرفته است و در مواردی هم که حروف اضافه و ربط را به‌عنوانِ شاخصه‌هایی در تعیینِ نوعِ سبک موردتوجه قرار داده‌اند، اغلب به ترکیب‌پذیریِ آن‌ها، تغییراتِ آواییِ آن‌ها، موقعیتِ مکانیِ آن‌ها و مضاعف بودنِ آن‌ها پرداخته‌اند و به تکثّرِ معناییِ حروف کمتر توجه شده است؛ رویکردی که در کتاب *سبک‌شناسی* محمدتقی بهار (۱۳۲۱) تا حدودی موردتوجه قرار گرفته بود و انتظار می‌رفت که پس از آن کتاب، در پژوهش‌های سبک‌شناسانهٔ بعدی با جدیتِ بیشتری پی گرفته شود، و نشد؛ چنان‌که در کتاب *فن نثر در ادب فارسی* اثر حسین خطیبی (۱۳۷۵)، کتاب *ویژگی‌های نحوی زبان فارسی در نثر قرن پنجم و ششم هجری* اثر مهین صدیقیان و پرویز خانلری (۱۳۸۳) و حتی در کتاب‌های *کلیات سبک‌شناسی*، *سبک‌شناسیِ نثر*، و *سبک‌شناسی نظم* اثر سیروس شمیسا (همگی ۱۳۷۶ به‌بعد) و برخی آثار پژوهشیِ سبک‌شناسانهٔ دیگر، توجه چندانی به اهمیتِ مبحث حروف در تشخیص سبک نشده است و آن‌جا که به حروف پرداخته‌اند نیز مبحثِ «معانیِ حروف» را کمتر موردتوجه قرار داده‌اند، مگر در مواردی که به‌اختصار به معانی حرف «را» پرداخته‌اند، درحالی که بررسیِ کارکردِ معناییِ حروفِ اضافه و ربط در متونِ نظم و نثرِ فارسی (به‌ویژه متونِ نثر که در آن‌ها عاملِ اجبارِ وزنِ عروضی تأثیری در تغییراتِ نحوی ندارد)، در تشخیصِ سبک‌های شخصی و نیز سبکِ نگارشِ دوره‌های گوناگون بسیار راهگشاست.

درنهایت باید اذعان داشت که تاکنون به این منظور که برای حروف، جایگاهی مشخص در علم سبک‌شناسی قائل شده و به اهمیت این واحدهای زبانی کوچک در شناسایی سبک‌های ادبی پرداخته باشند، تحقیق و پژوهشِ چندانی صورت نگرفته است و لازم به‌نظر می‌رسد که امهاتِ متونِ فارسی در هر دوره، ازمنظرِ کارکردِ معناییِ حروف اضافه و ربط بررسی شده و نتیجهٔ به‌دست‌آمده، به‌عنوانِ یک مشخصهٔ سبکیِ مهم موردتوجه قرار گیرد.

اما پیشینهٔ تحقیق دربارهٔ حروف و به‌طور مشخص معانیِ حروف، به مطالبی مختصر در *دستورنامه* محمدجواد مشکور (۱۳۳۸) می‌رسد که شاملِ پرداختن به پنج حرفِ اضافهٔ «به/ از/ با/ بر/ در» و چهار حرف ربط «تا/ که/ چه/ و»، در حدِ نام‌گذاری برای چند تفکیکِ معناییِ محدو، و

آوردنِ یک مثال برای هر معناست. اما پس از آن به تحقیقات گسترده و متمرکز علی‌اشرف صادقی در باب حروف در رسالهٔ دکتری او در سال ۱۳۴۶ می‌رسیم که در سال‌های بعد طی مقالاتی با عناوینِ «نظریهٔ زبان‌شناسی آندره مارتینه و زبان فارسی» (۱۳۴۸)، «را در زبان فارسی امروز» (۱۳۴۹) و «حروف اضافه در فارسی معاصر» (۱۳۴۹) به چاپ رسیده است. و در ادامه، *دستور امروز* از خسرو فرشیدورد (۱۳۴۸)، *دستور زبان فارسی* از خلیل خطیب‌رهبر (۱۳۷۲)، *دستور زبان پنج‌استاد* از عبدالعظیم قریب و دیگران (۱۳۷۳)، *دستور زبان فارسی* از تقی وحیدیان‌کامیار (۱۳۸۱)، *دستور تاریخی زبان فارسی* از پرویز خانلری (۱۳۸۲)، *دستور زبان فارسی* از امید طبیب‌زاده (۱۳۹۱)، *دستور زبان فارسی ویژهٔ دوره‌های کاردانی و کارشناسی پیوسته و ناپیوستهٔ آموزش زبان و ادبیات فارسی* تألیفِ علی‌محمد حق‌شناس و همکاران (۱۳۸۵) و اغلب کتاب‌های مربوط به دستور زبان فارسی، کتاب‌هایی ارزشمند و راهگشا در این حوزه‌اند که برخی کمتر و برخی بیشتر، مباحثِ مربوط به حروف را نیز مدنظر قرار داده‌اند.

همچنین باید به مقالات ارزشمند محمد دبیرمقدم دربارهٔ حروف، همچون «پیرامون را در زبان فارسی» در مجموعه مقالات *پژوهش‌های زبان‌شناختی فارسی* (۱۳۸۴) اشاره کرد.

از منظری دیگر نیز می‌توان به برخی پژوهش‌های دیگر در این عرصه رسید؛ چنان‌که در کتاب *ساختار زبان شعر امروز* تألیف مصطفی علیپور (۱۳۷۸)، برخی قاعده‌کاهی‌ها در دو حوزهٔ مجزای نوآوری و کهن‌گرایی بررسی، و در بخش کهن‌گرایی به کاربرد چند صورتِ کهن در حوزهٔ حروف نیز پرداخته شده است، در کتاب *گونه‌های نوآوری* تألیف کاووس حسن‌لی (۱۳۸۳) درکنار بحث دربارهٔ برخی نوآوری‌های زبانی در شعر معاصر، باستان‌گرایی نیز در حوزهٔ واژه‌ها و برخی حروف بررسی شده است و در کتاب سه‌جلدیِ *زبان شعر امروز* به‌قلمِ نگارنده (۱۳۹۵)، بخش‌هایی به حروف، کهن‌گرایی در کاربرد حروف، جابه‌جاییِ حروف، و معانی حروف اختصاص یافته است.

نیز باید به مقالات مستقلی دربارهٔ کهن‌گرایی در اشعار چند شاعر معاصر اشاره کرد؛ مانند مقاله‌های «آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در اشعار نیمایی اخوان‌ثالث» (۱۳۸۴) از فاطمه مدرسی، «باستان‌گرایی در شعر حمید مصدق» (۱۳۸۶) از فاطمه مدرسی و امید یاسینی، «رویکرد کهن‌گرایانه به اشعار م. سرشک» (۱۳۸۸) از فاطمه مدرسی و محمد بامدادی و غیره، که در اغلبِ آن‌ها اشاره‌ای مختصر نیز به کاربست برخی حروف کهن و حوزه‌های معناییِ آن‌ها شده است.

در ادامه همچنین باید به پایان‌نامه‌ها و رساله‌هایی که در موضوع حروف به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند اشاره کرد؛ همچون «معنای حروف ربط همپایگی در زبان روسی و مقایسهٔ آن‌ها با زبان فارسی/ الهام محتشمی/ دانشگاه تهران» (۱۳۹۰)، «بررسی حروف ربط در زبان روسی و مقایسهٔ آن با حرف که در زبان فارسی/ سبینه حدادی/ دانشگاه تهران» (۱۳۹۰)، «دستورشدگی حروف اضافه در زبان فارسی/ مرضیه بیگدلی‌سلطانی/ دانشگاه تهران» (۱۳۹۶)، «بررسی کاربرد حروف اضافه در شاهنامهٔ فردوسی و مقایسهٔ آن با حروف اضافهٔ پهلوی/ فاطمه قلیچ‌خانی/ دانشگاه تهران» (۱۳۹۹) و...

غیر از این‌ها، مراجعه به فرهنگ‌های لغت همچون *لغتنامهٔ دهخدا*، *فرهنگ سخن*، *فرهنگ معین* و... با این‌که به تمامیِ تفکیک‌های معناییِ حروف نپرداخته‌اند، همواره راهگشا بوده است. در این میان اما، اثرِ در دستِ تألیفِ *فرهنگِ جامع زبان فارسی* که در دستور کارِ گروه فرهنگ‌نویسیِ فرهنگستان زبان و ادب فارسی قرار دارد، با توجه به رویکرد و شیوهٔ کارِ آن، در سال‌های آتی می‌تواند به‌عنوان اثری جامع برای معرفیِ تمامیِ جنبه‌ها و تفکیک‌های معناییِ واژگان زبان فارسی در تمامیِ دوره‌های تاریخی، تفکیک‌های معناییِ تمام حروفِ زبان فارسی را نیز در تمامیِ دوره‌ها پیش چشم بگذارد.

با این‌حال در میان تمامیِ آثارِ نام‌برده، تنها در *دستور امروز* اثر خسرو فرشیدورد و *دستور زبان فارسی* اثر خلیل خطیب‌رهبر به‌طور گسترده به گسترهٔ معناییِ حروف پرداخته شده است و در دیگر آثار، اشاره‌هایی مختصر و گذرا به برخی جنبه‌های معناییِ برخی حروف می‌بینیم.

امید می‌رود که بررسی معانی حروف در این پژوهش و پژوهش‌های آتی، مقدمه‌ای بر توجهِ ویژه به کاربردهای نحوی و معناییِ حروف در متون نظم و نثر فارسی و متعاقباً مقدمه‌ای بر تألیف و تدوین اثری جامع در این عرصه باشد؛ گامی که برای بررسیِ سبک‌های زبانی بسیار مؤثر خواهد بود.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲. ۱. حروف

حروف اعم از حروف اضافه، حروف ربط، شبه‌حرف‌ها و نشانه‌ها، کلماتی‌اند که همراهِ (پیش، پس، پیش‌وپس) اسم یا هرچه جانشینِ اسم باشد می‌آیند تا تعلق و وابستگیِ اسم را به کلمهٔ دیگر نشان دهند. نیز در ساختمان جمله سبب برقراری وابستگیِ عناصر زبان به یکدیگر می‌شوند و در این پیوستگی، نمایهٔ نقش اجزای جمله می‌گردند. به‌عبارت دیگر، نقش‌نماها بی‌آن‌که نقش بپذیرند، نقش می‌سازند و عدم نقش‌پذیری آن‌ها به نداشتنِ معنا و مفهومِ فردی‌شان ارتباط می‌یابد؛ چراکه همهٔ عناصر زبان در ساختمان فردی خود دارای مفهوم‌اند و هنگامی که در یک مجموعهٔ به‌هم‌پیوستهٔ کارکردی قرار می‌گیرند، متناسب با معنایشان، موقعیت و جایگاهی را می‌پذیرند. به‌طور کلی «مقصود از حروف، کلمات یا الفاظی است که به‌تنهایی معانیِ مقنعی از آن‌ها مفهوم نمی‌شود و بیشتر بین دو کلمه یا دو جمله را ربط و اتصال می‌دهند، یا آن‌که بعضی از آن‌ها نسبتِ یک کلمه را با کلمهٔ دیگر معیّن می‌کنند» (همایون‌فرخ، بی‌تا: ۶۸۸) و اهمیت و تنوع آن‌ها، جایگاهشان را در دستور زبان فارسی نشان می‌دهد.

برخی از دستورنویسان تمام حروف را کلمات دستوری یا نقش‌نما می‌نامند و معتقدند که شناختن برخی از آن‌ها به‌عنوان حرف نشانه، مغایر با نظر زبان‌شناسان قدیم و جدید است (فرشیدورد، ۱۳۴۸: ۴۴۷). حروف اضافه و حروف ربط در اصطلاح آندره مارتینه (André Martinet) زبان‌شناس فرانسوی نیز نقش‌نما (indicateurde fonction یا fonctionnel) خوانده می‌شوند. «نقش‌نما در نظر مارتینه، یعنی هر تک‌واژ یا کلمه یا گروهی که برای نشان دادن نقش و رابطهٔ

جزئی ازجمله با خودِ جمله یا هستهٔ مرکزیِ آن یعنی محمول یا مسند و یا با هر جزء دیگری به‌کار می‌رود» (صادقی، ۱۳۴۸: ۱۴۶).

حروف درصورتی که حرف اضافه باشند، «کلماتی‌اند که نسبتِ میان دو کلمه را بیان می‌کنند و مابعدِ خود را متمم کلمهٔ دیگر قرار می‌دهند؛ چنان‌که معنی کلمهٔ نخستین، بدون ذکر کلمهٔ دوم ناتمام باشد» (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۲۳۴)، یعنی «کلماتی‌اند که معنی مستقلی ندارند، اما کلمه یا عبارتی را به یکی از اجزای جمله می‌پیوندند و عبارت یا کلمه‌ای را که اسم یا ضمیر است، متممِ اسم یا صفت یا فعل قرار می‌دهند و بیشتر برای ساختنِ متممِ فعل به‌کار می‌روند» (خانلری، ۱۳۸۲: ۷۵). و درصورتی که حرف ربط باشند، «کلماتی‌اند که دو کلمهٔ همگون یا دو عبارت یا دو جمله را به‌هم می‌پیوندند و آن‌ها را هم‌پایه و هم‌نقش می‌سازند و یا جمله‌ای را به جملهٔ دیگر می‌پیوندند و دومی را وابستهٔ اولی قرار می‌دهند» (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۲۳۶).

نقش‌نماها به‌عنوان یکی از وابسته‌های معنایی در ساختمان جمله، نقشی بسیار مهم و تعیین‌کننده در نقش‌مندیِ دیگر ارکان ایفا می‌کنند و عدم شناخت درست آن‌ها و کاربرد غلط‌شان، بی‌تردید زبان را فاقد هرگونه معماریِ صحیح و قابلیتِ رسانگیِ دقیق می‌سازد و بالعکس، شناخت دقیقِ کارایی و توانمندی نقش‌نماها و استفادهٔ به‌جا و هنرمندانه از آن‌ها می‌تواند سخن را تعالی ببخشد.

۲. ۲. انواع حروف

حروف ساده تنها شامل یک‌تک‌واژ هستند و به اجزای کوچک‌تری قابل‌تجزیه نمی‌باشند و یک فهرستِ بسته را تشکیل می‌دهند. اما حروف مرکب واژه‌هایی‌اند که دارای ساختِ درونی‌اند، یعنی از دو یا سه واژهٔ دیگر ساخته شده‌اند، ضمن این‌که فهرست حروف مرکب بسته نیست و امکانِ افزودن به شمارِ آن‌ها همچنان وجود دارد.

حروف داری اقسامی‌اند:

الف) حرف اضافه که با اسم به‌کار می‌رود و از آن جهت که نقش اسم را در جمله مشخص می‌کند، نقش‌نما خوانده می‌شود، از منظر ساختمان به دو گروهِ ساده و مرکب تقسیم می‌شود. حروف اضافهٔ ساده، تک‌جزئی هستند مانند «در»، «به»، «با»، «جز»، و حروف اضافهٔ مرکب، ترکیبی از اجزای ترکیب‌پذیرند، همچون ترکیبِ «حرف اضافه + اسم + ـِ» مانند «ازجهتِ»، «برخلافِ»، «به‌دنبالِ»، ترکیبِ «اسم + حرف اضافه» مانند «افزون بر»، «نسبت به»، «بنا به» و... نیز «حروف اضافهٔ بسیط(/ساده)، فقط از یک واژه ساخته می‌شوند و فهرست آن محدود و بدون‌تغییر است» (حق‌شناس و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۶۰)، اما در مقایسه با حروف اضافهٔ مرکب که تعداد و تنوع بیشتری دارند، کارکردهای معناییِ بسیار بیشتر و قابل‌توجه‌تری را به نمایش می‌گذارند.

ب) حرف ربط به کلماتی اطلاق می‌شود که دو یا چند گروهِ کوچک را به‌هم پیوند می‌دهند و یک گروه هم‌پایهٔ بزرگ‌تر را پدید می‌آورند (طبیب‌زاده، ۱۳۹۱: ۳۱۹) و ازمنظر شیوهٔ کارکرد به دو گروهِ همپایگی و وابستگی تقسیم می‌شوند. حروف ربط همپایگی حروفی هستند که دو کلمه یا دو جمله را به‌هم می‌پیوندند بدون آن‌که بین آن‌ها رابطهٔ وابستگی باشد، مانند «علی و احمد

رفتند»، و حروف ربط وابستگی حروفی هستند که جملهٔ پیرو را به پایه وابسته می‌سازند و در جمله‌های مرکبی به‌کار می‌روند که از دو یا چند جزء تشکیل شده است، مانند «اگر درس بخوانی موفق می‌شوی» و بر دو نوعِ ساده مانندِ «اگر»، «که»، «چون»، «تا» و...، و مرکب مانندِ «این‌که»، «اگرچه»، «از وقتی که» و... هستند (وفایی، ۱۳۹۱: ۱۱۸) و نوعِ مرکبِ آن‌ها نیز خود به دو دستهٔ پیوسته مانندِ «این‌که»، «اگرچه»، «از وقتی‌که» و... و گسسته مانندِ «نه...نه»، «هم...هم» و... تقسیم می‌شود (طبیب‌زاده، ۱۳۹۱: ۳۲۰).

حروف اضافه و حروف ربط، نظر به عملی که انجام می‌دهند، درواقع با هم تفاوتی ندارند؛ جز آن‌که حروف اضافه بر سر اسم و گروه اسمی درمی‌آیند ولی حروف ربط بر جمله داخل می‌شوند. به همین علت «ساختمان حروف اضافه و حروف ربط در اکثر زبان‌ها به‌هم شبیه است و حتی در بعضی از زبان‌ها ساختمانِ آن‌ها ازنظر صوری هیچ‌گونه اختلافی با هم ندارد» (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۴۱)، اما دقت در کارکردهای آن‌ها، تفاوت معنایی و ساختاری‌شان را آشکار می‌سازد.

اگرچه پرداختن به جنبه‌های گوناگونِ کارکرد حروف و نیز بررسی ساختمان آن‌ها حائز اهمیت بسیار است، آن‌چه در این پژوهش موردتوجه قرار گرفته، تنها معناشناسیِ حروف است که درنتیجه منجر به درک و دریافت مفهومِ نهایی یک جمله یا عبارت می‌شود.

۲. ۳. اهمیت معانی حروف در شناخت سبک نگارشِ *حدود العالم من المشرق الی المغرب*

حروف، اعم از حروف اضافه و ربط، با این‌که در شمار واحدهای زبانیِ کوچک‌اند، از اهمیتی ویژه در زبان برخوردارند، چراکه:

۱ـ «نقش‌نما» هستند و تعیین‌کنندهٔ وظیفهٔ دستوری کلمات؛ یعنی نمایندهٔ نقشِ نحویِ مدخولِ خود می‌باشند، چنان‌که برخی حروف اضافه، مفعول غیرصریح را نشان می‌دهند؛ برای مثال: «فوری نامِ قومی است هم از خرخیز... و با دیگر خرخیزیان نیامیزند.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۸۰)

۲ـ «معنی‌نما» هستند؛ یعنی بیان‌گر معنی غیرمستقل‌اند و مراد از عدم استقلالِ معنی آن است که «معنی را از خودِ کلمه، به‌تنهایی نمی‌توان فهمید، بلکه مدخولِ کلمه را نیز باید بر آن افزود؛ چنان‌که مثلاً حروف اضافه، به‌تنهایی چیزی را افاده نمی‌کنند و وقتی معنی فهمیده می‌شود که مفعول غیرصریحِ آن‌ها آورده شود» (خیامپور، ۱۳۸۲: ۱۰۳). چنان‌که در موارد بسیار، کشف مفهوم غایی جمله، منوط به معناشناسی حرف است؛ برای مثال، امکان درک این سطر به‌آسانی صورت نمی‌پذیرد، مگر این‌که بدانیم که حرف «اندر» در معنیِ «دربارهٔ/ درموردِ/ دربابِ» به‌کار رفته است: «سخن اندر نهادِ زمین از آبادانی و ویرانیِ وی.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۸)

۳ـ «نمایندهٔ معنی» هستند؛ یعنی گاه با اعجاز و زیباییِ هرچه تمام‌تر، جایگزینِ یک عبارتِ محذوف می‌شوند، امکان صرفه‌جویی و اقتصاد زبانی را ـ خصوصاً در نظم ـ به‌وجود می‌آورند و درنهایت به ایجاز و تراش‌خوردگی زبان می‌انجامند (کردبچه و دیگران، ۱۳۹۴: ۷۲). برای مثال در این نمونه، حرف «تا» کمک به حذف عباراتی نظیر «به این منظور که»، «به این قصد که»، «با این هدف که» کرده است: «هر مردی که کنیزکی را دوست گیرد... به برِ پدرِ کنیزک کس فرستد تا او را به زنی به وی دهد.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۴۷)

«ضرورت کاربردهای این‌چنینیِ حروف و به خدمت گرفتنِ آن‌ها در حوزۀ معنا جهت موجز شدن و درنتیجه فصاحت کلام در میان شاعران و نویسندگانِ قدیم اهمیت بسیاری داشته و همواره یکی از عوامل تأثیرگذار بر شیواییِ زبان فارسی، گستردگی مفاهیمی است که به‌گونۀ اختصار در دل حروف اضافه و ربط پنهان است» (کردبچه و دیگران، ۱۳۹۴: ۷۳).

با این‌حال در آثار پژوهشی که به سبک‌شناسی متون فارسی پرداخته‌اند، آن‌طور که شایسته و بایستۀ مبحث حروف اضافه و ربط بوده، توجهی به این عناصر نحویِ مهم نشده است؛ رویکردی که بررسیِ سبک‌شناسانۀ متونِ نثرِ هم‌دوره با *حدود العالم من المشرق الی المغرب* را نیز شامل شده است.

بهار دربارۀ ویژگی‌های سبکیِ *حدود العالم من المشرق الی المغرب*، به کم بودنِ لغاتِ عربیِ آن، عدم کاربرد کلمات تنوین‌دار، و نیاوردنِ جملات عربی، مگر ذکرِ آیه‌ای از قرآن یا ثبتِ جمله‌ای که بر بنایی نوشته شده، اشاره کرده است (بهار، ۱۳۲۱/ ج۲: ۳۸۳). شمیسا در *سبک‌شناسی نثر* ذکر می‌کند که نثر این کتاب کهن و اصیل و دست‌نخورده است و لغات و ترکیبات پارسیِ کتاب چشمگیر است، چنان‌که به‌جای «مقدمه»، «گشایش» و به‌جای «شرح و بیان»، «پیدا کردن» گفته و «پادشایی» را به‌معنیِ «مملکت و قلمرو» به‌کار برده است (شمیسا، ۱۴۰۰: ۳۶). احمدی و ورهرام در مقدمه‌ای که بر تعلیقات مینورسکی بر *حدودالعالم* نوشته‌اند اشاره کرده‌اند که: شیوه و سبک نگارش در قرن چهارم هجری‌قمری که زمان تألیف *حدودالعالم* است، در تاریخ ادب فارسی شیوه‌ای خاص است؛ واژه‌ها و اصطلاحات فارسی قدیم و کوشش در رعایت سبک متداول عصر سامانی و نیز املای کلمات، روش ویژۀ خود را دارد. واژه‌هایی مانند «کی» به‌جای «که»، «کاندر» به‌جای «که اندر»، «پیذا» به‌جای «پیدا»، «آباذان» به‌جای «آبادان»، «آنچ» به‌جای «آن‌چه»، «آنک» به‌جای «آن‌که» و غیره به‌کار رفته است (احمدی و ورهرام، ۱۳۷۲: چهارده). و گنادبادی نثر این کتاب را از نوعِ نثر علمیِ ساده و روان و شیوای عصر سامانیان و دیگر سلسله‌های هم‌زمان و پس از آن می‌داند و در ادامه می‌نویسد: «ازنظر اسلوب جمله‌بندی دارای جمله‌های کوتاهِ خالی از تعقید است که گاه فعل، مکرر می‌آید و گاه نیز بر اجزای جمله مقدم می‌شود... ازنظر شیوۀ برگزیدن کلمه‌ها با این‌که بیشتر کلمه‌های پارسی را برمی‌گزیند، تعصبی در این اسلوب نشان نمی‌دهد و به‌خصوص در کلمه‌های مرکب همان خصوصیت‌هایی را که در روش ترکیب کلمه‌های پارسی به‌کار می‌بندد، دربارۀ کلمه‌های بیگانه هم اجرا می‌کند تا بدان رنگ پارسی ببخشد» (گنابادی، ۱۳۴۲: ۵۵۷ و ۵۵۸) و در ادامه به ترکیب‌پذیری کلمات، تصرف در کلمه‌های تازی، عدم کاربرد کلمات تنوین‌دار، برخی ویژگی‌های رسم‌الخطی و... می‌پردازد (همان: ۵۵۸) و همچون دیگر آثارِ نام‌برده، توجهی به مختصات حروف نمی‌کند.

چنان‌که پیداست، در هیچ‌یک از تأملاتِ سبک‌شناسانه بر *حدود العالم من المشرق الی المغرب*، توجهی به مسألۀ حروف و معانی حروف نشده است و باید اذعان داشت که این مسأله، تنها شامل این متن نیست، بلکه اساساً گریبان مطالعات سبک‌شناسانۀ متون نظم و نثر فارسی را گرفته است. چنان‌که:

بهار در *سبک‌شناسی*، آن‌جا که به ویژگی‌های سبکیِ کتاب‌های هم‌دورهٔ *حدودالعالم*اند می‌پردازد، در تفاوتِ نثرِ پهلوی و نثر مرسل، به برخی اختلافاتِ آوایی و سپس بررسیِ اختلافاتِ صرفی و نحوی، صرفِ ماضی مطلق با استاتن، ماضی‌های شرطی و تمنایی، ماضی‌های مجهول، فعل وصفی، فعل‌های سماعی و قیاسی، افعال غریب، افعال منسوخه، افعال مقاربه، حرکاتِ قبل از ضمایر، علامت جمع، علامت نفی و نهی، علامت اضافه، ضمایر، پیشوندها و پسوندها پرداخته و پس از آن به مبحثِ حروف و معانیِ آن ورود کرده، و به انواع حرف «بـ» (بهار، ۱۳۲۱/ ج۲: ۳۸۳)، برخی تفکیک‌های معناییِ حرفِ «با» (همان: ۳۸۷)، «از» (همان: ۳۹۰)، «تا» (همان: ۳۹۳)، «چون» (همان: ۳۹۷)، «اگر» (همان: ۳۹۶) و سپس به «را»های زائد (همان: ۳۹۸) پرداخته است. و این مفصل‌ترین پژوهش دربارهٔ مبحثِ معانی حروف در سبک‌شناسیِ متونِ نثر است.

خطیبی در *فن نثر در ادب فارسی*، هنگامِ بررسیِ ویژگی‌های سبکیِ متونِ نثرِ هم‌دوره با *حدودالعالم*، پس از اشاره به استعمال مفرداتِ فارسی بیش از عربی، به‌کار نبردنِ سجع، کمتر دیده شدنِ روشِ جمله‌بندیِ عربی، کاربرد شیوهٔ ایجاز و مساوات و... آن‌جا که به استعمالِ پاره‌ای نکات و ضوابط دستوری به شیوه‌ای خاص می‌پردازد، به کاربردِ «اندر» به‌جای «در» اشاره می‌کند و از مبحث حروف می‌گذرد (خطیبی، ۱۳۷۵: ۱۳۵ ـ ۱۳۳).

شمیسا در *کلیات سبک‌شناسی*، درکنارِ برشمردنِ مختصات سبکیِ بی‌شمار در دوره‌های گوناگون، در مبحثِ حروف، تنها به دو شیوهٔ «آوردنِ دو حرفِ اضافه پس و پیش از متمم» و «صرفه‌جویی در آوردنِ را» بسنده می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۱۹) و به‌طور مشخص در *سبک‌شناسیِ نثر*، در معرفیِ ویژگی‌های سبکیِ متونِ هم‌دورهٔ *حدودالعالم*، نثرِ این دوره را نثری بی‌تکلف و غیرمقیّد به صنایع و فنونِ تزئینیِ کلام معرفی می‌کند که درحقیقت صورت مکتوب زبان گفتاری است، بدون عنایت به هنرورزی‌های ادبی (شمیسا، ۱۴۰۰: ۲۹). و در ادامه به تکرارِ واژه و عبارت، کوتاهی جملات، عدم التفات به سجع و موازنه، تعیینِ تقریبیِ درصدِ کلمات فارسی و عربی، شیوهٔ جمع بستنِ کلمات، کاربرد یاء مصدری، اسم نکره، ضمایر، افعال پیشوندی، استفاده از مضارع اخباری به‌جای مضارع التزامی، استفاده از قید نفی، استفاده از «دُدیگر» و «سه‌دیگر»، استفاده از صیغهٔ مضارعِ «بودن» و... می‌پردازد و درنهایت درمورد حروف، به مباحثی چون «استعمالِ حروف اضافهٔ مضاعف»، مختصری دربارهٔ «معانی حرف را»، «راءِ زائد»، «کاربردِ اندر به‌جای در» و «کاربردِ هم‌زمانِ دو گونهٔ که و کی» اکتفا می‌کند (همان: ۳۴ ـ ۴۵).

حال آن‌که بررسیِ حتی مختصرِ کارکردِ معناییِ حروفِ اضافه و ربط در متونِ نثرِ این دوره، اهمیتِ تنوعِ معناییِ حروف را در تشخیصِ سبک نگارشِ این دوره گوشزد می‌کند، مضاف‌بر این‌که یادآور می‌شود که چندمعنایی که به‌نظر می‌رسد از مختصاتِ سبکیِ دوره‌های بعد بوده است، در دورهٔ سبک مرسل نیز که آن را به صراحت، سادگی، تک‌معنایی، و فصاحت می‌شناسیم، جریان داشته است.

بر این مبنا به‌نظر می‌رسد لازم است امهاتِ متونِ فارسی را در هر دوره، ازمنظرِ نوعِ برخوردِ معناییِ مؤلف با حروف اضافه و ربط بررسی کنیم تا درنهایت، معنی‌شناسیِ حروف را به‌عنوانِ یک مشخصهٔ سبکیِ مهم به اثبات برسانیم.

۲. ۴. گسترهٔ معانی حروف اضافه در حدود العالم من المشرق الی المغرب

۲. ۴. ۱. از / az

۱. ابتدای غایت: بر آغاز مکان و زمان دلالت می‌کند (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۷۰)، نقطهٔ عزیمت را نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۴۴)، شروع و دور شدن و جدا شدن از جایی یا چیزی را می‌رسانَد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۵۳) و برای نشان دادنِ مبداء و خاستگاهِ رویدادی به‌کار می‌رود، مقابلِ «تا» در معنای انتهای غایت.

