

سلام الله عليه



بسمه تعالی
جمهوری اسلامی ایران

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری

امور پژوهشی

شماره: ۱۸۳۸۲

شماره: ۲۲۱۴۰/پ

پیوست: -

تاریخ: ۸۸/۱۰/۳۰

امام علی (ع) فناوری شناخته، به آموختن دانش است... (میزان الحکمه ج ۵۴۸۱)

سر دبیر محترم مجله پژوهشهای ادبی

باسلام و احترام

ضمن ابراز خوشوقتی نسبت به دریافت ضریب تاثیر (IF) مجله وزین پژوهشهای ادبی از پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)، خدمت جنابعالی و اعضای محترم هیات تحریریه تبریک می گویم. خواهشمند است به نحو مقتضی، نمایه شدن این مجله در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام و دارا بودن ضریب تاثیر در این نظام را در بخشی از مجله که توسط خوانندگان قابل رویت باشد درج گردد.

با آرزوی توفیق الهی

حمید علیزاده

مدیر امور پژوهشی

مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری

شیراز، بلوار دانشجو، مجتمع دانشگاهی ارم، مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری
تلفن: ۰۷۱۱-۶۲۷۳۹۵۰ نمابر: ۰۷۱۱-۶۲۷۰۳۱۲ صفحه خانگی: <http://www.ricest.ac.ir>

فصلنامه پژوهشهای ادبی به استنادنامه شماره ۳/۲۹۱۰/۵۵ مورخ ۱۳۸۳/۱/۲۵ کمیسیون نشریات علمی کشور از شماره اول حائز دریافت درجه علمی پژوهشی شده است.

فصلنامه پژوهشهای ادبی در پایگاه (ISC) مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری www.srlst.ac.ir و پایگاه علمی جهاد دانشگاهی www.sid.ir و مجله « نمایه » و noormags.com قابل دسترسی است.

فصلنامه

«پژوهشهای ادبی»

نشریه علمی - پژوهشی

انجمن زبان و ادبیات فارسی

با همکاری مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

صاحب امتیاز: انجمن زبان و ادبیات فارسی

مدیر مسئول: دکتر غلامحسین غلامحسینزاده
سرمدیر: دکتر مهین پناهی

اعضای هیأت تحریریه	استاد دانشگاه تهران
دکتر محسن ابوالقاسمی	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر منوچهر اکبری	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم
دکتر بهادر باقری	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء
دکتر مهین پناهی	استاد دانشگاه تهران
دکتر جلیل تجلیل	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه امام حسین
دکتر محمد دانشگر	استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسن ذوالفقاری	استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران
دکتر ابوالقاسم رادفر	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر غلامرضا ستوده	استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
دکتر قدرتاله طاهری	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر غلامحسین غلامحسینزاده	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر سید حسین فاطمی	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر ناصر نیکوبخت	استادیار زبان و ادبیات فارسی سازمان سمت
دکتر حسین هاجری	

ویراستار فارسی: دکتر محمد دانشگر

ویراستار خلاصه مقالات به انگلیسی: شمارگان: ۴۰۰ نسخه

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و فصلنامه در این زمینه مسئولیتی ندارد.

مشاوران علمی این شماره:

آقای دکتر آیدنلو، آقای دکتر ایرانزاده، خانم دکتر حیاتی، آقای دکتر خاتمی، آقای دکتر راستگوفر، آقای دکتر رضا روحانی، آقای دکتر زرقانی، آقای دکتر سجودی، آقای دکتر شادروی منش، آقای دکتر طاهری، آقای دکتر محمد فولادی، آقای دکتر قبادی، آقای دکتر نجفدري، آقای دکتر نیکویی.

راهنمای تدوین مقاله

هرگونه مقاله پژوهشی در یکی از موضوعات زبان و ادبیات فارسی که در آن موازین علمی رعایت شود برای بررسی و احتمالاً چاپ در مجله پذیرفته می‌شود. هیأت تحریریه در رد یا قبول و نیز حک و اصلاح مقالات آزاد است. تمام هزینه‌های مربوط به مقاله‌های ارسالی (اعم از پذیرفته شده و پذیرفته نشده) به عهده نویسنده است.

چاپ مقالات و تقدم و تأخر در آن با بررسی و تأیید هیأت تحریریه تعیین می‌شود. اولویت در انتخاب مقالات به ترتیب با مقالات پژوهشی، تألیفی و ترجمه‌ای است. مسئولیت صحت مطالب مندرج در هر مقاله به عهده نویسنده است.

ضوابط مقالات ارسالی

مقاله ارسالی قبلاً در جایی چاپ یا ارائه نشده باشد. مقاله‌های مستخرج از پایان نامه باید با نامه تأیید استاد راهنما همراه باشد. مقاله باید در سه نسخه در محیط (Word) تایپ، و همراه با دیسکت به دفتر مجله ارسال شود.

عنوان مقاله، نام نویسنده و سازمان وابسته روی جلد مقاله نوشته شود. چکیده مقاله حداکثر در صد کلمه به دو زبان فارسی و انگلیسی همراه با کلید واژه ضمیمه شود.

مقاله نباید از بیست صفحه A4 (حداکثر هر صفحه ۲۴ سطر) تجاوز کند. جدولها، نمودارها و تصاویر در صفحات جداگانه ارائه، و عناوین آنها به صورت روشن و گویا در بالای آنها ذکر شود.

در مقاله به پیشینه پژوهش حتماً اشاره شود.

ارجاعات منابع و مآخذ داخل متن به صورت زیر تنظیم گردد:

(نام خانوادگی مؤلف، سال نشر؟ : ص؟)، برای مثال: (زرین کوب، ۱۳۷۱: ص ۴۶)

کتابنامه در پایان مقاله و به صورت زیر براساس ترتیب حروف الفبا ارائه شود :

کتاب: نام خانوادگی، نام؛ نام کتاب؛ نام و نام خانوادگی فرد یا افراد دخیل (شامل مترجم، مصحح، گردآوری کننده و ..) شماره چاپ، محل نشر: ناشر، سال نشر.

مجله یا مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام (مؤلف یا مؤلفان)؛ «عنوان مقاله»؛ نام و نام خانوادگی مترجم؛ نام مجله، سال (دوره)، شماره، تاریخ نشر؛ شماره صفحات .

معادل مفاهیم و نامهای خارجی در پایان مقاله با عنوان پی نوشت بیاید.

مبلغ ۳۰۰/۰۰۰ ریال (سی هزار تومان) بابت هزینه داوری به شماره حساب ۱۴۳۳۷۷۰۰۸ بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس به نام انجمن زبان و ادبیات فارسی، واریز و تصویر فیش واریزی به همراه مقاله ارسال شود .

نشانی دقیق، همراه با رتبه علمی و محل اشتغال، شماره تلفن و نشانی پست الکترونیکی نویسنده روی جلد مقاله نوشته شود.

مقالات دریافتی بازگردانده نمی شود.

فصلنامه در ویرایش ادبی مطالب آزاد است.

حق چاپ پس از پذیرش برای «پژوهشهای ادبی» محفوظ است و نویسندگان نباید مقالات خود را در جای دیگر چاپ کنند.

فهرست مطالب

تحلیل تطبیقی پیرنگ روایی و کهن‌الگوهای گذر سیاوش از آتش و سرگورین و شوالیه سبز. ۹	(دکتر مریم سلطان بیاد- حسین فتحعلی)
۳۵.....	بررسی ظرفیتهای نمایشی نفثه‌المصدر
	(علیرضا پورشبانان- دکتر سعید بزرگ بیگدلی)
۵۷.....	بازخوانی «ذکر خروج تارابی» براساس رویکرد شالوده شکنی
	(دکتر جواد دهقانیان- دکتر نجمه دری)
۷۷.....	مقایسه ساختار داستانهای مشترک عامیانه کره‌ای و داستانهای کلیله و دمنه
	(دکتر احمد رضایی)
۱۰۳.....	سیر تحول گفتمان عشق در غزل جامی
	(دکتر نسرین فقیه ملک مرزبان- فرشته میلادی)
۱۳۱.....	انسجام در نثر فنی و نقش صناعات ادبی در ایجاد آن
	(حسین محمدی- دکتر سعید بزرگ بیگدلی- دکتر صادق آیینه‌وند- دکتر حیات عامری)
	قرائتی بر مبنای نظریه نقد نو از شعر «دود، فقط نامهای مختلفی دارد» سروده گروس
۱۶۳.....	عبدالملکیان
	(سپیده یگانه- دکتر مهین پناهی)
۱۸۰.....	چکیده انگلیسی

تحلیل تطبیقی پیرنگ روایی و کهن الگوهای گذر سیاوش از آتش و سرگوین و شوالیه سبز

دکتر مریم سلطان بیاد
عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
حسین فتحعلی*

چکیده

این پژوهش بر آن است تا با ادغام نظریات ساختارگرایانه کلود لوی-استراوس و نورترپ فرای، قالبی نقادانه برای بررسی صوری و محتوایی دو داستان گذر سیاوش از آتش و سرگوین و شوالیه سبز، برای رسیدن به همسانی‌های مشترک آنها فراهم سازد. مراد از همسانیها، همان کهن الگوها و اسطوره‌هایی است که در پیرنگ روایی رمانس دو داستان در تقابل دوگانی طبیعت و فرهنگ بیان شده است. برپایه این تقابل دوگانی اساسی دو قهرمان از آزمون‌های کهن الگویی «ور باطنی» و «ور ظاهری»، برای اثبات حقانیت خود می‌گذرند؛ هم‌چنین دو داستان بازگوکننده دو کهن الگوی اساسی مرگ و حیات دوباره و مادر بد گوهر نیز هست.

کلیدواژه‌ها: نقد کهن الگویی، نورترپ فرای، کلود لوی استراوس، اسطوره سیاوش، سرگوین و شوالیه سبز

۱. مقدمه

داستان سیاوش سروده حکیم حماسه‌سرای ایران، ابولقاسم فردوسی در اعماق باورهای ملی ایرانیان ریشه دارد. داستان رمانس سرگورین و شوالیه سبز، متعلق به سلسله داستان‌های افسانه‌آرتور، نیز توانسته جایگاه مشابهی را نه تنها بین ملت انگلیس، بلکه در میان سایر ملت‌های غربی مثل فرانسه کسب کند. چرایی مقبولیت یافتن این آثار هم از سوی خواننده و هم از سوی خالقان آثار ادبی، که سعی در اقتباس و گرتنه برداری از چنین داستان‌هایی دارند، موضوعی است که پژوهشگران و منتقدان ادبی را از دیرباز متوجه خود کرده است. گوستاو یونگ اولین کسی است که سعی کرد به این سؤال در قالب نظریه ناخودآگاه جمعی خود جواب دهد که تا امروز هنوز در نقد ادبی به آن استناد می‌شود. بنظر یونگ ناخودآگاه جمعی روان انسان، که بیشتر غیر شخصی و جهانی است در بردارنده اطلاعات، تجربیات و تصاویر جمع شده همه نسل‌های بشری است. این خاطرات به صورت کهن الگو^۱ وجود دارد. این کهن الگوها، «الگوها یا تصاویری است از تجربیات تکرار شده انسان، مانند تولد، مرگ، تولد تازه، چهار فصل، مادر بودن و غیره که در داستانها، رؤیاها، مذهبها و تخیلات ما بیان شده است» (Bressler, 2007, p150).

ماهیت تحقیق پیش روی بر پایه نقد اسطوره‌ای^۲ و یا نقد کهن الگویی^۳ بنا شده است و همان طور که خاوری و کهنمویی‌پور در مقاله «نقد اسطوره‌ای و جایگاه آن در ادبیات تطبیقی» اشاره کرده‌اند، نقد اسطوره‌ای از آنجا که در پی واکاوی و پیدا کردن اسطوره‌ها، بنمایه‌ها و درونمایه‌های همسان و مشترکی است که در متون ادبی مختلف چه به صورت در زمان و چه به صورت همزمان تکرار شده‌اند (خاوری و کهنمویی‌پور، ۱۳۸۹، ۵۱)؛ بناچار نقد اسطوره‌ای ماهیتی تطبیقی به خود می‌گیرد. این پژوهش را نیز با پیروی از این اصل که از نقد اسطوره‌ای پیروی می‌کند، بدلیل رویکرد مقایسه‌ای و تطبیقی آن، می‌توان نمونه‌ای از ادبیات تطبیقی دانست. این تطبیق در چهار چوب رهیافتی ساختارگرا با وامگیری از آرا و نظریه‌های سه اسطوره‌شناس شاخص مدرن، کلود لوی-استراوس (۱۹۰۸-۲۰۰۹) و سیر جیمز فریزر (۱۸۵۴-۱۹۴۱)، پدران مردم‌شناسی مدرن و نورترپ فرای (۱۹۱۲-۱۹۹۱) انجام شده است.

لوی-استراوس معتقد است که ساختار اسطوره همانند ساختار زبان، ساختاری دارد که با مطالعه و بررسی در میان اسطوره‌های ملل گوناگون، می‌توان آن را پیدا کرد.

اسطورک، سازنده بنیادی اسطوره، با توان تکرارپذیری در اسطوره‌های گوناگون می‌تواند بین اسطوره‌های مختلف وجه اشتراکی برای تطبیق این اسطوره‌ها باشد. البته لوی-استراوس معتقد است که اسطورک مانند واج در زبان براساس تقابل دوگانی^۴، که در فرهنگ اقوام وجود دارد، ساخته شده است؛ به بیان دیگر می‌توان گفت که دالها^۵ می‌توانند صورتهای متفاوتی را در اسطوره‌های هر ملت داشته باشند، اما مدلولها^۶، که بیانگر درونمایه‌های فرهنگی است، در میان اساطیر ملتهای مختلف مثل هم تکرار شده است.

به نظر فرای، ریشه ادبیات را باید در اسطوره جستجو کرد. نقطه شروع به منظور دستیابی به ساختار کلی در مطالعات ادبی، ساختارهای اسطوره‌ای است. فرای با دیدی ساختارگرا سعی داشت تا ساختار ادبیات را کالبدشکافی کند و به قالب و طرحی برسد تا بتوان در آن تمامی گونه‌های ادبی را قرار داد. فرای معتقد بود که گونه‌های ادبی در گذر زمان به گونه‌های دیگری تغییر می‌کند؛ مثلاً گونه ادبی اسطوره به گونه ادبی رمانس تغییر می‌کند و در این تغییر و تحول کهن‌الگوها نیز که جزء تکرار شونده در تمامی متون ادبی است، جایگزین^۷، و به شکل دیگری مبدل می‌شود.

با ادغام این دو نگرش ساختارگرا به نظر نگارندگان، می‌توان قالب نقدی را برای بررسی تطبیقی و کهن‌الگویی این دو متن، و یا همه متونی فراهم آورد که در بردارنده کهن‌الگوهای مشترک و همسان، ولی از نظر گونه ادبی با هم متفاوت است.

۱-۱ پیشینه پژوهشی سیاوش در شاهنامه

مطالعه تطبیقی در مورد سیاوش بدون پیشینه نیست و پژوهش‌های دیگری از این دست انجام شده است؛ برای مثال حسام‌پور ساختار داستانهای شیر و گاو در کلیه و دمنه و افراسیاب و سیاوش شاهنامه را با هم تطبیق کرده است (حسام‌پور، ۱۳۸۸: ۷۵ تا ۸۶). رمضان کیایی و منصوب بصیری نیز در رویکرد تطبیقی خود شخصیت‌های اساطیری انه‌اید را با شخصیت‌های کلیدی شاهنامه مثل کیومرث، سیاوش، کیخسرو و رستم مقایسه، و همسانی‌های بین دو متن را گزارش کرده‌اند. نویسندگان در این تحقیق، شخصیت سیاوش را با ائناس مقایسه کرده، و توانسته‌اند وجوه اشتراکی این دو قهرمان اسطوره‌ای مانند پارسایی، نرم خوئی و ایمان، آراستگی به حیا و آزر، توانایی پیشگویی و بنیان نهادن شهرهای شگرف را ارائه کنند (رمضان کیایی و منصوب بصیری، ۱۳۸۹: ۱۱۸ تا ۱۲۰). نریمانی نیز شخصیت سیاوش را در شاهنامه در مقایسه با شخصیت

هلم در حماسه ایلید، که یکی از کهنترین حماسه‌های جهان است، سنجیده است. اگرچه تفاوت‌های آشکار و غیر قابل انکاری از نظر جنسیت، جایگاه و مقام دو قهرمان در اساطیر دو ملت هست، نریمانی با نادیده گرفتن این اختلافات سعی داشته است دو شخصیت را تا جایی که امکان دارد به هم نزدیک کند (نریمانی، ۱۳۸۶: ۱۲۹ و ۱۳۰). مطالعات تطبیقی درباره شخصیت سیاوش تنها به شخصیت‌های اسطوره‌ای و حماسی او محدود نمی‌شود، بلکه داستان سیاوش بارها با داستان‌های دینی همچون داستان یوسف نبی و زلیخا و واقعه حماسی تاریخی سیدالشهدا در کارزار کربلا مقایسه شده است. سرامی با نگرشی نو و عرفانی به داستان سیاوش و سودابه برخلاف نظریه غالب، که درخواست سودابه از سیاوش را ناپاک و ناشی از بدسرشتی و دونمایی سودابه می‌دانند، معتقد است عشق سودابه به سیاوش نه از سر هوس و شهوترانی بلکه براساس عشقی پاک و راهگشا بوده است (سرامی، ۱۳۸۷: ۷۷).

در کنار رهیافتهای تطبیقی، شخصیت سیاوش در شاهنامه از دیدگاه روانشناختی نیز مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. در مقاله «تحلیل روانشناختی شخصیت کاووس، گرسیوز و سیاوش در شاهنامه»، نویسندگان مانند روانشناسان، این سه شخصیت تخیلی و اسطوره‌ای را با نازک‌بینی تحلیل و روانکاو می‌کنند (امین و مددی، ۱۳۸۶: ۱۰ تا ۱۵). نویسندگان پژوهش «تحلیل داستان سیاوش بر پایه نظریات یونگ»، کهن الگوهای مانند من، قهرمان و سایه را در داستان سیاوش با استفاده از نظریات یونگ مشخص می‌کنند (اقبال و دیگران، ۱۳۸۶: ۶۹).

درباره داستان سرگوین نیز تا کنون کتابها و مقالات بسیاری منتشر شده، که ذکر آنها از فرصت کوتاه این نوشتار خارج است؛ با وجود این، برای تبیین و مستندسازی بحث به برخی از آنها در خلال مقاله اشاره می‌شود.

۲-۱ مقدمه نظری بحث

کلود لوی-استراوس تحت تأثیر نظریات سوسور در زبانشناسی بر آن شد که مطالعات عمیق خود را در حوزه مردم‌شناسی و فرهنگ با رهیافتی ساختارگرایانه عرضه کند. درمجموع می‌توان گفت که ساختارگرایان در پی یافتن ساختار کلی حاکم در هر یک از حوزه‌های فرهنگی هستند؛ روشی که اولین بار سوسور در تحلیل و بررسی ساختارهای زبانی از آن استفاده کرد. البته لوی-استراوس در رویکرد خود وامدار مطالعات ولادیمیر پراپ از داستانهای پریان روسی نیز هست. پراپ نیز بر آن بود تا با بررسی داستانهای

پریان به ساختار و قالب کلی این داستانها برسد. لوی-استراوس با تعمیم دادن این رویکرد به قلمرو اسطوره «سعی داشت نشان دهد که چگونه اسطوره‌های کاملاً متفاوت، که به نظر در فرهنگهایی بی‌ارتباط با هم ضبط شدند، می‌توانند به عنوان گونه‌های متفاوت از طرحی واحد و بنیادی باشد» (Bertens, 2001, p61). لوی-استراوس معتقد بود که اسطوره، ساختاری مانند زبان دارد و پس از مطالعه تعداد بسیاری از اسطوره‌ها، درونمایه‌های تکراری را پیدا کرد که در تمامی این اسطوره‌ها بود؛ درونمایه‌هایی که «ماورای فرهنگ و زمان، مستقیماً با اذهان و قلبهای تمامی مردم سخن می‌گویند» (Bressler, 2007, p111). او با افزودن پسوند -eme به آخر اسطوره، همانند واج^۸، که کوچکترین جزء ساختاری زبان است، اسطورک^۹ را به عنوان کوچکترین جزء تشکیل دهنده معنادار اسطوره ابداع کرد. اسطورکها همانند واجها بر اساس تفاوتشان با اسطورکهای دیگر معنا می‌یابند.

هرمن نورتروپ فرای (۱۹۹۱-۱۹۱۲) منتقد ادبی با نگارش کتاب *تحلیل نقد*، فصل تازه‌ای را در مطالعات اسطوره‌شناسی و همچنین مطالعات ادبی آغاز کرد. فرای را باید در زمره منتقدان ساختارگرا دانست؛ زیرا او مثل کلود لوی-استراوس بر آن بود تا ساختار کلی حاکم بر ادبیات را به سبک و سیاق علمی پیدا کند، زیرا او معتقد بود نقد باید همانند مطالعات علمی دقیق و موشکافانه باشد. فرای اسطوره را نه تنها ریشه ادبیات بلکه غایت ادبیات نیز می‌داند. «فرای نیز همچون فریزر به اسطوره باروری^{۱۰} و همچنین اسطوره نجات^{۱۱}، که در انجیل آمده است، باور دارد» (Coupe, 1997, pp98-99). وی در اولین مقاله از کتاب *تحلیل نقد* با استفاده از دسته‌بندی ارسطو از آثار ادبی، نظریه گونه‌های ادبی^{۱۲} خود را عرضه کرد. به نظر فرای، بخشی از آثار ادبی شخصیت محور و بخش دیگر درونمایه محور است و داستانهای قهرمان محور را می‌توان بر پایه قدرت شخصیت اصلی داستان در مقایسه با قدرت سایر افراد، و محیط آنها بررسی، و به پنج گروه تقسیم کرد؛ اسطوره، رمانس، شیوه تقلیدی عالی، شیوه تقلیدی نازل و شیوه کنایی یا طعنه‌آمیز. در اینجا تنها به توضیح دو گونه اسطوره و رمانس، که با موضوع مقاله مرتبط است، بسنده، و از توضیح موارد دیگر به دلیل پیشگیری از اطناب چشم‌پوشی شود.

(۱) اگر قهرمان از حیث نوع، جنس^{۱۳} و محیط نسبت به سایر افراد برتری داشته باشد، قهرمان، موجودی خداگونه است و داستانی که درباره او روایت می‌شود، /اسطوره خواهد بود.

(۲) اگر قهرمان از دیگران و محیط اطراف خود از حیث مقام و مرتبه^{۱۴} برتر باشد، قهرمان داستان همان قهرمان معمولی داستانهای رمانس است که رفتاری که از او سر می‌زند، خارق‌العاده است ولی هویتش انسانی است. قهرمان داستان رمانس وارد دنیایی می‌شود که قانونهای عادی طبیعت تا حدودی در آن معلق شده است؛ شجاعت و شکیبایی شگفت‌انگیز که برای ما غیرطبیعی به نظر می‌رسد برای او کاملاً طبیعی است.... در اینجا از اسطوره... به سمت افسانه، داستانهای قومی، داستانهای جن و پری و شاخه‌های مربوط به آن می‌رویم (Frye, 1957, pp33-34).

تقسیم‌بندی پنجگانه فرای براساس خصلت و منش^{۱۵} قهرمان است؛ یعنی قهرمان چگونه نسبت به دیگران در داستان شخصیت‌پردازی شده است. فرای هم‌چنین ساختار اسطوره را به چهار طرح یا پیرنگ اسطوره‌ای^{۱۶} تقسیم کرد و هر کدام از آنها را به یکی از فصلهای سال مرتبط دانست؛ کم‌دی، رمانس، تراژدی و کنایی و طعنه‌آمیز که به ترتیب با فصول بهار، تابستان، پاییز و زمستان مربوط می‌شود. «فرای معتقد است که انسان روایت‌های خیالی خود را به دو شیوه اساسی ابراز می‌کند: بیانی از دنیای آرمانی و مطلوب و بیانی از دنیای واقعی. دنیای مطلوب، که از دنیای واقعی بهتر است، دنیای معصومیت و فزونی است» (Tyson, 2006, pp221-223). او به این نوع روایت، افسانه تابستان می‌گوید و آن را با گونه ادبی رمانس در ارتباط می‌داند. این دنیا، دنیای ماجراجویی است که در آن کاوش و ره‌رفت با موفقیت انجام می‌شود. فرای هم‌چنین در زمینه ساختار کاوش و ره‌رفت قهرمان چهار مرحله را در نظر می‌گیرد؛ کشمکش، فاجعه، بی‌نظمی و پریشانی و پیروزی. این چهار حالت به ترتیب به گونه‌های ادبی رمانس، تراژدی، کنایی و طعنه‌آمیز و کم‌دی مربوط است. فرای براساس طرحی که ارائه می‌کند، حرکت چرخشی گونه‌های ادبی یعنی جایگزینی گونه‌ای به وسیله گونه دیگر را اعلام می‌کند:

«بنابراین، هر چه در تاریخ به جلو برویم، ممکن است شیوه‌های رمانتیک، تقلید عالی و تقلید نازل خود را به صورت مجموعه‌ای از اسطوره‌ها، پیرنگ اسطوره‌ای و یا قالبهای پیرنگ، جایگزین شده بدانیم که مدام به سوی قطب مخالف یعنی واقع‌نمایی حرکت می‌کنند و سپس با کنایه به عقب باز می‌گردند» (Frye, 1957, p52).

لازم به ذکر است که پس از اینکه ساختارگرایی به وسیلهٔ مکتب واساخت کنار گذاشته شد، دیگر کمتر از شیوه‌های نقادانه‌ای استقبال می‌شود که سعی در کلیت بخشی و ارائهٔ طرح یکپارچه و منسجم دارند. بر خلاف منتقدان امروزی که در پی یافتن تفاوت‌های اساسی در فرهنگ‌های ادبی هستند، ساختارگرایی مانند فرای، یکپارچگی و انسجام را به ما نشان می‌دهند. در پاسخ به اشکالی که پیروان مکتب واساخت و پس‌اساختارگرایی وارد می‌کنند باید گفت که آنها نسبت به سؤالی کلیدی که نقد کهن‌الگویی حول محور آن می‌چرخد، غافل هستند؛ چگونه است که کهن‌الگوهایی مشخص در اسطوره‌های ملتهای مختلف به طور همسان تکرار شده است؟ رونالد بارت با نگاهی مارکسیستی به اسطوره، «اسطوره‌شناسی را مساوی ایدئولوژی» (Coupe, 1997, p94) می‌داند و معتقد است که چیزی که ما به آن اسطوره می‌گوییم در اصل ایدئولوژیها و ساختارهای فرهنگی است که توسط مراکز سرمایه‌داری و قدرت ساخته شده‌اند. اگر اسطوره‌ها کاملاً تابع و بیانگر ایدئولوژی حاکم در زمان خود باشند، پس چگونه است که این اسطوره‌ها به طور حیرت‌آوری در جوامع دیگر، همانگونه تکرار شده، و یا چرا اسطوره‌ها در گذر زمان محبوبیت خود را از دست نداده است. این مسئله‌ای است که تری ایگلتون، مارکسیست معروف انگلیسی در کتاب *درآمدی بر نقد ادبی* به آن اشاره می‌کند: «کارل مارکس در پاسخ به این سؤال که چرا آثار ادبی یونان باستان، جذابیت ابدی دارد، درمانده بود، حال اینکه موقعیت اجتماعی که این آثار را تولید کرده قرن‌هاست از میان رفته است» (Eagleton, 1983, p10). آدامسون در دفاع و توجیه رویکرد نقادانهٔ فرای می‌گوید: «مهم است که ... ویژگی معناکاوانهٔ تبیین فرای را مورد توجه قرار دهیم. همانند هر طرح و نمودار مفید، نظام [فرای] تنها برای تبیین و روشنگری، نه به عنوان هدف و غایت در خود در دست ما وجود دارد» (Lane, 2006, p113). در نتیجه، رویکرد فرای می‌تواند به عنوان نظام یکپارچه در کنار رویکردهای دیگر مانند ساختارگرایی، نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی به کشف طرح‌های تکراری مشترک متون ادبی کمک کند.

۲-۲ مقایسه و تطبیق دو داستان از نظر گونهٔ ادبی و پیرنگ روایی

۲-۲-۱ بررسی گونهٔ ادبی دو داستان

سیاوش در لغت^{۱۷} یعنی دارندهٔ اسب سیاه که «پسر کیکاوس و زنی زیباروی و پارسا از

نژاد فریدون و تورانیان است» (آموزگار، ۱۳۸۹: ۷۰). آیدانلو، مادر سیاوش را از سرشت پریان می‌داند که در اساطیر به عنوان الهه کامکاری و ایجاد نسل، اهمیت قدسی داشته‌اند: «مادر سیاوش نیز در اصل یکی از این پریان دلربا و افسونگر بوده است که با قرارگرفتن بر سر راه یلان ایرانی و سپس برانگیختن عشق پادشاه ایران، وظیفه اساطیری خود یعنی باروری و زاینده‌گی را با به دنیا آوردن سیاوش، انجام می‌دهد» (آیدانلو: ۳۰)؛ هم‌چنین درباره زیبایی چهره سیاوش و مادرش در شاهنامه، روی آنها به پری‌چهرگان توصیف شده است. کیکاوس وقتی مادر سیاوش را می‌بیند به او می‌گوید:

بدو گفت خسرو نژاد تو چیست که چهرت همانند چهر پری ست؟
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۳۹)

همین سؤال را سودابه از سیاوش می‌پرسد:
نگویی مرا تا مراد تو چیست که بر چهر تو فر چهر پرست؟
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۲)

چهره «در اوستا به معنی سیما و نژاد به کار برده می‌شود» (مختاریان، ۱۳۸۹: ۹۰). سیاوش نه تنها زیباروترین شخصیت شاهنامه است، بلکه دارای فر الهی نیز هست و این ویژگی، او را از دیگران برتر می‌سازد. بنابراین، سیاوش از جنس انسانهای معمولی نیست؛ مادر او از پریان قرازمینی و پدر او جهاندار ایرانیان است؛ هم‌چنین در رخسار، نشانه‌های دگرگونه بودنش بر همه کس نمایان است. در طبقه‌بندی فرای سیاوش از دسته قهرمانان اسطوره‌ای است که نسبت به محیط و دیگران از حیث نوع و جنس برتری دارد.

پیش از بررسی شخصیت سِر گوین، لازم است اشاره کوتاهی به منبع داستان شود. اولین بار جفری مانماس^{۱۸}، راهب ولزی در سال ۱۱۳۸-۱۱۳۰ میلادی کتابی به نام تاریخ شاهان بریتانیا نوشت و مدعی شد که مطالب خود را از کتابی قدیمی ترجمه کرده است، ولی چنین منبعی هرگز پیدا نشد. سَندرز احتمال می‌دهد که «او [جفری مانماس] از روایتهای شفاهی استفاده کرده، و بخش زیادی از آن را با تخیل بارور استثنایی خودش بال و پر داده و بر آن افزوده است» (Sanders, 1999, p34). در اواسط قرن دوازدهم میلادی واس^{۱۹} بر اساس کتاب جفری، اثر خود یعنی رُمن دو برات را به زبان فرانسوی نوشت و جزئیات جدیدی مانند میزگرد به افسانه شاه آرتور افزود. پس

از او لایامون^{۲۰} در اواخر قرن دوازدهم میلادی کتاب *برات* را بر پایه آثار جفری و واس نگاشت.^{۲۱} از قرن دوازدهم تا امروز، افسانه شاه آرتور و شوالیه‌هایش بارها مورد اقتباس و تغییر قرار گرفته است. داستان سرگوین و شوالیه سبز^{۲۲}، حدود سالهای ۱۳۷۰ تا ۱۳۹۰ سروده شده است. هویت و نام و نشان نویسنده ناشناس است و به دلیل شعر معروفی که از او به جا مانده به «شاعر-گوین» معروف است (Barber, 2001, p.157). شاعر-گوین نا آشنا با روایتهای مختلف حماسه شاه آرتور نبود؛ در این باب هریسون می‌گوید: «شاعر-گوین به روشنی هم با روایتهای انگلیسی و هم با روایتهای فرانسوی آشنا بوده است» (Harrison, 2008, p.xx).

سرگوین، خواهرزاده شاه آرتور، فرزند ارشد شاه لوت، اگرچه آوازه‌ای بی‌بدیل در آراستگی به فضائل اخلاقی در میان شوالیه‌های شاه آرتور دارد، همانند هر انسان با ویژگیهای بشری ترسیم شده است و هیچ ویژگی فوق انسانی در او دیده نمی‌شود. شاهد کلام اینکه او نیز همانند رستم شاهنامه برای حفظ و حراست از جانش به درخواست بانوی برتیلاک تن می‌دهد و یراق را قبول می‌کند. رستم نیز در معرکه سهراب برای حفظ جانش به او دروغ می‌گوید:

دگرگونه تر باشد آیین ما جز این باشد آرایش دین ما
کسی کو به کشتی نبرد آورد سر مهتری زیر گرد آورد
نخستین که پشتش نهد بر زمین نبرد سرش، گرچه باشد به‌کین
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۳۲)

از آنچه درباره شخصیت سرگوین ذکر شد، نتیجه می‌گیریم که سرگوین، انسانی است با نواقص و کاستی‌های بشری، ولی در بوتۀ آزمایش، که در ادامه به آن می‌پردازیم، گوی سبقت را از همگان می‌رباید و تا پای جان بر پایه حرف و مرام شوالیه‌ای خود می‌ایستد. بنابراین در طبقه‌بندی داستان باید گفت که سرگوین در مرتبه و مقام از دیگران و محیط آنان برتری دارد و داستان نیز به گونه ادبی رمانس متعلق است.

۲-۲-۲ بررسی پیرنگ روایی دو داستان

افتراق دو داستان از نظر گونه ادبی گواه سخن فرای در باب حرکت و تکامل گونه‌های ادبی از ریشه اسطوره‌ای به سوی گونه‌های واقع‌گرایانه‌تر است؛ یعنی در گونه رمانس،

اگرچه وقایع خارق‌العاده هنوز رخ می‌دهد، شخصیت اصلی داستان که نقش محوری دارد از گونه آسمانی و خداگونه نیست و مانند خوانندگان داستان، بیشتر واقعی و انسانگونه رفتار می‌کند. اما دو داستان در شیوه و پیرنگ روایی، بسیار شبیه و نزدیک به هم می‌نمایند. در پیرنگ روایی رمانس، قهرمان در مأموریت و رهرفت خود پیروز است. فرای این ساختار را شامل سه بخش می‌داند: «کشمکش»^{۲۳}، رویارویی با مرگ^{۲۴} و وقوف^{۲۵} (Frye, 1987, p187). بنابراین، پیرنگ رمانس بیانگر ورود قهرمان داستان به چالشی است که او را تا سر حد مرگ می‌برد تا واقعیت گوهر او بر همگان آشکار شود. او معتقد است که کشمکش عنصر اصلی رمانس است. بدلیل پیروی دو داستان از پیرنگ روایی رمانس در ادامه به تطبیق دو داستان از نقطه نظر پیرنگ روایی می‌پردازیم.

۱-۲-۲-۲-۲ مرحله کشمکش

کشمکش، موتور پیش برنده دو داستان است. عنصر کشمکش در تمامی زوایای پیرنگ پیچیده و در هم تنیده روایت رخ می‌نماید؛ گاهی قهرمان را در مقابل تقدیر و بخت خود قرار می‌دهد و گاهی در لباس افسونگری طناز، او را در بوتۀ آزمایش اخلاقی می‌نهد؛ گاهی از تقابل بین دو انسان، سیاوش و سودابه و سر گوین و بانوی برتیاک به وجود می‌آید و گاهی در خود قهرمان، او را بر سر دوراهی می‌گذارد. در مقاله «ساختار تراژیک داستان سیاوش» بیان شده است که: «کشمکش ... در داستان سیاوش بسیار چشمگیر است. این کشمکش که در سراسر داستان موج می‌زند، سیر منطقی حوادث را طی می‌کند تا به فاجعه بینجامد» (محقق و دیگران، ۱۳۸۹: ۲۶). البته تمرکز ما در اینجا تنها بر بخش فرازناک گذر سیاوش از آتش است، اما در همین بخش از داستان نیز عنصر کشمکش نقش غیر قابل انکاری دارد که نگارندگان آن مقاله از ذکر آن غافل ماندند.

سیاوش در سیر داستان، هم در رویارویی با دنیای بیرون خود دچار تنش و ستیز است و هم در دنیای درون خود با کشمکش‌هایی روبه‌رو می‌شود. کشمکشی که سیاوش در رویارویی با دنیای خارجی آن را تجربه می‌کند، نشأت گرفته از تقابل و برخورد دنیای پاک و بی‌آلایش ضمیر سیاوش با جهان هزار رنگ و پستی است که بازیگران آن از پاکی و صداقت بویی نبرده‌اند. کشمکش این دو جهان تقابل دوگانی را می‌سازد که لوی-استراوس آن را اساسی‌ترین تقابل می‌داند: «اساسی‌ترین تقابلهای

دوگانی، بین آنچه ساخت انسان است و آنچه بخشی از طبیعت است» (Bertens, 2001, p63) وجود دارد. سیاوش شخصیتی است اسطوره‌ای و همان‌طور که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، خدای نباتی است؛ یعنی او را باید قسمتی از طبیعت دانست. واضح است که در برابر نماینده طبیعت، فرهنگی هست که ساخت بشری است. بنابراین، بنیادی‌ترین تقابل دوگانی در پیرنگ روایت، تنش بین طبیعت و فرهنگ است؛ این تنش از ورود سیاوش به دربار شروع می‌شود که مهد و گسترش‌دهنده ایدئولوژیهای فرهنگی است. فضای دربار گویای فرهنگی است که با روحیات سیاوش در تنش و اصطکاک است. دل سیاوش دژم از داغ مرگ مادر «طبیعی» خود، مورد علاقه شدید سودابه قرار می‌گیرد؛ سودابه‌ای که با دیدن روی سیاوش «پر اندیشه گشت و دلش بردمید» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۰). از یک طرف او می‌داند که رنگ عشق سودابه نسبت به او مادرانه و طبیعی نیست و از سوی دیگر ادب و احترام به او اجازه نمی‌دهد که از فرمان پدر سرپیچی کند. پدر به او می‌گوید:

پس پرده من، تو را خواهر است و سوداوه چون مهربان مادر است
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۱)

۱۹



فردوسی، حس و حال سیاوش را در تنگنا به کمال استادی به تصویر می‌کشد:
سیاوش چو بشنید گفتار شاه همی کرد خیره بدو در نگاه
زمانی همی با دل اندیشه کرد بکوشید تا دل بشوید ز گرد
گمانی چنان برد کو را پدر پژوهد همی تا چه دارد به سر
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۱)

پاسخ سیاوش، بیانگر واکنش طبیعی فطرتی پاک است؛ با لحنی تند و کنایی سؤال پدر را با سؤال جواب می‌دهد که چرا کاوس به جای همنشین کردن او با موبدان و دانایان برای آموختن آیین رزم و بزم، او را پیش زنان می‌فرستد:

چه آموزم، اندر شبستان شاه؟ به دانش، زنان کی نمایند راه؟

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۱)

اما سرانجام در منشور اخلاقی سیاوش، کفه ادب سنگینی می‌کند و به درخواست پدر گردن می‌نهد:

سیاوش چنین گفت کز بامداد بیایم، کنم هر چه او کرد یاد

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۱)

قرینه رفتن سیاوش به دربار پدر یعنی برخورد عنصر طبیعت با عامل فرهنگ، حضور ناگهانی شوالیه سبز در دربار شاه آرتور است. همگان گرماگرم بزم و شادی جشن سال نو بودند که شخصی سراسر سبزپوش از سلاح و یراق گرفته تا محاسن و رنگ رخسار، شادی آنها را برهم می‌زند. بازی سهمگین و مرگبار شوالیه سبز، تحفه‌ای است که او برای شادی به جشن آورده است. او شجاعترین فرد دربار آرتور را به بازی خود دعوت می‌کند. در میان سکوتی که فضای دربار را فرا گرفته است، پیش از اینکه آرتور پیش رود و بازی را قبول کند، خواهرزاده او، سر گوین خود را در معرکه بازی می‌اندازد، شرایط بازی را می‌پذیرد و سر از تن شوالیه سبز جدا می‌کند. تقابل بین طبیعت و فرهنگ، سر گوین را مثل سیاوش به مرحله بعدی یعنی کشمکش در دنیای درون، وارد می‌کند. با جدا کردن سر شوالیه سبز، سر گوین تا سال آینده که موعد قسمت دوم بازی و سر نهادن در برابر ضربه تبر شوالیه سبز است، دچار درگیری در درون خود می‌شود؛ از یک سو باید سر حرف خود بماند و از سوی دیگر با این کار جان خود را از دست می‌دهد.

شهرت و آوازه قهرمان در متخلق بودن به سجایای اخلاقی و پاکی و درستی او، زاویه دیگری از کشمکش را در داستان می‌آفریند؛ چنانکه کیکاوس، پریشان از نام و ننگ می‌گوید:

کز این دو یکی گر شود نابکار / از آن پس، که خواند مرا شهریار؟
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۶)

لری بنسن نیز مهمترین دغدغه شاعر-گوین را «شهرت و آوازه» می‌داند: «شاعر بدقت این درونمایه را در هر یک از بخشهای داستان اضافه کرده، و درونمایه شهرت ... تمام شعر را یکپارچه ساخته است» (Lupack, 2005, p302).

۲-۲-۲-۲ مرحله رویارویی با مرگ؛ «ور ظاهری» و «ور باطنی»

جواب مثبت سرگوین به بازی شوالیه سبز، نقطه شروع آزمون اوست؛ آزمونی که سنگ محکش طبیعت است و حضور چهره زیبای سیاوش در مقابل دیدگان سودابه، سیاوش را ناخواسته وارد آزمون گوهرسنجی می‌کند که او ناگزیر باید در آن شرکت کند. منظور فرای از مرحله دوم در طرح روایی رمانس، قرار گرفتن قهرمان در چالشی است که در آن عیار او سنجیده می‌شود. قهرمان به شیوه‌های گوناگون ممکن است برای اثبات

حقانیت خود مورد آزمایش قرار گیرد. در سنت اسطوره‌ای ایران، اینگونه آزمون به «وَر» معروف است. «واژه اوستایی varah و یا varangh، که در فارسی میانه به آن war گفته می‌شود، نوعی آزمایش ایزدی است که به وسیله آن، صدق گفتار یا کردار کسی، آزموده می‌شود» (رمضان ماهی و دیگران، ۱۳۸۹: ۵۴). «وَر گرم» و «وَر سرد» دو نوع مهم از وَر، و پرکاربردترین نوع وَر، «وَر گرم» یعنی آتش است. «آتش، زیاست؛ اگر بدرستی حفظ و نگاهداری و مهار شود، محرک تولید مثل است و بخشنده نیروهای جدید؛ جوانی را باز می‌گرداند و می‌زاید و مولد است» (رمضان ماهی و دیگران، ۱۳۸۹: ۵۶). عنصر آتش در میان عناصر دیگر مقام والایی دارد؛ بخشنده گرما و روشن کننده تاریکی است؛ برای بشر خاکی، نشانه‌ای آسمانی و فرا زمینی است و در دین زردشت، عنصری مقدس و عیار شناخت پاکی و ناپاکی است. «در نظرگاه زرتشتیان، آتش نمادی است که روح الهی در آن تجسد می‌یابد» (پورخالقی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۰۷). اتونی درباره عدم تأثیر آتش بر سیاوش می‌نویسد:

آتشی که سیاوش از آن می‌گذرد، نمود راستی اهورامزداست و سیاوش هم، جنسی و گوهری از راستی دارد؛ چرا که او فره‌مند است. فره از آتش است و آتش هم نمود راستی اهورامزدا. پس آتش و سیاوش از یک گوهرند و آن گوهر، راستی است؛ به سخنی دیگر، راستی (سیاوش) به درون راستی (آتش) می‌رود و سوختن رخ نمی‌دهد (اتونی، ۱۳۸۹: ۶۶).

از این رو، سیاوش با کمال آرامش خاطر به پدر اعلام می‌کند:

سیاوش چنین گفت با شهریار که دوزخ مرا ز این سخن گشت خوار
اگر کوه آتش بود بسپر از این، تنگ خوار است اگر بگذرم
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۵)

به علاوه، لباس سپیدی که سیاوش به تن می‌کند در جای خود حائز اهمیت است. پوشیدن جامه سپید، هنگام گذر از آتش، هم می‌تواند نمادی از پاکی و بیگناهی سیاوش باشد، هم نشانی از اینکه سیاوش آماده مرگ است و آن را به جان می‌خرد. جامه سوگ در ایران کهن و هنوز نیز نزد زرتشتیان، سپید است (کرازی، ۱۳۸۹: ۲۷۱).

بعد از گذشت یک سال از جدا کردن سر شوالیه سبز، سر گوین برای به جا آوردن شرط در هوایی سرد از راهی سخت و پرخطر عازم سفر می‌شود. در ابتدای داستان این طور به نظر می‌رسد که با قبول شرایط بازی، سرگوین تنها بر سر دفاع از شجاعت و

دلیریش مورد آزمایش قرار می‌گیرد؛ ولی سفری که در پیش می‌گیرد، او را وارد قسمت دوم پیرنگ داستان می‌کند جایی که او مثل سیاوش مورد علاقه ناپاک بانوی برتیلاک قرار می‌گیرد، و باید نشان دهد که آیا توان سالم گذشتن از این عرصه بسیار دشوار را دارد یا نه.

داستان گوین از دو پیرنگ کاملاً به هم مرتبط و درهم تنیده تشکیل شده است؛ پیرنگ سر افکندن و پیرنگ وسوسه و آزموده شدن سر گوین در قصر برتیلاک. اگر پیرنگ سر زنی در نگاه اول تنها بیانگر بازی است که طرفین در آن سر از تن یکدیگر در اول و آخر داستان جدا می‌کنند، پیرنگ دوم آوردگاهی است که گوین، ناآگاه از هویت میزبان مهمان‌نوازش در آن قرار می‌گیرد. پیرنگ دوم، همانند آزمایش سخت سیاوش در شبستان سودابه، آزمونگاهی است که سر گوین باید در آن نشان دهد که آیا شهره بودنش در پاکی، سخنی درست است یا به گزاف؟ بنابراین می‌توان گفت که در مجموع دو نوع «ور» هم در پیرنگ روایی سیاوش و هم در پیرنگ روایی سر گوین به چشم می‌خورد؛ آزمونی که در آن ویژگی اخلاقی قهرمانان مورد آزمایش قرار می‌گیرد؛ یعنی هدف آزمون سنجش درونیات و باطن قهرمانان است که ما از آن به عنوان «ور باطنی» یاد می‌کنیم و آزمونی که جنبه فیزیکی دارد و قهرمانان جسم و جان خود را، که گویا و نمایانگر کیفیت ضمیر باطنشان است در معرض خطر مرگ و نابودی قرار می‌دهند که به آن «ور ظاهری» می‌توان گفت. در ذیل پیرنگ کلی دو داستان با تکیه بر «ور باطنی» و «ور ظاهری» برای روشن شدن بیشتر مطلب، ترسیم شده است:

پیرنگ روایی گذر سیاوش از آتش

۱. عاشق شدن سودابه بر سیاوش	ور باطنی
۲. خودداری و سرباز زدن سیاوش برای رفتن به شبستان سودابه	
۳. سه بار رفتن سیاوش به شبستان سودابه	
۴. رد درخواست شوم و ناپاک سودابه	
۵. تمسک سودابه به جادو برای ساختن دو بچه	
۶. مشتبه شدن امر بر کاوس	
۷. گذر سیاوش از آتش	ور ظاهری

پیرنگ روایی سر گوین و شوالیه سبز

ور ظاهری	۱. قبول کردن بازی سر زنی و جدا کردن سر شوالیه سبز از سوی گوین
ور باطنی	۲. سفر گوین یک سال بعد برای یافتن شوالیه سبز
	۳. رسیدن گوین به قصر برتیاک در راه
	۴. قبول بازی تعویض دستاوردهای برتیاک از سوی گوین
	۵. برای سه روز در بستر رخت‌خواب مورد درخواستهای شوم و ناپاک بانو برتیاک قرار گرفتن گوین
	۶. رد درخواستهای بانوی برتیاک از سوی گوین
	۷. قبول یراق بانو برتیاک در روز سوم و خلف وعده در بازگرداندن آن به برتیاک
ور ظاهری	۸. حضور گوین در معبد سبز و قرار دادن گردنش پیش تبر شوالیه سبز

۲۳ لازم است اینجا با نازک‌بینی و تأمل بیشتری درباره کهن‌الگوی «ور»، به و سنت ادبی منابعی اشاره شود که شاعر-گوین از آن در سرایش شعر خود استفاده کرده است. اخلاق نجیبان در قرون وسطی به اخلاق سلحشوری یا شوالیه‌گری معروف است که شامل آدابی است که «سعی در جمع کردن ارزشهای جامعه جنگجو با مسیحیت دارد. شوالیه‌گری ارزشهای جنگجویان کافر را در سمت و سوی خدمت به نگرشهای دیگر حفظ کرده است؛ اخلاقی که به وفاداری و دلیری ارزش‌والایی می‌نهد، اما در عین حال خونریزی، غرور، خودستایی و بی‌بندوباری جنسی را نفی می‌کند» (Sax, 1996, p6). داستان سر گوین واگویه‌ایست از دو اخلاق که با هم ادغام شدند: یکی مرام جنگاوری مردمان بی‌دین سلتیک، پیش از رواج مسیحیت و دیگر اخلاق اعتدال‌طلب و دنیاگریز مسیحیت. «بازی سرزنی، همان گونه که از اول داستان اشاره شد درواقع آزمونی است برای سنجش^{۲۶} سرگوین» (Moll, 2003, p150). «trawpe» در معنای عام یعنی درستی، حق و حقیقت و در معنای خاص به وفاداری دلالت دارد. فضائل اخلاقی‌ای که سر گوین قرار است از آنها دفاع کند «trawpe»، در نقش ستاره پنج ضلعی سپرش خلاصه شده است؛ سپری که حضور نمادینش در دست گوین، بازگوکننده درونیات قهرمان نیز

هست. پر واضح است که «جدا از نقش حفاظتی که از جهت فیزیکی دارد، سپر شوالیه‌ای به عنوان نشانی هم برای دوستان و هم برای دشمنان استفاده می‌شود؛ حامل اطلاعاتی از هویت و مقام حامل آن است. ابزاری است تبشیری برای شناساندن هویت درونی قهرمان» (Sadowski, 1996, p112). این پنج ضلعی نشانگر پنج ویژگی شوالیه‌گری است: دوستی، بخشش، پاکدامنی، ادب و فروتنی و پارسایی. از یک سو، گوین نمی‌تواند به دلیل پایبندی به عشق سلحشوری^{۲۷}، درخواست بانوی خود را اجابت نکند و از سوی دیگر پاکدامنی خود را در خطر می‌بیند. پس از سرفرازی در میدان و سوسه‌های بی‌امان بانوی برتیلاک در لحظه آخر از روی انسان بودنش، مرتکب تنها اشتباهش می‌شود و طلسم یراق را از او می‌پذیرد ولی در بازی تعویض دستاوردها در پایان روز، او حاضر به دادن این طلسم به برتیلاک نمی‌شود. اما از جهت دلیری و ثابت قدم بودن در رفتن به معبد شوالیه سبز، او هرگز از خود ترس و واهمه‌ای نشان نمی‌دهد. پس از ترک قصر برتیلاک، وقتی او و راهنمایی که برتیلاک برای نشان دادن راه با او راهی کرده بود تنها بودند، راهنما مصرانه سعی می‌کند او را از تصمیمش منصرف کند، ولی او فریب حرف گوین را نمی‌خورد:

«اگر تو کسی را نگوئی و من از رفتن به آنجا از ترس جانم خودداری کنم و همان کنم که تو گوئی و فرار کنم، بعد از آن من ترسویی دون گوهر خواهم بود که برای کارش عذری نمی‌تواند بیاورد» (Anonymous, 2006, p206).

هنگامی که پیش شوالیه سبز رسید با لبخندی بر لب، گردنش را برای ضربه او برهنه کرد. این نکته جالب است که هر دو قهرمان در رویارویی با آزمایش‌هایی که جنبه فراطبیعی دارد، از خدای خود طلب کمک و یاری می‌کنند و نتیجه امر را در دست او می‌دانند. سیاوش قبل از حرکت به درون آتش می‌گوید:

به نیروی یزدان نیکی دهش / از این کوه آتش نیابم دمش

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۶)

فردوسی در وصف و داوری لحظه رفتن سیاوش به آتش، بسیار زیبا می‌سراید:

چو بخشایش پاک یزدان بود / دم آتش و آب یکسان بود

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۶)

بر اساس اخلاق و مرام شوالیه‌گری، نتیجه عمل قهرمان «در دستان خدا و در گروی عدالت ذاتی عمل خود اوست. باور به قدرت طلسم‌ریال نظیر و همانند اعتقاد و یقینی

است که سرانجام آزمایش در نهایت مشیت الهی است» (Poplawski, 2008, p90). بر پشت سپر گوین که نشانگر و آینه درون اوست، نقش حضرت مریم کشیده شده که گویای اعتقاد و پیوند قلبی و راسخ اوست؛ هم‌چنین، پیش از رفتن به پیش شوالیه سبز، بارها از خدا طلب کمک می‌کند:

گوین گفت: «به خدا سوگند هرگز رو به زاری نمی‌گذارم. امر خدا محقق خواهد شد، آمین. من خود را به فرمان او وا می‌نهم» (Anonymous, 2006, p206).
یا در جایی دیگر می‌گوید:

«اگر چه او [شوالیه سبز] رند و جنگجوست و گریزی گران و سهمگین در دست دارد، خدا قادر است مرا نجات دهد. بنده او به او اعتماد تمام دارد» (Anonymous, 2006, p205).

۲-۲-۲-۳ مرحله آگاهی

در مرحله آخر، نوبت به کشف و آشکار شدن حقانیت قهرمانان و پیروزی آنان در آزمون می‌رسد. این صحنه را فردوسی این‌گونه تصویر می‌کند:

چو از کوه آتش به هامون گذشت خروشیدن آمد ز شهر و ز دشت
همی داد مژده یکی را دگر که بخشود بر بیگنه دادگر
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۶)

در مورد گوین نمی‌توان گفت که او کاملاً رو سفید از امتحانش بیرون آمده؛ چرا که او در پس دادن طلسم یراق، لغزش کرده است و حالا یراقی که به بازو بسته نشان شرمساری اوست. «برجسته‌ترین تضاد در شعر و زیرکانه‌ترین ارتباط و پیوند، جانشینی دو نماد تبشیری است که گوین آنها را برای نشان دادن هویتش به تن می‌کند: ستاره پنج ضلعی و یراق» (Chism, 2011, p.xxxv). تحول و تغییر گوین از قهرمانی کامل و ناآزموده اما آرمانگرا، که نقش سپرش به آن اشاره می‌کند به سوی قهرمانی که با خطای بشری، نقصان شخصیتی پیدا کرده و یراق شرم بر بازو بسته است، مسیر گذر و تغییر شخصیتی گوین را در داستان به اختصار نشان می‌دهد. اگرچه گوین پس از آگاهی یافتن از هویت شوالیه سبز خود را ملامت و سرزنش می‌کند، موفق می‌شود تحسین و ستایش شوالیه سبز را نسبت به خودش برانگیزد:

او [همسر برتیلای] کسی را آزمود که بی‌عیب و پاکتر از بیشتر مردمانی است که بر زمین پا نهادند. همان طور که الماس از نخود سفید با ارزش‌تر و گرانبه‌تر است،

باشد، همان گونه قوم او نیز دچار ضعف می‌گردد و به این دلیل «پادشاه برای جلوگیری از پیری و فرتوتگی مردم، کشته می‌شود»؛ چرا که «مردم بدوی... اعتقاد داشتند که امنیت آنها و حتی جهان در گروی زندگی یکی از این مردمان خدای‌گونه است» (Frazer, 1994, p228) و یا این طور می‌پنداشتند که «نگون بختی‌ها و گناهان جمع شده تمامی ملت گاهی بر دوش خدایگان کشته، گذاشته می‌شود» (Frazer, 1994, p557) تا با مرگش جامعه را از شر گناه و تیره بختی نجات دهد. او معتقد بود که این باور به مرور زمان به کهن‌الگوی قربانی کردن^{۳۰} تبدیل شد که این بار به جای کشتن پادشاه برای رها شدن از فساد که جامعه را فرا گرفته بود، آنها حیوان و یا انسانی را قربانی می‌کردند تا بتوانند با این کار کیفر گناهانشان را بپردازند و جامعه را از گناه پاک سازند.

بر اساس این نظریه، طاووسی با تأکید بر رنگ سیاه، و واژه سیاوش در معنای مرد سیاه چهره می‌نویسد:

در داستان سیاوش به نظر می‌رسد که تا پیش از اینها رنگ سیاه در حوزه فرهنگی ایران کنونی و احتمالاً نزد بسیاری از اقوام هند و اروپایی نشانه بازگشت از جهان مردگان، جهان تاریک زیرین بوده است و در همین راستا برابری سیاه و سبز در طبقه‌بندی رنگهای هند و ایرانیان (اروپاییان) هم توجیه می‌شود. سبزی‌نگی از دل زمین می‌روید؛ از همان جایی که مردان سیاه در بهار به روی زمین باز می‌گردند (طاووسی، ابولقاسم ۱۳۸۳: ۱۰۰).

دلالت رنگ سیاه و سبز بر این باور که در اقوام کشاورزی رایج بوده است، دو داستان را بیشتر به هم نزدیک می‌کند. ادبیات این دو متن از زندگی مردم کشاورز نشأت می‌گیرد که در جهان بینی آنها، مرگ لازمهٔ رویش و زندگی دوباره است. به نظر استاد بهار نیز سیاوش را باید «خدای شهید شوندهٔ نباتی» نامید (شکیبی ممتاز، ۱۳۸۹: ۱۰۳). طبق نظر تعداد زیادی از منتقدان، آنچه از توصیف سیاوش در داستان بر می‌آید، این است که او «ایزد نباتی» است. در داستان بر زیبایی سیاوش تأکید شده است و تنها ایزدان گیاهی به صفت زیبایی و زیبارویی متصف هستند. باور اسطوره‌ای این مردم بر این بود که ایزد نباتی هر سال می‌میرد و دوباره در بهار زنده می‌شود و موجب زندگی دوباره طبیعت می‌گردد. حتی برخی از منتقدان، سیاوش را از نوع «انسان اولیه» می‌دانند (فاضلی و کنعانی، ۱۳۸۹: ۱۰۳). رفتن او به دل آتش گویای وظیفهٔ خویشکاری اوست تا

چرخه بهار و خزان را به نمایش گذارد. فردوسی در گواه این مطلب هنگامی که سیاوش از آتش بیرون می‌آید می‌گوید:

چو او را بدیدند، برخاست غو / که: آمد ز آتش برون شاه نو!

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۶)

در داستان گوین نیز این کهن الگو در شخصیت شوالیه سبز تجلی یافته است. مرد سبز، شخصیتی است که در فرهنگ عامه انگلیس «در سنگ‌تراشی‌های هنری قرون وسطی انگلستان با صورتی بیرون زده از لابه‌لای شاخ و برگها و یا شاید ساخته شده از آنها، یکی از اسرارآمیزترین نشانه‌های باورهای عامه سرزمین سلطنت است» (Monaghan, 2004, p228). «این واقعیت که او می‌تواند سرش را از دست بدهد و همچنان زنده بماند، او را حتی بیشتر به چیدن گیاهان و اسطوره‌های آیینی مرتبط می‌کند» (Thompson, 2002, p88)؛ هم چنین رنگ سبز نمادین او گویای ارتباط او با کهن الگوی مرگ و زندگی دوباره طبیعت مردم کشاورزی است که پس از برداشت و قطع محصول، آماده رشد دوباره آنها هستند. این برداشت با تأکید داستان بر روی گذر فصول و عهدی که او با گوین می‌بندد، تقویت می‌شود. او با گوین عهد می‌کند که یک سال و یک روز بعد او باید برای دریافت ضربه پیش وی برگردد.

۲-۳-۲ مادر بد گوهر

از دیگر کهن الگوهای دو داستان، که بیانگر تفکرات این دو ملت نیز هست، نگاه آنها به زن و کهن الگوی مادر بد گوهر است. درباره مقام دونی که برای زن در جامعه مردسالاری در نظر گرفته می‌شود، حق را باید به بارت داد که معتقد بود این الگوها، مثل مادر بد گوهر، «ساخت و تابع ایدئولوژی تاریخی است و تنها نگاه خاص زمانی آن ملت به جهان را نشان می‌دهد» (Allen, 2003, p34). اگرچه ما با تمام این نظریه موافق نیستیم، این نکته را نمی‌توان انکار کرد که بخشی از اساطیر تابع دیدگاه خاص ایدئولوژی ملت‌هاست؛ برای مثال در هر دو داستان بر اساس دیدگاه بخصوصی که مردم نسبت به زن داشتند، سرشت او را مورد ملامت و عتاب قرار دادند. در داستان سیاوش، سودابه مظهر تمام بدیهایی است که ما متضاد آن را در سیاوش می‌یابیم که خود بیانگر تقابل دوگانی است. «بعد از اینکه فردوسی سودابه را به عنوان نامادری خبیث و کینه‌توز... به نمایش می‌کشد در میان افسانه سیاوش از فرصت استفاده می‌کند تا به

خوانندگان یادآور شود که در واقع تنها سودابه مورد زن بد گوهر نیست» (Milani, Spring, 1999, p182). سودابه کهن الگوی مادر بد گوهر است که نشانگر ویژگیهای منفی مادر زمین است.

