بسم الله الرحمن الرحیم

بسمه تعالی
جمهوری اسلامی ایران

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری
امور پژوهشی
شماره: ۲۲۱۴۰/ب
تاریخ: ۸۸/۱۰/۳۰
سریال: ۱۸۳۸۲
پیوست: -

امام علی (ع): باروری شناخت، به آموختن دانش است.. (میزان الحکمه، ح ۵۴۸۱)

سردبیر 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 اعضاء 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.

باآرزوی توفیق الهی
حمیدعلیزاده
مدیر امور پژوهشی
مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم وفناوری

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

فصلنامه پژوهشهای ادبی در پایگاه (ISC) مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی 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 به استنادنامه شماره ۳/۲۹۱۰/۵۵ مورخ ۱۳۸۳/۱/۲۵ کمیسیون نشریات علمی کشور از شماره اول حائز دریافت درجه علمی پژوهشی شده است.

فصلنامهٔ

«پژوهشهای ادبی»

نشریهٔ علمی- پژوهشی
انجمن زبان و ادبیات فارسی
با همکاری مرکزتحقیقات‌زبان وادبیات‌فارسی‌دانشگاه تربیت مدرس
صاحب امتیاز: انجمن زبان و ادبیات فارسی
مدیر مسئول : دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده **سردبیر** : دکتر مهین پناهی

اعضای هیأت تحریریه

دکتر محسن ابوالقاسمی	استاد دانشگاه تهران
دکتر منوچهر اکبری	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر مهین پناهی	استاد گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
دکتر جلیل تجلیل	استاد دانشگاه تهران
دکتر محسن حسینی مؤخر	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان
دکتر محمد دانشگر	استادیارگروه‌زبان‌و ادبیات فارسی دانشگاه امام حسین
دکتر حسن ذوالفقاری	دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر ابوالقاسم رادفر	استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران
دکتر غلامرضا ستوده	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر قدرت‌اله طاهری	دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
دکترغلامحسین غلامحسین‌زاده	استاد گروه‌زبان‌وادبیات فارسی‌دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سید حسین فاطمی	دانشیارگروه‌زبان‌وادبیات‌فارسی‌دانشگاه‌فردوسی مشهد
دکتر ناصر نیکوبخت	استاد گروه‌زبان‌وادبیات‌فارسی دانشگاه تربیت مدرس

ویراستار فارسی: دکتر محمد دانشگر **مدیر اجرایی**: دکترافسون قنبری
ویراستار خلاصه مقالات به انگلیسی : رضا رضایی **کارشناس** : فاطمه یحیی‌زاده

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

راهنمای تدوین مقاله

هرگونه مقاله‌پژوهشی 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 نامهٔ تأیید استاد راهنما همراه باشد .

مقاله باید در محیط (Word) تایپ 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 A۴ (حداکثر هر صفحه ۲۴ سطر) تجاوز کند.

جدولها ، نمودارها و تصاویر درصفحات 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:

(نام‌خانوادگی مؤلف، سال نشر؟ : ص ؟)، برای مثال :(زرین‌کوب، ۱۳۷۱:ص ۴۶)

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

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

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

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

مبلغ ۵۰۰/۰۰۰ ریال (پنجاه 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 رتبهٔ علمی و محل اشتغال، شمارهٔ تلفن و نشانی پست الکترونیکی نویسنده روی جلد مقاله نوشته شود.

مقالات دریافتی بازگردانده نمی‌شود.

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

نمادینگی و دیگرسانی شبدیز و گلگون در خسرو و شیرین نظامی..... ۹
دکتر سعید حسام‌پور- لیلا امیری
بررسی متغیّر جنسیّت با تکیه بر زبان زنانه در رمان کنیزو اثر منیرو روانی‌پور ۳۱
دکتر حسن دلبری - هدی میرزایی- علی محمد عرب پور محمدآبادی
جستاری در سبک شعرای طنزپرداز عصر مشروطه با تکیه بر «افشاگری و آگاهی‌بخشی»..... ۴۹
مهسا ساکنیان دهکردی - دکتر مرتضی رشیدی آشجردی - دکتر محبوبه خراسانی
تحلیل مناسبات قدرت و حقیقت از دیدگاه فوکو در داستان شیر و گاو کلیله و دمنه ۸۱
دکتر مریم عاملی رضایی
خودآگاهی و مرگ سوژه در یک رمان پسامدرن فارسی، تاریخ سری بهادران فرس قدیم ۱۰۵
دکتر فرزاد کریمی
بررسی شخصیت‌پردازی و ساحتهای زاویهٔ دید در دو رمان مهاجرت (آینه‌های دردار و همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها) بر اساس دیدگاه روایی پاول سیمپسون ۱۲۱
فاطمه نگاری - دکتر نسرین فقیه ملک مرزبان
چکیده‌انگلیسی **۱۵۲-۱۴۷**

نمادینگی و دیگرسانی شبدیز و گلگون در خسرو و شیرین نظامی

دکتر سعید حسام‌پور
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
لیلا امیری*

چکیده
این نوشتار بر آن است تا نمادینگی و دیگرسانی پدیده‌های شگرف و افسونگرانهٔ شبدیز و گلگون را در *خسرو و شیرین* نظامی به روش تحقیق کیفی از نوع تحلیلی ـ توصیفی و شیوهٔ متن‌پژوهی واکاوی کند. نتایج نشان می‌دهد این دو اسب با ظرفیّت سرشار و پایان‌ناپذیر اساطیری، هنری و ادبی تغییر جنسیّت می‌دهند؛ با استحالهٔ خود در ساختار مرکزی داستان نقش‌ورزند و با هنرنمایی شاعر در حسّاسترین صحنه‌های این ماجرای پرکشش عشق و عاشقی، مرکب عشق‌اند. در صحنه‌هایی که عاشق و معشوق با هم رویارو می‌شوند؛ آنها را تداعی و آینگی می‌کنند و نیروهایی غیربشری، فراطبیعی و فراتر از هیأت حیوانی‌اند که به عنوان عنصری مکمّل و تعالی‌بخش در رسیدن به مقصد عشق پدیدار می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: اسب در منظومهٔ خسرو و شیرین، شبدیز و گلگون در شعر نظامی، نمادینگی اسب در منظومه‌های نظامی، دیگرسانی اسب‌ها در شعر نظامی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۱۲/۱۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۹/۵
* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی–ادبیات غنایی دانشگاه شیراز

۱. مقدمه

بی‌تردید نظامی گنجوی یکّه‌سوار عرصهٔ سرایش منظومه‌های عاشقانه در ادب فارسی است به گونه‌ای که از فراسوی گذر قرنها، منظومه‌های او بارها تقلید شده و هنوز هم جایگاه ممتازش، دور از دسترس همگان مانده است و خواهد ماند. او پس از سرودن *مخزن‌الاسرار* در حوزهٔ حکمت و تعلیم، منظومه‌ای عاشقانه می‌سراید به نام *خسرو و شیرین*. این منظومه با توان بسیار ادبی و هنری همواره پژوهندگان را مجذوب خود کرده و بارها از جنبه‌های مختلف بررسی شده است. این جستار در پی آن است تا حضور فعّال، جنجالی و ستایش‌برانگیز دو اسب شبدیز و گلگون را بویژه در ارتباط با سوارانشان در منظومهٔ *خسرو و شیرین* بررسی کند تا شاید گوشه‌ای از این رازناکی را رمزگشایی کند. در این منظومه، شبدیز پدیده‌ای نیمه‌آسمانی با مأموریتی کاملاً الهی است به طوری که در بسیاری از قسمتهای داستان، نقشی محوری و کلیدی می‌یابد و حوادث داستان را مرحله به مرحله پیش می‌برد؛ نقشی که از عهدهٔ هیچ یک از قهرمانان دیگر داستانها بر نمی‌آید (نظامی، ۱۳۹۲: ۱۳۲).

این پژوهش تلاشی است تا با واکاوی چرایی و چگونگی موجودیّت پدیده‌های شگفت‌انگیز شبدیز و گلگون از زوایای مختلف، پنجره‌ای بر دنیای جادوانهٔ آفریدهٔ نظامی در این اثر بازگشایی شود. در این راستا به دنبال پاسخ به پرسشهای زیر هستیم:

ـ شبدیز و گلگون به عنوان دو حیوان، دو اسب، دو مَرکَب (وسیلهٔ حمل و نقل)، دو یاریگر و همراه و حتّی دو شخصیّت پویا و خلّاق، چگونه با دو شخصیّت خسرو و شیرین همراه شده، و آنها را آینگی و تداعی کرده‌اند؟

ـ چرا خسرو و شیرین در بخشهایی از منظومه، که این دو شخصیّت با یکدیگر ارتباطی ندارند از اسبهایی بجز شبدیز و گلگون؛ همچون سمند و گیلی استفاده می‌کنند؟

۱-۱ پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ نقش و جایگاه اسب، مطالعات بسیاری صورت گرفته است. بیشتر این پژوهشها از جنبه‌های تاریخی، هنری و بویژه ادبی به این حیوان اساطیری پرداخته‌اند؛ از جمله در جستار رخش و ویژگیهای او در *شاهنامهٔ* فردوسی، «یکی از عوامل به شهرت رسیدن و برجسته شدن رستم، اسب او بوده است. همان‌طور که رستم پهلوانی اسطوره‌ای است،

رخش هم اسبی اسطوره‌ای است. اگر رستم پهلوان بی‌نظیر دوران حماسی است و صفات و ویژگیهایی دارد که دیگر پهلوانان آنها را ندارند، رخش در میان اسبان *شاهنامه* بی‌مانند است و صفات و ویژگیهای او را دیگر اسبهای *شاهنامه* ندارند. رخش اسبی فرامعمولی است. رفتار، کردار و توانش گاه حیوانی، گاه انسانی، گاه فراتر از انسانها به نظر می‌رسد» (زرقانی، ۱۳۸۷: ۱۸۱). در بررسی خاستگاه و پیشینهٔ تاریخی اسب ایرانی یا عرب آمده است: «سقوط دولت ساسانی و عدم اجازهٔ استفاده از اسب توسط ایرانیان از سوی خلفای اموی و عباسی باعث گردید که پرورش اسب در ایران دچار رکود گردیده و بتدریج اسب ایرانی به عنوان اسب عربی شناخته شود» (خدایی، ۱۳۸۷: ۴۵). قائمی و یاحقی هم در پژوهشی آورده‌اند:

> اسب برای خاندانهای پهلوانی و جنگاوران هندواروپایی از ارزش توتمی دیرپایی برخوردار بوده، به همین دلیل در *شاهنامه*، که اثری حماسی است، پرتکرارترین نمادینهٔ جانوری را به وجود آورده است که نمادینگی آن را تنها باید در ارتباط با کهن‌الگوی قهرمان بررسی کرد (قائمی و یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۰).

طغیانی و جعفری در مقاله‌ای به شبدیز و مولود صاحبقران بودن او اشاره می‌کنند. این بررسی به نقش عناصر نمادینی همچون کوه، غار و سنگ سیاه در تولّد فراواقعی شبدیز می‌پردازد.

> شبدیز قهرمانی است پویا و صاحب‌درایت و اندیشه؛ محملی برای بزرگترین ودیعهٔ الهی یعنی عشق و این همه است که تولّدی آن‌سان عجیب و نمادین را برای او رقم می‌زند. همراهی آسمان و زمین در خلق این شگفتی، عناصر نمادین برجسته‌ای را به صحنه می‌کشاند که هریک اهمّیت و نقشی غیرقابل‌انکار در آفرینش این پدیده دارند (طغیانی و جعفری، ۱۳۸۸: ۱۳۱).

در واکاوی دیگری، رضایی نبرد درباره اسبها در نگاره‌های استاد فرشچیان آورده است:

> علاوه بر کارکرد دوره‌های گذشته و بازافرینی دوباره، دارای غایتی نمادین و روانشناسانه می‌باشند؛ یعنی هنرمند از صور آشنا و متعارف اسب و کارکردهایش پرهیز کرده و از زاویه‌ای متفاوت به این حیوان و سپس بیان هنری آن نگریسته است. اسب در این بخش از آثار رها از هر کارکرد، نشانه و نماد هوای نفس، سرکشی،

تزکیه، آزادی، تعالی و عمیقترین معانی نهفته در وجود آدمی است که کمتـر در آثـار گذشتگان دیده می‌شود (رضائی‌نبرد، ۱۳۸۸: ۹۰).

کزازی در مطالعهٔ رخش و آذرگشسپ، آورده است:

رخش نیز همچون سوار خویش رستم، باره‌ای است شگرف که به شیوه‌ای رازآلود و فراسویی به پاس این پهلوان به جهان می‌آید. رخش ستوری است سرخ‌فـام و بسـیار تیزپوی و تندپای و برخوردار از ویژگیهایی بنیادین که آن را به آتش مانند می‌دارند» (کزّازی، ۱۳۸۸: ۴۱).

در پژوهشی منوچهری دامغانی در توصیفات خود از اسب، تحت تأثیر امرؤالقیس است.

توصیف یال و گردن و گوشها و پاها و ساقها و کفلها و دم و سمها و بینی و دنـدانها و رنگ و سرعت و چابکی و حسن‌اطاعت و حـرف‌شـنوی و هیکـل تنومنـد و سـیر روان بی‌آزار مدّ نظر هر دو شاعر بوده است و هر دو به این موارد با تشبیهات یکسان پرداخته‌اند و گاهی چنان می‌نماید که منوچهری ابیات امرؤالقیس را به فارسی ترجمه می‌کند (شکیب و مقدیمی، ۱۳۹۰: ۲۲).

در مقالهٔ سجادی راد و دیگری آمده است:

اسب در حماسه‌های ملی- میهنی که بازتـاب فرهنـگ و اعتقـادات و آداب و رسـوم مردم آن ناحیه‌ای است که در آن شکل می‌گیرد با وظایفی خاصّ و مهم حضور دارد؛ از آن جمله *شاهنامهٔ* فردوسی است که اسب و تصویرهای مربـوط بـه آن بـه طـوری گسترده دیده می‌شود (سجادی‌راد و دیگری، ۱۳۹۲: ۱۲۴).

در مطالعهٔ شریفی و ضرغام آمده است:

اسب آیینی و مقدس دورهٔ ماد که با اشکال سـاده و انتزاعـی و بـا مفـاهیم نمـادین و آیینی همراه بوده است برای عبور از دنیای پس از مرگ در کنار صاحبش دفـن مـی-شده و نقش نگهبـانی از مـرده را در برابـر نیروهـای منفـی داشـته اسـت و در دورهٔ هخامنشی به‌صورتی طبیعت‌گرایانه و شناخته و پرداخت‌شده در کنار انسان با مقاصـد اجتماعی در تشریفات درباری ظاهر می‌شود (شریفی و ضرغام، ۱۳۹۲: ۴۱).

با وجود مطالعات در زمینهٔ اسب، تاکنون دربارهٔ نقش محوریِ اسبهای شبدیز و گلگون و بویژه ارتباط آنها با دو شخصیّت برجستهٔ خسرو و شیرینَ مطالعهٔ مستقّل و جداگانه‌ای صورت نگرفته است. در مقالهٔ حاضر کوشش می‌شود تا راز و رمزهایی ناب دربارهٔ ارتباط اسرارآمیز و پیوند دیگرگونهٔ اسبها و شخصیّتها با توجّه به ضرورت و

اهمّیت آن بررسی شود. بنابراین پس از ذکر مطالبی دربارهٔ اسب به بحث و بررسی در این زمینه پرداخته می‌شود.

۲-۱ اسب

اسب از روزگاران گذشته در زندگی بشری جایگاهی ویژه داشته و در اساطیر و فرهنگ ملل مختلف، مقدس بوده است: «تقریباً در اساطیر بیشتر ملتها، خدایان با اسب مرتبطند؛ یا همواره سوار بر اسبند یا خود به شکل اسب در می‌آیند. برخی خدایان خود از نسل اسبانند» (سجادی‌راد و دیگری، ۱۳۹۲: ۱۲۴). باورهای قومی و اساطیری فراوانی در مورد اسب در میان ملل رایج است و سبب شده تا معانی سمبولیک فراوانی از قبیل آزادی، اندام زیبا، انرژی خورشیدی، بخشندگی، پایداری، پیروزی، قدردانی، سرعت، فهمیدگی، فراست، نیرومندی، هوش، خیره‌سری، سرسختی و غرور در هنر و اندیشهٔ دینی و فرهنگی تبلور یابند (یاحقی،۱۳۸۸: ۱۱۳)؛ حتی نام بسیاری از بزرگان و شاهان با واژهٔ اسب ترکیب یافته است؛ از جمله گرشاسب (دارندهٔ اسب سیاه)، ارجاسب (دارندهٔ اسب ارجمند) و گشتاسب (دارندهٔ اسب از کار افتاده).