ـ برای نشان دادن ابتدای زمان: «آغاز کردیم این کتاب را اندر صفتِ زمین در سالِ سیصد و هفتاد و دو از هجرتِ پیغمبر.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۷)

ـ برای نشان دادن ابتدای مکان: «پیدا کردیم همه رودها که اندر جهان است بزرگ، از آن‌جا که پیدا شود تا آن‌جا که اندر دریا افتد.» (همان: ۸)

۲. تعریف: در وقت قیاس دو چیز، طرف دومِ سنجش را می‌شناسانَد (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۵۲) و معمولاً همراه صفت تفضیلی می‌آید، مترادفِ «در مقایسه با»، «نسبت به»: «اندر همه جهان کنیسه‌ای از آن بزرگ‌تر و آبادان‌تر و عجب‌تر نیست.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۵۷)

۳. منشاء را نشان می‌دهد و برای بیان مأخذ چیزی به‌کار می‌رود، مترادفِ «از محلِ»: «ری شهری است عظیم و آبادان و... آب‌های ایشان از کاریز است.» (همان: ۱۴۲)

۴. انتساب: منشاء و اصل را نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۵۵) و برای بیان انتساب و تعلق به کسی یا فرقه‌ای یا جایی به‌کار می‌رود، مترادفِ «متعلق به»: «ری شهری است عظیم و آبادان... و محمّدِ زکریایِ بِچِشک از آن‌جا بود.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۴۲)

۵. تبیین جنس: بر گونه و جنسِ چیزی دلالت می‌کند (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۶۹) و ماده‌ای را که چیزی از آن ساخته شده است نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۵۵)، مترادفِ «از جنسِ»: «قصرِ شیرین دِهی است بزرگ و باره‌ای دارد از سنگ.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۵۳)

۶. برای بیان دو یا چند مثال از چیزی به‌کار می‌رود، مترادفِ «از قبیلِ»، «مثلِ»، «چون»: «ناحیتِ روس... مرده را با هرچه با خویشتن دارد از جامه و پیرایه به گور فرونهند.» (همان: ۱۸۹)

۷. علت را نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۵۵) و برای بیان دلیل وجودیِ چیزی به‌کار می‌رود، مترادفِ «به‌سببِ»، «به‌علتِ»، «به‌دلیلِ»، «به‌خاطرِ»: «دریایِ کبوذان به ارمینیه، درازایِ او پنجاه فرسنگ است... و اندر او هیچ جانور نیست از شوریِ آبش.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۴)

۸. برای بیان بخش یا مقداری از چیزی به‌کار می‌رود: «بزده شهرکی است کم‌مردم و بسیار کِشت‌وبَرز. و ایشان را یکی خشک‌رود است که اندر وی بعضی از سال آب رَوَد» (همان: ۱۰۸)

۹. برای ایجاد ارتباط بین دو عنصر به‌کار می‌رود و بیشتر با «کسرهٔ اضافه» قابل‌تعویض است (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۵۶): «دریایِ خزر... ناحیتِ مشرق از او به بیابانی است که به غوز و خوارزم پیوسته است» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۳)

۱۰. مقابله: برای نشان دادن موقعیتِ چیزی دربرابر چیزی یا چیزهایی دیگر به‌کار می‌رود، مترادفِ «دربرابرِ»، «درمقابلِ»: «بیخِ این دارپرنیان که از این جزیره خیزد تریاک است **از** همه زهرها.» (همان: ۱۹)

۱۱. مترادفِ «براساسِ»، «برپایهٔ»، «طبقِ»: «آبِ این دریا مانند است به آبِ دریای اقیانوسِ مشرقی... پس از این قیاس کردند و گفتند که هر دو دریا یکی است.» (همان: ۱۰)

۲. ۴. ۲. اندر / andar

۱. ظرفیّت: بودنِ چیزی را در موقعیتی یا وقوع فعلی را در زمانی یا مکانی نشان می‌دهد: حقیقی و مجازی (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۶۰)، مترادفِ «درونِ»، «داخلِ»، «در»:

ـ برای نشان دادن زمان: «پیدا کردیم همه ناحیت‌های زمین و رسم‌های مُلوکِ ایشان، چونان‌که اندر این روزگارِ ما » (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۷)

ـ برای نشان دادن مکان: «اندر دریای اقیانوسِ مغربی بیست و پنج جزیره است معروف.» (همان: ۲۱)

۲. برای بیان موضوع به‌کار می‌رود، مترادفِ «دربارهٔ»، «درموردِ»، «درابِ»: «سخن اندر نهادِ زمین از آبادانی و ویرانیِ وی...» (همان: ۸)

۳. برای بیان هدف به‌کار می‌رود، مترادفِ «برای»، «جهتِ»: «رودِ صِناعی آن است که رودکده‌های او بکنده‌اند و آب بیاورده‌اند... و این آب‌ها اندر خوردن و کِشت‌وبَرز و گیاخوارها به کار شود.» (همان: ۳۸)

۴. میان دو واژه می‌آید، برای بیان مساحت: «درازای این دریا چهارصد فرسنگ است اندر پهنای چهارصد فرسنگ.» (همان: ۱۳)

۵. مترادفِ «از»: «هر کوهی که عمودِ وی اندر میانِ شهرها و روستاها گذرد، آن را شاخ‌های بسیار بُوَد.» (همان: ۲۴)

۶. مترادفِ «به»، «در»: «هفت رودِ بزرگ... هم از این جزیره بیرون آید از هفت جایِ مختلف، و اندر این دریا ریزد.» (همان: ۱۷)

۲. ۴. ۳. با / bâ

۱. تعدیه: بر مفعول‌پذیریِ فعل دلالت می‌کند و نشان‌دهندهٔ مفعول غیرصریح است: «فوری نامِ قومی است هم از خرخیز... و با دیگر خرخیزیان نیامیزند.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۸۰)

۲. استعانت و واسطه: وسیله و طریقه را می‌رسانَد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۶۵) و برای نشان دادن روش یا وسیلهٔ انجام کاری به‌کار می‌رود، مترادفِ «به‌وسیلهٔ»، «به‌واسطهٔ»، «توسطِ»: «ایشان حرب با سپر و زوبین کنند.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۴۳)

۳. دارندگی را می‌رسانَد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۶۶) و برای نشان دادن مالکیت به‌کار می‌رود، مترادفِ «دارایِ»، «دارندهٔ»، «صاحبِ»: «حالکان شهرکی است با آبِ روان.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۰۳)

۴. همراه بودن و اشتراک را نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۶۵) و برای بیان همراهی و موافقت به‌کار می‌رود، مترادفِ «به‌همراهیِ»، «همراهِ»، «درمَعیّتِ»: «سی زن‌اند که هر روزی گِردِ این بت برآیند با طبل و دف و پای کوفتن.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۶۹)

۲. ۴. ۴. بر / bar

۱. همراه برخی فعل‌ها به‌کار می‌رود و نشان‌دهندهٔ مفعول غیرصریح است: «درختی است خَنج خوانند، و چوبِ وی هرگز خشک نشود و نرم بُوَد، چنان‌که بر او گره توان افکندن.» (همان: ۹۵)

۲. بر مشرف بودن چیزی بر چیز دیگر دلالت می‌کند و بر دو گونهٔ حقیقی و مجازی است (خانلری، ۱۳۸۲: ۳۳۷). حرف «بر» در این معنی، مکانِ دوبعدی را نشان می‌دهد و در این استعمال با «رویِ» قابل‌تعویض است (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۶۳) و برای بیان وجود چیزی بر سطح چیزی دیگر به‌کار می‌رود، مترادفِ «بالایِ»، «رویِ»، «فرازِ»: «کرزوان شهری است بر کوه نهاده، با نعمتِ بسیار و هوایی خوش.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۹۷)

۳. موافقت، مطابقت، سازگاری، توافق: نشان می‌دهد که کاری موافق و سازوار با قواعدِ چیزی انجام گرفته است (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۶۶)، مترادفِ «براساسِ»، «برمبنایِ»، «منطبق با»: «دِرَم‌هایِ ایشان گوناگون است که داد و ستد بر اوست.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۷۰)

۴. برای نشان دادن زبانِ مورد تکلم به‌کار می‌رود، مترادفِ «به زبانِ»: «مُلتان شهری بزرگ است از هند... سلطانِ وی قُرَشی است... و خطبه بر مغربی کند.» (همان: ۶۸)

۵. برای اندازه‌گیریِ مسافت به‌کار می‌رود، مترادفِ «به‌فاصلهٔ»:

ـ گاهی برپایهٔ سنجش با مدتِ زمان: «دو کوه است خُرد به نزدیکیِ فَید از راه بر دستِ راست **بر** دوروزه راه.» (همان: ۳۴)

ـ گاهی برپایهٔ سنجش با مقدارِ مساحت: «هرموز بر نیم‌فرسنگیِ دریایِ اعظم است.» (همان: ۱۲۷)

۶. برای نشان دادن سَمت و جهت به‌کار می‌رود، مترادفِ «به‌سویِ»، «به‌جانبِ»، «درجهتِ»: «وابنیت نخستین شهری است بر مشرقِ صقلاب.» (همان: ۱۸۸)

۷. برای بیان دسته‌بندی یا تقسیم به‌کار می‌رود، مترادفِ «تقسیم بر»: «هر گویی که باشد، چون دو دایرهٔ بزرگ بر او کِشی که یک‌دیگر را ببُرند بر زاویهٔ قائمه، آن دو دایره مر آن گوی را **بر** چهار قِسم ببُرند.» (همان: ۸۸)

۸. واسطه را در انجام دادن کاری نشان می‌دهد و برای بیان وابستگی و مربوط بودن به چیزی به‌کار می‌رود (همراه با فعلِ اسنادی)، مترادفِ «وابسته به»: «کِشت‌وبَرزِ این همه ناحیت‌ها بر آبِ رودِ مرو است.» (همان: ۹۵)

۹. مترادفِ «از»: «خطِّ اِستِوا دایره‌ای است که ازحدِّ مشرق برود و بر میانهٔ زمین بگذرد.» (همان: ۹)

۲. ۴. ۵. به / be

۱. توضیح: برای بیان جنبهٔ مشخصی در امری و موضوعی به‌کار می‌رود، مترادفِ «ازلحاظِ»، «ازنظرِ»، «ازحیثِ»: «آبِ این دریا مانند است به آبِ دریای اقیانوسِ مشرقی، **به** رنگ و طعم و بوی.» (همان: ۱۰)

۲. موافقت، مطابقت، سازگاری، توافق: نشان می‌دهد که کاری موافق و سازوار با مراعات چیزی انجام گرفته است (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۷۰)، مطابقه را نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۵۱) و برای بیانِ تطابقِ چیزی با روال و قاعده‌ای به‌کار می‌رود، مترادفِ «مطابق با»، «برطبقِ»: «آلّان شهری است چون قلعه‌ای بر سرِ کوه. و هر روزی هزار مرد به نوبت بارهٔ این قلعه نگاه دارند.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۹۱)

۳. برای بیان تبادل و معاوضه به‌کار می‌رود، مترادفِ «درعوضِ»، «در اِزایِ»: «بازرگانانِ چینستان... طعام به ایشان فروشند **به** زر.» (همان: ۱۹)

۴. برای بیان دسته‌بندی یا تقسیم به‌کار می‌رود، مترادفِ «مشتمل بر»، «شاملِ»: «واسط شهری بزرگ است و **به** دو نیمه است و دجله به میانِ وی همی رَوَد.» (همان: ۱۵۱)

۵. برای نشان دادنِ تقسیم‌پذیری به‌کار می‌رود: «زمین مقسوم است... به دو دایره.» (همان: ۸)

۶. انتهای غایت: رسیدن به پایان چیزی را نشان می‌دهد (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۴۹) و برای نشان دادن سمت و جهت و انتهای غایت چیزی به‌کار می‌رود، مترادفِ «به‌سویِ»، «به‌طرفِ»: «از این شهر آبی فرودآید **به** دامنِ کوه و اندر کِشت به کار شود.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۷۲)

۷. تعلیل: برای بیان علتِ چیزی به‌کار می‌رود، مترادفِ «به‌سببِ»، «به‌علتِ»، «به‌دلیلِ»: «اندر هیچ دریایِ دیگر مدّ و جزر نیست، الّا به فزودن و کاستنِ آب‌ها اندر رودها.» (همان: ۱۲)

۸. مقصود و منظور: بر بیانِ قصد و مراد از وقوع حکم جملهٔ اصلی به‌وسیلهٔ جملهٔ تابع دلالت می‌کند (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۶۶) و برای نشان دادن هدف و علت به‌کار می‌رود (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۴۵)، مترادفِ «به‌قصدِ»، «به‌نیّتِ»، «برای»: «به نوقان مرقدِ مبارکِ علیِّ بنِ موسا الرّضاست و آن‌جا مردمان **به** زیارت شوند.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۹۰)

۹. ظرفیت: بودنِ چیزی را در موقعیتی نشان می‌دهد (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۶۰) و برای بیان وقوع فعلی در زمانی یا مکانی، به‌طور حقیقی یا مجازی به‌کار می‌رود (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۴۷):

ـ برای وقوع فعل در مکان، مترادفِ «در»: «شوار شهری است به نزدیکیِ بلغار.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۹۵)

ـ برای وقوع فعل در زمان، مترادفِ «هنگامِ»، «موقعِ»: «پادشاهِ ایشان... چنان نماید که من به هر سه روز سه قدح نبید خورم و بس.» (همان: ۱۹۹)

۱۰. استعانت و واسطه: واسطه را در انجام دادن کاری نشان می‌دهد (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۴۷) و برای بیان وابستگی و مربوط بودن به چیزی به‌کار می‌رود (بدون فعلِ اسنادی)، مترادفِ «به‌واسطهٔ»، «به‌وسیلهٔ»، «با»: «حِمص شهری است بزرگ و خرّم و آبادان. و همه راه‌های ایشان به سنگ گسترده است.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۷۹)

۱۱. حال: برای بیان حالت و وضعیت به‌کار می‌رود، مترادفِ «در حالِ»، «در وضعیتِ»: «مردمانِ وی مسلمان‌اند... و همه با یک‌دیگر به حرب‌اند.» (همان: ۱۹۴)

۱۲. برای بیان زمینه و موضوع به‌کار می‌رود، مترادفِ «در زمینهٔ»: «آمل... اندر وی علمای بسیارند به هر علمی.» (همان: ۱۴۵)

۱۳. انتهای غایت: رسیدن به پایان چیزی را نشان می‌دهد (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۴۹) و برای نشان دادن سمت و جهت و انتهای غایت چیزی به‌کار می‌رود، مترادفِ «تا»: «باریک‌ترین جایی از خلیجِ مغربی ده فرسنگ است و از این کران بدان کرانِ دیگر نتوان دیدن.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۳)

۱۴. مصاحبت و معیّت: بر همراهی چیزی با چیز دیگر دلالت دارد (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۶۳) و معیّت و همراهی را می‌رسانَد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۴۹)، مترادفِ «همراه با»، «به‌همراهِ»:«مردمانِ این شهر موی فروهِشته دارند و به یک اِزار باشند.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۶۶)

۱۵. مترادفِ «از»: «دزه شهرکی است بر دامنِ کوه، و رودِ مرو به میانِ او بگذرد.» (همان: ۹۳)

۲. ۴. ۶. چون/ čon / čun

۱. مشابهت: بر همانندیِ چیزی با چیزی دلالت می‌کند (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۶۳) و مطابقه و شباهت و معادل بودن را می‌رسانَد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۶۹)، مترادفِ «همچون»، «مانندِ»، «مثلِ»: «زمین گِرد است چون گویی و فلک محیط است بر وی.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۸)

۲. برای نمونه آوردن از اجزاء یا افرادی از یک مجموعه، نیز برای برشمردن یا مثال زدن به‌کار می‌رود، مترادفِ «از قبیلِ»: «ناحیتِ هندستان... ناحیتی است بسیارنعمت و آبادان... و اندر بیابان‌های وی جانورانِ گوناگون‌اند چون پیل و کَرگ و طاووس و کرکری.» (همان: ۶۴)

۲. ۴. ۷. در / dar

۱. ظرفیّت: بودن چیزی را در موقعیتی، یا وقوع فعلی را در زمانی یا مکانی نشان می‌دهد، حقیقی و مجازی (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۵۹)، اما استعمال آن درمورد مکان بیشتر است (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۵۷):

ـ برای بیان زمان: «آغاز کردیم این کتاب را اندر صفتِ زمین در سالِ سیصد و هفتاد و دو.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۷)

ـ برای بیان مکان: «خلخ... جایی با نعمتِ بسیار است و منبت در آن‌جا » (همان: ۶۸)

۲. برای بیان منشأ یا حقیقت چیزی به‌کار می‌رود: «ناحیتِ تُغُزغُز... مِهتر ناحیت است از تُرک و بیشترین قومی بودند در اصل.» (همان: ۷۶)

۲ـ ۴ـ ۸. را/ râ

۱. تا پیش از دورهٔ معاصر «را» در نقش‌های نحوی گوناگون به‌کار می‌رفته، ولی هم‌اکنون در نقش نحویِ حالت‌نمای مفعولِ صریح تثبیت شده است (دبیرمقدم، ۱۳۸۴: ۸۴). درواقع نقش اصلی «را» نمایاندن مفعول است و علاوه‌بر آن، مدخول خود را هم معرفه می‌سازد (صادقی، ۱۳۴۹ب: ۱۱) و بیشترین شواهد موجودِ حرف «را» در پیکرهٔ زبان فارسی نیز به‌عنوان نشانهٔ

مفعولی، و پس از مفعول آمده است: «مردمانِ آن شهر آن مرده را عبادت کنند.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۶۲)

۲. اختصاص: چیزی را خاصِ چیز دیگر می‌کند (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۴۶) و برای بیان انحصار به‌کار می‌رود، مترادفِ «مخصوصِ»: «سپاس خدایِ توانایِ جاوید را.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۷)

۳. در متون کهن بسیار دیده می‌شود که فرایند فکّ اضافه رخ داده و حرفِ پس‌اضافهٔ «را» به‌جای «کسرهٔ اضافه» به‌عنوان نشانهٔ وابستهٔ اسمی (مضاف‌الیه) در گروه اسمی به‌کار رفته (صاحبی، ۱۳۹۷: ۲۲) و بین مضاف‌الیه و مضاف آمده است: «آب‌های خُرد را عدد پدید نیست.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۸)

۴. استعمال «را» با فعل «بودن»، مالکیت را نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹ب: ۱۹) و همراه با فعل «بودن»، برای بیانِ داشتن و مالکیت به‌کار می‌رود و معنای فعلِ همراهِ خود را به «داشتن» تغییر می‌دهد: «مر این دریا را دو خلیج است.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۳)

۵. مضادت: بر مخالفت چیزی با چیزی دلالت می‌کند و تقابل را می‌رسانَد، مترادفِ «دربرابرِ»، «درمقابلِ»: «بوشنگ چندِ نیمه‌ای از هری است... و اندر وی گیاهی است که شیرِ او تریاک است زهرِ مار و کژدم را.» (همان: ۹۲)

۶. مترادفِ «از»: «هر کوهی از آن هفت کوه مِهتری دارد... این هر هفت یک‌دیگر را طاعت ندارند.» (همان: ۳۱)

۷. مترادفِ «با»: «همه یک‌دیگر را مخالف‌اند به دین و صورت و اخلاق.» (همان: ۶۱)

۸. مترادفِ «برایِ»: «میانِ این شهر و میانِ طرار هشتادروزه راه است سوار را که به شتاب رَوَد.» (همان: ۸۶)

۹. مترادفِ «به»: «این بنا هِرمِس کرده است پیش از طوفان. چون بدانست که طوفان همی خواهد بود، ازبهرِ آن کرد تا آب او را زیان نتواند کرد.» (همان: ۱۷۶)

۱۰. مترادفِ «دربارهٔ»: «اندر ناحیتِ سودان هیچ رود را خبر نیافتیم اندر کتاب‌ها و اخبارها.» (همان: ۵۲)

۲. ۵. گسترهٔ معانی حروف ربط در حدود العالم من المشرق الی المغرب

۲. ۵. ۱. تا/ tâ

۱. انتهای غایت (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۱: ۲۸۸) را نشان می‌دهد و برای بیان زمانِ به پایان رسیدن و به فرجام رسیدنِ چیزی به‌کار می‌رود، مترادفِ «تا آن زمان که»، «تا وقتی که»: «حران شهری است بزرگ... و اندر این شهر مردان و زنان پوشیده‌اند و کودک تا ریش برآرد برهنه باشد.» (*حدودالعالم*: ۱۳۴۰: ۱۹۹)

۲. مقصود و منظور (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۱: ۲۸۹) را می‌رسانَد و برای بیان هدف یا انگیزه به‌کار می‌رود، مترادفِ «به این منظور که»، «برای این‌که»:«هر مردی که کنیزکی را دوست گیرد... به برِ پدرِ کنیزک کس فرستد تا او را به زنی به وی دهد.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۴۷)

۳. تفسیر و شرح (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۱: ۲۸۹) را نشان می‌دهد و برای توضیحِ فعلی که ماقبلِ آن آمده است به‌کار می‌رود، مترادفِ «که»: «این بنا هِرمِس کرده است پیش از طوفان. چون بدانست که طوفان همی خواهد بود، ازبهرِ آن کرد تا آب او را زیان نتواند کرد.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۷۶)

۲. ۵. ۲. چنان‌که / čonânke

۱. برای نشان دادنِ حد و اندازه و میزانِ کیفیتِ امری به‌کار می‌رود، مترادفِ «تا حدّی که»، «تا آن‌جا که»: «گوزگانان ناحیتی است آبادان... و اندر او درختی است خَنج خوانند، و چوبِ وی هرگز خشک نشود و نرم بُوَد، چنان‌که بر او گره توان افکندن.» (همان: ۹۵)

۲. برای تأییدِ مطلبی، با استناد به سخنی که پیش‌تر گفته شده است به‌کار می‌رود، مترادفِ «همان‌طور که پیش از این»: «ناحیتِ عرب... ناحیتی است مشرقِ وی دریایِ عمان است... و اندر وی کوه‌هاست از یک‌دیگر جدا، چنان‌که پدید کردیم اندر یادکردِ کوه‌ها.» (همان: ۱۶۴)

۲. ۵. ۳. چون / čon / čun

۱. شرط (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۱: ۲۹۰) را نشان می‌دهد و برای بیان مشروط بودنِ چیزی به وجودِ چیزی دیگر به‌کار می‌رود، مترادفِ «مشروط بر این‌که»، «درصورتی که»، «اگر»: «هر گویی که باشد، چون دو دایرهٔ بزرگ بر او کِشی که یک‌دیگر را ببُرند بر زاویهٔ قائمه، آن دو دایره مر آن گوی را بر چهار قِسم ببُرند.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۸)

۲. برای بیان زمانِ انجام کاری به‌کار می‌رود، مترادفِ «وقتی که»، «هنگامی که»: «چَغانیان... همه با یک‌دیگر به حرب‌اند، و چون دشمنی پدید آید، با یک‌دیگر یار باشند.» (همان: ۱۹۴)

۲. ۵. ۴. چونان‌که / čunânke

۱. برای شرح مطلبی و مصداق آوردن برای آن، یا ذکر چند نمونه و مثال از آن به‌کار می‌رود، مترادفِ «از قبیلِ»، «مثلِ»، «مانندِ»: «هر جایی را از این دریایِ اعظم بدان شهر و ناحیت بازخوانند که بدو پیوسته است، چونان‌که دریایِ پارس و دریایِ بصره و دریایِ عمان و...» (همان: ۱۲)

۲. برای نشان دادنِ وضعیت و حالت و حد و اندازهٔ کیفیتِ امری به‌کار می‌رود، مترادفِ «تا حدّی که»، «تا آن‌جا که»: «اندر شهرهای افریقیه و طنجه و تا به ناحیتِ سوس‌الاَقصی هیچ رودی نیست عظیم، مگر چونان‌که خورد را و کِشت‌وبَرز را به کار شود.» (همان: ۵۲)

۳. برای شرح و تفصیلِ مطلبی با ادعای مطابقتِ مطلب با واقعیت به‌کار می‌رود، مترادفِ «به همان صورتی که»، «همان‌گونه که»: «پیدا کردیم همه ناحیت‌های زمین... و رسم‌های مُلوکِ ایشان، چونان‌که اندر این روزگارِ ما » (همان: ۷)

۲. ۵. ۵. که / ke

۱. تعلیل (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۱: ۲۹۰) را نشان می‌دهد و برای بیان علت به‌کار می‌رود، مترادفِ «زیرا»: «مکّه... شریف‌ترین شهری است اندر جهان، که مولودِ پیغمبرِ ما آن‌جا بوده است.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۶۵)

۲. برای بیان هدفِ انجامِ کاری به‌کار می‌رود، مترادفِ «به این منظور که»، «با این هدف که»: «بر این کوه پاسبان است و دیده‌بان است که کافرِ تُرک را نگاه دارد.» (همان: ۱۱۳)

۳. نشان‌دهندهٔ تفسیر و شرح است (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۱: ۲۹۰) و برای بیان توضیحِ کلمه یا جملهٔ پیش از خود به‌کار می‌رود و معمولاً دو جمله را به یکدیگر مربوط می‌سازد: «سُغد ناحیتی است که اندر نواحیِ مشرق جایی نیست از آن خرّم‌تر.» (*حدودالعالم*، ۱۳۴۰: ۱۰۷)

۴. در آغازِ جملهٔ معترضه به‌کار می‌رود: «قرنی شهری خُرد است. پسرانِ لیث، که پادشایی بگرفتند، از آن‌جا بودند.» (همان: ۱۰۲)

۲. ۵. ۶. و / o, va

۱. در آغازِ جمله و به‌عنوان گونه‌ای مقدمه‌چینی برای شروع سخن به‌کار می‌رود: «خُناصره، تَدمُر، سَلمیه، مغان شهرک‌هایی‌اند بر کرانِ بادیهٔ شام نهاده. و سَلمیه همه فرزندانِ هاشم‌اند. و مغان همه فرزندِ امیّه‌اند.» (همان: ۱۷۲)

۲. برای عطفِ دو واژه یا دو جملهٔ هم‌پایه به‌کار می‌رود: «آتل شهری است که رودِ آتل بر میانِ وی بگذرد و قَصَبهٔ خزران است و مستقَرّ پادشاه است و او را طرخان‌خاقان خوانند و از فرزندانِ اَنَساست و اندر نیمهٔ مغربی نشیند از این شهر، با همه لشکر، و این نیمه باره دارد.» (همان: ۱۹۳)

۳. نتیجه‌گیری

گستردگیِ «معانی حروف» در کتاب *حدود العالم من المشرق الی المغرب* که از قدیمی‌ترین متون نثر فارسی است، ویژگیِ قابل‌توجهی است که می‌تواند یک شاخصهٔ سبکی به‌شمار بیاید و اثبات کند که علی‌رغم تصور ما از سادگی و کم‌معنا بودن واژه‌ها در دوران آغازین نثر فارسی، حروف اضافه و ربط از همان آغاز دارای معانی متنوع و کاربردهای گسترده بوده‌اند و وجود چندمعنایی در حروف به‌عنوان کوچک‌ترین واحدهای زبانی، می‌تواند نشان‌دهندهٔ تمایل کاربران حرفه‌ایِ زبان فارسی از همان دوره‌های آغازین، به تعدّد و تکثرِ معنایی و متعاقباً پیچیدگی و تعقید در کلام در زبان باشد.

ازسویی دیگر باید توجه داشت که *حدود العالم من المشرق الی المغرب* کتابی است در جغرافیا، حاوی اطلاعاتی دربارهٔ سرحدات و ویژگی‌های اجتماعی و اقلیمی و آداب‌ورسوم سرزمین‌ها، و موضوع آن اساساً بستر مناسبی برای هنرنمایی‌های زبانی و کاربرد صورت‌های متنوع زبانی و معنایی نبوده است؛ چراکه هدفِ غاییِ این‌گونه متون، پیام‌رسانی بوده و نه انتقالِ زیبایی. با توجه به این مسأله، می‌بینیم که وجود چندمعنایی در کاربرد حروف در متنی غیرادبی، تأکیدی دوباره است بر طبیعی بودنِ استقبال از چندمعنا بودنِ واحدهای زبانی در نخستین

دوره‌های زبان فارسی، به‌گونه‌ای که توانستیم در این متنِ علمی، به‌عنوان مثال یازده معنای متفاوت برای حرف اضافهٔ «از»، نُه معنای متفاوت برای حرف اضافهٔ «بر»، پانزده معنای متفاوت برای حرف اضافهٔ «به» و شماری از تفکیک‌های معنایی دیگر برای حروف دیگر ثبت کنیم، که این ویژگی، همچون میزان استقبال از تعددِ معناییِ حروف در متون ادبی قرن‌های بعد، از نشانه‌های بارزِ دوری از سادگی و صراحتِ کلامی به‌شمار می‌رود.

بنابراین با توجه به دستاوردهای حاصل از بررسیِ گسترهٔ معانی حروف در کتاب *حدود العالم من المشرق الی المغرب*، به‌عنوان یکی از متونِ قدیمی و مهم زبان فارسی، لازم می‌دانیم که گستردگیِ معناییِ حروف را به ویژگی‌های سبکیِ پیش‌تر برشمردهٔ متون نثر قرن‌های چهار و پنج هجری بیفزاییم.

ملاحظات اخلاقی

اعلامیه هوش مصنوعی مولد و فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی در فرایند نگارش

نویسنده در فرایند نگارش و آماده‌سازی این مقاله از هیچ‌گونه ابزار هوش مصنوعی یا فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی استفاده نکرده است.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسنده، این مقاله تعارض منافع ندارد.

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

نویسنده اصول اخلاقی را در انجام و انتشار این پژوهش علمی رعایت کرده است و این موضوع مورد تأیید نویسنده است.

قدردانی

در نگارش این مقاله از نظرات انتقادی داوران محترم بهره‌مند شده‌ام و در اینجا لازم می‌دانم که از ایشان سپاسگزاری کنم.

منابع

بهار، محمدتقی (۱۳۲۱)، *سبک‌شناسی (یا تاریخ تطور نثر فارسی)*، جلد دوم، تهران: چاپخانهٔ خودکار.

تعلیقات مینورسکی بر حدود العالم من المشرق الی المغرب با مقدمهٔ بارتولد (۱۳۷۲)، ترجمهٔ میرحسین‌شاه، تصحیح و حواشی میرمریم احمدی و غلامرضا ورهرام. تهران: دانشگاه الزهرا.

حدود العالم من المشرق الی المغرب (۱۳۴۰)، به‌کوشش منوچهر ستوده، تهران: دانشگاه تهران.

حق‌شناس، علی‌محمد، و همکاران (۱۳۸۵)، *دستور زبان فارسی*، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

خانلری، پرویز (۱۳۸۲)، *دستور تاریخی زبان فارسی*، به‌کوشش عفت مستشارنیا. تهران: توس.

خطیب‌رهبر، خلیل (۱۳۷۲)، *دستور زبان‌فارسی، کتاب حروف اضافه و ربط*. تهران: مهتاب.

خطیبی، حسین (۱۳۷۵)، *فن نثر در ادب فارسی*، تهران: زوّار، چ۲.
خیامپور، عبدالرسول (۱۳۸۲)، *دستور زبان‌فارسی*، تبریز: ستوده.
دبیرمقدم، محمد (۱۳۸۴)، «*پیرامون را در زبان فارسی*»، *پژوهش‌های زبان‌شناختی فارسی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی. صص۸۳ ـ ۱۴۶.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، *کلیات سبک‌شناسی* (ویراست دوم)، چ۲. تهران: میترا.
ـــــــــــــ (۱۴۰۰)، *سبک‌شناسی نثر* (ویراست دوم)، چ۲. تهران: میترا.
شهرستانی، علی‌اکبر (۱۳۶۲)، «*مقایسهٔ اسلوب جغرافیه‌نگاری حدودالعالم با جغرافیه‌های مماثل و معاصرِ آن*»، *مجلهٔ آریانا*، ش۲، صص ۷ ـ ۱۸.
شیرین‌زبان‌آذر، الهام (۱۳۹۷)، «*بررسی نخستین کتاب فارسی جغرافیای تاریخی حدود العالم من المشرق الی المغرب*»، *نشریهٔ تحقیقات در علوم‌انسانی*، ش۹. صص ۳۵ ـ ۴۸.
صاحبی، سیدمحمد (۱۳۹۷)، «*ویژگی‌های دستوری کمیاب و برجسته در ترجمهٔ ذخیرهٔالآخرهٔ*»، *دستور*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ج۱۴، صص ۱۷ ـ ۴۹.
صادقی، علی‌اشرف (۱۳۴۸)، «*نظریهٔ زبان‌شناسی آندره مارتینه و زبان فارسی*»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه تهران*، ش۱، صص ۱۴۳ ـ ۱۶۰.
ـــــــــــــ (۱۳۴۹الف)، «*حروف اضافه در فارسی معاصر*»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی تبریز*، ش ۹۴، صص ۴۴۱ ـ ۴۷۰.
ـــــــــــــ (۱۳۴۹ب)، «*را در زبان فارسی امروز*»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی تبریز*، شمارهٔ ۹۳، صص ۹ ـ ۲۲.
طبیب‌زاده، امید (۱۳۹۱)، *دستور زبان فارسی براساس نظریهٔ گروه‌های خودگردان در دستور وابستگی*، تهران: مرکز.
فرشیدورد، خسرو (۱۳۴۸)، *دستور امروز*، تهران: صفی‌علیشاه.
قریب، عبدالعظیم، و همکاران (۱۳۷۳)، *دستور زبان‌فارسی پنج‌استاد*، به‌اهتمام جهانگیر منصور. تهران: ناهید.
کردبچه، لیلا، آقاحسینی‌دهاقانی، حسین، هاشمی‌باباحیدری، مرتضی (۱۳۹۴)، «*قاعده‌کاهی زمانی در کاربست نقش‌نماهای دستوری*»، *نشریهٔ پژوهش‌های ادبی*، دانشگاه تربیت‌مدرس، شمارهٔ ۴۷، صص ۶۹ ـ ۹۶.
گنابادی، محمدپروین (۱۳۴۲)، «*دربارهٔ حدود العالم من المشرق الی المغرب*»، *مجلهٔ راهنمای کتاب*، سال ۶، ش۸. صص ۵۵۵ ـ ۵۶۵.
همایون‌فرخ، عبدالرحیم (بی‌تا)، *دستور جامع زبان فارسی*، تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی علی‌اکبر علمی.
وفایی، عباسعلی(۱۳۹۱)، *دستور زبان فارسی*، تهران: سمت.

References

Bahar, Mohammad-Taqi (1321), *Stylistics (or the History of the Evolution of Persian Prose)*, Vol. 2, Tehran: Khodkar Printing House.
Minorsky's Annotations on *Ḥudūd al-ʿĀlam min al-Mashriq ilā al-Maghrib*, with an introduction by Barthold (1372 [1993]); translated by Mir Hossein Shah; edited and annotated by Mir Maryam Ahmadi and Gholamreza Varahram. Tehran: Alzahra University.

Ḥudūd al-ʿĀlam min al-Mashriq ilā al-Maghrib (1340 [1961]), edited by Manouchehr Sotoudeh. Tehran: University of Tehran.

Hagh-Shenas, Ali Mohammad, et al. (1385 [2006]), *Persian Grammar*. Tehran: Iran Textbook Printing and Publishing Company.

Khanlari, Parviz (1382), *Historical Grammar of the Persian Language*, edited by Effat Mostasharnia. Tehran: Toos.

Khatib-Rahbar, Khalil (1372), *Persian Grammar: Prepositions and Conjunctions*. Tehran: Mahtab.

Khatibi, Hossein (1375), *The Art of Prose in Persian Literature*, Tehran: Zavvar, 2nd ed.

Khayyampour, Abdolrasoul (1382), *Persian Grammar*, Tabriz: Sotoudeh.

Dabir-Moghaddam, Mohammad (1384 [2005]), "*On *Piramun* in the Persian Language," *Persian Linguistic Studies*, Tehran: University Publishing Center, pp. 83–146.

Shamisa, Sirus (1386), *Fundamentals of Stylistics* (2nd ed.), 2nd printing. Tehran: Mitra.

————(1400), *Stylistics of Prose* (2nd ed.), 2nd printing. Tehran: Mitra.

Shahrestani, Ali-Akbar (1362), "*A Comparison of the Geographical Writing Style of *Hudud al-Alam* with Contemporary and Similar Geographical Works," *Aryana Journal*, No. 2, pp. 7–18.

Shirinzaban-Azar, Elham (1397), "A Study of the First Persian Book on Historical Geography: *Hudud al-Alam min al-Mashriq ila al-Maghrib*," *Journal of Research in Humanities*, No. 9, pp. 35–48.

Sahebi, Seyyed Mohammad (2018), "Rare and Salient Grammatical Features in the Translation of *Zakhīrat al-Ākhirah*," *Dastūr* (Grammar), Academy of Persian Language and Literature, Vol. 14, pp. 17–49.

Sadeghi, Ali-Ashraf (1969), "André Martinet's Linguistic Theory and the Persian Language," *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran*, No. 1, pp. 143–160.

————(1970), "Prepositions in Contemporary Persian," *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tabriz*, No. 94, pp. 441–470.

————(1970), "*Rā* in Modern Persian," *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tabriz*, No. 93, pp. 9–22.

Tabibzadeh, Omid (2012), *Persian Grammar Based on the Theory of Autonomous Groups in Dependency Grammar*, Tehran: Markaz.

Farshidvard, Khosrow (1969), *Modern Persian Grammar* [Dastur-e Emruz], Tehran: Safi-Ali-Shah.

Gharib, Abdol-Azim, et al. (1994), *Persian Grammar by Five Masters* [Dastur-e Zaban-e Farsi-ye Panj Ostad], edited by Jahangir Mansour, Tehran: Nahid.

Kordbacheh, Leila, Aghahosseini-Dehaghani, Hossein, & Hashemi-Babahaidari, Morteza (2015), "Diachronic Reduction in the Use of Grammatical Markers," *Journal of Literary Research*, Tarbiat Modares University*, No. 47, pp. 69–96.

Gonabadi, Mohammad Parvin (1963), "On *Hudud al-Alam min al-Mashriq ila al-Maghrib*," *Rahnama-ye Ketab* Magazine, Vol. 6, No. 8, pp. 555–565.

Homayoun-Farrokh, Abdolrahim (n.d.), *Comprehensive Persian Grammar*, Tehran: Ali-Akbar Elmi Publishing Institute.

Vafaei, Abbas-Ali (2012), *Persian Grammar*, Tehran: SAMT.

The University of Tehran Press

Journal of
Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir



A Comparative Analysis of "al-Dīnārīyah" in the *Maqāmāt of al-Ḥarīrī* and the Anecdote "Jedāl-e Saʿdī bā Moddaʿī," (The Dispute between Saʿdī and the Claimant) Focusing on Character Transformation

Reza Gilaki[1] | **Habibollah Abbasi**[2]

1. Corresponding Author, Ph.D. Graduated, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran. Email: Reza.Gilaky@Gmail.com
2. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran. Email: h.abbasi@khu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(97-120)

Receive Date:
18 April 2026

Revise Date:
23 August 2026

Accept Date:
05 September 2026

Published online:
14 November 2026

Abstract

This article undertakes a comparative narratological analysis of al-Ḥarīrī's Dīnārīyah Maqāmah and Saʿdī's "The Dispute between Saʿdī and the Claimant" in the Golestān to explore how Saʿdī transforms the internally contradictory unity of Abū Zayd al-Sarūjī into an external confrontation of two voices. The paradox that in al-Ḥarīrī's text remains confined within a single persona—between the claim of ascetic poverty and the impulse toward wealth—is recast by Saʿdī as an intellectual dialogue between two autonomous speakers. Each of these voices embodies an independent logic and worldview, and neither holds absolute moral authority; meaning emerges from their argumentative tension, resembling the Bakhtinian concept of polyphony. The research employs a descriptive–analytical and comparative method based on discourse and irony analysis. Findings indicate that Saʿdī externalizes the inner contradiction of the maqāmah, converting its monologic structure into a dialogic one in which irony moves from narrative texture to direct speech, and the narrator evolves from a passive observer into an active moral participant. Furthermore, the expressive tendencies of Persian—its preference for clarity, conciseness, and practical wisdom—facilitate this transformation by aligning rhetorical form with ethical intent. As a result, Saʿdī redefines the maqāmah tradition through a new model of moral narration founded on the interplay of voices and the equilibrium of reasoning.