در داستان گوین در پایان داستان می‌فهمیم که تمامی این آزمونها بر اساس طرح و جادوی دشمن اصلی آرتور یعنی مرگان انجام شده است. او همان پیرزن زشتی بوده است که در قصر برتیلانک زندگی می‌کرد بویژه پس از اینکه گوین از هویت شوالیه سبز آگاه می‌شود، شروع به لعنت و نفرین مکر زنان می‌کند. او علت از بین رفتن انسانهای بزرگی چون آدم، سلیمان و داوود را زنانشان اعلام می‌کند. چهره‌ای که ما از زن شرور در این دو داستان می‌بینیم در ارتباط بودن آنها با حيله‌گری و جادوگری است.

۳. نتیجه

شخصیت اسطوره ای سیاوش در شاهنامه با گذرش از آتش، حقیقت وجودی خود را در قلب مردم ایران به عنوان پاکترین انسانها ثابت و ریشه دار کرده است. اهمیت اثبات درستی شخصیت در میدان آزمایش از یک سو و ماهیت آزمایش فراطبیعی از سوی دیگر و هم‌چنین موضوع آزموده شدن، حفظ پاکدامنی، داستان رمانس سر گوین و شوالیه سبز را شبیه به داستان گذر سیاوش از آتش می‌کند. این پیرنگ یکسان روایی، پیرنگ روایی رمانس نرتروپ فرای، این گونه تصویر می‌شود که ابتدا قهرمان وارد کشمکش می‌شود؛ سپس در راه کامیابی در آزمونهای پیش رو با خطر مرگ رویاروی می‌شود که در ور ظاهری جنبه فیزیکی دارد و در ور باطنی جنبه درونی، و پس از پیروزی در میدان آزمایش‌ها، درستی و حقانیتش را به همگان ثابت می‌کند. اساس این همانندی از تقابل دوگانی طبیعت و فرهنگ به وجود می‌آید. در هر دو داستان، شخصیت اصلی، یکی با وجود ایزدی و دیگری قهرمان برای اثبات کردن یکی از کلیدی ترین ویژگیهایی که به موجب آن ثبات فردی و اجتماعی تضمین می‌گردد؛ یعنی حفظ پاکدامنی و دوری از خیانت، خود را ابتدا در میدان سخن و سپس در میدان عمل می‌آزمایند. بن‌مایه مرگ و حیات دوباره، که در زندگی کشاورزی جوامع آن روزگار ریشه دارد نیز در داستان به صورتهای گوناگونی مورد توجه قرار گرفته است. در این زمینه سیاوش را می‌توان ایزد نباتی دانست که با گذرش از آتش مسیر مرگ و تولد را

پی‌نوشت‌ها

1. archetype
2. myth criticism
3. archetypal criticism
4. binary opposition
5. Signifier
6. Signified
7. Displacement
8. Phoneme
9. Mytheme
10. fertility myth
11. deliverance myth
12. Theory of modes
13. Kind
14. Degree
15. Ethos
16. Mythos

۱۷. خلاصه داستان از این قرار است که همسر کیکاوس، سودابه، که توسط شاه از سرزمین عربها آورده شده بود در دربار شیفته روی ناپسری خود سیاوش می‌شود. در ابتدا به بهانه مهر مادری از شاه درخواست می‌کند که سیاوش را به شبستانش بخواند تا او را ببیند. سیاوش از این درخواست سرباز می‌زند، ولی در پی اصرار پدر این درخواست را می‌پذیرد. شبستان که در اوج زیبایی تصویر شده و در آن سودابه به نهایت جمال رخ می‌نماید، مکان آزمون سیاوش است. او سه بار به شبستان می‌رود و در نهایت سودابه نیتش را به او می‌گوید و خواستار همبستری با او می‌شود. سیاوش درخواست سودابه را رد می‌کند و از شبستان بیرون می‌رود. سودابه که خود را خوار و ناکام در عشق می‌بیند، سعی می‌کند سیاوش را در پیش شاه، خطاکار نشان دهد. او حتی از کمک

می‌گذراند و همچون (شاه نو) از آتش بیرون می‌آید. در داستان سر گوین نیز شوالیه سبز نماد این بنمایه است. او پس از جدا شدن سرش به دست سر گوین، سرش را روی بدنش قرار می‌دهد و سپس خواستار قطع کردن سر گوین درست در یک سال بعد می‌شود. این عمل تداعی‌کننده کهن الگوی مرگ و حیات دوباره است که هر ساله زمین و زمینیان آن را تجربه می‌کنند. البته نگاه به زن به عنوان موجودی وسوسه‌گر و فریبکار، گاه با استمداد از جادوگری و گاه در جامه جادوگران، دشمن اصلی قهرمان به شمار می‌آیند که خود این امر بیانگر نگاه خاصی به زن است که او را پایه و دلیل انحطاط و نابودی مردان بزرگ نشان داده است.

جادوگری نیز در میل به این هدف استمداد می‌جوید. سرانجام کار به جایی می‌رسد که کاوس برای رهایی از شک و پریشانی از سوگند آتش استفاده می‌کند؛ چون آتش به بی‌گناه آسیبی نمی‌رساند. سیاوش از آتش به سلامت می‌گذرد و پاکی او در چشم همگان ثابت می‌شود.

18. Geoffrey of Monmouth

19. Wace

20. Layamon

۲۱. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ افسانهٔ شاه آرثور می‌توانید به کتاب Arthurian Romance: A Short

Introduction نوشتهٔ Derek Pearsall مراجعه کنید.

۲۲. داستان به چهار بخش تقسیم شده است. در جشن آغاز سال نو در دربار شاه آرثور، شاه و دیگران نشسته بودند که ناگهان شخص عجیب و غول پیکری که تمام وجودش سبز پوش بود و یک تبر و یک دسته شاخه مقدس در دست داشت با اسبش وارد دربار شد. شوالیهٔ سبز، شجاعترین شوالیهٔ دربار را به بازی طلبید و به او اجازه که با تبرش یک ضربه به او بزند به شرطی که درست یک سال بعد یک ضربه از شوالیه سبز دریافت کند. گوین بازی را پذیرفت و سر شوالیه سبز را قطع کرد. شوالیه سبز سرش را برداشت و دربار را ترک کرد. در بخش دوم، گوین برای به جا آوردن شرط بازی و برای یافتن معبد سبز که در آن شوالیه سبز قرار بود به او ضربه ای بزند، سفر خود را در مسیر سرد زمستانی آغاز کرد و در راه به قصری زیبا رسید که در آن به گرمی از او استقبال شد. در قصر، شاه او را با همسرش و پیرزنی که در آنجا بود آشنا کرد و با گوین شرط کرد که در طول روز او برای شکار از قصر خارج می‌شود و گوین در قصر می‌ماند، هر چه او شکار کرد در پایان روز باید آنچه گوین در قصر به دست آورده است، معاوضه کند. گوین بازی را قبول کرد و به رختخواب رفت. در قسمت سوم، برای سه روز متوالی، شاه برای شکار بیرون رفت و گوین مورد حملات عاشقانهٔ همسر شاه قرار گرفت. در روز اول گوین یک بوسه، در روز دوم دو بوسه و در روز سوم سه بوسه و یک یراق جادویی از همسر شاه دریافت کرد. در پایان هر روز گوین در مقابل حیوانات شکار شده، شاه را می‌بوسید. اما در روز سوم یراق جادویی را که از همسر شاه گرفته بود به شاه نداد؛ زیرا آن یراق خاصیتی داشت که او را رویتن می‌کرد و او می‌خواست آن را برای در امان ماندن از ضربهٔ شوالیه سبز نگه دارد. در بخش چهارم، گوین قصر را ترک، و به سمت معبد سبز حرکت کرد و در مقابل شوالیه سبز زانو زد تا ضربه را دریافت کند. شوالیه دوبار به ضربه زدن وانمود کرد و بار سوم زخم کوچکی بر گردن گوین بر جای نهاد. سپس شوالیهٔ سبز هویت خود را آشکار کرد که او همان پادشاهی است که در قصر، میزبان او بوده است و به او گفت که اگر گوین در معاوضه آنچه در روز سوم به دست آورده بود، صداقت نشان می‌داد، این زخم را بر نمی‌داشت. گوین به دلیل عدم موفقیت خود در حفظ وفاداری به حرف و عهد خود بسیار ناراحت و شرمگین شد؛ اگرچه او در پاکدامنی پیروز شده و شوالیه سبز او را ستوده بود. وقتی او به دربار بازگشت آرثور و دیگر شوالیه‌ها برای پاسداشت موفقیت او یراقی سبز بر بازوی او بستند.

23. agon

24. death-struggle

25. anagnorsis
26. Trawpe
27. Courtly love
28. Motif
29. Scapegoating

منابع

۱. آموزگار یگانه، ژاله؛ تاریخ اساطیری ایران؛ چ دوازدهم، تهران: سمت، ۱۳۸۹.
۲. آیدانلو، سجاد؛ «فرضیه‌ای درباره‌ی مادر سیاوش»؛ نامه‌ی فرهنگستان، ش ۲۷، [بی‌تا]؛ ص ۲۷ تا ۴۶.
۳. اتونی، بهروز؛ «رمزگشایی اسطوره‌شناختی از ناسوزندگی سیاوش بر بنیاد اسطوره‌های زردشتی»؛ ادب پژوهی، تابستان، ش دوازدهم، ۱۳۸۹؛ ص ۵۳ تا ۶۸.
۴. اقبالی، ابراهیم و حسین قمری گیوی و سکینه مرادی؛ «تحلیل داستان سیاوش بر پایه نظریات یونگ»؛ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، بهار و تابستان، ش هشتم، ۱۳۸۶؛ ص ۶۹ تا ۸۵.
۵. امین، احمد و غلامحسین مددی؛ «تحلیل روان شناختی شخصیت کاوس، گرسیوز و سیاوش در شاهنامه»؛ فصلنامه‌ی زبان و ادب، زمستان، ش ۳۴، ۱۳۸۶؛ ص ۷ تا ۳۳.
۶. پورخالقی چترودی، مه‌دخت، و فرزاد قائمی؛ «تحلیل نمایندگی آتش در اساطیر بر مبنای نظریه‌ی همترازی و رویکرد نقد اسطوره‌ای (با تمرکز بر اساطیر ایران و شاهنامه‌ی فردوسی)»؛ جستارهای ادبی، پاییز، ش ۱۷، ۱۳۸۹؛ ص ۹۵ تا ۱۱۹.
۷. حسام‌پور، سعید؛ «بررسی تطبیقی ساختار داستان‌های شیر و گاو در کلیه و دمنه و افراسیاب و سیاوش در شاهنامه»؛ مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز، بهار، ش اول، ۱۳۸۸؛ ص ۷۳ تا ۸۹.
۸. خاوری، سید خسرو، و ژاله کهنمویی پور؛ «نقد اسطوره‌ای و جایگاه آن در ادبیات تطبیقی»؛ پژوهش زبان خارجی، بهار، ش ۵۷، ۱۳۸۹؛ ص ۴۱ تا ۵۳.
۹. رسولی، سید جواد؛ آیین اساطیری ور: پیشینه‌ی سوگند در ایران و جهان؛ سروش: تهران، ۱۳۷۷.
۱۰. رمضان کیایی، محمد و حسین منصوب و ایمان بصیری؛ «تطبیق شخصیت‌های اساطیری انثید و شاهنامه»؛ پژوهش زبان‌های خارجی، پاییز، ش ۵۴، ۱۳۸۸؛ ص ۱۰۷ تا ۱۲۶.

۱۱. رمضان ماهی، سمیه و سید محمد فدوی و حسن بلخاری؛ «تجلی آیین ور در نگاره گذر سیاوش از آتش»؛ نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، بهار، ش ۴۱، ۱۳۸۹؛ ص ۵۳ تا ۶۲.
۱۲. سرامی، قدمعلی؛ «داستان سودابه و سیاوش از منظری دیگر»؛ فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، س ۴، ش ۱۳، زمستان ۱۳۸۷؛ ص ۷۷ تا ۱۲۱.
۱۳. شکیبی ممتاز، نسرین؛ «جایگاه سیاوش در اساطیر»؛ پژوهش‌های زبان و ادب فارسی، بهار، ش یک، (۱۳۸۹)؛ ص ۱۰۱ تا ۱۱۶.
۱۴. نعمت طاووسی، مریم و ابوالقاسم دادور؛ «مرد سیاه چهره: از اسطوره تا صحنه نمایش»؛ نشریه هنرهای زیبا، پاییز، ش ۱۹، ۱۳۸۳؛ ص ۹۵ تا ۱۰۲.
۱۵. فاضلی، فیروز و ابراهیم کنعانی؛ «سیاوش، شخصیتی آیینی و رازناک در شاهنامه»؛ پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی (گوهر گویا)، بهار، ش ۱۳، ۱۳۸۹؛ ص ۹۳ تا ۱۰۸.
۱۶. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه فردوسی؛ به تصحیح ژول مل، چ دهم، تهران: بهزاد، ۱۳۸۶.
۱۷. کزازی، میرجلال الدین؛ نامه‌باستان، ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی؛ ج سوم، چ پنجم، تهران: سمت، ۱۳۸۹.
۱۸. محقق، مهدی و ایرج مهرکی و مریم بهرامی رهنما؛ «ساختار تراژیک داستان سیاوش»؛ پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی، تابستان، ش ششم، ۱۳۸۹؛ ص ۱ تا ۳۸.
۱۹. مختاریان، بهرام؛ درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه؛ تهران: آگاه، ۱۳۸۹.
۲۰. مسکوب، شاهرخ؛ سوگ سیاوش در مرگ و رستاخیز؛ چ هفتم، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۶.
۲۱. نریمانی، اسفندیار؛ «سنجش شخصیت سیاوش و هلن در دو حماسه شاهنامه و ایللیاد»؛ فصلنامه زبان و ادب، پاییز، ش ۳۳، ۱۳۸۶؛ ص ۱۲۹ تا ۱۴۸.
22. Allen, G. Roland Barthes. London: Routledge, 2003.
23. Anonymous. Sir Gawain and the Green Knight. In S. Greenblatt (Ed.), *The Norton Anthology of English Literature* London: Norton, 2006.
24. Barber, R. *Legends of King Arthur*, Finland: The Boydell Press. 2001.
25. Barron, W. R. J. *Sir Gawain and the Green Knight*. Manchester: Manchester University Press. 2004.
25. Bertens, H. *Literary Theory The Basics*. Canada: Routledge. 2001.
26. Bressler, C. *Literary Criticism, an Introduction to Theory and Practice* (Fourth ed.): Pearson Prentice Hall. 2007.
27. Chism, C. *Sir Gawain and the Green Knight*. USA: Hackett Publishing, 2011.
28. Coupe, L. *Myth*. London: Routledge, 1997.
29. Eagleton, T. *Literary Theory, an Introduction* (Second ed.) . London: Blackwell. 1983.
30. Frazer, J. G. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion, A New Abridgement from the Second and Third Editions*. Oxford Oxford University Press .1994.

-
31. Frye, N. *Anatomy of Criticism, Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press. 1957.
 32. Guerin, W. *A Handbook of Critical Approaches to Literature* (Fifth ed.). London: Oxford. 2005.
 33. Harrison, K. *Sir Gawain and the Green Knight*. Great Britain: Oxford. 2008.
 34. Lane, R. J. *Fifty Key Literary Theorists*. London: Routledge. 2006.
 35. Lupack, A. *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*. London: Oxford. 2005.
 36. Milani, F. (Spring, 1999). The Mediatory Guile of the Nanny in Persian Romance. *Iranian Studies*. 1999.
 37. Moll, R. J. *Before Malory: Reading Arthur in Later Medieval England*. Toronto University of Toronto Press. 2003.
 38. Monaghan, P. *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. USA: Facts On File. 2004.
 39. Poplawski, P. *English Literature in Context*. London: Cambridge University Press. 2008.
 40. Sadowski, P. *The Knight on His Quest: Symbolic Patterns of Transition in Sir Gawain and the Green Knight*. USA: University of Delaware Press. 1996.
 41. Sanders, A. *The Short Oxford History of English Literature* (Second ed.). London: Oxford University Press. 1999.
 42. Sax, B. *Sir Gawain and the Green Knight*. USA: Research & Education Association. 1996.
 43. Segal, R. A. *Myth: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. 2004.
 44. Thompson, N. S. The Gawain-Poet. In J. Parini (Ed.), *British Writers* (Vol. Senventh): Charles Scribner's Sons. 2002.
 45. Tyson, L. *Critical Theory Today, A User-Friendly Guide* (Second ed.): Routledge. 2006.

بررسی ظرفیتهای نمایشی نفثه‌المصدور

علیرضا پورشبانان*

دکتر سعید بزرگ بیگدلی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

نفثه‌المصدور نوشته شهاب‌الدین محمد خرندزی زیدری نسوی (درگذشته ۶۴۷ه.ق) از جمله متون کمیابی است که به لحاظ دارا بودن برخی ویژگیهای ادبی و استفاده از شگردهای داستانی به متنی خلاق و تصویری بدل شده است. این مقاله درصدد است تا با بررسی برخی از عناصر و شاخصهای نمایشی، ظرفیتهای نمایشی و عناصر تصویرساز در این متن را اثبات کند و با اشاره به ویژگیهایی چون نمود داستانی و روایت‌گونه، وجود شخصیتهای نمایشی، بویژه تعلیق، و در نهایت گوناگونی کشمکشها، نشان دهد که این اثر، فراتر از سطح گزارش صرف حوادث تاریخی از مرز رویکردهای توصیفی متون تاریخی گذر کرده و از ظرفیتهای نمایشی قابل توجهی برخوردار است.

مبنای نظری این پژوهش تلفیقی از نظریات دو حوزه نمایش (سینما) و ادبیات داستانی است و فرایند پژوهش بر مبنای روش توصیفی - تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع، اسناد و ابزار کتابخانه‌ای پیش رفته است.

کلیدواژه‌ها: وجوه و عناصر نمایشی، نفثه‌المصدور، نمایش و ادبیات فارسی، تصویرسازی در متون ادبی.

بیان مسأله

آثار فراوانی در ادبیات کلاسیک ملتهای مختلف هست که مانند رمانها مورد توجه فیلمسازان قرار گرفته است. این آثار یا مثل رمانها عناصر داستانی جذاب دارد و یا دارای جنبه‌های نمایشی فراوان است که به وسیله فیلمسازان مورد اقتباس قرار گرفته، و به صورت نسخه‌های سینمایی و تلویزیونی به مخاطبان عرضه شده است. نوعی از این آثار، که از همان ابتدای پیدایش سینما همواره مورد استقبال فیلمسازان بوده، آثار حماسی و تاریخی است. «در ایتالیا تلاش فیلمسازان بیشتر مبتنی بر تهیه فیلم براساس اقتباس از نوشته‌های تاریخی و ایجاد فضاهای پر شکوه و مجلل بر روی پرده‌های سینما بود. در سال ۱۹۰۸م دو فیلم از نمایشنامه هملت به طور همزمان روی پرده‌های سینماها آمد که هر دو اقتباسی از نمایشنامه معروف شکسپیر بودند» (لاوسن، ۱۳۶۲: ۳۸). اینگونه داستانها خیل عظیمی از مخاطبان را به تماشای فیلمهای ساخته شده با اینگونه دستمایه‌ها ترغیب می‌کند به گونه‌ای که اقتباسهای متعدد از این گونه آثار و استقبال خوب مردم و فروش مناسب آنها، نشاندهنده اهمیت این دسته آثار برای اقتباس و تبدیل شدن به نسخه نمایشی است. در ادبیات فارسی نیز از این گونه آثار با ارزش محتوایی قوی و جنبه‌های نمایشی قابل توجه وجود دارد که نمونه آن نقشه‌المصدر، نوشته شهاب‌الدین محمد خرندزی زیدری نسوی در قرن هفتم هجری است. این اثر از کتابهای مشهور تاریخ ادبیات فارسی است که از مهمترین شاهکارهای نثر مصنوع و مزین نیمه اول قرن هفتم شناخته شده که در آن نثر مرسل و ساده سامانی نیز وجود دارد (صفا، ج ۳/۱۳۶۳: ۱۱۸۱). در این متن وقایع مقارن شکست نهایی و مقتول گشتن سلطان جلال‌الدین و رنجها و سرگردانیهای نویسنده و آلام قلبی و لطمات و زجرهایی را که در غربت از دست این و آن چشیده است به صورت گله و شکایت با زبانی شاعرانه و انشایی بیان شده است (مینوی در سیرت جلال‌الدین مینکبرنی، ۱۳۶۵: ما)؛ با این توصیف سعی می‌شود در طول پژوهش به این پرسش پاسخ داده شود که زمینه‌ها و شاخصه‌های نمایشی در این متن کدام است و چگونه می‌توان از آن در تولید نسخه نمایشی و تصویری استفاده کرد.

در این پژوهش فرض این است که مؤلف در کتاب، ضمن استفاده از عناصر و شگردهای داستانی در بیان حواث تاریخی، علاوه بر اینکه شکل جذابتری به اثر خود

داده، توانسته است با برجسته کردن انواع کشمکش‌ها و ایجاد تعلیق فراوان در متن، مرزهای معمول این گونه ادبی را پشت سر گذارد و فراتر از گزارش صرف تاریخی رایج در آثار مشابه زمان خود و حتی پس از آن، ظرفیت نمایشی قابل توجهی برای اثر خود ایجاد کند. اگرچه انواع شخصیت‌های مثبت و منفی و قهرمان و ضد قهرمان در بسیاری از آثار تاریخی ادبیات فارسی وجود دارد و یا نمود داستانی به نوعی در این نوع آثار به کار گرفته شده است - برای مثال در تاریخ جهانگشا- تعلیق فراوانی که در سراسر متن نفثه‌المصدور هست و در انواع کشمکش‌ها برای مخاطب آشکار می‌شود به نوعی کم نظیر و منحصر به فرد است و در ترکیب با سایر عناصر، شکل و توان متمایزی برای این اثر ایجاد کرده که خلق ظرفیتهای و موقعیتهای نمایشی از جمله مهمترین آنهاست؛ به بیان بهتر علاوه بر ارزشهای تاریخی یا لذت‌آفرینیهای ادبی، تعلیق و کشمکش، که از ویژگیهای خاص آثار نمایشی است به علاوه سایر ویژگیهای خاص این اثر، ظرفیتهای نمایشی این متن را افزایش داده و تشخیصی خاص به آن بخشیده است؛ با این وصف در این مقاله سعی می‌شود به برخی از این وجوه و ویژگیها اشاره شود و وجود عناصر و ظرفیتهای نمایشی آن مورد بررسی قرار گیرد.

روش تحقیق

روش این تحقیق توصیفی- تحلیلی است که با بهره‌گیری از منابع، اسناد و ابزار کتابخانه‌ای و همچنین فضای مجازی، فرایند پژوهش پیش رفته است.

چارچوب نظری

چارچوب نظری تحقیق، تلفیقی، و پژوهش بر پایه مطالعات میان رشته‌ای استوار است؛ در عین حال از نگاه تاریخی به اهمیت اقتباس در سینما نیز غافل نیست.

در فرایند پژوهش، توجه به اصول و قواعد هنر سینما از یک سو و تطابق آن با عناصر و ارکان ادبیات گریزناپذیر است تا با کشف روابط و مناسبات چند لایه متون ادبی با سبک و سیاق بیانی در سینما، بین لایه‌های پنهان و آشکار معانی متون و ظرفیتهای نمایشی پیوند برقرار سازد؛ بر این اساس، ابتدا تعریف مختصری از اقتباس و تاریخچه آن در سینما به علاوه تعریف عناصر نمایشی و رویکردهای مختلف اقتباسی

به عنوان بستر و چارچوب نظری پژوهش عرضه، و سپس به بررسی و تحلیل این عناصر در بستر متن، پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

نفته‌المصدرور متنی تاریخی است که مؤلف آن- زیدری- اتفاقاتی را که برایش رخ داده از دیدگاه مورخی که در دستگاه خوارزمشاهیان به ماجرا نگاه می‌کند و بالطبع جزو مخالفان یورش مغول است (ثروت، ۱۳۶۲: ۲۵) با زبانی مصنوع و طرز ادبی خاص شرح داده و شاید به همین دلیل در بیشتر کتابها، پژوهشها و اظهار نظرها از همین بُعد ادبی و سبک‌شناسانه مورد بررسی قرار گرفته است؛ آنگونه که در سبک‌شناسی بهار، ج ۳ مختصری در سبک‌شناسی این اثر بحث شده و در مقدمه کتاب نیز مقاله‌ای از امیرحسن یزدگردی مصحح اثر و سپس مقاله‌ای از علامه قزوینی در ابواب ادبی و ویژگیهای سبکی آن به نگارش درآمده است. از پژوهشهای اخیر نیز درباره این اثر می‌توان به پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحریری نو از نفته‌المصدرور» نوشته بهرام افضلی در مقطع کارشناسی ارشد دانشگاه تهران، دفاع شده در سال ۱۳۷۸ اشاره کرد که بازخوانی امروزی‌تری از متن عرضه کرده است و یا به مقاله‌ای با نام «صنعت ایهام درآفرینش سبک هنری نفته‌المصدرور» نوشته شبیم قدیری (فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، س سوم، ش دوم، تابستان ۸۹) اشاره کرد که باز هم از تأکید سبک‌شناسانه در مطالعات و پژوهشها حول این اثر حکایت دارد. از سوی دیگر نیز باید گفت در سالهای اخیر نگاه‌های بیشتری متوجه مطالعات میان رشته‌ای و بویژه بررسی وجوه نمایشی آثار ادبیات کلاسیک فارسی شده است که علاوه بر پژوهشها و تحقیقات مؤلفان این مقاله مانند:

۱. وجوه اقتباس سینمایی از سیرالعباد سنایی، مجله ادب پژوهی، س سوم، ش نهم، پاییز ۱۳۸۸.
 ۲. وجوه نمایشی تاریخ بیهقی، مجله تاریخ ادبیات، ش ۶۵/۳، تابستان ۸۹.
 ۳. وجوه نمایشی و اقتباسی هفت پیکر نظامی، مجله بهار ادب، س دوم، ش دوم، تابستان ۱۳۸۸.
- می‌توان به آثاری از قبیل بررسی جلوه‌های نمایشی در مثنوی، مریم کهنسال، (۱۳۸۳) رساله دکتری، دانشگاه شیراز، یا بازآفرینی تصویرهای ادبی مثنوی و غزلیات

شمس در سینما (۱۳۸۸) رساله دکتری، دانشگاه تربیت مدرس و مهرویی و مستوری - بازآفرینی منظومه خسرو و شیرین در سینما (۱۳۸۷)، زهرا حیاتی و بسیاری آثار دیگر از جمله کتاب قابلیت‌های نمایشی شاهنامه، محمد حنیف (۱۳۸۴)، ساختار سینما و تصویرهای شعری شاهنامه، احمد ضابطی جهرمی (۱۳۸۴) و ... اشاره کرد؛ اما آثار تحقیقی یا تألیفی خاص، که به صورت مستقل و تخصصی به جنبه‌ها و ظرفیتهای نمایشی نفثه‌المصدر پرداخته باشد به نظر مؤلفان نرسیده است؛ با این وصف در این مقاله سعی مؤلفان این است تا از دیدگاهی تازه و کاربردگرایانه، یعنی نگاه نمایشی، این متن مورد توجه ویژه قرار گیرد و تا حد امکان عناصری معرفی شود که آن را دارای ویژگیهای نمایشی می‌کند؛ به این منظور پس از اشاره به تاریخچه مختصری از ارتباط ادبیات با سینما، ابتدا تعریفی ساده از عناصر نمایشی عرضه می‌شود که متنهاى ادبی را واجد توان تصویرى می‌کند و سپس برخی از مختصات ادبی این اثر مورد بررسی قرار می‌گیرد که می‌تواند بازتابی نمایشی داشته باشد.

ادبیات و ارتباط آن با سینما

ارتباط میان آثار ادبی و سینما از آغاز پیدایش این هنر تاکنون بوده و حتی از برخی آثار ادبی بارها به شکلهای مستقیم و یا برداشتهای آزاد، اقتباس سینمایی شده و همچنان جذاب و پر مخاطب نیز بوده است.

پازولینی^۱ انگیزه فیلمسازان را در اقتباس از آثار ادبی این گونه بیان می‌کند: «به نظر من سینما هنری است که عقب‌تر از ادبیات قرار دارد. آن چیزی که باعث برتری ادبیات نسبت به سینما شده، وجود اندیشه‌های بکر و خالصی است که در ادبیات وجود داشته ولی در سینما کمتر می‌توان آنها را مشاهده کرد. به همین دلیل کارگردانها محتاجند تا درک حسی و غیر استدلالی خود را که تنها سرمایه آنهاست با شعر و اندیشه‌های اصیل هنری، که از زمینه‌های گوناگون و نیز ادبیات به دست می‌آید، عجین کنند و بر اساس این آمیزش سرمایه‌گذاریهای فکری و هنری خود را در سینما به وجود آورند (داواک، ۱۳۵۲: ۲ تا ۴۱).

از آغاز پیدایش سینما تا سال ۱۹۶۴م چندین بار از نمایشنامه هملت اقتباس شد و بینوایان اثر ویکتور هوگو بارها و بارها در سینما و تلویزیون و حتی پویانمایی (انیمیشن) مورد اقتباس قرارگرفت و توجه مخاطبان زیادی را نیز جلب کرد. اینها همه نشانه اهمیت و جایگاه ویژه اقتباس از آثار ادبی در سینمای جهان است اما در سینمای

ایران نیز رویکردهای اقتباسی همزمان با حضور سینما در ایران بوده و ادبیات غنی فارسی دستمایه برخی از فیلمسازان برای ساخت فیلمها و سریالها قرار گرفته است.

نخستین کسی که در عرصه سینمای ایران به اقتباس ادبی روی آورد، عبدالحسین سپنتا بود. او با پشتوانه شناخت ادبیات داستانی ایران تلاش کرد تا از گنجینه کهن ایران استفاده کند. او در سال ۱۳۱۳ فیلم فردوسی را، که اولین کار مستقلش در مقام کارگردان بود، تهیه کرد... سومین و چهارمین فیلمهای همین فیلمساز، شیرین و فرهاد (۱۳۱۳) و لیلی و مجنون (۱۳۱۵) اقتباسهایی از آثار منظوم و مثنوی کهن بود که شرح حالات عاطفی و عاشقانه را نشان می‌داد (مرادی، ۱۳۶۸: ۲۱).

از تازه‌ترین آثار اقتباسی سینمای ایران می‌توان به فیلم چهل سالگی اثر علیرضا رئیسیان اشاره کرد که از زمانی به همین نام از ناهید طباطبایی اقتباس شده است و نیم نگاهی نیز به داستان اول مثنوی معنوی (حکایت پادشاه و کنیزک) دارد. برخی از فیلمسازان ایرانی، حتی از آثار ادبی خارجی نیز اقتباسهایی با برداشتهای آزاد کرده‌اند که می‌توان به فیلم شبهای روشن اثر فرزاد مؤتمن اشاره کرد. در سطح تلویزیون نیز می‌توان برداشت آزاد از هملت شکسپیر در سریال «به دنیا بگویید بایستد» را مورد اشاره قرار داد؛ اما در یک تحلیل کلی باید گفت، این روند اقتباس از ادبیات در سینمای ایران (چه از ادبیات کهن و چه از ادبیات معاصر، اعم از آثار ادبی خارجی یا ادبیات فارسی) به صورت تداومی و روشمند و با شتاب اولیه دنبال نشده است و اکنون لزوم پرداختن جدی‌تر به مقوله اقتباس از آثار ادبی، هم برای به دست آوردن سوره‌های جذاب و رونق سینما و هم معرفی ادبیات در سطح گسترده و با مخاطب فراوان، بیش از پیش احساس می‌شود. به این منظور لازم است متونی با وجوه نمایشی مناسب انتخاب، و زمینه استفاده از آنها در ساخت نسخه‌های نمایشی فراهم شود؛ به این منظور در قدم اول ابتدا عناصر نمایشی که هر متن را واجد توان نمایشی می‌کند، مورد اشاره قرار می‌گیرد و سپس وجود این عناصر در یکی از آثار ادبیات فارسی یعنی نفثه‌المصدر بررسی می‌شود.

تعریف عناصر نمایشی

امروزه معمولاً واژه‌های درام و نمایش و همین طور دراماتیک و نمایشی در یک بستر معنایی به کار برده می‌شود؛ اما واژه نمایش مفهوم گسترده‌ای دارد و بر بسیاری از چیزهایی که به تماشا گذاشته می‌شود، اعم از انواع نمایشهای صحنه و خیابانی تا مراسم

مذهبی و حتی سیاسی و... اطلاق می‌شود. می‌توان منظور از نمایش را در تعریفی کلی و نسبتاً جامع این چنین بیان کرد: «نمایش اقتصادیت‌ترین وسیله بیان ممکن برای تبیین حالت‌های ناسنجیدنی، تنش‌ها و یا حس‌آمیزیهای نهانی و موشکافیهای مناسبات و روابط متقابل انسانها است» (اسلین، ۱۳۶۱: ۱۶). در این پژوهش منظور از نمایش و عناصر نمایشی آن دسته از توانهایی است که باعث به وجود آمدن بستری مناسب برای ساخت فیلم اعم از تلوزیونی، سینمایی و حتی مجموعه‌ای چند قسمتی (سریال) در هر متن می‌شود.

براساس آنچه بیان شد، این سؤال مطرح می‌شود که: «چه عناصری می‌تواند متن و اثر ادبی را به متنی با ویژگیهای نمایشی تبدیل کند؟ در پاسخ به این سؤال ابتدا باید گفت بسیاری از عناصر نمایشی، همان عناصر داستانی است؛ چرا که در واقع بسیاری از آثار نمایشی بر پایه داستان شکل می‌گیرد و داستانی بودن هر اثر می‌تواند بستر مناسب اولیه را برای آفرینش اثر با ویژگیهای نمایشی ایجاد کند. «داستان، اساس همه انواع ادبی خلّاقه است؛ چه روایتی، چه نمایشی» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۱). به این ترتیب باید گفت آنچه بتواند متن را در قالب داستان، پرحرکت، پرتعلیق و پر تصویر کند و باعث شود مخاطب فضا، ماجراها و شخصیتها را در ذهن خود مجسم کند در واقع جزو عناصر نمایشی متن به‌شمار می‌آید؛ برای نمونه، توصیف دقیق شخصیتها، فضاها و موقعیتها از عناصری است که می‌تواند بر جنبه‌های نمایشی اثر تأثیرگذار باشد؛ چنانکه در توصیف و پرداخت شخصیتها در هر اثر، حضور قهرمان (ضدقهرمان) با همه ویژگیهای شخصیتی و رفتاری در عین روابطش با سایر شخصیتهای داستان، ظرفیتهای دراماتیک اثر را افزایش می‌دهد و روابط و کشمکش یا جدالهای او یا طرفدارانش را با سایر شخصیتها و گروه‌ها، زیربنای ماجراها و حوادث تشکیل می‌دهد. «قانون کشمکش چیزی فراتر از یک اصل زیباشناختی و در واقع روح و جان داستان است» (مک‌کی، ۱۳۸۷: ۱۴۱). در واقع در این حالت توصیف به صورت یک ویژگی سبکی در متن می‌تواند زمینه‌ای مناسب فراهم کند که در آن شخصیتها، فضاها و موقعیتهای نمایشی خلق شده، جنبه‌های تصویری متن را افزایش دهد.

حال و با توجه به آنچه بیان شد، می‌توان نمونه این ویژگیها را در نفثه‌المصدر جستجو کرد که سبب افزایش توان و ظرفیتهای تصویری این متن می‌شود و می‌تواند در انتخاب این متن برای تبدیل شدن به نسخه نمایشی نقش مهمی داشته باشد.

نفثه‌المصدر، داستانی با ویژگیهای نمایشی^۲

داستانی بودن اثری ادبی از مهمترین ویژگیهایی است که در انتخاب هر اثر برای تبدیل شدن به نسخه نمایشی مورد توجه قرار می‌گیرد. در متنی که روایتی سر راست و خط داستانی مشخصی داشته باشد، هم مراحل نمایشی کردن و تصویرسازی، ساده‌تر و بهتر پیش می‌رود، هم در نسخه تصویری به دلیل جذابیت‌های داستانی، توجه مخاطبانی بیشتر را به خود جلب می‌کند. اما چه داستانی مناسب سینما است؟ ویژگیهای داستان نمایشی چیست؟ در پاسخ به این نوع سؤالات باید گفت: «داستان خوب سینمایی دارای جهت است؛ به سوی نقطه اوج در حرکت است و اکثر صحنه‌ها ماجراها را پیش می‌برند که این حرکت مخاطب را درگیر می‌کند» (سینگر، ۱۳۸۰: ۱۰۴). در واقع هر داستان سینمایی پیچیدگیهای جذابی دارد؛ فراز و فرود و نقاط بحرانی پر هیجان دارد و در نهایت به سوی نقطه اوج نهایی در حرکت است که می‌توان هر کدام از این عوامل را به شرح ذیل بررسی کرد و نمونه‌های آن را در نفثه‌المصدر مورد اشاره قرار داد:

الف) پیچیدگی (گره افکنی و گره گشایی): در توضیح پیچیدگی باید گفت آنچه باعث به حرکت در آمدن و تغییر حال قهرمان داستان در راه رسیدن به اهداف و آرزوهایش می‌شود، اعم از حوادث، موانع و آزمونهای دشوار پیش روی او، می‌تواند به نوعی پیچیدگی داستانی به شمار آید.

من آن قسمتی از تراژدی را عقده (گره) اصطلاح می‌کنم که از اول تراژدی آغاز می‌شود و به آن قسمتی می‌رسد که منتهی می‌شود به تحول و نقل حال قهرمان داستان سعادت یا شقاوت و آن قسمت از تراژدی را هم که از آغاز این نقل و تحول شروع می‌شود و تا پایان آن دوام دارد، گشایش و حل عقده اصطلاح می‌کنم (ارسطو، ۱۳۵۳: ۷۸).

اولین گره افکنی در نفثه‌المصدر جایی است که مؤلف -که همان شخصیت اصلی داستان نیز هست- برخلاف تصمیم اولیه خود که ترک منصب دیوانی بود به دستور سلطان جلال‌الدین به سمت منشی‌گری و شغل دیوانی برگزیده شد و همراه لشکریان

سلطان به سمت موغان به راه می‌افتد (نفثه‌المصدور، ۱۳۷۰: ۱۶ و ۱۷). از این پس او با انواع آزمایشها و به بیان بهتر به انواع بلاها و مصیبتها گرفتار می‌شود که هر کدام از جدا افتادن از لشکریان سلطان- در نتیجه حمله مغولان- تا مبتلا شدن به دزدان و راهزنان، فرار از دست والیان ستمگری چون صاحب‌آمد (مسعود)، انتخاب شدن به رسولی به درگاه سلاطین ایوبی، روبه‌رو شدن با توطئه جمال علی عراقی و اطرافیانش در ارمیه و سپس فرار از آنجا و ... نوعی گره‌افکنی و خلق پیچیدگی در داستان است که علاوه بر سایر پیچیدگیهای داستانی، باعث گسترش کشمکش و پیشبرد روایت شده و به جذابیت‌های داستانی این متن افزوده است.

ب) بحران: «بحرانهای داستان نقاط یا دوره‌های تحول قطعی است که گسترش عمده داستان طی آنها صورت می‌گیرد و هیجان خواننده تشدید می‌شود» (یونسی، ۱۳۶۵: ۴۲). اولین بحران در این داستان با اولین حمله مغولان به اردوگاه سلطان جلال‌الدین شکل می‌گیرد که نتیجه آن جدا شدن زیدری از لشکریان خودی و فرار به سوی مقصدی نامعلوم است. از این لحظه به بعد آرام و قرار از او گرفته می‌شود و بیتاب و بی‌هدف مدتی را در گنجه می‌گذراند تا دوباره پس از مدتی به اردوگاه جلال‌الدین و لشکریان خودی می‌پیوندد؛ با این وصف باید گفت اولین بحران در همان ابتدای داستان شکل می‌گیرد و سرعت هیجان اولیه را برای مخاطب ایجاد می‌کند. بحران بعدی داستان، هنگامی است که اردوگاه سلطان جلال‌الدین بازهم مورد حمله مغولان قرار می‌گیرد و این بار کشته می‌شود؛ از اینجا به بعد است که دوره آوارگیها و سختیها و مشقتها فراوان برای زیدری آغاز می‌شود و داستان شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. نمونه‌های دیگری از بحران با درجات مختلف تأثیرگذاری نیز در دیگر قسمتهای این داستان هست که هر کدام در تغییر قطعی خط داستانی مؤثر است و علاوه بر گسترش داستانی، باعث به وجود آمدن آهنگ مناسب و هیجان و حرکت کافی در سرتاسر داستان می‌شود.

ج) نقطه اوج: ابتدا و در تعریفی مختصر باید گفت که نقطه اوج، آن نقطه یا لحظه‌ای است که در آن حداکثر فشار و تأکید وجود دارد؛ جایی که همه چیز عیان می‌شود و کشمکش حل می‌گردد؛ تنش به حداکثر خود می‌رسد و توازن تازه‌ای به وجود می‌آورد و گره‌گشایی به دنبال آن می‌آید (بلکر، ۱۳۸۸: ۲۳) در این داستان به ازای

هر یک از نقاط بحرانی، نقطه اوجی وجود دارد، اما نقطه اوج اصلی در این داستان، در پایان آن و هنگام عبور پرمخاطره زیدری و همراهانش از سرزمینهای سرد و لم یزرع میان نوشهر تا پرگری است که با مبارزه سخت آنها با سرما- پس از اینکه توسط راهزنان غارت شدند و دیگر توش و توانی ندارند- همراه است و در نهایت با رسیدن او به پرگری و سپس رفتن به دربار سلاطین ایوبی و رسیدن به آرامش، پایان می یابد. عاقبت روی به راه آوردیم؛ جان بر کف دست و هرچه باداد بادا. به حکم آنکه در آن پنج شش روز در چشم از معنی سواد، جز مردمک چشم نمانده بود و دیده از باب سیاهی، جز روز برگردیده ندیده، چشمها چنانکه مجربست، برف زده بود، و از هفت کس، من و اتباع من، یک کس بیش فرا دو دست خود نمی دید. به رسم کوران دست در یکدیگر زدیم و آن کس را عصاکش خویش کردیم تا خویشتن را به هزار کوری به پرگری انداختیم (نفته المصدور، ۱۳۷۰: ۱۰۸).

این نقطه اوجی متناسب است که با آنچه به عنوان مقدمه و شرح داستان پیش از آن مطرح شده است، همخوانی کامل دارد و ذهن مخاطب را پس از گذر از آن مراحل سخت و خطرهای گوناگون و تجربه هیجانات مختلف، اقناع می کند و همخوان با آرامش به دست آمده برای شخصیت اصلی داستان (زیدری)، او را نیز به آرامش می رساند؛ با این وصف باید گفت این داستان به دلیل داشتن خط روایی مناسب که دارای پیچیدگیهای جذاب داستانی، بحراناها و بزنگاههای مهیج و نقطه اوج حساب شده است، می تواند از این دیدگاه به عنوان یکی از داستانهای مناسب برای تبدیل شدن به نسخه نمایشی مورد توجه قرار گیرد.

توان آفرینش ساختار سه پرده ای از متن

هنگامی که اثر ادبی مرزهای مشخص و متمایزی در شکل و ساختار داشته باشد، می توان با تکیه بر آن، سه پرده جدا در یک نسخه نمایشی طراحی، و داستان را متناسب با ساختار و زمانبندی سینمایی به سناریوی استاندارد تبدیل کرد. بسیاری از صاحب نظران فیلمنامه نویسی، از آغاز، میان و پایان تحت عنوان پرده اول، پرده دوم و پرده سوم نام می برند. صرف نظر از اینکه چگونه قسمتهای مختلف کار مرتب و کنار هم چیده می شود، همواره آغاز، میان و پایان وجود دارد که همان ساختار پایه قصه گویی است و حال اگر پرده ها مطابق با این ساختار پایه به کار برده شود، قدرت ساختاری به دست می آورد و شکل و محتوا با هم پیوند می یابد (مرینگ، ۱۳۸۷: ۹۱ و ۹۰). در پرده اول

اطلاعات داستانی به مخاطبان داده می‌شود، در پرده دوم ابعاد مختلف شخصیتها و کارکردهای مختلف آنها در تقابل یا تعامل با یکدیگر، خط سیر داستان را پیش می‌برد و در نهایت در پرده سوم، مسأله حل و فصل می‌شود. براین اساس باید گفت در نفثه‌المصدور نیز روند شکل‌گیری داستان، گسترش اطلاعات و حوادث، رفتار شخصیتها و در نهایت پایان داستان به صورتی است که می‌توان سه قسمت جدا و در عین حال به هم پیوسته را به شرح زیر در متن مشاهده کرد و از آن در بازآفرینی فیلمنامه سه پرده‌ای استاندارد استفاده کرد: اگر آغاز داستان از حرکت زیدری و همراهانش به سمت سلطان جلال‌الدین در نظر گرفته شود، حوادث، ماجراها، شخصیتها و اطلاعات داستانی تا پیش از اولین حمله مغولان به اردوگاه سلطان جلال‌الدین در راه موغان، به شکلی در داستان مطرح می‌شود که می‌توان از آن به عنوان چارچوبی مناسب در شکل‌دهی پرده اول فیلمنامه استفاده کرد. در این قسمت شخصیت اصلی داستان (زیدری) تا حد زیادی معرفی، و اطلاعات اولیه داستانی مطرح می‌شود. در این حالت زمینه برای ورود به پرده دوم، که قسمت اصلی داستان است، آماده می‌شود و با نقطه عطف مناسب، یعنی حمله مغولان و جدا شدن زیدری - برای اولین بار - از لشکریان خودی، داستان وارد پرده دوم می‌شود:

...تا کار ازدست برفت؛ صبحدمی بر سر بدوآیندند و عساکر و جموع در مراتع و مروج ولایت اران و موغان متفرق، و چون روی مقام نبود، پشت برگردانیدند... و من بنده بامداد با غلامکی که با من بود روی به لشکرگاه نهادم و اتفاق خیر را شبانه اسپه نیکو خریده بودم و جنیبت کرده و از آن بی‌خبر که به خانه مهمانی بیگانه رسیده است و در یورت گاه، بلایی ناگهان نزول کرده... چون صورت حال بدانستم، سر بر کف دست گرفته، عنان به بادپای سپردم و... (نفثه‌المصدور، ۱۳۷۰: ۲۰ و ۲۱).

پس از این عطف و با ورود به پرده دوم، ماجراها گسترش می‌یابد؛ عمده حوادث داستانی رخ می‌دهد و زمینه برای رسیدن به پایان منطقی داستان شکل می‌گیرد. این قسمت، که طولانی‌تر از دو بخش یا پرده‌ای دیگر (اول و سوم) است از فرار زیدری و سپس ورودش به شهر گنجه آغاز می‌شود و تا ورود به شهر خوی و اقامت دو ماهه در این شهر ادامه می‌یابد (همان، ۲۲ تا ۹۹). در طول این پرده، شخصیت اصلی داستان با انواع کشمکشها و حوادث روبه‌رو شده و قسمت اعظم حوادث روایت برایش اتفاق افتاده

است. در پایان این پرده نیز با نقطه عطف داستانی دیگر، یعنی تصمیم به هجرت به سوی شام و حرکت به سوی نوشهر- که در مسیر شام است- داستان وارد پرده سوم یا نهایی می‌شود:

«رای من، و رای معاودت شام، مصلحتی دیگر نمی‌دید، گفتم ... دو سه چارپای چنانکه از دست برخیزد به دست آریم و پیش از آنکه تاتار در این دیار بر ما سحر خورد، قصد شام کنیم» (همان، ۱۰۰ و ۹۹).

از اینجا به بعد داستان در پرده سوم با گذشتن زیدری و همراهانش از سرزمین سرد میان نوشهر و پرگری به اوج خود رسیده، و با می‌رسد او به دربار سلاطین ایوبی به پایان می‌رسد (همان، ۱۰۰ تا ۱۲۵).

بدین ترتیب باید گفت با استفاده از تمایز سه بخش مختلف - در عین به هم پیوستگی کلی در متن نفثه‌المصدور- می‌توان فیلمنامه‌ای با ساختار سه پرده‌ای استاندارد تهیه، و از آن در ساخت نسخه نمایشی استفاده کرد.

تصاویر جذاب و درونمایه‌های گوناگون

سینما نیز مانند ادبیات به درونمایه نیاز دارد. درونمایه، تم و یا فکر مسلط بر هر اثر از یک سو نشاندهنده طرز فکر نویسنده و از سوی دیگر نمایش‌دهنده نوع پیامی است که به مخاطب منتقل می‌شود؛ بنابراین هر اثری که دارای درونمایه‌های قوی‌تر و گوناگون‌تر باشد، می‌تواند گزینه بهتری برای تبدیل شدن به نسخه نمایشی باشد. «فیلمهای بزرگ نیز مانند داستانهای خوب درونمایه‌ای قوی دارد اما درونمایه در خدمت داستان است و بعدی به ابعاد داستان می‌افزاید» (سینگر، ۱۳۸۰: ۲۷). از این دیدگاه باید گفت در نفثه‌المصدور انواع مختلفی از درونمایه‌های جذاب هست که هر کدام در خلال ماجراهای گوناگون برای مخاطب قابل درک است؛ درونمایه‌هایی چون ظلم و ستم، نکوهش عیش و عشرت‌طلبی بیجا، انتقام، ستایش شجاعت و دلاوری و نکوهش ترس و بی‌لیاقتی، و...، اما نکته در ساخت و ارائه نسخه نمایشی بسیار با اهمیت باشد؛ برای نمونه درونمایه ظلم و فساد و تباهی در این اثر به دلیل مهارت زیدری در توصیف متناسب با این مضامین، آشکارا در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد و قابل لمس می‌شود؛ برای مثال می‌توان برخی از رفتارهای صاحب‌آمد (ملک مسعود) را که نمایانگر ظلم و

ستم حاکم بر فضای داستان است و توصیفی تصویری دارد به شرح ذیل مورد اشاره قرار داد:

... و نانشسته قیامت برخاست. ... و میان زن و شوهر تفریق می‌کرد و... فرزند از مادر استرقاق می‌فرمود. ... جگرگوشه مسلمانان را چون سبایای شرک در نخاس به ثمن بخش می‌فروخت و پدر می‌گریست. خانه به کالای دیگران- که از مروت دور است- می‌آراست و خزینه به مال بیکسان- که در مذهب فتوت محظور است- مالا مال گردانید. خلالات ثغور از بن دندان گرسنگان برکند و به پیش خورد سگان تاتار- که از آن تعفف در شریعت همت لازم آید - دهان بیالود و ... (نفثه‌المصدور، ۱۳۷۰: ۶۱ و ۶۰).

همان‌گونه که مشاهده می‌شود ظلم و جور بی‌حد مسعود حاکم شهر آمد در پس این توصیفات متنی بخوبی قابل لمس است و می‌توان بر اساس آن، تصاویری تأثیرگذار در نسخه نمایشی تولید کرد. نمونه دیگر، درونمایه توطئه در این اثر است که در ماجرای توطئه جمال علی عراقی و همدستانش بر ضد زیدری، هرچند به ایجاز به شیوه‌ای جذاب و با فضاسازی مناسب بخوبی قابل مشاهده است (همان ۸۶ و ۸۵).

از این دست هماهنگیها میان تصاویر متن با مضامین مورد نظر شاعر در این داستان فراوان وجود دارد که ضمن ایجاد فضای تصویری در تعامل با درونمایه‌های داستان، می‌تواند مبنای شکل‌گیری اثری نمایشی با درونمایه‌های گوناگون و ارزشمند قرار گیرد.

کشمکشهای تصویرساز در نفثه‌المصدور

پایه‌های درام بر اساس کشمکش شکل می‌گیرد و نمایش از هر نوع (فیلم، سریال و ...) با گسترش انواع کشمکشها در داستان پیش می‌رود. «کشمکش، اساس درام است. درام از کشمکش به وجود می‌آید. رمان می‌تواند درونی و آرام باشد. شعر می‌تواند خوش عبارت و بدیع باشد؛ اما درام نیاز به اصطکاک، چفت و بست و درگیری دارد» (سینگر، ۱۳۸۳: ۱۹۵). در نفثه‌المصدور نیز کشمکش و تضاد از اهمیتی فراوان برخوردار است به گونه‌ای که باید گفت شکل‌گیری این اثر براساس ستیز و کشمکش میان قهرمان داستان و سایر شخصیتها و حتی وضعیت و محیط است. در واقع باید گفت در این اثر کشمکشهای گوناگونی هست که هر کدام باعث به وجود آمدن هیجان و حرکت فراوانی در متن می‌شود و توان تصویری اثر را افزایش می‌دهد که می‌توان به برخی از آنها به این صورت اشاره کرد:

۱. کشمکش میان زیدری و مغولان: اصلی‌ترین کشمکش که به شکل گسترده در سرتاسر اثر به چشم می‌خورد و نه تنها شخصیت اصلی، بلکه تمام فضای داستان را تحت تأثیر قرار می‌دهد، همان کشمکش و جنگ و گریزی است که یک طرف آن مغولان هستند و زیدری را نیز به عنوان شخصیت اصلی داستان حتی یک لحظه رها نمی‌کند. او گاهی از روی ناچاری و ضرورت با آنها می‌جنگد و گاهی با تمام توان از آنها می‌گریزد و گاهی در وضعیت سخت و هولناک حتی از مغول به مغول می‌گریزد: و در آن وقت که دیگران عشق می‌باختند، اسب تاخته تا به هر جانب که دوانیدم، بلا را گرد خویش درآمده دیدم. ... مرگ با همه ناخوشی با دل خوش کرده به قضا از بن گوش رضا داده، و کار- دور از همه دوستان- چنان تنگ شده بود که از تاتار در تاتار می‌گریختم و از این طایفه که پس پشت بودند، روی به طایفه‌ای که رویاروی بودند می‌نهاد[م] و... (نفته‌المصدر، ۱۳۷۰: ۵۳).

۲. کشمکش میان زیدری و شخصیت‌های منفی داستان: زیدری علاوه بر مغولان، کشمکشها و جدال و گریزهایی نیز با سایر شخصیت‌های روایت خود دارد که از جمله آنها می‌توان به کشمکش چندباره او با راهزنان و درگیر شدن با آنها (همان، ۶۶ و ۱۰۴ و ۱۰۳)، کشمکش و جنگ و گریز با فرستادگان جمال علی عراقی (همان، ۸۸) و ... اشاره کرد که هر کدام با داشتن زمینه‌های مختلفی از حرکت و هیجان، جذابیتها و عمل و واکنش مورد نیاز درام را تأمین می‌کند.

دانستم که بی قطع حدود صفائح، عبور از آن ورطه هائل ناممکن است و بیرون شو آن غرقاب را گذر بر جداول نامتین. سر اسب باز کشیدم و دست به شمشیر برد[م] به قدر وسع و امکان. لحظه‌ای در محامات نفس و محافظت جان، حرکه المذبوحی به جای آوردم و ساعتی دراز ... دست و پای - اگر چه از کار رفته بود- بازجنبانیده می‌گفتم ... (همان، ۸۷).

۳. کشمکش میان زیدری و طبیعت: طبیعت و اوضاع محیطی نیز در متن نفته‌المصدر از اهمیتی ویژه برخوردار است و کشمکش زیدری با این محیط و اوضاع سخت، نوعی هیجان و حرکت را به داستان وارد می‌کند؛ برای نمونه عبور زیدری از راه‌های سخت و صعب‌العبور سرزمین میان آمد و ماردین (همان، ۶۵) و یا عبور از گردنه سرد و برف خیز پرگری آن هم بدون لباس مناسب (همان، ۱۰۶ و ۱۰۵) از نمونه کشمکشهای او و طبیعت است که می‌تواند در نسخه تصویری به صورتی تأثیرگذار و پیش برنده به نمایش درآید.

۴. کشمکش میان مغولان و لشکریان سلطان جلال‌الدین: در طول روایت زیدری در نفثه‌المصدور، دو بار جنگ سختی میان مغولان و لشکریان سلطان جلال‌الدین اتفاق می‌افتد (همان، ۲۰ و ۴۴ و ۴۲) که هرکدام از آنها می‌تواند به صورت کشمکشهای عمومی با داشتن ظرفیتهای قوی از عمل و عکس‌العمل در قالب صحنه‌هایی پر کشش و پر تپش به تصاویری آکنده از هیجان و حرکت در نسخه نمایشی تبدیل شود و جنبه‌های تصویری متن را تقویت کند؛ با این وصف باید گفت وجود این کشمکشهای گوناگون که به برخی از آنها اشاره شد، جذابیت‌های متن را افزایش می‌دهد و همسو با ساختار درام و نیاز آن به کشمکش، باعث افزایش جنبه‌های نمایشی این اثر می‌شود به گونه‌ای که می‌توان از این فراوانی و تنوع کشمکش در نسخه نمایشی استفاده مناسب، و فیلمی سرشار از حرکت و هیجان تولید کرد.

تعلیق هیجان‌ساز در نفثه‌المصدور

تعلیق یکی از عناصر اصلی روایت کلاسیک است؛ به بیان بهتر باید گفت برای ایجاد تعلیق ابتدا زندگی قهرمان داستان از تعادل خارج می‌شود و سپس مخاطب با او همذات پنداری می‌کند. در طی این وضعیت این سؤال برای مخاطب ایجاد می‌شود که آیا شخصیت به هدف خود می‌رسد یا نه. تنش اصلی داستان، که ما را از نظر عاطفی درگیر می‌کند، ناشی از برانگیختن متناوب احساس امید و ترس در مخاطب است. در نقل داستان، استفاده از نقاط اصلی در تنش روایی داستان اهمیت ویژه‌ای دارد. در واقع استمرار توجه مخاطب بسته به قوت تعلیق داستان است (موریتز، ۱۳۸۴: ۲۲)؛ به بیان دیگر می‌توان گفت حالت تعلیق کیفیتی است که نویسنده برای وقایعی که در شرف تکوین است در داستان خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنجکاو به پیگیری ادامه داستان می‌کند و هیجان و التهاب را در او برمی‌انگیزد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۶ و ۷۵)؛ و با این وصف باید گفت در نفثه‌المصدور ماجراها طوری پیش می‌آید که هماهنگ با آهنگ و ضرباهنگ سریع روایت، مخاطب از همان ابتدای داستان با قهرمان اصلی که ماجراها و حوادث بیشتر حول و حوش او شکل می‌گیرد، همذات پنداری می‌کند. در واقع مخاطب در این اوضاع با شخصیت زیدری در طول سفرش همراه، و با او کنجکاو می‌شود؛ می‌ترسد و نگران می‌شود که عاقبت او را در گذر از این وادیهای پر خطر دنبال کند.

عاقبت خرقة درویشانه بر سر افگندم و خویشتن متنکروار از آن دروازه زندان بی گناهان بیرون انداخت[م] و سه روزه کوهپایه میان آمد و ماردین ... به یک روز زیر قدم آورد[م]. مصاید اکراد و مکامن حرامیان را که دیو کانجا رسید سر بنهد؛ به تنهایی با پنج شش سر و پا برهنه، قطع کرد[م]؛ بیشه‌ای که باد بی اندیشه بر شواحق جبال و مصاید قلال آن اجتياز ننماید و باز بی احتراز بالای مخارم شعاب و مضایق عقاب آن پرواز نکند و ... (همان، ۶۵).

این دست حوادث و یا ماجراهایی مانند روبه‌رو شدن با راهزنان (نفته‌المصدور، ۱۳۷۰: ۶۶ و ۱۰۴ و ۱۰۳)، فرار از دست مغولان (همان، ۵۳)، مبارزه با فرستادگان جمال علی عراقی (همان، ۸۸ و ۸۷) و ... نمونه‌های مختلف دیگر از ماجراها و فضاهای داستانی است که هر کدام باعث به وجود آمدن هیجان و تعلیقی تازه برای مخاطب می‌شود.

این تعلیق جذاب و نفس‌گیر، که تقریباً در سراسر متن نفته‌المصدور هست، عاملی مهم و منحصر به فرد- بویژه در مقایسه با بسیاری از آثار تاریخی ادبیات فارسی- است که در افزایش ظرفیت نمایشی این متن نقشی اساسی به عهده دارد؛ نکته‌ای که در بسیاری از متون نمایشی از نکات اصلی و حیاتی به شمار می‌آید و تأثیری بسزا در شکل‌گیری و ساختار هر اثر نمایشی به عهده دارد. در واقع همین تعلیق باعث ترکیب کنجکاو و نگرانی در مخاطب می‌شود و توجه او را به همین روش به درام جلب می‌کند (مک کی، ۱۳۸۷: ۲۳۰).

شخصیتهای نمایشی در نفته‌المصدور

شخصیت رکن اساسی و بسیار مهم هر اثر ادبی یا نمایشی است، و چگونگی پرداختن به زندگی شخصیت یا شخصیتها است که روند شکل‌گیری و پیشرفت داستان را مشخص می‌کند.