اسب حیوان چهارپا، که به هوش و فراست معروف است از روزگار کهن مورد توجّه بوده و به نگهبانی و تیمار این حیوان سودمند، که به صفات تند و تیز و چالاک و دلیر و پهلوان موصوف است، اهتمام کرده‌اند. در متون زرتشتی به فراوانی، حضور اسب احساس‌می‌شود تا آنجا که ایزدان آریایی چند بار به صورت اسب ظاهر می‌شوند (عبدالهی،۱۳۷۸: ۹۵ـ۹۱). اسب، یکی از الگوهای مثالی اساسی است که نمادگرایی آن بر دو قطب بالا و پایین کیهان گسترده شده است. اسب با آرامش تمام از شب به روز، از مرگ به زندگی و از آرزو به عمل می‌گذرد؛ بدین ترتیب در ظهوری مداوم، ضدّین را به هم می‌پیوندد (شوالیه و آلن،۱۳۸۸: ۱۶۱/۱). از دید روانشناسی تحلیلی اسب، بخش تشکیل‌دهندهٔ غریزهٔ جانوری روان انسان است. موجودی تنومند، نجیب و وفادار که نشستن قهرمان بر آن، تسلّط وجود پالایش‌یافتهٔ روان او را بر نیروهای مهارنشدنی طبیعت و غرایز سرکش او نمادینه می‌کند. به همین دلیل، مجموعه معانی نمادین اسب در فرهنگهای بشری از سویی قدرت و سرکشی طبیعت و غرایز را و از سوی دیگر، مقاومت و آزادگی روح متعالی انسان را در برابر بازدارنده‌های بیرونی و درونی نمادینه می‌کند (سجادی‌راد و دیگری، ۱۳۹۲: ۱۲۵). در اغلب نگاره‌های دوران گذشته، «اسب به

عنوان یاور و مرکب انسان با اهداف مختلف رزمی، بزمی، حمل و نقل، شکار، تزیین، تشریفات و غیره همراه بوده است» (رضائی‌نبرد، ۱۳۸۸: ۸۲). اهمیّت آیینی و حضور مقدّس و دیرسال اسب در زندگی و باورهای هندواروپایی ـ و از جمله ایرانی ـ مضمونهای گوناگونی در جنبه‌های مختلف فرهنگ و ادب ایران به یادگار گذاشته است. پرستش اسب، قربانی کردن آن، نامهای مرکّب با این واژه، اهمیّت سم اسب و تعدّد فرسنامه‌ها، مواردی از این نمودهاست (آیدنلو،۱۳۸۸: ۱۴۱). اسب در میان ایرانیان، عزیز و گرامی بوده و در فرهنگ ایران، فراست و هوشیاری و تیزبینی و تیزگوشی اسب زبانزد است (یاحقی،۱۳۸۸: ۱۱۴).

> اسب حیوانی است متفاوت با دیگر حیوانات و قرنها به عنوان مرکوب، محمول و مظروف اقوام چادرنشین مطرح بوده است. در واقع اسب نزد اقوام و ملل قدیم به عنوان حیوانی راهبردی مطرح بوده که همواره در جنگها و سوارکاری و خبررسانیها مورد اهمّیت و استفاده بوده است؛ بنابراین سرنوشتی جدایی‌ناپذیر از سرنوشت انسان دارد (سجادی‌راد و دیگری، ۱۳۹۲: ۱۲۵).

این حیوان نجیب از روزگاران بسیار کهن، همراه و یار ایرانیان بوده و پیروزی و سرفرازی ایرانیان دلیر از پرتو همین چهارپای دلیر و سربلند است (عبدالهی،۱۳۷۸: ۲۲۱)؛ به عنوان نمونه اسب شاخص و مشهوری همچون رخش در *شاهنامه* در ارتباط با تهمتن نقشی کلیدی ایفا می‌کند: «اسب پاره‌ای بایسته و ناگزیر است پهلوان را و به اندامی می‌ماند گسسته از پیکر او. از این روی، اسپان پهلوانان نامدار، همانند سوارانشان نامدارند و ستورانی‌اند بی‌همانند و از گونه‌ای دیگر» (کزّازی، ۱۳۸۸: ۴۱). در *شاهنامه*: «وسیعترین حوزهٔ تصاویر مربوط به اسب است که عامل پیروزیها و پیشرفتها و وسیله-ای است که اگر سواری لایق و کارامد داشته باشد، یاری بزرگ برای پهلوانان و دلاوران است و سواران بدان می‌بالند» (سجادی‌راد و دیگری، ۱۳۹۲: ۱۰۶).

۲. بحث

اسبهای شبدیز و گلگون به عنوان دو جانور و دو اسب، فرایند دیگرگونگی و تبدیلی شگفت و ناب را پشت سر گذاشته تا توانسته‌اند از دل این منظومه، برخیزند و حیاتی از نوع دیگر آغاز نهند. با فرضِ انگاشتنِ منظومهٔ *خسرو و شیرین* در پیکره و قالبِ موجودی جاندار، شبدیز و گلگون در کنار خسرو و شیرین، دو عضو از اعضای حیاتیِ

این شاکله هستند که کارکرد و نقش اصلی آنها در استخوانبندی، ایستایی و نظام‌مندیِ منظومهٔ *خسرو و شیرین*، اهمیّت دارد. «وابستگی گلگون و شبدیز با خسرو و شیرین چنان است که گاه این دو حیوان به صورت استعاره‌گونه‌ای برای صاحبانشان به کار می‌روند» (طغیانی و جعفری،۱۳۸۸: ۱۳۰).

شبدیز صفت مرکب از شب و دیز به معنی شب‌رنگ و سیاه‌فام است؛ مانند شب در سیاهی. دیز مبدّل دیس است به معنی مانند، نام اسپ خسرو پرویز بوده است؛ چون رنگ آن سیاه بوده، شبدیز نامیده شده است چه دیز به معنی رنگ باشد و گویند از همهٔ اسبان، چهار وجب بلندتر بود و آن را از روم آورده بودند. یکی از سی لحن باربد هم شبدیز نام دارد (ذیل واژهٔ شبدیز؛ نقل از دهخدا با تلخیص). گلگون هم صفت مرکب به معنی سرخرنگ است؛ چه گل به معنی سرخ و گون، رنگ و لون را گویند. مجازاً هر اسب بهتر را گلگون گویند. نام اسب شیرین، معشوقهٔ فرهاد بوده است. گویند گلگون و شبدیز دو اسب بودند زادهٔ مادیان دشت ابگله و آن مادیان را جفت نبود و در آن دشت اسبی بود از سنگ ساخته و هرگاه آن مادیان را ذوقی به هم می‌رسید خود را به آن اسب سنگی می‌کشید به قدرت خدای تعالی آن مادیان بار می‌گرفت (ذیل واژهٔ گلگون؛ نقل از دهخدا با تلخیص). شبدیز در منظومهٔ *خسرو و شیرین*، همواره چهره‌ای والا، اهورایی و پالایش‌یافته از هر گونه کدورت و پلشتی دارد. در مواردی که از مرکب خسرو، فعل منفی سر می‌زند، نام او شبدیز نیست و ساحت او همیشه پاک و مقدّس است؛ به عنوان نمونه در «عشرت خسرو در مرغزار و سیاست هرمز»، از مرکب خسرو که بی‌رسمی می‌کند، این چنین یاد می‌شود:

مگر کز توسنانش بدلگامی　　دهن بر کشته‌ای زد صبح بامی
وزین غوری غلامی نیز چون قند　　ز غوره کرد غارت خوشه‌ای چند
(نظامی،۱۳۹۲ : ۴۴)

البتّه در این زمان هنوز شبدیز متعلّق به خسرو نیست؛ امّا به هر حال جنبهٔ منفی بودنِ این مرکب و تقابل آن با بی‌گناهی، قداست و ارجمندیِ شبدیز مطرح است. در ادامهٔ از این اسب خطاکار، با عنوان «سمند» یاد می‌شود:

سمندش کشتزار سبز را خورد　　غلامش غورهٔ دهقان تبه کرد
(همان: ۴۵)

یا خسرو پس از برگشتِ با حالت قهر خود از نزد شیرین، که به سوی روم می‌رود و ماجرای ازدواج او و مریم پیش می‌آید، سوار بر اسب «گیلی» است:

پس آن گه پای بر گیلی بیفشرد ز راه گیلکان لشکر به در برد
دل از شیرین غبارانگیز کرده به عزم روم رفتن تیز کرده
(همان: ۱۵۹)

وجود چنین مواردی، یعنی حضور یا عدم حضور اسبها و یا استفادهٔ دو شخصیّت از اسبهایی از نژاد و عناوین دیگر در موقعیّتهای مختلف، نه‌تنها تصادفی و اتّفاقی نیست، بلکه حتّی به نظر می‌رسد شاعر آنها را عمدی و گزینشی به کار برده است.

رنگ و شمایل ظاهریِ شبدیز و گلگون در این ماجرای عشقی مدّ نظر است. رنگ این دو اسب می‌تواند در پیوند با اساطیر، لایه‌های پنهان و تودرتویی را نمایان سازد و رمزگشای مفاهیم بسیاری باشد. اصولاً نظامی برای رنگ –بویژه در منظومهٔ *هفت‌پیکر*– ارزش بسیاری قائل است. در منظومهٔ *خسرو و شیرین* هم رنگ اسبها اهمّیت دارد. آنچنان که از نام این دو اسب بر می‌آید شبدیز، سیاه است و گلگون، سرخ. در متون عربی نیز، رنگ اسب در رؤیا بر معانی گوناگون دلالت دارد. اسب سیاه و ادهم، دلیل بر مال و ثروت و اسب اَشقَر و سرخ بر وام و اندوه و حتّی فتنه دلالت دارد؛ امّا در دیگر ملتها اسب سیاه، نشانهٔ اندوهی است که به شادمانی تبدیل می‌شود (عبدالهی،۱۳۷۸: ۱۴۹). اسب سیاه نشان قدرت و شکوه است: «در *شاهنامه* اسبهای گوناگون به صفات و امتیازاتی موصوفند؛ مثلاً اسب خاندان گشتاسب سیاه است؛ اسب بیدرفش که بعد از کشته شدن او به دست بستور افتاد و نیز اسب سیاوش هم سیاه توصیف شده است و... . اصلاً سیاوش به معنی دارندهٔ اسب سیاه است. توصیف فردوسی از این اسب سیاه، یادآور اسب معروف خسرو و پرویز است که در اثر سیاهی به شبدیز معروف شد» (یاحقی، ۱۳۹۱: ۱۱۳). بر بنیاد باورها و اساطیر ایرانی، سیاه، نماد آشوب و شرّ و مرگ و بدبختی است (آیدنلو،۱۳۸۸: ۱۰۲). رنگ سیاه، رنگ شب است و رنگ مردمک دیده و از آن مردمی است که دل ایشان، خزینهٔ اسرار باشد و حال خود را از همه کس مخفی می‌دارند (کاشفی‌سبزواری،۱۳۵۰: ۱۶۸). رنگ سیاه بیانگر مرز مطلقی است که در ماورای آن زندگی متوقف می‌شود و بدین ترتیب، نظر پوچی و نابودی را بیان می‌کند. رنگ سیاه به معنای نه، نقطه‌مقابل سفید به معنای بله است؛ نقطهٔ پایانی است که در فراسوی آن

هیچ چیز وجود ندارد (لوشر، ۱۳۹۳: ۹۳). نظامی در *هفت‌پیکر* در نخستین روز هفته، یعنی شنبه که بهرام با لباس سیاه در گنبد سیاه به سر می‌برد، این‌چنین از زبان بانوی هند، برتری و فضیلتِ رنگ سیاه را برجسته‌سازی می‌کند :

در سیاهی شکوه دارد ماه — چتر سلطان از آن کنند سیاه
هیچ رنگی به از سیاهی نیست — داس ماهی چو پشت ماهی نیست...
به سیاهی، بصر جهان بیند — چرگنی بر سیاه ننشیند...
هفت رنگ است زیر هفتورنگ — نیست بالاتر از سیاهی رنگ

(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۸۱)

گلگون سرخ است. در *هفت‌پیکر* هم، داستان در روز سه‌شنبه در گنبد سرخ روایت می‌شود و نظامی دربارهٔ رنگ سرخ می‌گوید:

و آن که مریخ بست پرگارش — گوهر سرخ بود در کارش

(همان: ۱۴۵)

سرخی آرایش نوآیین است — گوهر سرخ را بها زین است...
خون که آمیزش روان دارد — سرخ ازان شد که لطف جان دارد...
سرخ‌گل شاه بوستان نبود — گر ز سرخی درو نشان نبود

(همان: ۲۳۴)

رنگ سرخ با شور و حدّتِ حیات پیوستگی دارد و با تحرّک و غرایز زیستی همراه است. «این رنگ، زندگی نوین و شروعی تازه را با خود به ارمغان می‌آورد»(سان، ۱۳۷۸: ۶۰).

> در *روانشناسی رنگها* به معنای آرزو و اشکال میل و اشتیاق است... نشانگر میل شدید برای چیزهایی است که سختی زندگی و کمال تجربه را ابراز می‌دارد. رنگ قرمز به عنوان محرّک، اراده برای پیروزی و اشکالی از شور زندگی و قدرت و توانایی جنسی تا تحوّل انقلابی محسوب می‌شود (لوشر، ۱۳۹۳: ۸۳).

نه‌تنها گلگون سرخ است، بلکه خسرو هم لعل‌پوش است و جامهٔ سرخ بر تن دارد. شاپور در گریختن شیرین به سوی مداین در شناساندن خسرو، این چنین سرخ‌جامگیِ او را برای شیرین تجسّم می‌کند:

سمندش را به زرین نعل یابی — ز سر تا پا لباسش لعل یابی
کله لعل و قبا لعل و کمر لعل — رخش هم لعل بینی، لعل در لعل

(نظامی،۱۳۹۲ :۷۱)

و شیرین در دیدن خسرو در پی یافتن سرخی و لعل‌گونی است در حالی که نمی‌دانست شاهان از بیم بدخواه، جامهٔ راه دیگرگونه می‌کنند:

شنیدم لعل در لعل است کانش　　اگر دلدار من شد، کو نشانش؟
(همان: ۸۳)

دربارهٔ سابقهٔ همراهی دو واژهٔ شبدیز و گلگون در دیگر متون، فردوسی در داستان بیژن و منیژه در وصفی از منیژه، این دو نام را در کنار هم می‌آورد. البتّه خودِ واژهٔ گلگون را به کار می‌برد؛ امّا به جای «شبدیز»، «شباهنگ» و «شبرنگ» را استفاده می‌کند:

برآمد یکی گور زان مرغزار　　کزان خوبتر کس نبیند نگار
به‌کردار گلگون گودرز موی　　چو خنگ شباهنگ فرهاد روی
چو سیمش دو پا و چو پولاد سم　　چو شبرنگ بیژن سر و گوش و دم
(فردوسی،۱۳۸۵: ۳۷/۵)

در *قابوسنامه* واژهٔ «شبدیز» در معنیِ مطلقِ اسب آمده است: «آن که هرگز بر چیزی ننشسته باشد، اسب او را به دلدل و براق و رخش و شبدیز مانند مکن» (عنصرالمعالی،۱۳۷۸: ۱۹۱). در دیگر آثار نظامی هم در *هفت‌پیکر* در گنبد اول، یک بار واژهٔ «شبدیز» به معنی مطلق اسب آمده است:

پاسخم داد کامشبی خوش باش　　نعل شبدیز گو در آتش باش
(نظامی،۱۳۸۵: ۱۷۰)

امّا در *لیلی و مجنون*، هیچ اثری از این دو واژه و موارد مشابهِ آنها دیده نمی‌شود (نظامی،۱۳۹۰: ۲۴۳ـ۳).

نظامی در منظومهٔ *خسرو و شیرین*، بارها متناسب با فضای کلام از عناصر شبدیز و گلگون بهره می‌جوید؛ به عنوان مثال در به شکار رفتن شیرین و خسرو، این دو اسب به ترتیب مشبهٌ‌به‌هایی برای مشبه‌هایِ شب و خورشید هستند؛ امّا افزون بر اینکه در ساختاری تشبیهی، شب، شبدیز می‌شود و خورشید، گلگون، خسرو و شیرین هم بر شبدیز و گلگون سوار می‌شوند. «برای نظامی هر مکان و محیط و شیئی – حتّی کم‌اهمیّت‌ترین آنها از لحاظ شأن داستانی؛ ولی به شرط داشتن توان توصیف– می‌تواند بهانه‌ای برای ارائهٔ توصیفات آرمانی و ابراز و ارضای حس زیبایی‌شناسی باشد» (نظامی،۱۳۹۲: یج).

چو بر شبدیزِ شب، گلگونِ خورشید　　ستام افگند چون گلبرگ بر بید

مه و خورشید، دل در صید بستند به شبدیز و به گلگون برنشستند
(همان: ۱۴۰)

در بازخوانی منظومهٔ *خسرو و شیرین* با تمرکز بر حضور ستایش‌برانگیز و محوری شبدیز و گلگون با موجوداتی ابهام‌آمیز رو به رو می‌شویم. نظامی در این داستان بر ظرفیت اساطیری، ادبی و هنری اسبی به نام شبدیز متمرکز می‌شود و با انتخاب دریچه‌ای مناسب و بجا در جهت تبیین موضوع مرکزی متن و انتقال آن به مخاطب در آغاز این منظومه در صفت «شبدیز» می‌آورد:

بر آخُر بسته دارد رهنوردی کزو در تک نیابد باد، گردی
سَبَق برده ز وهم فیلسوفان چو مرغابی نترسد زاب طوفان
به یک صفرا که بر خورشید رانده فلک را هفت میدان بازمانده
به گاه کوه کندن، آهنین‌سم گه دریا بریدن، خیزران‌دم
زمانه گردش و اندیشه رفتار چو شب کارآگه و چون صبح بیدار
نهاده نام آن شبرنگ، شبدیز برو عاشقتر از مرغ شباویز
(همان: ۵۴ـ۵۳)

گزینش این ابیات در نقطهٔ شروع منظومه، نشان از اهمّیت و ارج این اسب در روند شکلگیری داستان دارد تا جایی که نظامی به جای شخصیّتهای برجستهٔ خسرو و شیرین یا هر موضوع مهم و حیاتی دیگر، کلام خود را با وصف حیوان، اسب با تولّدی متمایز و منحصر به فرد شروع می‌کند.

> پیدایش شبدیز با چنین ویژگیها و برتریهای ویژه در فضایی آنگونه پر رمز و راز و کاملاً سمبلیک، پیدایشی غریب، اما ضروری است؛ چرا که داستان *خسرو و شیرین* چنانکه خود نظامی نیز در مقدمهٔ آن تصریح می‌کند، داستانی پر رمز و راز است که اندیشه‌ای بلند و قدسی در لایه‌های زیرین آن در جریان است (طغیانی و جعفری، ۱۳۸۸: ۱۲۸).