Keywords: Maqāmah, Dīnārīyah Maqāmah, al-Harīrī, Golestān of Saʿdī, Characterization

Cite this article: Gilaki, Reza & ʿAbbāsī, Habībollāh (2026). A Comparative Analysis of "al-Dīnārīyah" in the *Maqāmāt of al-Ḥarīrī* and the Anecdote "Jedāl-e Saʿdī bā Moddaʿī," (The Dispute between Saʿdī and the Claimant) Focusing on Character Transformation. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 14, Issue: 4, Ser. No.: 40 (97-120).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.412961.2117

Publisher: The University of Tehran Press.

© Reza Gilaki, Habibollah Abbasi

Introduction

The *maqāmah* genre, developed in the late fourth century Hijri by Badīʿ al-Zamān al-Hamadānī, became one of the most influential narrative forms in Arabic literature. Although its Arabic origins are well known, its influence on Persian prose remains underexplored, particularly in the domain of structural dynamism and character development. Among the few studies that have examined the Persian adaptation of this genre, comparative analyses of the *maqāmah* tradition are still limited in scope. This study focuses on a specific case: the *Dīnārīyah Maqāmah* of al-Ḥarīrī and Saʿdī's "The Dispute between Saʿdī and the Claimant" (Bāb VIII of the *Golestān*). The central research question is how Saʿdī reinterprets the internally contradictory persona of Abū Zayd al-Sarūjī—simultaneously ascetic and avaricious—by transforming it into an external intellectual dialogue between two independent voices. This transformation not only externalizes the paradox but also shifts the narrator from a passive observer to an active participant in moral reasoning. By examining this structural shift through discourse analysis and narratological tools, the article argues that Saʿdī does not merely imitate the *maqāmah* tradition but innovates a new model of moral narration grounded in polyphony and practical wisdom.

Methodology

The study adopts a qualitative, descriptive-analytical, and comparative approach grounded in narratology, discourse analysis, and irony theory. The primary data consist of the full texts of al-Ḥarīrī's *Dīnārīyah Maqāmah* and Saʿdī's relevant chapter in the *Golestān*. These texts were selected because they share the same thematic nucleus (the debate over wealth, poverty, and human motivation) while representing contrasting structural and characterological strategies. Analysis proceeds in four interrelated stages: (1) identification of the inner contradiction in al-Ḥarīrī's monologic persona; (2) tracing how Saʿdī externalizes this contradiction into two autonomous, logically self-contained voices; (3) examination of the narrator's evolving role from silent witness to engaged moral agent; and (4) investigation of how the qāḍī's final judgment transforms personal contradiction into a universal ethical principle. Secondary sources, including works on Bakhtinian polyphony, Persian narrative theory, and Saʿdī's stylistic preferences, provide theoretical support. The comparative method allows us to highlight not only similarities but also the fundamental innovations that distinguish Saʿdī's version as a creative redefinition of the *maqāmah* genre.

Results and Discussion

The comparative analysis reveals that Saʿdī's innovation operates at four complementary levels. First, he externalizes the inner contradiction that in al-Ḥarīrī's text remains locked within a single persona. In the *Dīnārīyah*, Abū Zayd is simultaneously ascetic and avaricious; he offers a hypocritical sermon on poverty while secretly craving wealth. Saʿdī resolves this paradox by splitting the persona into two independent characters: the narrator Saʿdī, who embodies interpretive insight and moral clarity, and the claimant, who represents raw resentment, experiential logic, and the hidden greed of the wealthy. Each voice maintains a coherent, self-justifying logic—the claimant's experiential accusation and the narrator's interpretive counter-accusation—creating a tension that generates meaning through argumentative confrontation rather than authorial authority.

Second, the structure shifts from monologic to polyphonic. In al-Ḥarīrī's *maqāmah*, the narrator (Ḥārith ibn Ḥammām) is largely silent, functioning as a neutral backdrop that merely enables the performer's display of eloquence. Saʿdī, by contrast, transforms the narrator into a fully engaged participant who voices his own position, debates the opponent, and ultimately

appeals to the qāḍī. This deploys the narrator as a "voice" rather than a mere frame, turning the entire narrative into a genuine dialogic arena.

Third, the role of the narrator undergoes a profound transformation. In the traditional *maqāmah*, the narrator is an "aesthetic spectator" who delights in the show without moral involvement. In Saʿdī's tale, the narrator is both participant and judge. His active engagement—detailing his own experience, exposing the claimant's contradictions, and calling for justice—imbues the story with genuine moral energy. This shift aligns with Persian literary tendencies toward clarity and practical wisdom, making abstract ethical tension immediately accessible to the reader.

Fourth, the personal contradiction is elevated to a universal ethical judgment. In al-Ḥarīrī's text, the story ends with the performer's triumph and the audience's delight; no ultimate moral authority resolves the paradox. In Saʿdī's version, the qāḍī intervenes with the authoritative pronouncement: "the righteous and the righteous are the wealthy, and the righteous and the righteous are the poor." This single sentence transforms the maqāmah's playful display of eloquence into a serious moral arbitration, demonstrating that true value resides not in poverty or wealth per se, but in "righteousness and righteousness."

These four stages—externalization of contradiction, polyphonic structure, narrator's active role, and universal judgment—form a cohesive chain that not only distinguishes Saʿdī's narrative from the Arabic *maqāmah* but also establishes a new ethical model of storytelling in Persian literature.

Conclusion

Saʿdī's "The Dispute between Saʿdī and the Claimant" represents a genuine reformulation of the *maqāmah* tradition rather than a simple translation or imitation. By externalizing the internal contradiction of the traditional persona, creating a polyphonic structure, transforming the narrator into an active moral participant, and elevating personal tension to a universal ethical judgment, Saʿdī redefines the genre through a new paradigm centered on the interplay of voices and the equilibrium of reasoning. This innovation is deeply rooted in the linguistic and cultural specificities of Persian, where the language's natural preference for simplicity, conciseness, and practical wisdom provides the ideal medium for dialogic moral narration.

In broader terms, Saʿdī's model surpasses the aesthetic pleasure of the traditional *maqāmah* and establishes a distinct tradition of moral storytelling that remains influential in Persian literary history. The new paradigm, founded on polyphony, active narration, and reasoned judgment, continues to serve as a model for ethical fiction in Persian literature, demonstrating how a great writer can transform an inherited genre into a powerful instrument of moral education and social reflection. This study thus contributes not only to the understanding of comparative Persian-Arabic narrative traditions but also to the appreciation of Saʿdī's profound contribution to the evolution of Persian literary art.

انتشارات دانشگاه تهران

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir



بررسی تطبیقی مقامهٔ «دینارِیهٔ حریری» و حکایت «جدال سعدی با مدّعی» با تکیه بر دگردیسی شخصیّت

رضا گیلکی[۱]✉ | حبیب‌اله عبّاسی[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانش‌آموخته دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی ، تهران، ایران. رایانامه: Reza.Gilaky@Gmail.com

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: h.abbasi@khu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

(۱۲۰-۹۷)

تاریخ دریافت:

۲۹ فروردین ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری:

۰۱ شهریور ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش:

۱۴ شهریور ۱۴۰۵

تاریخ انتشار:

۲۳ آبان ۱۴۰۵

چکیده

پژوهش حاضر با رویکرد تطبیقی و روایت‌شناختی، مقامهٔ «دینارِیه» حریری و حکایت «جدال سعدی با مدّعی» در گلستان را بررسی می‌کند تا نشان دهد سعدی چگونه با بازآفرینی آگاهانهٔ الگوی مقامه، «وحدت متناقض» شخصیت ابوزید سروجی را به تقابل بیرونی دو صدا تبدیل کرده است. تضادی که در مقامهٔ حریری در درون یک شخصیت متمرکز بود – میان فقر ادعایی و میل به ثروت – در روایت سعدی به صورت گفت‌وگوی عقلانی دو شخصیت مستقل بروز می‌یابد. هر یک از این دو صدا منطق درونی و جهان‌بینی خاص خود را بازمی‌نماید و هیچ‌یک نمایندهٔ حقیقت مطلق نیست؛ معنا در گفت‌وگومندی و تنش استدلالی میان آن‌ها شکل می‌گیرد، وضعیتی که با نظریهٔ چندآوایی باختین قابل تبیین است. روش تحقیق توصیفی–تحلیلی و مبتنی بر تحلیل تطبیقی گفتمان، طنز و صداهای روایت است. یافته‌ها نشان می‌دهد سعدی با بیرون‌افکندن تناقض درونی مقامه و انتقال آن به سطح کنش گفتاری، ساختار تک‌صدایی را به الگویی چندصدایی بدل کرده است؛ طنز از درون ساختار به زبان گفتار منتقل می‌شود و راوی از ناظر منفعل به کنشگر فعال تبدیل می‌گردد. افزون بر این، تفاوت ذاتی زبان فارسی در سادگی و گرایش به حکمت عملی زمینه را برای این دگرگونی فراهم کرده است. در نتیجه، سعدی الگوی تازه‌ای از روایت اخلاقی پدید می‌آورد که بر تعامل صداها و توازن استدلال‌ها استوار است.

کلیدواژه‌ها: مقامه‌نویسی، مقامهٔ دینارِیه؛ حریری، گلستان سعدی، شخصیّت‌پردازی

استناد گیلکی، رضا و عبّاسی، حبیب‌اله (۱۴۰۴). بررسی تطبیقی مقامهٔ «دینارِیهٔ حریری» و حکایت «جدال سعدی با مدّعی» باتکیه‌بر دگردیسی شخصیّت. *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، ش ۴، زمستان ۱۴۰۴، پیاپی ۴۰ (۱۲۰-۹۷).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.412961.2117

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© رضا گیلکی، حبیب‌اله عبّاسی

۱. مقدّمه

مقامه به‌عنوان گونه‌ای مستقل در اواخر قرن چهارم هجری به دست بدیع‌الزّمان همدانی (۳۵۸ـ۳۹۸ق)، ادیب ایرانیِ پرورش‌یافتهٔ همدان، پدید آمد و با نگارش حدود پنجاه مقامه به یکی از مهم‌ترین قالب‌های ادبی عربی تبدیل شد (ذکاوتی، ۱۳۶۴: ۹). این قالب با تکیه بر نثر مسجّع، صنایع بدیعی، بازی‌های زبانی و مهارت‌های سخنورانه، بیش از آنکه بر پیرنگ و کنش داستانی استوار باشد، بر شیوهٔ بیان و جلوه‌های هنری زبان تأکید دارد. دربارهٔ منشأ اصطلاح «مقامه»، خطیبی بر تحول معنایی این واژه از «مجلس» و «مکان» تا خطبه‌ها و سپس سخنان مسجع گدایان تأکید می‌کند و همین کاربرد اخیر را منشأ نام‌گذاری این ژانر می‌داند؛ زیرا قهرمان مقامات غالباً گدایی سخنور است (خطیبی، ۱۳۶۶: ۵۴۵). در مقابل، بهار بر این باور است که «مقامات» احتمالاً ترجمهٔ عربی واژهٔ زرتشتی «گاه» یا «گاثه» است و از آنجا که این متون با آهنگ و موسیقی خوانده می‌شدند، این نام بر داستان‌های مسجع و آهنگین اطلاق شده است (بهار، ج۲، بی‌تا: ۳۲۴–۳۲۵).

مقامهٔ «دیناریه» پیش از حریری در آثار بدیع‌الزمان همدانی نیز وجود داشته و حریری احتمالاً از الگوی او تأثیر پذیرفته است. این نشان می‌دهد که طرح سخنوری در برابر دینار، پیش‌تر در سنّت مقامه‌نویسی تثبیت شده بود. اگرچه محور اصلی این مقاله مقایسهٔ مقامهٔ دیناریهٔ حریری با حکایت جدال سعدی و مدعی در گلستان است، خلاصهٔ روایت مقامهٔ دیناریهٔ همدانی نیز در اینجا آورده می‌شود؛ زیرا آشنایی با سنّت دیناریه‌نویسی در مقامات همدانی ـ که الگوی حریری بوده ـ می‌تواند توجه آگاهانه و غیرمستقیم سعدی به این سنّت را روشن‌تر نمایاند: عیسی بن هشام برای ادای نذر خود در پی بخیل‌ترین مرد بغداد می‌رود و به ابوالفتح اسکندری می‌رسد. اسکندری و مردی دیگر هر دو مدعی استحقاق دینار می‌شوند و با هجو و دشنام‌گوییِ فصیح و طنزآمیز به رقابتی زبانی درمی‌افتند. عیسی که از برتری یکی بر دیگری درمی‌ماند، دینار را میانشان رها می‌کند و می‌رود. در این مقامه خطابه بر سر یک دینار است. عیسی‌بن هشام به ناسزاگوترین شخصیت دیناری می‌دهد. ناگفته روح دنائت و پستی در این ناسزاگویی در برابر یک دینار پدیدار است.

ثُمّ تَنَاقَشَا وَتَهَارَشَا حَتّی قُلْتُ: لِیَشْتُمْ کُلٌّ مِنْکُمَا صَاحِبَهُ، فَمَنْ غَلَبَ سَلَبَ، وَمَنْ عَزّ بَزّ، فَقَالَ الإِسْکَنْدَرِیُّ: یَا بَرْدَ العَجُوزِ، یَا کُرْبَةَ تَمُّوزَ، یَا وَسَخَ الکُوزِ، یَا دِرْهَماً لا یَجُوزُ، یَا حَدِیثَ الْمَغَّنِینَ، یَا سَنَةَ الْبُوسِ، یَا کَوْکَبَ النّحُوسِ...[1] (الهمذانی، ۲۰۰۲: ۱۸۰)

از آن‌جا که مقامه نوعی از ادبیات روایی است، ناچار شخصیت‌هایی در آن حضور دارند تا روایت شکل بگیرد. شخصیّت‌های مقامات، ایستا و تک‌بعدی باقی می‌مانند. به همین سبب شخصیت‌های مقامه محدود، تکراری و ملال‌آور هستند. از منظر نقد هنری، می‌توان مقامه را نوعی «کمدی خلقیات»[2] دانست که با بزرگ‌نمایی صفات انسانی، مطالعه‌ای کاریکاتورگونه ارائه

---

۱. آن‌گاه آن دو به گفت‌وگو و درگیری پرداختند، تا آن‌که گفتم: هر یک از شما دیگری را دشنام دهد؛ هر که غالب شد، ببرد، و هر که عزیزتر بود، بهره گیرد. پس اسکندری گفت: ای سرمای پیرزن، ای گرمای تموز، ای چرک کوزه، ای درهم ناروا، ای سخن آوازخوانان، ای سال سختی، ای ستارهٔ نحسی...

۲. کمدیِ خُلقیات (Comedy of Humours) گونه‌ای نمایشی است که بر اغراق در یک خصلت روانی یا اخلاقیِ غالب در شخصیّت بنا می‌شود و شخصیّت‌ها نه در مسیر تحول، بل‌که در چارچوب همان خُلقِ ثابت بازنمایی می‌شوند.

می‌دهد. الراعی با مقایسهٔ این فن با آثار بن جانسون، اشاره می‌کند که مقامه «مطالعه‌ای کاریکاتورگونه و اغراق‌آمیز از شخصیّتی انسانی، برگرفته از واقعیت اجتماعی، ارائه می‌دهد» (الراعی، ۲۰۰۶: ۱۷۲)؛ همان‌گونه که در کاریکاتور یک عضو بیش از اندازه برجسته می‌شوند، در مقامه هم یک صفت نظیر بُخل برجسته می‌شود. هرچند این ظرفیت‌های نمایشی نیز نتوانست سایه‌ی سنگین تکرار مضمون را از سرِ این ژانر بردارد. «داستان در تمامی مقامات یکسان آغاز شده و قهرمان داستان به یک صورت معرفی می‌شود و داستان به شیوه‌ای یکنواخت پایان می‌پذیرد» (خطیبی، ۱۳۶۶: ۵۴۷). از منظر نقد جدید نیز این ضعف برجسته شده است؛ خلیفه شخصیّت‌های مقامات همدانی را «سطحی» می‌داند که «توسعه‌نیافته هستند و در جریان روایت، تحول یا شگفتی تازه‌ای ایجاد نمی‌کنند» (خلیفهٔ، ۲۰۱۰: ۸۴). با این همه، سنّت مقامه‌نویسی و شیوهٔ صنعت‌پردازیِ نهفته در آن، در آغاز همچون نهالی نحیف و کم‌رمق بود، امّا با مقامات حریری به اوج بالندگی و کمال رسید.

۱. ۱. بیان مسئله و چارچوب نظری

با وجود پژوهش‌های متعدد دربارهٔ تأثیر مقامه‌نویسی عربی بر نثر فارسی، بیش‌تر این مطالعات به جنبه‌های زبانی و سبکی محدود مانده و کم‌تر به دگردیسی‌های ساختاری، به‌ویژه در حوزهٔ شخصیّت‌پردازی و تعارض روایی، توجه نشان داده‌اند. یکی از مواردی که امکان بررسی دقیق این دگردیسی را فراهم می‌کند، مقایسهٔ حکایت «جدال سعدی با مدّعی» در باب هشتم گلستان با «مقامهٔ دیناریه» در مقامات بدیع‌الزّمان همدانی و حریری است. در مقامهٔ دیناریهٔ حریری، شخصیّت محوری ابوزید سروجی (یا ابوزید در روایت حریری) شخصیّتی دوگانه و متناقض است: او هم‌زمان بخیل و متکدّی، فصیح و فریبکار، و در عین حال تحسین‌برانگیز از حیث مهارت سخنوری و نکوهش‌پذیر از حیث رفتار اخلاقی است. این دوگانگی عمدتاً در سطح درونی شخصیّت باقی می‌ماند و به تعارضی بیرونی یا کنشی دراماتیک میان دو شخصیّت مستقل تبدیل نمی‌شود. راوی مقامه صرفاً شاهد و گزارشگر این وضعیت است و خود درگیر منازعه نمی‌شود. در مقابل، سعدی در حکایت «جدال سعدی با مدّعی» ساختاری متفاوت برمی‌گزیند. او ویژگی‌های متناقضی را که در مقامه در یک شخصیّت واحد جمع شده بود، به دو شخصیّت مستقل و متقابل تقسیم می‌کند: سعدی، به‌عنوان راویِ صادق و اخلاق‌گرا، و مدّعی، به‌عنوان شخصیّتی بخیل، مغرور و ریاکار. بدین‌ترتیب، تعارض درونی شخصیّت مقامه به تعارضی بیرونی و گفت‌وگومحور میان دو شخصیّت تبدیل می‌شود که در قالب مناظره‌ای اخلاقی و ادبی به اوج می‌رسد. مسئلهٔ اصلی این پژوهش بررسی همین دگردیسی ساختاری است.

در این پژوهش، متن عرصهٔ طنین صداهای مستقل و جهان‌بینی‌های متصادم فرض می‌شود. بر اساس این نظریه، مقامات عربی عمدتاً بر «تک‌گویی»[1] استوارند؛ جایی که راوی صرفاً ناظری است که در پایان، شخصیت اصلی را شناسایی می‌کند و حقیقت از پیش تعیین شده است (نورایی،

1. Monologism

۱۳۹۳: ۱۶۱؛ عرب‌یوسف‌آبادی و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۲۶). اما در جدال سعدی، ما با تلاشی برای «چندآوایی»[1] روبرو هستیم. اگرچه برخی پژوهشگران بر نابرابری کمی کلام (غلبه تک‌گویی) تأکید کرده‌اند (گرجی، ۱۳۸۳)، اما دگردیسی ماهوی در این است که تناقض درونی شخصیت ابوزید به دو «جهان‌بینی مستقل» تقسیم شده که هر یک برای اثبات حقانیت خود از استدلال‌های عقلانی و عاطفی بهره می‌برند (حسینی، ۱۳۸۳: ۹۱؛ گرجی، ۱۳۸۳: ۲۴۳).

۱. ۲. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات تطبیقی میان مقامات عربی و گلستان سعدی، مسیری طولانی را از تحلیل‌های صرفاً لغوی و صوری به سوی واکاوی‌های ساختاری و گفتمان‌شناختی طی کرده است. با این حال، بررسی انتقادی این منابع نشان می‌دهد که موضوع «دگردیسی شخصیت» و تبدیل «واحد متناقض» ابوزید سروجی به «دوگانه متعارض» در جدال سعدی، همچنان به عنوان یک خلاء جدی پژوهشی باقی مانده است. مقالهٔ حاضر درصدد است نشان دهد که تقسیم تیپ واحد ابوزید به دو شخصیت سعدی و مدعی، تنها یک تغییر کمّی نیست، بل‌که یک بازآفرینی بنیادین در جهت بومی‌سازی حکمت عملی در زبان فارسی است.

در سطح کلی، عبادی و محمدزاده (۱۳۹۷) به مقایسهٔ ساختاری گلستان و مقامات همدانی پرداخته‌اند. اگرچه آن‌ها بر نبوغ سعدی تأکید دارند، اما تمرکزشان بیشتر بر شباهت‌های نثر مسجع و مضامین تعلیمی است و به دگردیسی یک تیپ شخصیتی معین ورود نکرده‌اند. همچنین رستگار و همکاران (۱۳۹۳) پیوندهای روایی این دو سنت را در سطح ریشه‌شناسی بررسی کرده‌اند، اما آن‌ها تیپ بخیل را صرفاً «یکی از نمونه‌های اخلاقی در سنت مقامه‌نویسی» می‌دانند، نه کانون یک بحران روایی دگرگون‌شونده در گلستان. پژوهش عرب‌یوسف‌آبادی و همکاران (۱۳۹۷) از منظر ریخت‌شناسی پراپ، گام مهمی در جهت علمی کردن تحلیل مقامات برداشته است. آن‌ها معتقدند: «ساختار این روایات، با وجود فراوانی و تنوع ظاهری، از نظر انواع قهرمان و عملکرد آنان دارای نوعی وحدت و هماهنگی متقابل است» (عرب‌یوسف‌آبادی و همکاران، ۱۳۹۳، ص ۴۳). با این حال، نگاه آن‌ها به شخصیت، محدود به «حوزه‌های عمل» و «خویشکاری» است و به فرآیند تبدیل یک شخصیت واحد در متن مبدأ به دو صدای مستقل در متن مقصد نمی‌پردازد. در میان مطالعات موردی، مریم حسینی (۱۳۸۳) در مقالهٔ «تحلیل ساختاری حکایت جدال سعدی با مدعی»، مبانی تأثیرپذیری سعدی از فرم مقامه و مباحث فقر و غنای غزالی را به خوبی تبیین کرده است. نقطهٔ ضعف این پژوهش در ارتباط با موضوع «شخصیت»، نگاه ایستا و تیپیکال به افراد است. حسینی تصریح می‌کند: «شخصیت به مفهوم جدید داستان‌نویسی وجود ندارد؛ بلکه افراد داستان نمونه نوعی و کلی هستند و هیچ یک زبان خاص ندارند» (حسینی، ۱۳۸۳، ص ۷۷). این نگاه، مانع از درک این نکته می‌شود که سعدی چگونه آگاهانه «وحدت متناقض» ابوزید (که همزمان فصیح و وقیح بود) را شکسته و به دو تشخص زبانی و ایدئولوژیک مستقل بدل کرده است.

---

1. Polyphony

از سوی دیگر، مصطفی گرجی (۱۳۸۳) با رویکرد تحلیل گفتمان، بر نابرابری کمی کلام طرفین تأکید ورزیده است. او معتقد است: «زبان گفتگو به جای زایایی کلامی و گفتگو، در قید تک‌گویی و مونولوگ بوده» و در نهایت به شکست جریان گفتگو می‌انجامد (گرجی، ۱۳۸۳، ص ۸۵). نقد وارد بر این پژوهش آن است که این «تک‌گویی» را یک نقص در آداب مناظره می‌بیند، در حالی که پژوهش حاضر قصد دارد نشان دهد این وضعیت، بخشی از راهبرد سعدی برای بیرون‌افکندن تناقضات درونی شخصیت مقامه و تبدیل آن به یک «نبرد دراماتیک» چندصدایی است. اسماعیل نرماشیری (۱۳۹۶) با رویکرد ایدئولوژی‌شناختی، به درستی شخصیت توانگر را نماد «شناخت فعال اجتماعی» می‌داند. او اشاره می‌کند که: «سعدی با شخصیت توانگر ایدئولوژی خود، شناخت فعال مؤثر اجتماعی را مد نظر داشته است» (نرماشیری، ۱۳۹۶، ص ۸۱). این پژوهش اگرچه به لایه‌های معنایی شخصیت پرداخته، اما همچنان از منظر تطبیقی به این پرسش پاسخ نمی‌دهد که چرا این ایدئولوژی مستلزم دگردیسی تیپ «مکدی» عربی به دو قطب متعارض فارسی بوده است. در نهایت، اسداللهی (۱۳۹۰) بر «تنوع و تحرک» در الفاظ و معانی تأکید کرده و اشاره می‌کند که حضور خود سعدی به عنوان یک طرف گفتگو باعث شده است «ماجرا واقعی‌تر و جاندارتر به نظر برسد» (اسداللهی، ۱۳۹۰، ص ۵). این یافته، پیش‌زمینه‌ای عالی برای ادعای پژوهش حاضر است؛ چرا که نشان می‌دهد سعدی چگونه با تغییر جایگاه راوی از ناظر به کنشگر، دگردیسی شخصیت را در خدمت عینیت‌بخشی به روایت قرار داده است.

۲. بحث و بررسی

مقامات حریری از نظر ساختار و شخصیت‌پردازی دنباله و تکامل‌بخش سنتی است که بدیع‌الزمان همدانی بنیان نهاد. حریری، که مقامه را به صورتی منسجم و استادانه سامان داد (الحسن، ۲۰۱۴: ۳۱)، خود نیز در مقدمهٔ اثرش بر پیشگامی بدیع‌الزمان تأکید می‌کند و اذعان دارد که مقامه‌نویسان پس از او راهی جز پیروی از وی ندارند (الحریری، ۱۹۷۸: ۹). اهمیت مقامات حریری برای پژوهش حاضر بیش از آن‌که در ویژگی‌های سبکی آن باشد، در شخصیت محوری آن، ابوزید سروجی، نهفته است. ابوزید شخصیتی چندوجهی و دگردیس‌پذیر دارد که در هیئت‌های گوناگون ظاهر می‌شود و در عین برخورداری از دانش، فصاحت و توانایی‌های خطابی، برای گذران زندگی به تکدّی، حیله‌گری و ایفای نقش‌های متنوع روی می‌آورد. از این‌رو، در وجود او دو قطب متضادِ فضیلت و نیرنگ، حکمت و منفعت‌جویی، و اعتبار اجتماعی و فرودستی اقتصادی به هم می‌رسند و نوعی وحدت متناقض شکل می‌گیرد. همین چندگانگی و ناپایداری هویت، که از مهم‌ترین ویژگی‌های شخصیت ابوزید است، مقامات حریری را به یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های ادبی برای مطالعهٔ دگردیسی و هویت سیّال تبدیل کرده است (خطیبی، ۱۳۶۶: ۵۶۴–۵۶۵؛ عبدالجلیل، ۱۳۸۱: ۲۰۴).

مقامات بدیع‌الزمان همدانی و حریری تأثیر چشمگیری بر نثر مصنوع فارسی گذاشت و نویسندگان و نظریه‌پردازان ادب فارسی آن‌ها را از نمونه‌های برجستهٔ فنّ نویسندگی می‌دانستند (نظامی عروضی سمرقندی، ۱۳۲۷: ۲۱–۲؛ صفا، ۱۳۴۷: ۱۲۱). این تأثیر در آثاری چون نوشته‌های خواجه عبدالله انصاری و به‌ویژه مقامات حمیدیِ قاضی حمیدالدّین بلخی آشکار است که با الهام مستقیم از مقامات همدانی و

حریری پدید آمد (خطیبی، ۱۳۶۶: ۵۶۹، ۵۷۱؛ بلخی، ۱۳۸۹: ۲۱-۲۲). با وجود آشنایی سعدی با این سنت استوار، او در حکایات خود راهی متفاوت برگزید و به جای تأکید بر صناعت‌پردازی و تکلّف مقامه‌نویسان، روایت را در خدمت پرداخت شخصیت و طرح مسائل انسانی قرار داد.

در تحلیل نسبت گلستان سعدی با سنت مقامات، نخست باید به این نکته توجه کرد که سعدی از این سنت آگاهی داشته و در برخی موارد، به‌ویژه در «جدال سعدی با مدعی»، از امکانات روایی و جدلی آن بهره گرفته است (ابراهیمی حریری، ۱۳۸۳: ۴۱۳؛ خطیبی، ۱۳۶۶: ۶۱۷؛ ابراهیم، ۱۳۹۶: ۷۱). با این حال، این بهره‌گیری در گلستان به معنای تداوم مستقیم الگوی مقامه نیست، بلکه در فرآیند دگرگونی آن قرار می‌گیرد. سعدی خود بر فاصله‌گذاری آگاهانه از شیوه تقلیدی تأکید می‌کند و می‌نویسد: «در این جمله چنان که رسم مؤلفان است و دأب مصنفان، از شعر متقدمان به طریق استعارت تلفیقی نرفت» (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۹۱). همچنین شیوه اثرگذاری نثر او مبتنی بر ترکیب اخلاق و ظرافت بیان است؛ آنجا که «داروی تلخ نصیحت به شهد ظرافت برآمیخته تا طبع ملول ایشان از دولت قبول محروم نماند» (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۹۱). مؤید شیرازی نیز این فرایند را نوعی خودآگاهی هنری می‌داند که در آن سعدی میان کارکرد اخلاقی و ساخت ادبی توازن برقرار می‌کند (مؤید شیرازی، ۱۳۷۶: ۲۴). این آگاهی سبکی در سطح بازنمایی شخصیت‌ها نیز قابل مشاهده است. سعدی در بوستان، با اشاره به ابوزید سروجی، به یکی از چهره‌های محوری سنت مقامات ارجاع می‌دهد:

گدایی که بـر شـیر نـر زیـن نهـد ابوزیـد را اسـب و فـرزین نهـد

(سعدی، ۱۳۵۹: ۶۰)

این اشاره نشان می‌دهد که سعدی شخصیت مقامه‌ای را به‌عنوان یک تیپ ادبی می‌شناسد، اما آن را در منطق اخلاقی و روایی متفاوتی بازآفرینی می‌کند. در نتیجه، در حالی که مقامات بر تکلف زبانی، اطناب و محوریت گدایی و نیرنگ استوار است، در گلستان گرایش به ایجاز، روشنی بیان و عینیت‌بخشی به شخصیت‌ها دیده می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۱۰؛ موحد، ۱۳۷۴: ۱۷۰؛ خطیبی، ۱۳۶۶: ۶۰۰-۶۰۲). این جابه‌جایی از «نمایش صناعت زبانی» به «بازنمایی کارکردی شخصیت»، زمینه اصلی تحلیل دگردیسی شخصیت در گذار از مقامات به گلستان را فراهم می‌کند.

۳. تحلیل تطبیقی دگردیسی شخصیّت درونی به شخصیّت‌های نمایشی

در هر دو متن، دینار محوری‌ترین عنصر روایی است؛ اما کارکرد آن در دو اثر چنان متفاوت است که می‌توان گفت همین تفاوت کارکردی، آینهٔ تمام‌نمای دگردیسی ساختاری از مقامهٔ حریری به حکایت سعدی است. در مقامهٔ دیناریّه، دینار نه موضوعِ یک بحث فکری، بل‌که هدف نهایی برای فریب است؛ حضور آن در متن برای به‌حرکت درآوردن پیشرانهٔ نیرنگ ابوزید لازم است، نه برای گشودن پرسشی فلسفی دربارهٔ ثروت و فقر. اما در حکایت سعدی، دینار ــ یا به‌دقیق‌تر، بحث دربارهٔ توانگری و درویشی ــ بهانه‌ای است برای به‌صحنه آوردن صحنه‌ای ایدئولوژیک تمام‌عیار.

ابوزید سروجی تنها صدای فعال در روایت است و خطابهٔ طولانی دربارهٔ دینار ایراد می‌کند. راوی (حارث بن همام) و مخاطبان صرفاً شنونده‌اند و هیچ تعاملی با ابوزید ندارند. به‌عنوان مثال، در مقامات حریری، ابوزید می‌گوید:

فَقَالَ: یا أَخَائِرَ الذَّخَائِرِ، وَبَشَائِرَ العَشَائِرِ، عَمُّوا صَبَاحًا، وَأَنْعِمُوا اصْطِبَاحًا، وَانْظُرُوا إِلَى مَنْ كانَ ذَا نَدٍ وَنَدًى، وَجِدَّةً وَوَجْدًا، وَعِقَارًا وَقُرًى، وَمَقَارًا وَقُرًى. فَمَا زَالَ بِهِ قُطُوبُ الخُطُوبِ، وَخُرُوبُ الكُرُوبِ، وَشَرَرُ شَرِّ الحَسُودِ، وَانْتِيَابُ النُّوبِ السُّودِ، حَتَّى صَفَرَتِ الرَّاحَةُ، وَقُرِعَتِ السَّاحَةُ، وَغَارَ المَنْبَعُ، وَنَبَا المُرَبَّعُ، وَأَقْوَى المَجْمَعُ، وَأَقْضَ المُضْجَعُ....[1] (الحریری، ۱۹۷۸: ۲۰)

این خطابه ادامه می‌یابد بدون این‌که کسی سؤالی بپرسد، اعتراضی کند، یا پاسخی بدهد. تناقض درونی ابوزید – ستایش دینار در گفتار و فریب برای کسب آن در عمل – در همین مونولوگ نهفته است، اما هرگز به تعارض بیرونی تبدیل نمی‌شود. تمامی تناقضات در درون یک شخصیّت باقی می‌مانند: او هم فصیح است و هم فریبکار، هم ستایش‌گر دینار و هم متکدّی. این ساختار مونولوگی، امکان بازخوانی انتقادی یا کشف تدریجی حقیقت را از طریق گفت‌وگو فراهم نمی‌آورد؛ خواننده باید خود این تناقض را تشخیص دهد.

در مقامهٔ دیناریّه، ساختار روایت بر پایهٔ یک بازی دوسویه استوار است: حارث بن همّاه دیناری پیش می‌نهد و ابوزید سروجی با آن بازی می‌کند. این بازی دو مرحله دارد: نخست ستایش دینار به شرط دریافت آن، و سپس نکوهش همان دینار، باز هم به شرط دریافت دینار دیگری. ابوزید در هر دو مرحله موفق می‌شود؛ و این موفقیت دوگانه جوهرِ طنزِ مقامه است. چون وقتی کسی هم دینار را می‌ستاید و هم آن را نکوهش می‌کند، و در هر دو حال دینار می‌گیرد، پیام ضمنی روشن است: آنچه او می‌گوید اصلاً مهم نیست؛ آنچه مهم است، گرفتنِ دینار است.

این دوگانگیِ ستایش/نکوهش از جهت ساختاری نیز معنادار است. دینار در خطابهٔ ابوزید حضوری کاملاً ابزاری دارد: نه نشانه‌ای است از بی‌عدالتی اجتماعی، نه محکّی برای سنجش ارزش‌های اخلاقی. دینار صرفاً محرّک نمایشِ فصاحت است. ابوزید از دینار نه به‌عنوان موضوعِ اندیشه، بل‌که به‌عنوان دستاویزِ بداهه‌سرایی استفاده می‌کند. بیت‌های او دربارهٔ دینار آکنده از صنایع لفظی‌اند، اما خالی از موضع‌گیری واقعی.