در اهمیت عنصر شخصیت در میان سایر عناصر داستانی همین قدر باید گفت که هیچ داستان و قصه‌ای بدون شخصیت نمی‌تواند شکل بگیرد؛ شخصیتهایی که نتیجه ذهن خلاق و بلند نویسنده‌اند و می‌توانند از چنبره زمان و مکان عصر خویش در گذرند و الهام بخش مخاطبان باشند (رک: یونسی، ۱۳۶۵: ۶۰ و ۲۵۹).

شخصیت‌پردازی نیز چیزی نیست جز آنچه بتوان بر طبق آن به وجوه شخصیتی فرد پی برد. عملی که نویسنده به وسیله آن به توصیف و نمایش اعمال و رفتار و درونیات شخصیتهاش می‌پردازد و چگونگی ابعاد شخصیتی آنان را برای مخاطبان روشن می‌کند.

شخصیت‌پردازی یعنی حاصل جمع تمام خصایص قابل مشاهده یک فرد انسانی، هرآنچه بتوان با دقت در زندگی شخصیت از او فهمید؛ سن و میزان هوش، جنس، سبک حرف زدن و ادا و اطوار و... وضعیت روحی و عصبی؛ ارزشها و نگرشها (مک.کی، ۱۳۸۷: ۶۹).

با توجه به این تعریف و با در نظر گرفتن این نکته که در شخصیت‌پردازی نمایشی، نویسنده بیشتر به روش غیرمستقیم و از راه نشان دادن اعمال و رفتار شخصیتها به خلق و پرورش شخصیتهاش اقدام می‌کند، می‌توان به سراغ نفثه‌المصدر رفت و انواع شخصیتها و چگونگی شخصیت‌پردازی را در آن مورد بررسی قرار داد:

زیدری: شخصیت مثبت و قهرمان اصلی در این داستان خود نویسنده (زیدری) است. آنچه از رفتار او در متن تصویر می‌شود، نشاندهنده مردی با فرهنگ و دانش و میهن‌پرست و تا حدودی زیرک است که به درباری که در آن خدمت کرده، وفادار است؛ این شخصیت در طول روایت به انواع ابتلائات دچار می‌شود و به شیوه‌ای نمایشی و بر مبنای نمایش اعمال و رفتار، وجوه مختلف شخصیت او به عنوان شخصیت اصلی داستان به مخاطب معرفی می‌شود.

به گفته هنری جیمز شخصیت چیست جز تجلی رویداد و رویداد چیست، جز ترسیم شخصیت. در این نکته، پروب، توماشفسکی و بارت با جیمز هم صدایند: کارکردها و شخصیتها را نمی‌توان از هم جدا کرد؛ زیرا رابطه متقابل دارند و یکی مستلزم دیگری است (مارتین، ۱۳۸۲: ۸۴).

زیدری شجاعت خود را در صحنه‌هایی که به جنگ و گریز با مغولان، مبارزه با فرستادگان علی عراقی و ... صبر و شکیبایی خود را در تحمل بلایا و سختیها اعم از وضعیت بد محیطی و ...، نشان می‌دهد و زیرکی و سیاستمداری خود را در دربار سلاطین ایوبی- هنگامی که خبر لشکرکشی مغولان به سوی اردوگاه سلطان جلال‌الدین را می‌شنود با حفظ خونسردی ظاهری و با سخن گفتن از جایگاه قدرت و اینکه مغولان به زودی نابود خواهند شد (نفثه‌المصدر، ۱۳۷۰: ۳۴ و ۳۳) - نشان می‌دهد. او عقلانیت خود را در یادآوریهایی که برای آماده باش و حفظ هوشیاری در برابر مغولان به لشکریان می‌دهد به مخاطب گوشزد می‌کند و ... در واقع با وجود موانع، آزمونها، پیچیدگیها و ارتباطات در داستان، قهرمان و شخصیت اصلی روایت به شیوه‌ای تصویری می‌آفریند و بدین طریق قدرت و ظرفیت قهرمان به مخاطبان نشان داده می‌شود؛ و این همان روشی است که در درام اهمیت فراوانی دارد؛ چرا که نشان دادن ابعاد شخصیتی با نمایش اعمال و رفتار شخصیتها به جای بیان صرف، لازمه شکل

گیری شخصیت‌های نمایشی است. «ارائه شخصیتها از طریق عمل آنان با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن، جزء جدایی ناپذیر روش نمایشی است؛ زیرا از طریق اعمال و رفتار شخصیتهاست که آنها را می‌شناسیم» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۹).

جلال‌الدین: هرچند توصیف و پرداختی که از سلطان جلال‌الدین در نفثه‌المصدور صورت می‌گیرد ناچیز است و نمی‌توان شکلی از پرداخت و پرورش شخصیت را برای آن در نظر گرفت، باید گفت همان بیان مستقیم و موجز و صراحت لهجه‌ای که مؤلف با آن برخی از وجوه خاص شخصیت جلال‌الدین را باز می‌نمایاند، می‌تواند تجسم تصویری قابل لمس از این شخصیت برای مخاطب ایجاد کند؛ مثلاً زیدری در ابتدایی‌ترین توصیفات خود از سلطان جلال‌الدین عیش و عشرت نابجای او را پس از حرکت لشکر به سوی موغان بیان می‌کند (نفثه‌المصدور، ۱۳۷۰: ۱۸ و ۱۹) و این علاقه شدید به خوش‌گذرانی را که از ویژگیهای برجسته این شخصیت است، یکی از عوامل شکست او بر می‌شمارد. یا مثلاً در جایی دیگر عاقبت نیندیشی سلطان جلال‌الدین را در انتخاب شخصی ترسو و نالایق به نام ترخان برای فرماندهی لشکر در مقابله با مغولان (همان، ۳۷) به شکلی غیر مستقیم گوشزد می‌کند و نابودی او و لشکریانش را به شخصیت خود او ارجاع می‌دهد. در واقع این شخصیت و رفتارش، که به شکست آخرین لشکر مقاومت منجر می‌شود، زمینه را برای بروز برخی از ویژگیهای قهرمان اصلی داستان (زیدری) فراهم، و بستر شکل‌گیری ابعاد مختلف این شخصیت را در رویارویی با مصیبت‌های پس از آن آماده می‌کند؛ با این وصف باید گفت وجود این دست شخصیتها ضمن اینکه باعث پررنگتر شدن ارتباطات انسانی و گسترش اطلاعات داستانی می‌شود، می‌تواند روایت را از چند دیدگاه به پیش ببرد و بر جذابیت‌های دراماتیک آن نیز بیفزاید.

ملک مسعود: یکی از شخصیت‌های منفی در این داستان است که اعمال و رفتارش در داستان، ابعاد مختلف شخصیت منفی و پلید او را برای مخاطب به نمایش می‌گذارد (همان، ۶۳-۵۹)؛ این شخصیت نمونه‌های مشابهی در بسیاری از آثار ادبی و نمایشی، مانند شخصیت «سوری» در تاریخ بیهقی و یا شخصیت منفی «پرنس جان» در داستان نمایشی رابین هود دارد که می‌تواند ضمن ایجاد زمینه کشمکش در داستان و افزایش جنبه‌های نمایشی آن، جذابیت‌های روایت را نیز بیشتر کند.

جمال علی عراقی: او نیز یکی از شخصیت‌های اصلی منفی در نفثه‌المصدور است که زیدری به شکلی نسبتاً مفصل اما بدون حشو و زواید، چگونگی رشد و ترقی او را از نوجوانی تا بزرگسالی توصیف، (همان، ۸۳-۷۵) و بیشتر رذایل اخلاقی و صفات ذمیمه او

را در خلال توصیفاتی تند و منفی بیان می‌کند به گونه‌ای که مخاطب می‌تواند بخوبی شخصیت پلید او را تجسم کند و جایگاه او را در کشمکش با قهرمان داستان از یک سو و نقش اصلیش در کل روند روایت - به عنوان یکی از عوامل اصلی ایجاد نابسامانی و شکست از مغولان - از سوی دیگر درک کند. این شخصیت نیز در آثار ادبی دیگر نمونه‌هایی دارد؛ مثلاً شخصیت «راست روشن» وزیر بهرام در داستان هفت پیکر، که وجوه نمایشی قوی هم دارد^۳ از همین نوع است. در واقع همین‌طور که پیش از این نیز عنوان شد، این دست شخصیتها با آماده کردن بستر کشمکش در داستان، هم وجوه نمایشی اثر را تقویت می‌کند و هم به جذابیت‌های داستان می‌افزاید.

مغولان: شخص یا گروه خاصی از مغولان در نفثه‌المصدر حضور مستقل و شخصیتی جداگانه ندارند، بلکه این لشکریان مغول هستند که مانند خطر، تهدید و در قالب گروهی بزرگ در همه جای داستان به عنوان یک طرف کشمکش در رویارویی با دیگر شخصیتها نقش‌آفرینی می‌کنند. در واقع مغولان در نفثه‌المصدر مانند غول، موجود بیگانه، روح و شبحی قدرتمند، موجودی ویرانگر از دنیایی دیگر و یا حتی قومی وحشی و بدوی^۴ ... که در بسیاری از فیلمهای امروزی نقشی کارکردی در ایجاد هیجان و تعلیق داستانی دارند، می‌توانند در نسخه نمایشی زمینه‌ساز ایجاد عمل و عکس‌العمل و کشمکش داستانی شوند و ظرفیتهای نمایشی متن را از این دیدگاه تقویت کنند.

به‌طور خلاصه باید گفت اگرچه در این متن مختصر، مجالی برای شخصیت‌پردازی و پرورش شخصیت‌های نمایشی مانند آنچه در بسیاری از داستانهای بلند و رمانهای امروزی هست، نبوده است، شخصیت‌های این متن با داشتن ظرفیتهای لازم در بستر روایی مناسب، این امکان را به وجود می‌آورند که با گسترش در برخی از ابعاد، بتوان از آنها در خلق شخصیت‌های نمایشی استفاده کرد؛ به این منظور می‌توان از آثار دیگری نیز استفاده کرد که حوادث و شخصیت‌های مشترک با نفثه‌المصدر در آن وجود دارد؛ مانند سیرت جلال الدین مینکبرنی و یا تاریخ جهانگشای جوینی؛ با این وصف به نظر می‌رسد وجود شخصیت‌هایی با ظرفیتهای نمایشی در این متن شاخصه مهم دیگری است که می‌تواند در انتخاب این اثر به عنوان متنی با وجوه و ظرفیتهای نمایشی قوی مورد توجه قرار گیرد.

نتیجه گیری

در ادبیات فارسی آثار ادبی با ظرفیتهای نمایشی مناسب کم نیست که بتوان براساس آنها نسخه‌های نمایشی تولید کرد و نفقه‌المصدر نوشته زیدری نسوی یکی از آثار در این زمینه است. داستان این متن، که شرح حوادثی مهم در برهه‌ای سرنوشت‌ساز از تاریخ ملت ایران است از نگاه نویسنده‌ای تیزبین و در عین حال حساس در برابر سرنوشت مردم و سرزمین پدری به نگارش درآمده است. این اثر به نوعی شرح پریشانی و سرگردانی شخص نویسنده- منشی مخصوص دربار جلال‌الدین خوارزمشاه- پس از شکست از مغولان و کشته شدن سلطان جلال‌الدین است که هم به لحاظ محتوایی اثری درخور توجه است و هم قالب داستانی جذاب و گیرایی دارد. داستان در این اثر، پیچیدگیهای مناسب، بحران و تعلیقه‌های جذاب و نقطه اوج منطقی و حساب شده دارد که به توان نمایشی آن می‌افزاید. روند شکل‌گیری و پیشرفت داستان منطبق بر داستان خوب نمایشی، دارای آغاز و میان و پایان با نقاط فراز و فرود مختلف است و در ساختار، توان تبدیل شدن به فیلمنامه سه پرده‌ای استاندارد را دارد. عناصری چون گونگی درونمایه و فراوانی تصاویر، باعث حرکت داستان به زبان تصویری، و وجود شخصیت‌های پذیرفتنی نمایشی در آن باعث همذات پنداری مخاطب می‌شود؛ اما نکته اساسی در این متن محوریت تعلیق و شکل‌گیری انواع کشمکشهای پرهیجان بر این مبناست که وجه مشخصه و متمایزکننده آن در میان آثار تاریخی از این دست به شمار می‌رود. در واقع تعلیق در این متن هم شخصیتها را پویاتر می‌کند و هم در خلال انواع کشمکشها ضمن جلب نظر مخاطب، ضرباهنگ ویژه‌ای به روایت می‌دهد و باعث خلق موقعیتهای درامتیک می‌شود. سرانجام نیز به نظر می‌رسد می‌توان با اجرای برخی از تغییر و تعدیلهای بجا و گسترش چارچوب داستانی اثر با توجه به ظرفیتهای قوی آن، متن مناسبی برای ساخت نسخه نمایشی جذاب و ماندگار از آن فراهم آورد.

پی‌نوشتها

1. Pasolini

۲. خلاصه داستان: زیدری نسوی در نفقه‌المصدر سرگذشت خود را نوشته است. او در سال ۶۲۱ از شهر نسا از نزد والی آن دیار به خراسان رفت و مأمور بود که مالی را به دربار سلطان غیاث‌الدین در شهر ری برساند و چون در آن زمان سلطان جلال‌الدین بر غیاث‌الدین برادرش غالب آمده بود، آن مال را به زحمت و با ترس و اضطراب ناشی از ناامنی و غارت دزدان، سرانجام به سلطان رسانید و خود بر خلاف رضای قلبی در زمره خدمتگزاران وی درآمد و تا سال ۶۲۸ یعنی سالی که

جلال‌الدین در برابر شبیخون مغولان برای اولین بار گریخت در خدمت او بود. زیدری، که در زمان حمله مغول در بازگشت از قلعه موغان از حمله مغول آگاه شده است به سوی بیلقان حرکت می‌کند و در راه متوجه می‌شود که وزیر دربار که با او سر دشمنی دارد نیز به بیلقان رسیده است. ناچار در پوششی ناشناس از آن شهر عبور می‌کند و سه ماه را در گنجه بسختی می‌گذراند. او با اینکه می‌داند در اطراف گنجه ناامنی زیادی هست و مغولان و غارتگران همه جا حضور دارند از گنجه که خود بتدریج دچار آشوب و بلوا شده است ناگزیر به سوی شام حرکت می‌کند. در این زمان حلقه محاصره مغول نیز پیوسته تنگتر می‌شود و او از شام به لشکرگاه سلطان جلال‌الدین باز می‌گردد؛ اما سپاه سلطان که در آن وضعیت نامساعد دائم در حال خوشگذرانی و عیش و عشرت است، بار دیگر از مغولان شکست سختی می‌خورد و زیدری بار دیگر خود را در محاصره مغولان می‌بیند؛ بسختی و با جنگ و گریزی طاقت‌فرسا و ناامیدانه از چنگ آنها می‌گریزد و به شهر آمد می‌رود و سه ماه را نیز در آنجا بسختی در خدمت سلطان آمد (ملک مسعود) می‌گذراند که شخصی نابکار و ظالم بود. بعد از این مدت زیدری در اقدامی مخاطره‌آمیز به شکلی ناشناس از آمد می‌گریزد و در حالی که از دست فرستادگان حاکم آمد می‌گریزد با دزدان و غارتگران نیز روبه‌رو می‌شود و سرانجام بسختی خود را به ماردین می‌رساند و نجات می‌یابد. او از ماردین به سوی اربیل حرکت می‌کند؛ اما از آنجا که وزیر دربار که کینه و عداوت نسوی را به دل گرفته است، هرجا که می‌رود از او بدگویی می‌کند، او به ناچار به شکل مخفیانه خود را به اربیل می‌رساند و از آنجا نیز به ارمیه می‌رود؛ چون خبر نابودی تبریز را می‌شنود به سوی خوی حرکت می‌کند. این بار نیز در راه متحمل سختیهای فراوان می‌شود و با گریز از دست فرستادگان احمد ارموی و وزیر کینه‌توز با تحمل بیماری و بدون توش توان به خوی می‌رسد. نسوی از آنجا نیز به سوی شام حرکت می‌کند و این بار علاوه بر دزدان و غارتگران با تحمل سرمای هوا و گذر از مسیرهای صعب‌العبور سرانجام در سال ۶۲۹ به میافارقین می‌رود و در پناه ملک‌المظفر قرار می‌گیرد.

۳. ر.ک: وجوه اقتباسی و نمایشی هفت پیکر نظامی، فصلنامه تخصصی نظم و نشر فارسی، ش ۴، تابستان ۸۸.

۴. برای نمونه می‌توان به فیلم آخرالزمان ساخته مل گیسون اشاره کرد که در آن قومی وحشی و بدوی با خشونت بی حد، زمینه‌ساز بروز کشمکشهای فراوان داستانی می‌شوند.

منابع

۱. ارسطو، فن شعر؛ ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب؛ تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۳.
۲. اسیلن، مارتین؛ نمایش چیست؛ ترجمه شیرین تعاونی؛ تهران: آگاه، ۱۳۶۱.
۳. افضل، بهرام؛ تحریری نو از نفثه‌المصدور؛ پایان نامه کارشناسی ارشد به راهنمایی اسماعیل حاکمی و مشاوره جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۸.
۴. بلکر، اروین آر؛ عناصر فیلمنامه‌نویسی؛ ترجمه محمد گذرآبادی؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۸.

۵. پورشبانان، علیرضا و غنی پور، احمد؛ «وجوه اقتباسی و نمایشی هفت پیکر نظامی»؛ *فصلنامه تخصصی نظم و نثر فارسی*، ش ۴. تابستان ۸۸ (ص ۲۴-۷)
۶. ثروت، منصور؛ *تحریری نواز تاریخ جهانگشای جوینی*؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.
۷. خرندزی زیدری نسوی، شهاب‌الدین محمد؛ *نقشه‌المصدر*؛ تصحیح امیرحسن یزدگردی؛ چ دوم، تهران: ویراستار، ۱۳۷۰.
۸. -----؛ *سیرت جلال‌الدین مینکبرنی*؛ تصحیح مجتبی مینوی؛ چ دوم، تهران: علمی فرهنگی؛ ۱۳۶۵.
۹. داواک، ماسسمو؛ «پازولینی، فلورستانو واپینی و دیگران»؛ ترجمه کامران شیردل؛ *مجله سینما*؛ تهران: ش ۵ دی ماه ۵۲. (ص ۶-۵)
۱۰. سینگر، لیندا؛ *بازنویسی فیلمنامه*؛ ترجمه عباس اکبری؛ تهران: سوره مهر، ۱۳۸۳.
۱۱. -----؛ *فیلمنامه اقتباسی*؛ ترجمه عباس اکبری؛ تهران: نقش و نگار، ۱۳۸۰.
۱۲. صفا، ذبیح‌الله؛ *تاریخ ادبیات ایران (ج ۳)*؛ چ سوم، تهران: فردوس، ۱۳۶۳.
۱۳. لاوسن، جان هاوارد؛ *سیر تحولی سینما*؛ ترجمه محسن یلقانی؛ تهران: آگاه، ۱۳۶۲.
۱۴. مارتین، والاس؛ *نظریه‌های روایی*؛ ترجمه محمد شهباز؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
۱۵. مرادی، شهناز؛ *اقتباس ادبی در سینمای ایران*؛ تهران: آگاه، ۱۳۶۸.
۱۶. مرینگ، مارگارت؛ *فیلمنامه‌نویسی*؛ ترجمه داود دانشور؛ چ دوم، تهران: سمت، ۱۳۸۷.
۱۷. مک کی، رابرت؛ *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*؛ ترجمه محمد گذرآبادی؛ چ سوم، تهران: هرمس، ۱۳۸۷.
۱۸. میرصادقی، جمال؛ *عناصر داستان*؛ چ پنجم، تهران: سخن، ۱۳۸۵.
۱۹. موریتز، چارلی؛ *نگارش فیلمنامه داستانی*؛ ترجمه محمد گذرآبادی؛ تهران: فارابی، ۱۳۸۴.
۲۰. یونسی، ابراهیم؛ *هنر داستان‌نویسی*؛ چ چهارم، تهران: سهروردی، ۱۳۶۵.

بازخوانی « ذکر خروج تارابی » براساس رویکرد شالوده شکنی

دکتر جواد دهقانیان

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان

دکتر نجمه درّی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان

چکیده

یکی از بخشهای جالب توجه در تاریخ جهانگشا « ذکر خروج تارابی » است. تحلیل چگونگی پردازش روایت این بخش بخوبی روح حاکم بر این اثر را نشان می‌دهد. جوینی خود در مقدمه، هدف تاریخ خود را « تخلید مآثر مغول » دانسته است؛ این اعتراف بدان معناست که مخاطب با روایتی یکسویه روبه‌رو است؛ با این همه، نویسنده با به کار گرفتن ترفندهایی در درون متن می‌کوشد خود را در روایت تاریخ بیطرف نشان دهد و انتظار مخاطب را از «تاریخ» برآورده سازد. البته این هدف به دو دلیل امکانپذیر نمی‌شود: نخستین عامل به ذات روایت برمی‌گردد؛ چراکه روایت نمی‌تواند خنثی باشد. عامل دیگر هدف جوینی است که روایت تاریخ را نهایتاً به اثری مدحی فرو کاسته است. « ذکر خروج تارابی » از جمله بخشهایی است که در رویکردی شالوده شکن، ساختارش شکسته می‌شود و نه تنها غرض نویسنده را از روایت ناکام می‌گذارد که حتی آن را به قیام علیه خود تحریک می‌کند. این مقاله می‌کوشد با بازخوانی خلاقانه این واقعه به خوانش جدیدی از متن و تصویری تازه از تارابی دست یابد؛ خوانشی که حتی می‌توان آن را به کل متن تسری داد.

کلیدواژه‌ها: تاریخ جهانگشا جوینی، تارابی شالوده‌شکنی، روایت در تاریخ جوینی، ادبیات کلاسیک فارسی.

۱. مقدمه

حمله مغول به ایران تأثیرات فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و ادبی فراوانی بر جای گذاشت. بخشی از نتایج این واقعه را با هیچ مقیاسی نمی‌توان سنجید. تأثیر این حمله بویژه در بعد روحی- روانی از حافظه جمعی مردم ایران قابل حذف نیست. شکست در برابر مغول و پیامدهای آن بر فرهنگ، اخلاق، نگرش و ساخت ذهنی جامعه ایرانی تأثیر بسیاری گذاشته است. تاریخ جهانگشا از مهمترین اسناد این دوره است و بسیاری از مورخان و پژوهشگران فرهنگ و تمدن ایران به دوره مغول از این دریچه نگریسته‌اند. این کتاب علاوه بر ارزش تاریخی به دلایل گوناگون مورد توجه منتقدان ادبی بوده است. به نظر نگارندگان، این اثر از جنبه فرهنگی؛ یعنی چگونگی تولید و بازتولید نگرش جامعه (یا حداقل طبقات برگزیده جامعه) به مسائل و موضوعات فرهنگی و اجتماعی، اهمیتی دو چندان دارد. در اینجا با بازخوانی «ذکر خروج تارابی» به شخصیت تارابی نگاهی تازه می‌شود؛ درواقع در برابر روایت نویسنده مقاومت می‌شود و براساس شواهد درون متنی و رویکرد ساخت‌شکنی پذیرفته نمی‌شود و شیوه‌ای جدید برای خوانش این متن عرضه می‌گردد. بر این اساس پذیرش روایت تاریخ جوینی آسیبهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی حمله مغول را نه تنها التیام نداده بلکه تشدید، و حتی راه را برای تسلط بیشتر مغولان فراهم کرده است.

محتوا و هدف نگارش تاریخ جهانگشا معمولاً با دو رویکرد متفاوت نگریسته شده است: رویکرد نخست برآمده از تفکر مؤلف است. جوینی هدف از نگارش اثر خود را نشان دادن برتریهای قوم مغول در عرصه‌های نظامی، سیاسی و فرهنگی بیان کرده است. از نظر وی آثار عدل انوشیروانی و عقل فریدونی و قدرت نظامی دولتهای پیشین در برابر قدرت مغول هیچ و معدوم است و باید آثار شوکت و قدرت این قوم برای آیندگان ثبت گردد. «برای تخلید مآثر گزیده و تأیید مفاخر پسندیده پادشاهان وقت، جوان جوان‌بخت، پیر عزیمت خجسته فال پاکیزه خصال، تاریخی می‌باید پرداخت و تقیید اخبار و آثار او را مجموعه ساخت که ناسخ آیات قیصره و ماحی روایات اکاسره شود» (جوینی، ۱۳۷۵، ج ۱: ۳). اعتقاد، التزام و قبول ایدئولوژی^۱ مغول نه تنها از لابه‌لای سطور تاریخ جهانگشا بلکه به طور عملی در زندگی نویسنده نیز قابل مشاهده است. جوینی سالها بالاترین درجات را در دولت مغول بر عهده داشت و بیست و چهار سال حکومت بغداد به وی واگذار گردید. منتقدان جوینی بر این باورند که وی همکار و

شریک جرائم مغولان است و در واقع او و گروهی که زمینه را برای تسلط و حکومت بیگانه فراهم کرده‌اند، اشتباهات تاریخی غیر قابل بخششی مرتکب شده‌اند. این گروه تسلط و برتری نظامی مغول را به عنوان واقعیتهای تاریخی می‌پذیرند اما معتقدند اگر افرادی چون جوینی با این قوم متجاوز همکاری نمی‌کردند چه بسا امکان حکومت طولانی بر سرزمینهای اسلامی فراهم نمی‌شد.

رویکرد دوم به تاریخ جهانگشا به گروه دیگری از دوستداران فرهنگ، تاریخ و تمدن ایرانی متعلق است که کوشیده‌اند به تطهیر جانب عظاملک جوینی بپردازند و با توجه به نقدهایی که در متن جهانگشا وجود دارد، جهانگشا را نه مدح و حمایت مغول که نوعی نقض غرض اصلی معرفی کنند. از این دیدگاه این متن ابزاری برای بیان ثبت جنایات مغول است و در جای جای آن به تصریح یا تلویح، جنایات این قوم متجاوز افشا شده است. مرحوم ملک‌الشعرای بهار در سبک‌شناسی نثر خود تا حدودی از این نظریه دفاع می‌کند و خدمات جوینی و خاندان وی را از همدستی با مغولان برتر می‌داند:

عظاملک و برادرش اگر چه خدمت‌های پسندیده به خوانین مغول نموده‌اند و به طبع در این همکاری با آن طایفه مظلومه‌های بزرگ نیز به گردن گرفته و موجب رنج و تیره روزی بسی مسلمانان و ایرانیان شده‌اند اما این همه‌ها سعه فضل و کرم و وفور علم و ادب و حسن شیمی که داشتند برابری ننمود و نام آن دو مرد تا امروز بر سر زبانها آمیخته با محبت و آفرین برده می‌شود (بهار، ۲۵۳۵، ج ۳: ۵۲).

خاتمی و عرب‌اف در مقاله «مغول ستیزی عطا ملک جوینی در تاریخ جهانگشا» از این فراتر رفته‌اند و همان‌گونه که از عنوان مقاله برمی‌آید این فرضیه را دنبال کرده‌اند که عظاملک جوینی عملاً به نوعی مبارزه و ستیز با مغولان پرداخته است با این حال آنها به ناگزیر پذیرفته‌اند جوینی در مواردی نظیر تأکید بر قضا و قدر، «جامعه را به سکوت و تسلیم در برابر مغول فراخوانده است» (خاتمی و عرب‌اف، ۱۳۸۹: ۳۰).

نویسنده مقاله مغول ستیزی عظاملک و دیگر طرفداران جوینی درباره وجود انتقادات تند و گزنده نسبت به مغولان در جهانگشا حق دارند اما باید در مورد ماهیت انتقاداتی که عظاملک جوینی مطرح می‌کند، دقت بیشتری کرد. در نگاه اول مخاطب شگفت‌زده می‌شود که چگونه ممکن است وزیر مغولان جرأت و جسارت یابد و چنین انتقاداتی را نسبت به اربابان خود مطرح کند. با تأمل در موارد انتقادی، مشخص

می‌شود که اولاً وی کمتر مستقیماً به انتقاد از مغولان پرداخته و انتقاد او بیشتر به دگرگونیهای اجتماعی و درهم ریختن ساخت طبقات اجتماعی پس از حمله مغول است.^۲ نباید فراموش کرد که خاندان جوینی از طبقات بالای اجتماع و در عصر سلجوقی و خوارزمشاهی از مراتب مهم تشکیلات اداری برخوردار بوده‌اند. در این انتقادات نویسنده از این شکوه می‌کند که در اثر حمله مغول، طبقات پایین جامعه به موقعیتهای تازه دست یافته‌اند. ثانیاً باید پذیرفت که ایدئولوژی اسلامی نسبت به ایدئولوژی نظامی مغول بر ذهن و زبان نویسنده تسلط بیشتری دارد و تنها در این مورد است که وضعیت تقابل دوگانه مغول/اسلام به نفع اسلام سنگینی می‌کند؛ یعنی هنگامی که این دو نیرو در رویارویی با هم قرار می‌گیرد به نظر می‌رسد جوینی به گونه‌ای جانب اسلام را رعایت می‌کند. البته همین مسئله نیز قابل تأمل است؛ چرا که جوینی زمانی به چنین اظهار نظرهایی می‌پردازد که در رقابتهای سیاسی مغولان، او در جناح پیروز قرار گرفته است و جناح مغلوب را به مسلمان آزاری متهم می‌کند تا بدین وسیله مسلمانان را به طرفداری از گروه خود فرا بخواند.^۳

شخصیت تارابی و قیام وی از جمله مباحثی است که برخی منابع تاریخی به آن اشاره کرده‌اند. وجه مشترک و برجسته این نوشته‌ها اشتراک در منبع واحد یعنی جهانگشای جوینی است. تقریباً تمامی این منابع به خوانش جوینی از این واقعه اعتماد کرده‌اند. از میان متون تاریخی، میرخواند در «روضه الصفا» واژه به واژه مطالب جوینی را در باب تارابی نقل کرده است. نوه وی، خواند میر در «حبيب السیر» به تلخیص نوشته جوینی بسنده کرده و حمدالله مستوفی در «تاریخ گزیده» تنها به نامی از این ماجرا اکتفا نموده است (آژند، ۱۳۶۵: ۱۷). از میان پژوهشگران جدید اولین کسی که به موضوع تارابی و قیام وی توجه نشان داد، بارتولد در جلد دوم «ترکستان نامه» است. وی سعی کرد نگاه جوینی را تا حدودی تعدیل کند (بارتولد، ۱۳۵۲: ۸۹-۹۸)؛ همچنین دیفرمی در مجله آسیاتک به این موضوع پرداخت و ماجرای تارابی را به زبان فرانسه ترجمه کرد (آژند، ۱۳۶۵: ۱۷). در مقاله‌ای با عنوان «شورش محمود تارابی»، بایمیف سعی کرد برای قیام تارابی انگیزه‌های اسلامی و ناسیونالیستی بیابد و از این لحاظ نظر او با دیگر نوشته‌ها تا حدودی متفاوت است؛ با این حال روایت جهانگشا برای او منبعی موثق بوده و به آن باور داشته است (بایمیف، ۱۳۸۰: ۶۶-۷۱). آژند با بررسی درخور توجه قیام تارابی، به تشریح و بازنویسی روایت جوینی پرداخته است (آژند، ۱۳۶۵: ۱۷-۲۰).

همان‌طور که گفته شد این پژوهشگران در بهترین حالت به بازسازی و بازنویسی نوشته‌های جهانگشا پرداخته‌اند و با اینکه آنها اعتقاد دارند جهانگشا این ماجرا را مغرضانه نقل کرده است، به دلیل اعتماد و باور به متن، نتیجه تازه و در خور توجهی به دست نیاورده‌اند. علت عمده این عدم توفیق یکی در اطمینان به گزاره‌های تاریخی جهانگشا است و دیگری و مهمتر از آن، تلاش برای بازسازی روایت مؤلف است در حالی که به نظر می‌رسد برای رسیدن به واقعیت (یا حداقل بخشی از واقعیت) لازم است روایت مؤلف شکسته و واسازی شود.

۲. بیان مسئله

در این مقاله با بازخوانی روایت «ذکر خروج تارابی» نشان داده می‌شود رویکرد نخست؛ یعنی هدفی که نویسنده در نگارش متن داشته (تخلید مغول) واقعی‌تر است و به این دلیل که در طول تاریخ هیچ مخالفتی در برابر روایت وی ابراز نشده، [متأسفانه] بر مخاطب تأثیرگذارتر بوده است. اینکه نویسنده جهانگشا در مواردی به انتقاد از مغولان و اوضاع زمانه پرداخته، اگر چه خوشایند و مطلوب هموطنان اوست به چند دلیل نمی‌توان رفتار و روایت جانبدارانه وی را نفی کرد. مهمترین دلیل این مدعا، گفتمان غالب و حاکم بر کتاب است که به توجیه حمله مغول و باورمندی به مشروعیت نظام حکومتی آنها منجر می‌شود. جوینی حتی برای اثبات نظریه خود (مشروعیت حاکمیت مغول) به آیات و احادیث متوسل می‌گردد؛ دلیل دیگر، که شاید به باور بسیاری و از جمله خود نویسنده همکاری وی و دیگر نخبگان را با مغولان توجیه می‌کند، این است که این همکاری باعث شده تأثیرات حمله مغول کاسته شود و خسارات مادی و معنوی آن کاهش یابد. در مقابل این دیدگاه با این پرسش روبه‌رو هستیم که آیا مغول و یا هر قوم متجاوز دیگری بدون حمایت و کاردانی نخبگان جامعه مغلوب، قادر به حکومت و سلطه می‌شد؟

این مقدمات نشان می‌دهد جهانگشا و نوع نگاه به آن چالش برانگیزتر از این است که به نظر می‌رسد. این چالش تا اندازه‌ای به ذات تاریخ و رابطه آن با ادبیات باز می‌گردد. درباره رابطه تاریخ و ادبیات بحث‌های فراوانی شده است. یکی از پرسش‌های اصلی این است که آیا می‌توان ساده‌لوحانه تاریخ را مجموعه‌ای از واقعیتهای دانست؛ آیا تاریخ واقعیت عینی را نشان می‌دهد و یا برساخته اندیشه و بیانگر برداشت مؤلف از

رویدادهاست؟^۹ تاریخگرایی جدید عینیت‌گذاری گفتمان تاریخی را به چالش می‌کشد. در این دیدگاه تأکید می‌شود که واقعیتهای تاریخی ماهیتی تفسیری و متن‌گونه دارد (گرین، کیت و لیبهان، جیل، ۱۳۸۳: ۱۸۵). فوکو همگام با نیچه، روایت تاریخی را ناعادلانه می‌داند. او معتقد است ارزیابی، تأیید یا نفی حساب شده، تعابیر تاریخی را مغرضانه می‌سازد (Foucault, 1986:90). به همین دلیل به جهانگشا از زاویه متن قابل تفسیر نگاه شده است که با نقد، کاوش و بازخوانی، می‌توان به تفسیرها و روایت‌های تازه و حتی گاه متضاد با متن اصلی دست یافت. از این رو کوشش شده است با رویکرد شالوده‌شکنی، داستان «ذکر خروج تاریابی» بازخوانی گردد. این داستان بر محور تقابل دوگانه قبول حاکمیت بیگانه / بیگانه‌ستیزی استوار شده است. به زعم نگارندگان، جوینی با تحمیل قرائتی ایدئولوژیک از این واقعه تاریخی نه تنها برداشتی دروغین و خلاف واقع را به عنوان واقعیت در برابر مخاطب خود قرار داده بلکه مرکز معنایی خود یعنی امتداد سلطه مغول، درهم شکستن قیام‌های ملی و مشروعیت بخشی به حکومت بیگانه را در سراسر متن گسترش داده است.

پیش از بررسی و بازخوانی این بخش از تاریخ جهانگشا لازم است رویکرد شالوده‌شکنی به شکلی کوتاه و گذرا معرفی شود.

۲- ۱ شالوده شکنی

ژاک دریدا، فیلسوف الجزایری - فرانسوی به عنوان واضع رویکرد ساخت شکنی، مبنای رویکرد خود را از تقابلهای دوگانه آغاز کرد که در حقیقت دستاورد مهم ساختگرایی بود. تقابلهای دوگانه برآمده از فرهنگ هستند و در عین حال خود فرهنگ سازند و بهترین نمود آن زبان است. دریدا معتقد بود ما تجربیات خود را بر اساس الگوی تقابلهای دوگانه به دست می‌آوریم. بر اساس نظریه ساختگرایی ما کلمه خوب را در تقابل با کلمه بد درک می‌کنیم بر همین پایه در فرهنگ غربی عقل در برابر احساس، مردانگی در برابر زنانگی، تمدن در برابر بدویت قرار گرفته است. دریدا یادآور شد که ذات این نوع تقابلها سلسله مراتبی است؛ یعنی یکی از این جفتها در جایگاه ممتاز و برتر و دیگری در مرتبه پست‌تر (در مثالهای بالا در هر تقابل واژه نخست، زوج برتر و واژه بعدی زوج فروتر است) در نظر گرفته می‌شود. کشف زوج برتر در هر محصول فرهنگی (گفتگو، نوشتار، فیلم، سریال، رمان و...) نه تنها به

شناخت زوج فروتر بلکه به فهم ایدئولوژی حاکم بر آن می‌انجامد (Tyson, 2006: 254). از نظر دریدا اینکه برخی از تقابلهای دوگانه ویژگی طبیعی و مبنایی واقعی دارد، محرز است. اما ارزشگذاری سفید بر سیاه، زمستان بر بهار، نور بر تاریکی و ...، واقعی نیست و به دلایل خاص در طول تاریخ تمدن بشر شکل گرفته است و در برخی موارد باعث گمراهی ذهن می‌شود. دریدا این باور را لوگو سنتریک^۱ نامید؛ اندیشه‌ای که بر اساس آن ذهن ما به دلایل فرهنگی و ایدئولوژیک یکی از تقابلهای دوگانه مثلاً سفید یا نور را بر زوج دیگرش برتری می‌دهد. این زوجهای برتر یا ممتاز باعث ایجاد مرکز معنایی در متن می‌شود. این مراکز به نظر پساساختارگرایان، متن را با ثبات می‌کنند و امکان تولید نامحدود معنا در تمامی متون را متوقف می‌سازند. این مراکز، تکیه‌گاه «حضور» معنا هستند و به طور ضمنی زوج دیگر خود را -که اکنون غایب است- تداعی می‌کنند. ذهن مخاطب خواسته یا ناخواسته معنا را از طریق همین مراکز ممتاز می‌فهمد.

با شکل‌گیری هر مرکز، خود به خود ساختار سلسله مراتبی به وجود می‌آید که براساس آن مرکز از حاشیه مهمتر می‌شود. شالوده‌شکنی، که روش دریدا برای خوانش متون است، پیش از هر چیز آشکارسازی تنش بین مرکز و حاشیه در هر متن را وظیفه خود می‌داند (برتنس، ۱۳۸۳: ۱۴۹).

به عبارتی ساخت‌شکنی، حاشیه (زوج پست) را علیه زوج ممتاز می‌شوراند و معتقد است جزء ممتاز بدون وجود جزء پست امکان وجود ندارد. ما روز را بدون تصور شب نمی‌توانیم درک کنیم. تقابل نور و تاریکی زائیده قرارداد ذهنی ماست وگرنه تصور نور بدون تصور وجه غایت (تاریکی) امکانپذیر نیست. در نتیجه جزء پست تقابل، شرط وجودی جزء ممتاز تلقی می‌شود و به همان اندازه دارای اهمیت است. به همین دلیل در شالوده‌شکنی تقابل دوگانه، این / آن جای خود را به هم این / هم آن می‌سپارد (همان، ۱۵۲). ساخت‌شکنی بدین طریق قطعیت را فرو می‌ریزد و امکان معنای متکثر را فراهم می‌سازد.

این رویکرد مدعی است می‌تواند به خوانش همه متون اعم از تاریخی، ادبی، فلسفی، روانشناسی و غیر آن بپردازد و فرضیات محتوم و قطعی اندیشه را کنار بزند (Culler, 1979: 34). ساخت‌شکنی در متون ادبی می‌کوشد این مراکز ممتاز را، که ظاهراً باعث ثبوت معنا شده‌است، نشان دهد و با نشان دادن تناقضها و تضادهای درونی متن،

قرائت تازه از آن را فراهم می‌سازد؛ به همین دلیل دریدا متن را بسیار پیچیده‌تر از این می‌داندست که مخاطب در برداشت نخست به آن می‌نگرد.

معنا در متن هرگز به انتها نمی‌رسد و متن گستره‌ای از امکانهای بالقوه است. ساخت‌شکنی این ظرفیت را ایجاد می‌کند که مخاطب با نوعی «کنش تأویل یا تحلیل» راه را بر قرائتها و یا تأویلهای دیگر بگشاید و آن را از اسارت معنای خاص بیرون بیاورد (امامی، ۱۳۸۲: ۹)؛ به سخن دیگر معنا در ساخت‌شکنی نسبی و بی‌نهایت است و هر لحظه می‌توان به کشف و برداشتی نو دست یافت. در اینجا تفاوت ساختارگرایان با پس‌ساختارگرایان بیشتر نمایان می‌شود. ساختارگرایان می‌کوشیدند با کنترل متن از طریق چارچوبهای خاص، رازهای آن را بگشایند. پس‌ساختارگرایان چنین کاری را غیرممکن می‌دانند و بر این باورند که نیروهای خودآگاه و ناخودآگاه فراوانی مانع از تسلط بر متن می‌شوند. شاید مهمترین تمایز آنها در این جمله رامان سلدون نهفته باشد. پس‌ساختارگرایان «به تفاوتهای میان آنچه هر متن می‌گوید و آنچه فکر می‌کند می‌گوید، متوسل می‌شوند. آنها متن را وامی‌دارند که علیه خود بگویند» (سلدون ویدوسون، ۱۳۷۷: ۲۱۳).

از این دیدگاه معنا توسط نویسنده تولید نمی‌شود که او بتواند بر آن تسلط داشته باشد. بر خلاف انگاشتهای نقد سنتی، مؤلف دیگر مؤلف واقعی نیست بلکه چگونگی کارکرد زبان است که معنا را می‌آفریند. اندیشه ساخت‌شکنی، گویی نوعی تقابل با جمله مشهور دکارت است. دکارت گفته بود «من می‌اندیشم پس هستم»^۷ و ساخت‌شکنی می‌گوید «شما فکر می‌کنید که فکر می‌کنید»^۸؛ به عبارتی در اینجا با این مفهوم روبه‌رو هستیم که مؤلف حتی اگر بخواهد نمی‌تواند معنای ثابتی را در متن قرار دهد. تولید معنا از خواست مؤلف فراتر است. به قول دریدا^۹ جمله معنای اضافی تولید می‌کند. همواره پیش ساختههای ذهنی و ایدئولوژی حاکم بر ذهن مؤلف، او را کنترل می‌کند و مانع می‌شود که او بتواند معنا را در سلطه خود قرار دهد. وجه دیگری که مانع از تسلط نویسنده بر معنا می‌شود، وجه غایب و نا نوشته متن، و این جایگاهی است که خواننده و منقد باهوش می‌تواند تولد معنای استنباطی خود را جشن بگیرد و به آفرینش معنای تازه دست بزند و چه بسا بتواند بر اساس نشانه‌های درون متنی که خود کشف می‌کند به معنایی متفاوت و متمایز با خواست نویسنده دست یابد؛ به همین دلیل است که نوریس می‌نویسد: شالوده‌شکنی تمام انگاشتهای مسلم ما را در باب زبان،

تجربه و امکانات عادی ارتباط انسانی به حال تعلیق در می‌آورد» (نورس، ۱۳۸۵: ۱۲). ساخت شکنی در گستره ادبیات تلاشی برای بازخوانی و دوباره خوانی انگاشتهای مسلم ما از متن است و می‌تواند به تغییر در نگرش نسبت به متن منجر شود. این نظریه می‌گوید می‌کوشد برای واقعیتهای دگرگون شده تاریخی، اسطوره‌ای خوانشی تازه عرضه کند.

۲-۲ بررسی داستان «ذکر خروج تارابی»

داستان قیام تارابی یا به تعبیر جوینی «ذکر خروج تارابی» در جلد نخست جهانگشا آمده است و از صفحه ۸۵ تا ۹۰ را در بر می‌گیرد. داستانی کوتاه و یا به عبارتی بسیار کوتاه شده برای اینکه تا آنجا که ممکن است نادیده گرفته شود؛ با این همه این داستان اهمیتی فوق العاده دارد و نشان می‌دهد علاوه بر مقاومت رسمی و دولتی - که طبق قرائن و روایت تاریخ نویسان عصر از جمله خود جوینی، ضعیف و ناچیز بوده است - مقاومت‌های مردمی نیز در برابر مغولان وجود داشته است. احتمالاً بسیاری از آنها به این علت که تاریخ‌نویسی به عنوان رسانه‌ای مهم در انحصار دولت مرکزی (مغول) بوده است، هرگز فرصت ثبت در تاریخ را نیافته و از آن حذف شده است. حال این پرسش مطرح می‌شود: «پس چرا ماجرای تارابی در جهانگشا نقل شده است؟» برای پاسخ این پرسش باید موضوع را از زوایای گوناگون بررسی کرد. ماجرای تارابی بیش از همه به این علت ذکر شده است که روایت آن با شیوه‌های جنگی مغولان همسویی کامل دارد. «هراس افکنی» یکی از مهمترین شیوه‌های جنگ روانی مغولان برای در هم کوبیدن مقاومت حریفان بوده است. آنها با القای مقاومت‌ناپذیری در برابر سپاه مغول، نیروهای مقابل را به زانو در می‌آوردند. عرضه روایت‌هایی از بی‌رحمی، غارت و ویرانی‌های این قوم، حتی اگر واقعیت صرف هم باشد، نهایتاً به ابزاری رسانه‌ای به منظور کارکرد سیاسی - نظامی هراس‌افکنی تبدیل می‌شد. مبالغه در خصوص آماری که نویسنده از کشتار و غارت ... به دست می‌دهد از دیگر نشانه‌های همین شیوه هراس‌افکنی است. دلیل دیگری که جوینی این واقعه را در دل تاریخ خود آورده است، احتمالاً از آنجا ناشی می‌شود که این حادثه در آن زمان مشهورتر از این بوده است که نویسنده بتواند آن را حذف کند و یا بی‌اعتنا از کنار آن بگذرد. بنابراین نویسنده با عرضه روایتی دلخواه از این واقعه از سویی مطابق با خواست سیاسی - نظامی حاکمیت عمل می‌کند و اهداف

آنها را برآورده می‌سازد و از سوی دیگر در پایان این ماجرا و پس از فیصله یافتن قیام تارابی از طبقه خود یعنی نخبگانی که با این گروه متجاوز همکاری و زمینه حکومت آنها را آسان کرده‌اند، رفع اتهام، و حتی طلبکارانه این گروه را مایه حیات و بقای مردم معرفی می‌کند:

روز دیگر که شمشیر زنان صبح فرق شب را بشکافتند خلایق را از مرد و زن به صحرا راندند. مغولان دندان اتهام تیز کرده و دهان حرص گشاده که بار دیگر دستی بزیم و کاری برانیم و خلایق را حطب تنور بلا سازیم و اموال و اولاد ایشان را غنیمت گیریم. خود فضل ربانی و لطف یزدانی عاقبت فتنه را به دست شفقت محمود [یلواج] چون نامش محمود گردانید و طالع آن شهر را باز مسعود چون او برسید و ایشان را از قتل و نهب زجر منع کرد (جوینی، ۱۳۷۵، ج ۱: ۹۰).

به منظور خوانش و یا بازخوانی روایت جوینی از «ذکر خروج تارابی» براساس رویکرد شالوده‌شکنی، بیش از همه به قول سلدون به «نادرست خواندن صحیح» نیاز داریم (سلدون، ۱۹۳: ۱۳۷۷). براین اساس باید با در نظر گرفتن اصل مهم تقابلهای دوگانه، زوج ممتاز و زوج پستِ تقابل در روایت متن نشان داده شود؛ همچنین باید نشانه‌های شکاف و گسسته‌های متن مشخص گردد تا بتوان آن را علیه روایت اصلی به کار برد. این شکافها در واقع به نبرد حاشیه علیه مرکز (زوج ممتاز) منجر می‌شود. همان‌طور که گفته شد محور تقابل دوگانه در این روایت، تقابل میان قبول «حاکمیت بیگانه» به عنوان زوج ممتاز و «بیگانه ستیزی» به عنوان زوج پست است. نویسنده به کمک ابزارهای بلاغی و روایی کوشیده است قیام تارابی را سرکوب و تصویری منفی از وی و کارکردهایش عرضه کند. قیام تارابی از آنجا شکل گرفت که پس از فتح و ویرانی بخارا به دست مغولان، تارابی از حومه بخارا علم مخالفت را برافراشت و مردم آشفته سر و ناامید را روحیه و شجاعت مبارزه بخشید. مقاومت، آن هم در برابر سپاه مجهز و از همه مهمتر سپاهی که القا شده بود مقاومت در برابر آنها غیر ممکن و محتوم به شکست است، مسلماً کاری سخت بود و ایمانی راسخ می‌طلبید. تارابی مغولان را سخت آشفته کرد؛ حتی در مراحل آنها را شکست داد و سرانجام شکست خورد. به گمان نگارندگان شکست او در مقابل مغولان نسبت به شکستی که از سوی جوینی به وی تحمیل شده، ناچیز بوده است و آنقدر دردناک نیست. جوینی با عرضه تصویری منفی از تارابی، وی را به شکستی تاریخی محکوم کرد. حال باید دید جوینی چگونه با

کاربرد ابزارهای روایی، متنی پرداخته که مرکز معنایی یا زوج ممتاز (قبول حاکمیت بیگانه) تقویت گردیده و چگونه او در طول تاریخ موفق شده است مخاطب را قانع کند که روایت وی درست و مطابق با واقعیت است؛ آیا باید خوانش او را پذیرفت و یا می توان تصویری متفاوت از این ماجرا عرضه کرد؟ برای بررسی این مسئله دقت در عناصر تقویت کننده روایت وی ضروری است.

۲-۲-۱ گزینش واژه‌ها

توان زبان این فرصت را فراهم می آورد تا با انتخاب و گزینش واژه‌ها در محور عمودی، میزان تأثیرگذاری در مخاطب کم یا زیاد شود. مؤلف با انتخاب واژگان مورد نظر خود از طرفی خودآگاه یا ناخودآگاه به قضاوت می پردازد و به تبع آن مورد قضاوت قرار می گیرد. از سوی دیگر با گزینش واژه‌ها بر ذهن و عاطفه خواننده تأثیر می گذارد و او را به مسیری هدایت می کند که خود می خواهد. بنابراین انتخاب واژگان یعنی هدایت خواننده در مسیری که مطلوب نویسنده است، حتی اگر این واژگان ظاهراً عاری از حس قضاوت باشد، نهایتاً خواننده را به قضاوت وا می دارد؛ برای مثال درباره این دو بیت از شاهنامه بحثهای زیادی شده است^۱ که چگونه فردوسی با علم به اینکه در ژانر حماسه حق دخالت در ماجرا و بروز احساسات و عواطف خود را ندارد با گزینش واژه‌ها به قضاوت در روایت پرداخته و از رستم قهرمان محبوب خود جانبداری کرده است و در نتیجه علی رغم اینکه ظاهراً قانون روایت حماسی را رعایت کرده است در واقع روایت او به هیچ وجه خنثی نیست (رک. شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۶):

ببینیم تا اسب اسفندیار	سوی آخور آید همی بی سوار
و یا باره رستم جنگجوی	به ایوان نهد بی خداوند روی
(فردوسی، ۱۳۷۶: ۲۸۰)	

گزینش واژگان (اسب/ باره، ایوان/ آخر، خداوند/ جنگجو) در انتساب آنها به رستم و اسفندیار، خنثایی روایت را نفی می کند.

در روایت جوینی گزینش واژه‌ها با دقت کمتری صورت گرفته به طوری که مخاطب آگاه راحت تر می تواند درک کند که با روایتی تاریخی - روایتی که اصولاً باید بیطرف و بی غرض باشد - روبه رو نیست؛ حتی در عنوان این بخش «ذکر خروج تارابی» انتخاب کلمه خروج در جهت تقویت زوج ممتاز (حاکمیت بیگانه) است. خروج در فرهنگ

اسلامی به معنی شورش علیه حاکم مشروع زمان است. محکوم به چنین حکمی عاقبتی معمولاً شوم و مرگبار دارد" (عوده، ۱۳۷۳: ۲۸۵).

گزینش واژه‌ها و درپی آن، حسی که واژه‌ها به مخاطب القا می‌کند در سراسر متن بخوبی به گونه‌ای انتخاب شده است که مرکز معنایی مورد نظر نویسنده را (حاکمیت بیگانه) تقویت می‌کند. بررسی همه این واژه‌ها تقریباً غیرممکن است با این حال برای نمونه با تمرکز بر چند سطر اول این روایت، چگونگی زمینه‌چینی و ورود به ماجرا بررسی می‌شود.

در شهر سته ست و ثلثین و ستایه قران نحسین بود در برج سرطان و منجمان حکم کرده بودند که فتنه ظاهر شود و یمن مبتدعی خروج کند. بر سه فرسنگی بخارا دیهی است که آن را تاراب گویند. مردی بود نام او محمود صانع غربال چنانک در حق او گفته‌اند در حماقت و جهل عذیم المثل به سالوس و زرق، زهد و عبارتی آغاز نهاد و دعوی پری‌داری کرد یعنی جنیان با او سخن می‌گویند و از غیبیات او را خبر می‌دهند و در بلاد ماوراءالنهر و ترکستان بسیار کسان بیشتر عورتینه دعوی پری‌داری کنند (جوینی، ۱۳۷۵: ۸۵)

برگزیدن واژگانی مانند «قران نحسین، فتنه و خروج» درست در جهتی انتخاب شده است که نویسنده قصد القای آن را دارد؛ یعنی مخاطب باید ذهنش را برای شنیدن واقعه‌ای ناخوشایند آماده کند که حتی افلاک و سرنوشت نیز بر ناپسند بودن آن مهر تأیید زده‌اند. کلمه «مبتدعی» در قاموس شرعی معنای خاص خود را دارد؛ چرا که بدعت در دین بسیار ناپسند قلمداد شده است. نویسنده با انتخاب این واژه درواقع به صورت ضمنی مخالفت تارابی را با مغولان خلاف شرع می‌داند. کلمه «خروج» که پس از آن آمده است این بار معنایی را تقویت می‌کند. کلمه «منجمان» واژه دیگری است که با توجه به اعتقاد مردم عصر به احکام نجومی به کمک تقویت اندیشه اصلی آمده است. فعل «گفته‌اند» بدون اینکه فاعل آن مشخص باشد در اینجا کارکردی چندگانه دارد: ۱. نویسنده با این شیوه گزاره‌ای را بیان می‌کند که چه بسا فقط شایعه‌ای برساخته از جانب خودش باشد و با مکتوب کردن آن گزاره، گونه‌ای تقدس و مقبولیت و مشروعیت برای آن به وجود می‌آورد با این حال این گزاره محتمل صدق و کذب است. ۲. نیاوردن فاعل برای این فعل می‌تواند به این منظور باشد که احتمالاً این گزاره در زمان نویسنده سندیت و مقبولیت نداشته و نویسنده خواسته است مسئولیت آن را از خود سلب کند و به عهده فاعل ناشناس بگذارد. ۳. حذف فاعل مرجع از سویی نوعی

تأیید گرفتن است؛ بدین معنا که این گزاره نه تنها مورد تأیید نویسنده بلکه مورد تأیید دیگران نیز هست. ۴. ایجاد خدشه و شک و شبهه در زهد و عبادت تارابی و سلب مشروعیت دینی از وی. ۵. کارکرد دیگر و البته متفاوت این فعل، شکاف و گسستی است که در متن ایجاد می‌کند بدین معنا که شکل روایت خطی متن را به روایت در روایت تبدیل می‌کند. نویسنده روایت را نه از زاویه دید خود بلکه از زاویه دید دیگرانی که به هیچ وجه سندیت آنها به تأیید نرسیده است بیان می‌کند و در نتیجه، خود متن، صحت روایت را به چالش می‌کشد. در ادامه نویسنده با در نظر گرفتن زمینه فرهنگی (جامعه اسلامی و مخاطب مسلمان) ارتباط با جن و پری و بویژه قدرت پیشگویی آنان را به نوعی تأیید می‌کند. آنچه تأیید نمی‌شود تأیید صحت ارتباط تارابی با جن و پری است. جوینی این ارتباط تارابی را نوعی دعوی و ادعا می‌خواند. البته به این موضوع از زاویه دیگر هم میتوان نگریست. معنای تلویحی چنین گزاره‌ای این است که تارابی قدرت و نفوذی از خود نداشته و آنچه باعث قدرت او شده نه ارتباط حقیقی با متافیزیک بلکه «ادعای ارتباط» با این عوالم است. با این برداشت، وی به مخاطب القا می‌کند که تارابی سالوسی است که از باورهای مردم و جهل آنها برای مقاصد خود بهره‌برداری کرده است. توصیفات که وی از مردم می‌کند و آنها را جاهل و نادان می‌شمارد، مؤید همین نظر است. جوینی ضربه دیگری در همین چند سطر بر تارابی وارد می‌کند و کردار او را هم شأن زنان یا «عورتینه» معرفی می‌کند. در واقع با این گزاره حیثیت تارابی در جامعه‌ای مردسالار متزلزل می‌شود. جوینی به همین طریق در ادامه با برگزیدن کلماتی نظیر خرافات، جهل، عوام الناس و ... و انتساب آن به تارابی و یاران او مرکز معنایی مورد نظر خود را تقویت می‌کند.

۲-۲-۲ استفاده از آیات، امثال و اشعار

یکی از شگردهای مؤثر در بلاغت جهان اسلام تثبیت معنا به وسیله نقل احادیث، آیات، اشعار و مثالهای مشهور است. جوینی به خوبی آگاهی دارد که استفاده از این شگرد بویژه کاربرد احادیث و آیات می‌تواند پایه‌های استدلالی او را نزد مخاطب تقویت، و حتی او را به سکوت و تأیید مجبور کند. نویسنده در ذکر این واقعه دو بار به آیات قرآنی استشهاد کرده و هر دو بار به منظور نفی و سرکوب تارابی و تقویت مرکز معنایی بوده است: نخست جایی است که نویسنده معترف است به دلیل ارتباط و یا ادعای

ارتباط تارابی با پریان و متافیزیک همه بیماران برای بهبود و تندرستی به وی روی می‌آوردند مگر کسانی که قلبی پاک و سلیم دارند:

و هر کجا مزمنی بود و مبتلایی روی بدو آوردند و اتفاق را نیز در آن زمره یک دو شخص اثر صحتی یافته‌اند؛ اکثر ایشان روی به او آوردند از خاص و عام الا من اتی الله بقلب سلیم (جوینی، ۱۳۷۵: ۸۶).

مورد دیگر زمانی است که حتی افراد معتبر، صحت و درستی روایت اعجاز تارابی در درمان بیماران را تأیید می‌کنند اما نویسنده با آوردن روایتی، این حکم را نقض می‌کند:

از چند معتبر مقبول قول شنیدم که ایشان گفتند در حضور ما به فضله سگ یک دو نابینا را دارو در چشم دمید صحت یافتند. من جواب دادم که بینندگان نابینا بودند و الا این معجزه عیسی بن مریم بوده است و بس، قال الله تعالی تبرئ الاکمه و الابرص و اگر من این حالت به چشم خود مشاهده کنم به مداوای چشم مشغول شوم (همان، ۸۶).

دقت در این روایت نویسنده معلوم می‌کند که این روایت در ذات خود می‌تواند کارکردی دوگانه داشته باشد. ظاهراً در بخشی از روایت یعنی سخن افراد «معتبر مقبول قول» به نوعی جانب تارابی رعایت شده است اما همین مسئله در رویکرد شالوده شکنی می‌تواند معنایی دیگر بیابد که خود حاکی است این گزاره نیز در جهت تقویت مرکز معنایی مؤلف به کار گرفته شده است. با این برداشت نویسنده می‌خواسته نشان بدهد که چگونه تارابی حتی افراد معتبر را فریفته و به خود جلب کرده است. یکی از مهمترین دلایل افزوده شدن این عبارت این است که نویسنده بدین وسیله اقبال جمعیت و بویژه طبقات نخبه و برگزیده را به وی توجیه می‌کند. عبارت «فضله سگ»، که وجه منفی آن در فرهنگ اسلامی مشخص است به این علت اضافه شده است تا اولاً بر نادانی پیروان تارابی تأکید، و ثانیاً باورمندی به این ماجرا را نفی کند و موجبات بیزاری دیگران را فراهم سازد.