شاعر در این ابیات مقدماتی برتری، نیروی جسمانی و توان شبدیز را بیان می‌کند و شبدیز را با عناوین و صفات هدفمند، مثبت و چه بسا متعالی؛ همچون رهنورد، آهنین‌سم، خیزران‌دم، زمانه‌گردش، اندیشه‌رفتار، کارآگاه و بیدار ترسیم می‌کند. شبدیز در تشبیهی تفضیل بر وهم فیلسوفان برتری می‌یابد با وجه‌شبهِ بیباکی، جرأت، جسارت و نترس بودن به مرغابی می‌ماند و در تشبیه دیگری از نظر سرعت و پویه بر باد پیشی

می‌گیرد. نظامی در ادامه دربارهٔ نژاد شبدیز از قول سخن‌پیمای فرهنگی اینگونه می‌سراید:

سخن‌پیمای فرهنگی چنین گفت — به وقت آنکه دُرّهای دَری سفت
که زیر دامن این دیر غاریست — درو سنگی سیه، گویی سواریست
ز دشت رَم گله در هر قرانی — به گشن آید تکاور مادیانی
ز صد فرسنگی آید بر در غار — درو سنبد چو در سوراخ خود مار
بدان سنگ سیه رغبت نماید — به رغبت خویشتن بر سنگ ساید
به فرمان خدا زو گشن گیرد — خدا گفتی شگفتی دل پذیرد
هران کُرّه کزان تخمش بود بار — ز دوران تک برد وز باد رفتار
چنین گوید همیدون مرد فرهنگ — که شبدیز آمده‌ست از نسل آن سنگ

(نظامی، ۱۳۹۲: ۵۷)

سخنسرای گنجه در این ابیات به تولّد تأمّل‌برانگیز، نمادین و اسطوره‌ای شبدیز اشاره، و با ایجاد فضایی اسرارآمیز و آمیخته با ابهام از همان آغاز خواننده را تسخیر می‌کند: «تولد شبدیز را این‌گونه مرموز و شگفت‌انگیز، مأخوذ از اسطوره‌های هندی دانسته‌اند» (یاحقی، ۱۳۸۸: ۵۱۴). در باب اینکه چرا شبدیز باید مولود فرخنده و صاحبقران باشد و نسبی آسمانی داشته باشد؛ زیرا: «نقش و اهمیّت شبدیز به عنوان محمل عشق و سفیر تقدیر در رابطهٔ عاشقانه میان خسرو و شیرین، سبب شده است تا او هیأتی فراواقعی و سمبولیک بیابد و تولّد عجیب و رازآلود داشته باشد» (طغیانی و جعفری،۱۳۸۸: ۱۱۹).

> تولد عجیب و نسب فرازمینی شبدیز، حکایتی کوچک از معجزهٔ عشق؛ عشق مادیان به سنگی در فضایی رازآلود است؛ اما هدف این معجزهٔ کوچک عشق، ایجاد بستری است مناسب برای تبلور عشقی بزرگتر؛ عشقی وارسته و پویا برای تعالی انسانی که نماد تمامی نوع سرگشته و جدامانده از اصل خویش است. او آفریده شده است تا مرکبی باشد برای پیوندی که تنها بهانه‌ای است کوچک برای نقش‌آفرینیهای عجیب و شیرین عشق (همان: ۱۳۱).

شبدیز نسبی از سنگ دارد و آفرینش و زایشی متمایز با دیگر اسبان معمولی دارد. سنگ نتراشیده، ماده‌ای منفعل و دووجهی به شمار می‌رود که چنانچه فعالیّت بشری روی آن انجام شود، نجس، و اگر در اثر فعالیتهای آسمانی و معنوی شکلی پذیرد،

شریف و مقدّس می‌شود. تبدیل سنگ نتراشیده توسط نیروی آسمانی، بیانگر استحالهٔ روح تاریک به روح منوّر و اشراق‌یافته از طریق معرفت الهی است (شوالیه و آلن، ۱۳۸۸: ۶۳۶/۳). سوار متفاوت، اسب متفاوت می‌خواهد و عظمت و اقتدار خسرو پرویز اسبی منحصر به فرد چون شبدیز می‌طلبد: «اغلب شیوهٔ زاده شدن و پرورانده شدن اسبانی که بعدها مرکب قهرمانان خواهند شد، غیرمعمول و متفاوت با دیگر اسبها رقم زده می‌شود» (عبدالهی،۱۳۷۸: ۱۱۴). از مکرّرترین مضمون‌های داستانی مربوط به این جانور در روایات پهلوانی، اسبانی است که از آتش و کوه بیرون می‌آیند یا نژاد و زایشی غیرطبیعی و دیگرسان دارند (آیدنلو،۱۳۸۸: ۱۵۷). نکتهٔ در خور توجّه این است که شبدیز سیاه‌فام از سنگ سیه‌رنگ زایش می‌یابد. «سیاه محل رشد بذر است و رنگ منشأ، شروع، اشباع، اختفا و غیبت و مرحلهٔ جوانه زدن قبل از انفجار نورانی تولّد به شمار می‌رود. در میان مصریان، سیاه علامت تولّد دوباره و بقای جاویدان است» (شوالیه، ۱۳۸۸ :۳۴۸/۳). با توجه به قرابت وجودی شیرین و شبدیز، نسب از سنگ داشتن به عنوان بن‌مایه‌ای تکرارشونده، بارها در این منظومه دربارهٔ آن دو بیان می‌شود. سنگ به دوران دیرینه‌سنگی و نوسنگی اشاره دارد و همچنانکه شبدیز نسبی از سنگ دارد، شیرین نیز پس از اینکه برایش قصری می‌سازند گویی:

نشسته گوهری در بیضهٔ سنگ　　بهشتی‌پیکری در دوزخ تنگ
(نظامی،۱۳۹۲: ۱۰۵)

نظامی هیأت قرار گرفتن شیرین در قصر سنگی را به وجود گوهری در سنگ مانند می‌کند. یکی دانستن انسان با مروارید در تعدادی از متون مانوی و مندایی هم دیده می‌شود (الیاده،۱۳۹۱: ۱۷۱). در ادامه همچنانکه تولّد شبدیز از کوه و سنگ است، شیرین هم در کوه جای می‌گیرد:

صبورآباد من گشت این سیه سنگ　　که از تلخی چو صبر آمد سیه‌رنگ
(نظامی،۱۳۹۲: ۱۰۷)

نمانم جز عروسی را درین سنگ　　که از گچ کرده باشندش به نیرنگ...
اگر خود روی من روییست از سنگ　　درو بیند، فرو ریزد ازین ننگ
(همان: ۲۰۲ـ۲۰۱)

سنگها زایندهٔ نوع بشرند و عطر آدمی دارند. سنگها توده‌یی بیجان نیستند: سنگها زنده از آسمان افتاده‌اند و پس از سقوط خود زنده می‌مانند؛ سنگ نماد زمین ـ مادر

است. طبق برخی از سنّتها، سنگ زنده است و حیات می‌بخشد (شوالیه و آلن،۱۳۸۸: ۳/ ۶۳۳ـ۶۳۱). شیرین به تعریض خود را در ارتباط با سنگ به شبدیز همانند می‌کند. او در گفتگویی، خویشتن را در همذات‌پنداری از نسل شبدیز می‌داند و همچنانکه شبدیز در زایشی خارق‌العاده و فراطبیعی از سنگ متولّد شده است، شیرین نیز شبدیز را به عنوان مادر خویشتن بر می‌گزیند و با یک واسطه، تولّد خود را از سنگ می‌داند:

درین سنگم رها کن زار و بی‌زور — دگر سنگی برو نِه تا شود گور
چو باشد زیر و بالا سنگ بر سنگ — بپوشد، گرچه باشد ننگ بر ننگ
همان پندارم، ای دلدار دلسوز — که افتادم ز شبدیز اولین روز
(نظامی، ۱۳۹۲: ۳۳۴)

در این ابیات وجود انسانی شیرین و وجود غیرانسانی شبدیز با هم گره می‌خورد. «اسب بخشی از وجود غریزی و نیمه‌حیوانی وجود انسان اساطیری است که پیوندش با آب و دریا، ارتباطش با نیروی سرشار زمین و طبیعت را نمادینه می‌کند و درواقع تجسّم عینی قدرت غریزی ناخودآگاه اوست» (سجادی‌راد و دیگری، ۱۳۹۲ : ۱۲۵). یکی دیگر از موارد برجستهٔ همراهی شبدیز و شیرین، وقتی است که شیرین به مداین می‌گریزد. در پی‌جویی برای یافتن او، سخنی از شیرین نیست و نظامی از زبان مهین‌بانو در پیدا کردن او از شبدیز و براق ـ که خودِ این عنوان، قداست، عظمت و اقتدار شبدیز و سوارش را در خود نهفته دارد ـ سخن می‌گوید و در تصویری که در برابر دیدگان مخاطب مجسّم می‌کند، گویی این توهّم پیش می‌آید که به جای شیرین، شبدیز گم شده است! شاید هم شبدیز، تمثالی از شیرین را آینگی می‌کند. مرز میان مرکب و سوارش از میان می‌رود و در فرایند یکسان‌پنداری وجود شیرین در شبدیز متبلور می‌شود. شبدیز پژواکی از تمثال سوارش را در خود نهفته دارد و بازشناسی و تفکیکِ شیرین از شبدیز به‌گونه‌ای اسرارآمیز بازنمایی می‌شود:

بدیشان گفت: اگر ما باز گردیم — وگر با آسمان همراز گردیم
نشد ممکن که در هیچ آبخوردی — بیابیم از پی شبدیز گردی...
کبوتر چون پرید از پس، چه نالی؟ — که وا برج آید، ار باشد حلالی
بلی، چندان شکیبم در فراقش — که برقی یابم از نعل براقش
(نظامی، ۱۳۹۲: ۷۶)

شبدیز، نقش مکمّل شیرین و بخشی از وجود او است که در موجودی بیرونی انعکاس

یافته است. در روایات اساطیری و حماسی هم اسب نه به عنوان مرکبی صِرف، بلکه شخصیتی قدرتبخش، انسانواره و همراه همیشگی انسان وجود دارد. در جای دیگر، پس از ماجراهای مریم و شکر، که خسرو به بهانهٔ شکار به سوی قصر شیرین می‌رود و سخن گفتن او با شیرین پیش می‌آید، پس از پاسخ‌دادنهای دو شخصیّت به یکدیگر، که شیرین از رفتن خسرو، پشیمان می‌شود، آمده است:

به گلگون برکشید آن تنگدل تنگ — فَرَس گلگون و آب دیده گلرنگ
برون آمد بران رخش خجسته — چو آبی بر سر آتش نشسته...
به هر گامی که گلگونش گذر کرد — پی شبدیز شاهنشاه برداشت...
چو گلرخ دید در شاپور، بشناخت — سبک خود را ز گلگون اندر انداخت...
بر آخُر بست گلگون را چو شبدیز — در ایوان برد شیرین را چو شبدیز

(همان: ۳۵۳ـ۳۵۱)

در این ابیات، نظامی در بهره‌گیری از ظرفیّت گلگون در القای وضعیّت روحیِ شیرین موفّق بوده است؛ آنچنان که در طی این داستان بارها «به بیان دقایق و ظرایف و پیچیدگیهای دنیای روان و تنش انگیزه‌ها و کنش و واکنشهای درونی پرداخته است» (همان: یب). از نظر شخصیّت‌پردازی، شاعر دو شخصیّت شیرین و گلگون و حالات و رفتار آنها را تصویر می‌کند. بی‌طاقتی، شوریده‌دل، خجل و شرمسار بودن و اشک گلگون داشتن ـ که تناسب صوتیِ گلرنگ و گلگون با فضایِ کلام همخوانی تامّ و تمامی دارد ـ و حتّی به کار بردن تعبیر گلرخ برای شیرین و ترکیب گلگون برای آب دیده، که سازهٔ گل در آنها با گلگون مشترک است در آفرینش عنصر گلگون به عنوان مرکب عشق، نقش دارد؛ واسطه‌ای که شیرین را به سوی خسرو می‌برد و جدایی‌ناپذیری و همگامی شیرین و گلگون را در سفر عشق تداعی می‌کند؛ همان‌طور که رخش در صحنه‌های نبرد با رستم همراه و «برای پهلوان نقش مکمّل، یاریگر و تأمین‌کنندهٔ بخشی از قوای مادّی و روحانی پیروزی‌بخش طبیعت را ایفا می‌کرده است» (قائمی و یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۵). اسب در فرهنگ آریایی برخلاف شتر در فرهنگ عربی است.

> اسب از نظر هوش و ذکاوت حیوانی ممتاز بوده و اغلب روابط عاطفی شدیدی با سوارکار خود پیدا نموده و چه بسا که جان سوارکار خود را در برخی مواقع نجات می‌دهد؛ حال اینکه کمتر چنان ارتباط عاطفی بین شتر و شترسوار ایجاد می‌شود» (خدایی، ۱۳۸۷: ۵۰).

در این ابیات گلگون همچون شبدیز با صفات برتر و والایی چون؛ سرخی، تکاوری، گیتی‌نوردی، جهان‌پیمایی و رخشِ خجسته بودن وصف می‌شود. نفس‌زدنهای گلگون با تقلّا و کوشش شیرین در رسیدن به خسرو همراه می‌شود و تاخت و تازهای گلگون، شور و غلیان درونی شیرین را به ذهن متبادر می‌کند و اینکه مرکبِ عشق است، گلگون.

برخلاف حضور دایم، پویا و فعّال شبدیز از آغاز داستان، پس از گم شدن شیرین و در جریان تلاش برای پیدا کردن اوست که جلوهٔ گلگون برای نخستین بار در این مثنوی دیده می‌شود. در این صحنه شاپور بر گلگون سوار می‌شود تا شیرین را بیابد. نکتهٔ شایان توجّه این است که شبدیز و گلگون هر دو در رخداد گمشدن و پیدا کردن شیرین حضور دارند. شبدیز شیرین را گم می‌کند و گلگون برای پیدا کردنش به نمایش وارد می‌شود. البته نباید نادیده گرفت که شبدیز مسؤلیّتهای خطیر حمل، همراهی، همدمی، همرازی، هدایتگری، یاری‌رسانی، محافظت و نگهبانیِ شیرین در زمان گمشدنش را بر عهده می‌گیرد.

> شبدیز در این داستان، مظهر روح است؛ روحی کـه عشـق، محمـل آن اسـت. او کـه سمند تیزتک روح به شمار می‌رود، مأمور است تا محمل عشق (شیرین) را بـا خـود مرحله به مرحله حمل کند تا به سرمنزل مقصود و وصال حقیقی که در بسـتر مـرگ دست می‌دهد، برساند (طغیانی و جعفری، ۱۳۸۸: ۱۲۸).

گلگون به عنوان بهترین گزینهٔ انتخابی برای جویایی و ردیابی شیرینِ گمشده، این چنین از زبان مهین‌بانو تصویر می‌شود:

به حکم آنکه گلگون سبک‌خیز — بدو بخشم ز همزادان شبدیز
که با شبدیز، کس هم‌تک نباشد — جز این گلگون، اگر بدرگ نباشد
اگر شبدیز با ماه تمام است — به همراهیش گلگون تیزگام است
وگر شبدیز نبود مانده بر جای — بجز گلگون که دارد زیر او پای
ملک فرمود تا آن رخش منظور — برند از آخور او، سوی شاپور

(نظامی،۱۳۹۲: ۱۰۴)

توصیفاتی چون سبک‌خیزی، تیزگامی، رخش منظور و همزادی و هم‌تکی با شبدیز را برای گلگون بیان می‌کند. ترکیب «رخش منظور» در اغراق و برجسته‌سازی نقش گلگون نقش دارد. گلگون همرتبه و همردیفِ رخش است و در لایه‌های نهان و زیرین،

شیرین هم –گردآفریدی در طی طریق عشق– به رستم می‌ماند. نظامی با تکرار شبدیز و گلگون در این ابیات ـ در هر بیت نام هر کدام، یک بار آمده است ـ و ایجاد نوعی توازن و تعادل، ادّعای مهین‌بانو را در برابری آن دو (شبدیز و گلگون)، بهتر و بیشتر متصوّر می‌شود. در این ابیات، قرابت و نزدیکی دایرهٔ وجودی دو عنصر شبدیز و گلگون رخ می‌نماید و مهین‌بانو با ذکر صفت همزاد بودن، تداخل هویّت و هستیِ آن دو را عینی‌تر می‌سازد. در ادامه این بار گلگون، مرکب عشق می‌شود. پس از اینکه شیرین با «شبدیز» به سوی خسرو می‌رود در بازگشت دوبارهٔ شیرین، شاپور این چنین او را:

وزان گلخن بران گلگون نشاندش — به گلزار مراد شاه رساندش
چو زین بر پشت گلگون بست شیرین — به پویه دست برد از ماه و پروین...
وزان سو خسرو اندر کار مانده — دلش در انتظار یار مانده

(همان: ۱۰۷)

گویی شبدیز، شیرین را می‌برد و گلگون او را بر می‌گرداند. در این منظومه در پیوندی شگرف:

> همزادی گلگون با شبدیز و وابستگی آنها با صاحبانشان، حضور آنها را در قسمتهای برجسته و اصلی داستان، نمودی چشمگیر بخشیده است؛ چنانکه تا پایان، لحظه‌ای از آنها جدا نمی‌شود و سرانجام آن دو را به کانون عشقی جاودانه و وصالی شیرین می‌رساند و خود نیز از آبشخور آن عشق، حیاتی ابدی می‌یابد (طغیانی و جعفری،۱۳۸۸: ۱۳۱).