تَبًّا لَهُ مِنْ خَادِعٍ مُمَاذِقٍ أَصْفَرَ ذِی وَجْهَیْنِ كَالْمُنَافِقِ
یَبْدُو بِوَصْفَیْنِ لِعَیْنِ الرَّامِقِ زِینَةَ مَعْشُوقٍ وَلَوْنَ عَاشِقِ
وَحُبُّهُ عِنْدَ ذَوِی الحَقَائِقِ یَدْعُو إِلَى ارْتِكَابِ سَخَطِ الخَالِقِ
لَوْلَاهُ لَمْ تُقْطَعْ یَمِینُ سَارِقٍ وَلَا بَدَتْ مَظْلِمَةٌ مِنْ فَاسِقٍ
وَلَا اشْمَأَزَّ بَاخِلٌ مِنْ طَارِقٍ وَلَا شَكَا المُمْطَلُ مَطْلَ العَائِقِ

---

۱. گفت: ای بهینان یخنی‌ها، و بشارت‌های خویشان، خوش‌تان باد بامداد، و نیکوتان باد صبوحی خوردن، بنگرید به کسی که بودست خداوند انجمن و عطا و عطا و توانگری و بخشش و ضیاع و دیه‌ها و حوض‌ها و دعوت‌گاه‌ها و مهمانی، همیشه بدو می‌رسید گرفتگی کارهای بزرگ، و جنگ کربت‌ها و سپُرغ‌های بدی بدخواه، و رسیدن رنج‌های روزگار تاریک و سیاه، تا تهی شد کف دست و بی‌سبزه شد هامونی محلت و قبیلهٔ او، و فرو شد آب چشمه، و بازجست منزل ای قرار درو قدر شدر، و خالی شد مجمع، و سنگستان شد خواب‌گاه .... (همان: ۱۷)

وَلا اسْـتُعِيذَ مِـنْ حَسُـودٍ راشِـقٍ ... وَشَـرٌّ مـا فِيـهِ مِـنَ الخَلائِـقِ
أَنْ لَيْسَ يُغْنِى عَنْکَ فِى المُضايِقِ ... إِلّـا إِذا فَـرَّ فِـرارَ الآبِـقِ
واهًـا لِمَـنْ يَقْذِفُـهُ مِـنْ حـالِقٍ ... وَمَـنْ إِذا ناجـاهُ نَجْـوَى الوامِـقِ
قـالَ لَـهُ قَـوْلَ المُحِـقِّ الصّـادِقِ: ... لا رأى فـى وصـلک لـى ففـارق![1]

(الحریری، ۱۹۷۸: ۲۲)

این تشبیه دینار به منافق ــ که هم رویِ ستودنی دارد و هم رویِ نکوهیدنی ــ خود بهترین توصیف از کارکرد دینار در این مقامه است: دینار، مثلِ ابوزید، دورو است و هیچ حقیقتِ ثابتی ندارد. آنچه در نهایت می‌ماند، مهارتِ سخنور است، نه حقیقتِ سخن. ابوزید می‌تواند بار دیگر برای دینار ستایشگرانه آواز بخواند:

أَكْـرِمْ بِأَصْـفَرَ راقَـتْ صُـفْرَتُهُ ... جَـوابُ آفـاقٍ تَرامَـتْ سُـفْرَتُهُ
مَـأْثُورَةٌ سَـمِعَتْهُ وَشُـهِرَتْهُ ... قَدْ أُودِعَتْ سِرَّ الغِنَـى أُسْـرَتُهُ
وَقارَنَتْ نَجْـحَ المَسـاعِى خَطْرَتُـهُ ... وَحُبِّبَـتْ إِلَـى الأَنـامِ غُرَّتُـهُ
كَأَنَّمـا مِـنَ القُلُـوبِ نَقَرَتْـهُ ... بِهِ يَصُولُ مَـنْ حَوَتْـهُ صُـرَّتُهُ
وَإِنْ تَفانَـتْ أَوْ تَوانَـتْ عِتْرَتُـهُ ... يـا حَبَّـذا نَضـارَتُهُ وَنَضْـرَتُهُ
وَحَبَّـذا مُغْناتُـهُ وَنُصْـرَتُهُ ... كَمْ آمِـرٍ بِـهِ اسْـتَتَبَّتْ إِمْرَتُـهُ
وَمُتْـرَفٍ لَـوْلاهُ دامَـتْ حَسْـرَتُهُ ... وَجَـيْشٍ هُـمْ هَزَمَتْـهُ كَرَّتُـهُ
وَبَـدْرٍ تَـمٍّ أَنْزَلَتْـهُ بَدْرَتُـهُ ... وَمُسْتَشِـيطٍ تَتَلَظَّـى جَمْرَتُـهُ
أَسَـرَ نَجْـواهُ فَلانَـتْ شِـرَّتُهُ ... وَكَـمْ أَسِـيرٍ أَسْـلَمَتْهُ أُسْـرَتُهُ
أَنْقَذَتْـهُ حَتَّـى صَـفَتْ مَسَـرَّتُهُ ... وَحَـقُّ مَـوْلًى أَبْدِعَتْـهُ فِطْرَتُـهُ
لَوْلا التُّقَى لَقُلْـتُ جَلَّـتْ قُدْرَتُـهُ![2]

(الحریری، ۱۹۷۸: ۲۱)

---

۱. هلاکت باد آن را چگونه فریبنده و دو روست/ زردی دو روی چون منافق/ پدید می‌آید بدون‌شان چشم نگرنده را/ با نهان معشوق و رنگ عاشق/ و دوستی او نزدیک خداوندان حقیقت/ بازخواند با ارتکاب ناپسندی خدای عزّوجل/ اگر نه او بودی نبریدندی دست راست دزد/ و نه پدید آمدی ظلمی از فاسقی/ و نه برمیدی بخیلی از مهمان به شب آینده/ و نه گله کردی پیچانیده از پیچانیدن تعویق درآرنده/ و نه بازداشت خواستی از بدخواهی تیرباران‌کننده/ و بترین آن‌چه در آن است از خوها/ آن است که بی‌نیازی نکند از تو در تنگی‌ها/ مگر که بگریزد چو بگریختن گریزندهٔ/ خنک حال آن‌که بیندازد آن را از سر کوه بلند/ و آن را که چه با او راز کند چو راز عاشق/ گوید او را گفتار بر حقی راست گوی/ رای نیست مرا در پیوندش تا با من برو جدا شو. (همان: ۱–۲۰)

۲. چون گرامی است زر زردی که نیکوست زردی او/ برنده کناره‌های عالم از جا به جای اندازد سفر او/ روایت کرده آوازهٔ او و معروفی او/ به‌درستی که به امانت نهاده‌اند سرّ توانگری در شکن‌های پیشانی او / و قرین است با روایی کارها جنبیدن او/ و دوست کرده‌اند به خلق سپیدی روی او/ گویی که از دل‌هاست گداختهٔ او/ بدان حمله کند آن‌کس که صرّهٔ او/ و اگرچه نیست شده باشند یا سست شده باشند خویشان او/ ای خوشا گداختهٔ او و تازگی او/ و ای خوشا بی‌نیازی او و کفایت او و یاری او/ ای بسا فرماینده اا که بدو تمام شد امیری او/ و ای مستا که اگر نه او بودی پیوسته بودی حسرت او/ و لشکر اندوها که هزیمت کرد آن را حملهٔ او/ و ماه تماما که فرود آورد آن را بدرهٔ او/ و در خشم شده آا که زبانه می‌زد انگشت خشم او/ که راز او نهان با او بگفت نرم شد آن شرّت او و تیزی خشم او/ و چندا بندی که فروگذاشته بودند او را کسان او/ برهانید او را تا صافی شد شادی او/ سوگند به حق بارخدایی که نو بیافرید آن را آفرینش او/ اگر نه پرهیزکاری و دین‌داری بودی گفتمی: ای بزرگا قدرت و قدر او. (رواقی، ۱۳۶۵: ۹–۱۸)

این وضعیت، از منظر باختینی، همان تک‌صدایی مقامه است: نه‌تنها همهٔ صداها در یک صدا ــ صدای ابوزید ــ ادغام شده‌اند، بل‌که حتی درونِ همان یک صدا نیز هیچ صادقانهٔ واقعی وجود ندارد. ابوزید هم زمانی که دینار را می‌ستاید و هم زمانی که آن را نکوهش می‌کند، در حال بازی است. دینار موضوعِ بیانِ او نیست، وسیلهٔ نمایش اوست. حارث بن همّام، راویِ مقامه، این را در پایان درمی‌یابد:

قالَ الحارِثُ بْنُ هَمّامٍ: فَناجانِی قَلْبِی بِأَنَّهُ أَبُو زَیْدٍ، وَأَنَّ تَعارُجَهُ لِکَیْدٍ. فَاسْتَعَدْتُهُ وَقُلْتُ لَهُ: قَدْ عَرَفْتُکَ بُوَشَیْکٍ، فَاسْتَقِمْ فِی مَشْیِکَ.[1] (الحریری، ۱۹۷۸: ۲۳)

این عبارتِ کوتاه همهٔ حجابِ خطابه را کنار می‌زند و آشکار می‌کند که ابوزید تنها برای دیناری که گرفته است خطابه خوانده، نه برای چیزی که به آن باور داشته.

فَإِنْ لامَنِی القَوْمُ قُلْتُ: اعْذِرُوا فَلَیْسَ عَلَی أَعْرَجٍ مِنْ حَرَجٍ[2]

(الحریری، ۱۹۷۸: ۲۳)

سعدی در «جدال سعدی با مدّعی» اصلاً دیناری به کسی نمی‌دهد و نمی‌گیرد. ساختارِ مادیِ مقامهٔ حریری ــ که حول دینارِ واقعی می‌چرخد ــ در اینجا کاملاً کنار گذاشته شده است. دینار، یا به‌دقیق‌تر، «نعمت» و «مال»، تنها در سطحِ گفتمانی حضور دارد، نه در سطحِ کنشِ روایی. این جابه‌جایی از دینارِ مادی به ثروت‌وفقرِ ایدئولوژیک، دقیقاً همان دگردیسیِ بنیادینی است که قاضی بر آن تأکید می‌کند.

در گلستان، مدّعی توانگران را به بخل و دنیاپرستی متهم می‌کند: «گفتا: به تجربت آن همی‌گویم که متعلّقان بر در بدارند و غلیظانِ شدید برگمارند تا بارِ عزیزان ندهند» (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۶۵). این اتهام، برخلاف خطابهٔ ابوزید، یک موضعِ اخلاقی است ــ نه نمایشِ فصاحت. مدّعی ادعا می‌کند که فقر فضیلت است و توانگری رذیلت، و این ادعا یک جهان‌بینیِ منسجم دارد که سعدی باید با آن روبه‌رو شود. سعدی نیز موضعِ متضادی می‌گیرد: «گفتم: نه، که بر مال ایشان حسرت می‌خوری» (همان: ۱۶۶). این ضربهٔ کلامیِ سعدی در واقع دینارِ پنهانِ مدّعی را آشکار می‌کند: همان چیزی که مدّعی ظاهراً نکوهش می‌کند، در باطن آرزوی آن را دارد.

اما تفاوتِ اساسی اینجاست: در مقامهٔ حریری، تناقضِ ابوزید ــ ستودنِ فقر و طمع به دینار ــ درونی و پنهان است و خواننده باید آن را از زیرِ خطابه بیرون بکشد؛ در حکایتِ سعدی، این همان تناقض از درونِ شخصیّت بیرون می‌آید و به صحنهٔ گفت‌وگو کشیده می‌شود. مدّعی خودِ تناقض را نمایندگی می‌کند ــ ادعایی که ذاتاً با نیّتِ باطنی‌اش ناسازگار است ــ و سعدی نقشِ آشکارکنندهٔ این تناقض را دارد. دینارِ پنهان‌شدهٔ مدّعی همان دینارِ آشکارِ ابوزید است، اما اکنون در قالبِ بحثی اخلاقی درآمده است.

---

۱. گفت حارث بن همام: با من به راز گفت دل من که او ابوزید است، و لنگ ساختن او خود را از بهر کید است. بازگشتن خواستم ازو و گفتم او را: بشناختم رنگ‌آمیزی تو، راست برو در روش تو. (همان: ۲۱)

۲. اگر ملامت کند مرا گروه، گویم: معذور دارید/ که نیست بر لنگ هیچ تنگی. (همان: ۲۲)

این تفاوت کارکردی را می‌توان در یک محورِ اصلی خلاصه کرد: در مقامهٔ حریری، دینار «هدف»ی است که «فریب» ابزارِ رسیدن به آن است؛ در حکایتِ سعدی، دینار ــ یا درویشی/توانگری ــ«بهانه»ای است که «جدال» از درون آن برمی‌خیزد. در حالتِ اول، روایت به گرفتنِ دینار ختم می‌شود و معنا در «موفقیتِ فریب» نهفته است. در حالتِ دوم، روایت به داوریِ قاضی ختم می‌شود و معنا در «توازنِ استدلال» جای دارد.

این تحول با سبکِ سعدی در ارتباطی مستقیم است. آنچه شفیعی کدکنی آن را «سهل و ممتنع» می‌نامد و «شعبده‌بازی در پنهان کردنِ هنرسازه‌ها» توصیف می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۱۰) در اینجا ساختارِ روایی هم پیدا می‌کند: سعدی دینارِ مادیِ مقامه را پنهان می‌کند و به‌جایِ آن مناظره‌ای می‌نهد که در ظاهر ساده است اما در باطن، تمامِ تناقضِ انسانیِ ابوزید را ــ که در مقامه پنهان و ساختاری بود ــ به‌صورتِ آشکار و گفتاری بازمی‌نماید. سادگیِ ظاهریِ «گفتم: نه، که بر مال ایشان حسرت می‌خوری» دقیقاً همان کاری را می‌کند که خطابهٔ طولانیِ ابوزید دربارهٔ دینار انجام می‌دهد ــ یعنی رسوا کردنِ حرصِ پنهان ــ اما در یک جملهٔ کوتاه و با ضربه‌ای مستقیم، نه از طریقِ تناقضِ ساختاریِ چندلایه. همچنین، همان‌طور که ماسه توضیح می‌دهد، سعدی «نخست یک حقیقتِ اخلاقی را بیان می‌کند، سپس آن را با یک سلسله تمثیل‌ها مجسّم می‌سازد» (ماسه، ۱۳۶۴: ۲۵۲) ــ و دینار در حکایتِ سعدی دقیقاً در خدمتِ همین تجسّم‌بخشی قرار دارد: تجسّمِ آن تناقضی که در مقامه پنهان بود.

۳. ۱. حضور و غیاب راوی

در میانِ همهٔ دگردیسی‌هایی که سعدی در بازآفرینیِ الگوی مقامه انجام داده، هیچ‌یک به‌اندازهٔ تحولِ جایگاهِ راوی بنیادی نیست. این تحول نه صرفاً یک انتخابِ فنی در روایت‌شناسی، بل‌که نشانهٔ دگرگونیِ عمیق‌تری در رابطهٔ میانِ نویسنده، متن و مخاطب است. حارث بن همّاه در مقامهٔ دیناریّهٔ حریری از بیرونِ ماجرا می‌نگرد، ثبت می‌کند و در پایان می‌شناسد؛ سعدی در «جدال سعدی با مدّعی» از درونِ ماجرا زندگی می‌کند، می‌جنگد و داوری می‌طلبد. حارث بن همّاه در مقاماتِ حریری کارکردی دوگانه دارد که در ظاهر متناقض می‌نماید اما در عمل دو رویِ یک سکه است: او هم شاهدِ ماجراست و هم بخشی از آن ــ اما نه به‌عنوانِ طرفِ یک تعارض، بل‌که به‌عنوانِ مخاطبِ یک نمایش. در مقامهٔ دیناریّه، این وضعیت به‌وضوح نمایان است: حارث کسی است که دینار پیش می‌نهد، شرط می‌گذارد و در پایان هویتِ ابوزید را می‌شناسد. این سه کنش در ظاهر او را به «شخصیتِ فعال» تبدیل می‌کنند، اما در حقیقت همهٔ آن‌ها در خدمتِ یک کارکردِ روایی واحد هستند: فراهم آوردنِ صحنه برای نمایشِ ابوزید. حارث دینار پیش می‌نهد تا ابوزید بتواند بداهه‌سرایی کند؛ شرط می‌گذارد تا ساختارِ نمایشی شکل بگیرد؛ و در پایان هویت را می‌شناسد تا روایت به پایانِ خود برسد. هیچ‌یک از این کنش‌ها موضعِ اخلاقی یا فکریِ مستقلی را بیان نمی‌کند. حارث در طولِ خطابهٔ ابوزید ــ که قلبِ مقامه است ــ کاملاً ساکت است. این سکوت تصادفی نیست؛ ساختارِ تک‌صدایی مقامه چنین می‌طلبد. اگر حارث در برابرِ خطابهٔ ابوزید موضع می‌گرفت، اعتراض می‌کرد یا پرسش می‌پرسید، ماهیتِ مونولوگ‌وارِ مقامه فرو می‌ریخت.

سکوتِ حارث شرطِ امکانِ خطابهٔ ابوزید است. این وضعیت از منظرِ باختینی دقیقاً همان چیزی است که او «آگاهیِ مسلّط» می‌نامد: در روایتِ تک‌صدایی، «یک آگاهی مسلّط دیگر صداها را در خود می‌بلعد و خواننده حقیقتی از پیش‌تعیین‌شده را دریافت می‌کند» (باختین، ۱۳۹۵: ۹۰). حارث بن همّام نه‌تنها صدایی مستقل ندارد، بل‌که حضورِ او صرفاً برای اثباتِ اینکه آگاهیِ مسلّط ــ ابوزید ــ همه‌چیز را در اختیار دارد، لازم است. جملهٔ پایانیِ حارث ــ «شناختمت، راست برو» ــ در واقع اعترافِ ضمنی به این سلطه است: او تنها وقتی «می‌فهمد» که ابوزید خودش هویتش را آشکار می‌کند یا آن‌قدر نزدیک می‌شود که پنهان کردن دیگر ممکن نیست. این «شناخت» در پایان، خودش گواهی بر «ندانستن» در طولِ روایت است. مهم‌تر از آن، این «شناختنِ در پایان» خودِ حارث را تغییر نمی‌دهد. پس از شناختن، او نه خشمگین می‌شود، نه موضع می‌گیرد، نه دینارِ گرفته‌شده را طلب می‌کند. صرفاً جملهٔ کوتاهی می‌گوید و روایت تمام می‌شود. این بی‌تفاوتیِ اخلاقیِ حارث در لحظهٔ کشفِ فریب، بارزترین نشانهٔ «انفعالِ» اوست: او نه‌تنها در طولِ روایت ناظر بوده، بل‌که حتی در لحظهٔ «بازیگری» نیز کنش‌گرِ واقعی نیست. کشفِ هویتِ ابوزید هیچ پیامدِ روایی یا اخلاقی ندارد ــ نه برای حارث، نه برای ابوزید، نه برای خواننده. اگر حارث اصلاً ابوزید را نمی‌شناخت، پیامِ مقامه ذره‌ای تغییر نمی‌کرد؛ زیرا پیامِ واقعیِ مقامه در مهارتِ زبانیِ ابوزید است، نه در قضاوتِ اخلاقیِ حارث. این ساختار با کارکردِ مقامه به‌مثابهٔ «نمایشِ فصاحت» کاملاً سازگار است. مقامه، چنان‌که مطرّزی توصیف می‌کند، «کتابی است خوش‌تألیف که مقصود از آن جمعِ دُرِّ الفاظ و غُرَر بیان است» (خطیبی، ۱۳۶۶: ۵۴۶). در چنین قالبی، راوی نمی‌تواند بازیگرِ اصلی باشد ــ زیرا اگر باشد، توجه از «فصاحتِ قهرمان» به «تعاملِ شخصیّت‌ها» منتقل می‌شود، و این با ماهیتِ ژانر ناسازگار است. حارث باید سکوت کند تا ابوزید بتواند بدرخشد.

سعدی در «جدال سعدی با مدّعی» چیزی را انجام می‌دهد که در سنّتِ مقامه‌نویسی بی‌سابقه است: خودش را در قلبِ تعارض قرار می‌دهد. او نه‌تنها راوی است، بل‌که یکی از دو قطبِ جدال است ــ و این همزمانیِ «صدای راوی» و «صدای شخصیّت»، آن چیزی است که ساختارِ دیالوگیکِ گلستان را از تک‌صدایی مقامه متمایز می‌کند. ابراهیمی حریری توضیح می‌دهد که سعدی این مقامه را «با این تفاوت که خویشتن را یکی از قهرمانانِ داستان قرار داده است» نوشته (ابراهیمی حریری، ۱۳۸۳: ۴۱۳) ــ و همین «تفاوت» که به‌نظر می‌رسد توضیحِ فرعی باشد، در واقع جوهرِ تمامِ دگردیسیِ ساختاری است. این انتخابِ سعدی پیامدهای روایی زنجیره‌واری دارد که یکدیگر را تقویت می‌کنند. نخست، «راوی» دیگر نمی‌تواند سکوت کند؛ زیرا سکوتش به معنای شکستِ یک طرفِ جدال است. حارث می‌توانست ساکت بماند و روایت ادامه می‌یافت، اما اگر سعدیِ راوی/شخصیّت سکوت کند، جدالِ دوصداییِ متن یک‌سویه می‌شود و پیامِ اخلاقیِ گلستان فرو می‌ریزد. دوم، «صدای راوی» دیگر صدایِ بیرونی نیست که رویدادها را گزارش کند؛ صدایی است که درگیر است، استدلال می‌آورد، خشمگین می‌شود، و دست به دامانِ داور می‌زند. سوم ــ و این شاید مهم‌ترین پیامد باشد ــ اقتدارِ اخلاقیِ متن دیگر از بیرونِ روایت نمی‌آید، بل‌که از درونِ تعاملِ صداها بیرون می‌جوشد.

۳. ۲. دگردیسیِ شخصیّت از منظرِ روایت‌شناختی

تا این‌جا بیان شد که حارث سکوت می‌کند و سعدی می‌جنگد. اما این تقابل تنها یک تفاوتِ رفتاری نیست؛ نشانهٔ دو نوعِ کاملاً متفاوت از «دگردیسیِ شخصیّت» است ــ یا بهتر بگوییم، نشانهٔ حضور یا غیابِ این دگردیسی است. در مقامهٔ دیناریّه، تنها شخصیّتی که «دگرگون» می‌شود ابوزید است ــ اما دگرگونیِ او نه اخلاقی بل‌که نقابی است: از درویشِ لنگ به سخنورِ حرفه‌ای. این دگرگونی در پایانِ روایت آشکار می‌شود و خواننده را متوجه می‌کند که همهٔ آنچه دیده، نمایشِ یک بازیگر بوده. حارث در این فرآیند تغییر نمی‌کند: پیش از شناختنِ ابوزید همان است که پس از آن است. شناختنِ هویتِ ابوزید هیچ چیزی را در حارث تغییر نمی‌دهد ــ نه نگاهش به ثروت، نه نگاهش به فقر، نه موضعِ اخلاقیِ او. او ابوزید را «می‌شناسد» اما از این شناخت هیچ درسی نمی‌آموزد، هیچ موضعی نمی‌گیرد، و هیچ کنشی انجام نمی‌دهد. در حکایتِ سعدی، وضعیت متفاوت است. سعدی‌ی که در ابتدای حکایت وارد مجلس می‌شود و با مدّعی روبرو می‌شود، در پایان تجربه‌ای واقعی دارد: نه‌تنها دیدگاهش را بیان کرده، بل‌که آن را در برابرِ چالشِ جدّی آزموده است. این «آزمودن در برابرِ چالش» ــ که در قالبِ گفت‌وگو، جدل، خشم، و رجوع به قاضی تجلی می‌یابد ــ خودش نوعی دگردیسیِ روایی است. سعدی در پایان همان کسی نیست که در ابتدا بود، نه از آن‌رو که دیدگاهش عوض شده، بل‌که از آن‌رو که دیدگاهش در تعارض با صدایِ دیگر آزموده شده و استحکامِ بیشتری یافته است. این فرآیندِ «آزمودنِ حقیقت در تعارض» ــ که باختین آن را جوهرِ روایتِ چندصدایی می‌داند ــ در مقامهٔ حریری غایب است.

۳. ۳. چندآوایی

بحثِ چندآوایی در «جدال سعدی با مدّعی» تنها زمانی از سطحِ کلی‌گویی فراتر می‌رود که نشان داده شود هر یک از دو صدا ــ صدایِ مدّعی و صدایِ سعدی ــ چه «منطقِ درونیِ» مستقلی دارد و این دو منطق چگونه در برابرِ هم قرار می‌گیرند. باختین تأکید می‌کند که در روایتِ چندصدایی «عناصرِ روایی در میانِ چندین جهان و چندین آگاهیِ خودآیین پخش می‌شوند؛ این عناصر نه درونِ یک جهان‌بینیِ واحد بل‌که درونِ چندین جهان‌بینی ارائه می‌شوند که هر یک کامل‌اند و ارزشی برابر دارند» (باختین، ۱۳۹۵: ۹۰). آنچه در ادامه می‌آید کوششی است برای نشان دادنِ اینکه این تعریفِ نظری چه تجلیِ متنیِ مشخصی در گلستان دارد.

صدایِ مدّعی در این حکایت منطقِ درونیِ منسجمی دارد که باید آن را جدّی گرفت ــ نه به‌عنوانِ ریاکاریِ آشکار، بل‌که به‌عنوانِ موضعی که از یک جهان‌بینیِ واقعی سرچشمه می‌گیرد. مدّعی از موضعِ «تجربهٔ شخصی» سخن می‌گوید: «گفتا: به تجربت آن همی‌گویم که متعلّقان بر در بدارند و غلیظانِ شدید برگمارند تا بارِ عزیزان ندهند و دست بر سینهٔ صاحب‌تمیزان نهند و گویند: «که اینجا در نیست» و راست گفته‌باشند» (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۶۵). این شکایت ساختاریِ دقیقی دارد. مدّعی ادعا نمی‌کند که «توانگران بد هستند» به‌صورتِ انتزاعی؛ او یک تجربهٔ

مشخص را روایت می‌کند: رفتنِ به درِ خانهٔ توانگر، با دربانان و نگهبانانِ خشن روبه‌رو شدن، و بازگشتنِ با دست خالی. این روایتِ تجربی، ادعایِ او را واقع‌نما جلوه می‌دهد. خواننده نمی‌تواند به‌سادگی آن را رد کند ــ زیرا این تجربه واقعی است و در جامعهٔ سعدی وجود داشته است. مدّعی به این تجربه شعری نیز می‌آویزد: «آن را که عقل و همّت و تدبیر و رای نیست / خوش گفت پرده‌دار که ک اینجا در نیست» (همان). انتخابِ این شعر نشان می‌دهد که مدّعی نه از روی حسادتِ بی‌پایه، بل‌که از روی یک چارچوبِ تفسیریِ منسجم حرف می‌زند: توانگران کسانی هستند که «عقل و همّت» ندارند و بنابراین «در» ــ یعنی ارزش و اعتبار ــ ندارند. این استعارهٔ «در نداشتن» به‌عنوانِ «ارزش نداشتن»، بیانِ ادبیِ یک موضعِ فکریِ جدّی است. مدّعی در ادامه این موضع را با رحمت‌خواهی تقویت می‌کند: «گفتا: نه که من بر حالِ ایشان رحمت می‌برم» (همان: ۱۶۶). این جمله در منطقِ درونیِ صدایِ مدّعی کاملاً سازگار است: اگر توانگری نشانهٔ غفلت و بی‌ارزشی است، پس توانگران شایستهٔ دلسوزی هستند، نه نکوهش. این چرخشِ از «اتهام» به «دلسوزی» که در ظاهر تناقض‌نما می‌نماید، در منطقِ درونیِ مدّعی منسجم است: او خود را نه دشمنِ توانگران، بل‌که ناصحِ آگاهِ آنان می‌داند. اما همین جا لغزشگاهِ اصلیِ منطقِ مدّعی هم هست. «رحمت بردن» برای کسی که ادعا می‌کند توانگری را حقیر می‌شمارد، سؤالِ ناگزیری را برمی‌انگیزد: آیا کسی واقعاً به حالِ چیزی که آن را پست می‌شمارد رحمت می‌برد؟ این شکافِ منطقی در درونِ صدایِ مدّعی است ــ و سعدی دقیقاً همین شکاف را هدف می‌گیرد. نکتهٔ مهم اما اینجاست که این شکاف تنها در مواجهه با صدایِ مقابل آشکار می‌شود؛ بدونِ سعدی، منطقِ مدّعی ممکن بود همچنان ظاهراً منسجم بماند.

سعدی از موضعِ «تشخیصِ انگیزه» وارد جدال می‌شود. اولین ضربهٔ او این است: «گفتمش: بر بُخلِ خداوندانِ نعمت، وقوف نیافته‌ای إلّا به علّتِ گدایی. وگرنه هرکه طمع یک سو نهد، کریم و بخیلش یکی نماید» (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۶۴). این استدلال ساختاری دارد که آن را از ردِّ سادهٔ ادعا متمایز می‌کند. سعدی نمی‌گوید «توانگران بخیل نیستند» ــ این ردِّ مستقیم بود. به‌جای آن می‌گوید: «شناختِ تو از بخل، محصولِ جایگاهِ توست.» این استدلالِ معرفت‌شناختی است: کسی که از موضعِ طمع می‌نگرد، همه‌چیز را از زاویهٔ طمع می‌بیند. این چرخشِ از «محتوایِ ادعا» به «موضعِ ادعاکننده» خودش نوعی ضربهٔ کامل است، زیرا اگر درست باشد، پایهٔ تمامِ مشاهداتِ مدّعی را سست می‌کند. سعدی بلافاصله این استدلال را با شعری تقویت می‌کند: «دیدهٔ اهلِ طمع به نعمتِ دنیا / پر نشود همچنان‌که چاه به شبنم» (همان: ۱۶۵). این شعر منطقِ درونیِ صدایِ سعدی را کامل‌تر می‌کند: طمع ذاتاً سیری‌ناپذیر است، و بنابراین تجربهٔ مدّعی از بسته‌بودنِ درِ خانهٔ توانگران نه شاهدی بر بخلِ توانگران، بل‌که شاهدی بر بی‌پایانیِ طمعِ متوقّع است. این استدلال یک بازگشتِ منطقیِ کامل است: همان «تجربهٔ درِ بسته» که مدّعی به‌عنوانِ دلیل آورده، در منطقِ سعدی به دلیلی علیهِ خودِ مدّعی تبدیل می‌شود. در مرحلهٔ بعد، سعدی موضعِ مدّعی را از «اتهامِ بیرونی» به «نقدِ درونی» منتقل می‌کند. وقتی مدّعی ادعا می‌کند که به حالِ توانگران رحمت می‌برد، سعدی پاسخ می‌دهد: «گفتم: نه، که بر مالِ ایشان حسرت

می‌خوری» (همان: ۱۶۶). این جمله در منطقِ درونیِ سعدی جایِ دقیقی دارد: سعدی از ابتدا ادعا کرده که شناختِ مدّعی از بخل، محصولِ طمعِ اوست. «حسرت خوردن بر مالِ توانگران» دقیقاً همان طمعی است که سعدی از ابتدا به آن اشاره کرده ــ و این جمله نه‌فقط یک ضربه، بل‌که تکمیلِ یک استدلالِ منسجم است که از ابتدایِ جدال آغاز شده بود. آنچه حکایتِ سعدی را به نمونه‌ای از چندآواییِ باختینی تبدیل می‌کند، نه صرفاً حضورِ دو صدا، بل‌که نحوهٔ تعاملِ این دو صداست.

۳. ۳. قاضی

در مقامهٔ دیناریّه، تناقضِ اصلی ــ که تناقضِ درونیِ ابوزید است ــ هرگز به مرحله‌ای نمی‌رسد که داوری بطلبد. ابوزید هم دینار را می‌ستاید و هم نکوهش می‌کند؛ هم فقیر را نمایش می‌دهد و هم ثروت می‌طلبد؛ هم فریبکار است و هم فصیح. این تناقضات همگی در درونِ یک شخصیّت باقی می‌مانند و به سطحِ کنشِ بیرونی نمی‌رسند. بنابراین، هیچ «دعوایی» در کار نیست که داوری بخواهد. حارث بن همّاه در پایان هویتِ ابوزید را می‌شناسد، اما این «شناختن» نه موضعِ اخلاقی است، نه اعتراضِ قانونی؛ صرفاً پردهٔ نمایش کنار می‌رود و هر دو طرف راهِ خود را می‌روند. این ساختار با ماهیتِ مقامه سازگار است. مقامه، چنان‌که خطیبی توضیح می‌دهد، «داستان در تمامِ مقامات یکسان آغاز شده و قهرمانِ داستان به یک صورت معرفی می‌شود و داستان به شیوه‌ای یکنواخت پایان می‌پذیرد» (خطیبی، ۱۳۶۶: ۵۴۷). این پایانِ یکنواخت ــ که معمولاً با شناختنِ هویتِ سخنور و رفتنِ او همراه است ــ نیازی به داوری ندارد، زیرا ساختارِ اخلاقیِ مقامه از ابتدا روشن است: سخنور زیرک است، مخاطب فریب می‌خورد، و خواننده از این نمایش لذت می‌برد. هیچ پرسشِ اخلاقیِ بازی باقی نمی‌ماند که داوری بطلبد. حتی از منظرِ تاریخیِ مقامه‌نویسی، ابن‌الطقطقی تأکید می‌کند که مقامات «همّتِ خوانندگان را پست می‌کند زیرا بنایِ آن بر سؤال و کُدیه است» (خطیبی، ۱۳۶۶: ۵۴۷). در جهانِ مقامه، گدایی و فریب واقعیت‌هایی هستند که نه محکوم می‌شوند و نه تأیید، بل‌که به‌عنوانِ مادهٔ خامِ نمایشِ فصاحت به‌کار می‌روند. قاضی در این جهان نه‌تنها غایب است، بل‌که حضورش ساختارِ ژانر را برهم می‌زند: اگر قاضی باشد، باید درباره‌ای درستی یا نادرستیِ فریب حکم کند، و این حکم کلِّ لذتِ ادبیِ مقامه را ــ که از تماشایِ فریبِ موفق حاصل می‌شود ــ ازبین می‌برد. پس غیابِ قاضی در مقامه نه کمبود، بل‌که شرطِ امکانِ آن است.

قاضی در این حکایت چه کارکردِ دقیقی دارد؟ برای پاسخ به این پرسش باید میانِ سه سطحِ کارکردیِ حضورِ قاضی تمایز گذاشت: کارکردِ روایی، کارکردِ اخلاقی، و کارکردِ ساختاری.

کارکردِ روایی: قاضی، ساختارِ روایت را کامل می‌کند. «جدال سعدی با مدّعی» ــ چنان‌که خطیبی توضیح می‌دهد ــ مقامه‌ای کامل است که در آن «طرزِ مجادله و بردن داوری به نزدِ قاضی» حضور دارد (خطیبی، ۱۳۶۶: ۶۱۷). اما این کارکردِ روایی سطحی از کارکردِ عمیق‌تر است. قاضی در روایت نقطهٔ پایانِ ضروری را می‌سازد ــ نه پایانِ اتفاقی، بل‌که پایانی که از درونِ منطقِ

روایت بیرون می‌آید. جدالی که از استدلال شروع شده، به درگیریِ جسمی رسیده، دیگر نمی‌تواند با رفتنِ یک طرف تمام شود ــ باید کسی از بیرون بگوید چه شده و چه باید باشد.

کارکردِ اخلاقی: قاضی، اخلاق را از درونِ روایت به بیرون می‌کشد و به آن اقتدارِ نهادی می‌دهد. این مهم‌ترین کارکردِ قاضی است. در تمامِ جدالِ سعدی و مدّعی، هر دو طرف ادعاهایِ اخلاقی دارند: مدّعی ادعا می‌کند که فقر فضیلت است، سعدی ادعا می‌کند که فقرِ همراه با طمع فضیلت نیست. اگر حکایت بدونِ قاضی تمام می‌شد، هر خواننده‌ای می‌توانست موضعِ دلخواهش را «برنده» اعلام کند. قاضی این امکانِ تفسیرِ دلبخواهی را می‌بندد: او از بیرونِ دایرهٔ تعارض می‌ایستد، هر دو صدا را می‌شنود، و حکمی صادر می‌کند که اقتدارِ نهادی دارد.