۲-۲-۳ گسست های متن

ساخت شکنی بر شکافهایی انگشت می‌گذارد که در متن وجود دارد. همان طور که گفته شد به رغم خواست مؤلف در روایت شکافها و گسست‌هایی به وجود می‌آید. وجود این شکافها ناگزیر متن و پرهیز از آنها غیر ممکن است. در روایت جوینی هم، شکافها و گسست‌هایی هست که امکان خوانش متفاوت متن را فراهم می‌آورد. اولین عامل تردید در باورمندی نسبت به روایت جوینی ذکر خود روایت است. ثبت روایت

این واقعه نشان می‌دهد که این حادثه در روزگار خود بسیار عظیم و مهم بوده و نویسنده نمی‌توانسته است تاریخ وقایع مغول را بنویسد و از این واقعه ذکری به میان نیاورد. وجه غایب متن به مخاطب یادآوری می‌کند که چه بسیار وقایعی از این دست یعنی مقاومت در برابر مغول به دلیل انحصار رسانه و یا محدود بودن دایره قیامها از حافظه تاریخ حذف شده و تنها بخش کوچکی از آن ثبت و ضبط شده است. مسئله دیگر این است که نویسنده می‌کوشد تا حد امکان چه در حجم و چه در شیوه بیان بر خلاف جریان معمول نثر مصنوع - که اطناب رکن اصلی آن است - ماجرا را مختصر بیان کند تا از اهمیت موضوع بکاهد اما در متن شواهدی دیده می‌شود که نشان می‌دهد ماجرای تارابی اتفاقاً اهمیتی فوق‌العاده زیاد داشته است و جمعیت زیادی از خواص و عوام به او گرویده‌اند و حتی کار او بالا گرفته و شدیداً مغولان را به دردرس انداخته است. تارابی چگونه توانست از مردمی شکست خورده و پراکنده، گروهی متحد، یکدل و مبارز بسازد؟ پاسخ متن روشن است: براساس روایت متن او شایادی است که از جهل و نادانی مردم بهره‌برداری کرده است. متن به او اتهامهای زیادی می‌زند. این اتهامها احتمالاً دور از واقع نیست اما مسئله این است که به این اتهامها از زاویه دیگری هم می‌توان نگاه کرد. بر خلاف روایت متن، تارابی اتفاقاً فردی بسیار هوشمند، زیرک و جامعه شناس است و به نظر می‌رسد از ساخت فکری و سازوکار فرهنگی جامعه خود آگاه است. او ابتدا با طب آن هم طبی که سر رشته آن به متافیزیک (پریان و اجنه) می‌رسد، مردم زیادی را به سوی خود جلب می‌کند: «هر کجا زمینی بود و مبتلایی روی بدو آوردند» (جوینی، ۱۳۷۵، ج ۱: ۸۶). جوینی این موضوع یعنی حمایت مردم را از تارابی چندین بار تکرار کرده است: «و این آوازه با حکم منجمان موافق افتاد و روز به روز جمعیت زیادت می‌شد و تمامت شهر و روستا روی بدو نهادند و آثار فتنه و آشوب پدید آمد» (همان، ۸۶) و «در یک لحظه جهانی مردم بر او جمع شد» (همان، ۸۶) و «اکثر خلائق روی به صحرا و تل نهادند و بر او جمع شدند» (همان، ۸۷) و «چون ازدحام مردم از حدی بگذشت و بی‌تبرک او باز نمی‌گشتند و دخول را مخارج نماند و خروج ممکن نه ...» (همان، ۸۷). شکاف دیگر متن استفاده هوشمندانه تارابی از اعتقادات مغولان و جامعه علیه خود مغولان است. در این عصر با مردمی روبه‌رو هستیم که اعتقاداتی راسخ به متافیزیک و ماوراءالطبیعه دارند. این اصل در مورد مغولان با شدت بیشتری صادق است. به قول جوینی آنها شدیداً به گفتمان اباطیل و خرافات باور دارند (همان، ۴۵-۴۳). به همین دلیل تارابی نخست به طور غیر مستقیم^{۱۲} مدعی ارتباط با پریان یا به قول

جوینی پری‌داری است؛ سپس وزیر او شمس‌الدین محبوبی، که شخصیتی معروف و شناخته شده است روایتی از پیشگویی پدرش مبنی بر ظهور تارابی و قدرت یافتن او عرضه می‌کند. در اینجا تارابی از همان سلاحی استفاده می‌کند که دشمنانش علیه او استفاده کرده‌اند: جوینی در ابتدای بحث ادعا کرده بود منجمان «قران نحسین» را درباره ظهور فتنه تارابی پیشگویی کرده‌اند. وزیر تارابی پیشگویی می‌کند به زودی «صاحب دولتی که جهان را مستخلص کند» ظهور می‌کند؛ بنابراین هر دو رقیب از شیوه پیشگویی به منظور پیشبرد اهداف خود استفاده می‌کنند. نتیجه پیشگویی وزیر تارابی هراس و ترسی است که مغولان از شخصیت ماورایی تارابی می‌یابند؛ از این رو با وجود نقشه و توطئه‌ای که مغولان برای قتل تارابی دارند، او موفق می‌شود با ایجاد ترس و هراس در دل آنها مانع از اقدام آنان شود: تارابی:

روی به تمشا که بزرگتر شحنگان بود آورد و گفت از اندیشه بد بازگرد والا بفرمایم تا چشم جهان‌بینت را بی‌واسطه دست آدمیزاد بیرون کشند. جماعت مغولان چون این سخن بشنیدند، گفتند یقین است که از قصد ما کسی او را اعلام نداده است مگر همه سخنهاى او بر حق است خائف شدند و او را تعرض نرسانیدند (همان، ۸۷).

شکاف دیگر متن در ادعای جوینی مبنی بر این است که هواخواهان تارابی عوام‌الناس و جمعی از مردم نادان و بی‌سرو پا بوده‌اند. او سعی کرده است مخاطب را قانع کند که طرفداران و حمایت‌کنندگان تارابی: «عوام‌الناس و جهال» هستند در حالی که سه گزاره این روایت متن را می‌شکند و نقض می‌کند: نخست سخن «معتبران مقبول قول» است که رفتار و باورهای تارابی را قبول دارند و دیگری پیوستن یکی از ائمه بخارا به وی است «و در بخارا شمس‌الدین محبوبی سبب تعصبی که وی را با ائمه بخارا بودست اضافت علت آن احمق شد و به زمره معتقدان او ملحق شد» (همان، ۸۶) و دیگری گرویدن برهان‌الدین برهانی به تارابی و پذیرش خلافت از سوی اوست «سرور صدور بلک دهر برهان‌الدین سلاله خاندان برهانی و بقیه دودمان صدر جهانی او را سبب آنک از عقل و فضل هیچ خلاف نداشت خلافت داد و شمس محبوبی را به صدری موسوم کرد» (همان، ۸۸).

گسست دیگری که باورمندی روایت جوینی را به تعلیق و می‌دارد، توجیه شکست مغول در برابر تارابی، کوچک شمردن موفقیت‌های او و موکول کردن آنها به اتفاقات است؛ اگر تارابی بیماران را شفا می‌دهد برآمده از صدفه و اتفاق است: «اتفاق را نیز در

آن زمره بر یک دو شخص اثر صحتی یافتند» (همان، ۸۶). در توجیه شکست مغولان مدعی است که این شکست به دلیل قدرت تارابی نبوده بلکه دلایلی دیگر داشته است: «چون در میان قوم شایع شده بود که هر کس در روی وی دست به خلاف بجنابد خشک شود آن لشکر نیز دست به شمشیر و نیزه آهسته تر می یازیدند» (همان، ۸۹). در نهایت عامل شکست مغولان نه قدرت تارابی بلکه «باد» معرفی می شود:

در تضعیف آن [جنگ] بادی سخت برخاست و خاک چنان انگيخته شد که یکدیگر را نمی دیدند. لشکر خصمان پنداشت که کرامات تارابی است همه دست باز کشیدند و روی به انهزام باز پس نهادند و ... قرب ده هزار مرد کشته شد (همان، ۸۹).

مؤلف برای تقویت مرکز معنایی خود و سرکوب تارابی به شیوه‌ای دیگر متوسل می شود. او با علم به اینکه مسائل ناموسی تا چه حد در فرهنگ اسلامی حساسیت دارد و می تواند احساسات را برانگیزد از این نیرو نیز برای تقویت وجه ممتاز روایت خود چشم پوشی نمی کند. در حالی که سپاه تارابی سرگرم جمع آوری سپاه و ادوات جنگی است، تارابی که خود روی به مردم آورده و گفته بود: «ای مردان حق توقف و انتظار چیست؛ دنیا را از بی دینان پاک باید کرد» (همان، ۸۹) بر اساس روایت متن: «با بتان پری وش و نگاران دلکش خلوت ساخت و عیش براند... و خواهر او چون تصرف او در فروج و اموال بدید به یکسو شد و گفت کار او به واسطه من بود، خلل گرفت» (همان، ۸۹) چنین روایت غرض آلودی البته هدفی جز تخریب وجه و حیثیت تارابی ندارد. خدشه دار کردن حیثیت ناموسی رقیبان و حریفان در بخشهای دیگر تاریخ جهانگشا دیده می شود بویژه در جلد دوم در ذکر پایان کار جلال الدین باز با همین شیوه روبه رو می شویم.

مواردی که ذکر شد تنها برخی از شواهد موجود در متن را به تصویر می کشد تا نشان دهد تاریخی که خود از مهمترین و معتبرترین منابع دست اول در مورد حمله مغول است تا چه اندازه مغشوش، نادرست و غیر قابل اعتماد است و تا چه اندازه ایدئولوژی حاکم بر ذهن و زبان نویسنده در پرداخت روایت دخالت داشته است. با اینکه نمی توان تأثر جوینی را در روایت فجایع مغول نادیده گرفت، تلاش او برای مشروعیت بخشی به حاکمیت، تصویری دیگر از نوشته های او عرضه می کند. پیام نویسنده، چه به تصریح و چه به تلویح، قبول حاکمیت مغول، محکوم به شکست بودن هر مقاومت و نفی تلاش برای بر هم زدن حاکمیت مغول است. به همین دلیل حتی اگر

به صورت پراکنده نویسنده گاهی از مغول و نظم حاکم انتقاد کرده است به هیچ وجه نباید به منزله عدول از مرکز معنای اصلی تلقی شود. بررسی روایت «ذکر خروج تارابی» با این رویکرد در نهایت نشان می‌دهد که تاریخ جوینی چگونه از یک شهید تاریخی، چهره‌ای مضحک و منفی به مخاطب عرضه می‌کند و تارابی را که می‌توانست کاوه‌ای دیگر و یا ارشی یا اریو برزنی دیگر باشد یا لاقل تصویری از قهرمانی ملی داشته باشد در مسلخ تاریخ به شهادت برساند.

۳. نتیجه گیری

ماجرای تارابی از این نظر اهمیت ویژه دارد که نشان می‌دهد تا چه اندازه تاریخ می‌تواند وارونه جلوه کند یا دست کم اسیر برداشتهای ایدئولوژیک شود. تارابی که می‌توانست قهرمان مبارزات ایرانیان علیه مغول نام بگیرد، عملاً تا امروز چهره‌ای منفی داشته است. او بیش از شکست در برابر مغول، در برابر عوامل فرهنگی و روایت تاریخی سرکوب و مغلوب شده است. روایتی که جوینی از قیام تارابی به عنوان واقعیت پیش روی مخاطب گذاشته، سازه اصلی این تصویر منفی و ناخوشایند شده است.

در خوانش ساخت‌شکن از این ماجرا کوشیده شده است تقابل دوگانه متن‌شناسایی شود. تقابل حاکمیت بیگانه/ بیگانه‌ستیزی محور اصلی روایت این ماجرا است و زوج ممتاز این تقابل، که ماجرای تارابی و حتی کل کتاب بر محور آن نگارش یافته «حاکمیت بیگانه» و مشروعیت‌بخشی به آن است. فروپاشی متن به اجزای سازنده روایت نشان می‌دهد که چگونه اجزای متن به تقویت این زوج ممتاز پرداخته‌است. واژه‌ها به گونه‌ای انتخاب شده‌است که روایت را در جهت خواست مؤلف به پیش می‌برد. از ابزارهای بلاغی مثل استشهاد به آیات و احادیث و یا اطناب و ایجاز نیز در جهت اهداف روایت هنرمندانه استفاده شده است. علاوه بر این، آنچه باز خوانش شالوده شکنانه متن را ضروری و ممکن می‌کند، شکافها و گسست‌هایی است که به‌رغم میل نویسنده در متن وجود دارد و مانع می‌شود که خوانش و روایت نویسنده مورد قبول قرار گیرد و یا حداقل تنها خوانش پذیرفته متن باشد. در نهایت خوانش جدید، تصویری کاملاً متفاوت از تارابی و به تعبیر نگارنده «شهید تاریخ» عرضه می‌کند و اجازه می‌دهد ضلع غایب متن یعنی زوج پست روایت (بیگانه‌ستیزی) که در سایه زوج ممتاز (حمایت بیگانه) قرار گرفته‌است، اجازه حضور و خودنمایی بیابد.

پی نوشت

۱. ایدئولوژی معادل با نظام عقاید مناسب با یک طبقه در نظر گرفته شده است (Williams, 1976: 128-30). در اینجا منظور تسلط چارچوبهای حکومتی مغول بر ذهن نویسنده است. ایگلتون نیز در باره نفوذ ایدئولوژی در متن معتقد است ایدئولوژی امری ذهنی است که در متن بازنمایی می شود و گفتمان را شکل می دهد و از همه مهمتر تظاهر به توصیف واقعیت می کند (Eagleton, 1991: 19). همچنین نک: کیت گرین و جیل لیبهان، ۱۳۸۳: ۱۴۹-۲۱۲.
۲. یکی از تندترین انتقادات جوینی در دیباچه کتاب آمده است. همان طور که مشاهده می شود در اینجا حمله بیشتر به دگرگونیهای جامعه بعد از حمله مغول است؛ حمله به کسانی است که خط ایغوری را یاد می گیرند و آن را مایه افتخار می دانند و نه به صاحبان و مروجان آن: «... و زبان و خط ایغوری را فضل و هنر تمام شناسند هر یک از ابناء السوق در زی اهل فسوق امیری گشته و هر مزدوری دستوری و هر مدبری دبیری و هر مستدفی مستوفی و هر مسرفی مشرفی و هر شیطانی نایب دیوانی و هر جافی کافیی و هر خسی کسی و هر خسیسی رئیس و...» (عظاملک، جوینی، ج ۱، ۱۳۷۵، ۵ و ۴).
۳. برای نمونه می توانید به ماجرای شهادت علاء الدین محمد الختنی در جلد اول صفحه ۵۳ مراجعه کنید.
۴. جوینی لشکر مغول را لشکر الهی می خواند: «و حدیثی است منقول از اخبار ربانی اولئک هم فرسانی بهم انتقم ممن عصانی» (همان، ۱۷)؛ در جایی دیگر برای مشروعیت بخشی به مغولان آنها را مایه و ابزار تحقق حدیث «زویت لی الارض فاریت مشارقها و مغاربها...» می داند از نظر وی مغولان عامل گسترش اسلامند هرچند از اخلاق به دور باشند «ان الله لیوید هذا الدین بقوم لا خلاق لهم». او همچنین توصیه می کند اولی الابصار کسانی هستند که طبق این آیه قران «و لا تلقوا بایدیکم الی التهلکه» نباید در برابر مغول مقاومت و ایستادگی کنند (همان، ۱۱-۹).
۵. «اگر ادبیات و تاریخ را از دیدگاه کارکردی- و نه از دیدگاه هستی شناختی- که به «جوهر» [یا «ماهیت»] آنها مربوط می شود- متمایز کنیم، تصویر نسبتا متفاوتی نمایان می شود. طبق این نظر، تاریخ و ادبیات عناوینی هستند که ما برای نسبت دادن به متون معینی بر می گزینیم؛ آنها به دلیل ویژگی زبانی ذاتی از یکدیگر متمایز نمی شوند» (همان، ۱۵۵).
6. logo centric
7. I think then I am
8. You think you think
9. Jacobs Derrida
۱۰. شمیسا می نویسد: «فردوسی در مورد اسفندیار لغات اسب و سوار و در مورد رستم لغات باره و خداوند به کار برده است که رسمی تر و پر طمطراق تر است و علاقه قلبی او را به رستم نشان می دهد (سیروس، شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۶).
۱۱. جرم قیام مسلحانه علیه حکومت در فقه اسلامی تحت عنوان بغی مطرح شده است. باغی / خارجی کسی است که با توسل به زور و قدرت برای تغییر نظام حکومتی یا تغییر حاکمان فعالیت می کند (عبد القادر، عوده، ۱۳۷۳: ۲۵۸).

۱۲. متن جهان گشا مدعی است که تارابی به واسطه خواهرش با پریان و اجنه ارتباط داشته است؛ همین مسئله باعث شده است که بارتولد و بایمیتف بر نقش موثر خواهر وی پافشاری کنند و این قضیه را قسمت مغفول قیام تارابی بدانند.

منابع

۱. آژند، یعقوب؛ قیام تارابی؛ *کیهان فرهنگی*، فروردین ۱۳۶۵ ش ۲۵، ص ۱۷ تا ۲۰.
۲. امامی؛ نصرالله؛ *ساخت شکنی در فرایند تحلیل ادبی*؛ اهواز: رسش، ۱۳۸۲.
۳. بارتولد، و.و؛ *ترکستان نامه*؛ مترجم کریم کشاورز؛ تهران: فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.
۴. بایمیتف، لقمان؛ شورش محمود تارابی، *کیهان فرهنگی*، مرداد ۱۳۸۰، ش ۱۷۸، ص ۶۶ تا ۷۱.
۵. برتنس، هانس؛ *مبانی نظریه ادبی*؛ ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی؛ چ دوم، تهران: ماهی، ۱۳۸۳.
۶. جوینی، عطاملک؛ *تاریخ جهانگشا* جلد یک و دو؛ تصحیح محمد قزوینی؛ تهران: دنیای کتاب، ۱۳۷۵.
۷. خاتمی، احمد و عرب اف، آرزو؛ مغول ستیزی عطا ملک جوینی در تاریخ جهانگشا؛ *تاریخ ایران*، شماره ۶۶/۵، ۱۳۸۹، ص ۲۸ تا ۴۸.
۸. سلدون رامن و پیترو ویدوسون؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ ترجمه عباس مخبر؛ ویرایش سوم، تهران، طرح نو، ۱۳۷۷.
۹. عوده، عبد القادر؛ *التشريع الجانی الاسلامی*؛ بازنگری تحقیق و تطبیق عباس شیر؛ چ دوم، تهران: میزان، ۱۳۷۳.
۱۰. فردوسی، ابوالقاسم؛ *شاهنامه* دفتر ششم؛ تصحیح سعید حمیدیان، چ چهارم، تهران: قطره، ۱۳۷۶.
۱۱. شمیسا، سیروس؛ *معانی و بیان*؛ تهران: میترا، ۱۳۸۵.
۱۲. نوریس، کریستوفر؛ *شالوده شکنی*؛ ترجمه پیام یزدان جو، تهران: مرکز، ۱۳۸۵.
1. Culler, J., *on Deconstruction: theory and criticism after structuralism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1982
2. Eagleton, T., *The Ideology: An Introduction*, London: Verso, 1991
3. Foucault, F., *The Foucault Reader*, ed. p. Rainbow, Hammond's worth: Penguin, 1986.
4. Tyson, Lois, *Critical theory today A user – friendly guide second edition*, Routledge: New York & London, 2006.
5. Williams, R., *Keywords*, London: Croom Helm, 1976.

مقایسه ساختار داستانهای مشترک عامیانه کره‌ای و داستانهای کلیله و دمنه

دکتر احمد رضایی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

چکیده

این پژوهش ضمن اشاره به ویژگیهای قصه‌های عامیانه، سیر پژوهش قصه‌های عامیانه و نقد آن با اشاره به قصه‌های عامیانه مشترک کره‌ای و ایرانی، به بررسی و تحلیل ساختار سه قصه عامیانه کره‌ای پرداخته است، که مشابه آنها در کلیله و دمنه دیده می‌شود. دو مورد از قصه‌های مشترک از نظر درونمایه و بسیاری از کنشها، همانند است و قصه سوم که مفصلتر بدان پرداخته شده در روایت کره‌ای و کلیله، آنقدر شبیه است که به نظر می‌رسد منشأ واحد دارد. تحلیل و مقایسه این داستانها، ضمن نشان دادن همانندیها و تفاوتهای آنها، دگرگونیها و تغییرات ساختاری روایت را در متن کلیله در مقایسه با روایت عامیانه آن آشکار می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، قصه‌های عامیانه کره‌ای، داستان کلیله و دمنه، ساختار در داستان امروز.

۱. درآمد

تأمل در انواع ادبی فرهنگهای مختلف، نشان‌دهنده عناصر مشترک و مشابه بین آنهاست به گونه‌ای که گاهی در پذیرش سرچشمه مشترک آنها هیچ تردیدی نیست. مقایسه مضامین و درونمایه اشعار، حکایات، داستانها و... حاکی از مشترکات زیادی است. گویا براساس چنین دریافتهایی برخی منتقدان مدعی شدند هیچ مضمون ناگفته‌ای در ادبیات وجود ندارد و پیشینیان به همه موضوعات توجه کرده‌اند. آنچه نو و جدید است، شیوه بیان یا به عبارتی «چگونه گفتن» است. همین تشابهات، شاخه‌ای از ادبیات را به نام ادبیات تطبیقی یا مقایسه‌ای بنیان نهاد که تعریفهای بسیاری از آن عرضه شده است؛ از جمله: ادبیات تطبیقی (مقایسه‌ای) مطالعه ادبیات، فراتر از محدوده کشور خاصی و بررسی ارتباطات ادبیات از سویی و دیگر حوزه‌های دانش مانند فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی، علوم، دین و... از سوی دیگر است (Weisstein, 1973: 23)، یا پژوهش در موارد تلاقی ادبیات در زبانهای مختلف، یافتن پیوندهای پیچیده و متعدد ادب در گذشته و حال است (غیمی هلال، ۱۳۷۳: ۳۲). همان‌طور که ملاحظه می‌شود در این تعاریف بر مقایسه موضوعی، فراتر از محدوده کشوری خاص در حوزه ادبیات، نظامهای دیگر و یا در زمان گذشته و حال تأکید شده است. دیگران نیز هنگام پرداختن به ادبیات مقایسه‌ای به همین مختصات توجه کرده‌اند؛ از جمله اینکه: اصولاً نظام ادبیات مقایسه‌ای، روشی در مطالعه ادبیات بیش از یک زبان و ملیت است یا به معنای کاربرد در دیگر نظامها در ادبیات و برای مطالعه ادبیات (Zepetnek, 1998: 13). در اینجا نیز بر همان دو جنبه تأکید شده است: نخست بررسی و مقایسه موضوعات ادبی فراتر از ادبیات هر قوم و دوم اینکه ادبیات مقایسه‌ای، ساختاری بین نظامی یا میان رشته‌ای دارد.^۲ گسترش دامنه ادبیات مقایسه‌ای، موجب شده است حوزه این مباحث از مطالعات میان رشته‌ای نیز فراتر رود و به مطالعات بین فرهنگی منجر شود تا جایی که عده‌ای معتقدند ادبیات مقایسه‌ای، امروزه به سوی مطالعات فرهنگی - مقایسه‌ای پیش می‌رود (Zepetnek, 2002: 263). به هر روی هنگام مقایسه موضوعاتی (ادبی) در دو فرهنگ مختلف، علاوه بر موارد یا شده به تأثیرات فرهنگی نیز خواه‌ناخواه توجه می‌شود.^۳ آنچه نقطه کانونی مباحث ادبیات مقایسه‌ای است، فارغ از چند و چون در تعریف، اختلاف دیدگاه‌ها، مکاتب و... توجه این دانش به مقایسه و بررسی موضوعات

ادبی فراتر از یک ادبیات و یک زبان است. در چنین مقایسه‌ای، موضوعات گونه‌گون ادبی می‌تواند بررسی شود. یکی از گونه‌های ادبی مشترک بین ملتهای مختلف، داستانهای عامیانه است. مقایسه یا تطبیق این نوع ادبی در فرهنگهای گوناگون، نشان می‌دهد که گاهی اوقات، برخی داستانها، عیناً در میان اقوام و ملل مختلف - چه به‌عنوان داستان عامیانه و چه در خلال متون ادبی - تکرار گردیده، زمانی بخش عمده آن و گاهی برخی کنش‌ها یا مضامین آن با اندکی تغییر آمده است؛ چنین مقایسه‌ای، علاوه بر نشان دادن تأثیرات فرهنگی، میزان خلاقیت مؤلفان - در داستانهای عامیانه - راویان را هویدا می‌کند. هنگام ترجمه و بررسی داستانهای عامیانه کره‌ای، مشاهده شد برخی از این داستانها در زبان فارسی نیز نظایری دارند؛ این داستانها در دو حوزه قابل بررسی است: الف) داستانهای عامیانه کره‌ای که نظایر آنها در میان داستانهای عامیانه فارسی وجود دارد. ب) داستانهای عامیانه کره‌ای که همانند آنها در کلیله و دمنه آمده است. بخش اخیر، خود به دو زیر گروه تقسیم می‌شود: ۱) داستانهایی که تنها بخشهایی همانند دارد؛ این بخش شامل دو داستان عامیانه کره‌ای است که از نظر کنشها و شخصیت‌های اصلی، با دو داستان در کلیله همانند است. ۲) داستانهایی که به تمامی نظیر یک‌دیگر است: در این قسمت تنها یک داستان کره‌ای هست که در بیشتر کنش‌ها و شخصیت‌ها با روایت کلیله همسانی دارد به گونه‌ای که به نظر می‌رسد هر دو داستان منشأ واحدی دارد. مقایسه و تحلیل ساختار این داستانها بویژه داستان سوم، علاوه بر نشان دادن شباهتهای آشکار میان روایتهای عامیانه کره‌ای و داستانهای کلیله، میزان هنرمندی و خلاقیت مؤلفان - یا راویان - را نشان می‌دهد. در اینجا ضمن اشاره به داستانهای عامیانه و سیر پژوهش در این حوزه به بررسی و مقایسه ساختار داستانهای مشترک پرداخته می‌شود.

۲. نگاهی به داستانهای عامیانه و سیر پژوهش در این حوزه

یکی از کهنترین گونه‌های ادبی، قصه‌های عامیانه است. تحلیل و بررسی اجزای مختلف آنها راهی به اندیشه آدمی در روزگار پیشین است. از زاویه دیگر، می‌توان چنین داستانهایی را حاصل تجربه نوع بشر دانست که در ضمیر ناخودآگاه رسوب می‌کند و چونان ژنی موروثی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۷). به منظور

ارائه تعریف، توصیف و طبقه‌بندی این قصه‌ها، تلاشهای زیادی انجام گرفته است، ولی هیچ یک از آنها را نمی‌توان به عنوان تعریفی جامع در نظر گرفت؛ مثلاً کادن معتقد است قصه‌های عامیانه مانند ترانه‌های عامیانه، به سنت شفاهی برمی‌گردد و شامل افسانه‌ها، قصه پریان، داستان دیوان و... می‌شود (cuddon, 1984: 274). چنانکه ملاحظه می‌شود، وی غیر از اشاره به شفاهی بودن چنین داستانهایی، ویژگی دیگری برای آنها ذکر نکرده است. هدایت هم قصه‌های عامیانه را در سلک ادبیات و سنتهایی می‌داند که مردم، افواها و خارج از دبستان فرا می‌گیرند (هدایت، ۱۳۸۱: ۲۳۴). شاید چنین مشکلی به دلیل نفس موضوع باشد؛ زیرا حوزه قصه‌های عامیانه بسیار گسترده است و شامل انواع روایت‌های شفاهی، افسانه‌ها، اساطیر، قصه پریان و... می‌شود؛ از سوی دیگر می‌توان گفت امروزه مرزهای علوم مختلف بسیار به هم نزدیک شده و در موارد بسیاری در هم رفته است؛ لذا جدا کردن کامل حدود آنها مشکل است. با توجه به مجموعه تعاریفی که از این نوع ادبی عرضه شده است، می‌توان گفت قصه‌های عامیانه، قصه‌هایی است که از دیرباز به صورت شفایی سینه به سینه در میان نسل‌های مختلف رایج بوده تا به دست ما رسیده است. ویژگیهای این داستانها عبارت است از: (۱) روایت‌های شفاهی (۲) شخصیتها و مکانهای بی‌نام (۳) قهرمانان بسیار زیبا (Geza, 1941: 266-278). (۴) پایان همیشه خوش (۵) کنشهای شگفت‌انگیز (۶) تخیل بصری و دیدنی (۷) تقابل خیر و شر (آموزگار، ۱۳۷۴: ۴ و ۵). (۸) حضور چشمگیر موجودات ماورایی (۹) تکرار: این تکرارها هم در کنشها دیده می‌شود هم در جملات (۱۰) توالی و ترتیب حوادث (۱۱) بی‌زمانی.

تا اوایل قرن نوزدهم، پژوهش‌چندانی در این زمینه صورت نگرفته بود؛ البته این سخن به معنی نفی دیگر پژوهشها در زمینه ادبیات عامیانه نیست؛ بلکه در اینجا، منظور اولین کسانی هستند که به صورت اختصاصی به داستانهای عامیانه پرداختند. نخستین کسانی که به این‌گونه توجه کردند، برادران گریم -ویلهم و یاکوب- بودند که مجموعه‌ای از قصه‌های عامیانه آلمانی را گردآوری کردند^۱. این پژوهش، در دو زمینه انجام گرفت: الف) گردآوری قصه‌های عامیانه ب) پژوهش درباره قصه‌های عامیانه. این بخش، جایگاه ظهور دیدگاه‌های مختلف، درباره منشأ، مکان، شکل‌گیری و طبقه‌بندی قصه‌های عامیانه شد. افرادی مانند ماکس مولرو و یلهم شوارتس، معتقد بودند قصه‌های عامیانه بازمانده اساطیر است، در حالی‌که ادوارد تایلر، اعتقاد داشت قصه‌های عامیانه،

داستان مردمان بدوی است که در میان انسانهای جوامع نو، پدیدار شده است؛ پژوهشگرانی مانند بنفی، منشأ تمام داستانهای پریان را به ادبیات هندی و بودایی می‌رسانید. برخلاف این دیدگاه، یولیوس کروهن و کارل کروهن معتقد بودند قصه‌های عامیانه، می‌توانند منشأ واحدی داشته باشند؛ اما گونه‌های این داستانها هر کجا یافت شوند، زاده فرایند آفرینش جداگانه‌ای است. سیدو به بررسی تپیه‌های جدای قصه‌ها اعتقاد نداشت، بلکه معتقد بود باید خانواده یا مجموعه‌ای از تپیه‌های وابسته را در محیط تشکل قومی آنها بررسی کرد. وی به نقش گویندگان و حاملان قصه توجه نمود.^۷ اما پژوهشهای نوین در قرن بیستم بویژه کتاب ریخت‌شناسی پراپ و روش وی، تحولی اساسی در این حوزه ایجاد کرد.

فرمالیستها که در بیشتر حوزه‌های ادبی وارد شده بودند از داستانهای، عامیانه غافل نشدند. «یکی از دستاوردهای آنان توجه به شکل‌های از یاد رفته، کمتر شناخته شده و حتی می‌توان گفت، تحقیر شده ادبی بود» (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۴۴). در اوایل این قرن، وسلوفسکی و ژوزف بدیه، پژوهشهایی در این‌باره انجام دادند، اما مشهورترین و تأثیرگذارترین تحقیق در حوزه قصه‌های عامیانه، پژوهش ولادیمیر پراپ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان است. می‌توان گفت پژوهش‌های قبل از پراپ در این حوزه، پژوهشهای «درزمانی»^۸ بود؛ اما پراپ مطالعات حوزه قصه‌های عامیانه را در حوزه پژوهشهای «همزمانی»^۹ وارد کرد. پراپ ضمن نقد روش وسلوفسکی و بدیه، تأکید کرد که دستاوردهای آنان جدید است؛ ولی کامل نیست (کالر، ۱۳۸۸: ۲۹۱). از دید وی تا زمانی که یک بررسی صحیح ریخت‌شناسی نباشد، پژوهشهای تاریخی درست نیز میسر نخواهد بود. اگر قصه را به سازه‌های آن تجزیه نکنیم، قادر به بررسی تطبیقی درست نخواهیم بود و اگر به مطالعه تطبیقی قادر نباشیم، چگونه می‌توانیم به عنوان مثال به روابط هند و مصر یا روابط حکایات یونانی با حکایات هندی و غیره روشنی افکنیم (پراپ، ۱۳۸۶: ۴۴). به هر روی، به رغم اینکه پراپ به مواردی مانند زمینه تاریخی و جغرافیایی، راویان، زمینه متن، تحلیل درونمایه‌ها چندان توجه نکرده و خود وی نیز در پاسخ اشتراوس بر این موضوع صخه می‌گذارد، اثر وی، تحولی عظیم در تحلیل ساختاری داستانهای عامیانه برجای گذارد و سر آغازی شد تا دیگر محققان این عرصه از دیدگاهی دیگر به بررسی روایتها توجه کنند؛ از جمله تودروف که وی نیز بر آن بود که

می‌توان برای قصه‌ها دستور زبان جهانی تدوین نمود. تودوروف با تحلیل صد قصهٔ دکامرون نشان داد روایت از سه مقولهٔ سکانس، قضیه و اجزای کلام تشکیل شده و اجزای کلام خود، شامل اسم خاص، صفت و فعل است؛ هم‌چنین گریماس نیز با طرح سه‌گونه ساختار زنجیره‌ای - نحوی، شامل زنجیره‌های اجرایی، میثاقی و جابه‌جا کننده، اعتقاد بر ساختار جهانی روایات و تبلور متفاوت آنها صحه گذارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۳ تا ۶۶). به هر روی می‌توان با استفاده از چنین شیوه‌هایی بویژه در حیطه ادبیات مقایسه‌ای به صورت عینی و نظاممند تشابهات، تفاوتها و میزان خلاقیت و توانمندی مولفان - و در داستانهای شفاهی، راویان - را نشان داد.

۳. بررسی و تحلیل داستانهای مشترک ایرانی و کره‌ای

می‌توان گفت همانندیهای داستانهای عامیانهٔ کره‌ای و نمونه‌های فارسی آن را می‌توان به صورت زیر دسته‌بندی گردد:

۳-۱ داستانهای عامیانهٔ کره‌ای که نظایر آنها در میان داستانهای عامیانهٔ فارسی دیده می‌شود: این بخش شامل داستانهایی است که تقریباً به صورت یکسان، البته با برخی تغییرات در کنش‌ها و شخصیت‌ها در داستانهای عامیانه کره‌ای و فارسی دیده می‌شود. در میان داستانهای عامیانه کره‌ای دو داستان هست که در زبان فارسی نیز می‌توان مشابه آن را نشان داد: الف) داستان «خورشید و ماه»^{۱۰} که به‌نظر می‌رسد نسخهٔ دیگر کهنترین داستان عامیانه فارسی با نام «بزن‌گوله پا»^{۱۱} است؛ هرچند روایت کره‌ای با داستانی دیگر درآمیخته است. ب) چماق دیوان^{۱۲}: این داستان نظیر داستان فارسی «قوزبالای قوز» است.

۳-۲ داستانهای عامیانهٔ کره‌ای که نظایر آنها در کلیله و دمنه دیده می‌شود: داستانهای این بخش که موضوع اصلی این پژوهش را تشکیل می‌دهد در دو شاخه قابل بررسی است:

۳-۲-۱ داستانهایی که تنها بخشهایی همانند دارد: در این قسمت، عمدتاً با داستانهایی روبه‌رو هستیم که ساختار بخشهای زیادی از آن با داستانهای عامیانهٔ کره‌ای مشابه است. نکته درخور توجه اینکه دو داستان این بخش به شکلی در کلیله و دمنه آمده است و جالب اینکه، تودوربنفی، پدر تحقیقات تاریخی - تطبیقی با ترجمه پانچاتترا (کلیله

ودمنه) به زبان آلمانی، منشأ همه قصه‌های جادویی و پریان را به ادبیات هند باز برد (پراپ، ۱۳۸۶: ۴)؛ به دیگر سخن وی این کتاب را یکی از سرچشمه‌های اساسی چنین داستانهایی دانسته است.^{۱۳} به هر روی در چنین داستانهایی کنش‌های اصلی، بسیار نزدیک و همانند است، یا درونمایه اصلی داستانها مثل هم است؛ داستانهای این بخش عبارت است از:

الف) قضاوت خرگوش: در روایت کره‌ای آمده است: ببری در چاهی افتاده بود و کمک می‌خواست، سرانجام انسانی او را به شرط اینکه از شرش در امان باشد، نجات داد؛ اما ببر پس از نجات، می‌خواست او را بخورد، سرانجام قرار بر این شد، چند نفر در این باره قضاوت کنند؛ درخت صنوبر و گاو نر ضمن برشمردن آزارهای انسان از ببر خواستند، او را بخورد؛ نهایتاً خرگوش سر رسید و گفت برای قضاوت درست، باید ببر را در حالت نخستین ببیند و به این ترتیب او را دوباره در چاه انداخت و آدمی را نجات داد (Heinz, 2006: 106-111). در کلیله در باب زرگر و سیاح نیز داستانی شبیه آن آمده است که در آن مار، میمون، ببر و زرگری در چاهی افتادند و سیاحی آنان را نجات داد، همه حیوانات، سیاح را از نجات زرگر برحذر داشتند؛ سرانجام هر کدام به نوعی جواب خوبی سیاح را دادند؛ مگر زرگر که موجبات مرگ او را فراهم نمود؛ اما سیاح به کمک دیگر حیوانات نجات یافت و زرگر به سزای خویش رسید (نصراالله منشی، ۱۳۷۳: ۴۰۲ تا ۴۰۷).

بررسی و تحلیل ساختار دو روایت

کنشهای مشترک این روایت عبارت است از:

(۱) **نهی:** در هر دو داستان، فردی از کاری برحذر داشته می‌شود. (۲) **نقض نهی:** فرد نادانسته به دشمن کمک می‌کند. (۳) **شرارت:** شخصیت شریر (ببر و زرگر)، تلاش می‌کند به کسی که به آنها کمک کرده است، آسیب برساند. (۴) **شکست:** شریر خبیث با دخالت مددکار شکست می‌خورد. (۵) **مجازات:** شریر سرانجام به مجازات اعمالش می‌رسد. ترتیب کنشهای مشترک روایت کره‌ای و کلیله بدین شرح است:

نهی + نقض نهی + شرارت + شکست + مجازات

نکته درخور توجه اینکه نهی در روایات کره‌ای درونی است؛ یعنی تصور و شناخت آدمیزاد از ببر، مانع کمک کردن است درحالی که در روایت کلیله، سایر شخصیت‌ها (ببر، میمون و مار) قهرمان داستان را از کمک کردن به ببر بازمی‌دارند. از سوی دیگر وضعیت اولیه داستان در چاه افتادن و درخواست برای کمک نیز یکسان است. براساس دیدگاه تودوروف، سکانس‌های هر دو قصه از توالی منطقی برخوردار است؛ به عبارتی ارتباط و توالی منطقی نقشه‌ها آشکار است؛ به دیگر سخن، هر کنشی نتیجه کنش قبلی است. تودوروف معتقد است روایت «مطلوب» با حالتی پایدار آغاز می‌شود که به هر دلیل نیرویی آن را مختل می‌کند و به عدم تعادل می‌انجامد؛ سپس وضع نامتعادل با فشار از جانب مخالف تعادل می‌یابد. گرچه تعادل دوم شبیه اولی است، این دو به هیچ وجه با هم یکی نیست (تودوروف، ۱۳۸۸: ۶۷ و اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵۷). براساس این نگرش، نمی‌توان پذیرفت که این روایتها ازچنین ساختی برخوردار است؛ بلکه هر دو روایت با حالتی ناپایدار آغاز می‌شود؛ مگر اینکه وضعیت پایدار را به رهگذر یا آدمیزاده منتسب کنیم؛ در این صورت می‌توان گفت وی از روند تعادل به وضعیت نامتعادل و سپس به تعادلی می‌رسد که با گونه نخستین متفاوت است.

شخصیت‌ها

ترکیب شخصیت‌های دو روایت بدین قرار است:

روایت کره‌ای: ببر، آدمی، صنوبر، گاو نر، خرگوش = شریر + قهرمان قربانی + مددکار شریر + مددکار قربانی

روایت ایرانی (کلیله): زرگر، رهگذر، مار، میمون، ببر = شریر + قهرمان قربانی + مددکاران قربانی

آن‌گونه که ملاحظه می‌شود ساختار شخصیت‌ها در دو روایت به هم بسیار شبیه است؛ تنها در روایت کره‌ای، شریر، مددکارانی مانند درخت صنوبر و گاو نر دارد که در روایت کلیله دیده نمی‌شود. در روایت کلیله هم قهرمان قربانی، چندین مددکار دارد که در روایت کره‌ای، تنها یک شخصیت (خرگوش) است. در داستان کره‌ای کسی که در مخمصه افتاده، ببر است و در داستان ایرانی نیز یکی از شخصیت‌های درون چاه، ببر است. در هر دو داستان، شخصیت مددکار یا بخشنده، رهگذر است. درونمایه هر دو

داستان نیز یکی است. از کسی که به او نیکی کرده‌ای برحذر باش که در کلیله آشکارا بدان اشاره شده است. می‌توان گفت ساخت درونمایه هر دو روایت بر اساس **تقابل مکمل** شکل گرفته است **نیکی / بدی**؛ منتها، باید توجه کرد، همان گونه که در داستانهای گذشته، هیچ وقت نیکوکار مغلوب نمی‌شود و برعکس شریر نهایتاً پاسخ بد کرداری خویش را می‌یابد، کنش‌های داستان نیز براساس همین منطق، شخصیت‌ها را نشان داده است. نکته قابل توجه دیگر اینکه برخلاف روایت کره‌ای، **واقع‌نمایی** در روایت فارسی ضعیف است؛ چگونه ممکن است مار، ببر، زرگر و میمونی یکجا در چاهی افتاده باشند!؟

(ب) **ببر و صدای صاعقه**: ببر برای شکار به سوی روستایی می‌رفت؛ ناگهان آسمان تاریک شد و صدای غرشی شنید روستاییان درحالی که می‌گفتند «سوناگی» آمد به طرف خانه‌هایشان فرار کردند و درها و پنجره‌ها را بستند. ببرخیال کرد، سوناگی موجود خطرناکی است که چنین صدای مهیبی دارد به طویله گاوها پناه برد. در آنجا دزدی به تصور اینکه او گاو است، سوار ببر شد. ببر نیز به تصور اینکه دزد، سوناگی است به طرف جنگل فرار کرد. در جنگل و خرسی، ببر را از حقیقت امر آگاه کرد. دزد خرس را کشت و ببر با این صحنه یقین کرد که دزد سوناگی است، فرار کرد (Heinz, 2008: 101-106). بخش اصلی داستان، که همان **ترسیدن از صدایی ناشناخته** است در باب شیر و گاو کلیله آمده است که شنزبه «چون یک چندی آنجا بود و قوت گرفت و فربه گشت، بطر آسایش و مستی نعمت بدو راه یافت و بنشاط هرچه تمامتر بانگی بکرد بلند و در حوالی آن مرغزار، شیری بود و با او وحوش و سیاح بسیار، همه در متابعت و فرمان او واوجوان و رعنا و مستبد به رأی خویش. هرگز گاو ندیده بود و آواز او ناشنوده؛ چندانکه بانگ شنزبه به گوش او رسید، هراسی بدو راه یافت و نخواست که سباع بدانند که او می‌بهراسد، بر جای ساکن بود و به هیچ جانب حرکت نمی‌کرد (نصرالله منشی، ۱۳۷۳: ۶۱).

تحلیل و بررسی ساختار دو روایت

کنش اصلی، که اساس داستان و حوادث پس از آن است، **ترسیدن از صدایی ناشناخته** است؛ لکن در روایت کره‌ای ترس به فرار منجر می‌شود و این کنش زمینه‌ساز

حوادث بعدی است درحالی که در داستان کلילה، چنین کنشی دیده نمی‌شود. سایر کنشها و حوادث متفاوت است. مشابهت دیگر در هر دو داستان، **شخصیت‌های مددکارند: خرس و دمنه**، حیواناتی که تلاش می‌کنند، شخصیت اصلی را آگاه نمایند و به او بگویند صاحب صدا اصلاً ترسناک نیست و نهایتاً از بین می‌روند. مسئله در خور توجه دیگر در وجوه تشابه دو روایت، **وضعیت‌های سه گانه** آنها براساس دیدگاه تودوروف است، که بیشتر بدان اشاره شد. هر دو روایت با وضعیت متعادل آغاز می‌شود؛ سپس این وضعیت به هم می‌خورد و نامتعادل شده، آن گاه با تعادلی روبه‌رو می‌شویم که با حالت متعادل نخستین، متفاوت است. **به‌طور خلاصه، تشابه دو روایت در کنش آغازین، شخصیت‌های مددکار و وضعیت‌های سه گانه است**، در سایر اجزا و **کنشها این روایتها با یکدیگر متفاوت است**. در روایت ایرانی به جنبه‌های روحی و روانی شیر نیز پرداخته شده است؛ از این رو مشاهده می‌شود که به جنبه‌های توصیفی توجه شده است و صفاتی برای شخصیت کانونی روایت می‌آورد که می‌تواند در شناخت شیر و حوادث بعدی داستان مؤثر باشد؛ صفاتی مانند جوان، رعنا و مستبد به رای در حالی که برای شخصیت کانونی روایت کره‌ای، ببر، صفت یا ویژگی خاصی ذکر نمی‌شود. در روایت کره‌ای، کنشها و حوادث بیشتر است؛ به عبارتی، روایت بر اساس داستان- بعد چی شد؟- است، به همین دلیل تعلیق داستان ضرباهنگ تندتری دارد. در اینجا نیز **واقعیت‌پذیری** در داستان کلילה، ضعیفتر به نظر می‌رسد، راوی کلילה اذعان می‌کند همه حیوانات در متابعت شیر بودند، ولی شیر گاو ندیده بود؛ گاو حیوان منحصر به فرد یا نایابی نیست که بتوان متقاعد شد شیر از میان جانوران مختلف همه را دیده مگر آن را؛ به همین سبب واقعیت‌نمایی آغازین در روایت کلילה برخلاف روایت کره‌ای، چندان پذیرفتنی نیست.

۲-۲-۳ **داستانهایی که به تمامی نظیر یکدیگر است:** در میان داستانهای عامیانه کره‌ای، داستان «**جگر خرگوش**» تنها داستانی است که می‌توان گفت نظیر آن به‌طور کامل در کلילה آمده است؛ این داستان با داستان «**بوزینه و باخه**» در باب نهم کلילה مشابه است: در روزگار پیش، اردهایی که در زیر دریای جنوبی زندگی می‌کرد، سخت مریض شد. پزشکان به او گفتند تنها چیزی که بیماری او را بهبود می‌بخشد، جگر خرگوش است. پس از مشورت‌های فراوان، سرانجام، لاک‌پشت متواضعانه داوطلب شد و به

جستجوی خرگوش رفت. لاک‌پشت از عمق دریا شنا کرد و در ساحلی شنی بالا آمد، جایی که جانور سفید خزپوشی روی پاهای عقبی‌اش، جست‌وخیز می‌کرد. لاک‌پشت گفت: «آقای عزیز! ببخشید! خوب! شما باید خرگوش باشید!» بله! من خرگوشم؛ لاک‌پشت گفت: مرا، پادشاه اژدها، فرستاده تا شما را دعوت کنم که بیایید و در قصر شگفت‌انگیزش در زیر دریا مهمان او باشید. خرگوش گفت: خیلی مشتاق دیدارم؛ ولی نمی‌توانم شنا کنم. لاک‌پشت گفت: نگران نباش. من تو را بر پشتم می‌برم و به آب عادت می‌کنی؛ خرگوش پشت لاک‌پشت نشست و به سوی دریای جنوبی شنا کردند؛ خرگوش از اینکه می‌توانست به طرز سحرآمیزی در زیر آب نفس بکشد، شگفت زده شد. اما زمانی که به قصر اژدها رسیدند و مقابل او ایستادند، طولی نکشید که خرگوش دریافت که، فریب خورده است. اژدها گفت از اینکه برای به دست آوردن دوباره سلامت، باید جگر تو را بخورم، متأسفم. خرگوش ابتدا خیلی خیلی ترسید، اما به خاطر زیرکیش، درحالی که متواضعانه تعظیم می‌کرد گفت اعلیٰ حضرت! هیچ چیزی را بیش از این دوست ندارم که موجب بهبود شما باشم، اما متأسفانه چون جگرم عضو بسیار با ارزشی است با آن به سفر نمی‌روم، اگر می‌دانستم شما به آن نیاز دارید، آن را با خود می‌آوردم؛ ولی اکنون آن صحیح و سالم در مکانی سرّی در جنگل پنهان است. اگر به لاک‌پشت دستور دهید مرا به خشکی بازگرداند، مشتاقانه با جگرم برمی‌گردم. از خود گذشتگی خرگوش، اژدها را تحت تأثیر قرار داد؛ پس به او اجازه داد به دنیای خاکی برگردد تا جگرش را بیاورد. لاک‌پشت، او را به ساحلی که بار اول در آنجا پیدا کرده بود، برد. هنگامی که به سلامت به ساحل رسیدند، خرگوش بسرعت پایین پرید و لاک‌پشت را صدا کرد و گفت خیال کردی من واقعاً جگرم را در جنگل پنهان کرده‌ام؟ تو فکر کردی واقعاً به اژدهای نادانتان اجازه می‌دهم مرا بکشد و جگرم را بردارد و سریع به داخل جنگل جست (Heinz, 2008: 117-120).

می‌توان گفت این داستان تقریری از ماجرای باب نهم کلیله با عنوان «باب بوزینه و باخه» است که خلاصه آن، این است: پادشاه بوزینگان به نام کاردانه پس از ضعف و پیری از پادشاهی کنار گذاشته شد و جوانی که آثار سعادت و اقبال در چهره‌اش هویدا بود و رعیت بدو اقبال داشت، جانشین وی گردید؛ بناچار کاردانه، جلای وطن نمود و به ساحلی آمد که آنجا بیشه‌ای انبوه بود و درختان بسیار؛ بالای درخت انجیری رفت.

روزی هنگامی که انجیر می خورد، انجیری در آب افتاد و بوزینه از صدای آن شاد شد. پس از آن بوزینه پیوسته چنین می کرد. در آنجا سنگ پستی بود. سنگ پشت تصور می کرد که بوزینه انجیرها را برای او می اندازد. به هر روی بین آنها دوستی عمیقی حاصل شد. چون غیبت سنگ پشت طولانی شد، جفت او پیش یاری شکایت کرد. آن یار گفت سنگ پشت عاشق بوزینه ای شده است. پس از مشورت به این نتیجه رسیدند که چاره کار هلاک بوزینه است. با راهنمایی خواهرخوانده، جفت سنگ پشت، تمارض کرد. سنگ پشت پس مدتی از بوزینه اجازه خواست برای ملاقات خانواده اش برود. وقتی به خانه رسید و همسرش را بیمار دید. علت را پرسید. خواهرخوانده گفت او از یافتن دارو نا امید است. سنگ پشت پرسید این چه دارویی است؟ خواهرخوانده گفت: هیچ دارویی بجز دل بوزینه نمی تواند او را درمان کند؛ تو را احضار کردیم تا از واپسین دیدار محروم نمایی. باخه پس از کشمکشی درونی، جانب زن خویش را ترجیح داد و طمع در دل دوست خویش بست و نزد بوزینه برگشت. بوزینه از حال فرزندان باخه استکشافی کرد و سنگ پشت جواب داد در این مدت، دائم به فکر تو بودم و از ماندن کنار خانواده ام لذتی حاصل نیامد؛ اگر مکرمتی کنی و خانه و فرزندان مرا به دیدار خویش آراسته کنی، مرا و پیوستگانم را مباحثاتی باشد. بوزینه گفت: بسیار دوست دارم که چنین حقّی را ادا کنم، اما «می دان که حدیث گذشتن من از دریا متعذّر است. باخه گفت من تو را بر پشت بدان جزیره رسانم که در وی هم امن و راحت تست و هم خصب و نعمت» و بوزینه را بر پشت سوار کرد. چون به میانه آب رسید، قدری درنگ کرد. دو دلی باخه، موجب شد بوزینه علت را بپرسد. باخه گفت جفت من بیمار است و می ترسم نتوانم آن چنانکه شایسته است از تو پذیرایی کنم. بوزنه گفت دوستی تو برای من محرز است. خودت را برای چنین مسئله نگران مکن. سنگ پشت مقداری رفت دوباره مردّد شد. بوزینه که بد گمان شده بود. گفت علت چیست که هر لحظه پریشانی؟ باخه گفت بیماری جفتم! و طبیبان به دارویی اشاره کرده اند که دست بدان نمی رسد. بوزنه گفت آن چه دارویی است؟ باخه جواب داد: دل بوزنه. بوزینه بسیار ترسید، ولی خویشتن داری کرد و با خود گفت اکنون جز حيله و مکر دستگیری نمی شناسم؛ آن گاه با اظهار ناراحتی از بیماری جفت باخه، گفت هیچ چیزی نیکوتر از این نیست که دوستان را در آنچه فراغ ایشان است یاری دهند و بوزینگان را عادت آن

است که چون به دیدار دوستی روند، دل را که محل رنج و غم است با خود نمی‌برند تا عیش دوستان را تیره نکنند و اگر مشکل جفت تو را می‌دانستم از دل دریغی نبود؛ برگرد تا آن را بردارم. باخه چون به کران آب رسید، بوزینه جستی زد و بالای درخت رفت. باخه مدتی به انتظار نشست و او را بخواند، بوزینه بخندید و گفت من که سرد و گرم روزگار را چشیده، و اکنون عمر دوباره یافته‌ام و نیز فریب و نفاق تو را دریافتم، آن‌قدر نادان نیستم که خود را دوباره در معرض خطر قرار دهم (نصرالله منشی، ۱۳۷۳: ۲۳۸ تا ۲۵۹).

۴. بررسی و تحلیل کنشها

۴-۱ کنشهای داستان کره‌ای

وضعیت آغازین: اژدها، پادشاه دریا، بیمار می‌شود و پزشکان تنها راه علاج او را جگر خرگوش می‌دانند. لاک‌پشتی برای آوردن خرگوش داوطلب می‌شود. داستان با نیاز یا کمبود آغاز می‌شود:

۱. عزیمت: قهرمان (شریر) به دنیای خاکی سفر می‌کند. سفر لاک‌پشت به ساحل.
۲. فریبکاری: شریر می‌کوشد قربانی خود را بفریبد: فریب دادن خرگوش با دعوت کردن او به قصر اژدها.
۳. همدستی: قربانی فریب می‌خورد و ناآگاهانه به شریر کمک می‌کند: خرگوش فریب می‌خورد.
۴. موافقت خدعه‌آمیز: شریر قربانی خود را به دام می‌اندازد. این حالت صورت موافقتی خدعه‌آمیز دارد: موافقت لاک‌پشت با انتقال خرگوش.
۵. انتقال: قربانی خانه‌اش را ترک می‌کند و به کمک شریر به محل دیگری منتقل می‌شود: انتقال خرگوش به دریای جنوبی.
۶. رسوایی: قهرمان از نقشه آگاه می‌شود و شریر رسوا می‌شود: آگاهی خرگوش از توطئه.
۷. واکنش قهرمان: قهرمان با به کار بستن همان تدابیری که دشمن قصد جان او را کرده بود، خطر را از خود دور می‌کند: حيله‌گری خرگوش برای بازگشت.
۸. بازگشت: قربانی دوباره به خانه خود برمی‌گردد: بازگشت خرگوش به ساحل.

رهایی: رسیدن به ساحل و فرار خرگوش.

این روایت از نه کنش تشکیل شده است؛ این کنشها با **عزیمت** آغاز می‌شود و پس از شش کنش اصلی با **بازگشت و رهایی قربانی**، پایان می‌یابد. همان‌طور که ملاحظه می‌شود کنشهای روایت از سیری منطقی، متوالی و ریاضی‌گونه برخوردار است؛ به عبارتی، هر کنشی حاصل و نتیجه کنش قبلی است. توالی کنشها نشان می‌دهد روایت هیچ‌گونه درهم‌ریختگی زمانی یا بازگشت به گذشته ندارد. اگر بخواهیم بر اساس سه نوع ساختار زنجیره‌ای - نحوی گریماس به بررسی کنشهای این روایت بپردازیم، هر سه نوع زنجیره دیده می‌شود: **زنجیره‌های اجرایی** که مأموریتی را بیان می‌کند: مأموریت لاک‌پشت. **زنجیره میثاقی** که به وسیله آنها، وضعیتهای مورد نظر به انجام می‌رسد؛ در این روایت نیز کنشهای مورد انتظار یکی پس از دیگری روی می‌دهد. **زنجیره جابه‌جاکننده** که می‌توان هم جابه‌جایی حالت‌های روایت و هم اجزای آن، مانند جابه‌جایی خرگوش را ملاحظه کرد.

شخصیت‌های روایت کره‌ای: روای یا مؤلف متن از راه‌های گوناگون، مانند نام، صفات و... شخصیت‌ها را معرفی می‌نماید؛ یکی از این شیوه‌ها، کنش شخصیت است که پراپ و گریماس بر این اساس به تحلیل شخصیت پرداخته‌اند؛ به نظر می‌رسد این شیوه، شناخت عینی تری از شخصیت عرضه می‌کند. اگر بخواهیم طبق تقسیم‌بندی پراپ، این شخصیت‌های روایت را بررسی کنیم، الگوی آن عبارت است از:

اژدها: اعزام‌کننده (جستجوگر)، لاک‌پشت: مددکار، خرگوش: قهرمان قربانی
گریماس که هر روایت را متشکل از شش کنشگر می‌داند و در سه گروه دوتایی، بدین شرح تقسیم‌بندی کرد:

دهنده/گیرنده، فاعل/مفعول، یاری‌دهنده/مخالف (دشمن) (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۶)
طبق این الگو، اژدها **فاعل**، خرگوش **مفعول** و لاک‌پشت **یاری‌دهنده** است. برابری الگوی پراپ و گریماس بدین شرح است: (اژدها) **اعزام‌کننده = فاعل**، (خرگوش) **قربانی = مفعول**، (لاک‌پشت) **مددکار = یاریگر**
۲-۴ کنشهای داستان کلیله

داستان ایرانی از دو بخش تشکیل شده است:

۴-۲-۱ بخش نخست: بخش نخست روایت ایرانی، شامل کشمکش بین پادشاه بوزینگان است که به پیری رسیده و در کارها ناتوان است و جوانی که آثار سعادت در ناصیه او هویداست و به کمک رعیت و لشکر زمام امور را به دست می‌گیرد و پادشاه فرتوت، جلای وطن می‌کند.

۴-۲-۲ بخش دوم، که قسمت اصلی داستان و اساس مقایسه است از زمانی است که بوزینه در بیشه‌ای در ساحل دریا مسکن می‌گزیند و با باخه دوست می‌شود. کنشهای این بخش عبارت است از:

وضعیت آغازین: بوزینه‌ای که از قدرت خلع شده و در ساحلی سکنی گزیده است، با لاک‌پشتی دوست می‌شود. این بخش تدارک اولیه داستان است و به نظر می‌رسد کنشهای اصلی روایت با توطئه خواهرخوانده جفت باخه آغاز می‌شود و ادامه می‌یابد:

۱. شرارت و توطئه: جفت باخه و خواهرخوانده، قصد هلاک بوزینه می‌کنند.

۲. فریبکاری: جفت باخه به اشارت خواهرخوانده، خود را بیمار ساخت و جفت را استدعا کرد.

۳. عزیمت: رفتن باخه به خانه‌اش.

۴. همدستی: قربانی (در اینجا باخه) فریب می‌خورد و ناآگاهانه به شریر کمک می‌کند. باخه از حد گذشته رنجور و متهلّف شد و... طمع در دوست خود بست.

۵. بازگشت: برگشتن باخه نزد بوزنه

۶. فریبکاری: شریر (باخه) سعی می‌کند قربانی (بوزنه) را بفریبد. فریب‌دادن باخه بوزنه را.

۷. همدستی: قربانی (بوزنه) فریب می‌خورد و ناآگاهانه به شریر (باخه) کمک می‌کند.

۸. انتقال: قربانی به کمک شریر به جای دیگر منتقل می‌شود: انتقال باخه به خانه بوزنه.

۹. رسوایی: قربانی از نقشه شریر آگاه می‌شود: آگاهی بوزنه از ماجرا.

۱۰. واکنش قهرمان: قربانی با به کار بستن همان تدابیری که دشمن قصد جان او کرده، خطر را از خود دور می‌کند: حيله‌گری بوزنه.

۱۱. بازگشت: بازگشت بوزنه به سوی ساحل.

۱۲. رهایی: رسیدن بوزنه به ساحل و بالای درخت رفتن

کنشهای روایت ایرانی نیز با بازگشت و رهایی به پایان می‌رسد.

شخصیت‌های روایت کلیله: براساس الگوی پراپ شخصیت‌های روایت کلیله عبارت است از: بوزینه: قربانی، جفت لاک‌پشت: اعزام‌کننده، لاک‌پشت: مددکار، خواهرخوانده: شریر. اما براساس الگوی گریماس، ترکیب شخصیت‌ها بدین صورت است: جفت باخه: فاعل، بوزینه: مفعول، باخه: یاریگر، خواهرخوانده: دشمن. برابرسازی الگوی پراپ و گریماس عبارت است: (جفت باخه) اعزام‌کننده = فاعل، (بوزینه) قربانی = مفعول، (باخه) مددکار = یاریگر، (خواهرخوانده) شریر = مخالف (دشمن) همان‌طور که ملاحظه می‌شود، الگوی گریماس، نسخه دیگری از روش پراپ است.