در به هم رسیدن خسرو و شیرین در شکارگاه نیز، پس از چندین بیت تقابلی به نوعی دیگرپنداری، تبدیل و استحاله، اتّحاد و یکی شدن عناصر شبدیز، گلگون، شیرین و خسرو دیده می‌شود؛ وحدتی که می‌توان میان عاشق و معشوق و اسبانشان دید:

دو صیدافکن به یک جا باز خوردند — به صید یکدگر پرواز کردند
دو تیرانداز چون سرو جوانه — ز بهر یکدگر کرده نشانه
دو یار از عشق خود مخمور مانده — به عشق اندر ز یاران دور مانده
یکی را دست شاهی تاج داده — یکی صد تاج را تاراج داده...
نظر بر یکدگر چندان نهادند — که آب از چشم یکدیگر گشادند
نه از شیرین جدا می‌گشت پرویز — نه از گلگون گذر می‌کرد شبدیز

طریق دوستی را ساز جستند | ز یکدیگر نشانها باز جستند...
مه و خورشید را دیدند نازان | قران کرده به برج عشقبازان...
در ایشان خیره‌شد هر کس که می‌تاخت | که خسرو را ز شیرین باز نشناخت
(نظامی،۱۳۹۲: ۱۱۷ـ۱۱۵)

نوعی تقابل دوگانه در خوشه‌های واژگانیِ (شیرین و خسرو) و (گلگون و شبدیز) دیده می‌شود. افزون بر این، تشبیه دو سوی این ماجرای عشقی به دو صیدافکن، دو تیرانداز، سرو و جوانه و مه و خورشید که همهٔ آنها نوعی تقابل را در خود پنهان دارند، این قرینه‌سازی و تقابل را بهتر به تصویر می‌کشد؛ نوعی مقابله‌سازی شخصیتها و اسبهایشان، که در خدمت کشش و کوشش جریان عشق در متن است. نه‌تنها خسرو در شبدیز و شیرین در گلگون مستغرق می‌شوند، بلکه گاهی با شیوهٔ بیانِ جادوانهٔ نظامی، خسرو و شیرین در یکدیگر مستحیل می‌شوند. وقتی برای بار سوّم، شاپور صورت خسرو را به نمایش می‌گذارد، شیرین این چنین نسبت به آن واکنش نشان‌می‌دهد:

دل سرگشته را دنبال برداشت | به پای خود شد، آن تمثال برداشت
دران آیینه دید از خود نشانی | چو خود را یافت، بیخود شد زمانی
(همان: ۶۳)

در بیرون آمدن شیرین از خرگاه هم، یکی از نقاط اوج استحاله و یکی شدنِ ساحتِ وجودیِ خسرو و شیرین را در سخن خسرو، خطاب به شیرین می‌بینیم:

گهی گفتی تنم را جان تویی، تو | گهی گفت: این منم، من؟ آن تویی، تو؟
(همان: ۳۸۲)

تکرار ضمیرهای «تو» و «من» و ایجاد ضمیرِ «ما» در لایه‌های پنهان بیت در یکتایی و یکی شدن خسرو و شیرین سهم دارد و شاعر با استفاده از جملات پرسشی ابهام‌آمیز که با فضای وهمی سخن، همراه است و حالت گیجی و ابهام متکلّم را بهتر نشان‌می‌دهد بر ادّعایِ این‌همانیِ خویش، پای فشرده و استحالهٔ دو شخصیّت خسرو و شیرین را برجسته‌تر کرده است.

۳. نتیجه‌گیری

بازخوانی منظومهٔ *خسرو و شیرین* با محوریّت شبدیز و گلگون، رازها و زیباییهای هنریِ بسیاری را هویدا می‌سازد. شبدیز و گلگون همچون دو شخصیّت داستانی با

موقعیّت کارکردی خاصّ در حوادث تعیین‌کنندهٔ این منظومه نقش دارند. این شگرد با اینکه ساخته‌پرداختهٔ ذهن شاعر است به هیچ‌وجه رنگی از تصنّع و ساختگی بودن ندارد و با اتّفاقات و پیشامدهای داستان، عجین و با هم آمده است به طوری که جدایی آن از داستان، غیرممکن و ناشدنی است و چه بسا اهمیّت آن تا حدّی است که حذف و نادیده گرفتن آن، کل ساختار منظومه را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و سامان آن را بر هم می‌زند.

حضور، کنش و عملکردِ شبدیز و گلگون در این ماجرا اتفاقی نیست؛ بلکه در پیِ درخواستِ شاعر است که آنها حضور می‌یابند و نقش کلیدیِ خود را در روند داستان ایفا می‌کنند. شاعر بخوبی از این فکر، شگرد، تمهید و امکان در روند شکل‌دهی ساختار مثنوی خویش سود می‌جوید. می‌توان گفت شبدیز و گلگون در ورای حضور ظاهری خود در تعمیق و ژرفابخشی به عمل شخصیّتها نقش اساسی دارند. نقش آن دو در این داستان فراتر از یک مَرکَب و وسیلهٔ حمل‌کننده است. آنها در هیأت یک شخصیّت و عنصر اصلی در نهایت اعجاز، نوآورانه، گزینشی و متفکّرانه، توسط سخنسرای گنجه در مسیر هدف معیّن در داستان با ویژگیهای خاص، اعمّ از رنگ، شمایل ظاهری، تنومندی، برتری و حتّی آن‌سری بودن، آفریده شده‌اند، رشد کرده‌اند، بالیده‌اند و به اوج رسیده‌اند. در ضمن هر دوی آنها از دید شاعر، بسیار عزیز، گرانمایه، ارجمند، متعالی و حتی ماورایی و آن‌سویی خلق‌شده‌اند.

این‌همانیها و نمادینگی‌های بسیار در پیچیدگی، ابهام‌آفرینی و دیگرگونگیِ عناصر این متن نقش دارد. هویّت و هستیِ عناصر شبدیز، گلگون، خسرو و شیرین در دایره‌هایِ متداخل و در هم تنیده‌ای، سریان و جریان دارد. شبدیز در هر دو شخصیّت خسرو و شیرین نمود دارد؛ امّا گلگون تنها در هیأت شیرین رخ می‌نماید. نظامی توانسته است از این نمادینگی و دیگرسانی به عنوان اصلی بنیادین و ترفندی خلّاقانه، شگرف، سنجیده و متبحّرانه در ارتباط تنگاتنگ با موضوع عشق و چه بسا یکی شدنِ عشق و عاشق و معشوق سود جوید.

پس از واکاوی موشکافانه و دقیق در شاهکار بی‌بدیل *خسرو و شیرین*، می‌توان گفت شبدیز پس از دو شخصیّت خسرو و شیرین از نظر اهمیّت شخصیّت، نقش ویژه و عملکرد فعّال و جنجالی، ـ حتّی قبل از شاپور و مهین‌بانو ـ در جایگاه سوّم قرار

دارد. گلگون نیز از نظر شخصیّتی، هم‌عنان با مهین‌بانو و شاپور، و شاید فراتر از آنها، فعّالانه ایفاگر نقش خود است. گاه پیش می‌آید که شبدیز و خسرو در ساحتی لغزان، یکی هستند؛ شبدیز، خسرو است و خسرو، شبدیز. این نکته، دربارهٔ شیرین و گلگون و نوسان وجودی و تمثالیِ آن دو هم صدق می‌کند. البته دایرهٔ وجودی شیرین افزون بر گلگون با شبدیز هم تداخل دارد.

منابع

- الیاده، میرچا؛ تصاویر و نمادها؛ ترجمهٔ محمّد کاظم مهاجری، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، ۱۳۹۱.
- آیدنلو، سجاد؛ از اسطوره تا حماسه (هفت گفتار در شاهنامه‌پژوهی)؛ مقدمهٔ محمّدامین ریاحی، ویرایش دوم، تهران: سخن، ۱۳۸۸.
- خدایی، محمد زمان؛ «خاستگاه و پیشینهٔ تاریخی اسب ایرانی یا عرب»؛ پژوهشنامهٔ تاریخ، س سوم، ش چهاردهم، ص۵۶-۴۵، ۱۳۸۷.
- رضائی‌نبرد، امیر؛ «جایگاه اسب در آثار استاد محمود فرشچیان»؛ فصلنامهٔ تحلیلی- پژوهشی نگره، ش ۱۲، ص۹۳-۷۱، ۱۳۸۸.
- زرقانی، ابراهیم؛ «رخش و ویژگیهای او در شاهنامهٔ فردوسی»؛ فصلنامهٔ تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، مندرج در سایت جهاددانشگاهی، ص۱۸۲-۱۶۲، ۱۳۸۷.
- سان، هوارد و دورتی؛ زندگی با رنگ؛ تهران: حکایت، ۱۳۷۸.
- سجادی‌راد، سیده صدیقه و سجادی‌راد، سیدکریم؛ «بررسی اهمیت اسب در اساطیر ایران و سایر ملل و بازتاب آن در شاهنامهٔ فردوسی»؛ پژوهشنامهٔ ادب حماسی، س نهم، ش شانزدهم، ص۱۲۸-۹۹، ۱۳۹۲.
- شریفی، لیلا و ضرغام، ادهم؛ «سیر تحول تصویر اسب از دورهٔ ماد تا دورهٔ هخامنشی»؛ فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره، ش ۲۸، ص ۵۸-۴۰، ۱۳۹۲.
- شکیب، محمود و مقدیمی، یعقوب؛ «بررسی تطبیقی اسب در اشعار امرؤالقیس و منوچهری‌دامغانی»؛ بهارستان سخن (فصلنامهٔ علمی- پژوهشی زبان و ادبیات فارسی)، س هفتم، ش ۱۷، ص۲۳-۱، ۱۳۹۰.
- شوالیه، ژان و آلن، گربران؛ فرهنگ نمادها؛ ج ۴ـ۱، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران: جیحون، ۱۳۸۲.

- طغیانی، اسحاق و طیبه جعفری؛ «رویکردی اساطیری و روانشناختی به تولّد نمادین شبدیز در خسرو و شیرین نظامی»؛ مجلهٔ بوستان ادب شیراز، دورهٔ اول، ش اول، پیاپی۵۵/۱. ص۱۳۴ـ۱۱۹، ۱۳۸۸.
- عبدالهی، منیژه؛ فرهنگ جانوران در ادب فارسی تا پایان قرن پنجم هجری؛ پایان‌نامهٔ دکتری از دانشگاه شیراز، ۱۳۷۸.
- عنصرالمعالی کیکاووس بن وشمگیر بن زیار؛ قابوسنامه؛ به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۸.
- فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامهٔ فردوسی: متن انتقادی از روی چاپ مسکو...؛ ج ۵، به کوشش و زیر نظر سعید حمیدیان، چاپ هشتم، تهران: قطره، ۱۳۸۵.
- قائمی، فرزاد و یاحقی، محمدجعفر؛ «اسب؛ پرتکرارترین نمادینهٔ جانوری در شاهنامه و نقش آن در تکامل کهن الگوی قهرمان»؛ فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی، ش ۴۲، ص۲۶-۹، ۱۳۸۸.
- کاشفی‌سبزواری، حسین؛ فتوت‌نامهٔ سلطانی؛ به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.
- کزّازی، میرجلال‌الدین؛ «رخش و آذرگشسپ»؛ فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی، ش ۴۱، ص ۴۱-۴۸، ۱۳۸۸.
- لوشر، ماکس؛ روانشناسی رنگها؛ ترجمهٔ لیلا مهردادپی، چ بیست و دوم، تهران: حسام، ۱۳۹۳.
- نظامی‌گنجه‌ای، الیاس بن یوسف؛ خسرو و شیرین؛ تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ چهاردهم، تهران: قطره، ۱۳۹۲.
-.....؛ لیلی و مجنون؛ تصحیح و حواشی حسن وحیددستگردی، تهران: زوّار، ۱۳۹۰.
-.....؛ هفت‌پیکر؛ با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی؛ به کوشش سعید حمیدیان، چ پنجم، تهران: قطره، ۱۳۸۵.
- هال، جیمز؛ فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب؛ ترجمهٔ رقیه بهزادی، فرهنگ معاصر، چ پنجم، تهران: ۱۳۹۰.
- یاحقی، محمّدجعفر؛ فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی؛ تهران: آگاه، ۱۳۸۸.

بررسی متغیّر جنسیّت با تکیه بر زبان زنانه در رمان کنیزو اثر منیرو روانی‌پور

دکتر حسن دلبری
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری
هدی میرزایی*
علی محمد عرب پور محمدآبادی**

چکیده
هدف مقاله این است که با تکیه بر مطالعات زبانشناسی اجتماعی و با توجّه به متغیّرهای لیکاف و دیگر زبانشناسان، به بررسی ویژگیهای زبان زنانه در رمان کنیزو اثر منیرو روانی‌پور بپردازد. با بررسیها این نتیجه به دست آمد که روانی‌پور به‌طور قابل توجّهی در این رمان، زبان زنان داستانش را از شکل ضعیف زبانی بیرون آورده است که زبانشناسان بر آن تکیه دارند. با اینکه زنان، تا حدودی رنج‌کشیده و ضعیف و مورد ظلم مردان هستند در زبان ایشان تفاوت بارزی با زبان مردان دیده می‌شود و به صورت قابل توجّهی از ضعف تعریف شده از سوی زبانشناسان مبرا است.

کلیدواژه‌ها: زبان زنانه در داستان امروز، جنسیت در زبان در داستانهای فارسی امروز، زبان داستان کنیزو، تفاوت زبانی مردان و زنان

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۹/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۸/۱
* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

۱. درآمد

یکی از موضوعات مهم و قابل بررسی در ادبیات، جایگاه زنان و مشکلات آنان است. با توجّه به اینکه از گذشته تاکنون، زنان نسبت به مردان به دلیل بعضی از سنتها و عادات و رسوم مختلف جایگاه فرودست‌تری داشته‌اند، «فمینیسم، مدّتها پس از اعتراض زنان به این موقعیّت فرودست خود آغاز، و خواهان از بین رفتن تبعیض میان مردان و زنان شد» (فریدمن، ۱۳۸۲:۶)؛ سپس این نگرشهای منفی نسبت به زنان زمینه‌ساز به وجود آمدن جنبشهایی با عنوان **فمینیسم**[۱] شد که در آن به احقاق حقوق پایمال‌شدهٔ زنان می‌پرداخت و سبب به وجود آمدن مطالعات مختلفی در زمینهٔ زنان شد که شامل حوزه‌های ادبی نیز می‌شود. همین عوامل سبب شده است مطالعات در حوزهٔ زنان جزو مطالعات پرطرفدار از سوی پژوهشگران قلمداد شود. نویسندگان آثار داستانی در دوره-های معاصر، زنان را به گونه‌های مختلف براساس نوع تفکر و یا جهتگیریهای خاص خود در آثارشان بازتاب داده‌اند. موضوع زن و نوع نگاه و نگرش به او در روزگار معاصر بویژه در محافل روشنفکری و دانشگاهی محل بحثها و اظهارنظرهای مختلف قرار گرفته است و به همان دلیل که بیان شد این نگاه‌ها کم و بیش در آثار داستانی بازتاب یافته است.

یکی از زمینه‌های مورد بررسی در حوزهٔ مطالعات زنان، زبان است که همواره مورد توجّه زبانشناسان قرار گرفته است. همراه با رشد و گسترش شاخه‌های مختلف زبانشناسی و افزایش شواهد و مدارک زبانشناختیِ جمع‌آوری شده از نقاط مختلف جهان، زبانشناسان دریافته‌اند که زبان زنان و مردان اختلافات زیادی دارد. این شواهد و مدارک همگی بر این نکته تأکید دارد که زنان و مردان زبان را به شیوهٔ متفاوتی به کار می‌برند. هر جنس اصطلاحات، واژه‌ها و حتی گونه‌های نحوی خاص خود را دارد. جامعه‌شناسان زبان، این تغییرات را ناشی از عوامل متعددی از جمله نژاد و قومیت، دین، طبقهٔ اجتماعی، سطح تحصیلات و بویژه جنسیّت می‌دانند. برای اولین بار **رابین لیکاف**[۲] با انتشار کتاب زبان و جایگاه زنان و چندین مقالهٔ دیگر به صورت جدی و علمی، اختلافات زبانی زنان و مردان را تشریح کرد. او معتقد بود تفاوت قدرت در میان زنان و مردان باعث به وجود آمدن مردانی حاکم و سلطه‌گر از یکسو و زنانی تابع و مطیع از سوی دیگر می‌شود. در اجتماع به طور نسبی زنان پایگاه اجتماعی و نقشهای

محدودتری دارند؛ این بی‌ثباتی و تزلزل اجتماعی در رفتار زبانی آنان بازتاب در خور ملاحظه‌ای دارد.

> زنان در فرایند اجتماعی شدن می‌آموزند محتاطانه و کاملاً مؤدّبانه رفتار کنند و مأخوذ به حیا باشند. قطعیّت در کلام را شایسته زنان نمی‌دانند و این سبب می‌شود تا زنان کمتر از گفتاری قاطعانه استفاده کنند. جامعه هم به دنبال این تقسیم قدرت از زنان رفتاری مبادی آداب را انتظار دارد که باعث می‌شود ایشان کمتر از صورتهای رکیک زبانی استفاده کنند (ارباب،۱۳۹۱: ۱۰۸ و ۱۰۹).

لیکاف از این سبک گفتار زنانه با عنوان «زبان ضعیف» یاد می‌کند و تسلط مردان را در سلسله مراتب طبیعی جنسیّت عامل استفاده از این عنوان می‌داند. زنان «به نظر لیکاف برای یافتن جایگاهی مناسب با شأن خود در جامعه با زبان مؤدبانه صحبت می‌کنند» (بهمنی‌مطلق،۱۳۹۳: ۷۶). شاید بتوان گفت بهترین کاری که در زمینهٔ تفاوتهای جنسیّتی در سبک ارتباط کلامی صورت گرفته، توسط **لیکاف** بوده است. به عقیدهٔ رابین لیکاف تفاوتهای زبانی میان زنان و مردان یکی از نتایج نابرابری اجتماعی است و ویژگیهای زبانی آنان بازتاب تفاوتهایی است که از نظر نقش و موقعیّت اجتماعی میان اعضای این گروه وجود دارد (فارسیان، ۱۳۷۸: ۱۲).