حکمِ قاضی این است: «مقرّبانِ حق جلّ و علا توانگرانند درویش‌سیرت و درویشانند توانگرهمّت» (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۶۴). این حکم در ظاهر ساده است ــ همان سهلِ ممتنعِ سعدی که موحّد آن را «نمونهٔ ایجاز» می‌نامد (موحد، ۱۳۷۴: ۱۷۰) ــ اما در باطن یک تصمیمِ معرفت‌شناختیِ بنیادی دارد: نه «فقر» معیارِ فضیلت است و نه «ثروت»، بل‌که «سیرت» و «همّت» معیارند. این حکم هر دو طرفِ جدال را از اریکهٔ ادعایشان پایین می‌آورد: مدّعی نمی‌تواند بگوید چون درویش است پس برتر است، و توانگران نمی‌توانند بگویند چون ثروتمندند پس ارزشمندند. داوریِ اخلاقی بر هر دو یکسان می‌نشیند.

اما نکتهٔ ظریف‌تر اینجاست: این حکم در واقع همان موضعی است که سعدی از ابتدا داشته ــ «وگرنه هرکه طمع یک سو نهد، کریم و بخیلش یکی نماید» (همان: ۱۶۴). سعدی از ابتدا گفته بود که ارزشِ انسان به طمع یا عدمِ طمعِ اوست، نه به ثروت یا فقرش. قاضی همین موضع را با اقتدارِ نهادی تأیید می‌کند. این تأیید اما کارکردی فراتر از «پیروزیِ سعدی» دارد ــ زیرا قاضی موضعِ سعدی را نه به‌عنوانِ دیدگاهِ شخصیِ یک طرفِ دعوا، بل‌که به‌عنوانِ حکمِ عمومیِ اخلاقی ثبت می‌کند.

حضورِ قاضی در گلستان پیامدِ دیگری نیز دارد که کمتر مورد توجه قرار گرفته: تفاوتِ بنیادینی که میانِ «نمایشِ فریب» در مقامه و «داوریِ تعارض» در گلستان وجود دارد. در مقامهٔ حریری، روایت با پیروزیِ فریب تمام می‌شود. ابوزید دینار می‌گیرد، هویتش آشکار می‌شود، و می‌رود. این پایان‌بندی اثرِ اخلاقیِ ناخوشایندی دارد که منتقدان به آن اشاره کرده‌اند: «بیشترِ مقامات به دریوزگی و گدایی ختم می‌شود و اثرِ اخلاقیِ ناپسندی در ذهنِ خواننده به جا می‌گذارد» (خطیبی، ۱۳۶۶: ۵۴۷). این «اثرِ اخلاقیِ ناپسند» ریشه در این دارد که در مقامه، هوشِ فریبکارانه جایزه می‌گیرد و هیچ داوری آن را محکوم نمی‌کند. مخاطب از تماشایِ فریبِ موفق لذت می‌برد ــ و این لذت خودِ یک آموختنِ ضمنی است که در آن «زیرکیِ بی‌اخلاق» با «پیروزی» مساوی است.

سعدی با ورودِ قاضی این معادله را به‌کلی برهم می‌زند. در گلستان، هیچ‌کس از فریب پیروز نمی‌شود ــ زیرا اصلاً فریبی در کار نیست. آنچه هست تعارضِ دو موضعِ اخلاقی است که به داوریِ نهادی کشیده می‌شود. قاضی در پایان نه فریبکار را پاداش می‌دهد، نه زاهدِ ریاکار را تأیید

می‌کند، بل‌که معیارِ اخلاقیِ واقعی را ارائه می‌دهد: کرامتِ انسانی به «سیرت» و «همّت» بستگی دارد، نه به «ثروت» یا «فقر».

این تفاوت با شیوهٔ نگارشِ سعدی ارتباطِ مستقیمی دارد. سعدی خودش توضیح می‌دهد که «داروی تلخِ نصیحت به شهدِ ظرافت برآمیخته تا طبعِ ملولِ ایشان از دولتِ قبول محروم نماند» (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۹۱). حضورِ قاضی دقیقاً همین «داروی تلخِ نصیحت» را فراهم می‌کند ــ اما نه به‌صورتِ مستقیمِ موعظه، بل‌که از درونِ فرآیندِ روایی. خواننده در طولِ جدال با هر دو صدا همراه شده، درگیریِ جسمی دیده، و حالا به قاضی رسیده. حکمِ قاضی در این لحظه نه از بیرون تحمیل می‌شود، بل‌که از درونِ تجربهٔ خواندنِ روایت بیرون می‌آید ــ و این تفاوتِ «پندِ از درونِ روایت» با «موعظهٔ از بیرونِ روایت» است که گلستان را از آثارِ صرفاً تعلیمی متمایز می‌کند.

۴. نتیجه‌گیری

پژوهشِ حاضر با رویکردِ تطبیقی و روایت‌شناختی، مقامهٔ دینارّیهٔ حریری و حکایتِ «جدالِ سعدی با مدّعی» را در گلستان بررسی کرد تا نشان دهد سعدی چگونه الگویِ مقامه را نه تقلید، بلکه بازآفرینی کرده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که این بازآفرینی در چهار سطحِ مرتبط و مکمل صورت گرفته که هر یک از دیگری بیرون می‌آید و آن را تقویت می‌کند.

نخست: برون‌سازیِ تناقضِ درونی. در مقامهٔ دینارّیه، تناقضِ اصلی ــ میانِ فقرِ ادعایی و طمعِ واقعیِ ابوزید ــ در درونِ یک شخصیّتِ واحد متمرکز مانده و هرگز به تعارضِ بیرونی تبدیل نمی‌شود. ابوزید هم دینار را می‌ستاید و هم نکوهش می‌کند، هم درویش را نمایش می‌دهد و هم ثروت می‌طلبد ــ و این وحدتِ متناقض، ساختارِ تک‌صدایی مقامه را ممکن می‌سازد. سعدی این تناقضِ درونی را میانِ دو شخصیّتِ مستقل تقسیم کرده است: مدّعی نمایندهٔ ادعایِ زهد و نکوهشِ توانگری است، و سعدی نمایندهٔ واقع‌بینی و کشفِ انگیزهٔ پنهانِ این ادعا. این تقسیم، تعارض را از سطحِ درونی به سطحِ بیرونی می‌کشاند و امکانِ تحلیلِ آن را از طریقِ گفتوگو فراهم می‌آورد.

دوم: گذار از تک‌صدایی به چندصدایی. ساختارِ مقامهٔ دینارّیه بر مونولوگِ ابوزید استوار است. حارثِ بن همّاه در طولِ خطابهٔ ابوزید ساکت است ــ نه از بی‌اعتنایی، بلکه از آن‌رو که ساختارِ ژانر چنین می‌طلبد: اگر راوی موضع بگیرد، ماهیتِ تک‌صدایی مقامه فرو می‌ریزد. در برابر، «جدالِ سعدی با مدّعی» بر دیالوگ استوار است. تحلیلِ تقابلِ شواهدِ متنی نشان داد که هر یک از دو صدا منطقِ درونیِ مستقل و منسجمی دارد: مدّعی از موضعِ تجربهٔ شخصی و زاهدانه سخن می‌گوید، سعدی از موضعِ تشخیصِ انگیزه و نقدِ معرفت‌شناختی پاسخ می‌دهد. در این ساختار، معنا نه از اقتدارِ یک صدا، بلکه از تنشِ استدلالیِ میانِ دو موضعِ متضاد بیرون می‌آید ــ وضعیتی که با نظریهٔ چندآواییِ باختین قابلِ تبیین است.

سوم: دگردیسیِ صدایِ راوی. حارثِ بن همّاه در مقامه گزارشگرِ منفعل است؛ دینار پیش می‌نهد، می‌نگرد، و در پایان هویتِ ابوزید را می‌شناسد ــ اما این شناخت هیچ پیامدِ روایی یا

اخلاقی ندارد و خودِ حارث را تغییر نمی‌دهد. سعدی اما همزمان هم راوی است و هم یکی از دو قطبِ جدال؛ استدلال می‌آورد، ضربه می‌زند، گریبانش دریده می‌شود، و به قاضی رجوع می‌کند. این درهم‌تنیدگیِ صدایِ راوی و صدایِ شخصیّت، اقتدارِ اخلاقیِ متن را نه از بیرونِ روایت، بلکه از درونِ تعاملِ صداها تضمین می‌کند. افزون بر این، نامِ «سعدی» در این حکایت بارِ اعتبارِ بیرون از متن را نیز با خود حمل می‌کند ــ اعتباری که حارثِ ساختگی هرگز نداشته است.

چهارم: تبدیلِ تعارضِ درونی به حکمِ اخلاقیِ بیرونی. مقامهٔ حریری بدونِ داور پایان می‌یابد: فریب موفق می‌شود، سخنور می‌رود، و هیچ صدایِ اقتداربخشی تناقضِ ابوزید را نامِ خود نمی‌نهد. سعدی اما جدال را به درگیریِ جسمی می‌کشاند ــ «گریبانم درید، زنخدانش گرفتم» ــ و از این طریق تعارض را از حوزهٔ خصوصیِ دو نفر به حوزهٔ عمومیِ قضا منتقل می‌کند. قاضی، تعارضِ برون‌سازی‌شدهٔ میانِ دو شخصیّت را دریافت می‌کند و با حکمِ «مقرّبانِ حق جلّ و علا توانگرانند درویش‌سیرت و درویشانند توانگرهمّت»، معیارِ اخلاقیِ واقعی را ارائه می‌دهد. این حکم با ساختارِ موازیِ زبانیِ خود هر دو طرفِ جدال را با معیارِ واحدی می‌سنجد و نشان می‌دهد که نه فقر و نه غنا بالذاته فضیلت نیست ــ بلکه «سیرت» و «همّت» معیارند. حضورِ قاضی در گلستان بنابراین نه افزوده‌ای تزئینی، بلکه ضرورتِ ساختاریِ روایتی است که تعارضِ درونیِ مقامه را به سطحِ حکمِ عمومی ارتقا داده است.

این چهار سطح با یکدیگر رابطهٔ علّی دارند: برون‌سازیِ تناقض، گذار به چندصدایی را ممکن می‌سازد؛ چندصداییِ ساختاری، دگردیسیِ صدایِ راوی را می‌طلبد؛ و کنش‌گریِ فعالِ راوی، رجوع به قاضی و تبدیلِ تعارض به حکم را اجتناب‌ناپذیر می‌کند. این زنجیرهٔ علّی نشان می‌دهد که دگردیسیِ ساختاریِ گلستان نسبت به مقامه یک تصمیمِ فنیِ واحد نیست، بلکه مجموعه‌ای از تصمیم‌های مرتبط است که هر یک از دیگری بیرون می‌آید.

برای آنکه تحلیل دقیق‌تر باشد، باید گفت که چندآواییِ «جدالِ سعدی با مدّعی» چندآواییِ کامل به معنایِ رمانِ داستایوفسکی نیست. باختین چندآواییِ کامل را در رمانِ بلند و با شخصیّت‌های پیچیده تعریف می‌کند. در حکایتِ کوتاهِ سعدی، صدایِ سعدی اقتدارِ بیشتری دارد ــ هم به‌خاطرِ اینکه هم راوی است هم شخصیّت، و هم به‌خاطرِ اینکه حکمِ نهاییِ قاضی با موضعِ بنیادینِ سعدی (که کرامتِ انسانی به «سیرت» وابسته است نه «ثروت») سازگارتر است. این اقتدارِ بیشتر، چندآوایی را به‌سمتِ یک «چندآواییِ نسبی» یا «چندآواییِ محدود» می‌کشاند. اما آنچه این حکایت را از تک‌صدایی مطلقِ مقامه متمایز می‌کند، این است که صدایِ مدّعی ــ حتی اگر در نهایت «شکست» بخورد ــ در طولِ روایت منطقِ درونیِ مستقلی دارد که خواننده نمی‌تواند آن را صرفاً نادیده بگیرد. در مقامهٔ حریری، حارث بن همّاه هیچ صدایِ مستقلی ندارد ــ همه‌چیز از دریچهٔ آگاهیِ ابوزید دیده می‌شود. اما در حکایتِ سعدی، مدّعی صدایی دارد که تجربه‌اش واقعی است، استدلالش تا حدودی قابلِ دفاع است، و موضعش در حکمِ قاضی نه به‌کلی رد می‌شود. این «نه به‌کلی رد شدن» خودش بزرگ‌ترین تفاوتِ ساختاری با مقامه است ــ و نشانهٔ

آن است که سعدی برخلافِ حریری، صدایِ دیگر را به‌عنوانِ صدایی که ارزشِ شنیده‌شدن دارد جدی گرفته است.

در نمایی کلّی‌تر، این دگردیسی در پیوندی مستقیم با تفاوتِ ماهویِ دو سنّتِ ادبی قرار دارد. مقامهٔ عربی با ظرفیت‌های گستردهٔ خود در تصنّع، سجع‌پردازی و بازی‌های لفظی، مونولوگِ فریبکارانهٔ ابوزید را نه‌تنها تحمّل می‌کند بلکه آن را به اوج می‌رساند ــ زیرا در مقامه «چگونه گفتن» بر «چه گفتن» غالب است. سبکِ سهل و ممتنعِ سعدی ــ که شفیعی کدکنی آن را «شعبده‌بازی در پنهان کردنِ هنرسازه‌ها» می‌نامد ــ این غلبه را برنمی‌تابد؛ زبانِ فارسی با گرایشِ ذاتی‌اش به روانی، ایجاز و حکمتِ عملی، بسترِ طبیعیِ دیالوگِ اخلاقی است، نه مونولوگِ فنی. از این‌رو، «جدالِ سعدی با مدّعی» نه ترجمه‌ای از مقامه، نه تقلیدی از آن، و نه ردّی بر آن است؛ بل‌که هضمِ آگاهانهٔ سنّت مقامه‌نویسی در افقِ فکری و زبانیِ دیگری است که از درونِ آن سنّت، الگویِ تازه‌ای از روایتِ اخلاقی بیرون می‌آورد.

ملاحظات اخلاقی

مشارکت نویسندگان

نویسندگان به طور مساوی در کلیه مراحل پژوهش و نگارش این مقاله پژوهشی و نهایی‌سازی آن مشارکت مستمر داشته‌اند.

اعلامیه هوش مصنوعی مولد و فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی در فرایند نگارش

نویسندگان در فرایند نگارش و آماده‌سازی این مقاله از هیچ‌گونه ابزار هوش مصنوعی یا فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی استفاده نکرده‌اند.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسندگان، این مقاله تعارض منافع ندارد.

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

نویسندگان اصول اخلاقی را در انجام و انتشار این پژوهش علمی رعایت کرده‌اند و این موضوع مورد تأیید همه آن‌هاست.

قدردانی

در نگارش این مقاله از نظرات انتقادی داوران محترم بهره‌مند شده‌ایم و در اینجا لازم می‌دانیم که از ایشان سپاسگزاری کنیم.

منابع

ابراهیم، أمل. (۱۳۹۶). *بررسی نقدی – تطبیقی تأثیر زبان و ادبیات عربی در ادبیات سعدی*. ترجمه لیلا رئیسی، مریم اکبری موسی آبادی. شیراز: ایلاف

ابراهیمی حریری، فارس. (۱۳۸۳). *مقامه‌نویسی در ادبیّات فارسی*، تهران: دانشگاه تهران

احمد بن حسین همدانی، ابوالفضل. (۱۳۸۷). *مقامات بدیع الزّمان همدانی*، ترجمه حمید طبیبیان، تهران: امیرکبیر

اسداللهی، خ. (۱۳۹۰). «تنوع و تحرک و عوامل آن‌ها در حکایت «جدال سعدی با مدعی» در گلستان». *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۴(۱)، ۱–۲۰.

باختین، میخاییل. (۱۳۹۵). *مسائل بوطیقای داستایفسکی*، ترجمهٔ نصراله مرادیانی، تهران: حکمت کلمه

بلخی، حمیدالدّین ابوبکر عمربن محمودی. (۱۳۸۹). *مقامات حمیدی*، تصحیح رضا انزابی‌نژاد. چاپ سوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی

بهار، محمدتقی. (۱۳۷۰). *سبک‌شناسی*، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر

بهار، محمدتقی. (بی‌تا). *سبک‌شناسی*، ج ۲، تهران: خودکار

الحریری، أبومحمد القاسم بن علی بن محمد. (۱۹۷۸)، *مقامات الحریری* (شَرَحَهُ و قدّمَ لَه: عیسی سابا)، بیروت: دار بیروت للطباعة والنشر.

الحسن، محمود. (۲۰۱۴). *مِن مَقامات الحَریری*، دمشق: الهیئة العامة السوریة للکتاب

حسینی، م. (۱۳۸۳). «بیان توانگری و درویشی و تحلیل ساختاری حکایت جدال سعدی با مدعی در گلستان». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ۲(۳)، ۶۹–۷۹.

خطیبی، حسین. (۱۳۶۶). *فن نثر در ادب پارسی*، تهران: زوّار

خلیفة، علی محمد السّید. (۲۰۲۰). *الفکاهة فی مقامات بدیع الزّمان الهمذانی (دراسة تحلیلیة)*، اسکندریة، مصر: جامعة قناة السّویس.

ذکاوتی، قراگوزلو. (۱۳۶۴). *بدیع‌الزّمان همدانی و مقامات نویسی*، تهران: اطلاعات

الراعی، علی. (۲۰۰۶). *مَسرَح الشَّعب*، القاهرة: الهیئة المصریة العامة للکتاب

رواقی، علی. (۱۳۶۵). *مقامات حریری (ترجمهٔ فارسی)*، تهران: مؤسّسهٔ فرهنگی شهید رواقی

سعدی. (۱۳۵۹). *بوستان (سعدی‌نامه)*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی

سعدی. (۱۳۸۴). *گلستان*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم. تهران: خوارزمی

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*، تهران: سخن

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۴۷). *نثر فارسی (از آغاز تا عهد نظام‌الملک طوسی)*، تهران: کتاب‌فروشی ابن‌سینا

عبدالجلیل، ج، م. (۱۳۸۱). *تاریخ ادبیّات عرب*، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر

عرب‌یوسف‌آبادی، ف.، اختیاری، ز.، مرتضایی، س. ج.، و بامشکی، س. (۱۳۹۳). «ریخت‌شناسی تطبیقی مقامه‌های فارسی و عربی». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۲(۱)، ۲۷–۴۸.

گرجی، م. (۱۳۸۳). «تحلیل گفتمان حکایت جدال سعدی و مدعی با نظر به مؤلفه‌های گفت‌وگو». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ۲(۲)، ۷۵–۸۸.

ماسه، هانری. (۱۳۶۴). *تحقیق دربارهٔ سعدی*. ترجمه غلامحسین یوسفی و محمدحسن مهدوی اردبیلی، تهران: توس

محفوظ، حسینعلی. (۱۳۷۷). *متنبّی و سعدی*، تهران: روزنه

موحد، ضیاء. (۱۳۷۴). *سعدی*. چاپ دوم. تهران: طرح نو

مؤید شیرازی، جعفر. (۱۳۶۲). *شناختی تازه از سعدی*، مقدمه احسان عباس، شیراز: لوکس (نوید)

مؤید شیرازی، جعفر. (۱۳۷۶). *سیمای سعدی*، شیراز: دانشگاه شیراز

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت*، تهران: سخن

نرماشیری، ا. (۱۳۹۶). «تحلیل گفتمان «جدال سعدی با مدعی» با رویکرد ایدئولوژی‌شناختی استعاری». *متن‌پژوهی ادبی*، ۲۱(۷۴)، ۸۱-۱۱۱.

نظامی عروضی سمرقندی، احمدبن عمربن علی. (۱۳۲۷). *چهار مقاله*، تصحیح محمّد قزوینی، به کوشش محمّد معین، لیدن: بریل

نورایی، ا. (۱۳۹۳). «تحلیل محتوایی و ساختاری مقامات حمیدی و گلستان سعدی و واکاوی ریشه‌های آن دو در ادب عربی». *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*، ۴(۱۴)، ۱۴۱-۱۶۳.

الهمذانی، بدیع‌الزمان. (۲۰۰۲). *مقامات بدیع‌الزمان الهمذانی* (تحقیق/شرح دکتر علی بوملحم). بیروت: دار و مکتبهٔ الهلال.

یوسفی، غلام‌حسین. (۱۳۵۵). *دیداری با اهل قلم*، جلد اول، مشهد: دانشگاه فردوسی

References

Abd al-Jalīl, J. M. (2002). *Tārīkh al-adab al-ʿArabī* (Trans. Āzartāsh Āzarnūsh, 4th ed.). Tehran: Amir Kabir. (in Persian)

Aḥmad ibn Ḥusayn al-Hamadānī (Abū al-Faḍl). (2008). *Maqāmāt Badīʿ al-Zamān al-Hamadānī* (Trans. Ḥamīd Ṭabībiyān). Tehran: Amir Kabir. (in Persian)

al-Hamadhānī, Badīʿ al-Zamān. (2002). *Maqāmāt Badīʿ al-Zamān al-Hamadhānī* (Ed. ʿAlī Bū Mulḥim). Beirut: Dār wa-Maktabat al-Hilāl. (in Arabic)

al-Ḥarīrī, Abū Muḥammad al-Qāsim ibn ʿAlī ibn Muḥammad. (1978). *Maqāmāt al-Ḥarīrī* (Ed. & commentary by ʿĪsā Sābā). Beirut: Dār Beirut li-al-Ṭibāʿah wa-al-Nashr. (in Arabic)

al-Ḥasan, Maḥmūd. (2014). *Min maqāmāt al-Ḥarīrī*. Damascus: al-Hayʾah al-ʿĀmmah al-Sūriyyah lil-Kitāb. (in Arabic)

al-Rāʿī, ʿAlī. (2006). *Masraḥ al-shaʿb*. Cairo: al-Hayʾah al-Miṣriyyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb. (in Arabic)

Amal, Ibrāhīm. (2017). *Barresi-ye naqdī-taṭbīqī-ye taʾsīr-e zabān va adabiyāt-e ʿArabī dar adabiyāt-e Saʿdī* (Trans. Leylā Raʾīsī & Maryam Akbarī Mūsā-Ābādī). Shiraz: Īlāf. (in Persian)

ʿArab-Yūsofābādī, F., Ekhtiyārī, Z., Mortażavī, S. J., & Bāmeshkī, S. (2014). Rīkht-shenāsī-ye taṭbīqī-ye maqāmeh-hā-ye fārsī va ʿarabī. *Pazhūhesh-hā-ye Adabīyāt-e Taṭbīqī*, 2(1), 27–48. (in Persian)

Asadollāhī, Kh. (2011). Tanavvoʿ va taḥarruk va ʿavāmel-e ān-hā dar ḥekāyat-e "Jedāl-e Saʿdī bā Modaʿī" dar Golestān. *Faṣlnāmeh-ye Takhaṣṣuṣī-ye Sabk-shenāsī-ye Naẓm va Nasr-e Fārsī (Bahār-e Adab)*, 4(1), 1–20. (in Persian)

Bahār, M. T. (1991). *Sabk-shenāsī* (4th ed.). Tehran: Amir Kabir. (in Persian)

Bahār, M. T. (n.d.). *Sabk-shenāsī* (Vol. 2). Tehran: Khodkār. (in Persian)

Bakhtin, M. (2016). *Problems of Dostoevsky's poetics* (Trans. Naṣrollāh Morādiyānī). Tehran: Ḥekmat-e Kalemeh. (in Persian)

Balkhī, Ḥamīd al-Dīn Abū Bakr ʿUmar ibn Maḥmūdī. (2010). *Maqāmāt-e Ḥamīdī* (Ed. Reżā Anzābī-Nezhād, 3rd ed.). Tehran: Markaz-e Nashr-e Dāneshgāhī. (in Persian)

Dhakāvatī Qarāgūzlū. (1985). *Badīʿ al-Zamān Hamadānī va maqāmeh-nevisī*. Tehran: Ettelāʿāt. (in Persian)

Gorjī, M. (2004). Taḥlīl-e goftemān-e ḥekāyat-e Jedāl-e Saʿdī va Modaʿī bā naẓar be moʾallefeh-hā-ye goftogū. *Pazhūhesh-e Zabān va Adabīyāt-e Fārsī*, 2(2), 75–88. (in Persian)

Ḥoseynī, M. (2004). Bayān-e tavāngarī va darvīshī va taḥlīl-e sākhṭārī-ye ḥekāyat-e Jedāl-e Saʿdī bā Modaʿī dar Golestān. *Pazhūhesh-e Zabān va Adabīyāt-e Fārsī*, 2(3), 69–79. (in Persian)

Khalīfah, ʿAlī Muḥammad al-Sayyid. (2020). *Al-fukāhah fī maqāmāt Badīʿ al-Zamān al-Hamadhānī: Dirāsah taḥlīliyyah*. Alexandria: Jāmiʿat Qanāt al-Suways. (in Arabic)

Khaṭībī, Ḥosayn. (1987). *Fann-e nasr dar adab-e fārsī*. Tehran: Zavvār. (in Persian)

Maḥfūẓ, Ḥosayn-ʿAlī. (1998). *Mutanabbī va Saʿdī*. Tehran: Rowzaneh. (in Persian)

Maṣeh, H. (Henri Massé). (1985). *Researches on Saʿdī* (Trans. Gholām-Ḥosayn Yūsufī & Moḥammad-Ḥasan Mahdavī Ardabīlī). Tehran: Tūs. (in Persian)

Moʾayyed Shīrāzī, Jaʿfar. (1983). *Shenākhtī tāzeh az Saʿdī* (Intro. Iḥsān ʿAbbās). Shiraz: Navīd. (in Persian)

Moʾayyed Shīrāzī, Jaʿfar. (1997). *Sīmā-ye Saʿdī*. Shiraz: University of Shiraz Press. (in Persian)

Moḥaqqeqī, Żiyāʾ (Ziyāʾ Movaḥḥed). (1995). *Saʿdī* (2nd ed.). Tehran: Ṭarḥ-e Now. (in Persian)

Namvar Motlaq, B. (2011). *Daramadī bar beynāmatanīyat*. Tehran: Sokhan. (in Persian)

Narmāshīrī, A. (2017). Taḥlīl-e goftemān-e "Jedāl-e Saʿdī bā Modaʿī" bā roykarḍ-e īdeʾolozhī-shenākhtī-ye esteʿārī. *Matn-Pazhūhī-ye Adabī*, 21(74), 81–111. (in Persian)

Neẓāmī ʿArūżī Samarqandī, Aḥmad ibn ʿUmar ibn ʿAlī. (1948). *Chahār maqāleh* (Ed. Moḥammad Qazvīnī; with Moḥammad Moʿīn). Leiden: Brill. (in Persian)

Nūrāʾī, A. (2014). Taḥlīl-e moḥtavāyī va sākhṭārī-ye Maqāmāt-e Ḥamīdī va Golestān-e Saʿdī va vākāvī-ye rīsheh-hā-ye ān do dar adab-e ʿarabī. *Kāvosh-nāmeh-ye Adabīyāt-e Taṭbīqī*, 4(14), 141–163. (in Persian)

Ravāqī, ʿAlī. (1986). *Maqāmāt al-Ḥarīrī*: Persian translation. Tehran: Moʾasseseh-ye Farhangī-ye Shahīd Ravāqī. (in Persian)

Saʿdī. (1980). *Būstān* (Ed. Gholām-Ḥosayn Yūsufī). Tehran: Anjoman-e Ostādān-e Zabān va Adabiyāt-e Fārsī. (in Persian)

Saʿdī. (2005). *Golestān* (Ed. & annotated by Gholām-Ḥosayn Yūsufī, 7th ed.). Tehran: Khārazmī. (in Persian)

Ṣafā, Zabīḥ-Allāh. (1968). *Nasr-e fārsī (az āghāz tā ʿahd-e Neẓām al-Molk Ṭūsī)*. Tehran: Ketābforūshī-ye Ibn Sīnā. (in Persian)

Shafīʿī Kadkanī, M. R. (2012). *Rastākhīz-e kalemāt*. Tehran: Sokhan. (in Persian)

Yūsufī, Gholām-Ḥosayn. (1976). *Dīdārī bā ahl-e qalam* (Vol. 1). Mashhad: University of Ferdowsi Press. (in Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir



The Gaze and the Representation of Gender in the Women of the Shahnameh: A Feminist Analysis Based on Laura Mulvey's Theory

Davood Madani[1] | **Sima Mansouri**[2]✉ | **Masoud Pakdel**[3] | **Shaheen Ghasemi**[4]

1. PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran. Email: 1751437639@iau.ac.ir
2. Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran. Email: Sima.mansouri@iau.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Gachsaran Branch, Islamic Azad University, Gachsaran, Iran. Email: Masoud.pakdel@iau.ac.ir
4. Assistant Professor, Department of Arab Language and Literature, Ahvaz Branch, Islamic Azad University, Ahvaz, Iran. Email: Sh.ghasemi@iauahvaz.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(121-149)

Receive Date:
19 June 2026

Revise Date:
01 November 2026

Accept Date:
02 November 2026

Published online:
14 November 2026

Abstract

This study draws on feminist literary criticism, particularly Laura Mulvey's concept of the "gaze," to analyze the representation of women in Ferdowsi's Shahnameh. It seeks to examine the mechanisms through which meaning is produced in relation to the body, gender, and narrative power. The central research question concerns how women in the Shahnameh are constructed and defined through systems of looking, aesthetic descriptions, and moral judgments, and how this process relates to the male-centered structure of the narrative. To this end, Mulvey's theory of the gaze is employed as an interpretive framework for textual analysis, with due consideration given to the differences between cinematic representation and literary narrative. The findings indicate that the representation of women in the Shahnameh follows a multilayered logic in which the "gaze" can be examined beyond the act of looking itself, in relation to descriptive strategies, points of view, and narrative judgments. Within this framework, women's bodies are, in certain scenes, introduced through aesthetic metaphors such as the moon, the cypress, hair, and brocade, thereby becoming subjects of description and evaluation. However, such descriptions alone are insufficient to establish objectification or the operation of the gaze. In characters such as Tahmineh and Gordafarid, moments of female agency and subjectivity emerge, revealing a tension between objectification and the possibility of agency. By contrast, Sudabeh is represented within a framework of moral judgment and exclusion, with evaluative narrative language transforming her character into a moral and social problem. The study also demonstrates that the representation of the female body in the Shahnameh is not fixed but acquires meaning within a shifting field encompassing beauty, action, and morality. Ultimately, the study concludes that the Shahnameh is a multilayered text in its representation of gender, in which aesthetic description, characters' gazes, narrative judgment, and women's agency interact and sometimes come into tension with one another. Accordingly, applying gaze theory to the analysis of the Shahnameh requires attention to the distinctive features of literary narrative and cautions against equating descriptions of beauty with the gaze.

Keywords: Ferdowsi's Shahnameh; gaze; feminist criticism; representation of women; female body; gender; female subjectivity

Cite this article: Madani, Davood; Mansouri, Sima; Pakdel, Masoud & Ghasemi, Shaheen (2026). The Gaze and the Representation of Gender in the Women of the Shahnameh: A Feminist Analysis Based on Laura Mulvey's Theory. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 14, Issue: 4, Ser. No.: 40 (121-149).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.416899.2129

Publisher: The University of Tehran Press.

© Davood Madani, Sima Mansouri, Masoud Pakdel, Shaheen Ghasemi

1. Introduction

The representation of women in classical Persian literature reflects the cultural and social values of the society in which literary works were produced. Ferdowsi's Shahnameh, despite its predominantly heroic and masculine narratives, presents several influential female characters who play important roles in the development of its stories. However, the representation of these women is often shaped by descriptions of beauty, gender expectations, and patriarchal values.

Laura Mulvey's theory of the male gaze provides a framework for examining the representation of women as objects of looking and desire. Although this theory was originally developed in film studies, it can also be applied to literary texts by examining descriptions, narrative perspectives, and relationships between characters. This study investigates the representation of women in the Shahnameh, focusing on Rudabeh, Tahmineh, Sudabeh, and Gordafarid. It aims to analyze the relationship between the male gaze, gender representation, and female agency in Ferdowsi's epic.

2. Literature Review

Mulvey (1975) introduces the concept of the male gaze to explain how women are represented as objects of visual pleasure within patriarchal systems. From this perspective, men generally occupy the position of the observer, while women are presented as objects of observation and desire. This theory has become an important framework in feminist studies of representation.

Several studies have examined female characters in the Shahnameh from social, psychological, and feminist perspectives. Parsian and Valipour Hefshjani (2020) investigate the social position of women such as Rudabeh and Tahmineh. Davoudnia et al. (2015) examine female characters from a psychological perspective, while Qaraei et al. (2023) analyze the identity of warrior women in the Shahnameh. Nevertheless, the application of Mulvey's theory to the representation of women in this epic provides a different perspective. The present study examines female representation through the concepts of gaze, objectification, and agency.

3. Materials and Methods

This is a qualitative and descriptive-analytical study based on feminist literary criticism. The research data are selected passages from Ferdowsi's Shahnameh, focusing on the representation of Rudabeh, Tahmineh, Sudabeh, and Gordafarid. The passages are analyzed in terms of physical description, narrative perspective, gender relations, moral judgment, and female agency. Laura Mulvey's theory of the male gaze is used as the main analytical framework to examine how women are represented as objects of observation or as active subjects within the narrative.

4. Discussion and Conclusion

The findings indicate that women in the Shahnameh are represented through different patterns of gender identity and power relations. Rudabeh and Tahmineh are introduced through descriptions of physical beauty, but they also demonstrate personal will and decision-making. Sudabeh's representation is strongly influenced by moral judgment and negative narrative evaluation. In contrast, Gordafarid challenges conventional gender roles through her courage and participation in battle.

The analysis shows that female representation in the Shahnameh cannot be reduced entirely to objectification. Although descriptions of beauty and patriarchal perspectives influence the representation of women, female characters also demonstrate agency and the ability to affect narrative events. Therefore, Mulvey's theory provides a useful framework for examining the relationship between the gaze, gender, and power, while the findings reveal the complex position of women in Ferdowsi's epic.