خلاصه کنش‌های دو روایت بدین شرح است:

روایت کره‌ای: عزیمت + فریبکاری + همدستی + انتقال + رسوایی + واکنش قهرمان + بازگشت + رهایی.

روایت کلیله: توطئه + فریبکاری^۱ + عزیمت + همدستی^۱ + بازگشت^۱ + فریبکاری^۲ + همدستی^۲ + انتقال + رسوایی + واکنش قهرمان + بازگشت^۲ + رهایی.

اگر کنشهایی را که در روایت کلیله به دلیل وجود شرور دیگر (خواهرخوانده) شکل گرفته است حذف کنیم، تمام کنشهای دو روایت یکسان است؛ با کنار نهادن کنشهای مکرر، شکل روایت به صورت ذیل خواهد بود که از هشت کنش اصلی تشکیل شده است:

عزیمت + فریبکاری + همدستی + انتقال + رسوایی + واکنش قهرمان + بازگشت + رهایی

خلاصه شخصیت‌های دو روایت

روایت کره‌ای: (اژدها) اعزام‌کننده = فاعل، (خرگوش) قربانی = مفعول، (لاک‌پشت) مددکار = یاری‌دهنده

روایت کلیله: (جفت باخه) اعزام‌کننده = فاعل، (بوزینه) قربانی = مفعول، (باخه) مددکار = یاری‌دهنده، (خواهرخوانده) شریر = مخالف (دشمن)

اگر شخصیت شریر یا مخالف را از روایت کلیله کنار بگذاریم، الگوی شخصیتی دو روایت کاملاً یکسان است:

اعزام کننده/فاعل + قربانی/مفعول + مددکار/یاری‌دهنده

علاوه براین، بررسی و مقایسه جزئیات دو روایت، دیگر موارد اختلاف را روشن می‌نماید:

بررسی جزئیات روایت کره‌ای

۱. **تعیین زمان و مکان:** در این روایت زمان، آن چنانکه شیوه معمول داستانهای کهن است به صورت کلی بیان شده: در روزگاران پیشین... اما مکان داستان دریای جنوبی است و هیچ‌گونه توصیفی درباره آن نیامده است.

۲. **نام و صفات شخصیت‌ها:** الف) **اژدها:** پادشاه دریا نام خاصی ندارد و تنها ویژگی او، که در داستان بدان اشاره شده است بیماری سخت اوست. ب) **لاک‌پشت:** هیچ ویژگی یا توصیف خاصی درباره او ذکر نشده است. پ) **خرگوش:** فقط شکل ظاهری او آمده است: جانور سفید خزپوشی که رو پاهای عقبش جست و خیز می‌کرد؛ طبیعتاً اولین چیزی که توجه لاک‌پشت را جلب می‌کند، شکل ظاهری خرگوش است.

۳. **شکل عزیمت:** شنا کردن از عمق دریا به دنیای خاکی

۴. **انگیزه عزیمت:** جستجوی خرگوش

۵. **صفات شریر:** صفت خاصی برای او ذکر نشده است.

۶. **فریب‌های شریر:** دعوت برای دیدن قصر شگفت‌انگیز اژدها

۷. **واکنش قهرمان:** قربانی نسبت به اغواگری‌های شریر: خود را مشتاق نشان می‌دهد و بسرعت دعوت را می‌پذیرد.

۸. **گفتگوی شریر و قربانی:** در این روایت، گفتگو تنها به کیفیت رفتن خلاصه می‌شود.

۹. **نحوه انتقال:** خرگوش بر پشت لاک‌پشت نشست و شناکان به سوی دریای جنوبی حرکت کردند.

۱۰. **توصیف مسیر:** خرگوش برای تماشای همه دیدنی‌های باشکوه، نظیر جنگلهای درخشان، ساقه‌های برگدار موج سبز، دره‌ها و گدازهای سنگی، دسته ماهیهای

نورانی که با همه رنگهای رنگین کمان می درخشیدند، هیجان زده بود و از اینکه می توانست به طرز سحرآمیزی در زیر آب نفس بکشد، شگفت زده شد؛ اما زمانی که به قصر ازدها رسیدند و مقابل او ایستادند، طولی نکشید که خرگوش دریافت فریب خورده است. ادامه روایت به همان شکل است که در بخش کنشها ذکر شد.

۱۱. پس از رهایی: خرگوش به لاک پشت می گوید خیال کردی من جگرم را واقعا در جنگل پنهان کرده ام و به تو و ازدهای نادان اجازه می دهم که مرا بکشید؟! سپس خرگوش زیرک به داخل جنگل جست.

جزئیات روایت کلیله

۱. تعیین زمان و مکان: درباره زمان سخنی نیامده، ولی دو مکان ذکر شده است: ابتدا جزیره ای که بوزینه در آن پادشاهی می کرد، درباره این مکان هیچ توصیفی ذکر نشده است؛ اما پس از عزل از پادشاهی، جلای وطن اختیار کرد و به ساحل دریا رفت که در آنجا بیشه ای انبوه و میوه بسیار بود.

۲. نام شخصیت ها و مقام آنان: الف) بوزینه: کاردانه نام و پادشاه بوزینگان ب) جوانی که پس از کاردانه پادشاه شد (بی نام). پ) باخه: نام و مقام خاصی ندارد. ت) جفت باخه: بی نام و مقام ث) خواهرخوانده: بی نام و مقام.

۳. صفات شخصیت ها: الف) بوزینه: در زمان پادشاهی: مهابت وافر، سیاست کامل، فرمان نافذ، عدل شامل. در دوره پیری: ضعف پیری در اطراف پیدا آمد و اثر خویش در قوت ذات و نور بصر شایع گردانید... حشمت ملک و هیبت او نقصان فاحش پذیرفت. ب) جوان: آثار سعادت در ناصیت وی ظاهر، مخایل دولت در حرکات و سکناات وی پیدا، استحقاق وی بر رتبت جهانداري معلوم و استقلال وی تقدیم ابواب سیاست و تمهید اسباب ایالت را مقرر. پ) باخه: هیچ صفتی ذکر نشده است. ت) جفت باخه: برای او توصیفی نیامده است. ث) خواهرخوانده: برای او هم صفتی نیامده است.

جوان در روایت فارسی پس از غلبه بر کاردانه، دیگر در داستان حضور ندارد. خواهرخوانده و جفت نیز نقش شریر را ایفا می کنند؛ البته هنگامی که باخه را برای مأموریت می فرستند، نقش گسیل کننده دارند؛ زیرا «در هر حکایت، هر شخصیت ممکن است، بیش از یکی از این نقش ها را ایفا کند یا برای یک نقش، ممکن است از چند

شخصیت استفاده شود» (اسکولز، ۹۹، ۱۳۷۹). کاردانه قهرمان قربانی است. باخه نقش دوگانه‌ای دارد؛ هنگامی که به خانه احضار می‌شود در نقش قربانی است، اما هنگامی که برای فریب کاردانه برمی‌گردد در نقش شریر ظاهر می‌شود.

۴. عزیمت‌کننده: باخه

۵. شکل عزیمت: رفتن به سوی خانه (شکل خاصی بیان نشده است).

۶. انگیزه عزیمت: به دلیل تازه کردن عهد ملاقات با زن و فرزند.

۷. بازگشت اول: از ساحل به خانه

۸. گفتگو: پس از بازگشت به خانه و نزد زن و فرزند، گفتگویی طولانی میان خواهر خوانده و باخه انجام می‌شود و خواهرخوانده با فریب باخه، او را برای آوردن دل بوزینه متقاعد می‌کند.

۹. بازگشت دوم: از خانه به ساحل بیشه

۱۰. گفتگو: پس از بازگشت باخه نزد کاردانه، گفتگوی طولانی میان آن دو واقع می‌شود.

۱۱. کیفیت انتقال بوزینه به خانه: باخه او را بر پشت گرفت و روی به خانه نهاد.

۱۲. مسیر انتقال: در اینجا مسیر توصیف نشده، بلکه آنچه بدان پرداخته شده، حالات باخه است. باخه در طول مسیر دوبار درنگ می‌کند و آثار تردد در چهره اش هویدا می‌شود.

۱۳. واکنش قهرمان قربانی: بوزینه با شنیدن این سخن بسیار متحیر می‌شود، اما به دلیل تجربه خویشتن داری می‌کند.

۱۴. بازگشت از میانه راه

۱۵. پس از رهایی: کاردانه به محض رسیدن به ساحل، بالای درختی می‌رود به باخه می‌گوید در طول عمر آن قدر با تجربه شده‌ام که نفاق و پیمان شکنی را بشناسم و فریب پیمان‌شکنان را نخورم؛ سپس داستانی را برای باخه می‌گوید.

مقایسه دو داستان

۱. براساس باور تودوروف (←۳-۲-۱/الف)، دربارهٔ تعادل اولیه، عدم تعادل و تعادل متفاوت پایانی می‌توان گفت روایت کلیله از چنین ساختاری برخوردار است: کاردانه در کنار آب روزگار می‌گذراند؛ سپس باخه وضعیت متعادل موجود را بر هم می‌زند،

لکن با درایت کارداناه، حالت نامتعادل به تعادل می‌رسد؛ اما تعادلی که با گونه نخست متفاوت است در حالی که در روایت کره‌ای، نمی‌توان مدعی شد داستان با وضعیت پایدار مطلوبی آغاز شده و دوباره به همان وضع نخستین باز گشته است!

۲. تدارک اولیه در روایت کلیله، که نوعی بازگشت به گذشته است، علاوه بر اینکه مخاطب را با ویژگیهای کارداناه آشنا می‌کند، زمینه پذیرش حوادث بعدی را فراهم می‌سازد؛ چنین ویژگی در روایت کره‌ای که در موارد بسیاری و بر اساس منطق روایات عامیانه داستان از علّیت برخوردار نیست، دیده نمی‌شود.

۳. چنانکه ملاحظه شد، کنشهای اصلی دو روایت یکسان است؛ اما جزئیات، موجب تفاوتی در آن دو شده است. می‌توان گفت روایت ایرانی از سه بخش تشکیل شده است: ۱) پادشاهی کارداناه، جنگ بر سر قدرت، شکست او و مهاجرتش به بیشه و آشنایی با باخه ۲) تمهیدات و توطئه خواهر خوانده و احضار باخه ۳) ماجرای آوردن دل بوزینه. در روایت کره‌ای هیچ یک از این تمهیدات دیده نمی‌شود.

۴. در روایت کلیله تعدّد شخصیت داریم. چند شخصیت شریر: خواهرخوانده، جفت و باخه. خود باخه نیز چندین نقش را ایفا می‌کند؛ هم شخصیت قربانی است و هم شرور (مددکار). چنین چیزی، در روایت کره‌ای دیده نمی‌شود. خرگوش در همان نقش قربانی و لاک‌پشت در نقش شریر (مددکار) باقی می‌مانند. شخصیت باخه از زاویه دیگری نیز در خور توجه است. او در هر حالت شخصیتی گول و نادان است؛ ابتدا خواهرخوانده و جفت او را می‌فریبند، سپس به آسانی رازش را برای بوزینه بازگو می‌کند و سرانجام بوزینه او را می‌فریبد؛ نکته‌ای که در پایان داستان با خنده کارداناه محسوس است. لاک‌پشت در روایت کره‌ای نقش گسیل شونده و شریر را دارد. در آنجا نیز در پایان داستان، خرگوش خنده‌ای از سر تمسخر نثار او می‌کند؛ اما لاک‌پشت در هر دو داستان، یکی از دو شخصیت محوری است و به نظر می‌رسد به دلیل وضع زیستی‌اش که هم می‌تواند در آب و هم در خشکی زندگی کند، انتخاب مناسبی بوده است.

۵. عنصر دیگری که در روایت کلیله بدان توجه شده، نامشناسی است. در همان ابتدا به نام بوزینه و مقام او، که سرانجام با تدبیر از مرگ نجات پیدا می‌کند، اشاره شده است. کارداناه، که خواه ناخواه دانایی را به ذهن متبادر می‌کند؛ هم‌چنین مقام پادشاهی، او را بسیار باتجربه نموده و این تجربه، کارگشای وی است؛ اما در روایت کره‌ای

شخصیت بر اساس سنتی که در آن خرگوش به هوشیاری معروف گشته^{۱۴}، انتخاب شده است.

۶. واقعیت‌نمایی^{۱۵} شخصیت‌ها در روایت کلیله بیشتر به چشم می‌خورد یا به عبارتی پذیرفتنی‌تر است. در روایت کره‌ای، گسیل دارنده اژدهایی است که به عنوان پادشاه دریا از آن نام برده‌اند؛ چنین کاربردی به سنت فرهنگی کره بر می‌گردد؛ در این سنت اژدها پادشاه دریاست و جایگاه او نیز در همان‌جا، قربانیان این روایتها خرگوش و بوزینه هستند. انتقال بوزینه بر پشت باخه به جزیره‌ای، بسیار واقع‌نماتر و پذیرفتنی‌تر از انتقال خرگوش به اعماق دریا و بازگرداندن او به دنیای خاکی است.

۷. در روایت کلیله توطئه خواهر خوانده و جفت، مقدمات دشمنی و انتقال بوزینه را فراهم می‌سازد؛ چنین توطئه‌ای، باخه را میان دو امر مخیر می‌کند: مرگ همسر یا آوردن دل بوزینه برای نجات او. باخه در این روایت دچار کشمکشی درونی است تا اینکه سرانجام، عشق زن غالب می‌شود. در حالی‌که در روایت کره‌ای توطئه‌ای در کار نیست و نیاز واقعی موجب این امر می‌شود. از طرفی در این روایت، لاک‌پشت خود داوطلب کار می‌شود.

۸. گفتگو: بخش عمده‌ای از روایت کلیله را گفتگوی میان شخصیت‌ها در برمی‌گیرد؛ گفتگوی خواهرخوانده و جفت باخه، گفتگوی باخه و خواهرخوانده، گفتگوی باخه و بوزینه و گفتگوهای طولانی بوزینه با باخه. در روایت کره‌ای چنین گفتگوهایی دیده نمی‌شود.

۹. توجه به حالات بیرونی و درونی شخصیت‌ها: در روایت کلیله بارها به حالات درونی یا به عبارتی گفتگوهای درونی شخصیت‌ها پرداخته می‌شود. همسر باخه تمارض کرد و هنگامی که باخه برای دیدار او آمد، التفاتی نکرد و لب‌نگشاد. هنگامی که خواهرخوانده، باخه را از بیماری جفتش با خبر می‌کند: «هرچه اندیشید مخلصی ندید. با خود گفت اگر غدر کنم چندان سوابق دوستی و سواف یگانگی را مهمل گذارم، از مردمی و مروت بی‌بهره گردم». هنگامی که بوزینه را بر پشت خود می‌برد: «باز اندیشید و گفت سزاوارتر چیزی که خردمندان از آن تحرز نموده‌اند، بی‌وفایی و غدر است». بوزینه نیز آن‌گاه که از ماجرا با خبر می‌شود: «با خود گفت: شره نفس و قوت حرص، مرا در این ورطه افکند...».

۱۰. در روایت ایرانی هم چنان تعلیلهای منطقی برای رفتار ذکر می شود و همین امر باعث شده است واقع‌نمایی داستان فارسی در مقایسه با روایت کره‌ای بیشتر جلب توجه کند.

۱۱. می توان گفت روایت کلیله از ساختاری تودرتو یا حلقوی مانند برخورددار است؛ هنگامی که بوزینه با تدبیر خویش را به ساحل رساند، باخه هنوز منتظر او بود؛ از این رو او را آواز داد. بوزینه خندید و پس از مقدمه‌ای داستان خر، روباه و شیر را برای وی نقل می کند در صورتی که روایت کره‌ای با رسیدن خرگوش به ساحل پایان می پذیرد.

۱۲. هر دو شخصیت، خرگوش و بوزینه، اذعان می کنند: چون دل، عضو مهمی است، آن را با خود نمی برند، لکن دلیل بوزینه قانع کننده تر است: «بوزینگان را عادت آن است که چون به دیدار دوستی روند، دل را که محل رنج و غم است با خود نمی برند تا عیش دوستان را تیره نکنند».

۱۳. در هر دو داستان فاعل / اعزام کننده - اژدها و باخه - خیلی زود، دلیل آوردن خرگوش و بوزینه را آشکار می کنند و همین امر باعث می شود به مقصود خود نرسند؛ بی دلیل نیست که خرگوش و بوزینه، اژدها و باخه را نادان می دانند.

نتیجه

مقایسه داستانهای مشترک عامیانه کره‌ای و داستانهای کلیله، گویای همانندیهای فراوانی میان آنها است که در دو بخش قابل بررسی است: الف) داستانهایی که بخشهای همانند هم دارد. ب) داستانهایی که به تمامی شبیه یکدیگر است. در بخش نخست، می توان از دو داستان سیاح و زرگر و بخشهایی از باب گاو و شیر کلیله یاد کرد که در کنش‌ها، شخصیت‌های اصلی و درونمایه با داستان ببر و صاعقه و قضاوت خرگوش در ادبیات عامیانه کره، مشترک است. تشابهاتی گاه میان کنش‌های داستانها و زمانی میان بخشی از آنهاست. به نظر می رسد واقعیت‌نمایی روایت‌های کره‌ای در بخش الف در مقایسه با روایات کلیله قویتر و پذیرفتنی تر است؛ اما در بخش ب، تنها داستان مشترک، «جگر خرگوش» در ادبیات عامیانه کره است که عیناً در باب نهم کلیله و دمنه با نام «بوزینه و باخه» آمده است. نتایج مقایسه و تحلیل دو داستان نشان می دهد کنشهای اساسی و اصلی دو داستان، به رغم اینکه روایت کلیله در متنی ادبی آمده، عیناً تکرار شده است؛

اما مؤلف کلیله با وارد کردن شخصیت شریری به نام خواهر خوانده، پنج کنش در روایت ایجاد کرده است، که در روایت کره‌ای از آن خبری نیست. از دیگر مواردی که موجب تفاوت دو روایت گردیده، جزئیاتی است که در روایت کلیله بیشتر بدان پرداخته شده است؛ جزئیاتی مانند وضعیت آغازین که در روایت فارسی بسیار بدان توجه شده است: وجود چند شخصیت شرور برخلاف داستان کره‌ای، شخصیت‌هایی با نقش‌های چندگانه، گفتگوها، توجه به حالات شخصیت‌ها، تدارک اولیه و وضعیت آغازین، میانی و پایانی که در روایت کره‌ای دیده نمی‌شود. از سویی دیگر واقع‌نمایی روایت ایرانی و نیز تحلیل‌های منطقی که برای رفتار شخصیت‌ها آورده شده در مقایسه با روایت کره‌ای پذیرفتنی، و بیانگر تفاوت متنی شفاهی در ادبیات عامیانه و نسخه ادبی آن است: در روایت عامیانه، اصالت با ابلاغ پیام یا همان درونمایه است. در حالی که در روایت کلیله علاوه بر توجه به درونمایه، چگونه گفتن نیز مهم به نظر می‌آید. این داستان، می‌تواند دگرگونیهای ساختاری و تصرفات مؤلف را در انتقال متنی از حوزه عامیانه به حوزه ادبیات نشان دهد؛ اما روایتها به رغم تفاوتهای ساختاری، درونمایه‌های همانند دارد: از کسی که به او نیکی کرده‌ای بترس، ترس از چیزی ناشناخته و «کسی که در کسب چیزی جدّ نماید و پس از ادراک نهمت، غفلت برزد تا ضایع شود». چنین مواردی، حتی اگر منشأ واحدی برای این روایتها قائل نشویم، بیانگر ماجراهای همانندی، ناشی از دغدغه‌های روحی انسان بما هو انسان است. انسانها فارغ از هر فرهنگ، نژاد و اقلیمی، دغدغه‌های روحی و درونی مشترکی دارند که به صورتهای مختلفی بروز می‌کند. یکی از مهمترین گونه‌های آن، متون روایی در ساختارهای متفاوت است، شاید بتوان این متون را بر اساس انگیزه‌های روانی آدمی، دسته‌بندی کرد.

پی‌نوشتها

۱. برای تعاریف دیگر ادبیات مقایسه‌ای، رجوع شود به:

-Comparative literature and Literary theory, pp3-29-

-Comparative literature, Method & Perspective, pp1-57

-ادبیات تطبیقی، غنیمی هلال، ص ۳۱ تا ۴۵.

- ادبیات تطبیقی، طه ندا، ص ۱۰ تا ۱۵.

۲. درباره بین نظامی یا میان رشته‌ای بودن ادبیات تطبیقی رجوع شود به:

-The challenge of comparative Literature, p3

-Comparative literature. Theory, Method, Application, p79-

-Comparative literature and comparative cultural studies,235

۳. رجوع شود به:

-Study of Korean Folktales' Features, pp174-187

۴. این داستان در ص ۶۰ طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی در بخش اول، قصه‌های مربوط به حیوانات با عنوان میمونی که دل خود را در خانه گذاشته است با کد ۹۱ و در انواع قصه‌های عامیانه آرنه/تومپسون در تیپ یک (I) قصه‌های مربوط به دیگر حیوانات وحشی با عنوان قلب میمون و کد ۹۱ آمده است. البته در روایت آرنه/تومپسون به جای لاک‌پشت کروکدیل آمده و به جای زن لاک‌پشت، سلطان کشور قرار گرفته است. ادامه روایت مانند ماجرای کلیله است که میمون پس از بالا رفتن از درخت داستان الاغ و شیری (و روباهی) را بازگو می‌کند. را نقل می‌کند.

۵. رجوع شود به: فرهنگ مردم و ادبیات عامه، نعمت‌الله فاضلی، پایگاه اطلاعاتی فرهنگ‌شناسی

۶. رجوع شود به: قصه‌ها و افسانه‌های گریم، ترجمه حسن اکبریان طبری

۷. رجوع شود به ریخت‌شناسی قصه پریان، ص ۵ و ۶

8. Diachronic 9. Synchronic

۱۰. رجوع کنید به:

-Korean Folktales (2008), pp 28-34

- Folktales from Korea , pp 7-11

- Korean Folktales (1999) pp1-15

۱۱. در این زمینه رجوع شود به:

- افسانه‌های کهن ایرانی ۳۱۵ تا ۳۲۸: نگارنده این دو روایت را در مقاله زیر مقایسه کرده است:

-The comparison and analysis of Korean Folktales, The sun and The moon, and It's Iranian narration, The Korean Journal Of Central Asian & Caucasian Studies, Vol.3, No2, 2011. South Korea.

۱۲. رجوع کنید به:

- Korean Folktales (2008), pp 150-156

۱۳. در این پژوهش قصد نداریم تا اثبات کنیم ایرانیان به چه میزانی در کلیله و شکل‌گیری داستانهای آن دخیل بوده‌اند؛ اما پژوهشگران بسیاری بدان پرداخته و به تأثیر عظیم این کتاب و نقش آن در ادبیات شفاهی، هم‌چنین جایگاه ایرانیان اشاره کرده‌اند؛ برای نمونه می‌توان به آثار زیر مراجع کرد:

- برزوی طبیب و منشأ کلیله و دمنه، اثر فرانسوا دوبلوا، ترجمه دکتر صادق سجادی، تهران: انتشارات طهوری.

- مقاله مرحوم عباس اقبال آشتیانی که اول بار در سال ۱۳۰۰ در مجله کاوه چاپ شده و سپس دکتر دبیر سیاقی آن را در کتابی با عنوان مجموعه مقالات عباس اقبال آشتیانی ص ۱۳۶ تا ۱۶۱ گرد آورده است.

۱۴. برای نمونه رجوع کنید به :

- Korean Folktales(2008), pp۱۰۶-۱۱۱

15. verisimilitude

منابع

۱. آشتیانی، عباس؛ *مجموعه مقالات*؛ گردآوری و تدوین دکتر محمد دبیر سیاقی، تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۹.
۲. آموزگار، ژاله؛ *تاریخ اساطیری ایران*؛ تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۴.
۳. احمدی، بابک؛ *ساختار و تائیل متن*؛ چ دوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲.
۴. اسکولز، رابرت؛ *درآمدی بر ساختارگرایی*؛ ترجمه فرزانه طاهری، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۹.
۵. پراپ، ولادیمیر؛ *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*؛ ترجمه فریدون بدره‌ای، چ دوم، تهران: انتشارات توس، ۱۳۸۶.
۶. _____؛ *ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان*، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس، ۱۳۷۱.
۷. تودوروف، تزتان؛ *بوطیقای نثر*؛ ترجمه انوشیروان گنجی‌پور، تهران: نشرنی، ۱۳۸۸.
۸. دوبلوا، فرانسوا؛ *برزوی طبیب و منشاء کلیله و دمنه*؛ ترجمه دکتر صادق سجادی، تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۸۲.
۹. غنیمی‌هلال، محمد؛ *ادبیات تطبیقی*، ترجمه سید مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۳.
۱۰. کالر، جاناتان؛ *بوطیقای ساخت‌گرا*؛ ترجمه کوروش صفوی، تهران: انتشارات مینوی خرد، ۱۳۸۸.
۱۱. گریم، یاکوب لودویگ و ویلهلم کارل؛ *قصه‌ها و افسانه‌های برادران گریم*، ترجمه حسن اکبریان طبری، تهران: کتاب‌های کیمیا، ۱۳۸۳.
۱۲. مارزلف، اولریش؛ *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*؛ ترجمه کیکاووس جهانداری، چ دوم، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷۶.
۱۳. مهتدی (صبحی)، فضل‌الله؛ *افسانه‌های کهن ایرانی*، گردآوری و ویرایش محمد قاسم‌زاده، چ دوم، تهران: انتشارات هیرمند، ۱۳۸۶.
۱۴. ندا، طه؛ *ادبیات تطبیقی*، ترجمه زهرا خسروی، تهران: نشرفرزان، ۱۳۸۰.
۱۵. نصرالله‌منشی، ابوالمعالی؛ *کلیله و دمنه*؛ تصحیح مجتبی مینوی، چ یازدهم، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۳.

۱۶. هدایت، صادق؛ *فرهنگ عامیانه مردم ایران*، گرد آورنده جهانگیر هدایت، چ چهارم، تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۱.
۱۷. یونگ، کارل گوستاو؛ *روانشناسی ضمیر ناخودآگاه*؛ ترجمه محمدعلی امیری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۷.

18. Antti Aarne (1961) The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography, The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki .
19. Cuddon, J. A. (1984) A dictionary of literary terms United States of America: published Penguin Books, first edition.
20. Guillen, Claudio (1993) The challenge of comparative Literature, Translated by Cola Franzen, United States of America: Harvard University Press, first edition.
21. Heinz, Insu, Fenkel, (2008) Korean Folktales, Seoul, Korea: Published by Bo-Leaf Book, first edition.
22. Rezaei, Ahmad (2011) «Study of Korean Folktales' Features», The journal of the institute of the middle east studies, V29-4, Seoul, Korea.
23. Roheim Geza, Amer Imgo (1941). Myth and Folktale, II, pp266-279.
24. Stallknecht, Newton and Horst Frenz (1973) Comparative literature, Method & Perspectiv, United States of America, :Southern Illinois University Press, Second printing, revised edition.
25. Seung Jae Lee, (1999) Korean Folktales Seoul Korea: Hanshin, Publishing Co, first edition.
26. ToTosy de zepetnek, Steven (1998) Comparative literature. Theory, Method, Application, Amsterdam: Roopi, first edition.
27. Thompson, Stith (1977) The folktales. Berkley: University of California Press.
28. ToTosy de zepetnek, Steven (2002) Comparative literature and comparative cultural studies, United States of America: Purdue university press, first edition.
29. Vladmir Prop, (1968) Morphology of the Folktales, Publication of the American Folklore Society, first edition.
30. Wazzan, Adnan (1985) Essays in Comparative literature. An Islamic Perspective, London: Ithaca press, first publication.
31. Weisstein, Ulrich (1973) Comparative literature and Literary Theory, Translated by William Riggan, Indiana university press, first edition.
32. Zong, In-sob (1952) Folktales from Korea, London: Routledge & Kegan Paul. second edition.

دسترسی در ۱۳۸۹/۴/۲۸: <http://www.farhangshenasi.com/persian/node/614>: پایگاه اطلاعاتی فرهنگ‌شناسی.

سیر تحول گفتمان عشق در غزل جامی

دکتر نسرین فقیه ملک مرزبان
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
فرشته میلادی*

چکیده

این پژوهش می‌کوشد با استفاده از روش تحلیل انتقادی گفتمان نورمن فرکلاف و تکیه بر آرای مایکل هلیدی در دستور نقشگرا به بیان چگونگی تحول گفتمان عشق در غزل جامی بپردازد. در این راستا به فراخور قالب شعری غزل و به طور کلی ادبیات غنایی از میان فرانشهای زبان، «فرانقش اندیشگانی» مد نظر قرار داده شده است.

۱۰۳



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۸، شماره ۳۳، پاییز ۱۳۹۰

سیر تحول گفتمان عشق در غزل جامی بیش از هر چیز در قالب تحول فرایندهای مادی و ذهنی و شیوه نامدهی معشوق «تو» و عاشق/شاعر «من» به عنوان مشارکان اصلی گفتمان عاشقانه تحقق یافته است.

کلیدواژه‌ها: تحلیل انتقادی گفتمان، غزل عاشقانه جامی، «من» و «تو» در غزل عاشقانه، شعر کلاسیک فارسی.

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۲/۲۷

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۸/۸

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا

مقدمه

تحلیل انتقادی گفتمان نگرشی جدید است که به تبیین روابط میان گفتمان و قدرت اجتماعی می‌پردازد؛ این نوع تحلیل، مسائل اجتماعی را مورد توجه قرار می‌دهد و مفاهیمی چون طبقه، نژاد، جنسیت، فمینیسم، هژمونی و غیره را بررسی می‌کند. این رویکرد از دیدگاه نورمن فرکلاف در سه سطح «توصیف، تفسیر و تبیین» صورت می‌گیرد. سطح **توصیف** متن بر اساس عوامل زبانشناختی خاص گفتمان توصیف می‌شود. سطح **تفسیر** به روابط موجود در بین فرآیندهایی می‌پردازد که باعث تولید و درک گفتمان مورد نظر می‌شود و تأثیر انتخاب‌هایی که در پیکره گفتمان (از لحاظ واژگان، ساخت و غیره) اتفاق افتاده است و در نهایت سطح **تبیین** به توضیح و چرایی رابطه بین عناصر گفتمانی و اجتماعی نظر دارد. فرکلاف از دستور نقش‌گرای نظام‌مند مایکل هلیدی به عنوان نظری‌ایزبانی برای تحلیل متن استفاده می‌کند. از نظر هلیدی بخش‌های بنیادین معنا در زبان، نقشی و کارکردی است و «فرانقش» خوانده می‌شود. اولین نقش زبان، نقشی «**اندیشگانی**» است که برای بیان محتوای کار می‌آید. به واسطه این نقش است که گوینده یا نویسنده به تجربیاتش از جهان واقعی تجسم می‌بخشد و این امر تجربه‌اش را از جهان درونی خودآگاه گوینده، واکنش‌هایش، دریافته‌هایش، کنش‌های زبانی صحبت کردن و غیره در بر می‌گیرد. فرانقش اندیشگانی **بازتاب درک و دریافت ما از واقعیت است**؛ تجربه ما را از دنیای واقعی سازمان‌بندی می‌کند و چگونگی نگرش ما را به جهان رقم می‌زند. ابزاری که هلیدی به منظور تحلیل متن در قالب فرانقش اندیشگانی به کار می‌گیرد، «**نظام‌گذاری و شیوه نامدهی**» است. در دستور نقش‌گرا، نظام‌گذاری ابزاری برای بازنمایی همه فرآیندهای فیزیکی پیرامونمان و فرآیندهای ذهنی درونمان است. به باور هلیدی نظام‌گذاری وظیفه بازنمایی واقعیت را در قالب فرایندهای مختلف در بند به عهده دارد و قطعاً دستور سنتی نمی‌تواند همه این فرایندها را توضیح دهد؛ ساختار تعدی واقعیت را به صورت فرآیندهای ششگانه (مادی، ذهنی، ربطی، رفتاری، گفتاری و وجودی) باز می‌نماید. هر فرایند از سه جزء تشکیل شده است: ۱. **فرآیند** که بر رخداد، یک کنش یا یک حالت دلالت دارد. ۲. **مشارکین فرآیند**: که عناصر دست اندر کار فرآیند را در بر می‌گیرد و حول محور فرآیند عمل می‌کند.

این عناصر می‌تواند عامل فرآیند باشد، یا فرآیند بر آنها اعمال شود یا از فرایند بهره‌مند شود.^۳ **موقعیت:** عناصری که زمان، مکان، شیوه‌عمل و شرایط فرآیند را رقم می‌زند (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۴۰).

در زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی، واژه‌ها عامل تعیین‌کننده‌ای در ساخت اندیشگانی زبان است و به همین دلیل از «نامگذاری یا گزینش واژگانی» نیز در کنار «ساختار تعدی» به عنوان ابزار اصلی هلیدی در قالب فرانش اندیشگانی یاد می‌شود.

فرانش اندیشگانی و غزل عاشقانه

ارتباط فرانش اندیشگانی و غزل عاشقانه بیش از هر چیز در تعریف کوتاهی مشخص خواهد شد که از ادبیات غنایی عرضه می‌شود. اگر شعر فارسی به سه نوع حماسی، تعلیمی و غنایی تقسیم شود، غزل عاشقانه یکی از انواع شعر غنایی به شمار می‌رود. شعر غنایی شعری است که احساسات و عواطف شخصی گوینده را بیان می‌کند و اگر حاوی معانی و اندیشه‌های گوناگون نیز باشد این معانی و اندیشه‌ها در خدمت بیان عواطف شاعر قرار می‌گیرد. شعر غنایی صمیمانه‌ترین نوع شعر و آیین شخصیت واقعی شاعر است. اگرچه در بعضی انواع شعر غنایی مانند مدح، فخر، مرثیه و هجو ممکن است شاعر بعضی از عواطف خود مثل شادی، غم و اعجاب را نادیده بگیرد و بر اساس عواطفی کاذب و در جهت مقصودی مثل صله گرفتن شعر بگوید، در نوع عاشقانه شعر غنایی غالباً عاطفه‌ای واقعی، زمینه و انگیزه شعر را رقم می‌زند (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۱ تا ۵۳ و پارساپور، ۱۳۸۳: ۱۹).

منظومه‌های سه‌گانه جامی

جامی دیوان اشعار خود را به سه بخش با عناوینی متفاوت تقسیم کرده است: «امیر علیشیر همت شریف بر آن آورده است که دواوین قصاید و غزلیات را که عدد آن به سه رسیده است در یک جلد فراهم آورد ... از این فقیر استدعای آن کرد که هر یک به اسمی خاص سمت اختصاص گیرد و از وصمت ابهام و اشتراک صورت استخلاص پذیرد. لاجرم به ملاحظه اوقات وقوعشان، دیوان اول که در اوان جوانی به وقوع پیوسته به { فاتحه‌الشباب } اتسم می‌یابد و دیوان ثانی که در اواسط عقود ایام

زندگانی انتظام یافته به { واسطه العقد } نامزد می‌شود و دیوان ثالث که در اواخر حیات آغاز ترتیب آن شده است به { خاتمه الحياه } موسوم می‌گردد ...»

روش پژوهش

به منظور تحلیل غزلیات عاشقانه در منظومه‌های سه‌گانه جامی از میان غزلیات متعددی که مورد مطالعه قرار گرفت از هر منظومه پنج غزل برگزیده شد که بیش از هر چیز تنوع حروف قافیه در آنها مدنظر قرار داده شده است. در مرحله تحلیل نیز ابتدا به روش نورمن فرکلاف توصیف، تفسیر و سپس تبیین گفتمان صورت گرفته است.

عشق و معشوق، مهمترین مضامین غزل

اگرچه در غزل فارسی مضامینی از قبیل مسائل اجتماعی، حکمت و غیره نیز مطرح می‌شود، مضمون اصلی آن «عشق» و هسته مرکزی آن «معشوق» است. به باور شمیسا ویژگیهای معشوق و به طور کلی جایگاه وی به مقتضایادوار مختلف دگرگون می‌شود. وی علت اصلی این تغییرات را نهادهای اجتماعی و اوضاع جامعه ایرانی در طول تاریخ می‌داند؛ چنانکه در ابتدای غزل فارسی مقام معشوق بسیار پست و بی‌ارزش بوده است. از این رو در بسیاری از غزلیات این دوره، مراد شاعر از معشوق، معشوق واقعی خود اوست، اما در دوره‌های بعد بر اثر تغییر اوضاع اجتماعی، موقعیت معشوق نیز دستخوش تغییراتی اساسی شد. اگر عوامل مؤثر در تغییر و تحول انواع شعر و مضامین آن را در مواردی از جمله ۱. عوامل سیاسی و اجتماعی ۲. شخصیت فردی شاعر ۳. مخاطبان شعر خلاصه کنیم به نظر می‌رسد که باید بیشترین نقش را برای «عوامل سیاسی و اجتماعی» قائل شد؛ زیرا اینعامل بدون تردید بر سایر عوامل «شخصیت شاعر و مخاطبان شعر» نیز تأثیری مستقیم دارد. اینعامل ابتدا در عنصر معنایی و به سبب ارتباط معنی با واژگان در عنصر واژگانی آشکار می‌شود. معانی جدید واژگان جدید و واژگان جدید نیز معانی جدید را به وجود خواهند آورد (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۶۲) و (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۴۵-۳۳).

الف) غزلیات منظومه فاتحه الشباب (دوران جوانی)

توصیف: بررسی اجمالی فرآیندها: هنگامی که به شعر به عنوان فرایند نگاه می‌کنیم، آن را

به منزله امری نسبی در نظر می‌گیریم که از رهگذر کنش متقابل عناصر گوناگون ارتباط تحقق می‌یابد. از این دیدگاه متغیرهای فراوانی در کار است که متن تنها یکی از آنهاست. در این حالت، چگونگی عمل، نقش و ماهیت متن به چگونگی عمل و نقش متغیرهای دیگر وابسته است. این متغیرها تمامی عناصر مرتبط بر ارتباط زبانی: گوینده/ نویسنده، شیوه تماس، متن و شنونده/ خواننده را در بر می‌گیرد. در نتیجه، پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود تنها متن شعر را به پرسش نمی‌گیرد بلکه در اینجا پرسش به تمام عواملی بازمی‌گردد که در ارتباط حضور دارد و چگونگی حضور آنها شعریت متن را رقم می‌زند؛ بنابراین پرسش ما بیش از اینکه بر چستی متن شعر استوار باشد بر چگونگی شکل‌گیری ارتباط شعری معطوف است (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۱۲۹).

در گفتمان غزلیات عاشقانه دوران جوانی شاهد مشارکان گوناگونی هستیم که در یک تقسیم‌بندی کلی در دو گروه «اشخاص و مفاهیم» قرار می‌گیرند؛ در گروه نخست، که به «اشخاص» اختصاص دارد در صدر مشارکان ضمیر دوم شخص مفرد «تو» مطرح شده است. این مشارک که در بسیاری از فرایندها حضوری محوری دارد در بافت غزل عاشقانه از او به عنوان «معشوق» تعبیر می‌شود. «تو» به ترتیب بیشترین نقش را در قالب فرایندهای «مادی ۵۲٪، ذهنی ۲۳/۹٪، رابطه‌ای ۱۵٪ و کلامی ۸/۶٪» بر عهده دارد. ضمیر اول شخص مفرد «من»، که در بافت غزل عاشقانه از او به عنوان «عاشق» تعبیر می‌شود در مرتبه بعد از «تو»، مهمترین مشارک فرایندها به شمار می‌رود. این مشارک نیز، که همواره در ابیات پایانی در مقام تخلص با شاعر یکی می‌شود، همچون معشوق، بیشترین میزان مشارکت را در «فرایندهای مادی ۳۰٪، ذهنی ۲۷٪، رابطه‌ای ۲۵٪ و کلامی ۱۱٪» ایفا می‌کند. «باغبان، ساقی و پیر خرقه‌پوش» نیز در کنار این اشخاص در فرایندهای مادی و رابطه‌ای محدودی مشارکت دارند. در گروه دوم، که به مفاهیم اختصاص دارد، در رأس این مشارکان اعضای بدن «تو» از جمله (لب، زلف، قامت و رخ)، اعضای بدن «من» مثل (چشم، سر و دل) و مفاهیم حوزه عشق مانند (شوق، خاطر، وصل) قرار دارند. مفاهیم یاد شده، بیشترین میزان مشارکت را در «فرایندهای رابطه‌ای» دارند.

«تو»

فرآیندهای مادی در گفتمان غزلیات عاشقانه دوران جوانی، فرآیندهای غالب به شمار می‌روند که بیش از نیمی از فرآیندها را به خود اختصاص داده‌اند. مشارکان گفتمان در قالب این فرآیندها که اغلب حالت گذرایی و ساخت معلوم دارند، بیشترین نقشی که ایفا می‌کنند، نقش «کنشگر» است. نقش آفرینان برجسته این نقش «تو و من» هستند که در کنار سایر مشارکان گفتمان، کنش‌های متعددی را به نمایش گذاشته‌اند.

مشارکان	کنش	هدف	بهره‌ور	فرایند
من	آمدن به سوی چمن به هوای تو، دادن جان به تو	جان	تو، تو	مادی
تو	لب نهادن به لب جام تیغ کشیدن در برابر من، ساختن دل من به دو نیم نمایاندن قامت همچون سرو، خرامیدن بخشیدن کامی ز لب، دادن زکات لب به من تیغ زدن به من، گرفتن جان من	تیغ، دل قامت بوسه جان	من، من من من، من	مادی مادی مادی مادی
عشق	کشیدن دل به سوی تو	دل	تو	مادی
باغبان	سوسن و گل را فرش راه تو ساختن کشیدن جفای خار به بوی تو	سوسن و گل جفای خار	تو تو	مادی مادی
پیر	از سر نهادن زهد به هوای تو، کشیدن سبوی تو	زهد، سبوی تو	تو	مادی

چنانکه مشاهده می‌شود، «تو» مهمترین شرکت‌کننده در قالب نقش «کنشگر» به شمار می‌رود. کنشهای صورت گرفته از جانب وی عبارت است از: «لب نهادن به لب جام، تیغ کشیدن در برابر من، ساختن دل من به دو نیم، تیغ زدن به من، گرفتن جان من و غیره. از «تو» در قالب این کنشها چهره‌ای جنگاور، خونریز و سنگدل ترسیم شده است. اهداف عمده «تو» در این کنشها «تیغ، جان و دل‌عاشق» است. سایر کنشهای این مشارک از جمله «دادن زکات لب به «من»، نمایاندن قامت همچون سرو و خرامیدن» به طور کامل کنشهایی است که «من» از «تو» تقاضای آنها را دارد و هنوز به مرحله فعلیت نرسیده است. اهداف این کنشهای بالقوه، اعضای بدن «تو» یعنی لب و قامت او است.

لب نهادی به لب جام و ندانم من مست
می‌کشی تیغ که سازی دل ما را به دو نیم

که لب لعل تو یا باده کدام است اینجا...
تیغ بگذار که یک غمزه تمام است اینجا

(دیوان: ۱۷۵)

چندسوی چمن آیم به هوایت چو صبا یک ره ای سروسهی قامت رعنا بنما
به کرته نیلی سوی بستان بخرام تا گل از شوق کند خرقة فیروزه قبا

(دیوان: ۱۳۴)

زکات لب بده ای نامسلیمان که یک رکن از مسلمانی زکات است

(دیوان: ۱۹۷)

چون زنی تیغم که جان ده بهر تیغ دیگر است نه برای جان اگر ناگه تعلل می کن

(دیوان: ۵۵۰)

در مقابل این کنشها، «من» نیز با انجام کنشهایی از قبیل «آمدن به هوای «تو» و دادن جان به «تو» از خود چهره «تسلیم» به نمایش گذاشته است. هدف عمده کنشهای یاد شده «جان من» است که مهمترین جزء وجود او به شمار می رود. «من» طی این کنش در قالب مشارکی پاکباز در صدد تسلیم این هدف بی ارزش به «تو» است. «تو» در این کنش در نقش «بهره ور» ظاهر شده است. در کنار «من و تو»، باغبان نیز در دو فرآیند مادی در نقش کنشگر ظاهر شده است. او نیز به شیوه «من» با توجه به جایگاه خود، کنشهایی را در جهت خدمت به «تو» انجام داده است.

باغبان کاش کند سوسن و گل فرش رخت زان که بر روی زمین حیف بود آن کف پا

(دیوان: ۱۳۴)

بوی تو یافت از گل نورسته باغبان چندین جفای خار به بوی تو می کشد

(دیوان: ۳۵۱)

او، که مقیم باغ و بوستان است، سوسن و گل را که جزء گرامی ترین مفاهیم در نزد او به شمار می رود و با جان و خون دل او به این مرحله رسیده، فرش راه «تو» ساخته است. در این فرآیند نیز «تو» در نقش «بهره ور» ظاهر شده است. باغبان هم چنین در راه رسیدن به بوی «تو» هرگونه جفای خار را تحمل کرده است. او نیز همچون «من» با کنشهای یاد شده، ارادت خود را نسبت به معشوق به تصویر کشیده است. «پیر خرقة پوش» نیز در همین راستا «شیوه زهد» را، که اصلی ترین دغدغه او محسوب می شود، در جهت بیان ارادت خود به «تو» از سر نهاده است.

بس پیر خرّقه پوش که در دور لعل تو از سر نهاده زهد سبوی تو می کشد
(دیوان: ۳۵۱)

«عشق، شوق و خاطر» نیز در قالب مفاهیم کنشگر، کنشهایی را در جهت خدمت به «تو» انجام داده‌اند. این مفاهیم در این نقش، «دل» و «من» را به سوی «تو» و خدمتِ سگِ کوی او کشیده‌اند. سگِ کویِ معشوق در این کنش در نقش «بهره‌ور» ظاهر شده است.

بازم کمند شوق به سوی تو می کشد. خاطر به خدمت سگ‌کوی تو می کشد...
دل کو دو اسپه از غم خوبان گریخت عشقش عنان گرفته به سوی تو می کشد
از جعد حلقه حلقه سنبل مرا چه سود چون خاطر م به حلقه‌موی تو می کشد
(دیوان: ۳۵۱)

«دل» نیز طی کنش «کشیدن جور و کین از تندی خوی تو»، همچون سایر مشارکان در قالب مشارکی عاجز و تسلیم در برابر «تو»، تبلور یافته است. تهمت چه بر زمانه نهد دل به جور و کین کاینها همه ز تندی خوی تو می کشد
(دیوان: ۳۵۱)

نام‌دهی «تو»

«تو» و مفاهیم مربوط به وی در صدر مفاهیم مورد بازنمایی قرار گرفته در باور گوینده قرار دارند. جامی، که در صدد ترسیم فضایی رمانتیک است با بهره‌گیری از توصیفات برونگرایانهٔ سبک خراسانی در فرایندهای رابطه‌ای شناسایی متعدد در قالب نقش شناخته به طور ضمنی (تشبیهی) به منظور توصیف زیبایی بی‌نظیر «تو» از «گل» به عنوان زیباترین عنصر طبیعت بهره گرفته است؛ مفهومی که در نگرش وی به عنوان مظهر زیبایی تبلور یافته است. در مقابل این عنوان، وجود «من» نیز با نام آشنای «بلبل» مورد بازنمایی واقع شده است؛ مفهومی که در شعر فارسی همواره، نماد عاشقی پاکباز است که زمام هستی و نیستی او در یدِ اختیار «گل» قرار دارد. «سرو سهی» نیز یکی از دیگر از نامهای «تو» است. این مفهوم که در باور شاعر (عاشق) نماد استواری، عظمت و اقتدار تلقی می‌شود به منظور بیان مرتبهٔ رفیع معشوق و ایجاد تقابل میان او و عاشقی است که با عنوان «شاخ‌گیا» مورد بازنمایی واقع شده است. مفاهیمی که در قالب آنها «من» به عجز و حقارت خود در مقابل «تو» معترف است. سایر نامهایی که «من و

«تو» به وسیله آنها در گفتمان تبلور یافته‌اند نیز به منظور تبیین رابطه میان این دو شرکت کننده مطرح شده‌اند؛ چنانکه از «تو» به عنوان «جنگاور» و از «من» به عنوان «اسیر» یاد شده است. هدف اصلی گوینده از بیان نامهایی که رابطه «تقابل معنایی» میان آنها وجود دارد، اظهار نیاز، اخلاص و خاکساری «من» و بیان عدم التفات و ناز «تو» است. اعضای بدن این دو مشارک نیز در قالب نامهای مختلفی مطرح شده است. یکی از اعضای بدن «تو»، که در موارد متعدد مورد بازنمایی قرار گرفته، «لب» اوست. این مفهوم در قالب نقش شناخته به طور ضمنی (تشبیهی) در گام نخست با نام «باده» مطرح شده است. جامی به منظور اغراق در بیان شباهت میان لب و باده خود را در تشخیص این دو مفهوم گمراه دانسته است و هدف وی نیز از این نام توصیف سرخی لب «تو» و ویژگی روح پروری و گیرایی آن است. از عناوین دیگری که «لب» به واسطه آنها در گفتمان مطرح شده است، می‌توان به «لعل و آب حیات» اشاره کرد که باز هم از سرخی، جان‌بخشی و تشنگی و طلب «من» حکایت می‌کند.

سرو را جا لب جوی است و تورا گوشه چشم
همچو بلبل به هوای گل رویت نالم
با تو جامی هوس گشت گلستان دارد
لیک چون مهری سرو کندشاخ گیا

(دیوان: ۱۳۴)

آشفته بلبلی ست جدا از بهار و باغ
جامی که ناله بی گل روی تو می‌کشد

(دیوان: ۳۵۱)

«من» در نهایت به سبب ناامیدی از ترحم و عنایت معشوق سنگدل به مفاهیم دینی متمسک شده و با یادآوری زکات به عنوان یکی از ارکان مسلمان، «تو» را به دادن زکات لب «بوسه» ترغیب کرده است؛ عناوینی که به طور کلی نمایانگر چهره مفلس «من» و عدم سخاوت «تو» در برابر وی هستند.

به راه کعبه وصلت دو چشمم
زکات لب بده ای نامسلمان
یکی چون دجله و آن دیگر فرات است
که یک رکن از مسلمانی زکات است

(دیوان: ۱۹۷)

در کنار لب «تو»، «زلف» او نیز با عناوین مختلفی مطرح شده است که در رأس آنها «دام، شب و سنبل» قرار دارد: نامهایی که بر گیرایی، تیرگی و در عین حال زیبایی زلف «تو» و اسارت و گمراهی «من» مقابل آن دلالت دارد.

لب نهادی به لب جام و ندانم من مست که لب لعل تو یا باده کدام است اینجا
بسته حلقه زلف تو نه تنها دل ماست هر کجا مرغ دلی بسته دام است اینجا
(دیوان: ۱۷۵)

«رخ و خط» معشوق نیز به عنوان «گل و قاتلی» مورد بازنمایی قرار گرفته‌اند که عاشق را گریزی از آنها نیست.

ز آب صافی نگر آن روی چو گل تا دانی کز چه رو این همه جویان تواند اهل صفا
(دیوان: ۱۳۴)

خطت برگرد لب مشکین نبات است که رسته بر لب آب حیات است...
به قتل من براتی دارد از مشک رخت از وی نه امکان نجات است
(دیوان: ۱۹۷)

تفسیر و تبیین

جامی نیز همچون سعدی و بسیاری دیگر از شاعران زبان فارسی در ردیف تربیت یافتگان مدارس نظامیه و کلام اشعری قرار دارد. در این مدارس، که به خواجه نظام‌الملک طوسی منسوب و در دوازده شهر بزرگ از جمله بغداد و هرات بنا نهاده شده بود، صرف و نحو عربی، قرآن، فقه و حدیث، اصول، کلام و غیره تدریس می‌شد. نخستین مدرس این مدارس در زمان خواجه نظام‌الملک، امام محمد غزالی بود که فقه شافعی و کلام اشعری را با پایه‌هایی تازه بنا می‌نهاد. پس از وی نیز این مدارس به طور کلی تحت تأثیر مشرب فکری او قرار داشت و کتابهای او بویژه احیاء علوم الدین در این مدارس تدریس می‌شد. وی تحت تأثیر تربیت در مدرسه نظامیه همچون سعدی در فروع شافعی و در اصول اشعری بود. مهمترین اصل کلام اشعریان اعتقاد به «جبر» است. در نگرش پیروان «جبر»، خداوند جهان را از نیستی به هستی آورده است. جهان آفریده اوست و هر چه بخواهد با آن می‌کند و هیچ‌کس حق چون و چرا ندارد. در این دیدگاه نسبت خداوند با بندگان نسبت خالق و مخلوق است نه مالک و مملوک؛ به عبارت دیگر خداوند جبار مطلق است و انسان مجبور مطلق. یکی از پیامدهای این

جبر نفی رابطه علت و معلولی است؛ بدین معنا که علت کارهای خداوند هیچ امر عقلی و اخلاقی جدا از او نیست. علت اینکه خداوند به بنده‌ای پاداش نیک می‌دهد، کار نیک بنده نیست؛ زیرا در این صورت کار خداوند معلول به علت خواهد شد و این خلاف جباریت خداوند و مجبور بودن بنده است. از سوی دیگر کار نیک آن نیست که به حکم عقل یا اخلاق در ذات خود نیک باشد بلکه پسندیده یعنی آنچه خدا می‌پسندد؛ مجاز یعنی آنچه او اجازه می‌دهد. بر اساس این تفکر، حسن و قبح اعمال انسان نیز، ذاتی اعمال نیست؛ بدین دلیل خداوند می‌تواند پاداش نیکی را به بدی دهد و بالعکس. بر این اساس عدل نیز معنای متعارف خود را از دست می‌دهد (موحد، ۱۳۷۴: ۹۹). جامی این قاعده را به معشوق انسانی نیز تعمیم داده و در قالب فرایندهای مادی به معشوق از دیدگاه عارفی اشعری نگریسته و در رابطه با وی هر گونه اختیاری را از خود سلب کرده است که مذهب معتزله به شمار می‌رود.

ب) منظومه واسطه‌العقد (دوران میانسالی)

یکی از دلایل اصلی وجود تمایز بین غزل عاشقانه و عارفانه ناشی از تغییر ماهیت «مخاطب» است. مخاطب چه حاضر و چه غایب که روی سخن با اوست، تأثیری انکار ناشدنی بر زمینه معنایی سخن، عناصر و شیوه بیان آن دارد. در غزل عارفانه، معشوق «حق» است که نه تنها مظهر جمال و زیبایی است بلکه برخلاف معشوق غزل عاشقانه مظهر کمال و دانایی نیز به شمار می‌رود. از این رو اگر در غزل عاشقانه، معشوق از نظر مقام اجتماعی، فضل و دانایی بسیار فروتر از عاشق (شاعر) است در غزل عارفانه، معشوق علم و قدرتی نامتناهی دارد که نه تنها هستی عاشق که هستی همه جهانیان از اوست. اراده این معشوق بر همه جهان و موجودات آن نافذ است و وجود کل هستی قائم به اوست. بافت ارتباطی عشق عارفانه، هم مضامین و معانی تازه‌ای را علاوه بر آنچه در غزل عاشقانه وجود دارد وارد غزل عرفانی می‌کند و هم از طریق این مضامین و معانی تازه، دستگاه واژگان زبان را از کلمات تازه سرشار می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۸۳).

توصیف

در فرایندهای گفتمان غزلیات عاشقانه منظومه دوران میانسالی نیز شاهد حضور مشارکان گوناگونی هستیم که در دو گروه اشخاص و مفاهیم قرار می‌گیرند. در این

گفتمان نیز مشارکان مرکزی به شیوه گفتمان عاشقانه دوران جوانی، اضلاع سه گانه مثلث عشق یعنی «من»، «تو» و «عشق» هستند. شرکت کننده مرکزی گفتمان «تو» است که در مجموع فرایندهای متعددی که در آنها نقش آفرینی می کند، به ترتیب بیشترین میزان مشارکت را در فرایندهای «رابطه ای ۴۸٪، مادی ۴۰٪، ذهنی ۶٪ و کلامی ۶٪» بر عهده دارد. در کنار این شرکت کننده «من» نیز در فرایندها حضوری پربسامد دارد. وی نیز به عنوان قطب دیگر گفتمان عارفانه به ترتیب بیشترین میزان مشارکت را در فرایندهای «مادی ۵۸/۸٪، رابطه ای ۱۷/۶٪، ذهنی ۸/۸٪ و کلامی ۸/۸٪» عهده دار شده است. در کنار این دو شرکت کننده، مفاهیم عرفانی گوناگونی از جمله فقر، وصل، شوق، جذبه و غیره نیز در گفتمان حضور دارد که بیشترین میزان مشارکت را در فرایندهای رابطه ای دارد.

«تو»

اگرچه «تو» بیشترین حضور را در فرایندهای رابطه ای دارد، طی این فرایندها در قالب سه نقش حامل، شناخته و شناسا ظاهر شده است؛ اما بیشترین نقشی که وی در قالب آن در فرایندهای گفتمان تبلور یافته، نقش «کنشگر ۳۴٪» است. «من» نیز در کنار «تو» حدود ۳۲٪ در نقش کنشگر ظاهر شده است.

مشارکان	کنش	هدف	بهره ور	فرایند
من / ما	دریدن خرقه سالوس	خرقه	تو	مادی
	خریدن موی تو به ملک دو جهان	موی تو		مادی
	گذشتن از سر خود	خود		مادی
	چنگ زدن در دامن تو	دامن تو		مادی
تو	نمایاندن رخ، جلوه کردن هر جا	رخ	من	مادی
	جلوه گری در هر شکلی			مادی
	جلوه کردن از رخ خوبان جهان			مادی
	صلا دادن، نواختن گدایان			مادی
	جلا دادن دل	دل		مادی
	بردن من، بیخود کردن من	من		مادی
	گذشتن بر سر من	من	من	

	برداشتن پرده از میان ما و خود	پرده	ما	مادی مادی
--	-------------------------------	------	----	--------------

در مرحله تحلیل کنشها ابتدا به شناخت و بررسی ایدئولوژی عرفانی قرن نهم پرداخته خواهد شد و سپس تحلیل و بررسی کنشهای اعمال شده از سوی مشارکان صورت خواهد گرفت. ایدئولوژی حاکم بر عرفان قرن نهم، نظریه «وحدت وجود» است. این دیدگاه یکی از بنیادینترین نگرشهای عرفانی است که بسیاری از باورهای عرفانی درباره خدا، انسان، جهان و آفرینش بر اساس آن شکل گرفته است. «وحدت وجود» بیانگر این نکته است که هستی، حقیقتی یگانه است و هیچ گونه کثرت در آن راه ندارد و این هستی یگانه، همان هستی خداوند است. در باور این نگرش تنها اوست که هست و جز او هیچ چیز دیگری وجود ندارد. بر اساس این تعاریف، شعار این مکتب چیزی نیست جز «لیس فی الدار غیره دیار» و «یکی هست و هیچ نیست جز او» (راستگو، ۱۳۸۳: ۷۳). ابن عربی در جلد سوم «فتوحات مکیه» سه پرسش اساسی در «باب عشق» مطرح می کند که بسیار قابل توجه است: ۱: ما شراب الحب (شراب عشق چیست)؟ ۲: ما کأس الحب (جام عشق چیست)؟ ۳: سرچشمه عشق کجاست؟ وی عشق را «اصل هستی» می داند و در پاسخ به سؤال نخست می گوید: عشق «تجلی» است که در میانه دو تجلی قرار دارد. یکی تجلی دائمی که منقطع نمی شود و بالاترین مقامی است که حق در آنجا برای بندگان عارفش ظهور می کند و آغاز آن تجلی ذوق «چشیدن» است. تجلی دیگر این است که سیراب شدن در پی دارد و این برای اصحاب ضیق است که عطش آنها پس از نوشیدن فرو می نشیند. وی در پاسخ به سؤال سوم که سرچشمه عشق کجاست می گوید: منشأ عشق تجلی خداوند در اسم جمیل خودش است. به باور وی چون جمال صنع خداوند در سراسر هستی جریان دارد و عالم، مظهر زیبایی اوست پس عشقی که در عالم جریان دارد از حب خداوند نسبت به خویش ناشی شده است. وی در باره این کنش الهی چنین می گوید: حق «خداوند» در دنیا پیوسته بر دلها متجلی است پس خواطر در انسانها از تجلی الهی متنوع می شود. بر این اساس اختلاف صورتهای ظاهر در این جهان و در آخرت، چیزی

جز تنوع تجلی حق نیست؛ زیرا او عین هر چیزی است. (الفتوحات، ۳، ۴۷۰؛ صانع‌پور، ۱۳۸۵: ۶، اسعدی، ۱۳۸۴: ۱۱۰).