در دورهٔ معاصر، که زنان در سایهٔ تفکرات فمنیستی و زنگرایانه، مجال حضور و ورود به قلمرو زبان و ادبیات را یافتند و قلم در دست گرفتند تا نقش مؤلّف را ایفا کنند، توانستند به بیان و تعریف هستی خود بپردازند. داستان‌نویسان زن بتازگی به قلمرو ناشناختهٔ زبان ـ که بر اساس معیارهای مردانه ساخته شده است ـ پای نهاده‌اند و به ابتکاراتی در عرصهٔ ادبیات بویژه عرصه داستان‌نویسی دست زده‌اند. شخصیّتهای داستانهای زنان، اگرچه غالبا زن هستند و موضوع داستان حول محور مشکلات آنها می‌گردد، مردان هم، دوشادوش زنان در داستانهایشان حضور دارند و گاه جزو شخصیّتهای اصلی به شمار می‌روند. در این پژوهش برآنیم تا به بررسی زبان زنانه در رمان کنیزو اثر منیرو روانی‌پور با تکیه بر متغیّرهای لیکاف بپردازیم. متغیّرهای لیکاف در یازده گروه جای می‌گیرد: ۱. زبان معیار و استاندارد و زبان عامیانه ۲.دستورها و کلام آمرانه ۳. قاطعیت و انقیاد و فرمانبری ۴. قطع کلام و نوبتگیری ۵. تعدیل‌کننده‌ها و تشدیدکننده‌ها ۶. پرسشهای ضمیمه‌ای ۷. دشواژه‌ها ۸. سوگندواژه‌ها ۹. جملات و عبارات تعجبی ندایی ۱۰. صفات و بارعاطفی کلام ۱۱. رنگواژه‌ها.

در این راستا دو پرسش وجود دارد: «آیا زبان شخصیّتهای زن داستانها شکل مردانه می‌گیرد و یا همان ضعف داستانهای مرد نوشته را دارد که تحت تأثیر زبان زنانه قرار دارد؟ پرسش مهمتر اینکه آیا نویسندگان زن توانسته‌اند بر مردسالاری زبان غلبه، و زبان زنانه را اجرا کنند.

۱-۱ پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در حوزه زبان زنانه پژوهشهایی انجام شده است. بهمنی‌مطلق، زبان زنان را در آثار سیمین دانشور و جلال آل احمد بررسی کرده است که در آن به زنانگی در کلمات، جملات، نوع نگاه به زندگی و پرداختن به مسائل مختلفی پرداخته است که در آن نقش دارد و آثار زنان را از مردان متفاوت می‌کند (بهمنی‌مطلق،۱۳۹۱). او همچنین در مقاله‌ای دیگر به پژوهش میان رابطه زبان و جنسیّت در رمان شبهای تهران اثر غزاله علیزاده پرداخته که در این مقاله نیز تفاوت نگرش ذهنی و نمود جنسیت صاحب اثر را در لایه‌های مختلف زبانی او بررسی کرده است (بهمنی‌مطلق، ۱۳۹۳). پاکنهاد جبروتی در کتاب خود با بررسی فرادستی و فرودستی در زبان، جایگاه جنسیت نویسنده و شخصیت داستانی زن و مرد را به ترتیب به عنوان نویسنده و شخصیت فرودست و فرادست مورد واکاوی قرار داده است. (پاکنهاد جبروتی، ۱۳۸۱). جان‌نژاد (۱۳۸۰) در پایان نامهٔ خود با عنوان زبان و جنسیّت، پژوهشی زبانشناختی اجتماعی تفاوتهای زبانی میان گویشوران مرد و زن ایرانی در تعامل مکالمه‌ای به این نتیجه رسیده که مردان در مقایسه با زنان سهم بیشتری از گفت‌وگو را در اختیار دارند. همچنین تحلیل گفتمان بازتولید زبان جنسیتی در مجلات عامه‌پسند فارسی در ایران نوشته قربانعلی ابراهیمی است که نویسنده از دیدگاه میشل فوکو و روش‌شناسی نورمن فرکلاف به بررسی زبان جنسیتی حاکم بر گفتمان غالب بر فضای اجتماعی ایران در داستانهای عامه‌پسند پرداخته است. بررسی نشان می‌دهد که ذهنیت افراد جامعه، بویژه زنان، تحت تأثیر ناخودآگاهی است که حامل خواست گفتمان جنسیتی حاکم است (ابراهیمی،۱۳۸۸). بهروز محمودی بختیاری و مریم دهقانی نیز در مقاله‌ای تحت عنوان رابطه زبان و جنسیت در رمان معاصر فارسی، بررسی شش رمان با تکیه بر نظریهٔ لیکاف با استفاده از متغیرهای او به بررسی شش رمان از زویا پیرزاد و ... پرداخته‌اند (بختیاری،۱۳۹۲). زبان زنان موضوعی جدید در ادبیات است که کمتر مورد بررسی و تأمل قرار گرفته است.

همچنین پژوهشگرانی چون نوشین‌فر(۱۳۷۴)، برزگر آق‌قلعه (۱۳۷۸)، مدرسی (۱۳۸۷) نیز در حوزهٔ جنسیّت در زبان مقالاتی نوشته‌اند که به نسبت آنچه در این پیشینه آمد، نزدیکی کمتری به موضوع مورد بحث دارند و به تناسب مطلب در متن مقاله از آنها استفاده شده است؛ با وجود این نوع نگاهی که در این مقاله نسبت به زبان منیرو روانی پور و بویژه رمان کنیزو وجود دارد به این شکل سابقه‌ای ندارد و امید است در نوع خود پژوهشگران این حوزه را به کار آید.

۲. بازشناخت اجمالی نویسنده

منیرو روانی‌پور در جفره بوشهر به دنیا آمد. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در شهر بوشهر گذراند و در دانشگاه شیراز روانشناسی خواند؛ سپس برای ادامه تحصیل به امریکا رفت و در رشته علوم تربیتی از دانشگاه ایندیانا کارشناسی ارشد گرفت. روانی‌پور از سال ۱۳۶۰ داستان‌نویسی را به‌طور جدی شروع کرده است. اولین کتابش به نام کنیزو در سال ۱۳۶۷منتشر شد؛ پس از آن تعداد زیادی داستان کوتاه و چند رمان نوشت. داستان رعنا از مجموعه *نازلی* در دورهٔ سوم جایزه گلشیری و در سال ۱۳۸۲ برگزیده شده است.

در سال ۱۳۷۹ روانی‌پور از شرکت‌کنندگان کنفرانس برلین بود. قهرمان داستان *زن فرودگاه فرانکفورت* نیز زنی است که قرار بوده است در کنفرانس برلین داستان بخواند؛ اما با مشکلاتی که در حاشیه کنفرانس برلین به وجود می‌آید، فرصت داستان‌خوانی را از دست می‌دهد و علاوه بر آن در کشورش نیز برای شرکت در این کنفرانس مورد شماتت قرار می‌گیرد. روانی‌پور در سال ۱۳۸۵ از اوّلین حامیان کمپین یک میلیون امضا برای تغییر قوانین تبعیض‌آمیز علیه زنان در ایران بود. وی از دسامبر ۲۰۰۷ با خانواده‌اش در امریکا به سر می‌برد.

۲-۱ آثار نویسنده

هر چند سبک و زبان نویسنده در طول سالها تغییر می‌کند، دغدغه‌های او ثابت است. عناصر ویژهٔ داستانی، طبیعت حاکم بر فضای داستانها و نقش برجسته زنها از همان کتاب اول در داستانها حضور دارد. بعضی از شخصیّتهای داستانی مانند مریم یا گلپر نیز در داستانهای مختلف روانی‌پور بارها ظاهر می‌شوند.

در راستای پرهیز از تفصیل بی مورد آثار نویسندهٔ مورد بحث تنها در قالب جدول ذیل ارائه شود:

رمانها	داستان کوتاه و مجموعه داستان	کودکان
اهل غرق (۱۳۶۸)	گنجشک و آقای رئیس جمهور (۱۳۵۵)	گنجشک و آقای رئیس جمهور
دل فولاد (۱۳۶۹)	کنیزو (۱۳۶۷)	ترانه‌های کودکان
کولی کنار آتش (۱۳۷۸)	سنگهای شیطان (۱۳۶۹)	
	سیریا سیریا (۱۳۷۲)	
	زن فرودگاه فرانکفورت (۱۳۸۰)	
	نازلی (۱۳۸۱)	

۳. بررسی رمان براساس مؤلفه‌های لیکاف:

یکی از جنبه‌های قابل بررسی زبان زنانه در نظریهٔ لیکاف در فرم به کارگیری واژه‌ها و گزاره‌ها نمود می‌یابد. این فرم می‌تواند به صورت کاربرد زبان معیار، عامیانه و محافظه‌کارانه و در زیر گروه‌های دیگری جای گیرد که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

۳-۱ کاربرد زبان معیار، عامیانه و محافظه‌کارانه

نقشهای اجتماعی گوناگون، الگوهای رفتاری متفاوت وانتظارات اجتماعی مختلفی به‌وجود می‌آورد و به همین دلیل است که انتظارات اجتماعی از زنان و مردان در زمینهٔ رفتار اجتماعی آنان یکسان نیست. رفتار زبانی یکی از جنبه‌های رفتار اجتماعی انسان است و بنابراین تابع ملاکها و اصول کلی آن است. به نظر زبانشناسان اجتماعی از آنجا که در بیشتر جوامع از زنان در مقایسه با مردان رفتار اجتماعی صحیحتر و مناسبتری انتظار می‌رود، رفتار زبانی آنان نیز نه تنها با مردان متفاوت است بلکه به طور کلی از نظر اجتماعی از شکلهای بهتر یا صحیحتر بیشتر از مردان استفاده می‌کنند. شاید علت آن چنین باشد که فشارهای اجتماعی- فرهنگی در هر جامعه بر روی زنان بیشتر است. همین امر آنان را نسبت به رفتار زبانی خود و کاربرد ویژگیهای زبانی معتبر حساستر می‌کند (نوشین‌فر، ۱۳۸۱: ۱۸۶). از نظر«لیکاف»، تفاوت گفتاری زنان و مردان بیشتر از

اینکه در حیطهٔ زبانشناسی و تفاوت گفتاری قابل بررسی باشد انعکاس‌دهندهٔ روابط فرهنگی جامعه است؛ بدین معنا که در حیطهٔ فرهنگی جامعه، سطح انتظارات از هر زن با سطح انتظارات از مرد متفاوت است؛ حتی در جوامعی مانند جوامع صنعتی که نقشهای زنان و مردان چندان از یکدیگر دور نیست، تفاوتهایی در گفتار زنان و مردان وجود دارد.

> بیشتر این تفاوتها بنا بر منزلت زن یا مرد در جامعه قابل تبیین است. مردان اغلب برای کسب یا حفظ پایگاه اجتماعی صحبت می‌کنند و با توجّه به اینکه در جامعه از قدرت بیشتری برخوردار هستند، انعکاس این قدرت در صحبتهایشان به‌صورت تأکید و اطمینان مشهود است؛ اما زنها با حفظ موقعیّت خود سعی دارند تا در اجتماع، صورت بهتری از خود عرضه کنند (نرسیسیانس،۱۳۸۳: ۴۰۱).

با توجّه به فضای حاکم در رمان کنیزو و جو خاصّ سنتی که در طول داستان به چشم می‌خورد، اینگونه برداشت می‌شود که نویسنده شخصیّتهای زن، داستانهایش را به استفاده از نوع بهتر و درستتر زبان ملزم نکرده است. نویسنده در هر بخش داستان از زبان شخصیّتهایش نوعی اعتراض به ظلم از سوی مردان را به مخاطب القا می‌کند که همین باعث می‌شود در زبان ایشان نمود پیدا کند؛ هر چند زنان داستان در مقایسه با شخصیّتهای مرد، صورت صحیحتری از زبان را به‌کار می‌گیرند. در این پژوهش برای سنجش زبان معیار و محافظه‌کارانه، دو متغیّر **دشواژه‌ها** و کلمات و **ضرب‌المثلهای عامیانه** بررسی شده است که میزان کاربرد این دو متغیّر هنجارمند و محافظه‌کارانه بودن زبان را نشان می‌دهد.

۱-۱-۳ نمونه‌ای از زبان عامیانه

زبان عامیانه از سوی کاربران مرد و زن بدون داشتن تغییر بسامدی معنی‌داری به کار می‌رود؛ اما تفاوت عمده در انتخاب ترکیبها یا گزاره‌هایی است که جنسیت نویسنده را بازتاب می‌دهد. این انتخاب آنقدر فراگیر است که حتی ما را در اینکه ترکیبها و گزاره‌ها آگاهانه انتخاب، و یا متناسب با جنسیت صاحب اثر به صورت ناخودآگاه از ذهن او صادر می‌شود، مردد می‌کند:

> «از مدرسه که مرخص شدی، یه راس بیا خونه، ورپریده کلا سرمون رفته اینجا، جای خوبی نیس» (روانی‌پور،۱۳۸۰: ۸).
>
> «اوهوی، چرا ماتت برده هنوز نیومده سر به هوا شدی» (همان:۱۰).

«پس بذارن رو سرشون حلوا حلواش کنن» (همان:۲۲).
«حالا یه کفتر افتاده تو چنگش مگه ول می‌کنه» (همان:۳۴).
«اشکتون دم مشکتونه، برین سر خونه زندگیتون» (همان:۴۶).
«فکرکردن فایده نداره، دلت برای خودمون بسوزه مدینه. تا دو روز دیگه، آبادی از گشنگی می‌مرد، هر کسی دلش می‌خواد پیداش کنه، اما اگه نکنه، روزگارمون تخته‌س» (همان).
«مادربزرگ به آسمان نگاه می‌کند و آه می‌کشد. «امشب ماه رو ذله می‌کنه»» (همان:۵۵).
«با مشت کوبید تو ملاجم. همین حالا هم انگار می‌ترسه که لوش داده باشم، اما خدا شاهده من لام تا کام نگفتم و نمی‌گم» (همان:۱۲).

۲-۱-۳ نمونه‌ای از دشواژه‌ها

هرچند کاربرد دشواژه‌ها به تناسب جنسیت متغیر است، در داستانهای روانی‌پور بویژه آنجا که بر نگرشی فمینیستی مبتنی است این تعادل تا حدی دچار تزلزل می‌شود:

«مادر فریادزنان یقه پدر را می‌گرفت: «کدام قرمساقی اینجا رو به تو قالب کرده؟ بگو، بگو تا جد و آبادشو بدم دس زنش»» (همان:۹).
«بی‌پدر از سلیطه‌ها چیز می‌گیری» (همان:۱۱).
«ای بی‌غیرت، ادا در نیار، عمدا له‌ش کردی، مگه کور بودی» (همان:۱۳۶).

حساسیت زنان در کاربرد شکلهای معیار زبان سبب شده است که آنها رفتار زبانی محافظه‌کارتری داشته باشند و از صورتهای جدید یا غیرمعتبر، که به‌نوعی با طبقات پایین جامعه ارتباط دارد، کمتر استفاده کنند در حالی که «مردان در استفاده از صورتهای غیرمعتبر، کمتر محافظه‌کاری نشان می‌دهند» (نوشین‌فر،۱۳۸۱: ۱۸۶). لیکاف زبانشناس معروف فمینیست، زنان را استادان استفاده از حُسن بیان می‌داند؛ اما برخلاف زنان، مردان در عرصه گفتار بسیار رقابتگرا و در پی نشان‌دادن غلبه و برتری خود بر طرف مقابل هستند و از نظر اجتماعی هم آزادیهای بیشتری دارند و به همین دلیل خیلی بیشتر از زنان از دشواژه‌ها بویژه دشواژه‌های رکیک استفاده می‌کنند. با بررسی رمان *کنیزو* می‌توان به این نتیجه رسید که شخصیّتهای زن داستان در استفاده از صورتهای غیر معتبر و گاه مردانه، کمتر محافظه‌کارانه عمل کرده‌اند و علاوه بر نمونه‌های بیان شده این نوع گفتار در همه جای رمان دیده می‌شود. می‌توان اینگونه برداشت کرد که انتخاب این

نوع گفتار برای شخصیّتهای زن داستان از سوی نویسنده اشاره به چگونگی تفکر فمینیستها به این دو گانگی زبانی است.

۳-۱-۳ زبان آمرانه

زنان در گفتگوها در پی برقراری تعامل و ارتباط مثبت با دیگران هستند. این عوامل باعث شده است آنان به جای استفاده از دستورهای مستقیم، بیشتر منظورشان را به‌طور پیشنهادی یا غیرمستقیم مطرح کنند. «دستورهای مردانه مستقیم بیان می‌شود و با تحکم شدید همراه است، امر تشدیدی و دستورهای زنانه که بیشتر به صورت پیشنهادی یا غیرمستقیم مطرح می‌شود، امر تعدیلی نامگذاری شده‌است» (بهمنی‌مطلق،۱۳۹۳: ۱۴).

نمونه‌هایی از کلام آمرانه:

«بشین گریه کن... بدتر زهرش می‌ترکه» (روانی‌پور،۱۳۸۰: ۱۸).

«پاشو بهش آب بده، اینا هم گندشو در آوردن» (همان: ۳۵).

«حالا دیگه عروسی، بشین سرجات» (همان: ۴۱).

«بیا کمک کن. دادمش به اون، رفت که پیداش کنه... بیا کمک کن» (همان:۶۳).

در بعضی بخشهای رمان، بویژه در فصل کنیزو و آبیها، شخصیّتهای زن داستان دستورهای مستقیم می‌دهند و کلامشان آمرانه است که تا حدودی گفته زبانشناسان را نقض می‌کند ولی در بخشهای دیگر رمان این متغیّر کمتر به چشم می‌خورد و کلام زنان را از حالت آمرانه مستقیم خارج می‌کند و حالت تعدیلی به خود می‌گیرد.

۴-۱-۳ قاطعیّت و انقیاد

در پژوهشهایی اریکسون[۳]، جانسون[۴] و اُبار[۵]، سبکهای گفتار قدرتمندانه و سبکهای ضعیف مورد بررسی قرار گرفته است. آنان استدلال کردند که سبکهای گفتاری با جایگاه و قدرت اجتماعی پیوند و وابستگی دارد. «از نظر لیکاف زبان مردانه قاطعانه، بزرگسالانه و مستقیم و زبان زنانه نابالغ، خیلی رسمی و بیش از حد مؤدبانه و غیرقاطعانه است» (بهمنی‌مطلق،۱۳۹۳: ۲۱). افراد با جایگاه پایین عموماً سبکهای گفتاری ضعیف را به‌کار می‌برند که با تشدیدکننده‌ها، تعدیل‌کننده‌ها، درنگها، فرمهای سؤالی (استفاده از لحن خیزان، فرمهای سؤالی با استفاده از زیر و بم صدا)، فرمهای خیلی مؤدبانه و با ژست و پرستیژ بالا و اشاره در هنگام صحبت، استفاده می‌کنند.