انتشارات دانشگاه تهران

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir



نگاه خیره و بازنمایی جنسیت در زنان شاهنامه: تحلیلی فمینیستی با تأکید بر نظریهٔ لورا مالوی

داود مدنی[۱] | سیما منصوری[۲]✉ | مسعود پاکدل[۳] | شهین قاسمی[۴]

۱. دانشجوی مقطع دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران. رایانامه: 1751437639@iau.ac.ir

۲. نویسندهٔ مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران. رایانامه: Sima.mansouri@iau.ac.ir

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد گچساران، دانشگاه آزاد اسلامی، گچساران، ایران. رایانامه: Masoud.pakdel@iau.ac.ir

۴. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران. رایانامه: Sh.ghasemi@iauahvaz.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: علمی – پژوهشی

(۱۲۱-۱۴۹)

تاریخ دریافت:

۲۹ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری:

۱۰ آبان ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش:

۱۱ آبان ۱۴۰۵

تاریخ انتشار:

۲۳ آبان ۱۴۰۵

چکیده

این پژوهش با تکیه بر رویکردهای نقد ادبی فمینیستی و به‌ویژه مفهوم «نگاه خیره»، به تحلیل بازنمایی زنان در شاهنامه فردوسی می‌پردازد و تلاش می‌کند سازوکارهای تولید معنا در نسبت با بدن، جنسیت و قدرت روایی را بررسی کند. مسئله اصلی پژوهش این است که زنان در شاهنامه چگونه از طریق نظامی از نگاه‌ها، توصیف‌های زیبایی‌شناختی و داوری‌های اخلاقی در متن ساخته و تثبیت می‌شوند و این فرایند چه نسبتی با ساختار مردمحور روایت دارد. در این راستا، نظریه نگاه خیره لورا مالوی با توجه به تفاوت میان بازنمایی سینمایی و روایت ادبی، به‌عنوان چارچوبی تفسیری برای تحلیل متن به کار گرفته شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بازنمایی زنان در شاهنامه بر پایه منطقی چندلایه شکل گرفته است که در آن «نگاه خیره» می‌تواند فراتر از عمل دیدن و در ارتباط با شیوه توصیف، زاویه دید و داوری روایی بررسی شود. در این چارچوب، بدن زن در برخی صحنه‌ها از طریق استعاره‌های زیبایی‌شناختی (مانند ماه، سرو، گیسو و دیبا) وارد روایت می‌شود و در معرض توصیف و ارزیابی قرار می‌گیرد؛ در نتیجه، این توصیف‌ها به‌تنهایی برای اثبات ابژه‌سازی یا عملکرد نگاه خیره کافی نیستند. با این حال، در شخصیت‌هایی همچون تهمینه و گردآفرید، لحظاتی از کنش‌گری و سوژگی زنانه قابل مشاهده است که نشان‌دهنده تنش میان موقعیت ابژه‌بودگی و امکان عاملیت است. در مقابل، شخصیت سودابه در چارچوب داوری اخلاقی و گفتمان طرد بازنمایی می‌شود و شخصیت او از طریق زبان ارزش‌گذار روایت به مسئله‌ای اخلاقی و اجتماعی تبدیل می‌گردد. این مطالعه همچنین نشان می‌دهد که بازنمایی بدن زن در شاهنامه دارای ماهیتی ثابت نیست، بلکه در میدانی متغیر میان زیبایی، کنش و اخلاق معنا می‌یابد .در نهایت، پژوهش نتیجه می‌گیرد که شاهنامه متنی چندلایه در بازنمایی جنسیت است که در آن، توصیف زیبایی‌شناختی، نگاه شخصیت‌ها، داوری روایی و عاملیت زنان در تعامل و گاه در تنش با یکدیگر قرار می‌گیرند. ازاین‌رو، کاربرد نظریه نگاه خیره در تحلیل شاهنامه مستلزم توجه به ویژگی‌های روایت ادبی و پرهیز از یکسان‌انگاری توصیف زیبایی با نگاه خیره است.

کلیدواژه‌ها:

شاهنامه فردوسی، نگاه خیره، نقد فمینیستی، بازنمایی زن، بدن زن، جنسیت، سوژگی زنانه

استناد

مدنی، داود؛ منصوری، سیما؛ پاکدل، مسعود و قاسمی، شهین (۱۴۰۴). نگاه خیره و بازنمایی جنسیت در زنان شاهنامه: تحلیلی فمینیستی با تأکید بر نظریهٔ لورا مالوی. *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، ش ۴، زمستان ۱۴۰۴، پیاپی ۴۰ (۱۲۱-۱۴۹).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.416899.2129

ناشر

مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© داود مدنی، سیما منصوری، مسعود پاکدل، شهین قاسمی

۱. مقدمه

شاهنامه فردوسی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین متون حماسی در ادبیات فارسی، نه‌تنها روایتی از تاریخ اسطوره‌ای و ملی ایران ارائه می‌دهد، بلکه بازتابی از ساختارهای فرهنگی، اجتماعی و ارزشی دوران شکل‌گیری خود نیز به شمار می‌رود (صفا، ۱۳۸۸: ۱۱۵). این اثر سترگ، با وجود تمرکز آشکار بر قهرمانان مرد و روایت‌های جنگی و سیاسی، واجد حضور پررنگ شخصیت‌های زن است که در سطوح مختلف روایی، نقش‌هایی متنوع از همراهی، عشق، کنش‌گری و گاه تأثیرگذاری سیاسی را ایفا می‌کنند (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۰: ۲۳). با این حال، نحوه بازنمایی این شخصیت‌ها همواره موضوعی قابل تأمل در مطالعات ادبی و به‌ویژه نقدهای معاصر فمینیستی بوده است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۲). اهمیت بررسی این بازنمایی‌ها در آن است که حضور زنان در روایت، به‌تنهایی نشان‌دهنده برخورداری آنان از جایگاه سوژه نیست؛ بلکه باید بررسی کرد که چگونه توصیف، کنش، گفتار و داوری راوی و دیگر شخصیت‌ها، موقعیت آنان را در ساختار روایت شکل می‌دهد. از این منظر، تحلیل زنان شاهنامه مستلزم توجه هم‌زمان به نقش‌های روایی آنان و مناسبات قدرتی است که امکان کنش‌گری یا محدودیت آن را تعیین می‌کند.

در دهه‌های اخیر، نقد ادبی فمینیستی با تمرکز بر شیوه‌های تولید معنا در متون ادبی، به بررسی مناسبات قدرت و جنسیت در روایت‌ها پرداخته است (تانگ، ۱۴۰۱: ۴۴). در این میان، مفهوم «نگاه خیره» به‌عنوان یکی از مفاهیم کلیدی در نظریه‌های فمینیستی، امکان تحلیل عمیق‌تری از سازوکارهای بازنمایی بدن و هویت زنانه را فراهم کرده است. این مفهوم که در صورت‌بندی مشهور لورا مالوی در حوزه مطالعات سینمایی مطرح شد، به سازوکاری اشاره دارد که در آن، سازمان بصری فیلم و مناسبات میان دوربین، شخصیت‌ها و تماشاگر می‌تواند زن را در جایگاه ابژه‌ای برای مشاهده و لذت بصری قرار دهد (عبداللهیان و هومن، ۱۳۹۹: ۲۲). بااین‌حال، نگاه خیره در نظریه مالوی صرفاً به دیدن یا توصیف ظاهر زن محدود نمی‌شود، بلکه با نحوه سازمان‌دهی بازنمایی و مناسبات میان دیدن، میل و قدرت ارتباط دارد. ازاین‌رو، برای بهره‌گیری از این مفهوم در تحلیل ادبی، باید میان زمینه نظری اولیه آن و امکانات خاص روایت مکتوب تمایز قائل شد.

اگرچه نظریه مالوی در بستر سینما شکل گرفته است، ظرفیت بینارشته‌ای آن می‌تواند زمینه‌ای برای طرح پرسش‌های تازه در حوزه ادبیات نیز فراهم کند (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۸۳). با وجود این، انتقال این نظریه به متن ادبی مستلزم انطباق مستقیم عناصر سینمایی با عناصر روایت نیست؛ زیرا متن ادبی فاقد دوربین و سازمان بصری فیلم به معنای دقیق کلمه است و سازوکار بازنمایی در آن از طریق زبان، توصیف، گفت‌وگو، کانون‌مندی و ترتیب ارائه اطلاعات شکل می‌گیرد. بنابراین، در پژوهش حاضر، مفهوم نگاه خیره نه معادلی برای هرگونه توصیف زیبایی‌شناختی زنان، بلکه ابزاری انتقادی برای بررسی چگونگی صورت‌بندی روابط میان نگاه، میل، بدن و قدرت جنسیتی در روایت به شمار می‌رود. در این چارچوب، میان نگاه راوی، نگاه شخصیت‌های داستان، واکنش شخصیت زن به نگاه دیگران و شیوه‌ای که متن از طریق زبان و توصیف، بدن زن را بازنمایی می‌کند، تمایز گذاشته می‌شود. این تمایز از آن جهت اهمیت دارد

که توصیف زیبایی یک شخصیت زن لزوماً به معنای ابژه‌سازی او نیست؛ بلکه باید بررسی کرد این توصیف در چه موقعیتی ارائه می‌شود، چه کسی آن را صورت‌بندی می‌کند، چه کارکردی در پیشبرد روایت دارد و چه نسبتی با کنش‌گری و جایگاه آن شخصیت برقرار می‌سازد. بر این اساس، می‌توان پرسید که چگونه در متنی چون شاهنامه، در بستر ارزش‌ها و مناسبات جنسیتی بازنمایی‌شده در جهان روایی آن، زنان در معرض صورت‌های مختلف نگاه و ارزیابی قرار می‌گیرند و تا چه اندازه در موقعیت سوژه یا ابژه قرار می‌یابند.

اهمیت این مسئله از آن‌جا ناشی می‌شود که شاهنامه، به‌عنوان متنی بنیادین در هویت فرهنگی ایرانی، در بازنمایی و انتقال الگوهای فرهنگی مرتبط با جنسیت جایگاهی مهم دارد (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۴: ۵۵). ازاین‌رو، تحلیل انتقادی آن می‌تواند به درک عمیق‌تری از نحوه بازتولید یا به چالش کشیده شدن ساختارهای جنسیتی در ادبیات کلاسیک منجر شود. البته بررسی این ساختارها مستلزم آن نیست که شاهنامه به متنی یک‌دست و فاقد هرگونه امکان مقاومت زنان فروکاسته شود؛ زیرا شخصیت‌های زن در موقعیت‌های روایی متفاوت، از امکانات نابرابر اما معناداری برای سخن گفتن، تصمیم‌گیری، اثرگذاری بر دیگران و مداخله در رویدادها برخوردارند. ازاین‌رو، تحلیل فمینیستی باید هم محدودیت‌های ساختاری و هم موقعیت‌هایی را بررسی کند که در آن‌ها عاملیت زنان آشکار می‌شود یا با موانع روایی و اخلاقی مواجه می‌گردد. در این میان، تمرکز بر مفهوم نگاه خیره این امکان را فراهم می‌سازد که نه‌تنها محتوای روایی، بلکه سازوکارهای تولید معنا در سطح زبان و روایت نیز مورد بررسی قرار گیرد.

پژوهش حاضر با اتکا بر این چارچوب نظری و با بهره‌گیری از روش تحلیل کیفی متن، در پی آن است تا نشان دهد زنان در شاهنامه چگونه از طریق سازوکارهای توصیفی و روایی در معرض صورت‌های مختلف نگاه و ارزیابی قرار می‌گیرند و این امر چه نسبتی با شکل‌گیری سوژگی یا ابژه‌بودگی آنان دارد. در این بررسی، تحلیل توصیف‌های زیبایی‌شناختی به‌تنهایی مبنای تشخیص نگاه خیره قرار نمی‌گیرد؛ بلکه این توصیف‌ها در پیوند با جایگاه گوینده، موقعیت روایی، کنش و گفتار شخصیت زن و پیامدهای بازنمایی او ارزیابی می‌شوند. همچنین، تفاوت میان شخصیت‌هایی که عمدتاً در معرض توصیف و داوری قرار می‌گیرند و شخصیت‌هایی که با تصمیم‌گیری یا مداخله در رویدادها بر روند روایت اثر می‌گذارند، برای روشن شدن ابعاد گوناگون بازنمایی جنسیت مورد توجه قرار می‌گیرد. در نهایت، این مطالعه می‌کوشد لایه‌های پنهان‌تر بازنمایی جنسیت در شاهنامه را آشکار سازد و نشان دهد که چگونه روابط میان دیدن، میل، داوری و کنش‌گری در سطح روایت می‌توانند به تثبیت یا ایجاد تنش در مناسبات جنسیتی بینجامند. بدین‌ترتیب، هدف پژوهش صرفاً اثبات حضور نگاه مردانه در توصیف زنان نیست، بلکه بررسی سازوکارهایی است که از طریق آن‌ها موقعیت زنان در نسبت با بدن، قدرت و امکان کنش‌گری شکل می‌گیرد.

۱. ۱. روش انجام پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و با رویکرد تحلیل انتقادی متن انجام شده است. در این مطالعه، شاهنامه فردوسی به‌عنوان متن اصلی تحقیق مورد بررسی قرار گرفته و بخش‌هایی از آن که به بازنمایی شخصیت‌های زن اختصاص دارد، به‌صورت هدفمند انتخاب شده‌اند. نمونه‌ها شامل شخصیت‌هایی مانند تهمینه، رودابه، سودابه و گردآفرید هستند که به دلیل نقش‌های برجسته و تنوع در شیوه بازنمایی، بیشترین قابلیت را برای تحلیل دارند. معیار انتخاب این شخصیت‌ها، تفاوت در موقعیت روایی، نحوه بازنمایی و ارزیابی آنان و امکان بررسی نسبت میان بدن، جنسیت و عاملیت بوده است.

داده‌ها با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی و خوانش تفسیری استخراج شده و سپس در چارچوب نظریه «نگاه خیره» لورا مالوی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. در این پژوهش، مفهوم نگاه خیره با توجه به ویژگی‌های روایت ادبی به کار گرفته شده و توصیف زیبایی ظاهری زنان به‌تنهایی معادل نگاه خیره تلقی نشده است. در این فرایند، الگوهای زبانی و روایی مرتبط با بدن‌مندی، زیبایی، کنش‌گری و جایگاه روایی زنان شناسایی و بررسی شده و نقش آن‌ها در شکل‌گیری سوژگی یا ابژه‌بودگی زنان در متن تحلیل شده است. واحد تحلیل، بخش‌های متنی مرتبط با توصیف زنان، گفت‌وگوها، کنش‌های شخصیت‌ها و داوری‌های اخلاقی درباره آنان بوده است. همچنین، با تفکیک نگاه راوی از نگاه شخصیت‌ها، شواهد در بافت روایی بررسی شده‌اند تا نسبت میان بازنمایی زنان، مناسبات قدرت و امکان کنش‌گری آنان روشن شود.

۱. ۲. پیشینه پژوهش

با وجود گسترش مطالعات فمینیستی در حوزه ادبیات و هنر، در منابع بررسی‌شده، پژوهشی مستقل با تمرکز بر بازنمایی زنان شاهنامه بر اساس نظریه «نگاه خیره» لورا مالوی شناسایی نشده است. بخش عمده پژوهش‌های موجود، این نظریه را در حوزه مطالعات سینمایی، رسانه‌ای و بازنمایی تصویری زنان به کار گرفته‌اند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر با بررسی امکان کاربرد انتقادی مفهوم نگاه خیره در تحلیل یک متن حماسی کلاسیک، به بررسی نسبت میان جنسیت، بدن و قدرت روایی می‌پردازد. با این حال، برخی مطالعات پیشین از منظر نظری به موضوع پژوهش حاضر نزدیک هستند.

ملکی (۱۴۰۴) در مقاله «واکاوی بازنمایی زن به مثابه ابژه نگاه مردانه در فیلم بلوند مبتنی بر دیدگاه لورا مالوی» به بررسی چگونگی بازنمایی شخصیت زن در فیلم *بلوند* بر اساس نظریه نگاه مردانه پرداخت. نتایج این پژوهش نشان داد که شخصیت زن در این فیلم عمدتاً در جایگاه ابژه نگاه مردانه قرار گرفته و هویت او از طریق سازوکارهای بصری و ایدئولوژیک مرتبط با میل مردانه شکل می‌گیرد. این پژوهش بر نقش نگاه در فرایند ابژه‌سازی زنان و بازتولید مناسبات جنسیتی تأکید دارد. ارتباط آن با پژوهش حاضر در توجه به سازوکارهای بازنمایی و ابژه‌سازی زنان است؛ با این تفاوت که در شاهنامه، این سازوکارها باید در ساختار روایت، توصیف و کنش شخصیت‌ها بررسی شوند، نه در نظام بصری سینما.

امینی (۱۳۹۷) در مقاله «سفر قهرمان زن و طرد ارزش‌های سنتی زنانه با خوانشی روانکاوانه ـ فمینیستی به سینمای ایران با تأکید بر دیدگاه لورا مالوی؛ مطالعه موردی: حاجی‌آقا آکتور سینما و کاغذ بی‌خط» به تحلیل بازنمایی زنان در دو فیلم ایرانی پرداخت. وی با بهره‌گیری از رویکرد روانکاوانه و نظریه مالوی نشان داد که شخصیت‌های زن در روند سفر قهرمانی خود با ارزش‌های سنتی جنسیتی مواجه شده و در برخی موارد به بازتعریف هویت زنانه دست می‌زنند. این پژوهش بر مسئله سوژگی زنان و امکان عبور آنان از موقعیت ابژه‌بودگی تمرکز دارد. این موضوع با پژوهش حاضر در بررسی عاملیت زنان ارتباط دارد؛ به‌ویژه از آن جهت که شخصیت‌های زن شاهنامه را نمی‌توان صرفاً به جایگاه ابژه تقلیل داد و باید امکان کنش‌گری و تصمیم‌گیری آنان را نیز در نظر گرفت.

جمشیدی و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله «تحلیل تقابل سکون/حرکت در سینمای عباس کیارستمی بر مبنای نظریه زیبایی‌شناسی سکون لورا مالوی» به بررسی مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی آثار کیارستمی از منظر نظریات متأخر مالوی پرداختند. یافته‌های این پژوهش نشان داد که مفهوم سکون در آثار سینمایی می‌تواند به بازاندیشی در الگوهای رایج نگاه و ادراک بصری منجر شود. هرچند این پژوهش مستقیماً به مسئله بازنمایی زنان نمی‌پردازد، اما از منظر کاربرد نظریات مالوی در تحلیل متن فرهنگی و هنری با پژوهش حاضر ارتباط دارد. با این حال، تفاوت رسانه‌ای و نظری این دو پژوهش ایجاب می‌کند که مفاهیم مالوی در تحلیل شاهنامه متناسب با ویژگی‌های روایت ادبی بازتعریف شوند.

بررسی پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که مطالعات معرفی‌شده عمدتاً بر آثار سینمایی و رسانه‌ای متمرکز بوده‌اند و در میان منابع بررسی‌شده، کاربرد نظریه لورا مالوی در تحلیل متون کلاسیک ادبی فارسی کمتر مورد توجه قرار گرفته است ازاین‌رو، پژوهش حاضر با تمرکز بر شخصیت‌های زن شاهنامه و تحلیل آنان بر مبنای مفهوم نگاه خیره، می‌کوشد ضمن توجه به تفاوت میان روایت ادبی و بازنمایی سینمایی، نسبت میان توصیف زنان، نگاه شخصیت‌ها، جایگاه راوی و عاملیت زنان را بررسی کند.

۲. مفاهیم نظری پژوهش

۲. ۱. نگاه خیره[1]

مفهوم «نگاه خیره» یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم در نقد فمینیستی معاصر است که به شیوه‌های دیدن و دیده‌شدن در نظام‌های روایی و تصویری اشاره دارد. این مفهوم نشان می‌دهد که چگونه در بسیاری از متون فرهنگی و هنری، نگاه غالب و مسلط، نگاهی مردانه است که زن را در موقعیت «دیده‌شونده» قرار می‌دهد. در این ساختار، زن نه به‌عنوان سوژه‌ای کنش‌گر، بلکه به‌عنوان ابژه‌ای برای مشاهده، لذت بصری یا روایت مردانه بازنمایی می‌شود. در نتیجه، قدرت در

1. Male Gaze

فرایند دیدن به‌صورت نابرابر توزیع شده و زن در موقعیتی قرار می‌گیرد که معنا و هویت او از بیرون و توسط نگاه دیگری تعریف می‌شود (مالوی، ۱۳۸۲: ۵۶).

در نظریه لورا مالوی، نگاه خیره در بستر سینما شکل می‌گیرد، اما کاربست تحلیلی آن را می‌توان با توجه به ویژگی‌های هر رسانه بررسی کرد. مالوی نشان می‌دهد که چگونه دوربین، روایت و حتی مخاطب در یک هم‌راستایی ناخودآگاه، زن را به ابژه‌ای دیداری تبدیل می‌کنند. این نگاه از طریق تمرکز بر بدن زن، زیبایی او و لحظات نمایش‌پذیرش عمل می‌کند و نوعی لذت بصری تولید می‌کند که در آن سوژه اصلی (مرد یا راوی) فعال و زن منفعل تصویر می‌شود. این ساختار، نه صرفاً یک انتخاب هنری، بلکه بازتابی از نظم‌های فرهنگی و ایدئولوژیک مسلط است (همان: ۵۸). بااین‌حال، در انتقال این نظریه به ادبیات باید میان نگاه دوربین در سینما و ابزارهای زبانی و روایی متن ادبی تمایز گذاشت.

در این پژوهش، مفهوم نگاه خیره از حوزه سینما به حوزه ادبیات تعمیم داده می‌شود. در این انتقال بینارشته‌ای، متن ادبی نه به‌عنوان نظامی دیداری به معنای دقیق سینمایی، بلکه به‌مثابه ساختاری زبانی و روایی در نظر گرفته می‌شود که از طریق توصیف، کانون‌مندی، گفت‌وگو و سازمان‌دهی اطلاعات، شیوه‌ای از دیدن و بازنمایی را شکل می‌دهد. بنابراین، در متن ادبی مانند شاهنامه، نگاه خیره می‌تواند در شیوه توصیف زنان، نحوه ورود آنان به روایت و میزان کنش‌مندی‌شان شناسایی و تحلیل شود. در این تحلیل، توصیف زیبایی ظاهری به‌تنهایی نشانه نگاه خیره نیست؛ بلکه باید بررسی شود که توصیف از چه منظری ارائه شده، چه نسبتی با نگاه شخصیت‌ها و صدای راوی دارد و آیا زن را به ابژه‌ای برای ارزیابی و میل تقلیل می‌دهد یا عاملیت و صدای او را نیز بازتاب می‌دهد. همچنین، نگاه راوی، نگاه شخصیت‌های مرد و نگاه شخصیت‌های زن از یکدیگر متمایز در نظر گرفته می‌شوند.

۲. ۲. بازنمایی جنسیت

بازنمایی جنسیت به فرایندی اشاره دارد که طی آن هویت‌های زنانه و مردانه در متن‌های فرهنگی ساخته، تثبیت یا بازتولید می‌شوند. در این رویکرد، جنسیت نه یک امر طبیعی و ثابت، بلکه امری اجتماعی و گفتمانی تلقی می‌شود که از طریق زبان، روایت و ساختارهای فرهنگی شکل می‌گیرد. بنابراین، متون ادبی تنها بازتاب‌دهنده واقعیت جنسیتی نیستند، بلکه در تولید و بازتولید آن نقش فعال دارند (مشیرزاده، ۱۳۸۶: ۱۷۳).

در متون کلاسیک مانند شاهنامه، بازنمایی جنسیت اغلب در چارچوب ساختارهای فرهنگی و تاریخی خاصی صورت می‌گیرد که در آن نقش‌های زن و مرد به‌صورت نابرابر تعریف شده‌اند. با این حال، تحلیل انتقادی این بازنمایی‌ها نشان می‌دهد که زنان در این متون صرفاً در موقعیت‌های حاشیه‌ای قرار ندارند، بلکه در برخی موارد دارای کنش‌گری، تأثیرگذاری و نقش‌های تعیین‌کننده نیز هستند. با این وجود، شیوه روایت و نوع توصیف‌ها می‌تواند این کنش‌گری را محدود یا در چارچوب نگاه خاصی بازتعریف کند (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۹۸).

در نتیجه، بررسی بازنمایی جنسیت در شاهنامه مستلزم توجه هم‌زمان به سطح محتوایی (نقش‌های زنان) و سطح گفتمانی (چگونگی روایت این نقش‌ها) است. در سطح محتوایی، کنش‌ها و تصمیم‌های شخصیت‌های زن بررسی می‌شود و در سطح گفتمانی، شیوه توصیف، نحوه سخن‌گفتن و ارزیابی آنان در روایت مورد توجه قرار می‌گیرد. این دو سطح در کنار هم نشان می‌دهند که چگونه معناهای جنسیتی در متن تولید و تثبیت می‌شوند.

۲. ۳. سوژگی و ابژه‌بودگی

مفهوم سوژگی به موقعیت کنش‌گرانه فرد در تولید معنا، تصمیم‌گیری و اثرگذاری اشاره دارد، در حالی که ابژه‌بودگی به وضعیتی اطلاق می‌شود که فرد در آن به موضوع مشاهده، توصیف یا کنترل دیگری تبدیل می‌شود. در مطالعات فمینیستی، این دو مفهوم برای تحلیل موقعیت زنان در ساختارهای فرهنگی و روایی به کار می‌روند (احمدی، ۱۳۹۲: ۲۰۴).

در چارچوب نگاه خیره، زنان اغلب در موقعیت ابژه قرار می‌گیرند؛ به این معنا که حضور آنان بیشتر در قالب «دیده‌شدن» و «توصیف‌شدن» تعریف می‌شود تا «کنش‌گری مستقل». این وضعیت باعث می‌شود که هویت زنانه نه از درون خود شخصیت، بلکه از طریق نگاه بیرونی شکل بگیرد. با این حال، بسیاری از متون ادبی واجد لحظاتی هستند که در آن‌ها زنان از موقعیت ابژه خارج شده و به سوژه‌هایی فعال تبدیل می‌شوند که در روند روایت تأثیرگذارند (مشیرزاده، ۱۳۸۶: ۱۸۱). البته سوژگی و ابژه‌بودگی الزاماً دو موقعیت کاملاً متضاد و ثابت نیستند؛ یک شخصیت زن می‌تواند در بخشی از روایت موضوع نگاه و ارزیابی دیگران باشد و در بخشی دیگر، از طریق گفتار، تصمیم یا کنش خود بر روند داستان اثر بگذارد.

در شاهنامه نیز می‌توان این تنش میان سوژگی و ابژه‌بودگی را مشاهده کرد. برخی شخصیت‌های زن در موقعیت‌هایی خاص دارای قدرت تصمیم‌گیری و کنش‌گری هستند، اما این موقعیت‌ها اغلب در چارچوب‌های روایی خاص و محدود رخ می‌دهند. بنابراین، تحلیل این دوگانه امکان درک عمیق‌تری از پیچیدگی‌های بازنمایی جنسیت در متن را فراهم می‌کند. بر این اساس، در تحلیل شخصیت‌هایی چون تهمینه، رودابه، سودابه و گردآفرید، هم شیوه بازنمایی آنان و هم گفتار، انتخاب‌ها و پیامدهای کنش‌هایشان بررسی می‌شود تا از فروکاستن شخصیت‌ها به جایگاه صرفِ ابژه یا سوژه جلوگیری شود.

۳. بحث و بررسی

۳. ۱. بازنمایی زن در چارچوب نگاه خیره

شگفتی به رودابه اندر بماند — همی نام یزدان بر او بر بخواند
یکی سرو دید از برش گرد ماه — نهاده ز عنبر به سر بر کلاه
به دیبا و گوهر بیاراسته — به سان بهشتی پر از خواسته

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۱۳۷)

در این بخش از روایت، رودابه از خلال توصیفی زیبایی‌شناختی معرفی می‌شود و تصویر ظاهری او پیش از بازنمایی گسترده گفتار و کنش‌هایش در کانون توجه قرار می‌گیرد. تصاویر «سرو»، «ماه»، «عنبر» و «بهشت» زیبایی او را به‌صورت آرمانی بازنمایی می‌کنند. بااین‌حال، صرف کاربرد این تشبیه‌ها برای اثبات وجود نگاه خیره کافی نیست؛ بلکه باید به موقعیت روایت و چگونگی شکل‌گیری نگاه در این صحنه نیز توجه کرد.

در بیت «شگفتی به رودابه اندر بماند»، واکنش شخصیت ناظر به‌صراحت بیان شده است. بنابراین، در این صحنه می‌توان میان نگاه شخصیتِ شگفت‌زده و شیوه‌ای که راوی زیبایی رودابه را بازنمایی می‌کند، تمایز گذاشت. توصیف قامت رودابه به سرو، چهره‌اش به ماه و پوشش و آرایش او با دیبا، گوهر و عنبر، تصویری آرمانی از زیبایی زنانه می‌سازد. این توصیف، بدن و ظاهر زن را به یکی از کانون‌های اصلی بازنمایی تبدیل می‌کند؛ اما برای تفسیر آن در چارچوب نظریه لورا مالوی باید پرسید که آیا این تمرکز بر ظاهر، رودابه را صرفاً در جایگاه موضوع مشاهده قرار می‌دهد یا در ادامه روایت، امکان کنش‌گری و اثرگذاری نیز برای او فراهم می‌شود.

در این ابیات، رودابه هنوز سخنی نمی‌گوید و کنش مستقیمی از او بازنمایی نمی‌شود؛ در مقابل، واکنش شخصیت ناظر و توصیف ظاهر رودابه برجسته است. این عدم توازن در صحنه معرفی، نشان می‌دهد که روایت در این لحظه بیش از صدای شخصیت، بر جلوه ظاهری او تمرکز دارد. بااین‌حال، نمی‌توان از همین چند بیت نتیجه گرفت که هویت رودابه در سراسر داستان به زیبایی ظاهری محدود می‌شود؛ برای چنین نتیجه‌ای باید این صحنه را با گفتار، تصمیم‌ها و نقش او در ادامه روایت مقایسه کرد.

تصاویر آرمانی و اغراق‌آمیز این بخش، رودابه را در قالب الگویی برجسته از زیبایی بازنمایی می‌کنند. این شیوه توصیف می‌تواند در شکل‌گیری تصویری جنسیت‌مند از شخصیت نقش داشته باشد؛ زیرا ظاهر و آرایش او پیش از ویژگی‌های دیگرش برجسته می‌شوند. بااین‌حال، آرمانی‌سازی زیبایی به‌خودی‌خود معادل ابژه‌سازی نیست و باید نسبت آن با جایگاه شخصیت در ساختار روایت نیز سنجیده شود.

از منظر نقد فمینیستی، این صحنه را می‌توان نمونه‌ای برای بررسی چگونگی پیوند میان زیبایی زنانه، نگاه شخصیت ناظر و توصیف راوی دانست. در چارچوب نظریه نگاه خیره، اهمیت این ابیات نه در آن است که هر توصیف زیبایی را مصداق قطعی نگاه مردانه بدانیم، بلکه در این پرسش نهفته است که تمرکز بر ظاهر رودابه چگونه بر نحوه معرفی او اثر می‌گذارد و چه نسبتی با عاملیت او در ادامه داستان پیدا می‌کند. ازاین‌رو، این صحنه به‌تنهایی اثبات‌کننده عملکرد کامل نگاه خیره نیست، اما زمینه‌ای برای بررسی تنش میان دیده‌شدن و کنش‌گری رودابه در ادامه روایت فراهم می‌آورد.

۳. ۲. نگاه خیره در صحنه‌های مواجهه و روابط عاشقانه

پس پرده اندر یکی ماه‌روی چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی
دو ابرو کمان و دو گیسو کمند به بالا به کردار سرو بلند

روانش خرد بود و تن جان پاک تو گفتی که بهره ندارد ز خاک
به کردار افسانه از هر کسی شنیدم همی داستانت بسی
تو را ام کنون گر بخواهی مرا نبیند جزین مرغ و ماهی مرا

(همان: ۸۷)

داستان دیدار رستم و تهمینه یکی از مهم‌ترین صحنه‌های عاشقانه شاهنامه است که در آن، نگاه، میل و قدرت روایی درهم‌تنیده می‌شوند. در این بخش نیز ورود تهمینه به روایت ابتدا از خلال توصیف‌های زیبایی‌شناختی صورت می‌گیرد. فردوسی پیش از آن‌که تهمینه خواست خود را به‌طور مستقیم بیان کند، او را با مجموعه‌ای از تصاویر بصری همچون «ماه‌روی»، «خورشید تابان»، «گیسو کمند» و «سرو بلند» معرفی می‌کند. این توصیف‌ها ظاهر تهمینه را در کانون توجه قرار می‌دهند؛ بااین‌حال، باید میان توصیف راوی از زیبایی شخصیت و نگاه خیره به معنای خاص نظریه مالوی تمایز گذاشت. این تصاویر به‌خودی‌خود وجود نگاه خیره را اثبات نمی‌کنند، اما زمینه بررسی چگونگی بازنمایی زیبایی زنانه در صحنه مواجهه عاشقانه را فراهم می‌آورند.

در چارچوب نظریه نگاه خیره، این نوع توصیف می‌تواند از منظر برجسته‌شدن ظاهر زن و نسبت آن با جایگاه او در روایت بررسی شود. راوی با تمرکز بر ویژگی‌های ظاهری تهمینه، تصویری آرمانی از او ارائه می‌دهد؛ اما این تصویر صرفاً به زیبایی جسمانی محدود نیست، زیرا در بیت «روانش خرد بود و تن جان پاک»، ویژگی‌های عقلانی و معنوی او نیز مورد تأکید قرار می‌گیرد. بنابراین، برخلاف تفسیری که تهمینه را صرفاً پیکره‌ای دیدنی می‌داند، خود ابیات نشان می‌دهند که بازنمایی او از ابتدا واجد ابعاد دیگری نیز هست. در نتیجه، برای تحلیل نسبت میان نگاه و میل در این صحنه، باید هم توصیف ظاهری و هم ویژگی‌هایی را در نظر گرفت که شخصیت را از یک تصویر صرف فراتر می‌برند.

با این حال، شخصیت تهمینه در مقایسه با بسیاری از زنان شاهنامه واجد ویژگی متمایزی است و آن، عبور نسبی از موقعیت ابژه‌بودگی به سمت سوژگی است. تهمینه برخلاف شخصیتی که صرفاً موضوع نگاه باقی می‌ماند، وارد کنش می‌شود و احساس و خواست خود را آشکارا بیان می‌کند. او شبانه به خوابگاه رستم می‌رود و مستقیماً از او درخواست پیوند می‌کند. این اقدام، تهمینه را به شخصیتی تبدیل می‌کند که نه‌فقط در معرض توصیف و مشاهده، بلکه در شکل‌دادن به مسیر رابطه نیز نقش دارد. ازاین‌رو، تحلیل او باید علاوه بر چگونگی بازنمایی ظاهرش، بر گفتار، تصمیم و تأثیر کنش‌هایش بر روند روایت نیز متمرکز باشد.

این برداشت با پژوهش پارسیان و ولی‌پور هفشجانی (۱۳۹۹) درباره جایگاه اجتماعی زنان نامدار شاهنامه و نقش آنان در رویدادهای اجتماعی و سیاسی ارتباط دارد. توجه آنان به نقش و تأثیرگذاری شخصیت‌های زن، زمینه‌ای برای فاصله‌گرفتن از خوانشی فراهم می‌کند که زنان شاهنامه را صرفاً در جایگاه شخصیت‌هایی منفعل قرار می‌دهد. در مورد تهمینه نیز می‌توان گفت که بیان آشکار خواست و تصمیم او برای برقراری پیوند با رستم، وجهی از عاملیت او را نشان

می‌دهد؛ هرچند برای ارزیابی حدود این عاملیت باید به پیامدهای کنش او و جایگاهش در ادامه روایت نیز توجه کرد.

با وجود این، سوژگی تهمینه کامل و مستقل باقی نمی‌ماند؛ زیرا کنش او همچنان در چارچوب روایت قهرمانانه معنا پیدا می‌کند. تهمینه پیش از دیدار رستم، «داستان» و شهرت او را شنیده و از پیش با تصویری از این قهرمان آشنا شده است. بنابراین، میل او را می‌توان در ارتباط با شهرت و تصویر فرهنگی رستم بررسی کرد؛ اما این امر به‌تنهایی ثابت نمی‌کند که خواست تهمینه صرفاً محصول گفتمان مردانه است. در واقع، روایت هم از مرکزیت قهرمان مرد حکایت دارد و هم فرصتی فراهم می‌کند تا تهمینه خواست خود را مستقلاً بیان کند. از این منظر، عاملیت او در نسبت با ساختار قهرمان‌محور داستان شکل می‌گیرد، اما به‌طور کامل در آن محو نمی‌شود.