تحت تأثیر همین نگرش است که جامی مهمترین کنش صورت گرفته از جانب «تو» را کنش «تجلی» می‌داند که با عناوینی چون «نمایاندن رخ»، «جلوه کردن هر جا، جلوه‌گری در هر شکل و جلوه کردن از رخ خوبان» در فرایندهای مادی مطرح شده است. هدف این کنشها در تمام موارد «رخ» است:

هرجا که کنی جلوه بود اهل نظر را	دیدار تو فرخنده و رخسار تو فرخ
اطوار ظهور تو بود ظاهر و باطن	در ظاهر تن جلدی و در باطن آن مخ
(دیوان: ۲۹۷)	
جلوه حسن تو از شکل میراست ولی	می‌توانی که به هر شکل کنی جلوه‌گری
هیچ صورت نتواند که کند بند تورا	در صور ظاهری اما نه اسیر صوری...
می‌کنی جلوه نخست از رخ خوبان جهان	آنکه از دیده عشاق در آن می‌نگری
(دیوان: ۸۴۵)	

یکی دیگر از مهمترین کنشهای «تو»، «جلا دادن دل» است:

کوه غم شد دلم و نام تو گویم با او	بو که در گوشم از این نام صدایی برسد
دل کجا مظهر انوار جمال تو شود	گر نه این آینه را از تو جلایی برسد
(دیوان: ۲۸۹)	

ابن عربی در پاسخ به سؤال دوم، که «جام عشق چیست؟» می‌گوید: «جام عشق «قلب» است نه عقل». قلب در اندیشه وی معانی مختلفی دارد که رایجترین معنای آن «دل» است. وی پاسخ خود به پرسش دوم را این‌گونه تبیین می‌کند: «جام عشق قلب عاشق است نه عقل او و نه حس او؛ زیرا قلب در حال دگرگونی دائم است». به قلب «دل» در اندیشه او همچون «جامی بلورین و صاف» نگریسته می‌شود که به اقتضای تنوع مایه درون آن تغییر رنگ می‌دهد؛ پس رنگ عشق، رنگ معشوق اوست و این حالت را جز قلب «دل» ندارد. از این‌رو کنش دیگر «تو» «صلا دادن و نواختن گدایان» است:

کی بود کی که زخوان تو صلائی برسد	وز نوال تو نوایی به گدایی برسد
(دیوان: ۲۸۹)	

جامی برخلاف بسیاری از عارفان شاعر کمتر اصل آیه یا حدیث را به صورت کامل یا مختصر بیان کرده است و بیشتر به ترجمه شاعرانه آیات و احادیث گرایش دارد. از این رو در کنش یاد شده با اشاره به آیه «...انتم الفقراء الى الله هو الغنى الحميد» بیش از هر چیز بر فقر ذاتی عابد نسبت به معبود اشاره کرده است. در سایر موارد نیز «من و تو» کنشهای مختلفی را به نمایش گذاشته‌اند که حالت «دو سویه» دارند به طوری که برخی از کنشهای «من» در گرو کنشهایی از سوی «تو» قرار داده شده است؛ چنانکه «رفتن جامی دلخسته» در گرو «بردن از سوی تو»:

می‌رود جامی دلخسته ولی تا نبرند نیست امکان که در این راه به جایی برسد

(دیوان: ۲۸۹)

و «گذشتن من از سر خود» نیز در گرو «گذشتن تو» بر سر «من» قرار گرفته است:

در راه تو جز هستی من نیست حجابی بگذر به سرم کز سر خود بگذرم امروز

(دیوان: ۴۳۷)

- یکی از نکات قابل تأمل در گفتمان غزلیات عارفانه، حضور محدود فرایندهای ذهنی در عرصه گفتمان است. با توجه به اینکه مشارک اصلی گفتمان، ذات بی‌قرین و غیر ملموس معبود است، مخاطب انتظار دارد که جامی به منظور بیان رابطه میان «من» و «تو» و توصیف ویژگیهای او از فرایندهای ذهنی مدد بگیرد در حالی که وی برخلاف این امر عمل کرده و از «تو» چهره‌ای مادی و کنش‌مند عرضه کرده است. حمیدیان مهمترین جنبه از هنر شاعر عارفانه‌سرا را در راستای وظیفه اصلی شعر یعنی عینیت بخشیدن به مفاهیم ذهنی و عواطف انسانی، تبدیل مفاهیم انفسی و پیچیده عرفان به تصاویر و جلوه‌های آفاقی می‌داند. وی هم‌چنین تجسم انسان‌گونه معشوق عرفانی را در راستای دامنه تخیل و تصور مخاطب می‌داند؛ زیرا این تجسم انسان‌گونه معشوق عرفانی می‌تواند حس زیبایی دوستی، نزدیکی و محبت مخاطب را برانگیزد تا شاعر بتواند با ایجاد آنچه روانشناسان «زمینه انفعالی» می‌خوانند در وجود وی، ذهن او را برای پذیرش مفاهیم تجریدی و عرفانی و تنزیه معشوق عرفانی از تمامی صفات و تعینات این جهانی آماده سازد (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۶۵).

نام‌دهی «تو»

«تو» در جهان‌بینی عرفانی جامی «جز هستی نیست و هستی او را انحطاط و پستی نی؛ مقدس است از سمت تبدل و تغیر و مبراست از وصمت تعدد و تکثر؛ از همه نشانها بی‌نشان است نه در علم می‌گنجد و نه در عیان؛ همه چندها و چون‌ها از او پیدا و او بی‌چند و چون؛ همه چیزها به او مُدرک و او از احاطه ادراک بیرون ...» (جامی، ۱۳۷۳: ۶۷). تحت تأثیر همین نگرش، نامهایی که «تو» به وسیله آنها مورد بازنمایی قرار گرفته است، از سیر تکاملی خاصی بهره می‌گیرد؛ چنانکه در گام نخست به منظور ملموس ساختن و عینیت بخشیدن به «تو» و توصیف زیبایی و لطف او به طور ضمنی (تشبیهی) از وی با عناوی محسوسی چون «بت فرخار، لعبت خلخ، آفتاب عالم‌آرای و دوس» یاد شده است:

تویی آن آفتاب عالم‌آرای که داری در دل هر ذره‌ای جای

(دیوان: ۷۶۰)

هر لحظه نمایی به لباس دگرم رخ گاه از بت فرخار و گاه از لعبت خلخ

(دیوان: ۲۹۷)

رفته ازخویش برون در پی لیلی مجنون باشد از محمل او بانگ درایی برسد (دیوان: ۲۸۹)
 نامهایی که او را متقاعد نکرده است و وی را به بازنمایی «تو» با مفاهیم ذهنی و انتزاعی از جمله «جان، جان جان، عمر و غیره» ترغیب می‌کنند:

جان همی دانمت آن دم که نهان می‌آیی عمر می‌خوانمت آنجا که روان می‌گذری

(دیوان: ۸۴۵)

چو جانان جان جان‌توست جامی جهان در جستجوی او می‌پای

بزن در دامن آن جان جان دست منه دیگر برون از خویشتن پای

(دیوان: ۷۶۰)

اما این عناوین نیز به طور کامل نمی‌تواند جایگاه «تو» را در باور جامی ترسیم کند؛ در نتیجه او به ناتوانی خود در نامیدن «تو» اذعان کرده و او را «چیز دیگر، برون از حد اندیشه، خوبتر از هر اندیشه، برون از حد صور، رها از صور و غیره» نامیده است:

نه بشر خوانمت ای دوست نه حورو نه پری این همه بر تو حجاب است تو چیز دگری...

جلوه حسن تو از شکل مبراست ولی می توانی که به هر شکل کنی جلوه گری
هیچ صورت نتواند که کند بند تو را در صور ظاهری اما نه اسیر صوری...
حد اندیشه نباشد صفت خوبی تو هر چه اندیشه کند خاطر از آن خوبی
(دیوان: ۸۴۵)

من (نامهای مربوط به «من»، که غالباً طی فرایندهای رابطه‌ای شناسایی مطرح شده، اغلب به منظور بیان صفات و ویژگیهای من در مقابل تو به کار رفته است. به طوری که گوینده در گام نخست به منظور بیان اختلاف مرتبه میان این دو مشارک به طور ضمنی (استعاره) خود را «گدا» نامیده است؛ مفهومی که از نیازمندی و فقر ذاتی من نسبت به توحکایت دارد.

کی بود کی که ز خوان تو صلابی برسد وز نوال تو نوایی به گدایی برسد
(دیوان: ۲۸۹)

وی در سایر نامها نیز به طور صریح به منظور اغراق در بیان عشق و ارادت «من» نسبت به «تو» از اصطلاحات و تعبیر عرفانی همچون غرقه، مجذوب و سودایی بهره گرفته است.

نزدیک رسیده‌ست که از جذبه عشقت این خرقه سالوس ز هم بردرم امروز...
سودایی زلف توام آن‌گونه که از وی یک موی به ملک دو جهان می‌خرم امروز...
سر تا به قدم غرقه شدم در غم و درد سیلاب بلاخاست ز بام و درم امروز
(دیوان: ۴۳۷)

مهمترین مفهوم مربوط به «من»، که با عناوین مختلفی مورد بازنمایی قرار گرفته، «هستی» یا «وجود مادی» این مشارک است. این مفهوم، که در نگرش عرفانی در ردیف مفاهیم منفی و مطرود قرار دارد در نقش شناخته به طور ضمنی (تشبیهی) با عناوینی چون «حجاب»، «پرده» و «گل» مطرح شده است:

در راه تو جز هستی من نیست حجابی بگذر به سرم کز سر خود بگذرم امروز
(دیوان: ۴۳۷)

مپوش از ما به ما نور رخ خویش به گل خورشید تابان را میندای
میان ما و تو ماییم پرده کرم کن از میان این پرده بگشای

(دیوان: ۷۶۰)

«من» طی این نامها به هستی و تعلقات مادی به منزله «مانعی در مسیر سلوک الی الله» نگریسته و از «تو» درخواست کرده است که با کرم و عنایت خود این مانع را از میان بردارد.

تفسیر و تبیین جامی در غزلیات عارفانه در قالب «عارفی شاعر»، به بازنمایی مفهوم عشق عرفانی و جایگاه عابد و معبود در جهان بینی عارفانه خود تحت تأثیر آراء ابن عربی در گفتمان غزل منظومه دوران میانسالی خود پرداخته است. وی در این مرحله با ترسیم رابطه میان «من» و «تو» در محمل عشق الهی و عرضه چهره‌ای مقتدر و کنش‌مند از معبود طی فرایندهای مادی و رابطه‌ای، ترسیم کنش‌هایی دو سویه و نامیدن این دو شرکت‌کننده با عنوان «لیلی و مجنون» بر فقر ذاتی انسان، نیاز متقابل خداوند نسبت به او و جبر توأم با اختیار انسان تأکید کرده است.

(ج) منظومه خاتمه الحیاه (دوران پیری)

توصیف «من» به عنوان مشارک مرکزی گفتمان، بیشترین میزان مشارکت را در فرایندهای مادی در قالب نقش «کنشگر ۴۶/۹٪» بر عهده دارد. وی در قالب نقش یاد شده در کنار سایر مشارکان گفتمان، کنشهای متعددی را به نمایش گذاشته است.

مشارکان	کنش	هدف	بهره‌ور	فرآیند
من / ما	گسستن پیوند از «تو»، دادن دل به دلبر نااهل دوختن مژگان به رخ «تو» قطع نظر از جمال دگران کمر کردن ساعد به گرد «تو» سینه سپر کردن پیش رقیبان باز آمدن از گفتگوی عشق جنگیدن با «تو»، جا کردن به کنج تنهایی پرهیز از نگاه کردن به «تو»	پیوند، دل مژگان نظر ساعد سینه نگاه		مادی مادی مادی مادی مادی مادی مادی
تو / او	رفتن به هر کجا ریختن خون عاشق بی‌گنه مالیدن دست بر فرق رقیبان به تنگ آوردن آشنایان	خون من دست آشنایان	رقیبان	مادی مادی مادی مادی

بیزار کردن عاشقان از بینایی	عاشقان	مادی
-----------------------------	--------	------

«من» طی فرایندهای مادی متعدد کنشهایی از «قبیل سینه سپر کردن پیش رقیبان، دست برداشتن از عشق، جنگیدن با معشوق، پرهیز از نگاه کردن به معشوق و گسستن پیوند از یار» را انجام داده است.

به تیغ فرقت به که از او بگسلم پیوند به زلف او رگ جانم اگرچه متصل است

(دیوان: ۲۷۳)

هر کس آرد دامن صلحت به چنگ بر سر اینست ما را با تو جنگ

(دیوان: ۴۹۲)

کنشهایی که در نظر خواننده از سوی شاعری عاشق، بسیار غیرمنتظره است. مخاطب گفتمان نمی‌تواند بپذیرد مشارکی که در گفتمان عاشقانه دوران جوانی در قالب اسیری خاکسار تمام هستی و آمال خود را در وجود «تو» جستجو می‌کرد به تمام کنشهای ظالمانه و به دور از انصاف معشوق جنگاور و خونریز خود به منزله شهادی شیرین می‌نگریست و با کنشهای خود وی را به تداوم این اعمال ترغیب می‌کرد. حال چگونه ممکن است او را به جنگیدن، گسستن پیوند و پرهیز از نگاه کردن تهدید کند؟ کنشهایی که بنابر نگرش عاشقانه گوینده و دانش‌زمینه‌ای مخاطب، بسیار غیرمعقول به نظر می‌رسد. اهداف اصلی «من» در این کنشها، گرامترین اعضای بدن او از قبیل «سر، جان و دل» است. «سر و جان»، که زمانی فدایی معشوق و دل گرفتار زلف وی بود، اکنون با توجه به این کنشها دیگر به پذیرش اسارت و تحمل تیغ او مجبور نیستند. به نظر می‌رسد در این مرحله به طور یقین نمی‌توان نسبت به این کنشها قضاوت کرد، بلکه باید به کنشهای معشوق نیز نظری انداخته شود.

تو

«تو»، که در این گفتمان برای نخستین بار به وسیله «او» مطرح شده است، بیشترین حضور را در فرایندهای مادی در قالب نقش فرعی و غیرمنتظره «عناصر پیرامونی ۲۸/۵٪» ایفا می‌کند. وی هم‌چنین در کنشهای محدودی نیز در نقش «کنشگر ۱۷٪» مشارکت دارد. وی در قالب این نقش کنشهایی از قبیل رفتن به هر کجا، مالیدن دست بر فرق رقیبان، همنشینی هر سفل و غیره را انجام داده است:

چوریخت بیگنهم خون ز عکس خون من است که سرخ گشته رخ او نه آنکه منفعل است
(دیوان: ۲۷۳)

چند بر فرق رقیبان به وفا مالی دست خاک از دست جفای تو به سر خواهم کرد
(دیوان: ۳۱۶)

صحبت تنگ تو با بیگانگان آشنایان را همی آرد به تنگ
(دیوان: ۴۹۲)

کنشهایی بسیار منفی، که برخلاف کنشهای صورت گرفته از سوی معشوق دوران جوانی، که اغلب همراه با ناز و به منظور تیز کردن آتش عشق عاشق اعمال می شدند، بیش از هر چیز رنگ و بوی خیانت و بی وفایی از آنها به مشام می رسد. «تو» برخلاف گفتمان عاشقانه دوران جوانی، که حضوری چشمگیر در فرآیندهای ذهنی داشت، فقط در دو فرآیند ذهنی در قالب نقش پدیده حضور دارد. این مشارک که در غزلیات عاشقانه منظومه جوانی، مدام از سوی عاشق تخیل و تصور می شد و به منزله پدیده‌ای دور از دسترس و غیرقابل تصور در باور وی تجسم می یافت، اکنون در حالی که ملازم سفلگان است، عاشق او را می بیند:

همنشین دیدنش به هر سفله داد بیزاریم ز بینایی
(دیوان: ۷۶۵)

نامدهی) من، اعضای بدن و مفاهیم مربوط به «من»، مفاهیم اصلی مورد بازنمایی قرار گرفته در گفتمان به شمار می رود. گوینده به منظور توصیف اعضای بدن خود بر اثر رابطه عاشقانه متفاوتی که با آن روبه رو شده، در فرآیندهای رابطه‌ای شناسایی در قالب نقش شناخته و به طور ضمنی (تشبیهی) به معرفی آنها پرداخته است. وی در این زمینه به منظور بیان رنج و اندوه بی حد و حصر خود از «اشک و چهره» خویش با عنوان «عقیق و کهربا» نام برده است:

چهره‌ام شد کهربا اشکم عقیق بیش از اینم نیست از لعل تو رنگ
(دیوان: ۴۹۲)

گوینده هم چنین به منظور اغراق در توصیف عجز و نزاری خود در برابر غم عشق معشوق، از «ساعد» خود نیز به عنوان «رشته زر» تعبیر کرده است. وی هم چنین به منظور ابراز وفاداری خود در عشق و تعریض به معشوق بی وفایش از جمال دگران

قطع نظر کرده و نگاه نافذ خود را تنها متوجه او ساخته است؛ از این رو از «مژگان» خود به عنوان «سوزنی» یاد کرده که نگاه او را به چهره معشوق دوخته است. «من» در فرایندهای رابطه‌ای اسنادی نیز حضور دارد. وی در این فرایندها به منظور بیان ویژگیها و صفات خود و اثبات پابندی در عشق، در نقش حامل خود را «عاشق و عشق‌باز» نامیده است.

دیده از سوزن مژگان به رخت خواهم دوخت وز جمال دگران قطع نظر خواهم کرد ...
ساعدم رشته زر شد ز غمت زار و نزار گر دهد دست به گرد تو کمر خواهم کرد
(دیوان: ۳۱۶)

تو) اکنون به نامهای «تو» توجه شود. مشارکی که در گفتمان عاشقانه دوران جوانی به منظور اغراق در بیان زیبایی‌هایش، در فرایندهای رابطه‌ای شناسایی در قالب نامهایی چون «گل و سرو»، حضوری پر بسامد داشت در این گفتمان در فرایندهای رابطه‌ای اسنادی به چهره‌ای «شهرگرد، هرجایی، همنشین هر سفله، آلوده نظرها، ملازم هرکس، بهل از کوی یکدلانو غیره» مبدل شده است.

چو در طریق ارادت نگارما دو دل است به هر کجا که رود از کوی یکدلان بجل است ...
ز لطف و قهر وی آسودگی نیابد کس مزاج او چونه در طور حسن معتدل است
(دیوان: ۲۳۷)

یار شد شهرگرد و هرجایی	جا کن ای دل به کنج تنهایی
رخش آلوده نظرها شد	نظر خود به وی چه آلائی...
همنشین دیدنش به هر سفله	داد بی‌زاریم ز بینایی
شهره گشته ست گل به خودرویی	و او ز گل شهره‌تر به خودرایی

(دیوان: ۷۶۵)

اما این شیوه نگرش در مورد اعضای بدن و مفاهیم مربوط به وی کاملاً متفاوت است. اعضای بدن او به جز «رخ» او، که با عنوان «آلوده نظرها» مطرح شده، از جمله «لب، جمال، رخ و خط» با نامهایی چون «لعل، بینایی بصرها، آئینه و هنر» یاد شده، و از مفاهیم مربوط به وی نیز با نامهایی مثبت تعبیر شده است؛ چنانکه به منظور بیان دردها و زخمهای خود در فراق معشوق از مفهوم «فراق» با عنوان «تیغ» و «وصل و هجر» او را نیز با نامهای «دولت و محنت» در باور خود مورد بازنمایی قرار داده است.

این شیوه نامدهی بیانگر واکنش «من» در برابر صفات و کنشهای «تو / او» است، نه مفاهیم مربوط به عشق و پیشه عاشقی؛ چنانکه ذات معشوق نیز با واژگانی چون «یار، نگار و دلبر» مطرح شده است.

چو در طریق ارادت نگار ما دو دل است به هر کجا که رود از کوی یکدلان بحل است
زچین به لوح جبینش هزار نقش خطاست چه سود آنکه رخس رشک صورت چگل است
(دیوان: ۲۷۳)

تا وزد بر گل رخسار تو گه گه جان را سوی تو همنفس باد سحر خواهم کرد
(دیوان: ۳۱۶)

محنت هجر تو پاید سالها دولت وصل تو باشد بی درنگ
مهر خطت را هنر داند دلم گرچه باشد عیب بر آینه زنگ
(دیوان: ۴۹۲)

گرچه بینایی بصرها شد طلعت او به حسن و زیبایی
همنشین دیدنش به هر سفله داد بیزاریم ز بینایی
(دیوان: ۷۶۵)

تفسیر و تبیین

دوران سرودن منظومه «خاتمه الحياه» با سالهای واپسین حکومت تیموریان مصادف است. این دوران که فاصله میان سالهای ۸۷۵-۹۱۱ (ه.ق) را در بر می گیرد در تاریخ عهد تیموریان اهمیتی خاص دارد. بعد از مرگ سلطان ابوسعید در سال ۸۷۳ ه.ق آرامشی که بر ممالک تیموری سایه افکنده بود باز جای خود را به پریشانی و هرج و مرج داد. سرانجام در سال ۸۷۵ ه.ق سلطان حسین بایقرا توانست با غلبه بر آخرین نوه شاهرخ «محمد بن بایسنقر»، زمامدار حکومت تیموریان شود. بسیاری از قواعد دربار سلطان حسین بایقرا، همان قواعدی بود که در عصر تیمور وجود داشت. در رأس این نظام سیاسی سلطان بود که قدرتی مطلق داشت و بر جان و مال رعایا حاکم بود. در این نظام قدرت، پس از پادشاه خاندان شاهی اعم از برادران و فرزندان شاه قرار داشتند. در این حکومت طبقه نظامیان از اهمیت ویژه ای برخوردار بودند؛ زیرا حکومت روز به روز با تهدید تازه ای روبه رو می شد. در زمینه اوضاع سیاسی نیز این

سالها حکومت تیموریان فرازو نشیب‌های بسیاری را سپری کرد. این دوران با نیرومندشدن ازبکان و آغاز تهاجم آنان به ماوراءالنهر از یک سو و نیرومند شدن دولت نوحاسته صفوی از سویی دیگر مصادف بود. علاوه بر این موارد در سالهای پایانی حکومت تیموریان شاهد شکل‌گیری مبارزات مذهبی بویژه درگیریه‌ای میان شیعه و سنی هستیم (فرهانی منفرد، ۱۳۸۱: ۱۲۸).

با توجه به اوضاع سالهای پایانی حکومت تیموریان در ایران و تفاوت‌های عمده‌ای که میان این سالها و دوران جوانی جامی هست، تغییر نامها و به طور کلی تغییر نگرش وی به معشوق زمینی بدون تردید از اوضاع حاکم بر جامعه ایران نشأت گرفته است. در روزگاری که حکومت، روز به روز با تهدیدهای جدیدی روبه‌روست، سلطان حسین بایقرا ممدوح محبوب جامی و شهر هرات در معرض خطر قرار گرفته و طبقه نظامیان در رأس طبقات اجتماعی واقع شده‌اند، شیوه نگرش گوینده در قالب مکتب واسوخت به معشوق زمینی کاملاً قابل تبیین است. بر اساس فرایندها و شیوه نامدهی مشخص شد که «تو» به عنوان یکی از مشارکان اصلی گفتمان عاشقانه برخلاف منظومه دوران جوانی در تمام موارد به صورت چهره‌ای منفور مورد بازنمایی قرار گرفته است؛ از مهمترین دلایل این مدعا نیز می‌توان به کاهش حضور شرکت‌کننده یادشده در فرآیندهای مادی و ذهنی در قالب نقشهای کنشگر و پدیده و حضور او در نقش فرعی عناصر پیرامونی اشاره کرد؛ عواملی که به طور کلی از تنزل مقام معشوق زمینی و مخدوش شدن چهره مقتدر این مشارک در گفتمان دوران پیری خاتم‌الشعرا پارسیگوی حکایت دارد. مقارن تنزل مقام معشوق در گفتمان یاد شده از قطب دیگر گفتمان عاشقانه یعنی «من» در تمام موارد چهره‌ای محبوب عرضه شده است. این چهره محبوب، که بیشترین نقش را در قالب مشارک کنشگر بر عهده دارد در مقابل کنشهای منفی «تو» کنش‌هایی مثبت و معقول را به نمایش گذاشته است. کنشهایی که چاره‌ای جز انجام دادن آنها ندارد. جامی در گفتمان عاشقانه دوران پیری نیز همواره دیدگاهی مثبت و متعالی نسبت به مفهوم عشق زمینی، عاشق و معشوق انسانی دارد؛ اما واکنش اصلی او در مقابل معشوق، رفتار و ویژگیهای اوست. او بنابر پیشه عاشقی خود همچنان عاشق «تو» است؛ رگ جانش به مهر او متصل است و اگر امکانی برایش مهیا

شود، ساعد خود را که همچون رشته زر زار و نزار شده است به گرد او کمر خواهد کرد. این مشارک هنوز هم به معشوق به دیده «یار و نگار» می‌نگرد و «لب و رخ یار» به شکل «لعل و عیار زیبایی» در باور وی مورد بازنمایی قرار می‌گیرد؛ اما کنشها و ویژگیهای منفی معشوق، او را به کنشهایی از قبیل «گسستن پیوند به وسیله تیغ فراق و پرهیز از نگاه کردن به طلعت همچون ماه او ترغیب می‌کند»؛ کنشهایی که می‌توان آنها را به منزله واکنشهایی در برابر کنشها و ویژگیهای معشوق تعبیر کرد. بنابر آنچه گفته شد ما در گفتمان غزلیات عاشقانه دوران پیری با عشقی متفاوت روبه‌رو هستیم. رابطه عاشقانه‌ای که در آن برخلاف گفتمان عاشقانه دوران جوانی، که در آن رابطه میان عاشق و معشوق انسانی در فضای عشقی روحانی ترسیم شده بود، اکنون در بستر مکتب واسوخت به «رابطه‌ای طبیعی» مبتدل شده است؛ رابطه‌ای که در آن اقتدار مطلق، مختص عاشق است و تنها او و خواسته‌های مدنظر او اهمیت دارد و سایر عناصر در راستای دستیابی به اهداف این مشارک ساماندهی می‌شود.

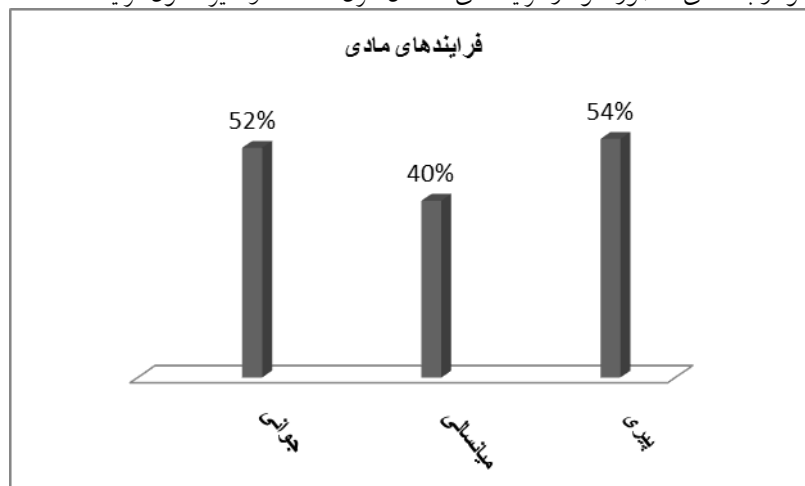
نتیجه‌گیری

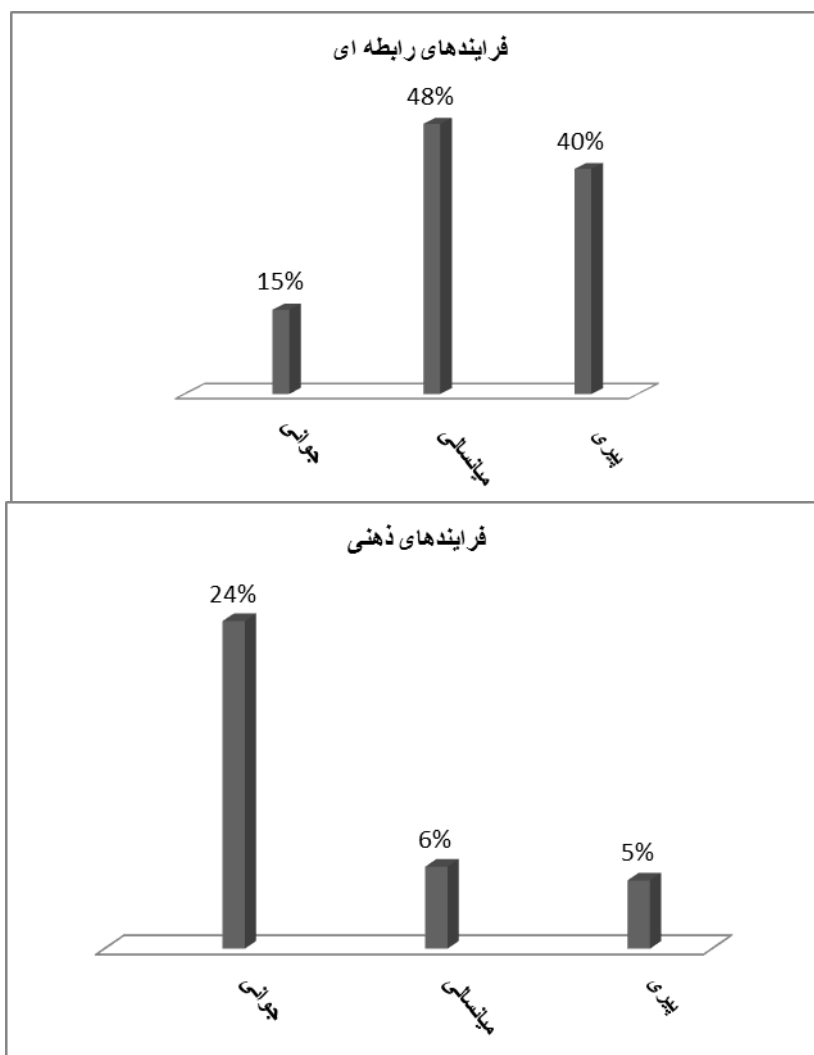
«عشق» به عنوان پرکاربردترین مفهوم گفتمان غزل جامی در هر یک از منظومه‌های سه‌گانه با توجه به تحول جهان‌بینی و موقعیت اجتماعی وی به شیوه‌ای متفاوت مطرح شده است. دوران سرودن منظومه «فاتحه‌الشباب» با دوران جوانی جامی و سالهای سلطنت سلطان ابوالقاسم بابر در عرصه حکومت تیموریان مصادف است. در این سالها بعد از فجایع و نابسامانیهای بلند مدتی که بر جامعه ایران در پی لشکرکشی تیمور و نزاع بر سر جانشینی وی به وجود آمده بود، آرامشی نسبی بر سرزمینهای تیموریان بویژه شهر هرات حاکم شده بود. در این زمان جامی به عنوان مشهورترین شاعر عهد به دربار ابوالقاسم بابر راه یافت و در نهایت آرامش و تمکن به سرودن منظومه دوران جوانی مشغول گشت. جامی در این منظومه در قالب «شاعری عاشق» با الهام گرفتن از شاعران پیش از خود بویژه سعدی در چهارچوب جهان‌بینی کلام اشعری از دریچه‌ای که عارف اشعری به معشوق عرفانی نظر می‌کند به معشوق زمینی نگریسته است. او در این زمینه با تکیه بر «جبر» به عنوان مهمترین اصل کلام اشعری به ترسیم رابطه میان «من» و «تو» پرداخته است. ابزار اصلی او در این زمینه «فرآیندهای مادی» است؛

چنانکه با عرضه چهره‌ای کنش‌مند از «من و تو» و ایجاد تقابل میان کنشهای این مشارکان، بر قدرت اختیار مطلق معشوق به عنوان مهمترین قدرت مطرح در غزل عاشقانه و عجز عاشق در برابر وی تأکید کرده است. عاشقی که نه تنها در برابر آزار و جفای بیش از حد معشوق اعتراضی ندارد، بلکه تمام کنشهای منفی و به دور از عدالت وی به منزله رفتاری نگریسته می‌شود که در آیین عاشقی و عشق‌بازی چاره‌ای جز تسلیم و رضا در برابر آنها نیست. از سوی دیگر با قرار دادن معشوق در نقش «هدف و بهره‌ور» کنشهای مشارکان کنش‌مند گفتمان از جمله «باغبان، ساقی و پیر» بر جایگاه والای معشوق در نگرش خود صحه گذاشته است. وی هم‌چنین با کاربرد متعدد معشوق طی فرایندهای ذهنی در قالب نقش «پدیده» بر متعالی و ماورایی بودن معشوق و عدم درک و دسترسی عاشق به وی اشاره کرده است. ناهمایی که این دو مشارک به وسیله آنها مورد بازنمایی قرار گرفته، نیز به طور کامل در چهارچوب جهان‌بینی اشعری گوینده مطرح شده است. مفهوم عشق در منظومه «واسطه‌العقد» با تغییر ماهیت «تو» به «معبود» با نگرشی عرفانی مورد بازنمایی واقع شده است. سالهای حکومت سلطان ابوسعید با گسترش کم سابقه عرفان و رواج روز افزون تصوف مصادف بود. جامی در این دوره با توجه به تغییر نگرش و غلبه عرفان بر جهان‌بینی خود و از سویی دیگر در پی بی توجهی دربار تیموریان در این سالها به طبقه شاعران، بیش از هر چیز به عنوان «شاعری عارف» مطرح شده و از این دیدگاه به مقوله «عشق» نگریسته است. وی در این مرحله نیز با پیروی از پیشینیان خود و به طور خاص عطار و مولانا به بازنمایی باور عارفانه خود در گفتمان غزل پرداخته است. وی در این مسیر با تکیه بر آرای ابن عربی در **مکتب وحدت وجود** به ترسیم رابطه میان «من» و «تو» در بستر «عشق الهی» پرداخته است. عشقی که اساس آن بر پایه «یحبههم و یحبونه» بنا نهاده شده است. **فرایندهای مادی** در گفتمان غزل عارفانه نیز مهمترین دستاویز جامی به شمار می‌رود. جامی در گفتمان عارفانه برخلاف گفتمان عاشقانه دوران جوانی هیچ‌گاه از دریچه جهان‌بینی اشعری به مفهوم عشق نپرداخته است؛ زیرا کنشهای عابد همواره بیانگر جبر همراه با اختیار آدمی است و «من» در رابطه با «تو» از موجودی که مجبور مطلق است، فاصله گرفته است. مفهوم عشق در گفتمان غزل عاشقانه منظومه «**خاتمه الحياه**» نیز در قالبی متفاوت مطرح شده است. جامی در این منظومه از سویی با توجه به اوضاع

روحی ایام پیری و غلبه جهان بینی صوفیانها از سویی دیگر نیز تحت تأثیر اوضاع نابسامانی که بر حکومت تیموریان در سالهای پایانی سلطنت سلطان حسین بایقرا حاکم بود برخلاف سنت غزل عاشقانه و اشعار عاشقانه دوران جوانی از دیدگاه «مکتب فرعی واسوخت» به مفهوم عشق زمینی نگریسته است. مهمترین نمود این نگرش در گفتمان غزل عاشقانه، تغییر رابطه میان «من» و «تو» از رابطه ای روحانی به رابطه ای طبیعی است؛ رابطه ای که برخلاف سنت غزل عاشقانه در آن اختیار و قدرت مطلق در دست عاشق است. از این رو جامی برخلاف منظومه دوران جوانی با قرار دادن «من» در صدر مشارکان گفتمان و حضور پربسامد او در فرایندهای مادی در قالب نقش کنشگر از وی چهره ای مختار و مقتدر عرضه کرده است؛ کنشهایی که طی آنها مدام «تو/ او» از سوی «من» نكوهش و تهدید می شود. از سوی دیگر «تو»، که در فرایندهای مادی غزل عاشقانه دوران جوانی همواره در نقشهای هدف و بهره ور ظاهر می شد، اکنون به مشارک اصلی نقش حاشیه ای «عناصر پیرامونی» مبدل شده است. کاهش حضور معشوق در فرایندهای ذهنی نیز به طور کامل بیانگر این مدعاست. تغییر ماهیت و جایگاه «تو» در منظومه های سه گانه جامی در قالب ساختار تعدی در نمودارهای ذیل ترسیم شده است:

نمودار بسامدی حضور «تو» در فرایندهای گفتمان غزل عاشقانه و سیر تحول فرایندها





۲. پارساپور، زهرا؛ *مقایسه زبان حماسی و غنایی «با تکیه بر خسرو و شیرین و اسکندر نامه نظامی»*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۳.
۳. پورنامداریان، تقی؛ *در سایه آفتاب*؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰.
۴. حمیدیان، سعید؛ *سعدی در غزل*؛ تهران: انتشارات قطره، ۱۳۸۳.
۵. جامی، عبدالرحمن؛ *لوايح*؛ به تصحیح یان ریشار، تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۷۳.
۶. راستگو، محمد؛ *عرفان در غزل فارسی*؛ تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳.
۷. رضی، هاشم؛ *دیوان کامل جامی (با مقدمه‌ای وسیع در تاریخ ادبی، فلسفی و سیاسی قرن نهم و بحثی انتقادی در احوال و آثار و نقد سروده‌های جامی)*؛ مؤسسه چاپ و انتشارات پیروز، ۱۳۴۱.
۸. شمیسا، سیروس؛ *سیر غزل در شعر فارسی*؛ چ پنجم تهران: فردوس، ۱۳۷۶.
۹. صبور، داریوش؛ *آفاق غزل فارسی*؛ تهران: زوآر، ۱۳۸۲.
۱۰. فرکلاف، نورمن؛ *تحلیل انتقادی گفتمان*؛ مترجم: فاطمه‌شایسته پیران و دیگران، ویراستار محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۸۷.
۱۱. موحد، ضیاء؛ *سعدی*؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۴.
۱۲. مهاجر، نبوی، مهران، محمد؛ *به سوی زبان‌شناسی شعر و هیأتی نقاشگر*، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶.

انسجام در نثر فنی و نقش صناعات ادبی در ایجاد آن

حسین محمدی*

دکتر سعید بزرگ پیگدلی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر صادق آینه‌وند

استاد تاریخ دانشگاه تربیت مدرس

دکتر حیات عامری

استادیار زبانشناسی همگانی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

در این پژوهش انسجام، عوامل انسجام و نقش عنصر بلاغت در ایجاد آن در متون نثر فنی بررسی می‌شود. انسجام متن در گرو وجود عواملی درون متن است که با ایجاد پیوندهای ساختاری و معنایی باعث یکپارچگی آن می‌شود. به نظر می‌رسد که صناعات بلاغی از جمله تشبیه و استعاره در کنار عوامل زبانی در انسجام بخشیدن به متون نثر فنی مؤثر است. در بررسی نمونه‌ها ابتدا متن از نظر میزان و چگونگی توزیع عوامل انسجامی در آن، بررسی و نقش هر یک از عوامل صوری انسجام در پیوند دادن اجزای آن بر اساس دیدگاه‌های هالیدی و حسن درباره انسجام تحلیل شده است. پس از آن به نقش صناعات بلاغی و از آن میان تشبیه و استعاره در ایجاد پیوندهای معنایی و در نتیجه انسجام بخشیدن به متن پرداخته شده است. در پایان، این نتیجه به دست آمد که در متون نثر فنی افزون بر عوامل صوری انسجام، عوامل بلاغی چون اقسام تشبیه و استعاره، بویژه تمثیل و استعاره مرکبکه در سطح کلام و فراتر از جمله محقق می‌شود، نیز در ایجاد پیوند میان اجزای متن و در نتیجه انسجام آن دخالت دارد.

کلیدواژه‌ها: انسجام صوری در نثر فنی، انسجام مفهومی در نثر ادبی، انسجام بلاغی در نثر کلاسیک، نثر فنی و بلاغت.

۱. مقدمه

بررسی متون ادبی گذشته از دریچه نظریات جدید علمی در پژوهشهای ادبی، امکان نگاه به آنها را از دیدگاه دیگر فراهم می‌آورد. یکی از مباحثی که حوزه‌های علمی مختلف بدان پرداخته‌اند، مسئله معنی است که در دو حوزه صورت و معنا در مطالعه متون بدان توجه شده است. در حوزه ادبیات نیز بی‌گمان معنی از اهمیت بسیاری دارد بویژه اینکه در این حوزه لایه‌های معنایی منحصر به فردی هست که در متون غیر ادبی زبان، نشانی از آنها دیده نمی‌شود. در این میان، معنی در ادبیات تعلیمی از اهمیت خاصی برخوردار است؛ چرا که در این عرصه الفاظ تنها کارکردی ارجاعی دارد، و می‌توان گفت فقط محملی است برای انتقال معنا (آموزه‌های تعلیمی) به مخاطب؛ به بیان دیگر در ادبیات تعلیمی معنی یا همان آموزه‌های تعلیمی اصل، و سوئیۀ لفظ یا صورت زبان در برابر آن، حاشیه‌ای به نظر می‌رسد؛ هرچند که در آثار تعلیمی، شگردهایی چون روایت، تمثیل و... برای تأثیر در مخاطب به کار می‌رود. با وجود این معیار کلی، به نظر می‌رسد که در آثاری که زیرمجموعه نثر تعلیمی قرار می‌گیرد به کتابهایی برمی‌خوریم که هدف نویسنده تنها ایجاد زیبایی یا دست کم آراستن کلام به اقسام شگردهای ادبی است که در آن سوئیۀ معنی در مرتبه پایین‌تری قرار می‌گیرد (خطیبی، ۱۳۷۵، ۶۰-۵۸ و ص ۴۵۱ و ۴۵۲)؛ برای نمونه، اشارات مؤلفان نثر فنی در دیباچه کتابهایی چون مرزبان‌نامه، روضه‌العقول و... این نکته را نشان می‌دهد؛ بویژه اینکه چنین آثاری قبلاً به صورت متون تعلیمی معنی‌محوری نوشته شده بوده که به هیچ روی پیچیدگی لفظی و فنی گونه‌های بعدی آنها در آنها نبوده است.^۱

از جمله نظریه‌هایی که در بررسی متون ادبی زبانهای بسیاری به کار گرفته شده، نظریۀ نقش‌گرای نظام‌مند^۲ هالیدی و دیدگاه‌هایی است که او در چارچوب نقش‌گرایی درباره زبان مطرح کرده است. هالیدی زبان را دستگاهی نظام‌مند می‌داند که از سه سطح کلی تشکیل شده است: سطح معنایی، سطح واژه-دستور (شامل صورتهای زبانی) و سطح آوایی و نشانه‌های نوشتاری (شامل بیانهای زبانی). معناها در صورتهای زبانی و صورتهای زبانی در گفتار محقق می‌شود (هالیدی، ۱۹۷۶، ص ۵). هالیدی این بحث را به صورت زیر نشان داده است:

معنا^۳ (نظام معنایی)

واژه‌پردازی^۴ (نظام واژی - دستوری، دستور و واژگان)

آوا/نوشتار^۵ (نظام آوایی و نوشتاری)

وی هم‌چنین برای زبان در کاربرد آن سه فرانقش در نظر می‌گیرد بدین‌صورت که بخشی از کارکرد زبان استفاده از آن برای بیان و تعبیر تجربه انسان و رابطه او با جهان بیرون است؛ یعنی بخشی از معنای زبانی به تجربیاتی مربوط است که انسان در رابطه با جهان بیرون دارد. در دستور نقش‌گرای هالیدی، برخی از منابع واژه-دستور^۶ در خدمت این نقش زبان، یعنی بیان تجربه‌ها است که به آن فرانقش اندیشگانی یا تجربی^۷ گفته می‌شود. یکی دیگر از نقشهای زبان به کارگیری آن برای انجام دادن تعاملات ما با دیگران و بیان نگرش ما نسبت به آنها است. در دستور نقش‌گرای هالیدی به این نقش زبان با اصطلاح فرانقش میان‌فردی^۸ اشاره می‌شود. افزون بر این دو گونه معنا، زبان دارای معنای دیگری است که به چگونگی ساخت و آرایش متن مربوط است. در دستور هالیدی این نوع معنا در چهارچوب فرانقش متنی^۹ بررسی می‌شود (هالیدی و متیسون، ۲۰۰۴، ص ۳۰-۲۹؛ تامپسون، ۱۹۹۶، ص ۳۰-۲۸). این سه لایه معنایی در متن متبلور می‌شود که از جمله ویژگیهای آن همان چیزی است که بدان انسجام گفته می‌شود. انسجام که به دو گونه صوری^{۱۰} و مفهومی^{۱۱} تقسیم می‌شود از سویی عامل ارتباط و پیوند بخشها و واحدهای مختلف هر متن زبانی است و از سوی دیگر، عامل معنامند و مفهوم بودن آن است. در ادامه درباره این دو مفهوم بیشتر توضیح داده خواهد شد و در بررسی داده‌ها به کار خواهد رفت.

۱-۱ طرح مسئله

همان‌گونه که اشاره شد، انتقال معنی در ادب تعلیمی همواره مورد توجه بوده است. نویسندگانی چون صاحب قابوس‌نامه و سیاست‌نامه با زبانی ساده در پی انتقال معنا به ساده‌ترین زبان هستند. این دسته آثار را جزو نثر ساده فارسی به شمار آورده‌اند (خطیبی، همان، ص ۴۹۱) که به نظر می‌رسد این تقسیم‌بندی ناظر به دریافت معنای متن اثر است؛ به سخن دیگر، مخاطب در برخورد با این دسته از متون به سادگی از لایه صورت یا

همان لفظ به معنی می‌رسد و از رهگذر رمزگشایی آن با دانش قراردادی سطح ظاهری زبان یا به عبارت دیگر با زبان ارجاعی^{۱۲} معنای متن را درمی‌یابد. از این رو، می‌توان گفت که نویسندگان این آثار هنرهای بیانی را که لازمه رسیدن به معنای متن، گذر از آنها است، چندان فراتر از آنچه در زبان عادی وجود دارد به کار نمی‌گیرند. عنصر غالب بیانی در این آثار، تشبیهات تمثیلی ساده و کنایه است که در زبان روزمره نیز به فراوانی به کار می‌رود.

در نثرهای فنی فارسی نیز چون هر «متن»^{۱۳} دیگر زبان فارسی، عناصر دستوری و لفظی ایجاد انسجام وجود دارد. انسجام معنایی - منطقی متن به ارتباط خواننده با متن و دریافت معنای آن منوط است (تامپسون، همان، ص ۱۴۷). در نثر ساده به اقتضای زبان اثر و هدف نویسنده این امر بر راحتی امکانپذیر است؛ به عبارت دیگر، عمل خواندن و رسیدن خواننده به معنای متن به آسانی صورت می‌گیرد. اما در متون نثر فنی رسیدن به معنای اثر با گذر از لایه‌های ظاهری متن محقق می‌شود. در واقع، نویسنده بر اساس هدفی که در خلق اثر دنبال می‌کند، معنا را در لایه‌های مربوط به شگردهای ادبی پنهان می‌سازد. خواننده در برخورد نخست با متنی مبهم و انسجام‌گریز^{۱۴} روبه‌رو می‌شود. این ابهام از آنجا که با به کارگیری شگردهای ادبی (در معنا و کارکرد سنتی آنها) رخ می‌دهد با آنچه ابهام شاعرانه است تفاوت دارد با این توضیح که در ابهام شاعرانه، معنی در چرخه‌ای بی‌پایان به تعویق می‌افتد، اما در این دسته از متون، خواننده معنای متن را پس از گذر از لایه‌هایی چون استعاره و کنایه در زبان با استفاده از دانش ادبی خود درمی‌یابد.

با وجود تفاوت‌هایی که میان متن فنی و ساده هست، عوامل زبانی و دستوری ایجاد انسجام در هر دو گروه به اقتضای متن بودن آنها وجود دارد. البته هم در متون فنی و هم در متون ساده تفاوت‌هایی در به کارگیری عوامل انسجامی دیده می‌شود که بیانگر سبک نویسنده و دوره زمانی نگارش آنها است. اما نکته درخور توجه این است که به جای انسجام دستوری یا زبانی، که به نظر می‌رسد پیش از هر چیز دیگری باید توجه خواننده را به خود جلب کند، انسجام منطقی این گونه متون است که تمایز آنها را از یکدیگر برجسته می‌کند؛ بدین معنی که عامل رسیدن خواننده به لایه‌های معنایی زیرین آنها می‌شود. حال با توجه به این نکته می‌توان انسجام‌گریزی متون فنی را - که در بالا

به آن اشاره شد- تبیین کرد. در واقع می‌توان گفت اگر خواننده در ارتباط با این گونه متون در نگاه نخست به گونه‌ای انسجام‌گریزی برخورد می‌کند حاصل به تعویق افتادن معنای متن^{۱۰} به واسطه کاربرد صناعات ادبی است. این امر در شعر کلاسیک فارسی نیز دیده می‌شود؛ بدین معنی که شاعران کلاسیک زبان فارسی- به استثنای کسانی چون مولانا و حافظ- عموماً معنی‌اندیشند، و شعر برای آنان وسیله‌ای است در خدمت ابلاغ بهتر معنی. نثر ادبی فارسی نیز حتی در فنی‌ترین و شاعرانه‌ترین شکل آن از این قاعده مستثنی نیست (پورنامداریان، ۱۳۸۰، ص ۳۸). تنها اتفاقی که در نثر فنی می‌افتد این است که راه رسیدن مخاطب از دالی که نویسنده انتخاب کرده است به مدلول آن به دلیل صناعات شعری طولانی‌تر می‌شود (همان، ص ۴۰)؛ اما این طولانی‌تر شدن راه رسیدن به معنی، خواننده را درگیر صورت متن و عطف توجه به آن می‌کند و پس از گذر از لایه‌های معنایی زبانی به معنای نهایی آن می‌رسد که در ارتباط با اجزای دیگر متن محقق می‌شود. رسیدن به این مقصود و درک انسجام متن با درک زیبایی متن همراه است. تا زمانی که انسجام متن برای خواننده محقق نشود، متن در کلیت خود برای او نه معنی دارد و نه زیبا است (پورنامداریان، ۱۳۸۲، ص ۲۰۸). از سوی دیگر، باید به این نکته نیز توجه کرد که سویه دیگر این امر می‌تواند این باشد که به کارگیری صناعات ادبی در نثر فارغ از درک خواننده به خودی خود در انسجام آن تأثیر مستقیم دارد.

۲. انسجام

همان‌گونه که اشاره شد انسجام به دو گونه صوری و مفهومی تقسیم می‌شود؛ هم‌چنین در بیان مسئله به تأثیر عواملی دیگر (هم‌چون عوامل بلاغی) در انسجام متون نثر فنی اشاره شد. از این رو در این بخش به منظور فراهم ساختن چارچوب و زمینه نظری بررسی نمونه‌ها به ترتیب هر یک از این سه مورد معرفی می‌شود:

۲-۱ انسجام صوری

پیش از پرداختن به مفهوم انسجام باید مفهوم «متن» به کوتاهی معرفی شود. از دیدگاه زبان‌شناسی واژه متن برای اشاره به هر بخش نوشتاری یا گفتاری زبان به کار می‌رود که کل منسجمی را تشکیل می‌دهد. متن ویژگی‌هایی دارد که آن را از تکه‌ها یا بخش‌های پراکنده زبان متمایز می‌کند. متن ممکن است گفتاری یا نوشتاری، نثر یا شعر و... باشد

(هالیدی و حسن، ۱۹۷۶، ص ۱). به باور هالیدی و حسن متن واحدی معنایی^{۱۶} است، و نه صوری (همان، ص ۲)؛ در واقع، باید گفت متن حاصل قرار گرفتن عناصر صوری زبان در کنار یکدیگر نیست، بلکه متن در جملات زبان و عناصر صوری دیگر آن محقق می‌شود.

در هر متنی ابزارهایی هست که به آن متنیت^{۱۷} می‌دهند. به طور کلی می‌توان گفت که متنیت آن ویژگی است که متن را از مجموعه پراکنده‌ای از پاره‌های زبانی متمایز می‌کند. عامل دیگری که متن را از غیر متن متمایز می‌کند، عناصر هم‌بافت^{۱۸} آن است؛ یعنی عناصر هم‌بافت متن (آنچه پیش و پس از هر عنصر زبانی در متنی می‌آید) باعث می‌شود که پیکره‌ای یکپارچه شکل گیرد (همان، ص ۵ - ۱). از سوی دیگر، انواع گره‌های انسجامی که در متن در نتیجه ارجاع^{۱۹}، جایگزینی^{۲۰}، حذف^{۲۱}، ربط^{۲۲} و انسجام واژگانی^{۲۳} به وجود می‌آید از دیگر عوامل اصلی ایجاد متنیت در یک متن است (همان، ص ۴). بنابراین توجه به خود مفهوم انسجام ضروری به نظر می‌رسد. انسجام، زمانی در متن محقق می‌شود که «تعبیر^{۲۴} عنصر/ عناصری در گفتمان، وابسته به تعبیر عنصر/ عناصری دیگر در همان گفتمان باشد» (همانجا).

در زبان، معناهای کلی با استفاده از دستور زبان و معناهای جزئی با استفاده از واژگان بیان می‌شود؛ همین الگو را در روابط انسجامی متن نیز می‌توان دید؛ بدین معنی که انسجام تا حدی با استفاده از دستور زبان و تا حدی با استفاده از واژگان به دست می‌آید (همان، ص ۵). بنابراین انسجام صوری دو سطح کلی دارد: انسجام دستوری و انسجام واژگانی. انسجام دستوری شامل موارد مربوط به ارجاع، جایگزینی و حذف است؛ و انسجام واژگانی، مواردی چون تکرار را شامل می‌شود. عناصر ربطی یا پیوندی زبان هم در حوزه عوامل انسجام دستوری به شمار می‌روند و هم واژگانی. نکته دیگری که درباره انسجام باید بدان توجه کرد این است که:

انسجام مفهومی ارتباطی^{۲۵} است؛ در واقع رابطه عنصری با عنصر دیگر است که انسجام‌بخش است، نه حضور گروه خاصی از عناصر (همان، ص ۱۲). بر این اساس، هالیدی مفهوم گره^{۲۶} را در بحث انسجام مطرح می‌کند. گره، ارتباط معنایی دوسویه عنصر پیش‌انگارنده با عنصر پیش‌انگاشته است. این موضوع در پاره‌گفتار زیر به روشنی دیده می‌شود:

هدی نشست تا در زیر یک درخت چنار بزرگ استراحت کند. او اکنون آنقدر خسته بود که خیلی زود خوابش برد؛ و برگی افتاد رویش و بعد دیگری و سپس یکی دیگر و طولی نکشید که همه جایش با برگها پوشیده شد؛ برگهای زرد، طلایی و قهوه‌ای.

در این پاره‌گفتار، ضمیر او در سطر نخست، مشخصاً به «هدی» برمی‌گردد و یگ‌گره ارجاعی می‌سازد؛ یعنی ارتباط معنایی میان دو بخش از متن (ضمیر و مرجع آن) ایجاد می‌کند؛ هم‌چنین «برگ» با درخت چنار مرتبط است. مشخص است که این دو به لحاظ ارجاعی با هم یکی نیستند؛ چرا که برگ و درخت با هم هم‌معنا نیست؛ اما واژه برگ وابسته به درخت چنار است ما «می‌دانیم» که برگ مورد نظر، برگ درخت چنار بوده است؛ بدین ترتیب یک گره انسجامی از گونه‌واژگانی شکل گرفته است. این امر بیان‌کننده تأثیر انسجام است و این واقعیت را نشان می‌دهد که انسجام نه تنها به حضور عناصری چون «بنابراین» و «او» بستگی دارد که به طور مشخص پیش‌ارجاعی است، بلکه به برقراری رابطه‌ای معنایی وابسته است که ممکن است شکلهای مختلفی به خود بگیرد (همان، ص ۱۳ و ۱۲).

۲-۲ انسجام مفهومی

آنچه تا اینجا گفته شد درباره روابط انسجامی درون متن و عوامل و عناصر ایجادکننده آن بود. اما افزون بر این روابط و عوامل، هر متنی که ظرفیت انتقال معنا و مفاهیم مورد نظر گوینده/ نویسنده به شنونده/ خواننده را داشته باشد، نیازمند نوع دیگری از انسجام است که به عناصر و عوامل دستوری و واژگانی ایجادکننده انسجام در متن مربوط نیست، بلکه حاصل ارتباط و پیوندی است که میان مفاهیم و معانی متن هست (گُرس و گراسییر، ۲۰۰۵، ص ۲۱۷-۲۱۶؛ ص ۲۲۶ و ۲۲۳). در واقع، انسجام مفهومی حاصل ارتباط معنایی است که میان بخشهای مختلف متن با استفاده از ساز و کارهایی چون تلویح^{۲۷}، پیش‌انگاشت^{۲۸}، اشاریه^{۲۹}، طرحواره^{۳۰} و ... در متن ایجاد می‌شود. این روابط، متن را به گونه‌ای شکل می‌دهد که هم متن با جهان بیرون مرتبط می‌شود و هم آنچه در متن بیان شده با دانش گویشوران زبان از جهان سازگار است.

بنابراین به طور کلی می‌توان گفت که انسجام مفهومی همان «تداوم یا ارتباط مفهومی»^{۳۱} متن است که «در ذهن نویسنده و خواننده قرار دارد. در واقع انسجام مفهومی پدیده‌ای ذهنی است و نمی‌توان آن را به همان شیوه‌ای شناخت یا سنجید که

انسجام صوری به وسیله آن شناخته یا سنجیده می‌شود. [با این همه] این دو در بیشتر موارد به هم مربوط هستند؛ بدین معنی که اگر در متنی منابع انسجامی بخوبی به کار گرفته شده باشد، به طور معمول باید متن به هم پیوسته‌ای نیز باشد» (تامپسون، همان، ص، ۱۴۷).

۲-۳ عوامل بلاغی

اقسام صناعات ادبی اعم از بدیعی و بیانی که در متون فنی^{۳۲} برای نزدیک شدن آن به شعر به کار گرفته می‌شود در ایجاد نوعی دیگر از انسجام در این گونه متون تأثیر دارند. هنرهای بدیعی به دلیل تکرارهای آوایی و بعضاً معنایی باعث ایجاد ارتباط میان اجزای متن می‌شود.^{۳۳} در میان اقسام صناعات ادبی در اینجا تنها به دو مورد تشبیه و استعاره بسنده می‌شود.^{۳۴}

۲-۳-۱ تشبیه

در اقسام کتابهای بلاغی، تشبیه را مانند کردن چیزی به چیز دیگر بر اساس مقصودی بلاغی (رجایی، ۱۳۷۹، ص ۲۴۴) و یا مبتنی بر کذب و یا قرین اغراق (شمیسا، ۱۳۷۸، ص ۳۳) تعریف کرده، و برای آن اقسامی آورده‌اند. در اینجا از پرداختن به این تقسیمات صرف نظر، و تنها به تمثیل پرداخته می‌شود؛ دلیل آن، این است که تمثیل در سطح فراجمله (منظور واحدهای زبانی بزرگتر از جمله است) نمود می‌یابد که به نظر می‌رسد همین باعث می‌شود در انسجام کلی متن تأثیر برجسته‌تری داشته باشد. برخی دیگر از اقسام تشبیه در وضعیت خاصی در این امر دخیل است که در تحلیل نمونه‌ها بدان خواهیم پرداخت.

۲-۳-۱-۱ تمثیل

دانشمندان بلاغت، تمثیل^{۳۵} را زیرمجموعه تشبیه می‌دانند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ص ۷۷) که وجه شبه در آن امری جدا از امور گوناگون باشد. در نظر جرجانی، تشبیه تمثیل در کلام محقق می‌شود؛ یعنی در جمله و فراتر از آن (همان، صص ۸۱ و ۸۲). شفیعی کدکنی تعریفی از سیدعلی‌خان، صاحب انوارالرابع نقل می‌کند که ذکر آن به روشن‌تر شدن بحث کمک می‌کند: «و آن تشبیه حالی است به حالی از رهگذر کنایه؛ بدین گونه که

خواسته باشی به معنایی اشارت کنی و الفاظی به کار ببری که بر معنایی دیگر دلالت دارد، اما آن معنا خود مثالی باشد برای مقصودی که داشته‌ای و این‌گونه سخن گفتن را فایده‌ای است ویژه خود که اگر به الفاظ خاص خود گفته شود، چندان تأثیر ندارد و راز آن در این است که در ذهن شنونده، تصویری بیشتر ایجاد می‌کند» (همان). گاهی از تمثیل به مثل تعبیر می‌شود که عبارت است از قول سایر و مشهوری که حالتی یا کاری را بدان تشبیه کنند (پورنامداریان، ۱۳۷۵، ص ۱۴۰).

تمثیل را در معنای داستان، قصه و حکایت نیز به کار می‌برند که در این معنا معادل الگوری^{۳۶}، فابل^{۳۷} و پارابل^{۳۸} در ادبیات فرنگی است (همان، ص ۱۴۱ و ۱۴۲). با این تفکیک در ادبیات فارسی نیز می‌توان به اقسام داستانی تمثیل قائل شد. فتوحی (۱۳۸۳) به اقسام تعاریف و دسته‌بندیها و کارکردهای تمثیل و تفاوت آن با مقولات دیگری چون نماد پرداخته است. برخی تمثیل را ذیل استعاره تقسیم‌بندی کرده، و آن را استعاره مرکب نامیده‌اند؛ بدین معنا که صورت داستانی به علاقه مشابَهت جایگزین مفهوم یا موقعیتی می‌شود (رجایی، همان، ص ۳۱۱ و ۳۱۰؛ فتوحی، همان، ص ۱۵۲).

نکته مهم در تمثیل این است که وجه شبه از امور متعدد حاصل می‌شود. این نکته در بحث انسجام از اهمیت برخوردار است؛ چرا که تمثیل و انتزاع وجه شبه آن فراتر از جمله و در سطح کلام محقق می‌شود؛ به سخن دیگر، پیوندی که میان مشبه و مشبه‌به حاصل می‌شود، کارکردی معنایی و انسجامی دارد که در تحلیل داده‌ها، نمونه‌هایی از آن بررسی خواهد شد.