در حالی که افراد با جایگاه بالا کمتر فرمها و شکلهای ضعیف را به کار می‌برند و

زنان از آنجا که در اجتماع، جایگاه ضعیفی دارند از شکلهای ضعیف زبـانی اسـتفاده می‌کنند و بالعکس فرمهای مردانه با قاطعیّت و قدرتمندانه است (محمّدی‌اصل، ۱۳۸۸: ۱۴۴).

در این پژوهش قاطعیّت و انقیاد در زبان شخصیّتهای زن رمان کنیزو و متغیّرهایی چون تشدیدکننده‌ها، تعدیل‌کننده‌ها، پرسشهای ضمیمه‌ای و نقل قول مستقیم مورد بررسی قرار می‌گیرد. نمونه‌هایی از این متغیّرها:

۱-۴-۱-۳ تشدیدکننده‌ها

زنان در مکالمه‌ها در پی برقراری تعامل و ارتباط مثبت با دیگران هستند. این عوامل باعث شده است آنان به‌جای استفاده از دستورهای مستقیم، بیش‌تر منظورشان را به‌طور پیشنهادی یا غیرمستقیم مطرح کنند. دستورهای مردانه مستقیم بیان می‌شود و با تحکم شدید همراه است، «امر تشدیدی و دستورهای زنانه که بیشتر به‌صورت پیشنهادی یا غیرمستقیم مطرح می‌شود، امر تعدیلی نام‌گذاری شده است» (بهمنی مطلق،۱۳۹۳: ۱۴).

«آره آدم‌های خوبی بودن، آدم خوب خیلی کمه» (روانی‌پور،۱۳۸۰: ۱۴).

«می‌خوای یادت بدم؟ آسونه خیلی آسونه» (همان:۱۶).

«نکن... اصلا نکن، بعد مادر می‌گه... تو، تو خوب نیستی» (همان:۱۹).

«بعدش که عروسی کردیم دیگه نمی‌ذاره ننه برای مردم نون بپزه، فقط برای خودمون می‌پزه، عمو ابراهیم خیلی خوبه، هیچ ترسی نداره» (همان:۴۰).

«ها، تا دریا خیلی راه بود... باید ببینی، خودت باید ببینی، خالو و خالوزاده‌ها هستند. باید بری و ببینی ما چطور ایستادیم» (همان:۶۹).

۲-۴-۱-۳ تعدیل‌کننده‌ها

از نظر زبانشناسان تعدیل‌کننده‌ها از کلیشه‌های گفتاری زنان است. لیکاف معتقد است گویشوران زن بیشتر از گویشوران مرد از تعدیل‌کننده‌ها استفاده می‌کنند. او چگونگی خاص اجتماعی شدن زنان را علت گرایش آنها به استفاده از تعدیل‌کننده‌ها می‌داند.

او عقیده دارد، زنان در فرایند اجتماعی شدن یاد می‌گیرند که بیان و اظهار قاطع و بـا اطمینان، ویژگی شایستهٔ زن نیست و قدرت فقط مختص مـردان اسـت. فیشـمن نیـز استفاده بیشتر زنان را از تعدیل‌گرها تأیید کرده ولی او معتقد است علت گرایش زنان به کاربرد تعدیل‌گرها جلب توجه مخاطب است؛ زیرا در گفتگوهـای مخـتلط مـردان کمترین توجه را نسبت به گفته‌های زنان نشان می‌دهند (شکاری،۱۳۹۳: ۱۰۹ و ۱۰۸).

«خب، خب... این‌طور نیس، یعنی همیشه نیس، بعضی وقتا...» (همان:۱۹).
«شاید نگرش داشتن، شاید زنجیرش کردن» (همان،۴۶).
«لابد ناخوش بوده، این سه روز ناخوش بوده» (همان،۴۹).
«محکم زنها، محکم بزنین شاید راه رو گم کرده باشن» (همان،۵۹).

۴-۱-۳-۳ پرسشهای ضمیمه‌ای

پرسشهای ضمیمه‌ای عباراتی کوتاه در پایان جملات خبری است که آن را سؤالی می‌کند؛ مانند روز قشنگیه، مگه نه؟ طبق آزمایشهای محققان، زنان تقریبا دو برابر مردان از پرسشهای پایانی کوتاه بهره می‌برند؛ به عنوان مثال عباراتی مانند «مگه نه؟»، «بگم دیگه» و... در گفتار زنان رایجتر است. از نظر ایشان، نبودن پرسشهای پایانی کوتاه در اظهارات مردان حاکی از اعتماد به نفس آنهاست که قاطعانه ابراز عقیده می‌کنند و تزلزلی به خود راه نمی‌دهند؛ این در حالی است که استفاده زنان از این نوع سؤالات بر نبودن اعتماد به نفس ایشان دلالت دارد. به اعتقاد لیکاف، اشخاصی که بارها از این پرسشها استفاده می‌کنند، نشان می‌دهند که به اظهارات خویش اطمینان ندارند و نظر مخاطب را جویا می‌شوند؛ به علاوه ممکن است تعهدی نیز نسبت به اظهارات خویش نداشته باشند. وانگهی شخص با چنین تردیدی به دنبال تأیید دیگران است. این مطلب را می‌توان به گونه‌ای دیگر نیز تفسیر کرد؛ در این حالت، این امر حاکی از حساسیت و گرمی بین فردی زنان است که به تداوم گفتگو تمایل دارند (ر.ک: شکاری،۱۳۹۳).

کامرون (۱۹۸۸) کاربرد بیشتر پرسشهای ضمیمه‌ای توسط زنان را نشانه‌ای از کنترل گفتگو و نوعی روش مؤدبانه به منظور تلاش برای تداوم آن تفسیر می‌کند و فرضیه لیکاف را مبنی بر اینکه پرسشهای ضمیمه‌ای نشانهٔ تردید و عدم قطعیت زنان است رد می‌کند. زبانشناسان پرسشهای ضمیمه‌ای را از کلیشه‌های زبانی زنان می‌دانند. لیکاف (۱۹۷۵) معتقد است، پرسشهای ضمیمه‌ای قدرت اظهار نظر قطعی را کاهش می‌دهد و نشانه عدم قطعیت گوینده است. او، این موضوع را به صورتی دیگر تحلیل می‌کند و بین ویژگیهای زبانی و موقعیت اجتماعی زنان، نوعی رابطه مستقیم متصور است و اعتقاد دارد عدم قاطعیت در گفتار این گروه، که به صورت طرح نمایان است با نبود اطمینان آنان از اوضاع جایگاه اجتماعی متزلزلی ارتباط دارد که در آن قرار دارند. با

توجه به این نظریات زبانشناسان، استفاده از پرسشهای ضمیمه‌ای نشاندهندهٔ عدم قطعیت و نوعی مؤدبانه‌تر کردن گفتار تلقی می‌شود.

«پنجره نشستی که چی بشه؟ مگه نمی‌فهمی اینجا شهره؛ مگه نمی‌بینی سلیطه رد می‌شه؟» (همان:۹).

«سینما سیل می‌کنی، ها؟... می‌خوای بدبختم کنی ها؟ ...» (همان:۱۷).

«نیدی؟ صداش، صداش میاد» (همان:۳۵).

«هشتاد سال و بلکه صد سالش بود خالو، نه دندان داشت و نه جوانی. اصلا کاری ازش می‌آمد؟ دستش تفنگچی‌هاش بودند» (همان:۷۷).

۴-۱-۳-۴ جملات ناتمام

ناتمام گذاشتن گزاره‌ها گاه نشانهٔ تردید است (البته نه تردید در دانستن بلکه تردید در گفتن یا نگفتن) که تا اینجا به جنسیت گوینده ارتباطی ندارد وگاه گوینده با وقفه‌های معنی‌دار و با استفاده از بلاغت سکوت علاوه بر انگیزش حس کنجکاوی در مخاطب، او را برای پرکردن خطهای سفید میان کلام خود ترغیب می‌کند که بررسی گزاره‌های روانی‌پور نشان داد استفاده از این ترفند در زبان زنان داستانهای او بسامد قابل توجهی دارد:

«دیگه... دیگه اون لباسو نپوش... همون طلائیه، که دیشب... من ... از پشت بون...» (همان:۱۹).

«خب، خب... این‌طور نیس، یعنی همیشه نیس، بعضی وقتا...» (همان).

۵-۴-۱-۳ نقل قول مستقیم

«خانم معلم می‌گه، او هم محتاجه، مثل گدا» (همان:۲۱).

«خانم معلم می‌گه اینا سرنوشت غم‌انگیزی دارن» (همان:۲۵).

«ننه می‌گه باید به خونه و زندگی برسم» (همان:۳۷).

با وجود تعاریفی که از سوی زبانشناسان مبنی بر عدم قطعیّت در کلام زنان و ضعف در داشتن کلامی قاطعانه ارائه می‌شود، می‌توان گفت نویسنده در بعضی قسمتها، زنان داستان را به استفاده از تشدیدکننده‌ها ملزم کرده است تا کلام ایشان را از شکل ضعیف زبانی خارج کند. البته باید گفت تعدیل‌کننده‌ها و سایر عوامل در کلامشان دیده می‌شود؛ ولی زبان زنان این رمان به‌صورت صرف ضعیف و بیش از حد مطیعانه نیست. در این رمان گفتگوهای زیادی میان زنان و مردان داستان رخ نمی‌دهد و بیشتر این زنان

هستند که به ایفای نقش می‌پردازند. این عدم قدرت در زبان در فصلی با عنوان کنیزو، که مردان چندان دارای قدرت نیستند، بیشتر به چشم می‌خورد. استفاده از دو متغیّر نقل قول مستقیم و جملات ناتمام، تنها به همین نمونه‌های آورده شده ختم می‌شود و بیانگر این است که نویسنده ضعف زبانی‌ای را که زبانشناسان مختص کلام زنان دانسته‌اند از زبان شخصیّتهای زن رمانش تا حدود زیادی دور کرده است.

۶-۴-۱- ۳ سوگندواژه‌ها

در فرهنگ عامهٔ ما این باور هست که زنان بیشتر ازمردان سوگند می‌خورند. در مورد تفاوتهای گویشوران مرد و زن دربارهٔ سوگند خوردن و به کارگیری **سوگندواژه‌ها** در زبان انگلیسی پژوهشهایی انجام شده است.

> گوم[۶] این نکته را بیان می‌کند که زنان بیش از مردان قسم می‌خورند. این تحقیقات همچنین نشان می‌دهد که در گفتگوهای تک جنسیّتی آمار به‌کارگیری سوگندواژه‌ها بسیار زیادتر بوده است. این تحقیقات نشان می‌دهد که این چنین ویژگیهای گفتگویی شاید در نظامهای فرهنگی مختلف وجود داشته باشد (جانثزاد، ۱۳۸۰: ۱۲۱).

همچنین یسپرسن[۷] معتقد است: «در جوامعی که سوگند خوردن معمول است زنان بیشتر از مردان سوگند می‌خورند» (همان. ۱۲۳). سوگندواژه‌ها می‌تواند هم شامل سوگند خورن به مقدسات دینی باشد مانند «**به‌خدا**»، «**به حضرت عباس**» و هم شامل سوگند خوردن به چیزهای با ارزش و مهم زندگی فرد. نمونه:

«تو را خدا... تو را خدا نکن... مُردم» (روانی‌پور،۳۴:۱۳۸۰).

«در و باز کن، تو رو خدا، مادر...» (همان:۳۵).

«هی! ما بی‌گناهیم، به‌خدا ما بی‌گناهیم» (همان:۵۲).

«تو را خدا منو ببین» (همان:۱۱۵)

این عبارات نشاندهندهٔ این است که گوینده آن را برای تأکید بیشتر و اقناع بیشتر مخاطب خود، به کار می‌برد. این متغیّر زبانی در رمان تا حدود زیادی دیده می‌شود که برای بیان عجز و گاه نوعی استمداد است و در بعضی مواقع التماس‌گونگی کلام را نشان می‌دهد و این در بعضی از موارد نشاندهنده ضعف زنان داستان است.

۷-۴-۱-۳ رنگواژه‌ها

زبانشناسان معتقدند زبان مردانه جدی و کلی‌نگر است در حالی که زبان زنانه احساسی

و جزئی‌نگر است. در زبان زنانه توجه به جزئیات و ترکیب کلی آن دقیقتر از زبان کلی‌نگر مردانه است. لیکاف رنگواژه‌ها را مهمترین زمینه‌ای می‌داند که جزئی‌نگری زبان زنانه را منعکس می‌کند. او اظهار می‌کند، رنگواژه‌هایی که توسط زنان به کار برده می‌شوند بسیار دقیقتر از رنگواژه‌های مردانه است. واژگان مربوط به رنگ از قبیل موشی، نیلی، ماشی، نخودی و عدسی را بیشتر زنان به کار می‌برند. ساخت واژگان زبان محملی است که فرهنگ و اندیشهٔ جمعی در آن ظهور می‌کند. در واقع یکی از مشخصترین سطوح هر زبان واژه‌ها و ساخت واژگانی آن است. از این رو با بررسی در ایـن حـوزه شواهد روشنی را می‌توان به دست آورد که در تحلیل زبان بسیار مهم است (پاکنهادجبروتی،۵۵:۱۳۸۱). نمونه:

«پسین که شد گلپر را دیدند. چشمان زمردیش می‌درخشید و هفت گیس بلند طلائی رو شانه‌هاش می‌لغزید» (روانی‌پور،۱۳۸۰: ۳۹).

«آبی است. صورتش هم آبی است. موهایش نقره‌ای ست» (همان:۵۰).

«برمی‌گردد نگاهم می‌کند. چشمانش رنگ خرماست» (همان:۵۴).

«ماهیهای سبز، طلائی، سرخ، آبی در آتش دریایی می‌سوزند» (همان:۵۵).

«خالو با چشمان لیمویی مهربانش و عرق‌چین سفیدی که موهای نقره‌ایش را می‌پوشاند چشم می‌دوزد به شب» (همان:۷۲).

«چشمانی که سبز است که لیمویی است که یشمی است و رگه‌های سرخ دارد و رگه‌های سرخ...» (همان:۹۱).

دایرهٔ واژه‌های توصیف رنگ در گروه زنان وسیعتر است. آنان از اصطلاحاتی استفاده می‌کنند که در میان گروه مردان معمول نیست. رنگهای ارغوانی روشن و نخودی در زبان انگلیسی از این نوع است. همان‌طور که رنگهای نخودی، پسته‌ای، یشمی، آجری، عدسی، موشی، فیلی و... در زبان فارسی در گونه زبانی زنان معمول است (شریفی‌مقدم و بردبار،۱۳۸۹: ۱۳۴)، استفاده از رنگواژه‌ها نشاندهنده جزئی‌نگری زنان نسبت به مردان کل‌نگر است که میان شخصیّتهای زن در این رمان با توجّه به فضای حاکم تا حدودی به کار برده شده است.

۵-۱-۳ صفات و بار عاطفی کلام

واژه‌هایی چون «طفلک»، «نازی»، «موشی»، «حیوونی» در زبان فارسی و Divine , Sweet , Lovely(به ترتیب بانمک، الهی، نازی و دوست‌داشتنی) در زبان انگلیسی که بار احساسی و عاطفی دارد و نمایانگر احساس فرد است و نوعی همدردی را بیان می‌کند،

در گونهٔ گفتاری و نوشتاری زنان معمولتر است. این توانش سبب اثرگذاری بیشتر بر شریک گفتمانی و جذب مخاطب می‌شود (شعیری و ترابی،۱۳۹۱: ۴۴). استفاده از صفات، جزء جدانشدنی‌ای از کلام زنان است که این را می‌توان در زبان زنان داستان بخوبی مشاهده کرد. لیکاف هم استفاده از صفاتی مانند **شیرین**، **ملیح**، **قشنگ** و... را مخصوص زنان می‌داند. ولفسون[۸] و مانیس[۹] هم در پژوهش خود دریافتند «**بزرگ**» رایجترین صفتی است که به وسیلهٔ مردان به کار برده می‌شود و صفت «**زیبا**» هم به وسیلهٔ مردان و هم زنان استفاده می‌شود (شکاری،۱۳۹۳: ۱۰۱).

«دیره، دیگه نمی‌شه عینی چشم سیاه» (همان:۱۶).

«بوبونی آه می‌کشد: چه موهای قشنگی داره» (همان:۵۳).

«جوون بالابلندم وای، جوان حجله ندیده‌ام وای» (همان:۶۲).

«ای ننه‌م جان، می‌بافم و می‌فروشم عزیز» (همان:۱۱۶).

«ناز... نازی تو کجا بودی؟ از کجا پیدات شد آخ عزیز عزیز خوش آمدی» (همان:۱۴۴).

شواهد این رمان نشان می‌دهد در گفتگوهای مربوط به زنان صفات عاطفی به‌کار برده شده در کلامشان چندان برجسته نیست و با نظریات لیکاف، پینتون و یسپرسن همخوانی ندارد که کاربرد صفات عاطفی را مختص زبان زنانه می‌دانند. بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت نویسنده بخوبی نتوانسته است، صفات عاطفی را در زبان شخصیّتهای زن رمان به کار برد و از این لحاظ زبان زنان با وجود مثالهای کمی که در طول رمان به چشم می‌خورد تا حدودی عاری از عاطفه است.