افزون بر این، صحنه دیدار تهمینه و رستم نشان می‌دهد که میل عاشقانه تنها از طریق مشاهده مستقیم شکل نمی‌گیرد، بلکه شهرت، روایت و شنیده‌ها نیز در شکل‌گیری تصور افراد از یکدیگر نقش دارند .تهمینه پیش از دیدار رستم، داستان او را شنیده است؛ ازاین‌رو، تصویر ذهنی او از قهرمان پیش از مواجهه مستقیم شکل گرفته است. بااین‌حال، این سازوکار را بهتر است نوعی میانجی‌گری روایی در شکل‌گیری میل بدانیم، نه مصداق قطعی نگاه خیره به معنای سینمایی آن. این تمایز کمک می‌کند تا کاربرد نظریه مالوی در تحلیل ادبی، بدون یکسان‌انگاشتن سازوکارهای سینما و روایت حماسی، صورت‌بندی شود.

در مجموع، شخصیت تهمینه را می‌توان نمونه‌ای از تنش میان ابژه‌بودگی و سوژگی زنانه در شاهنامه دانست. او از یک‌سو از طریق توصیف‌های زیبایی‌شناختی معرفی می‌شود و از سوی دیگر، با بیان خواست و انتخاب خود، در پیشبرد رابطه و روایت نقش دارد. ازاین‌رو، تهمینه را نمی‌توان صرفاً ابژه نگاه یا سوژه‌ای کاملاً مستقل دانست؛ بلکه جایگاه او در پیوند و تنش میان شیوه بازنمایی، ساختار قهرمان‌محور روایت و کنش‌گری شخصی‌اش شکل می‌گیرد. همین دوگانگی نشان می‌دهد که بازنمایی زنان در شاهنامه یکدست و ثابت نیست و تحلیل آن مستلزم توجه هم‌زمان به نگاه، روایت و عاملیت شخصیت‌هاست.

۳. ۳. سوژگی زنانه و کنش‌گری در روایت

چو آمد خروشان به تنگ اندرش — بجنبید و برداشت خود از سرش
رها شد ز بند زره موی اوی — درفشان چو خورشید شد روی اوی
بدانست سهراب کو دخترست — سر و موی او از در افسرست
شگفت آمدش گفت از ایران سپاه — چنین دختر آید به آوردگاه
بدو گفت کز من رهایی مجوی — چرا جنگ جویی تو ای ماه‌روی
بدو روی بنمود و گفت ای دلیر — میان دلیران به کردار شیر
نهانی بسازیم بهتر بود — خرد داشتن کار مهتر بود

(همان: ۱۵۹)

شخصیت گردآفرید یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های کنش‌گری زنانه در شاهنامه است؛ زیرا او برخلاف بسیاری از زنان روایی، نه در فضای درونی و عاشقانه، بلکه در میدان جنگ و در قلمرو سنتاً مردانه قدرت ظاهر می‌شود. حضور گردآفرید در میدان نبرد، ساختار تثبیت‌شده بازنمایی جنسیتی را دچار اختلال می‌کند؛ چراکه زن در اینجا نه ابژه عشق و زیبایی، بلکه سوژه‌ای فعال، جنگجو و تصمیم‌گیرنده است. این خوانش با پژوهش پارسیان و ولی‌پور هفشجانی (۱۳۹۹: ۴۴–۶۲) هم‌راستاست که گردآفرید را از منظر شهامت و سیاست و زنان نامدار شاهنامه را به‌مثابه کنشگرانی مؤثر در عرصه‌های اجتماعی و سیاسی بررسی می‌کنند. همچنین قرایی، حمیدیان و طهماسبی (۱۴۰۲: ۴۹–۶۶) هویت زنان جنگاور شاهنامه، از جمله گردآفرید، را در پیوند با نقش، سنت‌ها و الگوهای هویت‌ساز تحلیل کرده‌اند. این پژوهش‌ها زمینه‌ای فراهم می‌کنند تا کنش گردآفرید صرفاً استثنایی در روایت تلقی نشود، بلکه در پیوند با نظم جنسیتی و هویت حماسی بررسی شود. فردوسی در آغاز این صحنه، گردآفرید را در پوشش جنگی و هویتی پنهان به تصویر می‌کشد؛ بااین‌حال، از این موضوع به‌تنهایی نمی‌توان نتیجه گرفت که ورود زن به حوزه جنگ الزاماً مستلزم پنهان‌کردن زنانگی است؛ بلکه این پوشش در سطح روایت امکان می‌دهد گردآفرید ابتدا در مقام جنگجویی ناشناس عمل کند و سپس واکنش شخصیت‌های دیگر به آشکارشدن هویت او بررسی شود.

در نخستین لحظات نبرد، گردآفرید همچون یک جنگجوی کامل ظاهر می‌شود و روایت نیز او را بر اساس توان رزمی و مهارت نظامی توصیف می‌کند، نه زیبایی ظاهری. اهمیت این نکته در تقابل میان هویت رزمی گردآفرید و انتظارات جنسیتی‌ای است که پس از آشکارشدن هویت او در گفتار سهراب نمایان می‌شود. بنابراین، مسئله فقط پنهان‌بودن نشانه‌های جنسیتی نیست، بلکه این است که شخصیت زن تا چه اندازه می‌تواند بر اساس توانایی و کنش خود شناخته شود. با آشکار شدن چهره و موی گردآفرید، وضعیت روایت تغییر می‌کند و نگاه جنسیتی بار دیگر فعال می‌شود.

ابیات «رها شد ز بند زره موی اوی / درفشان چو خورشید شد روی اوی» نقطه عطف مهمی در روایت محسوب می‌شوند. در این ابیات، روایت از توصیف پوشش جنگی به توصیف موی و چهره گردآفرید تغییر می‌کند؛ تغییری که با شگفتی سهراب از حضور دختری در میدان نبرد همراه است. بااین‌حال، توصیف زیبایی به‌خودی‌خود برای اثبات وجود نگاه خیره کافی نیست؛ اهمیت این صحنه در پیوند میان توصیف ظاهری، واکنش سهراب و نحوه خطاب‌کردن گردآفرید شکل می‌گیرد. سهراب پس از شناختن جنسیت او، می‌گوید: «چرا جنگ جویی تو ای ماه‌روی» خطاب «ماه‌روی» توجه را از موقعیت رزمی گردآفرید به زیبایی او معطوف می‌کند و در کنار پرسش از چرایی جنگیدن، تنشی میان عاملیت نظامی زن و انتظارات جنسیتی شخصیت مرد ایجاد می‌کند. از این منظر، می‌توان این لحظه را نمونه‌ای از بازفعال‌شدن نگاه جنسیت‌مند دانست؛ اما نه به این معنا که گردآفرید به‌طور کامل از جایگاه کنشگر خارج می‌شود.

با این حال، گردآفرید برخلاف بسیاری از شخصیت‌های زن، پس از قرار گرفتن در معرض نگاه خیره، کاملاً منفعل نمی‌شود. او همچنان توان راهبردی و قدرت گفت‌وگو را حفظ می‌کند و از طریق گفتار و تدبیر می‌کوشد شرایط را کنترل کند. پاسخ او با عبارت «بدو روی بنمود و گفت

ای دلیر / میان دلیران به کردار شیر» آغاز می‌شود؛ عبارتی که در آن، گردآفرید همچنان در چارچوب زبان حماسی و ارزش‌هایی چون دلیری سخن می‌گوید. سپس با پیشنهاد «نهانی بسازیم بهتر بود»، مسیر مواجهه را از نبرد مستقیم به مذاکره تغییر می‌دهد و با جمله «خرد داشتن کار مهتر بود» بر ارزش تدبیر تأکید می‌کند. این گفتار نشان می‌دهد که او نه‌فقط موضوع خطاب سهراب، بلکه گوینده‌ای است که می‌تواند موقعیت را تفسیر کند و برای آن راه‌حل پیشنهاد دهد. پیشنهاد او برای گفت‌وگوی پنهانی و دور شدن از میدان نبرد، نه نشانه ضعف، بلکه نوعی هوشمندی سیاسی و تاکتیکی است. بااین‌حال، برای ارزیابی این کنش باید میان آنچه در گفتار گردآفرید آشکار است ــ یعنی خردورزی و تلاش برای تغییر وضعیت ــ و نتیجه نهایی این تدبیر در ادامه روایت تمایز گذاشت. در واقع، گردآفرید از زبان و تدبیر به‌عنوان ابزار قدرت استفاده می‌کند و همین امر سبب می‌شود که سوژگی او به‌طور کامل از میان نرود.

نکته مهم دیگر آن است که حضور گردآفرید در میدان جنگ برای سهراب «شگفت‌آور» توصیف می‌شود. عبارت «شگفت آمدش» واکنش سهراب را به حضور دختری در میدان نبرد نشان می‌دهد؛ بنابراین، شگفتی در اینجا بیش از آنکه به‌تنهایی بیانگر دیدگاه قطعی راوی باشد، از خلال واکنش شخصیت مرد در متن بازنمایی می‌شود. این شگفتی نشان می‌دهد که نظام فرهنگی حاکم بر روایت، جنگ را قلمرویی مردانه تلقی می‌کند و حضور زن در آن را امری استثنایی و خلاف انتظار می‌داند. این برداشت را می‌توان در کنار یافته‌های قرایی و همکاران (۱۴۰۲: ۴۹–۶۶) درباره شکل‌گیری هویت زنان جنگاور در نسبت با سنت‌ها و الگوهای هویت‌ساز قرار داد؛ با این توضیح که تحلیل حاضر بر جزئیات همین صحنه، به‌ویژه تقابل میان شگفتی سهراب و پاسخ سنجیده گردآفرید، تکیه دارد. بنابراین، گردآفرید نه‌تنها با دشمن، بلکه با انتظارات جنسیتی‌ای نیز مواجه است که در واکنش سهراب آشکار می‌شوند .او با ورود به میدان نبرد، مرزهای تثبیت‌شده میان زن و مرد را موقتاً برهم می‌زند؛ اما روایت به‌جای آنکه این کنش‌گری را کاملاً حذف کند، هم‌زمان زیبایی ظاهری او را برجسته می‌سازد و امکان بررسی تنش میان هویت رزمی و هویت جنسیتی را فراهم می‌کند.

در مجموع، گردآفرید را می‌توان نمونه‌ای از تنش میان کنش‌گری زنانه و نگاه جنسیت‌مند در روایت شاهنامه دانست. او از یک‌سو در قامت جنگجویی فعال و خردمند ظاهر می‌شود و از سوی دیگر، با آشکار شدن هویت زنانه‌اش، با بازتعریف جنسیتی در گفتار سهراب مواجه می‌شود. بااین‌حال، این بازتعریف به معنای محو کامل عاملیت او نیست؛ زیرا گردآفرید همچنان از زبان، خرد و تدبیر برای مداخله در وضعیت استفاده می‌کند. ازاین‌رو، این صحنه را بهتر است نه صرفاً بازگشت زن به جایگاه ابژه، بلکه صحنه‌ای دووجهی بخوانیم که در آن، توصیف ظاهری و خطاب جنسیت‌مند با استمرار کنش‌گری زنانه هم‌زمان حضور دارند. این دوگانگی نشان می‌دهد که روایت شاهنامه هم امکان بازنمایی زنان به‌عنوان کنشگران جنگاور و خردمند را فراهم می‌کند و هم آنان را در معرض انتظارات جنسیتی قرار می‌دهد؛ رابطه‌ای تنش‌آمیز که باید در هر صحنه بر اساس شواهد زبانی و روایی آن سنجیده شود.

۳. ۴. بازگشت نگاه مردانه و کنترل روایت

نیاید ز سودابه خود جز بدی ندانم چه خواهد رسید ایزدی
چو سودابه او را فریبنده گشت تو گفتی که زهر گزاینده گشت
همی کند سودابه از خشم موی همی ریخت آب و همی خست روی
بدو گفت سودابه کای شهریار تو آتش بدین تارک من ببار

(همان: ۲۱۵)

شخصیت سودابه در شاهنامه یکی از پیچیده‌ترین و در عین حال مناقشه‌برانگیزترین بازنمایی‌های زنانه را شکل می‌دهد. اهمیت او در این تحلیل فقط به منفی‌بودن داوری روایت درباره‌اش محدود نیست، بلکه در تنش میان میل و کنش‌گری او از یک‌سو و شیوه ارزش‌گذاری اخلاقی روایت از سوی دیگر قرار دارد. اگر در شخصیت‌هایی چون رودابه و تهمینه، زن عمدتاً در قالب زیبایی و عشق بازنمایی می‌شود، در سودابه، روایت وارد مرحله‌ای می‌شود که در آن بدن، میل و خواست زنانه به مسئله‌ای اخلاقی و تهدیدآمیز تبدیل می‌گردد. بااین‌حال، تفاوت سرنوشت روایی این شخصیت‌ها را نباید صرفاً به مستقل‌بودن یا نبودن میل زنانه فروکاست؛ نوع رابطه، پیامدهای کنش و جایگاه هر شخصیت در کشمکش‌های سیاسی و خانوادگی نیز در شکل‌گیری این تفاوت نقش دارند. در واقع، سودابه نقطه‌ای است که تحلیل بازنمایی جنسیت از توصیف ظاهری فراتر می‌رود و به بررسی داوری اخلاقی و سازوکارهای رواییِ مشروعیت‌بخشی یا بی‌اعتبارکردن کنش زنانه می‌رسد.

در روایت مربوط به سودابه، زن نه‌تنها موضوع نگاه، بلکه موضوع قضاوت نیز هست. راوی یا صدای داوریِ حاضر در روایت با عبارت‌هایی چون «نیاید ز سودابه خود جز بدی» و «چو سودابه او را فریبنده گشت» تصویری منفی از او ارائه می‌کند؛ تشبیه «تو گفتی که زهر گزاینده گشت» نیز این تصویر را با معنایی تهدیدآمیز تشدید می‌کند. در اینجا، واژگان ارزشی به‌جای آنکه صرفاً ظاهر یا رفتار سودابه را توصیف کنند، خواننده را به سوی داوری خاصی درباره شخصیت او هدایت می‌کنند. از منظر نقد فمینیستی، می‌توان این شیوه بازنمایی را از نظر چگونگی پیوند میان جنسیت، میل و قضاوت اخلاقی بررسی کرد؛ اما برای نسبت‌دادن این داوری به «نگاه مردانه» باید به بافت روایی گسترده‌تر نیز توجه داشت و نشان داد که آیا متن کنش‌های مشابه شخصیت‌های مرد را با معیارهایی یکسان ارزیابی می‌کند یا نه. بنابراین، در این صحنه، مفهوم نگاه خیره در معنای محدودِ نگاه دیداری به بدن زن توضیح‌دهنده همه ابعاد روایت نیست؛ مفهوم مکمل و دقیق‌تر، بررسی نگاه ارزش‌گذار و کنترل اخلاقیِ شخصیت زن در گفتمان روایت است.

در نظریه نگاه خیره، زن اغلب در جایگاه ابژه‌ای قرار می‌گیرد که دیده‌شدنش در خدمت تثبیت موقعیت سوژه ناظر قرار می‌گیرد. بااین‌حال، در این ابیات، شواهد اصلی نه توصیف بدن سودابه از منظر یک ناظر، بلکه زبان داوری‌کننده روایت و بازنمایی کنش‌های اوست. ازاین‌رو، بهتر است میان نگاه خیره به معنای دقیق مالوی و سازوکار گسترده‌ترِ ارزش‌گذاری جنسیتی تمایز بگذاریم. سودابه زنی است که خواست خود را بیان می‌کند و برای تحقق آن دست به کنش

می‌زند؛ اما میل او به سیاوش در روایت در پیوند با فریب، تهدید و پیامدهای اخلاقی و سیاسی بازنمایی می‌شود. برخلاف تهمینه که خواست خود را در قالب پیوندی با رستم بیان می‌کند، میل سودابه در چارچوبی متفاوت و مناقشه‌برانگیز قرار می‌گیرد. این تقابل امکان طرح این پرسش را فراهم می‌کند که روایت چگونه میان صورت‌های مختلف میل زنانه تمایز می‌گذارد و با چه معیارهایی برخی از آن‌ها را پذیرفتنی و برخی دیگر را تهدیدآمیز جلوه می‌دهد. بااین‌حال، این تفاوت به‌تنهایی اثبات نمی‌کند که علت اصلی محکومیت سودابه، زن‌بودن یا استقلال میل اوست؛ نقش فریب، مناسبات قدرت و پیامدهای کنش‌هایش نیز باید در تحلیل لحاظ شود.

از سوی دیگر، سودابه شخصیتی کاملاً منفعل نیست. او سخن می‌گوید، اعتراض می‌کند، دادخواهی می‌کند و در روند روایی و مناسبات قدرت اثر می‌گذارد. در بیت «بدو گفت سودابه کای شهریار»، روایت مستقیماً به گفتار او مجال می‌دهد؛ او در ادامه با عبارت «تو آتش بدین تارک من ببار» با زبانی عاطفی و اغراق‌آمیز از شهریار درخواست می‌کند که واکنشی شدید نشان دهد. این گفتار هم نشانه حضور و کنش کلامی سودابه است و هم می‌تواند در بافت روایت به‌عنوان تلاشی برای اثرگذاشتن بر تصمیم قدرت خوانده شود. این ویژگی‌ها نشان می‌دهد که سودابه واجد نوعی سوژگی و قدرت کنش است، اما روایت این سوژگی را در چارچوبی مناقشه‌برانگیز و از نظر اخلاقی منفی بازنمایی می‌کند. در نتیجه، نباید صرفاً از حضور کنش‌گری در شخصیت او نتیجه گرفت که روایت آن را تأیید می‌کند؛ همان‌طور که منفی‌بودن داوری روایت نیز به معنای فقدان عاملیت او نیست. این تمایز امکان می‌دهد که قدرت عمل شخصیت از ارزیابی اخلاقی روایت درباره آن جدا شود.

ابیاتی که سودابه را در وضعیت آشفتگی جسمانی و روانی توصیف می‌کنند نیز واجد اهمیت تحلیلی‌اند. کندن مو، گریستن و خراشیدن چهره، بدن زن را به صحنه بحران و بی‌ثباتی تبدیل می‌کند. در اینجا، بدن نه از طریق توصیف زیبایی، بلکه از طریق حرکات و واکنش‌های عاطفی بازنمایی می‌شود؛ بنابراین، این صحنه را نمی‌توان بی‌واسطه نمونه‌ای از ابژه‌سازی دیداری دانست. بدن سودابه دیگر صرفاً موضوع زیبایی نیست، بلکه حامل معناهای اخلاقی و عاطفی می‌شود و روایت از خلال همین کنش‌های جسمانی، وضعیت بحرانی او را به خواننده منتقل می‌کند. در عین حال، باید توجه داشت که گریستن و خراشیدن چهره را نمی‌توان به‌خودی‌خود نشانه گناه یا شر دانست؛ معنای این رفتارها به واژگان پیرامونی، موقعیت داستانی و نحوه داوری روایت وابسته است. ازاین‌رو، تحلیل فمینیستی می‌تواند بررسی کند که چگونه واکنش‌های جسمانی سودابه در کنار واژگان منفیِ مربوط به او قرار می‌گیرند و در شکل‌دادن به تصویر روایی شخصیت نقش می‌یابند.

نکته مهم دیگر آن است که روایت شاهنامه، سودابه را در برخی لحظات به تصویری از فریب و تهدید نزدیک می‌کند. تعبیرهایی چون «فریبنده» و «زهر گزاینده» در این فرایند نقش دارند؛ زیرا شخصیت را از طریق استعاره‌هایی معنا می‌کنند که بر خطر و آسیب تأکید دارند. بااین‌حال، بهتر است به‌جای ادعای قطعی درباره تبدیل کامل سودابه به نماد شر، نشان دهیم که این

واژگان چگونه در بخش مورد بررسی، خوانش منفی او را تقویت می‌کنند. چنین دقتی مهم است، زیرا شخصیت سودابه هم از طریق داوری‌های روایت و هم از طریق گفتار و کنش‌های خودش شکل می‌گیرد. در نتیجه، باید میان تصویر منفی‌ای که روایت از او می‌سازد و عاملیتی که در کنش‌هایش نشان می‌دهد، رابطه‌ای تنش‌آمیز دید؛ نه اینکه یکی را به‌طور کامل جایگزین دیگری کنیم.

در مجموع، شخصیت سودابه نشان می‌دهد که بازنمایی سوژگی زنانه در شاهنامه را نمی‌توان صرفاً با دوگانه ابژه/سوژه توضیح داد. از یک‌سو، سودابه سخن می‌گوید، خواست خود را دنبال می‌کند و در مناسبات قدرت اثر می‌گذارد؛ از سوی دیگر، زبان ارزش‌گذار روایت او را با واژگان فریب و تهدید معرفی می‌کند و رفتارهای جسمانی‌اش را در فضای بحران به نمایش می‌گذارد. بنابراین، این بخش بیش از آنکه نمونه‌ای مستقیم از نگاه خیره دیداری به معنای نظریه مالوی باشد، نمونه‌ای از پیوند میان بازنمایی جنسیت، داوری اخلاقی و کنترل روایی است. تحلیل سودابه از این منظر نشان می‌دهد که وجود عاملیت در شخصیت زن لزوماً به معنای تأیید آن از سوی روایت نیست؛ همچنین، داوری منفی روایت نیز عاملیت او را از میان نمی‌برد. این تنش، امکان بررسی انتقادی چگونگی بازنمایی میل زنانه و حدود مشروعیت کنش زنان را در جهان حماسی شاهنامه فراهم می‌کند.

۳. ۵. بدن، زیبایی و اخلاق در بازنمایی زن

دو ابرو کمان و دو گیسو کمند — به بالا به کردار سرو بلند
به دیبا و گوهر بیاراسته — به سان بهشتی پر از خواسته
همی کند سودابه از خشم موی — همی ریخت آب و همی خست روی
چو سودابه او را فریبنده گشت — تو گفتی که زهر گزاینده گشت

(همان: ۸۲)

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های بازنمایی زنان در شاهنامه، پیوند میان بدن زن و نظام ارزش‌گذاری اخلاقی است. در این متن، بدن زن صرفاً عنصری طبیعی یا زیباشناختی نیست، بلکه بستری برای تولید معناهای فرهنگی، جنسیتی و اخلاقی به شمار می‌رود. فردوسی در بسیاری از موارد، شخصیت‌های زن را از خلال توصیف ظاهری و ویژگی‌های بدنی معرفی می‌کند؛ توصیف‌هایی که نه‌تنها بر زیبایی تأکید دارند، بلکه در کنار دیگر عناصر روایت می‌توانند در شکل‌گیری تصویر اجتماعی و ارزشی شخصیت زن نیز نقش داشته باشند. بدین‌ترتیب، بدن زن به فضایی برای بازتاب نگرش‌های فرهنگی نسبت به جنسیت تبدیل می‌شود.

در توصیف زنان زیباروی شاهنامه، از جمله رودابه و تهمینه، زیبایی زنانه با تصاویر آرمانی و باشکوه همراه است. زن با عناصر طبیعی و ارزشمند همچون ماه، سرو، گوهر و بهشت مقایسه می‌شود و این امر نوعی زیبایی آرمانی را شکل می‌دهد. بااین‌حال، چنین تشبیه‌هایی به‌تنهایی ثابت نمی‌کنند که زن صرفاً ابژه نگاه مردانه است؛ برای چنین برداشتی باید به بافت توصیف، زاویه دید راوی یا شخصیت‌ها و جایگاه کنش‌گری زن در ادامه روایت نیز توجه کرد. در چنین

بازنمایی‌ای، بدن زن می‌تواند به‌عنوان یکی از عناصر سازنده تصویر آرمانی او عمل کند؛ اما این‌که زیبایی او تا چه اندازه در نسبت با عشق، پیوند خانوادگی یا نظم قهرمانانه معنا می‌یابد، باید در هر داستان جداگانه بررسی شود. بنابراین، زیبایی زن در بافت روایی و فرهنگی متن معنا پیدا می‌کند و نمی‌توان آن را کیفیتی کاملاً خنثی یا دارای معنایی ثابت دانست.

در مقابل، در شخصیت سودابه، بدن زن در صحنه‌های مورد بررسی با بحران عاطفی و داوری اخلاقی پیوند می‌یابد. سودابه نیز در روایت شخصیتی اثرگذار است، اما هنگامی که کنش‌های او در چارچوبی منفی ارزیابی می‌شوند، زبان روایت نیز به بازنمایی منفی او کمک می‌کند. در ابیات «همی کند سودابه از خشم موی / همی ریخت آب و همی خست روی»، بدن او از خلال رفتارهای ناشی از خشم و اندوه بازنمایی می‌شود؛ در عبارت «چو سودابه او را فریبنده گشت / تو گفتی که زهر گزاینده گشت» نیز واژگان «فریبنده» و «زهر گزاینده» تصویری تهدیدآمیز می‌سازند .به این ترتیب، بدن و رفتار عاطفی سودابه در کنار داوری ارزشی روایت قرار می‌گیرند؛ اما این امر را نباید به معنای آن دانست که بدن او ذاتاً نشانه شر یا فساد است. برای تحلیل دقیق‌تر باید بررسی کرد که واژگان روایت چگونه رفتار او را تفسیر و به خواننده عرضه می‌کنند.

تقابل میان توصیف زیبایی و توصیف آشفتگی سودابه را می‌توان از منظر تفاوت در شیوه معناگذاری روایت بررسی کرد؛ اما این دو مجموعه ابیات لزوماً دو نوع ثابت و فراگیر از «بدن زنانه» را در سراسر شاهنامه تعریف نمی‌کنند. در نمونه نخست، تشبیه‌هایی چون «کمان»، «سرو» و «بهشت» تصویری آرمانی از زیبایی می‌سازند؛ در نمونه دوم، حرکت‌های جسمانی سودابه و تعبیرهای منفی، وضعیت بحرانی او را برجسته می‌کنند. بنابراین، تفاوت اصلی در این شواهد نه فقط میان بدن زیبا و بدن آشفته، بلکه میان دو شیوه توصیف و ارزش‌گذاری است: یکی بر آرایش و تناسب ظاهری تأکید دارد و دیگری رفتار و وضعیت عاطفی شخصیت را در چارچوبی اخلاقی تفسیر می‌کند. از منظر نقد فمینیستی، می‌توان پرسید که آیا و چگونه این شیوه‌های متفاوت بازنمایی با انتظارات جنسیتی متن پیوند می‌یابند؛ پاسخ به این پرسش نیازمند مقایسه گسترده‌تر کنش‌ها و سرنوشت شخصیت‌های زن و مرد نیز هست.

نکته مهم دیگر آن است که در برخی از روایت‌های حماسی، بدن زنان بیشتر از طریق زیبایی و ویژگی‌های ظاهری توصیف می‌شود، درحالی‌که بدن مردان ممکن است در پیوند با جنگاوری و قدرت جسمانی بازنمایی شود؛ بااین‌حال، این تفاوت را نباید بدون بررسی نمونه‌های متعدد به الگویی مطلق در شاهنامه تبدیل کرد. در تحلیل حاضر، اهمیت مسئله در آن است که بدن زن نه‌تنها از طریق ویژگی‌های ظاهری، بلکه از طریق رفتارهای عاطفی و زبان ارزش‌گذار روایت نیز معنا می‌یابد. در نتیجه، بررسی بدن به ما امکان می‌دهد رابطه میان توصیف، کنش و قضاوت اخلاقی را مطالعه کنیم، بی‌آنکه هر توصیف جسمانی را مستقیماً مصداق ابژه‌سازی یا نگاه خیره بدانیم.

از منظر نقد فمینیستی، این فرایند را می‌توان در چارچوب بررسی هنجارهای جنسیتی و شیوه‌های ارزش‌گذاری فرهنگی تحلیل کرد. روایت از طریق پیوند دادن رفتار زنان با مفاهیمی چون وفاداری، فریب یا تهدید، می‌تواند در شکل‌گیری تصویری خاص از شخصیت آنان نقش

داشته باشد. در مورد سودابه، واژه‌هایی چون «فریبنده» و «زهر گزاینده» شواهد مشخص‌تری برای تحلیل این ارزش‌گذاری فراهم می‌کنند؛ درحالی‌که برای نتیجه‌گیری درباره کنترل سوژگی زنانه باید این داوری‌ها را با گفتار، تصمیم‌ها و کنش‌های خود سودابه نیز مقایسه کرد. بدین‌ترتیب، بدن زن در شاهنامه می‌تواند یکی از عرصه‌های بازنمایی جنسیت باشد، اما معنای آن از پیش تعیین‌شده نیست و باید در پیوند با زبان روایت و موقعیت داستانی هر شخصیت تحلیل شود.

در مجموع، بررسی بازنمایی بدن و زیبایی در شاهنامه نشان می‌دهد که متن، زنان را صرفاً بر اساس کنش‌هایشان تعریف نمی‌کند، بلکه توصیف ظاهری، رفتار جسمانی و داوری‌های اخلاقی نیز در شکل‌گیری تصویر آنان نقش دارند. بااین‌حال، تحلیل این شواهد به‌جای اثبات یک الگوی یکدست از سلطه نگاه مردانه، تفاوت میان شیوه‌های بازنمایی را آشکار می‌کند: توصیف آرمانی زیبایی در یک سو و معناگذاری اخلاقی رفتار و آشفتگی جسمانی در سوی دیگر. از این‌رو، بدن زن در شاهنامه یکی از عرصه‌های مهم برای بررسی بازنمایی جنسیت و ارزش‌گذاری روایی است؛ عرصه‌ای که تحلیل آن باید با توجه به زاویه دید، واژگان توصیفی، کنش‌گری شخصیت و بافت هر داستان انجام شود.

۳. ۶. نگاه خیره به‌مثابه سازوکار قدرت روایی (فراتر از دیدن)

پس پرده اندر یکی ماه‌روی — چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی
دو ابرو کمان و دو گیسو کمند — به بالا به کردار سرو بلند
تو را ام کنون گر بخواهی مرا — نبیند جز این مرغ و ماهی مرا

(همان: ۱۳۲)

در روایت تهمینه، بازنمایی زن را می‌توان فراتر از عمل دیدن و در سطح سازمان‌دهی توصیف و روایت نیز بررسی کرد. فردوسی با استفاده از شبکه‌ای از استعاره‌های طبیعی و کیهانی -ماه، خورشید، سرو و کمند- تصویری آرمانی از زیبایی تهمینه می‌سازد .بااین‌حال، این استعاره‌ها به‌تنهایی برای اثبات وجود نگاه خیره‌ی مردانه کافی نیستند؛ اهمیت آن‌ها در این است که بدن و چهره‌ی زن را به یکی از محورهای برجسته‌ی معرفی شخصیت تبدیل می‌کنند. برای تحلیل نگاه خیره باید پرسید این تصویر از چه منظری عرضه می‌شود، چه ویژگی‌هایی از شخصیت را برجسته می‌کند و آیا متن به زن امکان سخن‌گفتن و کنش‌گری نیز می‌دهد یا نه.

در این صحنه، معرفی تهمینه با توصیف ظاهر او آغاز می‌شود، اما شخصیت او به همین تصویر محدود نمی‌ماند. گفتار تهمینه درباره‌ی خواست خود، مسیر بازنمایی او را از توصیف زیبایی به بیان اراده و تصمیم تغییر می‌دهد. بنابراین، نگاه خیره در اینجا را می‌توان نه صرفاً به‌عنوان نگاه مستقیم یک شخصیت مرد، بلکه به‌منزله‌ی مسئله‌ای درباره‌ی چگونگی توصیف، معرفی و جایگاه‌یابی زن در روایت بررسی کرد. بااین‌حال، تعبیر «قدرت روایی» باید به شواهد زبانی و روایی متن متکی باشد و نباید صرفِ توصیف زیبایی را معادل ابژه‌سازی دانست.

از سوی دیگر، در عبارت «تو را ام کنون گر بخواهی مرا»، تهمینه از جایگاه شخصیتی که فقط موضوع توصیف است فراتر می‌رود و خواست خود را آشکارا بیان می‌کند؛ ازاین‌رو، گفتار او نشانه‌ای از عاملیت و مشارکت در شکل‌دادن به رابطه است. او نه‌فقط موضوع بازنمایی، بلکه یکی از کنشگران صحنه است که با بیان خواسته‌اش بر مسیر رویداد اثر می‌گذارد.

بااین‌حال، عاملیت تهمینه را نباید با استقلال کامل از چارچوب روایت یکی دانست. تصمیم او در پیوند با رستم و در محدوده‌ی مناسباتی شکل می‌گیرد که روایت حماسی پیش روی او قرار می‌دهد. ازاین‌رو، این صحنه تنشی دوگانه را نشان می‌دهد: از یک سو، توصیف ظاهری تهمینه او را در معرض ارزیابی زیبایی‌شناختی قرار می‌دهد و از سوی دیگر، گفتار و تصمیم او مانع از آن می‌شود که شخصیتش صرفاً به ابژه‌ای منفعل فروکاسته شود.

۳. ۷. نگاه اخلاقی و بدن بحران‌زده

چو سودابه او را فریبنده گشت تو گفتی که زهر گزاینده گشت
همی کند سودابه از خشم موی همی ریخت آب و همی خست روی

(همان: ۲۲۳)

در مورد سودابه، بازنمایی بدن و شخصیت زن از مسیر توصیف زیبایی به سوی داوری اخلاقی و عاطفی حرکت می‌کند .برخلاف تهمینه که با تعبیرهایی چون «ماه‌روی» و «سرو» توصیف می‌شود، سودابه در این ابیات با زبان و تصویرهایی بازنمایی می‌شود که بار منفی و داورانه دارند .بااین‌حال، این تقابل را نباید به معنای وجود دو الگوی ثابت و فراگیر برای بازنمایی زنان در شاهنامه دانست؛ بلکه باید آن را در بافت روایی هر صحنه بررسی کرد.

در بیت «چو سودابه او را فریبنده گشت / تو گفتی که زهر گزاینده گشت» تشبیه سودابه به زهر، نشانه‌ای روشن از ارزش‌گذاری منفی در زبان روایت است. در اینجا، مسئله فقط ابژه‌شدن زن در مقام نگاه نیست، بلکه چگونگی شکل‌گیری داوری مخاطب از طریق زبان و تصویرپردازی روایی است. از این منظر، می‌توان دو کارکرد را از یکدیگر متمایز کرد:

۱. بازنمایی زیبایی و برانگیختن توجه در برخی صحنه‌های روایت؛

۲. جهت‌دهی به داوری اخلاقی مخاطب از طریق واژگان و تصویرهای ارزش‌گذارانه.

این دو کارکرد الزاماً مراحل ثابت و متوالی یک فرایند نیستند؛ بلکه بسته به شخصیت و موقعیت روایی ممکن است به شکل‌های متفاوت ظاهر شوند .ازاین‌رو، بازنمایی زنان در شاهنامه را نمی‌توان به تقابل ساده‌ی «زیبایی» و «تهدید» فروکاست؛ بلکه باید بررسی کرد که زبان روایت چگونه به شخصیت زن معنا و ارزش می‌بخشد.

در صحنه‌ی آشفتگی سودابه، عبارت‌های «همی کند سودابه از خشم موی» و «همی ریخت آب و همی خست روی» حالتی از خشم و پریشانی عاطفی را از طریق کنش‌های جسمانی نشان می‌دهند. این تصویرها به‌خودی‌خود اثبات نمی‌کنند که بدن زن به ابژه‌ای برای تماشای مردانه تبدیل شده است؛ اهمیت آن‌ها در پیوند میان واکنش جسمانی، وضعیت عاطفی شخصیت و نحوه‌ی بازنمایی او در روایت است .همچنین، برای تعیین اینکه این توصیف‌ها تا چه اندازه در

جهت محکوم‌کردن سودابه عمل می‌کنند، باید آن‌ها را در کنار گفتار شخصیت‌ها و داوری‌های دیگر روایت خواند.