۲-۳-۲ استعاره

ارسطو از نخستین کسانی است که به بحث استعاره پرداخته است. او تعریفی از استعاره به‌دست داده که زیربنای برداشت دانشمندان بلاغت سنتی ما از این مفهوم قرار گرفته است. ارسطو تشبیه را همان استعاره می‌داند با کمی اختلاف. وقتی شاعر درباره آشیل می‌گوید «به مانند شیر حمله آورد» تشبیه است ولی «این شیر حمله‌ور شد» استعاره است (شفیعی کدکنی، همان، ص ۱۰۷). جاحظ استعاره را نامیدن چیزی به نامی جز به نام اصلیش، تعریف می‌کند. جرجانی نیز چنین نظری دارد با این فرق که به باور او در استعاره مثل این است که نام و عنوان اصلی را از شیء جدا کرده‌ایم و نام دوم را شامل آن قرار داده‌ایم (همان).

استعاره را به دو دسته اصلی مصرحه و مکنیه تقسیم می‌کنند. با این نظرگاه که استعاره همان تشبیه است که فشرده شده است، اگر در تشبیه همه ارکان به جز مشبه به حذف شود و یکی از ملایمات مشبه همراه آن بیاید استعاره مصرحه خواهد بود. اگر از ارکان تشبیه تنها مشبه ذکر شود به علاوه یکی از ملایمات مشبه به، استعاره مکنیه است. استعاره نیز چون تشبیه می‌تواند به صورت ترکیب اضافی بیاید که در این صورت معمولاً مکنیه خواهد بود با این توضیح که ملایم مشبه به به مشبه اضافه خواهد شد. اگر جمله‌ای معنای استعاری داشته باشد، استعاره مرکب است و به آن استعاره تمثیلیه نیز می‌گویند (رجایی، همان، ص ۳۱۲-۲۸۵).

در نثر فنی اقسام استعاره به فراوانی دیده می‌شود؛ زیرا یکی از ابزارهای آفرینش خیال و تشبیه نثر به شعر است. استعاره‌های مفرد و ترکیبات استعاری آنجا که به صورت شبکه‌ای عمل می‌کنند و بر اساس رعایت تناسب و مراعات نظیر در تصاویر به کاررفته در متن به تناسب موضوع (پورنامداریان، ۱۳۵۸، ص ۹۵) باعث انسجام متن می‌شوند. استعاره مرکب از آنجا که فراتر از جمله عمل می‌کند، همانند تمثیل است که بر اساس رابطه تشبیهی دو پاره مشبه و مشبه به را به هم پیوند می‌دهد.^{۳۹}

۳. تحلیل داده‌ها

در این بخش بر مبنای آنچه در بالا به عنوان مبنای نظری پژوهش مطرح شد، داده‌های تحقیق بررسی و تحلیل می‌شود. این داده‌ها از میان متون نثر فنی (کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه) انتخاب شده است. آن‌گونه که خواننده استحضار دارد این متون سرشار از حکایات تمثیلی است که زیربنای همه آنها تشبیه موقعیتی به پیام نهفته در داستان است. در این پژوهش دو داستان به عنوان نمونه ذکر، و تحلیل، و مصداقهای عناصر بلاغی مؤثر در انسجام متن در دو نمونه بررسی می‌شود. چنانکه ذکر شد انسجام صوری حاصل روابطی چون ارجاع، حذف، جایگزینی، عوامل ربطی و ارتباطات واژگانی است. انسجام مفهومی پیامد انسجام صوری، بافت متنی، بافت موقعیتی، دانش پیش‌زمینه‌ای مخاطب و ... است. نقش عناصر بلاغی در انسجام متن بسیار نزدیک به انسجام واژگانی است؛ بدین معنا که در متن ادبی نیز عناصر بلاغی با ایجاد پیوندهای معنایی در سطح واژگان باعث ایجاد انسجام متن می‌شود. در ادامه این سه نوع انسجام در داده‌های

پژوهش بررسی خواهد شد و به چگونگی کارکرد آنها در متن خواهیم پرداخت. به منظور ساده کردن کار تحلیل و جلوگیری از اطناب، در تحلیل داده‌ها حروف برجسته نشانه «ارجاع»، عنصر داخل پرانتز نشانه «حذف»، __ نشانه «عوامل ربطی»، حروف ایتالیک نشانه «جایگزینی»، نشانه «انسجام واژگانی»، نشانه «تشبیه» و نشانه «استعاره» است.

متن ۱: بررسی روابط انسجامی در داستان «گرگ خنیاگردوست»

۱. و پادشاه را به همه حال سبیل رشاد (پدران نگاه باید داشت) و (پادشاه را به همه حال) سنن اعتیاد پدران
۲. نگاه باید داشت و هرکه از آن دست باز دارد، بدو آن (چیزی) رسد که بدان
گرگ خنیاگر دوست رسید.

۳. ملک پرسید چون بود آن؟ (که به گرگ خنیاگردوست رسید)

۴. ملک‌زاده گفت: (من) شنیدم که وقتی گرگی در بیشه‌ای وطن داشت. روزی (گرگ) در حوالی شکارگاهی که

۵. حوالتگاه رزق او بود، بسیار بگشت و (گرگ) از هر سو کمند طلب می‌انداخت،
تا باشد که (گرگ) صیدی

۶. در کمند افکند؛ میسر نگشت (که صیدی در کمند افکند) و آن روز شبان به نزدیک
موطن او گوسفندگله‌ای

۷. می‌چرانید. گرگ از دور نظاره می‌کرد؛ چنانکه گرگ گلوی گوسفند گیرد، غصه
حمایت شبان گلوی گرگ

۸. گرفته بود و (گرگ) از گله بجز گرد نصیب دیده خود نمی‌یافت. (گرگ) دندان نیاز
می‌افشرد و (گرگ) می‌گفت:

۹. (أنا) أرى ماءً و بی عطشٌ شدیدٌ و لكن لاسبيلَ الى الورودِ (لی)

۱۰. زین نادره‌تر کجا بود هرگز حال

من تشنه (باشم) و پیش من روان آب زلال (باشد)

۱۱. شبانگاه که شبان گله را از دشت سوی خانه راند، بزغاله‌ای بازپس ماند. گرگ
را چشم بر بزغاله افتاد. (گرگ)

۱۲. پنداشت که غزاله مرغزار گردون بر فتراک مقصود خویش بست. (گرگ)
آهنگ گرفتن او کرد. بزغاله
۱۳. چون خود را در انیاب نوایب اسیر یافت، (بزغاله) دانست که وجه خلاص جز به لطف احتیال نتوان اندیشید.
۱۴. (بزغاله) در حال گرگ را به قدم تجاسر استقبال کرد. و (بزغاله) مکرهاً لأبطلاً درپیش رفت و (بزغاله)
۱۵. گفت: مرا شبان به نزدیک تو فرستاد و (شبان) می گوید که امروز از تو به ماهیچ رنجی نرسید و (تو) از
۱۶. گله ما عادت گرگریبایی خود به جای بگذاشتی. ثمره آن نیکوسیرتی (که تو ما را داشتی) و (ثمره آن)
۱۷. نیک سگالی (که تو ما را داشتی) و (ثمره آن) آزرمی (که تو) ما را داشتی، مرا کلحم علی وضم مهتا و مهتا
۱۸. پیش چشم مراد تو نهاد و (شبان) فرمود که من ساز غنا برکشم و (من) سماعی خوش آغاز نهم تا تو را از
۱۹. هزت و نشاط آن (سماع) بوقت خوردن من، غذایی (که تو) به کار بری، ذوق (تو) را موافق تر آید و (غذایی
۲۰. که تو به کار بری) طبع (تو) را بهتر سازد. گرگ در جوال عشوه بزغاله رفت و (گرگ) گفتاروار بسته گفتار
۲۱. او شد. (گرگ) فرمود که (بزغاله) چنان کند. بزغاله در پرده درد واقعه و سوز حادثه ناله سینه را آهنگ
۲۲. چنان بلند کرد که صدای آن (آهنگ) از کوهسار به گوش شبان افتاد. (شبان) چوبدستی محکم برگرفت.
۲۳. (شبان) چون باد به سر گرگ دوید و (شبان) آتش در خرمن تمنای او زد. گرگ از آن جایگه به گوشه ای
۲۴. گریخت و (گرگ) خائباً خاسراً سر بر زانوی تفکر نهاد که این چه امهال جاهلانه (بود) و (این چه) اهمال

۲۵. کاهلانه بود که من ورزیدم.

۲۶. نای و چنگی که گربکان دارند موش را خود برقص نگذارند

۲۷. من چرا بگذاشتم که بزغاله مرا بز گیرد تا (بزغاله) به دمدمه چنین لافی و افسون چنین گزافی عنان نهمت

۲۸. از دست من فرو گرفت و (بزغاله) دیو عزیمت مرا در شیشه کرد. پدر من چون طعمه‌ای بیافتی، و (پدر

۲۹. من) به لهنه‌ای فراز رسیدی، او را مطربان خوش زخمه و مغنایان غزل‌سرای از کجا بودندی که پیش او

۳۰. الحان خوش سرایندندی و بر سر خوان (او/ پدر من) غزلهای خسروانه زدندی؟

۳۱. و عاجز الرأی مضیاع لفرصته حتی إذا فات امر عاتب القدر (وراوینی، ۱۳۸۷، صص ۷۲-۶۸)

متن ۲: داستان باخه و بطن

۱. [طیطوی ماده] گفت: هر که سخن ناصحان نشنود، بدو آن رسد که به باخه رسید. گفت: چگونه؟ گفت:

۲. آورده‌اند (که) در آگیری دو بط و یکی باخه ساکن بودند و میان ایشان به حکم مجاورت، دوستی (افتاده

۳. بود) و (میان ایشان به حکم مجاورت) مصادقت افتاده (بود). ناگاه دست روزگار غدار، رخسار حال ایشان

۴. بخراشید و سپهر آینه فام صورت مفارقت بدیشان نمود و در آن آب که مایه حیات ایشان بود، نقصان فاحش

۵. پیدا آمد. بطن چون آن (نقصان آب) بدیدند، به نزدیک باخه رفتند و گفتند: (ما) به وداع آمده‌ایم، (تو /

۶. باخه) پدرود باش ای دوست گرامی و (ای) رفیق موافق. باخه از درد فرقت (بنالید) و (باخه از) سوز هجرت

۷. بنالید و (باخه) از اشک بسی در و گهر بارید.

۸. لولا الدموغ و فیضهن لأحرقت أرض الوداع حراره الأكباد

۹. و (باخه) گفت ای دوستان و (ای) پاران، مضرّت نقصان آب در حق من زیادت است که معیشت من بی از آن
۱۰. (آب) ممکن نگردد. و اکنون حکم مروت (آن است) و (اکنون) قضیت کرم عهد آن است که (شما/ بطن)
۱۱. بردن مرا وجهی اندیشید و (شما بردن مرا) حیلّتی سازید. (بطن) گفتند: رنج هجران تو ما را بیش است، و
۱۲. (ما) هر کجا رویم اگرچه (ما) در خصب و نعمت باشیم، (ما) بی دیدار تو از آن تمتّع (نیابیم) و لذّت
۱۳. نیابیم، اما تو اشارت مشفقان (را سبک داری) و (تو) قول ناصحان را سبک داری، و (تو) بر آنچه مصلحت
۱۴. حال (تو) پیوندد، ثبات نکنی) و (تو بر آنچه مصلحت) مآل تو پیوندد ثبات نکنی. و اگر (تو) خواهی که تو
۱۵. را ببریم شرط آن است که چون تو را برداشتیم و (ما) در هوا رفت (یم) چندانکه مردمان را چشم بر ما
۱۶. افتد هرچیز (که مردمان) گویند (تو) راه جدل بر بندی و البته (تو) لب نگشایی. (باخه) گفت: (من)
۱۷. فرمانبردارم، و آنچه بر شما از روی مروت واجب بود بجای آوردید، و من هم می پذیرم که دم طرّم و
۱۸. (من) دل در سنگ شکنم.
۱۹. بطن چوبی بیاوردند و باخه میان آن (چوب) به دندان بگرفت محکم، و بطن هر دو جانب (آن) چوب را به
۲۰. دهان برداشتند و او را می بردند. چون (آنها/ باخه و بطن) به اوج هوا رسیدند مردمان را از ایشان شگفت
۲۱. آمد و از چپ و راست بانگ (مردمان) بخواست که «بطن باخه می برند». باخه ساعتی خویشان نگاه داشت،

۲۲. (باخه) آخر بی طاقت گشت و (باخه) گفت: تا کور شوید. دهان گشادن بود و از بالا درگشتن (بود). بطان آواز
۲۳. دادند که بر دوستان نصیحت باشد.
۲۴. نیک‌خو/هان دهند پند و لیک نیک‌بختان بوند پندپذیر
۲۵. باخه گفت: این همه سوداست، چون طبع اجل صفرا تیز کرد و (چون اجل) دیوانه‌وار روی به کسی آورد از
۲۶. زنجیر گسستن فایده حاصل نیاید و هیچ عاقل دل در دفع آن نبندد.
- (نصرالله منشی، ۱۳۸۲، ۱۱۰-۱۱۲)

۱-۳ بررسی انسجام صوری در داده‌های پژوهش

در اینجا ابتدا به توضیح و تحلیل عوامل انسجام صوری متن پرداخته می‌شود. برای نشان دادن بهتر عوامل، آنها در داخل متن نشانه‌گذاری شده است. در مجموع در نمونه نخست ۲۴۷ عنصر انسجامی و صنعت بلاغی عامل انسجام دیده می‌شود. از این میان، ۲۳۱ مورد به عناصر انسجامی صوری و ۱۶ مورد به صناعات ادبی انسجام‌ساز مربوط است. در نمونه دوم نیز در مجموع ۱۸۷ مورد عنصر انسجامی و صنعت بلاغی عامل انسجام هست که ۱۸۲ مورد عناصر انسجام صوری و ۵ مورد صنعت بلاغی است. در ادامه هر یک از این دو گروه و نقش انسجامی هر یک را با جزئیات بیشتری تبیین می‌کنیم.

عناصر ارجاعی که شامل شناسه‌های افعال، ضمائر شخصی، مشترک و اشاری می‌شود به طور کلی رابطه‌ای بین دو عنصر از متن برقرار می‌کنند. که یکی ضمیر و دیگری مرجع آن است. رابطه انسجامی که عنصر ارجاعی و مرجع آن در متن ایجاد می‌کند، حاصل یکی بودن معنا/ مصداق آنها است که می‌توان گفت همان چیزی است که هالیدی و حسن اصطلاح «هم‌تعبیری»^۱ را درباره آن به کار می‌برند؛ بدین معنی که تعبیر عنصر ارجاعی به نوعی وابسته به تعبیر عنصری است که مرجع آن است (هالیدی و حسن، ۱۹۷۶، ص ۳۱۴). در سطر دوم نمونه نخست، ضمیر «او» به «هرکه» اشاره دارد که پیش از آن به کار رفته که نمونه‌ای از رابطه پیش‌مرجعی^۱ در متن است. بیشتر روابط ارجاعی در این دو متن از همین نوع است؛ به بیان دیگر مرجع عنصر ارجاعی پیش از

آن در متن ذکر شده است. در نمونه دوم «ایشان» در سطرهای دوم، سوم و چهارم به «دو بط و یکی باخه» در سطر نخست ارجاع می‌دهد که باز رابطه پیش‌مرجعی برقرار است. در جای‌جای متن دوم ضمائر بر اساس نقش دستوری‌ای که بر عهده دارند برای پرهیز از تکرار به جای دو اسم «باخه» و «بط» نشسته‌اند. همین نکته و کارکرد ارجاعی آنها در انسجام متن دخیل است.

در این نمونه‌ها گاه مرجع ضمیر پس از آن می‌آید؛ برای نمونه، مرجع ضمیر اشاری «آن» در سطر دوم نمونه نخست، یعنی «که بدان گرگ خنیاگردوست رسید» پس از آن آمده است که نمونه‌ای از رابطه پس‌مرجعی^{۴۲} در متن است. در نمونه دوم نیز در سطر ۱۰ و ۱۵ ضمیر اشاری آن به بعد از خود اشاره دارد و پس‌مرجعی است. این دو نوع رابطه از گونه روابط ارجاعی «درون‌مرجعی»^{۴۳} است. اما در این متن روابط ارجاعی «برون‌مرجعی»^{۴۴} نیز هست که حاصل رابطه یک عنصر ارجاعی با مرجع خود در بیرون از متن است. از جمله در سطر ۲۳ نمونه نخست «آن جایگه» به مکان وقوع داستان اشاره دارد که در بیرون از متن و در جهان خارج قرار داشته است. ذکر این نکته ضروری است که هالیدی و حسن روابط درون‌مرجعی را انسجام‌ساز می‌دانند، اما روابط برون‌مرجعی را از آنجا که رابطه‌ای بین بخشهای مختلف متن ایجاد نمی‌کند، فاقد کارکرد انسجامی می‌دانند. اما این روابط در تعیین بافت موقعیتی^{۴۵} متن و انسجام منطقی آن نقش دارد (همان، ص ۱۸). در متن دوم شناسه جمع در فعل «آورده‌اند» در آغاز متن به بیرون از داستان اشاره دارد که بافت موقعیتی متن را ترسیم می‌کند که متنی روایی - تعلیمی است.

رابطه انسجامی دیگری که در دو نمونه بررسی می‌شود، حذف است. در حذف چیزی ناگفته می‌ماند و جایگاه ساختاری خاصی خالی می‌ماند؛ بدین معنی که با «هیچ» عنصری در متن پر نمی‌شود؛ با وجود این، عنصر ناگفته در بافت متن درک می‌شود. در دو نمونه مورد نظر ما، تمام مواردی که در داخل دو کمان آمده است، نمونه‌هایی از حذف است که با ایجاد روابط درون‌متنی، معمولاً پیش‌مرجعی در خدمت انسجام متن قرار گرفته است. گاه حذف نیز مانند ارجاع برون‌مرجعی است که در چنین مواردی بافت موقعیت اطلاعات مورد نیاز را برای تعبیر آن فراهم می‌کند^{۴۶} (همان، ص ۱۴۲ تا ۱۴۴). در این دو متن اقسام حذف دیده می‌شود از جمله چنانکه هالیدی و حسن تقسیم‌بندی

کرده‌اند، حذف اسمی در سطر ۴، ۵، ۷، ۱۳، ۱۱ و ... در نمونه نخست و در سطرهای ۵، ۶، ۹، ۱۱، ۱۶ و ... در نمونه دوم و حذف فعلی در سطر ۱۶ و ۱۷ نمونه نخست و در سطرهای ۲، ۳، ۶ در نمونه دوم دیده می‌شود. در سطر ششم نمونه نخست جمله «میسر نگشت» فاقد این نهاد در درون خود است. بر اساس قاعده حذف، نهاد آن در جمله پیش از خود آمده است؛ یعنی «صیدی در کمند افکند» نهاد محذوف آن است، بنابراین نمونه‌ای از حذف بندی است. همین نوع حذف را باز می‌توان در سطر ۱۷ متن نخست مشاهده کرد؛ بدین معنی که می‌توان آن بخش از متن را به صورت زیر بازنویسی کرد:

ثمره آن نیکوسیرتی که تو ما را داشتی و ثمره آن نیک‌سگالی که تو ما را داشتی و
ثمره آن آزر می که تو ما را داشتی، مرا گلحم علی و ضم مهیا و مهنا پیش چشم مراد تو
نهاد.

حذف را در متون کهن زبان فارسی گاه در شناسه و به قرینه لفظی می‌بینیم. این گونه حذف از آنجا که در بخشی از هر واحد ساختاری رخ می‌دهد، توجه خواننده را بیشتر جلب می‌کند و در نگاه نخست چنین به نظر می‌رسد که توالی و تطابق دستوری آن بخش از متن به هم ریخته است. پس از مراجعه به عنصر قرینه است که شیوایی متن آشکار می‌شود؛ برای نمونه در پاره‌گفتار «شرط آن است که چون تو را برداشتیم و در هوا رفت» از سطر ۱۵ نمونه دوم، شناسه فعل «رفت» به قرینه فعل «برداشتیم» حذف شده است.

دیگر عامل انسجامی که در این دو متن بدان پرداخته می‌شود، انسجام واژگانی است که در نتیجه تکرار^{۴۷} و باهم‌آیی^{۴۸} واژگان در متن محقق می‌شود. تکرار را در متن نخست از جمله در سطرهای ۲، ۴، ۷، ۱۱، ۱۴، ۱۶، ۲۰ و ۲۳ می‌بینیم که در آنها واژه «گرگ» عیناً تکرار شده است. تکرار واژه‌های دیگری چون «شبان»، «گله»، «بزغاله» و ... در همان متن نیز از موارد دیگری است که موجب انسجام واژگانی متن از طریق تکرار شده است. در متن دوم نیز در سطرهای ۱، ۲، ۵، ۶، ۱۹، ۲۱ و ۲۵ تکرار واژه «باخه» و در سطرهای ۲، ۵، ۱۹، ۲۱ و ۲۲ تکرار واژه «بط» دیده می‌شود. تکرار این دو واژه، که ادامه داستان و سیر روایت حول محور آنها است، نقش انسجامی آنها را برجسته کرده است.

باهم‌آیی که به باور هالیدی و حسن (همان، ص ۳۱۹ و ۳۱۸) مربوط به احتمال قرار گرفتن یا با هم آمدن واژه‌های هر حوزه یا شبکه معنایی خاص در یک پاره‌گفتار زبانی است در نمونه نخست با واژه‌هایی چون «گرگ»، «بیشه»، «شبان»، «گوسفند»، «بزغاله»، «شکارگاه» و «گله» محقق شده است. که در یک شبکه معنایی دارای ارتباط با هم هستند. از سوی دیگر، واژگانی چون «صید»، «حمایت»، «چرانیدن»، «در کمند افکندن» نیز در شبکه معنایی دیگری قرار می‌گیرند که با شبکه نخست نیز در ارتباط است و به همین دلیل در خدمت انسجام واژگانی متن قرار دارند. جا دارد در اینجا به این نکته اشاره شود که در نثر فنی نویسنده برای زینت دادن متن از شگردهایی استفاده می‌کند که در آنها تکرار و باهم‌آیی واژگانی دیده می‌شود. با این شیوه متن فنی دارای اطناب می‌شود؛ بدین معنی که اگر جمله را به زبان ساده برگردانیم این باهم‌آیی و تکرارها حذف می‌شود؛ برای نمونه در سطر ۷ و ۸ نمونه نخست، پاره‌گفتار «گرگ از دور نظاره می‌کرد. چنانکه گرگ گلوی گوسفند گیرد، غصه حمایت شبان گلوی گرگ گرفته بود و از گله به جز گرد نصیب دیده خود نمی‌یافت». را اگر به صورت ساده بنویسیم چنین می‌شود: «گرگ از دور نظاره می‌کرد و از حمایت شبان و بی‌نصیبی خود غصه می‌خورد». پیدا است که عنصر بلاغی تشبیه و کنایه در متن بازنوخته ما حذف شده است. این تکرار و باهم‌آیی‌ها، چنانکه پیشتر در بحث تشبیه و استعاره مطرح شد در نثر فنی با صناعات دیگر بلاغی به کار رفته در آن و موضوع متن در ارتباط است. در متن دوم باهم‌آیی در اقسام مترادفات منعکس شده است؛ برای نمونه در سطرهای ۲ و ۳ (دوستی و مصادقت)، ۶ (دوست گرامی و رفیق موافق؛ درد فرقت و سوز هجرت)، ۱۱ (وجهی اندیشید و حیلتي سازید)، ۱۲ (خصب و نعمت)، ۱۳ (اشارت مشفقان و قول ناصحان) با این نوع باهم‌آیی واژگانی روبه‌رویم که در آن بر شیوه رایج نثر فنی واژه‌ای مأنوس با مترادفی نامأنوس و عموماً از زبان عربی می‌آید و یا توالی جمله‌ها تکرار همان معنا است و گونه‌ای ترادف ایجاد می‌کند.

از دیگر عوامل انسجام صوری متن «عوامل ربطی» آن است. باید اشاره کرد که انسجام حاصل از کاربرد این عوامل به باور هالیدی و حسن (همان) «با دیگر روابط انسجامی متفاوت است. [بدین معنی که] این رابطه بر گونه‌هایی از روابط نظام‌مند بین جمله‌ها در نظام زبانی استوار است» (ص ۳۲۰). این گونه روابط نه دارای نقش ارجاعی

است، و نه حاصل ارتباط واژگان متن با یکدیگر، بلکه نمایانگر پیوندهای معنایی است که بین گزاره‌های سازنده هر متن وجود دارد (همان، ص ۳۲۱) و با توجه به نوع عنصر ربطی ممکن است رابطه‌ای افزایشی^{۴۹}، تقابلی^{۵۰}، علی^{۵۱}، زمانی^{۵۲} و ... را میان گزاره‌های مختلف متن ایجاد کند^{۵۳} (همان، ص ۲۲۶ تا ۲۳۹). در نمونه‌های بررسی شده، اقسام این روابط دیده می‌شود؛ از جمله «و» در قسمتهای مختلف دو متن و «چنانکه» در سطر ۶ نمونه نخست، دارای کارکرد افزایشی است. «ولکن» در سطر ۹ متن نخست و «اما» در سطر ۱۳ متن دوم، نمونه‌هایی از کارکرد تقابلی عناصر ربطی هستند؛ نیز در سطر ۴ متن نخست «تا» و «اگر» در سطر ۱۴ متن دوم نمونه‌هایی از عناصر ربطی علی به شمار می‌آید؛ در سطرهای ۱۳ و ۲۸ متن نخست، «چون» و در متن دوم «چون» در سطرهای ۵، ۱۵، ۲۰ و ۲۵ و «چندانکه» در سطر ۱۵ تحقق عنصر ربطی زمانی در متن است.

نکته دیگر درباره عوامل ربطی ایجاد انسجام در نمونه نخست این است که از آنجا که متن روایی است در بسیاری از موارد گزاره‌های متن بدون هیچ گونه عامل ربطی به دنبال هم آمده است. علت این امر پیوند منطقی این گزاره‌ها و سیر خطی و زمانی روایت است که انسجام و پیوند جمله‌ها را با یکدیگر بدون هیچ گونه عنصر ربطی موجب شده است؛ بدین معنی که مثلاً در متن نخست، پس از اولین جمله متن، خواننده متوجه می‌شود که داستان به گرگی مربوط است. سپس داستانی از بخش کوتاهی از زندگی گرگ روایت می‌شود که مراحل مختلف آن به ترتیب در پی آن می‌آید و رعایت همین ترتیب باعث می‌شود که نیاز به استفاده از عوامل ربطی انسجام‌ساز در متن کمتر به وجود آید: گرگی وجود دارد/ روزی گرگ در حوالی شکارگاه معمول خود برای شکار بسیار می‌گردد/ شبانی در آنجا گله می‌چراند/ گرگ از دور گله را نظاره می‌کند/ بزغاله‌ای از گله باز می‌ماند/ گرگ بزغاله را می‌بیند/ ...

آخرین عامل انسجام صوری، که در این دو متن بررسی می‌شود، جایگزینی است که مراد از آن جایگزین کردن واژه‌ای به جای یکی از عناصر جمله است. پیش از ذکر نمونه‌های جایگزینی در متن بررسی شده، لازم است اشاره شود در مقایسه با ارجاع، جایگزینی جایگزین شدن لفظی است به جای واژه یا عبارت دیگر درحالی که ارجاع رابطه‌ای معنایی است^{۵۴} (هالیدی و حسن، همان، ص ۸۹ و ۹۰). در سطر ۳ متن نخست، «آن» جایگزین «(چیزی) که بدان گرگ خنیاگردوست رسید» شده است. در واقع در اینجا

یک واژه جایگزین یک جمله‌واره شده است. از دیگر نمونه‌های این عامل انسجام‌ساز در این متن نخست، جایگزینی «آن» در سطر ۱۸ به جای «سماع خوش» در همان سطر و «آن» به جای «آهنگ» در سطر ۲۰ است. در متن دوم نیز این عنصر انسجامی در سطرها ۵ «آن» به جای «نقصان آب»، ۹ «آن» به جای «آب»، ۱۲ «آن» به جای خصب و نعمت و ۱۹ «آن» به جای «چوب» به کار رفته است؛ هم‌چنین در متن نخست در مواردی روابط جایگزینی پیچیده‌تری نیز دیده می‌شود؛ برای نمونه در پاره‌گفتار زیر «نیکوسیرتی، نیک‌سگالی و آزر» به جای جمله «از تو به ما هیچ رنجی نرسید» و عبارت ترک عادت گرگ‌ربایی، نشسته است:

... و (شبان) می‌گوید که امروز از تو به ما هیچ رنجی نرسید و از گله ما عادت گرگ‌ربایی خود به جای بگذاشتی. ثمره آن نیکوسیرتی و نیک‌سگالی و آزر می‌که ما را داشتی، مرا کَلِّحِ علی وَضَمِّ مَهْیا و مَهْنا پیش چشم مراد تو نهاد....

علت اینکه این مورد، نمونه‌ای از جایگزینی در نظر گرفته شده این است که قرابت معنایی میان این دو عنصر هست و در واقع «نیکوسیرتی، نیک‌سگالی و آزر» دگرگفت مفهومی «از تو به ما هیچ رنجی نرسید» است که نویسنده نیز با عنصر ارجاعی اشاری «آن» بر آن تأکید کرده است.

در ساختار زبانی نثر فنی می‌توان گونه‌های دیگری از جایگزینی را نیز دید که به نظر می‌رسد خاص این گونه متون است؛ برای نمونه در سطر دوازدهم نمونه نخست، غزاله به استعاره و تلویحاً به جای بزغاله آمده است. اما دلیل ساختن چنین استعاره‌ای اشتراک لفظی میان دو واژه بوده است که در بدیع لفظی بدان جناس گویند. اما نکته‌ای که باید بدان توجه کرد این است که این گونه جایگزینی در متون ادبی با جایگزینی انسجامی در متون زبانی متفاوت است؛ بدین معنی که در متون زبانی جایگزینی ساز و کاری است که موجب پیوند عناصر مختلف بخشهای یک متن به همدیگر می‌شود که همین انسجام صوری متن را به دنبال دارد، اما جایگزینی از نوع ادبی مورد نظر افزون بر اینکه عناصر مختلف هر متن را به هم پیوند می‌دهد و از این رو در انسجام صوری متن نقش دارد، مجموعه دیگری از روابط را در متن و ذهن خواننده ایجاد می‌کند که در خدمت انسجام مفهومی متن است؛ برای نمونه «غزاله مرغزار گردون» دارای

تلویحات و معانی بسیاری است که با به کار بردن آن در متن به جای «بزغاله» در ذهن خواننده متن فعال می‌شود.

۲-۳ انسجام بلاغی در داده‌های پژوهش

با توجه بدانچه در تعریف مسئله آمد، اینک به تأثیر عوامل بلاغی در انسجام متن در نمونه‌های موردنظر پرداخته می‌شود. در نمونه نخست، متن به لحاظ مفهومی دو بخش جدا دارد: بخش نخست آن نصیحت و پیامی است که با توجه به نیمه دوم متن حکم مشبه را دارد. به دنبال این بخش، داستانی برای اثبات اقناعی آن می‌آید که در حکم مشبه به است. چنانکه بلاغیان در تعریف تشبیه تمثیل اشاره کرده‌اند، وجه شبه در میان این دو عنصر منتزع از امور گوناگون است. جامع (وجه شبه) در واقع پیوندی معنایی است که از کل داستان فهمیده می‌شود و باعث ارتباط مشبه و مشبه به متن است که از این رهگذر در واقع بخشهای مختلف متن به هم پیوند می‌یابد. در قسمت دوم متن، هم‌چنین مفاهیمی هست که ذهن را از معنای نخستین گزاره‌ها به سوی معانی ثانویه متن عبور می‌دهد. رفتاری که در بخش دوم یا تمثیل متن از حیوانات سر می‌زند مختص انسان است و حکم قرینه صارفه را دارد^{۵۵}. در واقع، خواننده با جایگزین کردن شخصیت‌های حقیقی و مفاهیم مرتبط به آنها (در اینجا پادشاهزاده به جای گرگ و فرصتهایی که بر اثر بی‌توجهی به سنتها از دست می‌رود به جای بزغاله) معادل حقیقی نیمه نخست متن را در ذهن می‌سازد و بدین شکل پیوند معنایی دو سوی متن محقق می‌شود که این نیز در خدمت انسجام متن است.

در میان متن تمثیل نیز عوامل انسجامی بسیاری هست. جدای از اقسام تکرارهای آوایی، که بر اساس قاعده‌افزایی در متن رخ داده، و باعث پیوند متن شده است، ترکیبات استعاری و تشبیهاتی که در قسمت دوم متن به کار رفته موجب ایجاد پیوند معنایی بین اجزای متن و انسجام آن شده‌است؛ برای نمونه، در سطر دوم تمثیل، جستجوی گرگ برای شکار به صورت تعبیر «کمند طلب» انداختن وی بیان شده است که موجب می‌شود ذهن از معنای کمند انداختن، که از لوازم شکار است و ترکیب آن با معنای واژه طلب به معنای «در جستجوی شکار بودن» برسد. نویسنده عامداً در ساختن این ترکیب عنصر مشبه را طوری برگزیده که هم با مفاهیمی چون شکار و جستجو در پیوند است که به یک حیوان شکاری مربوط است و هم با کمند انداختن که مختص

انسان است. در سطر هفتم نیز که گفته می‌شود «چنانکه گرگ گلوی گوسفند گیرد، غصّه حمایت شبان گلوی گرگ گرفته بود»، تشبیهی دیگر در قالب دو جمله به صورت تمثیل به کار رفته است. جمله دوم مشبه و جمله نخست مشبه‌به آن است. در جمله دوم نیز تشبیهی فشرده (غصّه حمایت) آمده است. تصویر حاصل از تشبیه تمثیل که از مشبه‌به منتزع می‌شود با موضوع داستان تناسب دارد؛ و باز این تصویر با معنی قاموسی دیگر لفظ «غصه» یعنی (گلوگیر) تناسب دارد. که در اینجا به معنای رایج آن در زبان یعنی اندوه به کار رفته است. بیت عربی و ترجمه‌گونه‌ای از آن که در بیت فارسی آمده، خود تمثیلی است برای حالت نومیدی گرگ که باز تصویر حاصل از آن با فضای داستان ارتباط دارد^{۵۶} و باعث پیوستگی بیشتر متن شده است؛ هم‌چنین در سطر ۲۰ همین نمونه اضافه تشبیهی «جوال عشوه» که در جمله کنایی «گرگ در جوال عشوه بزغاله رفت» به تناسب معنای فریفته شدن گفتار در گزاره بعد ساخته شده است که هم پیوندی برون متنی با موقعیت و فضای تألیف متن دارد و هم با اجزای داخل متن، مناسبت معنایی ایجاد کرده است.

در سطر دوم متن دوم، متناسب با فضای داستان استعاره به کار رفته از اجزایی تشکیل شده است که با دیگر اجزای متن قرابت معنایی یا تصویری دارد. به تناسب «آبگیر» که در سطر نخست آمده است به جای اینکه گفته شود «روزگار حال آنها را خراب کرد» گفته می‌شود «روزگار صورت حال ایشان بخراشید». همین تصویر در سطر بعد کاملتر می‌شود و ارتباط چند جمله مبتنی بر تصویر «آب»، «آیین» و دیدن رخسار در آن است. اما این رخسار، چهره «حال» ایشان است.

۳-۳ انسجام مفهومی در داده‌های پژوهش

در این بخش با توجه به آنچه در طرح مسئله درباره انسجام مفهومی گفته شد، عوامل انسجام مفهومی دو متن مورد نظر بررسی می‌شود. یادآوری می‌گردد که انسجام مفهومی بر خلاف انسجام صوری، که تحقق آن به وجود برخی از عناصر در متن بستگی دارد، تحقق آن به روابطی فراتر از آنچه در متن وجود دارد بستگی دارد و از این رو است که در بررسی انسجام مفهومی متن توجه به تلویحات، معانی ضمنی، عوامل برون‌متنی و منطق چینش جملات و گزاره‌های متن ضروری است. همچنین یادآور می‌شود که

انسجام صوری تنها یکی از عوامل انسجام مفهومی متن است و به همین دلیل ممکن است متنی از انسجام صوری برخوردار باشد، اما فاقد انسجام مفهومی باشد.

متن نخست با پاره‌گفتار «و پادشاه را به همه حال سبیل رشاد و سنن اعتیاد پدران نگاه باید داشت» آغاز شده است که در آن «پادشاه»، «نگه داشتن سبیل رشاد و سنن اعتیاد» و ضرورت پیروی از آن برای پادشاه با توجه به آیین و سنتهای کشورداری در جامعه ایران قدیم دارای تلویحات مشخصی است که بافت متن را می‌سازد و در ذهن خواننده مجموعه‌ای از آموزه‌ها را زنده می‌کند و متن را به آنها مرتبط می‌سازد که همین انسجام مفهومی متن و توجه خواننده را به آنچه در متن می‌آید به دنبال دارد؛ برای نمونه در ذهن فرد ایرانی آن روز، اولاً پادشاه جایگاه بالایی داشته است. دوم اینکه سبیل رشاد، مفاهیم دینی را با خود به همراه دارد و سوم اینکه سنت اعتیاد پدران از آموزه‌های مفروض و مورد قبول همگان بوده، و به همین دلیل، اشاره به آنها به لحاظ منطقی و مفهومی برای خواننده ایرانی کاملاً پذیرفتنی است. این نکته بخوبی در آنچه پس از این پاره‌گفتار آمده است تأیید می‌شود: «و هر که از آن دست باز دارد، بدو آن رسد که بدان گرگ خنیاگردوست رسید»؛ بدین معنی که نویسنده با توجه به ذهنیت مخاطب، گزاره‌های آغازین متن را بیان کرده، و سپس گفته است که اگر پادشاهی به سبیل رشاد و سنن اعتیاد پدران بی‌توجه باشد یا به بیان دقیقتر «از آن دست بازدارد»، سرنوشت «گرگ خنیاگردوست» را پیدا می‌کند. به نظر می‌رسد، چنین مقدمه‌چینی بخوبی خواننده را آماده خواندن گزاره‌های بعدی متن می‌کند که همین نشانگر تداوم مفهومی، پیوستگی و در واقع انسجام مفهومی متن است. در ادامه متن نیز، وجود دوگانه‌هایی چون گرگ-گوسفند/شبان-گله/صید-صیاد/گرگ-شبان، ... همه موجب انسجام مفهومی متن است؛ چراکه رابطه‌ای چون گرگ-گوسفند نشانگر رابطه ظالمانه قوی-ضعیف است، رابطه شبان-گله بیانگر حمایت و مواظبت است؛ رابطه صید-صیاد بیانگر تلاش و جستجوگری یک طرف و تلاش طرف دیگر برای گریختن و نجات یافتن است؛ رابطه گرگ-شبان نیز مرتبط با رابطه گرگ-گوسفند-شبان و مبتنی بر تقابل است. همه این روابط از سویی با یکدیگر به لحاظ مفهومی مرتبط است، و از سوی دیگر برای خواننده آشنا و قابل فهم؛ هم‌چنین در این متن به رابطه‌ای میان «گرگ و پدرش» اشاره می‌شود که ارتباط کل داستان با پاره نخست متن را آشکار

می‌کند؛ یعنی ناامیدی در نتیجه بی‌اعتنایی به سنن معتاد پدری که احتمالاً در آن حرکت بر سبیل رشاد نیز از عوامل اصلی پذیرفته شده، بوده است. بدین ترتیب با اطمینان زیادی می‌توان گفت که بخشهای آغازین، میانی و پایانی متن به لحاظ مفهومی بخوبی به یکدیگر پیوسته، و کل منسجمی را شکل داده است.

در متن ۲ نیز آغاز شدن متن با «آورده‌اند» موجب انسجام مفهومی متن است؛ چرا که این عنصر و موارد همانند آن در متون تعلیمی زبان فارسی، خواننده را به بافت و منابعی ارجاع می‌دهد که به لحاظ اجتماعی برای مخاطب مفروض و موثق است که از همان آغاز متن و گزاره‌هایی مرتبط می‌کند^{۵۷}، را که در آن خواهد آمد، به آنچه مخاطب می‌داند، بویژه اینکه معمولاً در این گونه موارد یا یک نتیجه اخلاقی بیان می‌شود و یا یک داستان پندآموز. در ادامه متن، پاره‌گفتارهایی چون «میان ایشان به حکم مجاورت، دوستی و مصادقت افتاده» و «حکم مروت و قضیت کرم عهد آن است که بردن مرا وجهی اندیشید» بیانگر مفاهیمی است که در جامعه ایرانی از ارزش خاصی برخوردار است؛ مانند نگذاشتن حرمت همسایگی و دوستی و جاری ساختن مروت در رفتار. آمدن چنین مفاهیمی در قسمتهای مختلف متن و ارتباط خاصی که قطعیت موجود در آنها با نتیجه‌گیری داستان از زبان «باخه» دارد (قطعیت حکم اجل) بخوبی انسجام مفهومی متن را در پی داشته است: «باخه گفت: این همه سودا است، چون طبع/اجل صفر/تیز کرد و دیوانه‌وار روی به کسی آورد از زنجیر گسستن فایده حاصل نیاید و هیچ عاقل دل در دفع آن نبندد».

از دیگر نکاتی که در انسجام مفهومی متن در نثر فنی و در این دو نمونه قابل توجه است اینکه شواهد شعری در متن چون به گونه‌ای خلاصه‌ای است از آنچه در متن پیش از خود گفته شده و یا تأکیدی است بر آن، موجب انسجام متن می‌شود.

۴. نتیجه‌گیری

بررسی انسجام صوری، مفهومی و بلاغی در نثر فنی در این پژوهش نشان می‌دهد که این گونه متون نیز ساز و کارهای انسجام صوری مشابهی با متون زبانی دیگر دارد؛ هم‌چنین بررسی انسجام مفهومی در نمونه‌های بررسی‌شده نشان می‌دهد که متون نثر فنی به لحاظ مفهومی، پیوستگی بسیاری دارد، و به دلیل وجود عواملی چون پیوند مستحکم‌تر متن با بافت موقعیت، که حاصل ارجاع مخاطب به مرجعی موثق و مطمئن

است و نیز وجود عبارتهای زبانی خاص این متون، که لایه‌های معنایی و مفاهیمی خاصی را در متن ایجاد می‌کند و به سطوح مختلف دانش خواننده پیوند می‌زند، به نظر می‌رسد که انسجام مفهومی این گونه متون بسیار بیشتر و پیچیده‌تر از متون معمول زبانی است. افزون بر اینها، متون نثر فنی با داشتن لایه معنایی دیگری که حاصل به کارگیری صناعات بلاغی و چینش خاص عناصر و گزاره‌های متون نثر فنی ادبی است، متن را به دانش ادبی مخاطب پیوند می‌دهد که باعث می‌شود خواننده با گذر از لایه معانی زبانی متن به معانی ثانویه و بلاغی آنها برسد که همین باعث انسجام مفهومی متن نیز می‌شود؛ به بیان دیگر، می‌توان گفت آن نوع انسجامی که در نتیجه کاربرد صنایع بلاغی در متون فنی ایجاد می‌شود و ما بدان انسجام بلاغی می‌گوییم به دلیل ایجاد شبکه‌ای از پیوندها میان لایه‌های مفهومی و معنایی مختلف متن به انسجام مفهومی متن می‌افزاید و این می‌تواند تبیینی برای بیشتر بودن انسجام مفهومی متون نثر فنی به طور خاص و متون ادبی به طور کلی باشد.

پی‌نوشت

۱. چنانکه سعدالدین وراوینی در مقدمه‌الکتاب مرزبان‌نامه پس از اینکه در عباراتی فاخر به توانایی خود در جمع دو صنعت نظم و نثر می‌پردازد، چنین می‌آورد: «چون در ملایست و ممارست این فن روزگاری به من برآمد خواستم تا از فایده آن عایده عمر خود را ذخیره‌ای گذارم و کتابی که درو داد سخن‌آرایی توان داد ابداع کنم... تا متقاضیان درونی را بر آن قرار افتاد که از عرایس مخترعات گذشتگان مخدره‌ای که از پیرایه عبارت عاطل باشد به دست آید تا کسوتی زبینه از دست‌بافت قریحه خویشت درو پوشم، و حلیتی فریبده از صنعت صباغت خاطر خود برو بندم... آنک کتاب مرزبان‌نامه که ... چون ظاهری آراسته نداشت، دواعی رغبت از باطن خوانندگان به تحصیل آن متداعی نیامد.» (مرزبان‌نامه، ص ۱۸ تا ۲۱). دیگران نیز چنین اشاراتی در دیباچه کتابی که به صنعت آراسته‌اند، دارند؛ از جمله محمد غازی ملطیوی صاحب روضه‌العقول که تحریر دیگری است از مرزبان‌نامه پس از برشمردن ویژگیهای محتوایی کتاب می‌گوید: «لکن از حلیت عبارت عاری بود و از زیور جهارت عاطل؛ معانی لطیف آن دُرری بود در صدا نشانده... این جمال را تجمیلی باید داد و این کمال را تکمیلی ارزانی داشت... تا مقبول ارباب مناقب شود. الخ.» (روضه‌العقول، ص ۱۰۶)؛ هم‌چنین ضیاء نخشی، صاحب طوطی‌نامه در آغاز کتاب چنین اشاره‌ای دارد که مترجم فارسی طوطی‌نامه «قاعده ترتیب ذوقی را اصلاً مراعات نکرده ... و اهل بلاغت معطل داشته» پس خود بر آن شده تا «به عبارتی موجز و استعارتی سلس» آن را دوباره بنویسد (طوطی‌نامه، ص ۴). نیز ظهیری سمرقندی پس از اشاره به اصل پهلوی و ترجمه دری خواجه عمید

ابوالفوارس از کتاب سندبادنامه، می‌گوید «عبارت [دری] عظیم نازل بود و از تزیین و تحلی عاری و عاطل... هیچ مشاطه این عروس را نیاراسته بود... بنده آن خراید را لباس الفاظ درپوشانید» (سندبادنامه، ص ۲۰).

2. Systematic Functional Grammar
3. meaning
4. wording
5. Sounding/ writing
6. Lexico – grammar
7. Ideational or experiential metafunction
8. Interpersonal metafunction
9. Textual metafunction
10. Cohesion
11. Coherence

۱۲. براساس نظریه ارتباط یاکوبسن شش عامل لازم است تا ارتباط صورت گیرد: فرستنده، گیرنده، مجرای ارتباطی، پیام، زمینه و رمزگان. تأکید بر این عوامل نقشهای ششگانه زبان را می‌سازد؛ مثلاً تأکید بر خود پیام، نقش شعری را برجسته می‌کند و تأکید بر مخاطب نقش کوششی (معنی رسانی یا تعلیمی) زبان را آشکار می‌کند (یاکوبسون، ۱۳۸۶، ص ۷۸).
چنین به نظر می‌رسد متون تعلیمی فرانقش میانفردی زبان (در نظریه هالیدی) یا نقش کوششی (در نظریه یاکوبسن) را برجسته می‌کنند.

13. text

۱۴. منظور از انسجام گریز بودن متن در اینجا این است که خواننده در ابتدای برخورد با متن به معنای آن دست نمی‌یابد و در ظاهر متن با اقسام آرایشهای صوری و معنایی روبه‌رو می‌شود. پس از گذر از این ظواهر است که پی به معنای متن و در نتیجه انسجام آن می‌برد. خطیبی (همان) درباره نثر فنی به این نکته اشاره می‌کند که نویسندگان آثار نثر فنی، توجه خواننده را بیش از پیگیری معنی به مناسبات لفظی کلام می‌کشاند. پرداختن به این شیوه گاه موجب می‌شود که توالی و نظم منطقی و پیوستگی معانی کلام رها شود. البته کسانی نیز در عین توجه به آراستگی لفظ به توالی و پیوستگی معنی نظر داشته‌اند؛ از جمله مترجم کلیله و دمنه (ص ۴۵۲ و ۴۵۱).

۱۵. منظور ما در اینجا از به تعویق افتادن معنی با آنچه دریدا در مقاله «ساختار، نشانه، و بازی در گفتمان علوم انسانی» در نقد ساختارگرایی، بدان تأخیر افتادن معنا، در نتیجه رفتن از دالی به دال دیگر می‌گوید، فرق می‌کند. دریدا ذات زبان را درگیر بازی دالها به صورت چرخه بی‌پایان معنی در ساختار می‌داند (دریدا، ۱۳۸۱، ص ۱۷ و ۱۶). مخاطب در برخورد با ابهام شاعرانه به تأویل دست می‌زند و اصطلاحاً معنی به نسبت فهم خواننده متکثر می‌شود، اما در متون فنی، بنای خالق متن بر این است که خواننده پس از گذر از لایه استعاره به معنای اثر برسد. منتقدان بر سر اینکه متن و نشانه‌های زبانی معنایی مشخص دارند یا نه بحثهای درازدامنی دارند. کسانی چون گادامر، بارت، ریکور، دریدا و آیزر منکر قطعیت معنا هستند. در این میان هرش قائل به معنای نهایی متن است. برای آگاهی از تفصیل این بحث ر. ک.: احمدی، بابک، ۱۳۷۸، ص ۲۵۷-۲۵۶، ۲۷۴، ۳۹۵، ۵۰۹ -

۵۰۸، ۶۰۰؛ پورنامداریان، ۱۳۸۰، ص ۱۹-۱۴؛ همو، ۱۳۸۲، ص ۲۰۵؛ همو، ۱۳۷۵، ص ۷۷ به بعد، بحث شعر و رمز.

16. semantic unit
17. texture
18. cotext
19. reference
20. substitution
21. ellipsis
22. conjunction
23. Lexical cohesion
24. interpretation
25. relational concept
26. tie
27. Implication
28. Presupposition
29. deictic
30. schemata
31. Continuity of senses

۳۲. اشاره به این نکته لازم است که ممکن است این کارکردهای بلاغی در دیگر اقسام نثر نیز دیده شود، اما از آنجا که محمل استفاده از اقسام هنرهای سخن‌آرایی نثر فنی است، ما نیز حوزه کار خود را به نثر فنی محدود می‌کنیم.

۳۳. برای اطلاع از کارکرد اقسام این‌گونه تکرارها و نقش آن در ایجاد انسجام متن ادبی، ر. ک.: نوروزی، ۱۳۸۶.

۳۴. کنایه در تعریف بلاغی و چونان یکی از صور خیال نیز در نثر فنی در انسجام مفهومی متن نقش دارد. کنایه را بلاغیان این‌گونه تعریف می‌کنند: آوردن لفظی و ایراد معنی دوم با جواز اراده معنی نخست (رجایی، همان، ص ۳۲۴؛ شفیعی کدکنی، همان، ص ۱۴۱) و فرق آن با مجاز در این است که در مجاز همیشه قرینه‌ای برای منع از معنی لفظی واژه/جمله وجود دارد در حالی که در کنایه چنین منعی نیست و می‌توان معنای حقیقی را نیز اراده کرد. دیگر اینکه «در کنایه مبنای گفتار از لازم به ملزوم است و در مجاز انتقال از ملزوم به لازم» (شفیعی کدکنی، همان، ص ۱۴۲). در این نمونه‌ها نویسنده با تصرف در کنایه و آوردن قرینه‌ای ارتباط آن را با متن مشخص می‌سازد. برای رسیدن به معنای کنایه باید از بافت فرهنگی بهره برد. همین نکته در تأثیر کنایه در انسجام متن دخیل است. در استعاره قرینه صارفه متن، مخاطب را در رسیدن به معنای دوم واژه/جمله استعاره یاری می‌کند. اما در کنایه بسته به نوع کنایه (ایما، تلویح، رمز) و کهنه یا نو بودن آن به لحاظ بافت فرهنگی زبان، رسیدن به معنای آن عموماً جز با اطلاع از خاستگاه فرهنگی آن ممکن نیست. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که کنایه عاملی انسجام‌گریزتر از استعاره در نثر فنی است. در استعاره‌هایی که در نثر فنی واجد کارکرد انسجامی بودند، ایجاد تناسبهای معنایی باعث انسجام‌بخشی آنها به متن می‌شد.

در کنایه چنانکه گذشت اگر نویسنده قرینه‌ای به کار نبرد یا مخاطب با بافت فرهنگی و خاستگاه آن و در نتیجه رابطه میان مکنی به و مکنی عنه آشنا نباشد انسجام مفهومی متن را در نمی‌یابد؛ مثلاً در نمونه «گرگ خائِباً خاسراً سر بر زانوی تفکر نهاد» (در سطر ۲۴ نمونه نخست) مورد کنایه در «سر بر زانو نهادن» است. نویسنده با تصرف در آن عبارت «خائِباً خاسراً» و واژه «تفکر» را آورده است. در دستور سنتی این گونه اضافه‌ها را که گاه با اضافه استعاری و تشبیهی مشتبه می‌شود، اضافه اقترانی می‌نامند. این تصرف نویسنده، مخاطب را رهنمون می‌شود که جمله را در این معنا درک کند: «گرگ با احساس نومیدی و خسران به نشانه تفکر سر بر زانو نهاد». حال اگر تصرف نویسنده را از جمله حذف کنیم و چنین بخوانیم: «گرگ سر بر زانو نهاد»، از آنجا که چنین جمله‌ای کارکردی روایی مانند آنچه در فیلمنامه مطرح است، ندارد، دریافت ارتباط آن با متن دشوار خواهد شد. در نمونه‌های دیگر نیز این تصرف نویسنده را می‌توان دید؛ مثلاً در سطر ۲۰ نمونه نخست، «گرگ در جوال عشوه بزغاله رفت» فقط با توجه به تصرف نویسنده (عشوه بزغاله) و آگاهی از شیوه شکار کفتار در قدیم می‌توان معنای «فریب خوردن» را از جمله دریافت. در سطر ۲۳ همان نمونه نخست، نیز «آتش در خرمن تمنای او زد» چنین مسئله‌ای دیده می‌شود. اما در سطر ۲۶ همانجا، جمله کنایی «بزغاله مرا بزگیرد» را جز با قرآینی مانند «دمدمه لاف» و «افسون گزاف» که پس از آن و در جمله‌های بعد آمده است و معنای فریفتن را در ضمن خود دارند به آسانی نمی‌توان به معنای جمله و ارتباط آن با بخشهای دیگر متن و در نتیجه درک انسجام مفهومی آن دست یافت.

۳۵. تمثیل در لغت «مثل آوردن» و «تشبیه کردن» است. در اصطلاح به حوزه گسترده‌ای شامل استلال، تشبیه مرکب، استعاره مرکب، ضرب المثل، اسلوب معادله، حکایت اخلاقی، قصه حیوانات و قصه رمزی اطلاق می‌شود و معادل الگوری (Allegory) در ادبیات فرنگی است (فتوحی، ۱۳۸۴) برای تفصیل بحث تمثیل، اقسام، کارکردهای آن ر. ک.: پورنامداریان، ۱۳۷۵، ص ۱۶۲ تا ۱۳۸ و (فتوحی، همان).

36. Allegory

37. fable

38. Parable

۳۹. برداشت ما از استعاره در اینجا همان مفهوم سنتی آن است. مطالعات جدید زبانشاخی استعاره را از دیدی دیگر بررسی می‌کند. معادل تعریفات سنتی کسانی چون یاکوبسون آن را متعلق به حوزه محور جانشینی زبان می‌دانند (یاکوبسون، ۱۳۸۶، ص ۴۶-۳۹). متفکران حوزه مطالعات شناختی نگاه دیگری به بحث استعاره دارند؛ بدین معنا که استعاره را به قلمرو شناخت و ادراک حسی ما از جهان مربوط می‌دانند و ما این ادراک حسی را به صورت استعاری برای مفاهیم دیگر به کار می‌گیریم. برای تفصیل بحث ر. ک.: (لیکاف، ۱۳۸۳) و (لیکاف-جانسون، ۱۹۸۰). هالیدی نیز بر مبنای نگاه نقش‌گرایی خود به موضوع استعاره پرداخته است که هم با نگاه سنتی به استعاره و هم با نگاه شناختی به آن متفاوت است. خواننده علاقه‌مند می‌تواند به فصل ۱۰ کتاب درآمده به دستور نقش‌گرایی هالیدی و متیسون ۲۰۰۴، و امینی ۱۳۸۳ مراجعه نماید.

40. co-interpretation

41. Anaphoric
42. cataphoric
43. endophoric
44. exospheric
45. Context of situation

۴۶. به باور هالیدی و حسن حذف را به طور کلی می‌توان در پاسخها دید؛ بدین گونه که در پاسخ پرسشهایی که جواب آنها آری/ نه است، گزاره جمله پرسشی حذف می‌شود (نمونه الف زیر) و در پاسخی که به جمله‌های پرسشی پرسش‌واژه‌ای (در انگلیسی WH-questions) داده می‌شود، همه بخشهای جمله به‌جز بخشی که به اطلاعات خواسته شده مربوط است، حذف می‌شود (نمونه ب زیر):

الف) هدی امروز دانشکده بود؟ نه/ آری [هدی امروز دانشکده نبود/ بود]

ب) رضا امروز کجا بود؟ [رضا امروز] دانشکده [بود]

در مقایسه با جایگزینی، هالیدی و حسن حذف را جایگزینی با صفر (substitution by zero) و جایگزینی را حذف پیدا (explicit ellipsis) می‌نامند. آنها هم‌چنین سه نوع اصلی حذف را معرفی می‌کنند: حذف اسمی، فعلی و جمله‌واره‌ای (هالیدی و حسن، ۱۹۷۶، ص ۱۴۴-۱۴۲، ص ۳۱۷).

47. reiteration
48. collocation
49. additive
50. adversative
51. causal
52. temporal

۵۳. نکته درخور اشاره این است که عوامل ربطی در نظر هالیدی و حسن از همتاهای ساختاری خود در دستور، متمایز است (همان، ص ۲۲۷). این نکته در نمونه نخست مورد نظر ما دیده می‌شود؛ مثلاً «که» در سطرهای ۲، ۴، ۵، ۱۲، ۱۳، و ۱۵ نقش پیونددهنده دو بخش جملاتی را به عهده دارد که در بردارنده یک بند موصول است.

۵۴. از دیگر تفاوت‌های جایگزینی و ارجاع که هالیدی و حسن بدانها اشاره کرده‌اند (۱۹۷۶، ص ۹۰) این است که ممکن است ارجاع برون‌متنی و مربوط به بافت موقعیت باشد، اما جایگزینی رابطه‌ای درون‌متنی است؛ هم‌چنین در جایگزینی مقوله جانشین‌شده همان نقش دستوری مرجع خود را دارد، اما در ارجاع محدودیتی برای پیروی نقش دستوری مقوله ارجاعی با مرجعش نیست.

۵۵. پورنامداریان (۱۳۷۵، ص ۱۶۳) درباره این قرینه صارفه در تمثیل با بیان این پرسش که «وقتی داستانی به خودی خود کامل است و آغاز و انجام معین و قابل قبولی دارد و نیز در آن اشاره‌ای به وجود معنی پنهان نرفته است، چه انگیزه‌ای مایه تصور معنی نهفته در آن می‌شود؟» به وجود رگه‌های عدم واقعیت در آن اشاره می‌کند و تحقق آن را از طریق شخصیت‌بخشی می‌داند.

۵۶. پورنامداریان در مقاله «تصویرآفرینی در مرزبان‌نامه» به این نکته اشاره کرده است که میان تصویرهای فشرده (اضافه تشبیهی و استعاری) در مرزبان‌نامه و اجزای این تصاویر با فضا و

موضوع کلام تناسب و مراعات النظیر برقرار است (پورنامداریان، ۱۳۵۸، ص ۹۵). اما به کارکرد انسجامی این مسئله اشاره نکرده است.

۵۷. در متن ۱ نیز «شنیدم» در آغاز داستانی که ملک‌زاده در اثبات ادعای خود می‌آورد، همین کارکرد را دارد. این نکته را که راوی برای اثبات ادعای خود داستانی می‌آورد و برای اعتبار بخشیدن به داستان و القای حس اقتناعی آن، آن را به منابعی پیوند می‌دهد که برای مخاطب موثق و پذیرفته است، می‌توان در دیگر متون تعلیمی دید با این تفاوت که در آثاری چون سیاست‌نامه و قابوس‌نامه راوی به تناسب فضای متن که با زندگی واقعی مخاطب در پیوند است داستانی که برای اثبات ادعای خود می‌آورد تاریخی است؛ از جمله در ص ۷۳، ۷۸، ۸۴، ۹۷ و... قابوس‌نامه و در ص ۶، ۹، ۲۲، ۲۳، و... سیاست‌نامه گوینده با عباراتی چون «چنانکه»، «شنیدم»، «شنیدم»، و «چنانکه»، «چنین آمده است»، «چنین خوانده‌ام»، «چنین شنیده‌ام» و ... ادعای خود را مؤکد کرده است.