۶-۱-۳ جملات و عبارات تعجبی ندایی

به نظر برند، الگوهای گفتاری زنان با مردان متفاوت است و زنان بیشتر از مردان از الگوهای مربوط به شگفتی ادب استفاده می‌کنند(شیخی،۱۳۹۲: ۱۱۶). جملات و عبارات تعجبی ـ ندایی را به دو گروه تقسیم‌بندی کرده‌اند: گروه اول اصطلاحاتی است که با جنسیّت مونث گویشور ارتباط دارد و بار کلامی ـ اجتماعی زنانگی دارد و به هیچ‌وجه در رفتار زبانی مردان دیده نمی‌شود؛ مانند: اِ وا خاک عالم، وا و ... . گروه دوم کلماتی مانند: آه، به، به‌به، آخ و ... هستند که بیانگر توجّه مثبت شنونده به گفتار گوینده است و می‌تواند هم به وسیله گویشوران زن و هم گویشوران مرد استفاده شود. (شکاری،۱۳۹۳: ۵۶).

نمونه‌ها:

«وه ... وه... مرگ بوات وه...» (روانی‌پور،۱۳۸۰: ۸).

«هی ... هی منیرو، مریمو، صدو، نصفه شبه، بمبک بخوردتون... هی، هی» (همان: ۱۵).
«وای مادربزرگ! کو؟ کو؟» (همان:۶۳).
«آخ... اومدین دنبال من» (همان:۱۲۵).
«آخ فاطی، لامصب، آخه شما کجا هستین» (همان:۱۳۷).

بررسی جملات و عبارات تعجبی و ندایی در این رمان نشان می‌دهد که این متغیّر به صورت قابل توجّهی توسط شخصیّتهای مونث رمان استفاده شده است و در طول رمان شخصیّتهای مذکر از این گونه جملات در گفتگوهای خود استفاده نکرده‌اند؛ زیرا همان‌طور که یافته‌های ما در کاربرد زبان معیار و استاندارد نشان داد، زبان زنان نوعی عامیانگی را در خود گنجانده است. بنابراین از قبل قابل پیش‌بینی بود که در این کلیشهٔ زبانی شخصیّتهای زن رمان از آن استفاده زیادی کنند. بنابراین نویسنده آنها را مطابق با کلیشه‌های زبانشناختی در گفتگوهای شخصیّت‌ها به‌کار برده و از این حیث زبان شخصیّتهای داستان بدرستی ایجاد شده و نویسنده در کار خود موفق بوده است.

۴. دستاورد

این پژوهش مطالعه‌ای است که به بررسی و ارزیابی تأثیر جنسیّت نویسنده بر زبان شخصیّتهای زن و مرد پرداخته است. این مطالعه به صورت بین‌رشته‌ای از یافته‌های علم زبانشناسی اجتماعی و جامعه‌شناسی زبان ـ که رشته‌هایی نسبتاً جدید است ـ در تحلیل زبانی متون ادبی بهره برده است. همچنین هرجا که نیاز دیده شد از نظریات نظریه‌پردازان فمینیست بویژه زبانشناسان فمینیستی برای توضیح و تبیین فرضیات استفاده شد و این نتیجه به دست آمد که زبان در رمان کنیزو اگرچه با بسیاری از کلیشه‌های زبانشناسی تا حدودی همخوانی دارد؛ اما جنسیّت مونث نویسنده در آن تأثیر گذاشته و باعث شده است تا زبان زنان که باید زبانی معیار و استاندارد باشد به نوعی خشن و غیراستاندارد شود. کاربرد کمتر صفات و پرسشهای ضمیمه‌ای و تعدیل‌کننده‌ها توسط زنان در این رمان براساس همان فرضیهٔ یادشده قابل توجیه است؛ اما در موارد دیگر زنان در این رمان به استفاده از متغیّرهایی مانند کاربرد دستورها، قاطعیّت و انقیاد و تشدیدکننده‌ها پرداخته‌اند که تا حدودی باعث عدم همخوانی با نظر زبانشناسان می‌شود؛ اما استفاده از رنگواژه‌ها، جملات تعجبی و ندایی هم، شاهد همخوانی آنها با کلیشه‌ها و یافته‌های زبانشناسان است. بنابراین عوامل زبانی زبان زنانه در رمان تا حدودی مساوی به‌کار رفته است. اگرچه رمان از حیث استفاده از کلیشه‌های زبانشناسی

وضعیت مطلوبی دارد، تأثیر جنسیّت نویسنده در زبان آن انکارناپذیر است. لیکاف زبانشناس معروف فمینیسم، یکی از مهمترین وجوه اختلاف نوشتار زنان و مردان را در رنگواژه‌ها می‌داند. به عقیدهٔ او زنان چون برخلاف مردان، که کلی‌نگر هستند به جزئیات توجّه زیادی می‌کنند از رنگواژه‌های بیشتر و گوناگونتری در نوشته‌هایشان استفاده می‌کنند. این موضوع با بررسی‌ای که در مورد رنگواژه‌ها انجام گرفت، کاملاً به اثبات رسید. پس می‌توان نتیجه گرفت جنسیّت نویسنده در زبان رمان و زبان شخصیّتهای زن بسیار مؤثر است که در بررسیهای زبانی هر اثر نباید آن را از نظر دور داشت.

پی‌نوشت

1. Feminism
2. Robin TolmachLakoff
3. Ericsson
4. Janssen
5. O Bar
6. Gumma
7. Jesperson
8. Wolfson
9. Manis

منابع

- ابراهیمی، قربانعلی؛ «تحلیل گفتمان باز تولید زبان جنسیتی در مجلات عامه‌پسند فارسی در ایران»؛ پژوهش زنان، ۱۳۸۸، ص ۶۶-۳۳.
- ارباب، سپیده؛ «بررسی و طبقه‌بندی دشواژه‌های رایج فارسی در تداول عامّه»؛ پژوهشهای زبان‌شناسی تطبیقی، س دوم، ش ۴، ۱۳۹۱، ص۱۰۷-۱۲۴.
- بختیاری، بهروز؛ مریم، دهقانی؛ « رابطهٔ زبان و جنسیت در رمان معاصر فارسی: بررسی شش رمان»؛ زن در فرهنگ و هنر، ۱۳۹۲، ص ۵۵۶-۵۴۳.
- برزگر آق‌قلعه، عبدالحسین؛ جنسیّت و تفاوت واژگان افراد در فارسی معیار به کار رفته در ادبیات داستانی، پایان‌نامه ارشد، دانشگاه تهران، ۱۳۷۸.
- بهمنی‌مطلق، یدالله؛ «مقایسهٔ زبان زنان در آثار سیمین دانشور و جلال آل‌احمد»؛ فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی زن و فرهنگ؛ س ۳،ش ۱۱، ۱۳۹۱، ص۵۹-۴۳.
- بهمنی مطلق، یدالله؛ بهزاد، مروی؛ «رابطهٔ زبان و جنسیّت در رمان شبهای تهران»؛ دو فصلنامه زبان و ادب پارسی، سال ۲۲، ش ۷۶، ۱۳۹۳، ص ۱۲-۲۰.
- پاک‌نهاد جبروتی، مریم؛ فرادستی و فرودستی در زبان؛ تهران: گام نو،۱۳۸۱.

- جان‌نژاد، محسن؛ زبان و جنسیّت: پژوهشی زبانشناختی اجتماعی تفاوتهای زبانی میان گویشوران مرد و زن ایرانی در تعامل مکالمه‌ای، ۱۳۸۰، پایان‌نامهٔ دکترا، دانشگاه تهران.
- روانی‌پور، منیرو؛ اهل غرق؛ چ دوم، تهران: قصه، ۱۳۶۹.
- روانی‌پور، منیرو؛ کنیزو؛ چ چهارم، تهران: نیلوفر ۱۳۸۰.
- ــــــــــــ؛ گنجشک و آقای رئیس‌جمهور؛ تهران: قصه، ۱۳۵۵.
- ــــــــــــ ؛ دل فولاد، تهران: قصه، ۱۳۶۹.
- ــــــــــــ ؛ سیریا سیریا، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۲.
- ــــــــــــ ؛ کولی کنار آتش، تهران: مرکز، ۱۳۷۸.
- ــــــــــــ ؛ زن فرودگاه فرانکفورت؛ تهران: قصه، ۱۳۸۰.
- ــــــــــــ ؛ نازلی؛ تهران: قصه، ۱۳۸۱.
- ــــــــــــ ؛ سنگهای شیطان؛ تهران: مرکز، ۱۳۶۹.
- شریفی مقدم، آزاده؛ بردبار، آناهیتا؛ «تمایز گونگی جنسیّت در اشعار پروین اعتصامی پژوهشی زبان‌شناختی»؛ دو فصلنامهٔ علمی-پژوهشی علوم انسانی زبان – پژوهشی دانشگاه الزهرا (س) س۲، ش۳، ۱۳۸۹، ص۱۲۵-۱۵۱.
- شعیری، حمیدرضا؛ ترابی، بیتا؛ «بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در ارتباط گفتمانی»؛ دو فصلنامهٔ زبان پژوهی دانشگاه الزهرا، س ۳، ش ۶، ۱۳۹۱، ص۱۲۵-۱۵۱.
- شکاری، محمود؛ مقایسهٔ زبان مردانه و زنانه در رمان چراغها را من خاموش می‌کنم؛ پایان نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه بیرجند، ۱۳۹۳.
- شیخی، تهمینه؛ «بررسی کاربرد دشواژه‌ها در گفتار گویشوران زبان ترکمنی»؛ مجلهٔ زبان شناخت، ش ۴، ۱۳۹۰، ص۱۳-۱۴
- فارسیان، محمدرضا؛ جنسیّت در واژگان؛ ۱۳۷۸، پایان‌نامهٔ کارشناسی، دانشگاه تهران.
- فریدمن، جین؛ فمینیسم؛ ترجمهٔ فیروزه مهاجر، چ سوم، تهران: آشیان، ۱۳۸۱.
- مدرسی، یحیی؛ درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان؛ تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۸۷.
- محمدی‌اصل، عباس؛ جنسیّت و زبانشناسی اجتماعی؛ تهران: گل‌آذین، ۱۳۸۸.
- نرسیسیانس، امیلیا؛ مردمشناسی جنسیّت؛ تهران: افکار،۱۳۸۳.
- نوشین‌فر، ویدا؛ «زبان و جنسیّت»؛ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بیرجند، ۲، ۱۳۸۱، ص ۱۸۱-۱۸۸.

جستاری در سبک شعرای طنزپرداز عصر مشروطه
با تکیه بر «افشاگری و آگاهی‌بخشی»

مهسا ساکنیان دهکردی*
دکتر مرتضی رشیدی آشجردی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی،واحد نجف‌آباد
دکتر محبوبه خراسانی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی،واحد نجف‌آباد

چکیده
هدف این پژوهش پاسخ به این سؤال است که این شاعران طنزپرداز (عارف قزوینی، میرزادهٔ عشقی، ایرج میرزا، دهخدا و اشرف‌الدین حسینی) چگونه از «افشاگری» به عنوان یکی از ویژگیهای سبکی ادبیات طنز در جهت آگاهی‌بخشی، بیداری و افزایش بینش و درک عمومی قدم برداشتند و تا چه میزان مسائل مختلف و پیچیدهٔ اجتماعی- سیاسی را برای عامهٔ مردم زمان خود قابل فهم کردند. لحن اعتراض و افشاگریهای یکسان اجتماعی و حقیقت‌جویی در شعر این شاعران، مشهود و ویژگی مشترک است و افشاگری و آگاهی‌بخشی به عنوان معیاری برای مقبولیت، توجیه جایگاه و رمز ماندگاری اشعار طنز این شاعران از تجلی خاصی برخوردار است. نتایج نشان داد که بیشترین درصد ابیات افشاگری در سروده‌های با محتوای طنز به دهخدا و کمترین درصد به ایرج میرزا مربوط است. و درصد افشاگری در اشعار مورد بررسی این شاعران بین ۱۷ تا حدود ۳۰ درصد متغیر است و در این میان درصد افشاگری دهخدا و نسیم شمال نسبت به عشقی، عارف و ایرج میرزا برتری دارد.

کلیدواژه‌ها: سبک طنز مشروطه، شعر طنز عارف قزوینی، شعر طنز میرزادهٔ عشقی، شعر طنز دهخدا، شعر طنز ایرج میرزا، شعر طنز نسیم شمال

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۶/۱۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۹/۸
* دانش آموخته دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی،واحد نجف‌آباد

مقدمه

تاریخ ادبیات فارسی به پیروی از تحولات سیاسی و اجتماعی، دگرگونیهای شگرفی دارد و فراز و فرودهای بسیاری را تجربه کرده است. در این مسیر پر پیچ و خم، عصر مشروطه در عرصه‌های مختلف و بویژه در ادب فارسی تأثیری قابل توجه داشته است، دوره‌ای که معشوق جای خود را به وطن داد و عشقبازی در وطن‌پرستی تجلی یافت. آزادی و شرافت و غیرت ملی، جایگزین می و میخانه و مفاهیمی اینچنین شد. مَرکبِ نثر و نظم فارسی از طریق پیشین به راهی نو در افتاد. ادیبان و اندیشمندان با معرفیِ دغدغه‌هایی ارزشمند پا به عرصهٔ ادب فارسی گذاشتند و با درک اوضاع ملی و جهانی طرحی نو در انداختند و مضامینی را در ادب فارسی پایه‌ریزی کردند که در جای خود قابل توجه است؛ یک بار دیگر نشان داده شد که ظرفیت ادبیات فارسی از آنچه در قرنهای متمادی جلوه‌گر بوده، و از آنچه در اندیشهٔ پیشینیان بازتاب داشته، باز هم فراتر است؛ اما این بار شعر و نثر فارسی با آن کاخ عظیم، که عارفان و حماسه‌سرایان و عاشق‌پیشگان و غزلسرایان و امثال آنها ساخته بودند، تسلیم تجدد شد و در دیوارهٔ این کاخ عظیم پنجره‌ای تازه پدید آمد که نسیم تازه‌ای به نام ادبیات دورهٔ مشروطه از آن ساری شد؛ ادبیاتی که با روحیه‌ای ملی‌گرایانه تحت تأثیر تحولات اجتماعی و سیاسی دوران خود، هم در سطح منطقه‌ای و هم در سطح جهانی جلوه‌گر گردید.

> بی‌تردید این تأثیر دو سویه بوده است؛ به این معنا که مشروطه نیز به نوبهٔ خود بر ادبیات (خواه شعر، خواه نثر) تأثیر گسترده گذاشته است. فکر مشروطه به شاعران و نویسندگان این عصر نگاهی نو و کاملاً متفاوت بخشید و ادبیات فارسی را، که در بند سنن و کلیشه‌ها محصور مانده بود و در باتلاق بازگشت ادبی دست و پا می‌زد با افقهای تازه آشنا ساخت (مصفا و سعادتی، ۱۳۹۲: ۳).

از آنجا که شعر در بسیاری از دوره‌ها شاخصتر از نثر فارسی خود را نشان داده است، این بار نیز این تفوّق و برتری جلوه‌گر شد و شاعرانی پا به این عرصهٔ جدید گذاشتند که شیوه‌های پیشین را به کناری زدند و با نوآوری، واژه‌های تازه‌ای همچون: آزادی، قانون، وطن، خون و لاله و امثال آن را در شعر خود متجلی ساختند؛ اشعاری سرودند که جامعهٔ تشنه و ملتهب آن روز را به تحرک و پویایی وا داشت.

شعرای برجسته‌ای همچون ادیب‌الممالک فراهانی، ملک‌الشعرای بهار، ایرج میرزا، اشرف‌الدین حسینی، فرخی یزدی، عارف قزوینی، میرزادهٔ عشقی و دهخدا از جمله

شاعرانی بودند که در این تحول بزرگ ادبی سهم بسزایی داشتند. آنان در زمینه‌های مختلف اجتماعی، اخلاقی و سیاسی زمانهٔ خود سروده‌های ارزشمندی را در قالبهای شعری گوناگون به ادبیات فارسی تقدیم کردند که نیروی محرکی برای پیشبرد اهداف اجتماعی- فرهنگی زمان حیاتشان بود.

یکی از ابزارهای بسیار مهم و هموارکنندهٔ انتقال سروده‌ها به مردم تشنهٔ عصر مشروطه، وجود روزنامه بود.

> یکی از تأثیرات انقلاب مشروطه و آزادی مطبوعات، نمو و توسعه قابل توجه مطبوعات در شهرستانهای مختلف ایران بود. قبل از انقلاب مشروطه جمعاً در حدود پنج شهر مختلف در ایران روزنامه داشتند. بعد از انقلاب و اعلام مشروطه تعداد شهرهای دارای روزنامه، روزانه یا هفتگی به پانزده شهر رسید. بعضی از شهرهای بزرگ مثل تبریز و رشت چند روزنامهٔ هفتگی و روزانه داشتند (مولانا،۱۳۹۲: ۱۲۹).

تا قبل از وجود روزنامه، شاعران سروده‌های خود را در محافل ادبی اندک به دوستان نزدیک و اقارب و ادب‌دوستان بسختی انتقال می‌دادند؛ اما وجود روزنامه، نه تنها این انتقال را آسان ساخت، بلکه مخاطبان نیز از عده‌ای معدود به عرصهٔ اجتماعی یعنی عموم مردم بدل شدند. هنگامی که مخاطب تغییر یافت به دنبال آن ادبیات نیز به فهم غالب و طبع مردم روزگار خود سوق یافت. از اینجا بود که ادبیات عامه‌پسند پا به عرصهٔ سروده‌های شاعران گذاشت که علاوه بر رسالت همیشگی که داشت، آگاهی مردم زمان خود را از آنچه باید بدانند به کمک رسانهٔ جدیدالورود یعنی روزنامه، روز به روز بالا و بالاتر برد. وجود ستونهای ویژه در روزنامه و انتقادهای صریح و غیرصریح، بیان واقعیت و حقیقت، جلب مخاطب و فضای اجتماعی، شاعران را به پاسخگویی به آن نیازها هدایت کرد. با تغییرات در عرصه‌های اجتماعی دورهٔ مشروطه، شرایط و مقتضیات زمان بر شعر شاعران نیز تأثیر گذاشت و آنان مجبور به رعایت مضامین جدیدی شدند که تا قبل از آن سابقهٔ چندانی نداشت.