بنابراین، این صحنه را می‌توان نمونه‌ای از پیوند میان بازنمایی بدن، داوری اخلاقی و قدرت روایت دانست .در چارچوب خوانشی فمینیستی، پرسش اصلی این نیست که آیا بدن سودابه صرفاً دیده یا طرد می‌شود، بلکه این است که زبان روایت چگونه واکنش‌ها و کنش‌های او را معناگذاری می‌کند و چه نقشی در شکل‌دادن به داوری مخاطب درباره‌ی شخصیت زن دارد. این خوانش، در عین بهره‌گیری انتقادی از مفهوم نگاه خیره، آن را با هر نوع داوری اخلاقی درباره‌ی زنان یکسان نمی‌گیرد.

۳. ۸. بدن به‌مثابه فضا و واسطه ارتباط

برآمد سیه چشم گلرخ به بام — چو سرو سهی بر سرش ماه تام
چو از دور دستان سام سوار — پدید آمد آن دختر نامدار
دو بیجاده بگشاد و آواز داد — که شاد آمدی ای جوانمرد شاد
درود جهان آفرین بر تو باد — خم چرخ گردان زمین تو باد

.....

بگیر این سیه گیسو از یک سوم — ز بهر تو باید همی گیسوم
نگه کرد زال اندران ماه روی — شگفتی بماند اندران روی و موی
چنین داد پاسخ که این نیست داد — چنین روز خورشید روشن مباد
که من دست را خیره بر جان زنم — برین خسته دل تیز پیکان زنم

(همان: ۱۱۱)

در روایت رودابه، بازنمایی بدن از سطح توصیف زیبایی فراتر می‌رود و با سازمان‌دهی فضا و شکل‌گیری ارتباط میان دو شخصیت پیوند می‌خورد. بدن زن در این صحنه نه‌فقط موضوع توصیف، بلکه بخشی از کنش روایی است؛ زیرا رودابه با حضور بر بام، خطاب‌کردن زال و پیشنهاد فرودآمدن از طریق گیسوی خود، در پیشبرد رابطه مشارکت می‌کند.

مهم‌ترین نشانه‌ی این وضعیت، صحنه‌ی گیسوست؛ جایی که بدن زن کارکردی عملی و فضایی پیدا می‌کند و امکان عبور از فاصله‌ی میان دو شخصیت را فراهم می‌سازد .گیسوی رودابه که در سنت توصیفی شعر فارسی می‌تواند نشانه‌ای از زیبایی نیز باشد، در این موقعیت به واسطه‌ای برای نزدیک‌شدن دو شخصیت تبدیل می‌شود. بنابراین، معنای گیسو به زیبایی ظاهری محدود نمی‌ماند؛ این عنصر هم در تصویرپردازی زن حضور دارد و هم در کنش او نقش ایفا می‌کند. از این منظر، رودابه را نمی‌توان صرفاً موضوع نگاه زال دانست، زیرا او خود پیشنهاددهنده‌ی راه ارتباط و یکی از عوامل پیش‌برنده‌ی رویداد است.

از سوی دیگر، تعبیرهایی چون «سیه‌چشم»، «گلرخ»، «سرو سهی» و «ماه تام» رودابه را در قالب تصاویری آرمانی از زیبایی معرفی می‌کنند. این زبان استعاری، بدن او را به تصویری ادبی و

زیبایی‌شناختی تبدیل می‌کند؛ اما وجود چنین توصیف‌هایی به‌تنهایی برای اثبات نگاه خیره‌ی مردانه کافی نیست. برای تحلیل این جنبه باید به جایگاه توصیف در روایت، نسبت آن با نگاه شخصیت‌ها و نحوه‌ی بازنمایی کنش‌های خود رودابه نیز توجه کرد. در این صحنه، توصیف زیبایی با گفتار و تصمیم شخصیت همراه است؛ ازاین‌رو، بازنمایی رودابه میان تصویرشدن و کنش‌گری در نوسان قرار می‌گیرد.

واکنش زال نیز این پیچیدگی را آشکار می‌کند. او پس از دیدن رودابه و پیشنهاد او، با عبارت «چنین داد پاسخ که این نیست داد» با موقعیت پیش‌آمده مخالفت می‌کند و در ادامه، آسیب‌زدن به او را ناعادلانه می‌داند. در نتیجه، صحنه فقط درباره‌ی دیده‌شدن بدن زن نیست؛ بلکه درباره‌ی چگونگی مواجهه با پیشنهاد رودابه و پیامدهای اخلاقی آن نیز هست. در اینجا باید میان نگاه زال به رودابه، کنش رودابه و داوری زال درباره‌ی موقعیت تمایز گذاشت؛ زیرا این سه سطح الزاماً معنای یکسانی ندارند.

در نتیجه، رودابه در این صحنه در نقطه‌ی تلاقی سه کارکرد بازنمایی قرار می‌گیرد:

- بدن زیبایی‌شناختی: تصویرپردازی آرمانی از چهره و اندام رودابه از طریق استعاره‌هایی چون ماه، گل و سرو.
- بدن واسطه‌گر و کنش‌مند: گیسو به‌عنوان وسیله‌ای برای عبور از فاصله‌ی فضایی و پیشنهاد رودابه به‌عنوان کنشی مؤثر در پیشبرد روایت.
- بدن در معرض محدودیت‌های اجتماعی و اخلاقی: رابطه در فضایی پنهانی شکل می‌گیرد و واکنش زال نشان می‌دهد که این نزدیکی با ملاحظات و پیامدهایی همراه است.

این سه کارکرد در تقابل مطلق با یکدیگر قرار ندارند؛ بدن رودابه هم‌زمان می‌تواند موضوع توصیف زیبایی‌شناختی، واسطه‌ی ارتباط و بخشی از کنش‌گری او باشد. بنابراین، خوانش فمینیستی این صحنه نه بر ابژه‌بودن کامل رودابه تأکید می‌کند و نه او را سوژه‌ای کاملاً مستقل از محدودیت‌های روایت می‌داند؛ بلکه نشان می‌دهد که چگونه توصیف بدن و عاملیت زن در یک موقعیت روایی واحد به هم گره می‌خورند.

۳. ۹. گسست نگاه خیره در میدان جنگ: بدن زن در وضعیت تعلیق

بپیچید از او روی و برگاشت زود — زره بر تن و موی در زیر سود
رها شد ز بند زره موی اوی — درفشان چو خورشید شد روی اوی
بدانست سهراب کو دخترست — سر و موی او از در افسرست
بدو گفت کز من رهایی مجوی — چرا جنگ جویی تو ای ماه‌روی

(همان: ۲۸۶)

در روایت گردآفرید، نگاه خیره در یکی از پیچیده‌ترین حالت‌های خود ظاهر می‌شود: تنش میان هویت جنگاورانه و خوانش جنسیتی بدن. در آغاز، گردآفرید با زره و پوشاندن مو وارد میدان نبرد می‌شود؛ این پوشش، تشخیص جنسیت او را برای حریف دشوار می‌کند و امکان می‌دهد که در

میدان جنگ، پیش از آنکه به‌عنوان زن شناخته شود، در مقام جنگاور ظاهر شود. بنابراین، به‌جای آنکه بگوییم بدن او کاملاً از نظام دیداری جنسیت خارج شده است، دقیق‌تر آن است که بگوییم نشانه‌های جنسیتی بدن موقتاً پنهان می‌مانند و هویت جنگی او در صحنه برجسته می‌شود.

لحظه‌ی تعیین‌کننده زمانی رخ می‌دهد که «رها شد ز بند زره موی اوی». در این نقطه، ظاهر گردآفرید تغییر می‌کند و سهراب درمی‌یابد که حریفش زن است: «بدانست سهراب کو دخترست». این توالی نشان می‌دهد که آشکارشدن نشانه‌های ظاهری، نحوه‌ی ادراک شخصیت مرد از حریف را تغییر می‌دهد. بااین‌حال، مو به‌خودی‌خود و در همه‌ی موقعیت‌ها نشانه‌ی نگاه خیره نیست؛ اهمیت آن در این صحنه از رابطه‌اش با تشخیص جنسیت و تغییر خطاب سهراب ناشی می‌شود. تعبیر «ای ماه‌روی» نیز توجه را از موقعیت نبرد به زیبایی و جنسیت گردآفرید معطوف می‌کند؛ به این ترتیب، زبان سهراب در کنار شناخت هویت زنانه‌ی حریف، او را در قالبی زیبایی‌شناختی نیز بازتعریف می‌کند.

این تغییر نشان می‌دهد که در منطق این صحنه‌ی حماسی، هویت جنگاورانه‌ی گردآفرید با آشکارشدن جنسیت او وارد تنش می‌شود، اما از میان نمی‌رود. سهراب پس از شناختن او، به‌جای آنکه صرفاً همچون پیش با یک حریف جنگی مواجه شود، از تعبیر «ماه‌روی» استفاده می‌کند و با عبارت «چرا جنگ جویی» نسبت او را با نقش مورد انتظار از زنان پیش می‌کشد. از این منظر، می‌توان پرسید که آیا خطاب سهراب، کنش جنگی گردآفرید را به حاشیه می‌راند و توجه را به جنسیت او منتقل می‌کند یا نه؛ پرسشی که باید با توجه به ادامه‌ی روایت و کنش‌های خود گردآفرید پاسخ داده شود.

در اینجا بدن زن نه فقط موضوع دیدن، بلکه محل تلاقی دو شیوه‌ی بازشناسی است: شناسایی حریف در میدان نبرد و شناسایی زن از طریق نشانه‌های جنسیتی. گردآفرید نشان می‌دهد که کنش‌گری زن در روایت حماسی می‌تواند با انتظارات جنسیتی در تعارض قرار گیرد؛ اما نباید نتیجه گرفت که سوژگی او تنها تا زمانی پایدار است که بدنش از خوانش جنسیتی پنهان بماند. آشکارشدن هویت زنانه، نحوه‌ی مواجهه‌ی سهراب را تغییر می‌دهد، ولی به‌تنهایی اثبات نمی‌کند که عاملیت گردآفرید از بین می‌رود. اهمیت این صحنه در همین تنش است: گردآفرید هم‌زمان زنی شناخته‌شده از سوی حریف و جنگاوری است که کنش‌هایش را نمی‌توان به ظاهر یا جنسیت او فروکاست.

۳. ۱۰. اخلاقی‌سازی نگاه: تبدیل بدن زن به مسئله خیر و شر

چو سودابه او را فریبنده گشت　　تو گفتی که زهر گزاینده گشت
همی کند سودابه از خشم موی　　همی ریخت آب و همی خست روی
به آتش درون بود دلش پر ز درد　　ز گفتار بدنام و کردار سرد

(همان)

در مورد سودابه، بازنمایی شخصیت از توصیف زیبایی فراتر می‌رود و به حوزه‌ی ارزش‌گذاری اخلاقی و داوری روایی وارد می‌شود. در اینجا بدن زن نه‌فقط موضوع توصیف، بلکه بخشی از

تصویری است که روایت از وضعیت عاطفی و اخلاقی شخصیت می‌سازد. بیت «تو گفتی که زهر گزاینده گشت» با تشبیهی منفی، سودابه را به عنصری زیان‌بار تشبیه می‌کند و از این راه، داوری مخاطب درباره‌ی او را جهت می‌دهد. بااین‌حال، این تصویرپردازی را باید در وهله‌ی نخست شاهدی بر ارزش‌گذاری منفی در زبان روایت دانست، نه دلیلی کافی برای اثبات نگاه خیره به معنای خاص نظریه‌ی لورا مالوی.

در این ساختار، سازوکار بازنمایی از برجسته‌سازی زیبایی به سمت تولید داوری اخلاقی حرکت می‌کند. بدن زن در پیوند با کنش‌ها و موقعیت روایی او معنا می‌یابد و از طریق واژگانی چون «فریبنده» و «زهر گزاینده» در معرض ارزیابی منفی قرار می‌گیرد، بنابراین، مسئله فقط تبدیل زیبایی به شر نیست؛ بلکه این است که زبان روایت چگونه رفتار و شخصیت سودابه را تفسیر می‌کند و چه برداشتی را در مخاطب تقویت می‌سازد. برای آنکه این فرایند به داوری جنسیتی نسبت داده شود، باید نشان داد که آیا کنش‌های مشابه در شخصیت‌های مرد نیز با معیارها و واژگان همسانی ارزیابی می‌شوند یا خیر.

رفتارهای جسمانی سودابه - کندن مو، گریستن و خراشیدن صورت - بدن را در وضعیت آشفتگی و بحران عاطفی بازنمایی می‌کنند. این کنش‌ها به‌خودی‌خود نشانه‌ی طرد اخلاقی یا ابژه‌شدن بدن نیستند؛ معنای آن‌ها به بافت روایی و نحوه‌ی پیوندشان با داوری‌های متن بستگی دارد. در کنار این تصویر جسمانی، تعبیرهایی مانند «ز گفتار بدنام و کردار سرد» به ارزیابی گفتار و کردار شخصیت جهت می‌دهند و نشان می‌دهند که بدن، عاطفه و داوری اخلاقی در این صحنه از یکدیگر جدا نیستند. ازاین‌رو، می‌توان این بخش را نمونه‌ای از پیوند بازنمایی جسمانی با ارزش‌گذاری روایی دانست، بی‌آنکه هر نوع توصیف بدن را مستقیماً معادل نگاه خیره تلقی کنیم.

در مجموع، تحلیل شخصیت‌های زن شاهنامه نشان می‌دهد که بازنمایی جنسیت را باید در چند سطح مرتبط اما متمایز بررسی کرد: توصیف زیبایی، نحوه‌ی ادراک شخصیت‌ها، زبان داوری راوی و امکان کنش‌گری زنان. در برخی صحنه‌های مربوط به تهمینه و رودابه، توصیف زیبایی با گفتار و تصمیم شخصیت همراه می‌شود؛ در روایت گردآفرید، هویت جنگاورانه‌ی زن با خوانش جنسیتی بدن در تنش قرار می‌گیرد؛ و در صحنه‌های مربوط به سودابه، واژگان ارزش‌گذار و تصویرهای بحران عاطفی در شکل‌گیری داوری مخاطب نقش دارند.

این تفاوت‌ها نشان می‌دهد که بازنمایی زنان در شاهنامه را نمی‌توان به یک الگوی ثابت از ابژه‌سازی فروکاست. نگاه خیره، در صورتی که به‌عنوان چارچوبی اقتباس‌شده از نظریه‌ی مالوی و متناسب با ویژگی‌های روایت ادبی به کار رود، می‌تواند یکی از ابزارهای تحلیل باشد؛ اما برای توضیح همه‌ی سازوکارهای جنسیتی کافی نیست. در مورد سودابه، مفهوم «قدرت داوری روایی» یا «اخلاقی‌سازی شخصیت زن» دقیق‌تر از آن است که همه‌ی شواهد را مستقیماً مصداق نگاه خیره بنامیم. بدین‌ترتیب، تحلیل فمینیستی می‌تواند هم به شیوه‌ی بازنمایی بدن توجه کند و هم بررسی کند که روایت چگونه کنش‌های زنان را معناگذاری و ارزیابی می‌کند.

۴. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تکیه بر نظریه «نگاه خیره» و رویکرد نقد فمینیستی، به بررسی بازنمایی زنان در شاهنامه فردوسی پرداخت و تلاش کرد نشان دهد که چگونه بدن، زیبایی، رفتار و کنش زنان در این متن حماسی، در چارچوب نظامی از نگاه، قدرت و معنا سازمان‌دهی می‌شود. برخلاف خوانش‌های سنتی که زنان شاهنامه را صرفاً در قالب شخصیت‌هایی اخلاقی، عاشقانه یا حماسی تفسیر می‌کنند، یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که بازنمایی زنان در شاهنامه را می‌توان از منظر نسبت میان توصیف، داوری روایی، نگاه شخصیت‌ها و عاملیت زنان نیز بررسی کرد؛ نسبتی که در برخی صحنه‌ها بدن زن را در جایگاه موضوع توصیف و ارزیابی قرار می‌دهد، اما لزوماً به معنای ابژه‌سازی در همه موقعیت‌ها نیست.

تحلیل شخصیت‌هایی چون رودابه، تهمینه، سودابه و گردآفرید نشان داد که بدن زن در شاهنامه صرفاً یک امر زیستی یا فردی نیست، بلکه بستری برای تولید معنا، قدرت و ارزش‌گذاری اجتماعی است. در توصیف رودابه و تهمینه، بدن زن از طریق استعاره‌های زیبایی‌شناختی چون سرو، ماه، گل، یاقوت و مشک بازنمایی می‌شود و روایت، در برخی لحظات، توجه مخاطب را به ظاهر و زیبایی زن معطوف می‌کند. بااین‌حال، وجود این استعاره‌ها به‌تنهایی برای اثبات عملکرد نگاه مردانه کافی نیست؛ برای چنین تفسیری باید مشخص شود که توصیف از منظر چه کسی ارائه شده، چه جایگاهی در ساختار روایت دارد و چگونه با گفتار و کنش شخصیت زن ارتباط پیدا می‌کند. در این بازنمایی‌ها، می‌توان در مواردی سازوکارهای همسو با مفهوم نگاه خیره را تشخیص داد؛ سازوکارهایی که زن را در معرض نگاه و ارزیابی قرار می‌دهند و ممکن است او را به موضوع میل، ستایش یا انتخاب تبدیل کنند. در نتیجه، هویت زنانه در این بخش‌ها گاه از خلال ادراک و ارزیابی دیگران شکل می‌گیرد، هرچند به توصیف ظاهری محدود نمی‌ماند.

بااین‌حال، پژوهش حاضر نشان داد که شاهنامه را نمی‌توان صرفاً بازتولیدکننده انفعال زنانه دانست، بلکه در برخی لحظات، امکان‌هایی برای عاملیت و کنش‌گری زنان نیز فراهم می‌کند. رودابه با فرود آوردن گیسوی خویش، تهمینه با ابراز مستقیم میل و انتخاب، و گردآفرید با حضور در میدان نبرد و به‌کارگیری تدبیر جنگی، از جایگاه شخصیت‌هایی صرفاً توصیف‌شونده فراتر می‌روند و به سوژه‌های کنش تبدیل می‌شوند. این نمونه‌ها نشان می‌دهند که عاملیت زنان در شاهنامه باید در پیوند با موقعیت روایی و پیامدهای کنش‌هایشان بررسی شود؛ نه اینکه از پیش، یا کاملاً مستقل فرض شود یا ناگزیر در ساختار مردسالارانه روایت از میان برود. به بیان دیگر، زنان در شاهنامه می‌توانند کنش‌گر باشند، اما امکان‌ها و محدودیت‌های کنش‌گری آنان در هر موقعیت، به روابط قدرت و منطق روایت وابسته است.

در تحلیل شخصیت سودابه، بازنمایی جنسیتی از توصیف زیبایی و میل فراتر می‌رود و به قلمرو داوری اخلاقی و ارزیابی روایی وارد می‌شود .در این بخش، بدن زن نه‌تنها موضوع زیبایی و میل، بلکه موضوع داوری اخلاقی و نگرانی درباره نظم اجتماعی نیز قرار می‌گیرد. سودابه به‌عنوان زنی که میل خود را آشکار می‌کند، در بخش‌هایی از روایت با واژگان و تعبیرهایی منفی

بازنمایی می‌شود و به شخصیتی مسئله‌دار تبدیل می‌گردد. این جابه‌جایی نشان می‌دهد که بازنمایی سودابه را می‌توان از منظر پیوند میان جنسیت، داوری اخلاقی و قدرت روایت بررسی کرد؛ اما برای نسبت‌دادن این فرایند به نگاه خیره در معنای خاص نظریه لورا مالوی، باید میان نگاه بصری، داوری اخلاقی و صدای راوی تمایز گذاشت. ازاین‌رو، نمونه سودابه بیش از آنکه به‌تنهایی شاهدی مستقیم بر نگاه خیره بصری باشد، امکان تحلیل شیوه ارزش‌گذاری روایت درباره میل و رفتار زنانه را فراهم می‌کند.

همچنین شخصیت گردآفرید نشان داد که ورود زن به عرصه قدرت نظامی، می‌تواند تنشی میان هویت جنگاور و خوانش جنسیتی بدن ایجاد کند. تا زمانی که هویت زنانه او آشکار نشده، سهراب با او همچون جنگجویی در میدان نبرد روبه‌روست؛ اما با آشکار شدن مو و چهره، نحوه خطاب و ادراک او تغییر می‌کند و ویژگی‌های جنسیتی و زیبایی‌شناختی بدن گردآفرید برجسته می‌شود. این تغییر نشان می‌دهد که هویت جنگاور گردآفرید در مواجهه با نگاه شخصیت مرد، در معرض بازتعریف جنسیتی قرار می‌گیرد؛ بااین‌حال، این بازتعریف لزوماً به معنای از میان رفتن عاملیت او نیست. گردآفرید همچنان در مقام شخصیتی برخوردار از تدبیر و قدرت کنش باقی می‌ماند؛ بنابراین، صحنه نه حذف کامل عاملیت، بلکه تنش میان توانمندی جنگاورانه زن و بازخوانی جنسیتی بدن او را نشان می‌دهد.

در مجموع، یافته‌های پژوهش بیانگر آن است که شاهنامه را می‌توان متنی چندلایه در بازنمایی جنسیت دانست؛ متنی که از یک سو، در برخی موقعیت‌ها زنان را در معرض توصیف زیبایی‌شناختی، نگاه شخصیت‌ها و داوری‌های جنسیتی قرار می‌دهد و از سوی دیگر، امکان‌هایی برای کنش‌گری و حضور فعال آنان فراهم می‌کند. بنابراین، بازنمایی زنان در شاهنامه نه کاملاً منفعل و نه کاملاً رهایی‌بخش است، بلکه در تنشی متغیر میان ابژه‌سازی، داوری روایی و عاملیت شکل می‌گیرد. از نظر روش‌شناختی نیز، نظریه نگاه خیره لورا مالوی در این پژوهش نه به‌عنوان الگویی که بتوان آن را بی‌واسطه از سینما به ادبیات منتقل کرد، بلکه به‌مثابه چارچوبی تفسیری و با توجه به تفاوت میان تصویر سینمایی و روایت زبانی به کار گرفته شده است. در این چارچوب، صرف توصیف زیبایی مصداق نگاه خیره تلقی نمی‌شود؛ بلکه زاویه دید، صدای راوی، نگاه شخصیت‌ها و نسبت این عناصر با کنش‌گری زنان نیز در تفسیر دخالت داده می‌شوند. همین پیچیدگی، شاهنامه را به متنی قابل تأمل برای مطالعات فمینیستی و تحلیل‌های معاصر جنسیت تبدیل می‌کند.

ملاحظات اخلاقی

مشارکت نویسندگان

نویسندگان به طور مساوی در کلیه مراحل پژوهش و نگارش این مقاله پژوهشی و نهایی‌سازی آن مشارکت مستمر داشته‌اند.

اعلامیه هوش مصنوعی مولد و فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی در فرایند نگارش

نویسندگان در فرایند نگارش و آماده‌سازی این مقاله از هیچ‌گونه ابزار هوش مصنوعی یا فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی استفاده نکرده‌اند.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسندگان، این مقاله تعارض منافع ندارد.

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

نویسندگان اصول اخلاقی را در انجام و انتشار این پژوهش علمی رعایت کرده‌اند و این موضوع مورد تأیید همه آن‌هاست.

قدردانی

در نگارش این مقاله از نظرات انتقادی داوران محترم بهره‌مند شده‌ایم و در اینجا لازم می‌دانیم که از ایشان سپاسگزاری کنیم.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۹۲). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۴)، *زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه*، تهران: شرکت سهامی.

امینی، پرویز(۱۳۹۷)، *سفر قهرمان زن و طرد ارزشهای سنتی زنانه با خوانشی روانکاوانه – فمینستی به سینمای ایران با تاکید بر دیدگاه لورا مالوی؛ مطالعه موردی: حاجی آقاء آکتور سینما (اوگانیاس)؛ کاغذ بی خط (ناصر تقوایی)*، مطالعات هنر و فرهنگ، سال سوم – شماره ۶ (۱۲ صفحه – از ۱۹ تا ۳۰).

پارسیان، زهره؛ و ولی‌پور هفشجانی، شهناز. (۱۳۹۹). «بررسی جایگاه اجتماعی سیندخت، رودابه، تهمینه و گردآفرید در شاهنامه فردوسی». نشریه نقد، تحلیل و زیبایی‌شناسی متون، شماره ۶، بهار، صص. ۶۲–۴۴.

پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نقد ادبی و دموکراسی*. تهران: مروارید.

تانگ، رزمری(۱۴۰۱)، *درآمدی جامع بر نظریه های فمینیستی*، ترجمه منیژه نجم عراقی، تهران: نی.

جمشیدی، اکرم و دیگران(۱۳۹۸)، *تحلیل تقابل سکون / حرکت در سینمای عباس کیارستمی بر مبنای نظریهٔ زیبایی‌شناسی سکون لورا مالوی*، هنرهای زیبا – هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره بیست و چهارم – شماره ۱ رتبه: علمی–پژوهشی/ISC (۸ صفحه – از ۷۹ تا ۸۶).

خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۹۰)، *سخن‌های دیرینه درباره شاهنامه*، تهران: سخن.

داودنیا، نسرین؛ سراج خرمی، ناصر؛ و جولازاده اسمعیلی، علی‌اکبر. (۱۳۹۴). «رویکردی روان‌شناختی به شخصیت زن در شاهنامه فردوسی». فصلنامه زن و فرهنگ، سال ۷، شماره ۲۶، صص. ۹۵–۱۰۷.

رضوانیان، قدسیه. (۱۴۰۴). «بررسی ساختاری کنش صلح‌خواهانه زنان با منطق مسلط حماسی در شاهنامه فردوسی». نشریه مطالعات صلح، شماره ۳، پاییز، صص. ۲۴–۴۷.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۸)، *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران: فرهنگ روز.

عبداللهیان، حمید و هومن، نیلوفر (۱۳۹۹)، *نقش شبکه های اجتماعی در توانمندی زنان از منظر صاحبنظران حوزه زنان، جنسیت و ارتباطات*، فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات شماره ۵۸، دوره ۱۶.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، *نقد ادبی؛ رویکردها و شیوه‌ها*، تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۸۲)، *شاهنامه*، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

قرایی، مریم؛ حمیدیان، سعید؛ و طهماسبی، فرهاد. (۱۴۰۲). «تحلیل گفتمان هویت زنان جنگاور در شاهنامه مبتنی بر نظریه فرکلاف (مطالعه موردی: گردآفرید و گردیه)». مجله سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، دوره ۱۶، شماره ۸۶، تیر، صص. ۴۹–۶۶.

مالوی، لورا (۱۳۸۲). *لذت بصری و سینمای روایی*، ترجمه ناهید عبدی، در: ارغنون، شماره ۲۳ و ۲۴.

مشیرزاده، حمیرا (۱۳۸۶). *درآمدی بر نظریه‌های فمینیستی*. تهران: نشر نی.

ملکی، پوریا،۱۴۰۴، *واکاوی بازنمایی زن به مثابه ابژه نگاه مردانه در فیلم بلوند مبتنی بر دیدگاه لورا مالوی*، فصلنامه مطالعات هنر و زیباشناسی، دوره: ۵، شماره: ۱۷.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی و نقد فرهنگی*، تهران: سخن.

نوروزی، مژگان؛ رواقی، علی؛ و اردستانی رستمی، حمیدرضا. (۱۴۰۳). «واکاوی جامعه‌شناختی پژوهش‌های در پیوند با زنان شاهنامه (با تکیه بر پژوهش‌های یک قرن اخیر)». فصلنامه جامعه‌پژوهی فرهنگی، سال ۱۵، شماره ۴، صص. ۱۹۹–۲۳۰

References

Abdollahian, Hamid, & Hooman, Niloofar. (2020). “The Role of Social Networks in Women’s Empowerment from the Perspective of Experts in Women’s Studies, Gender, and Communication.” *Cultural Studies and Communication*, 16(58). [Persian]

Ahmadi, Babak. (2013). *Structure and Interpretation of Text*. Tehran: Markaz. [Persian]

Amini, Parviz. (2018). “The Female Hero’s Journey and the Rejection of Traditional Feminine Values: A Psychoanalytic-Feminist Reading of Iranian Cinema with Emphasis on Laura Mulvey’s Perspective; Case Studies: Haji Agha, the Movie Actor (Ohanian) and The Paper Will Be White (Nasser Taghvai).” *Studies in Art and Culture*, 3(6), 19–30. [Persian]

Davoudnia, Nasrin, Seraj Khorrami, Naser, & Joulazadeh Esmaeili, Ali-Akbar. (2015). “A Psychological Approach to Female Characters in Ferdowsi’s Shahnameh.” *Women and Culture Quarterly*, 7(26), 95–107. [Persian]

Eslami Nodoushan, Mohammad-Ali. (2005). *The Life and Death of Heroes in the Shahnameh*. Tehran: Sherkat-e Sahami. [Persian]

Ferdowsi, Abolqasem. (2003). *Shahnameh*. Edited by Saeed Hamidian. Tehran: Qatreh. [Persian]

Fotouhi, Mahmoud. (2012). *Literary Criticism: Approaches and Methods*. Tehran: Sokhan. [Persian]

Jamshidi, Akram, et al. (2019). “An Analysis of the Opposition between Stasis and Movement in Abbas Kiarostami’s Cinema Based on Laura Mulvey’s Aesthetics of Stasis.” *Honar-haye Ziba: Performing Arts and Music*, 24(1), 79–86. [Persian]

Khaleghi-Motlagh, Jalal. (2011). *Longstanding Discussions on the Shahnameh*. Tehran: Sokhan. [Persian]

Maleki, Pouria. (2025). “An Investigation of the Representation of Woman as an Object of the Male Gaze in the Film *Blonde*, Based on Laura Mulvey’s Perspective.” *Journal of Art and Aesthetics Studies*, 5(17). [Persian]

Moshirzadeh, Homeira. (2007). *An Introduction to Feminist Theories*. Tehran: Ney Publishing. [Persian]

Mulvey, Laura. (2004). "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Translated by Nahid Abdi. *Arghanoon*, 23–24. [Persian]

Namvar Motlagh, Bahman. (2013). *An Introduction to Semiotics and Cultural Criticism*. Tehran: Sokhan. [Persian]

Norouzi, Mojgan, Ravaqi, Ali, & Ardestani Rostami, Hamidreza. (2024). "A Sociological Examination of Research on Women in the Shahnameh, Based on Research Conducted over the Past Century." *Cultural Sociology Quarterly*, 15(4), 199–230. [Persian]

Parsian, Zohreh, & Valipour Hefshjani, Shahnaz. (2020). "An Examination of the Social Status of Sindokht, Rudabeh, Tahmineh, and Gordafarid in Ferdowsi's Shahnameh." *Journal of Text Criticism, Analysis, and Aesthetics*, 6, 44–62. [Persian]

Payandeh, Hossein. (2018). *Literary Criticism and Democracy*. Tehran: Morvarid. [Persian]

Qaraei, Maryam, Hamidian, Saeed, & Tahmasbi, Farhad. (2023). "A Discourse Analysis of the Identity of Warrior Women in the Shahnameh Based on Fairclough's Theory: The Case Studies of Gordafarid and Gordiyeh." *Persian Prosody and Rhetoric Stylistics (Bahar-e Adab)*, 16(86), 49–66. [Persian]

Rezvanian, Ghodsiyeh. (2025). "A Structural Analysis of Women's Peace-Seeking Actions in Relation to the Dominant Logic of Epic in Ferdowsi's Shahnameh." *Peace Studies Journal*, 3, 24–47. [Persian]

Safa, Zabihollah. (2009). *Epic Poetry in Iran*. Tehran: Farhang-e Rooz. [Persian]

Tong, Rosemarie. (2022). *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*. Translated by Manijeh Najm Iraqi. Tehran: Ney. [Persian]

Table of Contents

Title	Page
Syntactic Differences in the Nimaic Poetry of Mehdi Akhavan-Sales and Fereydoun Moshiri Nayereh Sabet, Vahid Idgah Torghabehi	**1**
A Study of the Concept of "Home" in Jamal Mirsadeghi's *The Long Night* Based on Christian Norberg-Schulz's Modernist School Asieh Zabihnia Emran	**23**
Psychological Analysis of Fictional Finalism in the Contradictory Actions of Characters in *Missing Soluch* Zohreh Shahrokhi, Mohammad Taheri	**47**
Semantic Diversity of Particles as a Stylistic Feature of *Ḥudūd al-ʿĀlam min al-Mashriq ilā al-Maghrib* Leila Kordbache	**71**
A Comparative Analysis of "al-Dīnārīyah" in the *Maqāmāt of al-Ḥarīrī* and the Anecdote "Jedāl-e Saʿdī bā Moddaʿī," (The Dispute between Saʿdī and the Claimant) Focusing on Character Transformation Reza Gilaki, Habibollah Abbasi	**97**
The Gaze and the Representation of Gender in the Women of the *Shahnameh*: A Feminist Analysis Based on Laura Mulvey's Theory Davood Madani, Sima Mansouri, Masoud Pakdel, Shaheen Ghasemi	**121**

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 4 (40), Vol. 14, Winter, 2026

License Holder (Publisher): Tehran University, Faculty of Literature & Humanities
Managing Director: Javad Asghari (Associate Professor of University of Tehran)
Editor-in-chief: Roohollah Hadi (Associate Professor of University of Tehran)

Editorial Board

Manouchehr Akbari
Professor of University of Tehran
Mohammad Sadegh Basiri
Professor of Shahid Bahonar University
Hakime Dabiran
Professor of Khwarazmi University
Mahmoud Fazilat
Professor of University of Tehran
Kavous -e- Hasanli
Professor of University of Shiraz
Akhtar Mahdi
Professor of University of Jawahar Lal Nehru Dehli
Omid Majd
Professor of University of Tehran
Fateme Modarresi
Professor of Urmia University
Abdoreza Seif
Professor of University of Tehran
Yahya Talebiyan
Professor of Allameh Tabatabai University
Homeyra Zomorrodi
Professor of University of Tehran

Internal Manager: Maryam Moghaddam

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: +9821-66973679

According to Notice No 3/18/589884 dated 16/03/2014 issued by Supervisory Commission of State Scientific Journals affiliated to Ministry of Science, Researches & Technology**, the Scientific- Research Rank** was granted to **Journal of Literary Criticism and Rhetoric.**

Indexed at: www.sid.ir
Indexed at: www.isc.gov.ir
Indexed at: www.Ulrich's International periodicals directory. (Journal, magazine)

All rights reserved for the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran

University of Tehran
Faculty of Letters and Humanities

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382 – 9575

No. 4 (40), Vol. 14, Winter 2026

Table of Contents

Syntactic Differences in the Nimaic Poetry of Mehdi Akhavan-Sales and Fereydoun Moshiri **1**
Nayereh Sabet, Vahid Idgah Torghabehi

A Study of the Concept of "Home" in Jamal Mirsadeghi's *The Long Night* Based on Christian Norberg-Schulz's Modernist School **23**
Asieh Zabihnia Emran

Psychological Analysis of Fictional Finalism in the Contradictory Actions of Characters in *Missing Soluch* **47**
Zohreh Shahrokhi, Mohammad Taheri

Semantic Diversity of Particles as a Stylistic Feature of *Ḥudūd al-ʿĀlam min al-Mashriq ilā al-Maghrib* **71**
Leila Kordbache

A Comparative Analysis of "al-Dīnārīyah" in the *Maqāmāt of al-Ḥarīrī* and the Anecdote "Jedāl-e Saʿdī bā Moddaʿī," (The Dispute between Saʿdī and the Claimant) Focusing on Character Transformation **97**
Reza Gilaki, Habibollah Abbasi

The Gaze and the Representation of Gender in the Women of the *Shahnameh*: A Feminist Analysis Based on Laura Mulvey's Theory **121**
Davood Madani, Sima Mansouri, Masoud Pakdel, Shaheen Ghasemi