منابع

۱. احمدی، بابک؛ ساختار و تأویل متن؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.
۲. امینی، رضا؛ مقایسه رویکرد هالیدی با رویکرد لیکاف - جانسون به استعاره؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان‌شناسی همگانی، به راهنمایی دکتر محمد دبیرمقدم؛ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۳.
۳. پورنامداریان، تقی؛ «تصویرآفرینی در مرزبان‌نامه»، هشتمین کنگره تحقیقات ایرانی؛ دفتر نخست، به کوشش محمد روشن، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۵۸، ص ۸۴-۱۲۷.
۴. _____؛ در سایه آفتاب؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰.
۵. _____؛ رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.
۶. _____؛ گمشده لب دریا؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۲.
۷. خطیبی، حسین؛ فن نثر در ادب پارسی؛ تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷۵.
۸. خواجه نظام الملک طوسی، ابوعلی حسن بن علی بن اسحاق؛ سیاست‌نامه؛ تصحیح عباس اقبال آشتیانی؛ تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۷۵.
۹. دریدا، ژاک؛ «ساختار، نشانه، و بازی درگفتمان علوم انسانی»؛ در یزدانجو، پیام؛ به سوی پسامدرن (تدوین و ترجمه)؛ ویراست دوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۶.
۱۰. رجایی، محمد خلیل؛ معالم البلاغه در معانی و بیان و بدیع؛ چ پنجم، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز، ۱۳۷۹.
۱۱. شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ صور خیال در شعر فارسی؛ تهران: انتشارات آگه، ۱۳۷۰.

۱۲. ضیاء نخشبی؛ طوطی‌نامه؛ تصحیح و تعلیقات فتح‌الله مجتبابی و غلامعلی آریا، تهران: انتشارات منوچهری، ۱۳۷۲.
۱۳. ظهیری سمرقندی، محمد بن علی؛ سندبادنامه؛ تصحیح محمد باقر کمال‌الدینی، تهران: انتشارات میراث مکتوب و مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها، ۱۳۸۱.
۱۴. عنصر المعالی، کیکاووس بن قابوس بن وشمگیر؛ قابوس‌نامه؛ به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، چ دهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۸.
۱۵. غازی ملطیوی، محمد؛ روضه‌العقول؛ تصحیح و توضیح جلیل نظری، تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی، ۱۳۸۳.
۱۶. فتوحی، محمود؛ «تمثیل: ماهیت، اقسام، کارکرد»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال ۱۲ و ۱۳، ش ۴۹-۴۷، زمستان ۱۳۸۳ و بهار و تابستان ۱۳۸۴، ص ۱۷۸-۱۴۱.
۱۷. لیکاف، جرج؛ «نظریه‌های معاصر استعاره»؛ در اکو، اومبرتو و دیگران؛ استعاره: مبنای تفکر و زیبایی‌آفرینی؛ گروه مترجمان، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۲.
۱۸. نصرالله منشی، نصرالله بن محمد؛ کلیله و دمنه؛ تصحیح و تحشیه مجتبی مینوی، چ هجدهم، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۹.
۱۹. نوروژی، حامد؛ بررسی نقش ارجاع و انسجام واژگانی در محور عمودی شعر (با تأکید بر قصاید خاقانی)؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۶.
۲۰. وراوینی، سعدالدین؛ مرزبان‌نامه؛ شرح و توضیح خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات صفی‌علیشاه، ۱۳۸۷.
۲۱. یاکوبسون، رومن؛ «زبان‌شناسی و شعر شناسی»؛ در فالر، راجر و دیگران؛ زبان‌شناسی و نقد ادبی؛ ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، ویراست دوم، تهران: نشر نی، ۱۳۸۶.
۲۲. _____، «قطب‌های استعاره و مجازی در زبان‌پیشی»؛ در فالر، راجر و دیگران؛ زبان‌شناسی و نقد ادبی؛ ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، ویراست دوم، تهران: نشر نی، ۱۳۸۶.
23. Brown, G. & Yule, G. Discourse analysis, Cambridge: Cambridge university press, 1983.
24. Halliday, M. A. K. & Mathieson. An introduction to functional grammar, London: Arnold, 2004 .
25. _____ & R. Hasan. Cohesion in English. London: Longman, 1976.
26. Lakoff, G. and Johnson, M. Metaphors We live By, Chicago: University of Chicago press, 1980.

-
27. Louwerse, M.M & Graesser, A.C. Coherence in discourse. In Strazny, P. (ed.), Encyclopedia of linguistics. (pp. 216-218) Chicago, Fitzroy Dearborn, 2005.
28. Thompson, G. Introducing Functional Grammar, London: Arnold, 1996.

قرائتی بر مبنای نظریه نقد نو از شعر «دود، فقط نامهای مختلفی دارد» سروده گروس عبدالملکیان

سپیده یگانه*

دکتر مهین پناهی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا

چکیده

در این پژوهش شعر «دود، فقط نامهای مختلفی دارد» از گروس عبدالملکیان، بر مبنای نقد نو تحلیل و بررسی می‌شود. نقد نو در راستای دست‌یابی به قرائت تنگاتنگ از متن، به بررسی روابط میان عناصر درون‌متنی و درونمایه‌ی آثار می‌پردازد. معیار سنجش در این رویکرد مبحثی به نام وحدت اندام‌وار، به معنای کارکرد تمامی اجزا در کنار یکدیگر برای ایجاد یک کلیت تجزیه‌ناپذیر، است و چهار رکن مورد توجه آن در اثر عبارتند از: تنش محتوایی، متناقض‌نما، کنایه (آیرونی) و ابهام.

در راستای چنین قرائتی، معانی قاموسی و فراقاموسی واژگان، نمادها، تصاویر، آرایه‌ها، علایم سجاوندی و شکل نوشتاری آن مورد بررسی قرار گرفت و حاصل آن کشف وحدتی اندام‌وار میان عناصر شکلی اثر با هم و با کلیت اثر است که حول تنش محتوایی شعر، تقابل میان دو مقوله «فنا و بقا»، شکل گرفته است. این تنش محتوایی با بن‌مایه‌ی «گذرندگی» و «دگردیسی هویتی» تقویت می‌شود و با غلبه فنا بر بقا به اتمام می‌رسد. بنابراین شعر «دود، فقط نامهای مختلفی دارد» یک کلیت منسجم از عناصر سازنده‌ای است که در ارتباطی منظم و متقابل اثری با معیارهای ادبیت متن آفریده‌اند.

کلیدواژه‌ها: نقد نو و شعر امروز، گروس عبدالملکیان، شعر «دود فقط نامهای مختلفی دارد»، شعر امروز ایران.

۱. مقدمه

۱-۱ پرسش پژوهش

- ۱-۱-۱ عناصر سازنده درون‌متنی در شعر «دود، فقط نامهای مختلفی دارد» کدام است؟
 ۱-۱-۲ تنش محتوایی میان چه مقولات معنایی ایجاد شده است؟
 ۱-۱-۳ اثر تا چه اندازه، ویژگی انسجام درونی و وحدت اندام‌وار میان عناصر درون‌متنی دارد؟

۲-۱ پیشینه پژوهش

یکی از رویکردهایی که در کتابهای نقد ادبی به درجات مختلف به آن پرداخته شده است، نقد نو است. گاهی تنها به تعریفی از رویکرد و نظریه‌پردازان آن بسنده، و گاهی علاوه بر آن نمونه شعری بر اساس رویکرد نقد نو بررسی شده است. از منابع نوع اول می‌توان به *نقد ادبی* (شمیسا، ۱۳۸۸) و از منابع نوع دوم به *نقد ادبی و دموکراسی* (پاینده، ۱۳۸۸)، *نقد ادبی* (تسلیمی، ۱۳۸۸) و *نظریه‌های نقد ادبی معاصر* (تایسن، ۱۳۸۷) اشاره کرد. در کتابهای نوع دوم معمولاً پس از ارائه تعاریف و اطلاعاتی درباره تاریخچه و نظریه‌پردازان نقد نو شعری به انتخاب مؤلف بر این اساس بررسی می‌شود؛ به عنوان نمونه در *نقد ادبی و دموکراسی* شعر «نشانی» از سهراب سپهری، در *نقد ادبی* شعر «باد ما را خواهد برد» از فروغ فرخزاد و در *نظریه‌های نقد ادبی معاصر* شعر «دختری در درون است» از لوسیلا کلیفتن (Lucilla Clifton) از این دیدگاه نقد و تحلیل شده است. کتاب نقد نوین در حوزه شعر فارسی نیز مجموعه‌ای از مقالات پروین سلاجقه در حوزه نقد ادبی است که در دو بخش نقد اشعار کهن و معاصر فراهم آمده، و روش نقد در آن با توجه به ظرفیتهای هر اثر، تلفیقی از رویکردهای گوناگون از جمله نقد نوین است.

هم‌چنین از مقالاتی که بر اساس رویکرد نقد نو به بررسی شعر و رمان فارسی پرداخته است می‌توان به «شعر مهتاب نیما از دیدگاه نقد نو امریکایی» از سیدشهاب‌الدین ساداتی و «رویکرد نقد نو به جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان نوشته سیمین دانشور» از جواد اسحاقیان اشاره کرد. گاهی منتقدان به نقد این رویکرد نیز پرداخته‌اند که «نقد نو در بوته نقد با تکیه بر نگرش سیستمی» از غلامرضا پیروز و «نقد نو و اشکالات آن» از اعظم حسن تقی نمونه‌هایی از آن است.

۳-۱ نقد نو (New criticism)

تلاش مخاطب برای دستیابی به ابعاد گوناگون متن، برداشتن اولین گام در مسیر «نقد ادبی» است. «ادبیات، گفتمانی است درباره زندگی و پیچیدگی تجربه‌های ما انسانها» و «نقد ادبی یعنی باور داشتن به تفاوت و حتی تباین اندیشه‌ها» (پاینده، ۱۳۸۸: ۱۰ و ۱۱). هدف نقد ادبی، کشف حقیقت غایی متن نیست؛ چراکه «حقیقت امری نسبی و برساخته است. از این حیث هر کس که جوهر نقد ادبی را درک کرده باشد بخوبی واقف است که هر قرائت نقادانه‌ای حکم برساخته مناقشه‌پذیر را دارد» (همان: ۲۴۴).

بنابراین نقد ادبی در پی ارائه قرائتی نهایی و بی‌منازع از متن ادبی نیست و هدف آن بررسی دقیق متن به منظور کشف ابعادی نوین در ظرفیت معنایی اثر است. در این معنا نقد، واسطه‌ای میان مؤلف و مخاطب است که ورای لایه سطحی و آشکارای زبان به برقراری پیوندی منطقی میان نشانه‌های متن می‌پردازد. چنین نقدی از دیدگاه رولان بارت نه برگردان، که برداشت است که تنها تماس جدیدی با نمادهای سازنده اثر برقرار می‌کند (بارت، ۱۳۷۷: ۸۰ و ۸۱).

طی سالهای دهه ۱۹۴۰ تا دهه ۱۹۶۰ نظریه‌ای با عنوان «نقد نو» در برابر نقد زندگینامه‌ای- تاریخی آثار ادبی، بر مطالعات ادبی حاکم شد که هدف آن پی‌ریزی خوانشی انتقادی و قائم بر متن ادبی بود. این رویکرد بیشتر در پی مطالعه دقیق و تحلیل تفصیلی متن شعر بود تا توجه به ذهن و شخصیت شاعر و منابع و تاریخچه اندیشه‌ها و وابستگی‌های سیاسی و اجتماعی او. کاربرد معنی‌شناسی (سمانتیک) نیز در این نقد بسیار اهمیت دارد. نقد نو در راستای دستیابی به قرائتی نوین از متن ادبی، روش «قرائت تنگاتنگ» (explication/ close reading) را در معنای بررسی موشکافانه رابطه پیچیده بین عناصر شکلی متن و درونمایه آن، عرضه کرد که عبارت است از تحلیل معانی و کار متقابل کلمات، آرایه‌های معنوی و نمادها. اگر چه در این رویکرد آنچه مورد بررسی قرار می‌گیرد «عناصر شکلی» است که فرم اثر را شکل می‌دهد، اما به هیچ عنوان به معنای نفی معنای اثر ادبی نیست (تایسن، ۱۳۸۷: ۲۰۵ تا ۲۱۷ و کادن، ۱۳۸۰: ۲۶۷ و داد، ۱۳۸۲: ۴۹۳ و ۴۹۴).

پیروان نقد نو معتقدند که متن ادبی را اصولاً از طریق درک شکل آن می‌توان درک کرد و برای قضاوت درباره کیفیت آثار ادبی مبحثی را به نام «وحدت اندام‌وار» (organic unity)، به عنوان معیار سنجش مطرح می‌کنند. وحدت اندام‌وار «کارکرد

تمامی اجزا در کنار یکدیگر برای ایجاد کلّیتی تجزیه‌ناپذیر است. اگر متنی وحدت اندام‌وار داشته باشد، آن‌گاه تمامی عناصرِ شکلی آن در تشکیل درونمایه یا معنای آن اثر به عنوان یک کل با یکدیگر همکاری دارند» (تایسن، ۱۳۸۷: ۲۱۱) و از این طریق متن ادبی واجد دو ویژگی اساسی می‌شود: پیچیدگی و نظم که از ملزومات هر اثر ادبی است.

آنچه سبب پیچیدگی متن ادبی می‌شود معانی چندگانه و اغلب متقابل است که فرم آن را تشکیل داده و عموماً محصول چهارگونه از صناعات زبان شناختی است: متناقض‌نما، آیرونی (کنایه)، ابهام و تنش و آنچه موجبات نظم را فراهم می‌کند، نقش مشترک این عناصر در القای درونمایه و سازگاری آنها با یکدیگر است. (همان: ۲۱۱ و ۲۱۶).

فرایند نقد نو با بررسی واژه آغاز می‌شود؛ «در این بررسی، هم معانی مستقیم و هم معانی ضمنی واژه‌ها باید مورد توجه قرار گیرد تا از این طریق ابهام یا دلالت‌های چندگانه متن آشکار شود. منتقد سپس باید پیوند واژه‌ها را در متن بررسی کند تا به ساختار اثر برسد» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۰۵).

همزمان با نقد نو در روسیه نیز نظریه نقد فرمالیستی با تأکید بر جنبه‌های صوری و زیباشناختی و صناعات ادبی مطرح شد. هدف فرمالیست‌های روس تبیین شیوه و شالوده علمی برای نقد متون ادبی و مخالفت با دیدگاه غالبی بود که ادبیات را صرفاً بازتاب واقعیت قلمداد می‌کرد (همان، ۱۳۸۸: ۲۳). تکیه منتقدان فرمالیست در رویارویی با اثر بر دو اصل است: هنجارگریزی زبانی و آشنایی زدایی (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۶۲). اگر چه این رویکرد با نقد نو شعر را خودکفا می‌داند شباهت بسیاری دارد برخلاف آن از یافته‌های زبان‌شناسی استفاده نمی‌کند و بیشترین تأثیری که نقد نوین از صورت‌گرایان گرفته در توسعه سبک شناسی و روایت شناسی بوده است. (داد، ۱۳۸۲: ۴۹۳).

بنابراین نقد نو با بررسی تمامی اجزای هر اثر از جمله واژگان، تصاویر، نشانه‌های سجاوندی، شکل نوشتاری اثر و... ابتدا در پی کشف پیوندی میان آنها برمی‌آید و سپس دربرقراری پیوندی میان فرم و محتوا می‌کوشد تا از این مسیر، فارغ از تأثیر عوامل برون‌متنی به خوانشی نوین از اثر ادبی دست یابد. اگر چه از دهه ۱۹۶۰ نقد نو جایگاه پیشین خود را تا حد زیادی در شیوه‌های نقد ادبی از دست داده است همچنان یکی از رویکردهای روشمند در تحلیل آثار ادبی است که بر رویکردهایی چون شالوده‌شکنی

تأثیر عمیقی داشته است. از چهره‌های سرشناس آن می‌توان آلن تیت، آر. پی. بلاک مور، کینث برک، کلینث بروکس، و. کی. ویسمات و رابرت پن وارن را نام برد (همان: ۴۹۴).

۲. گروس عبدالملکیان و شعر او

از جمله شاعران جوانی که در دهه اخیر با چاپ مجموعه شعرهای خود چشم‌اندازی نوین به گستره شعر نسل سوم انقلاب اسلامی گشود، گروس عبدالملکیان است. از وی تا کنون چهار مجموعه شعر در قالب سپید و طرح به چاپ رسیده است: *پرنده پنهان* (۱۳۸۱)، *رنگهای رفته دنیا* (۱۳۸۳)، *سطرها در تاریکی جا عوض می‌کنند* (۱۳۸۷)، و *حضره‌ها* (۱۳۹۰).

با توجه به سال نشر مجموعه شعرهای او می‌توان نتیجه گرفت که وی شاعری پرکار است و قلمی پویا در سرودن دارد. نکته دیگر اینکه مجموعه‌های او از محدود مجموعه‌های شعر جوان است که بارها تجدید چاپ شده است؛ به عنوان نمونه، *رنگهای رفته دنیا* در بهار ۱۳۹۰ به چاپ هشتم رسید و *حضره‌ها* که بهار ۱۳۹۰ به بازار آمد در تابستان به چاپ چهارم رسید. بنابراین شعر گروس عبدالملکیان توانسته است مخاطبان خویش را بیابد و جایگاه خود را در شعر جوان امروز تثبیت کند؛ تا آنجا که جوایز بسیاری را نیز از آن خود کرده که از آن جمله است: جایزه شعر کارنامه به خاطر مجموعه شعر *پرنده پنهان*، جایزه کتاب سال جوان به خاطر *رنگهای رفته دنیا*، منتخب جشنواره شعر فجر و برنده سرو بلورین.

در نگاهی کلی به سبک شاعری گروس عبدالملکیان، زبان را زبانی ساده و روان می‌یابیم که در دست‌اندازهای هنجارگریزیهای افراطی زبانی در شعر سپید نیفتاده است. آشنایی‌زدایی در محور هم‌نشینی از ویژگیهای سبکی شاعر است: «به جا ماندن اتوبوس از زنی زیبا» (۱۳۹۰ الف: ۸۱)؛ هم‌چنین بهره‌گیریهای بدیع از کنایات و اصطلاحات عامیانه، صمیمیت و توفیق زبانی اشعار را در برقراری ارتباط با مخاطب سبب شده است: «خودم را می‌زنم به آن راه/ که تو نیستی» (همان: ۲۳). اما بیش از همه زبان تصویری شعر است که بر فضای زبانی مجموعه‌ها غلبه دارد: «دروغ دیواری است/ که هر صبح آجرهایش را می‌چینی» (۱۳۹۰ ب: ۱۸). بدیع لفظی و معنوی از دستمایه‌های شاعر در سرودن است که بر ادبیت متن^۱ افزوده است. انواع جناس و ایهام، تلمیح،

استخدام و تصاویر متناقض‌نما در شعر او بسامد زیادی دارد. از دیدگاه علم بیان نیز انواع تشبیه، استعاره، کنایه و نمادپردازی در اشعار او نمودی گسترده دارد.

۱-۲. بازتاب جنگ در اشعار گروس عبدالملکیان

مضمون‌پردازیهای شاعر از محدوده نفسانیات شخصی فراتر می‌رود و با ناخودآگاه جمعی پیوند می‌خورد. از این رو شاعر زبان دردهای مشترک بشری می‌شود و به بعد فرامکانی و زمانی دست می‌یابد: «زنبورها را مجبور کرده‌ایم / از گل‌های سمی عسل بیاورند / و گنجشکی که سالها / بر سیم برق نشسته / از شاخه درخت می‌ترسد» (۱۳۸۷: ۳۶).

در راستای چنین دیدگاهی است که شاعر، بیش از دیگر شاعران هم‌نسل خویش در اشعارش از جنگ می‌گوید. او که همزمان با آغاز جنگ تحمیلی^۲ به دنیا آمده است به جنگ در هیأت واقعی می‌نگرد که تمامی ابعاد زندگی انسان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. جنگ در قاموس اشعار او از معنای نزاع سیاسی و نظامی فراتر می‌رود و هرگونه تقابل و تنش را در برمی‌گیرد؛ هر چند واژگان شعری او از حوزه زبانی جنگهای نظامی انتخاب شده است؛ مانند گلوله، تیر، مین و اسلحه که پس از واژه جنگ بیشترین بسامد را به خود اختصاص است.

جنگ در مجموعه پرنده پنهان همان جنگی است که همگان در سطح ظاهری و در جریان تاریخ با آن روبرو هستند: «فراموش کن / مسلسل را / مرگ را / و به ماجرای زنبوری بیندیش / که در میانه میدان / به جستجوی شاخه گلی است» (۵۴) و در رنگهای رفته‌ی دنیا تنها در یکی دو مورد، خود را از پس واژگانی چون تفنگ نشان می‌دهد؛ اما سطرها در تاریکی جا عوض می‌کنند، گستره مضمون‌پردازی‌های شاعر در مورد جنگ است که حتی در عناوین اشعار نیز آشکار شده است: «لکه‌ای بر پیراهن یک سرباز»، «باروت نم کشیده». در بسیاری از ساختارهای تشبیهی و استعاری نیز مشبه‌به از حوزه واژگانی و معنایی جنگ است: «با من بگو / چگونه بخندم / وقتی که دور لب‌هایم را مین‌گذاری کرده‌اند» (۳۷).

در این مجموعه، شاعر، جنگ را کلیتی فراگیر می‌بیند که بر تمام ابعاد زندگی بشر سیطره دارد و از این رو جنگ، بنمایه قریب به اتفاق اشعار مجموعه می‌شود: «ما چند نفر بودیم / که با یک گلوله کشته شدیم / گلوله‌ای که هرگز شلیک نشد...» (۲۶). حتی

شعرهایی با زمینه محتوایی عاشقانه نیز از بنمایه جنگ بی نصیب نیست: «این گونه است که تنها می شوم/ و تو را چون میدانی از مین های خنثی نشده/ بغل می کنم» (۱۸). گاهی نیز شاعر به جنگ، عاشقانه می نگرد: «روبه رویم می ایستی/ و در تفنگت پنهانش می کنی/ چگونه دیوانه این گلوله نباشم/ وقتی که عطر انگشت های تو را در سینه ام می ریزد» (۶۳).

شاعر در *حفره ها* احساسی تر از مجموعه های پیشین با جنگ روبه رو می شود و از این رو تصاویری تیره تر و لحنی معترضانه و شکوه آمیز را به نمایش می گذارد: «دراز کشیده ام/ زخم شعری از جنگ می خواند،/ همین مانده بود/ تانکها به تاخت خوابم بیابند» (۱۶). گویی در این مجموعه شعر و تمامیت شاعر، گلوله خورده و زخمی است؛ چنانکه نوعی نومیدی، یأس و رویارویی با شکست و ناکامی در پس تصاویر، خود را نشان می دهد: «ما شکستن بودیم/ و مشت هایی را که در هوا می چرخانیدیم/ عاقبت بر میز کوبیدیم» (۵۵).

براین اساس می توان یکی از دغدغه های ذهنی شاعر را جنگ و حوزه معنایی پیرامون آن دانست که در هر مجموعه ای به درجات مختلف، خود را آشکارا و یا غیرمستقیم نمایان ساخته است. تا در مجموعه های بعدی شاعر چگونه باشد.

۳. ظرفیتهای شعر گروس عبدالملکیان برای قرائتی بر مبنای نظریه نقد نو

آنچه در نقد نو مورد بررسی قرار می گیرد، شکل نوشتاری شعر، نشانه های سجاوندی، معنای قاموسی و فراقاموسی واژگان، تنش محتوایی و پیوند اندام وار اجزای سازنده اثر است. قالب شعر سپید به سبب اقتضائات شکلی و آزادی از تقید تساوی مصاریع، می تواند قالب مناسبی برای اعمال نقد نو باشد. از سویی دیگر بسامد زیاد صناعات ادبی در اشعار گروس عبدالملکیان بویژه مفاهیم متناقض نما، که در فرمالیسم روسی به سبب آشنایی زدایی آن بسیار مورد تأکید است، زمینه را برای اعمال قرائتی تلفیقی از دو نظریه نقد نو و نقد فرمالیستی بر آن فراهم کرده است: «مثل رودخانه ای خشک/ که از سد عبور می کند/ و هیچ کس نمی داند که می رود یا باز می گردد» (۱۳۹۰ الف: ۳۱ و ۳۲). «دود فقط نامهای مختلفی دارد» از جمله شعرهای برجسته شاعر با درونمایه جنگ است که این پژوهش به تطبیق عوامل نقد نو با عناصر سازنده اثر می پردازد.

۴. قرائتی بر مبنای نظریه نقد نو از شعر «دود، فقط نامهای مختلفی دارد»

رنگ سرخ
می‌تواند بنشیند بر درخت انار
لبهای تو
یا
پیراهن پاره پاره یک سرباز
هیچ اتفاقی نمی‌افتد
ما
عادت داریم
ندیده‌ای؟!
همان انگشت که ماه را نشان می‌داد
ماشه را کشید
ندیده‌ای؟!
که از تمام آدم‌برفی‌ها
تنها
لکه‌ای آب مانده بر زمین
دود، فقط نامهای مختلفی دارد
وگرنه سیگار من و خانه‌های خرمشهر
هر دو به آسمان رفتند
...
غروب را قدم زده‌ام
صبح زود را گذاشته‌ام برای مردن
و باد
که فکر می‌کردیم
تنها از دو سویمان می‌گذرد
عقربه را تکان داد و
ما پیر شدیم
باد،
رفتن بود

زندگی،
رفتن بود
آمدن،
رفتن بود

انسان و ابر

در هزار شکل می‌گذرند (عبدالملکیان، ۱۳۸۷: ۴۵ تا ۴۷)

شعر «دود فقط نامهای مختلفی دارد» از شش بند تشکیل شده و کوتاهی و بلندی سطرها نخستین ویژگی ظاهری شعر است که خودنمایی می‌کند. سطرهای تک واژگانی در کنار سطرهای پنج، شش کلمه‌ای نوعی پراکندگی و عدم انتظام را به مخاطب القا می‌کند. ساختار روایی شعر بر اساس تک‌گویی (مونولوگی) است که شاعر آن را برای مخاطبی عام واگویی می‌کند.

عنوان شعر سطری است که از متن شعر انتخاب شده است؛ یک جمله خبری که نهاد آن «دود» است. در لغت‌نامه دهخدا ذیل این واژه آمده است: «جسمی بخارشکل شبیه به ابر که از اجسام در حین احتراق متصاعد گردد... و رفتن و آمدن را بدان تشبیه دهند؛ رنگ آسمانی مایل به سیاه/ دود شدن: نابود شدن، زوال یافتن». با توجه به آوردن واژه «دود» در عنوان و واژه «ابر» در سطر ماقبل آخر شعر، ساختاری مدور در روایت شعر شکل گرفته است. این دو واژه، که هر دو نماد فناپذیری، ناپایداری و گذرندگی است در شبکه واژگانی شعر مانند «قدم زده‌ام، باد، می‌گذرد، عقربه، پیر شدیم» نوعی گذر و سیر رو به زوال در بستر زمان را تداعی می‌کند. این درونمایه در بند پنجم آشکارا بیان می‌شود: «باد، رفتن بود/ زندگی، رفتن بود/ آمدن، رفتن بود». گویا شاعر ترجیح داده است میان چهار بند تصویری پیشین و بند پایانی شعر در بند به بیان صریح اندیشه‌اش بپردازد. تکرار گزاره «رفتن بود» برای نهادهای «باد، زندگی و آمدن» بر این صراحت لهجه افزوده و آوردن ویرگول پس از هر یک از نهادها مکث و توقفی را سبب می‌شود که به اهتمام شاعر بر برجسته‌سازی آن در نظر مخاطب، دلالت می‌کند. چنین شبکه دلالت‌مندی به ایجاد نوعی تنش محتوایی در شعر می‌انجامد که «تقابل بقا و زوال» است.

در بند اول «رنگ سرخ» وجه اشتراک سه چیز است: «درخت انار، لبهای تو و پیراهن پاره پاره سرباز». «رنگ سرخ/ می تواند بنشیند بر درخت انار/ لبهای تو/ یا/ پیراهن پاره پاره یک سرباز».

میوه انار به سبب دانه‌های بسیار، نماد باروری و زاینده‌گی است (شوالیه، ۱۳۸۸: ج ۱، ص ۲۵۰) و لب سرخ نماد زیبایی و سرزندگی و سلامت است؛ این دو نماد در کنار پیراهن سرخ و پاره پاره سرباز، که شاعر با تکرار واژه «پاره» قصد القای مفهوم فراوانی را دارد؛ تابلویی از دو جریان متقابل زاینده‌گی و مرگ را به نمایش می‌گذارد؛ هم‌چنین «رنگ سرخ» با «دود» در عنوان شعر، که نام طیفی از رنگ آبی است بی‌ارتباط نیست. علاوه بر این آمدن واژه «سرباز» در بند نخستین شعر لایه زیرین محتوایی شعر را تا اندازه‌ای ملموس می‌کند که واقعیت جنگ است.

لحن شاعر در سراسر شعر لحنی قاطع و محکم است که برای بیان حقیقتی مطلق و واقعیتی محتوم استفاده می‌شود. این لحن با استفاده از جملات خبری با بسامد بسیار، قیدهایی چون «فقط و تنها» و ضمیر حشو «ما» در عبارتهای «ما/ عادت داریم» و «ما پیر شدیم» آشکار می‌شود. فعلها نیز در ایجاد چنین لحنی نقش مؤثری دارد. قریب به اتفاق سطرهای شعر، فعل دارد. فعلها به دو بخش ماضی (ساده، استمرار و نقلی) با بسامد بیشتر، و مضارع (اخباری) تقسیم می‌شود. کاربرد ماضی ساده برای بیان کاری است که در گذشته به طور کامل انجام گرفته است. ماضی استمرار برای بیان کاری است که در گذشته به صورت پیوسته ادامه داشته و ماضی نقلی برای بیان کاری که در گذشته انجام گرفته اما اینک اثر و نتیجه آن مورد نظر است. مضارع اخباری نیز برای بیان واقعتهای کلی استفاده می‌شود؛ بنابراین بنمایه محتوایی تمام این افعال بیان قطعیت و قانونی جهانشمول است؛ چنانکه می‌گوید:

«هیچ/ اتفاقی نمی‌افتد/ ما/ عادت داریم»

گویا شاعر به واقعیتی دست یافته که از اینکه مخاطبش آن را دریافته است، تعجب می‌کند. این بار معنایی از طریق تکرار فعل «ندیده‌ای» به همراه علامت «!؟» منتقل می‌شود. شاعر این حقیقت کشف شده را در بند دو با دو تصویر بیان می‌کند: اول تصویری از جنگ با بنمایه اعتراض:

«ندیده‌ای؟!/ همان انگشت که ماه را نشان می‌داد/ ماشه را کشید»

«ماه نشانگر نوری در ظلمت است، مطیع و تولیدگر آب و سرچشمه و نماد باروری، و در معنای استعاره یادآور زیبایی است (شوالیه ۱۳۸۸: ۱۲۳) و «انگشت»ی که ماه را نشان می‌داد، می‌تواند مجازی باشد به علاقه ذکر جزء و اراده کل از انسانی که در پی نور و روشنایی در تاریکیها بوده است اما با قرار گرفتن در جریان واقعیت گذرندگی و تحول هویتی به انسانی تبدیل می‌شود که به کشتار دست می‌زند و با همان دستی که زندگی را می‌جست اکنون سبب مرگ می‌شود. جناس ناقص افزایشی میان «ماه» و «ماشه» نیز به تقابل معنایی این تصویر و تضاد محتوایی آن می‌افزاید. در دیگر معانی فراقاموسی «ماه» آمده است: «نماد ضرباهنگ زیست‌شناختی است؛ ستاره‌ای که افزایش می‌یابد، کاهش می‌گیرد و ناپدید می‌شود؛ ستاره‌ای که هستی‌اش تحت قانون جهانی کون و فساد، تولد و مرگ است. ماه همچون انسان حکایتی غم‌انگیز دارد. دیگر اینکه نماد زمان در حال عبور است و در عین حال هر آنچه ناستوار، موقت و تحت نفوذ است» (همان: ۱۲۱ و ۱۳۱). حوزه معنایی این واژه کاملاً در خدمت تنش بنیادین شعر، بقا و زوال و بنمایه گذرندگی و عدم ثبات است. شاعر در ادامه این بند در سیر بیان ذهنیات خویش حول دگرگونی هویت در دنیای امروز، تصویری عینی‌تر برمی‌سازد: آدم‌برفی‌هایی که آب شده‌اند. «آدم‌برفی» در فرهنگ ما با شادی و نشاط کودکان و سپیدی و پاکی مرتبط است؛ چنانکه در کتاب کوچه ذیل آن آمده است: «چیزی به هیأت انسانی که کودکان از روی هم نهدان و به هم فشردن توده برف می‌سازند. معمولاً هویجی برای بینی و دو تکه پوست پرتقال برای گوشها، دو تکه ذغال برای چشم‌ها و پوست اناری برای لب‌هایش به کار می‌برند» (شاملو ۱۳۸۵) و آب شدن آن علاوه بر بیان دگرذیسی هویت بشر از پاکی به مرتبه‌ای نازل، بنمایه زوال را که محوری‌ترین درونمایه شعر است، تقویت می‌کند. شایان ذکر است که آوردن «آدم‌برفی‌ها» به شکل جمع به القای گستردگی و شمول این واقعیت می‌انجامد و شاعر باز از عدم درک مخاطب از چنین واقعیتی عظیم با تکرار فعل «ندیده‌ای» و با دو علامت «؟!»، ابراز تعجب می‌کند.

شاعر در بند سه با موفقیت میان تنش بنیادین اثر، تقابل بقا و زوال و بنمایه محوری آن، که اضمحلال و مسخ هویت است با لایه زیرین محتوایی اثر که جنگ است و پیامدهای آن، پیوندی تصویری برقرار می‌کند و بیش از پیش به وحدت اندام‌وار اثر می‌افزاید:

«دود، فقط نامهای مختلفی دارد/ وگرنه سیگار من و خانه‌های خرمشهر/ هر دو به آسمان رفتند».

«نام» لفظی است که بدان کسی یا چیزی را بخوانند و بر صورت ظاهر دلالت - می‌کند (دهخدا، ۱۳۵۸: ذیل واژه). «نام» اطلاق واژه‌ای است بر هویت و چیستی چیزی. در سطر آغازین این بند، شاعر در جمله‌ای خبری و با استفاده از دو نماد «دود» و «نام» به تلفیقی میان زوال و نابودی و دگرگونی هویت‌های آن دست می‌یابد؛ سپس تصویری می‌آفریند از «سیگار»ی که همانند «خانه‌های خرمشهر» به «آسمان می‌رود». تنها در این بند است که شاعر خود را به طور مستقیم در روایت دخیل می‌سازد و از ضمیر «من» استفاده می‌کند. «به آسمان رفتن» کنایه‌ای تلویحی از نابود شدن است. دهخدا ذیل واژه «سیگار» آورده است که «برگ بریده یا خرد کرده توتون که معمولاً در کاغذ نازک پیچیده شده است و برای «کشیدن دود» آن به کار می‌رود» (۱۳۵۸). علاوه بر ارتباط معنایی این واژه با واژه «دود» در سطر پیشین، اگر «سیگار» را نمادی از آن دسته وابستگی‌های شاعر بینگاریم که به زوال سلامت و گاهی مرگ فرد منجر می‌شود که در این سطر، رویدادهای تأسف بار سقوط خرمشهر در جنگ تحمیلی^۳ معطوف این قرار داده شده است، می‌توان چنین نتیجه گرفت که شاعر در پی بیان این است که هنوز روند زوال و نابودی جریان دارد؛ چه این زوال به دلیل عاملی بیرونی چون هجوم دشمن باشد و چه به سبب عاملی خودخواسته و از درون برآمده. اینکه چرا شاعر برای نماد زوال و فنا به سبب عاملی بیرونی از تلمیح به سقوط خرمشهر در جنگ تحمیلی بهره می‌گیرد به لایه‌های زیرین محتوایی اثر درباره واقعیتی به نام جنگ باز می‌گردد. شاعر در راستای چنین تصویری، خود را از جامعه جدا نمی‌داند و اذعان می‌کند که اگر چه در جنگ نبوده از نسلی است که همچنان با جنگ پیوندهایی دارد و پیامدهای جنگ او را نیز به سوی نابودی سوق می‌دهد. از دیدگاه او سیر به سوی زوال، واقعیتی است عام که تنها در جوامع مختلف به شکلهای گونه‌گون آشکار می‌شود و علامت سه نقطه در انتهای این بند نیز نشانگر تداوم و پایان‌ناپذیری آن است. گویا شاعر می‌خواهد بگوید چیزهای ناگفته بسیاری مانده است و به عبارت دیگر: تو خود حدیث مفصل بخوان از این مجمل. آوردن «نامها» و «خانه‌ها» به شکل جمع نیز بر شمول و فراوانی این معنا می‌انجامد و آرایه جمع نیز به تقویت ادعای همانندی دو نهاد سطر افزوده است.

در بند چهارم بنمایه زمان و ویژگی گذرندگی آن از پس واژگان و تصاویر خود را می‌نمایاند.

«غروب را قدم زده‌ام/ صبح زود را گذاشته‌ام برای مردن/ و باد/ که فکر می‌کردیم/ تنها از دوسویمان می‌گذرد/ عقربه را تکان داد و/ ما پیر شدیم»

«غروب» و «صبح» اولین واژگان سطر یک و دوی این بند است که هر دو به زمان دلالت دارد. «عقربه» نیز وسیله‌ای است که با گردش خود بر روی صفحه ساعت زمان را نشان می‌دهد و می‌توان آن را مجاز به علاقه آلیه از گذر زمان دانست. «پیری» نیز بر گذر زمان و عمر دلالت دارد. در این میان شاید واژه «باد» با شبکه واژگانی این بند چندان متجانس ننماید. اما معنای قاموسی آن چنین شبهه‌ای را برطرف می‌کند: «هوایی که به جهتی حرکت می‌کند و مجازاً به معنای سرعت و سخت تند رفتن است؛ به دم و نفس نیز اطلاق می‌شود» (دهخدا، ۱۳۵۸: ذیل واژه). بنابراین «باد» نه تنها در راستای بنمایه حرکت و گذر است بلکه سرعت و تندی این گذر را نیز القا می‌کند. هم‌معنایی آن با نفس نیز با گذر شتابان عمرو نزدیک‌تر شدن به مرگ با هرنفس که برمی‌آید، مرتبط است. علاوه بر این در ذیل این واژه، نکته جالب توجه دیگری نیز آمده است: «در بعضی از آیات کتاب مقدس لفظ باد وارد گشته و قصد از فانی نمودن و خشکانیدن است» (همان)؛ «باد نماد ویرانگری، آشفته‌گی، به‌هم‌ریختگی و پریشانی اوضاع است» (عباسی، ۱۳۸۹: ذیل واژه). در این معنا نیز «باد» با تشبیه و زوال شعر همسو است.

در سطر آغازین بند چهارم شاعر از استعاره تبعیه بهره برده است: «غروب را قدم زده‌ام» که از رایج‌ترین شگردهای آشنایی‌زدایی در شعر فارسی و بویژه در برجسته‌ترین اشعار در قالب سپید بسامد زیادی دارد. آشنایی‌زدایی از جمله عناصر بنیادین ادبیت متن در آرای فرمالیست‌های روس و طرفداران نقد نو است. آنها معتقدند آنچه سبب ارتقای متن غیر هنری به متنی هنری و ادبی می‌شود در دو اصل کلی آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی خلاصه می‌شود. سطر دوم نیز، مفهومی متناقض‌نما دارد. همواره «صبح» نماد بیداری، نشاط و از سرگیری حیات است و «غروب» نماد اندوه و مرگ و زوال. اما شاعر در این دو سطر زوال را پیموده است و زمان از سرگیری حیات را مردن برمی‌گزیند. مفاهیم متناقض‌نما نیز از مفاهیم مورد توجه منتقدان نقد نو است. حرکت فیزیکی «دود» به سمت بالا و مرگ که عروج روح به ملکوت است از یک سو و «صبح» که زمان برآمدن خورشید است و «غروب» که زوال روز است، همگی با شبکه درهم تنیده شعر مرتبط است.

شاعر در ادامه بند، ضرب‌المثلی را غیرمستقیم یادآوری می‌کند که چگونگی رویارویی انسان را با سرنوشت خویش بیان می‌کند که زوال و نابودی جسمانی است: «مرگ حق است برای همسایه» (دهخدا، ۱۳۵۲: ۱۵۳۱). آوردن فعل «می‌کردیم» به شکل اول شخص جمع، ضمیر متصل «مان» در «دوسویمان» و ضمیر منفصل «ما» تأکید بر عمومیت این واقعیت را القا می‌کند. همگی می‌پنداشتیم که زمان از دوسویمان می‌گذرد اما زمان عمر ما را نیز طی کرد و ما هم پیر شدیم.

بند پنجم از سه جمله سه کلمه‌ای تشکیل شده است که گزاره‌های یکسان دارد: «رفتن بود» و نهادهای آن به ترتیب «باد، زندگی و آمدن».

«باد، رفتن بود/ زندگی، رفتن بود/ آمدن، رفتن بود»

شاعر در این بند از قید تصاویر رها می‌شود و به آشکارا تنش شعری اثر را بیان و تکرار می‌کند. با توجه به اینکه در این شعر از نشانه‌های سجاوندی چندان استفاده نشده است، می‌توان چنین نتیجه گرفت که شاعر در بندهای پیشین، روندی سریع و بدون مکث را در خواندن شعر مد نظر داشته است تا با بنمایه گذرندگی شعر همسو باشد. اما آوردن سه نشانه ویرگول بعد از هر سه نهاد و شکل نوشتاری مقطع سطرها، مخاطب را در رویارویی با اثر به خوانشی همراه با مکث و تأمل و مطلوب شاعر نزدیک می‌سازد. گویا این بند به دلیل بیان جهان‌بینی کلی شاعر بیش از بندهای دیگر حائز اندیشیدن مخاطب است.

بند ششم و پایانی شعر تصویری است که به مدد آرایه جمع آفریده شده است و شاعر از صراحت بیان این بند، که با آوردن واژه «انسان» در سطر اول ایجاد شده با قرار دادن واژه «ابر» به عنوان معطوف آن کاسته است:

«انسان و ابر/ در هزار شکل می‌گذرند»

میان «ابر» و انسان شباهتهای قابل توجهی است. ابرها در آسمان به شکلهای گوناگونی دیده می‌شود، انسانها نیز هم از نظر ظاهری و هم باطنی گونه‌گونند. اما هر دو با تمام گونه‌گونیشان در گذر هستند؛ گذری به سوی زوال. شایان ذکر است که «ابر» در سنت چین به معنی تغییری است که حکیمان می‌باید طاقت آورند تا به فنا برسند؛ هم‌چنین نماد مسخ نیز هست که نه فقط در یکی از اجزا بلکه در تغییر شکل دایمی‌اش نیز دیده می‌شود (شوالیه، ۱۳۸۸: ج ۱، ۳۱ و ۳۲). در چنین معنایی آوردن واژه «ابر» می‌تواند بازگشتی باشد به ابتدای شعر و بنمایه دگردیسی هویت در جریان تقابل بقا و زوال که به شکل‌گیری ساختار روایی مدور در اثر می‌انجامد.

۵. حاصل پژوهش

نقد نو در پی وحدت ساختاری شعر است و در جریان تحلیل به عناصر فرامتنی نمی‌پردازد. از این دیدگاه اثری، ارزش ادبی دارد که میان معانی قاموسی و فراقاموسی واژگان، تصویرآفرینی، به کارگیری نشانه سجاوندی و شکل نوشتاری شعر وحدتی اندام‌وار وجود داشته باشد که همگی در راستای تنشی محتوایی در شعر پیش بروند و با بیان مفاهیم متناقض‌نما بر ادبیت اثر صحنه بگذارند.

چنانکه در تحلیل شعر «دود تنها نامهای مختلفی دارد»، چنین وحدت اندام‌واری میان تمام عناصر متنی سازنده اثر برقرار شده است. چهار رکن مورد توجه منتقدان نقد نو، متناقض‌نما، کنایه، ابهام و تنش در آفرینش این اثر نقش برجسته دارد. تنش محتوایی و بنیادین شعر، «تقابل بقا و زوال» است که تمامی عناصر و تصاویر به القای آن به خواننده می‌پردازد. بنمایه اصلی شعر نیز گذرندگی و نوعی مسخ هویتی است که در لایه‌های زیرین محتوایی اثر قابل بررسی است. بنابراین این شعر کلیتی منسجم است که تمامی عناصر متنی آن در راستای القای محتوایی بنیادین، شبکه‌ای پیچیده و منظم از واژگان، تصاویر، نشانه سجاوندی و شکل نوشتاری شعر ایجاد است.

پی‌نوشت:

۱. «از نظر فرمالیست‌ها وجه ممیز ادبیات، ادبیت است؛ یعنی آن دسته از ویژگیهای صوری و زبانی که آثار ادبی را از دیگر انواع سخن متمایز و متفاوت می‌سازد...» (قاسمی‌پور ۱۳۸۶: ۲۶)
۲. گروس عبدالملکیان متولد سال ۱۳۵۹ ه. ش است.
۳. تاریخ آغاز حمله نیروهای عراقی به خرمشهر: ۱۳۵۹/۶/۳۱، نتیجه: در طول ۳۴ روز نبرد شدید با وجود مقاومت نیروی زمینی ارتش، سپاه پاسداران، دانشجویان دانشگاه افسری امام علی (ع)، تکاوران دریایی و نیروهای داوطلب مردمی؛ عراق توانست بعد از پذیرش تلفات بسیار از مرز عبور کند و بخش اعظم خرمشهر را اشغال کند و با عبور از کارون در شمال آبادان، این شهر را به‌طور ناقص محاصره کند (جعفری، ۱۳۸۹: ۱۹).
۴. در این شعر تنها در هشت مورد از نشانه سجاوندی استفاده شده است.



منابع

۱. اسحاقیان، جواد؛ «رویکرد نقد نو به جزیره سرگردانی؛ ساریان سرگردان، سیمین دانشور»، مرور ادبیات ایران، <http://www.morur.ir/articl>.
۲. بارت، رولان؛ نقد و حقیقت، ترجمه شیرین دقیقیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
۳. پاینده، حسین؛ گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی، تهران: روزنگار، ۱۳۸۲.
۴. _____؛ نقد ادبی و دموکراسی، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۸.
۵. پیروز، غلامرضا؛ «نقد نو در بوتۀ نقد با تکیه بر نگرش سیستمی»، جستارهای ادبی، س ۴۱، ش ۱ (پیاپی ۱۶۰)، بهار ۱۳۸۷، ص ۹۹ تا ۱۱۴.
۶. تایسن، لیس؛ نظریه‌های نقد ادبی معاصر؛ ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، سرپرست مجموعه حسین پاینده، تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین، ۱۳۸۷.
۷. تسلیمی، علی؛ نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی؛ چ ۷، تهران: کتاب آمه، ۱۳۸۸.
۸. ساداتی، سید شهاب‌الدین؛ «شعر مهتاب نیما از دیدگاه نقد نو آمریکایی»؛ کتاب ماه ادبیات، ش ۱۴۶، آذر ۱۳۸۸، ص ۱۳۱-۱۳۵.
۹. شاملو، احمد؛ کتاب کوچه؛ چ ۵، تهران: مازیار، ۱۳۸۵.
۱۰. شمیسا، سیروس؛ نقد ادبی؛ چ ۳ از ویرایش ۲، تهران: میترا، ۱۳۸۸.
۱۱. شوالیه، ژان و آلن گربران؛ فرهنگ نمادها؛ ترجمه سودابه فضایی، چ ۳، تهران: جیحون، ۱۳۸۸.
۱۲. جعفری، مجتبی؛ اطلس نبردهای ماندگار: عملیات نیروهای زمینی در هشت سال دفاع مقدس؛ چ ۱۱، تهران: طراحان زیتون.
۱۳. حسن تقی، اعظم؛ «نقد نو و اشکالات آن»؛ تهران امروز، ۱۳۹۰/۹/۹.
۱۴. داد، سیما؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ ویرایش جدید، تهران: مروارید، ۱۳۸۲.
۱۵. دهخدا، علی‌اکبر؛ امثال و حکم؛ چ ۳، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۲.
۱۶. _____؛ لغت‌نامه؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۱.
۱۷. عباسی، جلال؛ فرهنگ شعر شاملو: واژه‌ها، کنایه‌ها، استعاره‌ها، نمادها؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۹.
۱۸. عبدالملکیان، گروس؛ پرندۀ پنهان؛ تهران: دفتر شعر جوان، ۱۳۸۱.
۱۹. _____؛ حفره‌ها؛ تهران: چشمه، ۱۳۹۰ الف.
۲۰. _____؛ رنگهای رفته دنیا؛ تهران: آهنگ دیگر، ۱۳۹۰ ب.
۲۱. _____؛ سطرها در تاریکی جا عوض می‌کنند؛ تهران: مروارید، ۱۳۸۷.

قرائتی بر مبنای نظریه نقد نو از شعر «دود...» سروده گروس عبدالملکیان

۲۲. قاسمی پور، قدرت؛ *درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات*؛ اهواز: رسش، ۱۳۸۶.
۲۳. کادن، جان آنتونی؛ *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان، ۱۳۸۰.



A Reading of “Smoke Just Has Different Names” by Garoos Abdolmalekian on the Basis of New Criticism Theory

Sepide Yegne.
Mahin Panahi, PH.D.

Abstract

In this paper, the poem “Smoke just has different names” by Garoos Abdolmalekian is analyzed on the basis of New Criticism. In order to achieve an accurate reading of the text, New Criticism studies the relationship between the textual components and the theme of works. The criterion of evaluation in this approach is a concept called “Organic Unity” which means the functioning of all components beside each other in order to form an unresolvable whole whose four elements are: content tension, paradox, irony and ambiguity.

In this approach, lexical and ultra-lexical meanings of words, symbols, images, figures of speech, punctuation marks and the poem's written form have been studied. The result is a discovery of an organic unity between the poem's imagery components, and also between the whole of the poem that has been formed upon the poem's content tension, that is, the contrast of mortality versus immortality. This content tension is reinforced by the themes “transitivity” and “identity metamorphosis” and leads to the domination of mortality over immortality. So the poem “Smoke just has different names” is a harmonious whole, made from components which have created a literary text through harmonious and contrastive relationships.

Keywords: *New Criticism and Modern Poetry, Garoos Abdolmalekian, “Smoke just have different names”, Modern Poetry of Iran.*

Cohesion in Artificial Prose and the Role of Rhetorical Devices in its Creation

Hossein Mohammadi
Saeed Bozorgbigdeli, Ph.D.
Sadeq Aeenehvand, Ph.D.
Hayat Ameri, Ph.D.

Abstract

This study aims to investigate cohesion, cohesive elements, and the plausible cohesive role of rhetorics in Persian esoteric prose literature. The cohesion of a given text depends on some factors within the text that use structural and semantic links to create text integrity. It seems that rhetorical devices, like simile and metaphor, along with linguistic factors, affect the cohesion of the esoteric prose texts. In the study of the sample esoteric prose texts that have been chosen randomly, the number of the existing cohesive devices, their distribution and the role of each structural cohesive device in maintaining links among the parts of the text were analyzed on the basis of Halliday and Hasan's approach. Then the role of rhetorical devices, like simile and metaphor, in creating semantic links, and consequently in giving cohesion to the texts, was studied. The results show that in esoteric prose texts, besides the structural cohesive elements, rhetorical devices, such as simile, metaphor, and especially allegory and compound metaphor that are manifested at the discursive level, i.e. beyond the level of sentence, also play a role in maintaining links among the parts of the texts and hence in the cohesion of the texts.

Keywords: *formal cohesion, conceptual cohesion, rhetorical cohesion, esoteric prose*



The Process of Love Discourse in Jami's Sonnets

Nasrin Fghihe MalekMarzban, Ph.D.
Fereshte Miladi

Abstract

The concept of love is one of the most common themes of Persian poetry over all periods especially in the sonnets of the ninth century A. H. This concept in Abdol-Rahman Jami's triple poetic works, that have been composed in accordance with his three stages of life (i. e. his youth, middleage and old age), has been stated in different forms and involves a special developmental process. For instance, in his youth, he as a lover poet follows his predecessor poets, especially Sa'di to create his own love sonnet discourse. In his middleage love sonnets that coincided with the development of the ideas of Ibn-e-Arabi in the school of unity of existence, Jami created his love sonnet discourse as a poetic mystic. This concept, finally in his old age poems, in coincidence with the anarchy and collapse of the Timurid government, developed according to the principles of *Va Sukht* school (that means the School of turning away from the beloved). This study tries to use Norman Fairclough's method in Critical Discourse Analysis, and Michael Halliday's ideas in Systematic Functional Grammar to investigate the development of love discourse in Jami's sonnets. In this regard, among the various language metafunctions, the Ideational metafunction has been focused here because of its accordance with sonnet genre and lyrical literature as whole. The development of love discourse in Jami's sonnets has been mainly realized through the development of material and mental processes as well as by referring to the main participants of the love discourse, the beloved and the lover respectively as YOU, and I.

Keywords: *Critical Discourse Analysis, love sonnets, Jami, I, You*

Comparison of the Structure of Folktales Shared by the Korean and *Kelile*'s Stories

Ahmad Rezaei, PH.D.

Abstract

Folk tales are oral narrations that have been cited through the ages among the different generations by word of mouth and now we may find their written forms. It is not far from truth to claim that these stories consist of the most fundamental principles of human thought through times. In the late nineteenth and early twentieth centuries A. D., the genre of folktales has been focused by researchers; and especially with Prop's method that have been modified and completed by others, a new window was opened in this field. Different theories have been formed about the features of stories and their classification, and these developments progressed to the point that a group of scholars considered one single source for folktales. Comparative literature that puts its emphasis on similar topics in the literature of two languages or nations, with a wide field provided the ground for research and comparison of similar works in different cultures. One of the topics of comparative studies is to investigate the folktales in different cultures. This comparison shows not only the similarities and differences, but also represents the extent of creativity of authors or narrators.

While pointing to the characteristics of folktales and the researches and criticisms that have been developed in this genre, this article introduces folktales shared by Korean and Iranian literature. Moreover, it analyzes three Korean folktales that have similar versions in *Kelile and Demne*. Among these three pairs of tales, two pairs have nearly similar themes and actions, and the third pair represents such a strong similarity in both Persian and Korean cultures that persuades us to think that they have the same origin. The comparison and analysis of these tales show not only their similarities and differences but also indicates the structural changes of narration in *Kelile*'s written text versus its oral folk version.

Keywords: *comparison, structure, Korean folktales, Kelile and Demne*

A re-reading of "Tarabi's rebellion", Upon

a deconstructive approach

Javad Dehghaniyan, Ph.D.
Najme Dorri, Ph.D.

Abstract

"Tarabi's rebellion" is one of the interesting parts of *Jahan-gosha History*. The analysis of narrative elements of this text can help understanding the spirit of the whole work. Joveyni, the writer, confesses in the Introduction that by writing history he aims to perpetuate Mongol's magnitudes. That means the readers encounter with a one-sided narration. In spite of this fact, according to the expectation of readers, the writer tries through some textual tricks to show he has an objective position in history narration. But this target would not be possible by two reasons: the first reason deals with the nature of narration that does not let the creator to take a neutral position. The second reason relates to the intentions that force Joveyni to write his work, i.e., he reduces the history to a panegyric. "Tarabi's rebellion" is one of the texts that is structurally cracked through a deconstructive approach of reading, so that not only the writer fails to achieve his goal, but also the text stimulates a rebel against itself. Through a creative re-reading of this historical event, this article tries to present a new interpretation and portrait of Tarabi. a reading that can be extended to the whole text.

Keywords: *Jahan-gosha History, Tarabi, deconstruction, narration, history*

Analysis of the Dramatic Aspects of *Nafsato-lmasdur*

Alireza Pourshabanan
Saied Bozorg-Bigdeli, PH.D.

Abstract

Nafsato-lmasdur, written by ShahabAldin Mohammad KharandaziZeidariNasavi (died in 647 A.H.), is one of the scare works that have been transformed to a creative and pictorial text especially because of its literary characteristics and fictional style. This article tries to demonstrate the dramatic capacities and pictorial elements of this text by examining some of the dramatic elements and indicators, and moreover, it points to the text'sfictional and narrative quality, dramatic characters, suspension and finally its diversities of challenges, to shows that this text exceeds from a mere historical reportand passes over descriptive approaches and finds considerable dramatic capacities.

Thetheooretical base of this research consists of a combination of theories of fictional literature and drama (cinema). The articlehas been processed on the basis ofdescriptive- analytic method and usinglibrary resources.

Keywords: *Persian literature, dramatic aspects and elements, Nafsato-lmasdur, drama,depiction.*

A Comparative Study on the Narrative Plot and Archetypes of Siyavash's Passing across Fire, versus *Sir Gawain and the Green Knight*

Maryam Soltan Beyad. Ph.D.
Hossein Fathali

Abstract

The pureness and righteousness of Siyavash – the mythological protagonist in Firdausi's *Book of Kings* – that were trialed by his passing across fire, took root in the depth of Iranian people's believes and ideas. In the chivalric romance of *Sir Gawain and the Green Knight*, that has a high status in English and European literatures, Gawain too, as one of the purest knights of king Arthur, after being successful in passing a series of trials – that like Siyavash's trial had a supernatural nature – proves his personal virtues. Through an integration of the structuralist theories of Claude Levi Strauss and Northrop Frye, this research intends to provide a critical framework to study the form and content of these two stories in order to determine their similarities. Here "similarities" refers to the archetypes and mini-myths that have been stated in the narrative plot of the romance of the two stories in the dual contrast of nature versus culture. On the ground of this basic dual contrast the two protagonists pass their "intrinsic" and "superficial" archetypal trials to prove their righteousness. Moreover, the two stories restate the two basic archetypes: Death and Rebirth, as well as the Terrible Mother.

Key words: *archetypal criticism, Claude Levi Strauss, Northrop Frye, Siyavash, Sir Gawain and the Green Knight.*

«CONTENTS»

● ARTICLES:

- **A Comparative Study on the Narrative Plot and Archetypes of Siyavash's Passing across Fire, versus Sir Gawain and the Green Knight** 9
(Maryam Soltan Beyad, Ph.D., Hossein Fathali)
- **Analysis of the Dramatic Aspects of Nafato-lmasdur** 35
(Alireza Pourshabanan., Saied Bozorg Bigdeli, Ph.D.)
- **A re-reading of "Tarabi's rebellion", Upon a deconstructive approach** 57
(Javad Dehghaniyan, Ph.D., Najme Dorri, Ph.D.)
- **Comparison of the Structure of Folktales Shared by the Korean and Kelile's Stories** 77
(Ahmad Rezaei, Ph.D.)
- **The Process of Love Discourse in Jami's Sonnets** 103
(Nasrin Fghihe MalekMarzban, Ph.D., Fereshte Miladi)
- **Cohesion in Artificial Prose and the Role of Rhetorical Devices in its Creation** 131
(Hossein Mohammadi., Saeed Bozorgbigdeli, Ph.D., Sadeq Aeenhvand, Ph.D., Hayat Ameri, Ph.D.)
- **A Reading of "Smoke Just Has Different Names" by Garoos Abdolmalekian on the Basis of New Criticism Theory** 163
(Sepide Yegne., Mahin Panahi, Ph.D.)
- **Abstracts (in English)** 180

«Literary Research»

Published by: Association of the Persian Language and Literature
Director: Gh Gholamhossein zadeh, Gh., Ph.D.
Editor in chief: Mahin Panahi ,M., Ph.D.

Editorial Board:

Abolghassemi, M., Ph.D.	Professor in Tehran University
Akbari, M. Ph.D.	Professor of Persian language and literature in Tehran University
Panahi, M., Ph.D.	Associate Professor of Persian language and literature in Al-Zahra University
Tajlil , J ., Ph.D.	Professor of Persian language and literature in Tehran University
Daneshgar, M., Ph.D.	Assistant Professor of Persian language and literature in Imam Hossein University
Bagheri ,B., Ph.D.	Assistant Professor of Persian language and literature of Tarbiat Moallem University
Zolfaghari, H., Ph.D.	Assistant Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Raadfar, A., Ph.D.	Professor of Persian language and literature in Institute for Humanities
Sotoudeh, Gh ., Ph.D.	Professor of Persian language and literature in Tehran University
Gholamhosseinzadeh, Gh., Ph.D.	Associate Professor of Persian language and literature in Tarbiyat-Moddares University
Fatemi, H., Ph.D.	Associate Professor of Persian language and literature in Ferdowsi University- Mashhad
Taheri ,F., Ph.D.	Assistant Professor of Persian language and Literature in Beheshti University
Nikoubakht ,N., Ph.D.	Associate Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Hajari ,H., Ph.D.	Assistant Professor of Persian language and <i>Literature in government Samt</i>
Editor:	Davari, Zahra
Managing:	Ghanbari ,Afsoon
English Editor:	Shakil, Ahmad

*In the Name of God
The Most Merciful
The Most compassionate*

برگ اشتراک فصلنامه پژوهشهای ادبی

نام و نام خانوادگی:

آخرین مدرک تحصیلی:

رتبه دانشگاهی:

محل خدمت :

نشانی و تلفن:

پست الکترونیکی :

مشخصات	عضو انجمن	آزاد	اشتراک سالانه	تک شماره
			۸۰۰۰۰ ریال	۳۰۰۰۰ ریال
درخواست				

واریز به حساب جاری انجمن (بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس در تهران ، به نام انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی، به شماره حساب ۱۴۳۳۷۷۰۰۸)، لطفاً رسید بانک را به همراه برگ اشتراک به صندوق پستی ۱۴۱۱۵/۳۴۵ ارسال فرمایید.