یکی از شیوه‌های ادبی در دورهٔ مشروطه، ادبیات طنز است. شاعران از این ویژگی بهره جستند و با طنازی به سرودن شعر و نوشتن نثر مبادرت ورزیدند. بدون شک می‌توان گفت که ادبیات غالب دورهٔ مشروطه، ادبیات طنز است.

> یکی از خاستگاه‌های اصلی طنز در ادبیات فارسی، دورهٔ مشروطه است. اگر طنز را نه یک نوع ادبی، بلکه لحن ادبی بدانیم، لحن غالب و برتر دورهٔ مشروطه، طنز است

به طوری که حضور فعال و جدی آن در سه قلمرو شعر، نثر و نمایشنامه کاملاً محسوس است (کرمی و همکاران، ۱۳۸۸: ۱).

گرچه پراکنده در سروده‌های پیش از مشروطه به برخی سروده‌های ادبی برمی‌خوریم که دارای زمینهٔ شوخی بود، پدیدهٔ ادبیات طنز از مختصات ادبی دورهٔ مشروطه به‌شمار می‌رود.

یکی از مشخصات مطبوعات این دوره، توسعه و نمو قابل توجه جراید فکاهی سیاسی بود. درواقع می‌توان گفت این انقلاب مشروطه بود که مبادلهٔ گفتگوهای سیاسی و فرهنگی ایران را به‌صورت مطبوعات فکاهی در جامعهٔ ایران رواج داد و در سالهای بعد مطبوعات فکاهی از ارکان مهم ارتباط اجتماعی ایران به شمار می‌رود (مولانا،۱۳۹۲: ۱۳۰).

انقلاب مشروطیت ایران از لحاظ دارا بودن شعرای عصر خود، بی‌تردید در ردیف نخستین انقلابهای جهان قرار داد. منظور ما از شاعران عصر مشروطیت به طور کلی تمامی گویندگانی هستند که در دوره‌های مختلف انقلاب، اشعاری با محتوای سیاسی و اجتماعی سروده‌اند یا به گونه‌ای اشعارشان از فضای عصر آزادی و مشروطه‌خواهی و ارزشها و آرمانهای آن دوره تأثیر پذیرفته است (خارابی،۱۳۸۰: ۱۲).

بنابراین در تبیین مسائل گوناگون دورهٔ مشروطه در زمینه‌های مختلف همچون نابسامانی کارها، وطن، ملت، بیداری و آگاهی، ناامنی، رشوه، عمّال بیگانه، احزاب سیاسی، فقر و غنا، دستگاه‌های اداری، اشرافیت، علم و دانش، تغییرات اجتماعی، علل عقب‌ماندگی و ....، هیچ ابزاری به اندازهٔ «ادبیات طنز» موفق نیست که شاعران دورهٔ مشروطه بخوبی از آن بهره جسته‌اند.

در زمانی که بسیاری از مردم در بی‌خبری و غفلت، روزگار سپری می‌کردند و مستبدان نیز قدرت تفکر و هوشیاری را از آنها سلب کرده بودند، پس از باز شدن روزنه‌های امیدی که با جانفشانی و مقابله با استبداد در نهضت مشروطه پدید آمد، این نویسندگان و شاعران بودند که با قدرت بی‌بدیل ادبیات طنز به افشاگری و آگاهی‌بخشی پرداختند و به‌گونه‌ای از ادبیات استفاده کردند که شأن کلام ایجاب می‌نمود؛ شوخیها، انتقادها و سرزنشها را به طریقی به کار بردند که سروده‌هایشان تا آنجا که ممکن بود با کلمات ناپسند آلوده نگردد و این چنین بود که به دور از هرگونه غرور و برتری‌طلبی با مراعات ادب به سرودن اشعاری پرداختند که ادبیات غالب دورهٔ

مشروطه شد و رنگ و بوی تازه‌ای به ادبیات طنز بخشید.

پیشینهٔ پژوهش

در معرفی و بررسی طنز سیاسی و اجتماعی کوششهای فراوانی صورت پذیرفته است؛ اما در مورد افشاگری به طور خاص فعالیتی از سوی پژوهشگران مشاهده نشد ولی در مورد طنز مشروطه جسته و گریخته پژوهشهایی انجام شده است.

عبدالله عطایی، مقاله‌ای با عنوان «طنز سیاسی اجتماعی در عصر انقلاب مشروطیت ایران» در مجلهٔ قند پارسی به چاپ رسانیده است. وی با نظری به ادبیات طنز، وضعیتهای سیاسی- اجتماعی عصر مشروطه را از نظر تاریخی مورد بررسی قرار داده است (عطایی، ۱۳۸۴: ۱۹۶-۱۸۷).

زهرا اختیاری و مرادعلی واعظی، در مقاله‌ای تحت عنوان «نقش مخاطب در تحول شعر مشروطه» چنین ابراز عقیده کرده‌اند: «شاعران از شعر همانند یک سلاح برنده و یک آتشزنه برای پیشبرد اهداف انقلاب استفاده کردند و با افشاگری از حکومت استبدادی، مخاطبان را آگاه و بیدار نمودند» (اختیاری و واعظی، ۱۳۸۷: ۴۸-۲۵).

مریم غفاری‌جاهد، مقاله‌ای را با عنوان «جلوه‌های طنزپردازی در ادبیات مشروطه»، در کتاب ماه ادبیات به چاپ رسانیده است. وی علاوه بر توضیحات در مورد طنز مشروطه به معرفی شاعران طنزپرداز مشروطه می‌پردازد و به مواردی از روشهای مختلف طنز اشاره می‌کند (غفاری‌جاهد،۱۳۸۷: ۵۴-۴۷).

ابوالقاسم رادفر، مقاله‌ای را تحت عنوان «زبان، صور و اسباب ایجاد طنز»، در مجلهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی به چاپ رسانیده است. وی به عوامل ایجاد طنز پرداخته و هدف طنز را استفاده از ترکیبات بجا و مناسب و درخور مقام و مقتضای حال برای شخصیت‌بخشی به مردمی می‌داند که در طی سالهای طولانی در عرصهٔ سیاسی و... به بازی گرفته نشده‌اند (رادفر، ۱۳۸۸: ۱۲۰-۱۰۷).

محمدحسین کرمی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «پژوهشی در تئوری و کارکرد طنز مشروطه» به نظریه و کارکردهای طنز اجتماعی توجه کرده و طنز را حاصل شکاف اجتماعی بین گروه‌ها و طبقات اجتماعی جامعه با هم برشمرده و به بررسی جوانب مختلف آن پرداخته‌اند. (کرمی و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۶-۱).

بیان مسأله و اهداف پژوهش

از آنجا که «ادبیات طنز» در دورهٔ مشروطه نوآوری به شمار می‌رود، کالبدشکافی اینگونه ادبیات و بررسی ویژگیهای سبک‌شناسی آن از جنبه‌ها و ابعاد مختلف دارای اهمیت ویژه‌ای است. کوششی که در این مقاله صورت پذیرفته، تحلیل و بررسی «افشاگری به بیان طنز» است که یکی از ویژگیهای مهم سبکی در اشعار طنز دورهٔ مشروطه به شمار می‌رود.

«افشاگری» در سروده‌های شاعران مطرح دورهٔ مشروطه برجستگی خاصی دارد که در توصیف مسائل مختلف با قدرت گفتمان طنز از آن بهره جسته‌اند.

> طنز نیز از پدیده‌های شعر مشروطه و عامل مؤثری برای افشاگری به‌شمار می‌رود. شاعران با استفاده از طنز، مسائل پیچیدهٔ سیاسی را برای عامهٔ مردم قابل فهم کردند و برخی از نارساییها، که با بیان عادی قابل توصیف نبود با بیان قدرتمند طنزآمیز توصیف شد. شعر طنزآمیز به مخاطبان نشاط می‌داد و آنها را در صفوفی متّحد در برابر ستمکاران به مبارزه ترغیب می‌کرد. آثار این دوره، نقطهٔ عطفی در شعر طنزآمیز زبان فارسی به حساب می‌آید (اختیاری و واعظی،۱۳۸۷: ۳۳).

> افشاگری» عامل هشیاری و بیداری است. «طنز بیش از هر چیز انسان را به ما می‌شناساند و هم آنان را که مورد طنز قرار گرفته‌اند و هدف نهایی طنز هم جز این چیزی نیست. طنز، تودهٔ مردم را از خواب خرگوشی بیدار می‌کند و به معرفی طرف مبارزه می‌پردازد که مورد اصابت نیزهٔ خشم طنزنویس قرار گرفته است (رادفر،۱۳۸۸: ۱۰۸).

> نقش سخن» به عنوان عاملی که در ساخت گفتمان طنز مؤثر است از دیگر عناصری است که در تعریف طنز از آن بهره گرفته، و بر آن تأکید می‌شود. نقش اصلی لایه-های آن، انتقاد و اصلاح است. محمود فتوحی در کتاب سبک‌شناسی خود با معرفی لایه‌های مختلف طنز عقیده دارد: «طنزپرداز به قصد انتقاد و اصلاح فرد و اجتماع، به «تمسخر»، «استهزاء»، «تحقیر»، «خنداندن»، «طعنه»، «افشاگری» و مانند آن می‌پردازد» (فتوحی، ۱۳۹۰:۳۷۸).

از ویژگیهای «افشاگری» این است که همیشه به زبان تودهٔ مردم نزدیک است. هنگامی که شعر به زبان تودهٔ مردم نزدیک می‌شود، خواه‌ناخواه عنصر سازندهٔ طنز در بیان شاعران، عامه‌پسندتر می‌شود و بیان به قاعده‌ای نزدیک می‌شود که مردم آن را به آسانی دریافت کنند.

> شعر شاعرانی مانند ایرج، عشقی، عارف و سید اشرف زبانی دارد نزدیک به زبان توده و به لحاظ آهنگ سعی می‌کند خود را به آهنگهای دلخواه عوام- از قبیل آنچه در نوحه‌ها و تصنیفهاشان دیده می‌شود- نزدیک کند و بدین‌گونه است که در شعر مشروطیت آن طنطنهٔ الفاظ سبک قاجاری و دساتیریات و لغات مردهٔ آن دیده نمی‌شود و موسیقی شعرهای سنتی سبک خراسانی هم دیگر در آن کمتر دیده می‌شود. شکلها نیز شکلهای سهل و آسان است که از نظر فنی دست و پاگیر نیستند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۰۶).

با نگاهی اجمالی به ادبیات طنز در دورهٔ مشروطه، بروز برخی از دلخوریها و اصطکاکهای ادبی، گفتمان طنز را از مسیر اصلی خارج می‌کند و به ورطه‌ای می‌برد که شاعر خواسته یا ناخواسته خود را در وادی هزل و هجو می‌بیند. آنچه طنز را از هزل و هجو متمایز می‌سازد، رعایت وجهه و مراعات ادب است که از مهمترین عوامل مؤثر در گفتمان طنز به شمار می‌رود؛ به عبارت دیگر، رعایت شأن اجتماعی خود و یا دیگران عنصر اصلی در سرودن شعر طنز است. «طنزپرداز، هنگام پرداختن به طنز باید وقار و متانت خود را حفظ کند؛ مسخره‌بازی درنیاورد؛ احساساتی نشود و با عصبانیت کار نکند؛ کاملاً خونسرد و آرام باشد» (رادفر،۱۳۸۸: ۱۰۸).

شاعران طنزپرداز معروف دورهٔ مشروطه: عارف قزوینی، میرزادهٔ عشقی، دهخدا، ایرج میرزا و نسیم شمال در اشعار خود به «افشاگری به بیان طنز» توجه خاص کرده‌اند؛ آنچه در پرداخت مضمونهای روشنگرایانه، کم و بیش از امیدها، آرزوها، حرمانها، بی‌سرانجامیها و مشکلات اجتماعی و نظایر آن در سخن منظوم تجلی یافته و در کلام هرکدام از شاعران یاد شده با رنگ و بو و حال و هوای مخصوصی بیان شده است. در این مقاله به تحلیل نمونه‌هایی از گفتار این شاعران طنزپرداز پرداخته شده است. به اقتضای این مقاله از پرداختن به اشعاری که در قالب «هزل و هجو» سروده شده و شاعران در اشعار خود، برخی کلمات رکیک، ناپسند و ناشایست استفاده کرده‌اند، خودداری، و صرفاً به ارائهٔ آمار آنها اکتفا شده است؛ به عبارت دیگر بررسی سروده‌هایی که توأمانی گفتار با بیانی شوخگنانه در هم آمیخته و با درونمایهٔ طنز، رویکردی شایسته به مسائل مختلف اجتماعی دارد، شالودهٔ اصلی این مقاله است.

ضرورت و اهمیت این پژوهش

آگاهی از سیر تحول اندیشه در ایران و جستجو در ابعاد مختلف این تحول، همیشه برای

ادب‌دوستان و ادب‌پروران راهگشا و راهنما بوده است. ادبیات طنز و سبک شاعران طنزپرداز که در دورهٔ معاصر به عنوان نقطهٔ عطفی از آن یاد می‌شود در دانش‌افزایی و ضرورتهای دانسته‌های ادبی، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است که می‌تواند در ساختار و پیشرفت ادبیات طنز پیشرو و در دیدگاه طنزپردازان آینده، تأثیرگذار باشد؛ در این میان توجه به شیوه‌های« افشاگری» ضروری و با اهمیت به نظر می‌رسد.

توضیح این نکته ضروری است که ابیاتی در این مقاله در زمرهٔ اشعار افشاگری قرار گرفته که یا خود به تنهایی در قالب و لحن طنز سروده شده و یا به صورت کاملاً جدی سروده شده؛ اما در بین قطعه‌ای با خمیرمایه و شالودهٔ طنز قرار گرفته است. در هر صورت از آنجا که ابیات جد و طنز در اشعار این شاعران به قدری در هم تنیده است که به علت ارتباط مضمون جدا کردن آنها بسادگی میسر نیست و براحتی غربال نمی‌شود و اگر هم قابل جدا کردن باشند، ممکن است حق مطلب ادا نشود و خطایی صورت پذیرد که نهایتاً ما را از هدف دور می‌سازد؛ لذا برخی ابیات نیز صرفاً با این ویژگی که در قطعه‌ای طنز قرار گرفته است، با تکیه بر جنبهٔ افشاگری آنها مورد نظر قرار گرفته و به حساب آمده است. طبیعی است که ممکن است ابیاتی به صورت مجرد سر از جد هم درآورد ولی به هر حال در قطعه‌ای با شالودهٔ طنز سروده شده است.

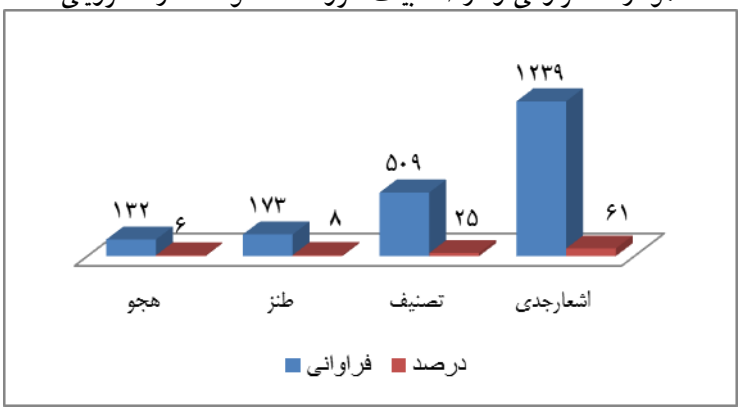
طنز عارف قزوینی و افشاگری

از ابوالقاسم عارف قزوینی به عنوان شاعر، موسیقیدان با ذوق و تصنیف‌ساز تراز اول دورهٔ مشروطه یاد می‌شود. وی با اینکه دارای روحی لطیف بوده، اشعار مختلفی در زمینه‌های اجتماعی- سیاسی نیز سروده که اغلب دارای مضامین حزن‌انگیز است؛ اشعاری که بیشتر با مختصات زمان خود او پیوند دارد. «دربارهٔ عارف می‌شود به سه وجه شخصیتی او، شاعری، موسیقیدانی و وطن‌پرستی اشاره کرد. دربارهٔ شعر او باید گفت که وی نخستین سرایندهٔ تصنیف و غزل سیاسی به شمار می‌رود» (سلیم و طریقت،۱۳۹۰: ۱۴۳). گرچه انتقادهایی به اشعار عارف وارد شده است در داشتن ذوق و اندیشهٔ ادبی او شکی نیست. او روح و اندیشهٔ ادبی را وارد تصنیف کرد که تا آن زمان کسی این کار را نکرده بود و می‌توان آن را نوآوری به حساب آورد. مضامین ناب و وطن‌پرستانه‌ای که در تصانیف خود به کار برد در زمان خودش تحول عظیمی در موسیقی ایرانی ایجاد کرده است و در موارد متعددی مورد استقبال اهل هنر واقع شده و

در دورانهای پس از مرگش نیز توسط هنرمندان مختلفی مورد استفاده قرار گرفته است. در اشعار او گاهی هتاکی و فحاشی در هجو سیاسی نیز به چشم می‌خورد؛ اما در سروده‌های او به بخشی به نام «دُرّ دُرّیات» برمی‌خوریم که مایهٔ طنز و مطایبهٔ آن، وجه غالب این بخش بوده و افشاگری ویژگی قابل تأملی در اشعار آن است.

کل ابیات سروده شدهٔ وی در دیوان ۲۰۵۳ بیت است که نوع، فراوانی و درصد ابیات، مطابق نمودار ۱ است.

نمودار ۱- فراوانی و درصد ابیات سروده شده توسط عارف قزوینی



همان‌طور که مشاهده می‌شود، اشعار طنز او بسیار اندک است؛ اما با وجود همین تعداد کم، وی در بیان طنز نیز از توان ویژه‌ای برخوردار بوده است.

در ادامه نظیر دیگر شاعران دورهٔ مشروطه از اشعار هجو و هزل وی، که البته آن نیز بسیار اندک است، گذر نموده و تنها به بررسی قطعاتی اشاره شده است که مضمون آنها در قالب و تعریف طنز جای می‌گیرد.

از نمونه‌های طنز قابل توجه او شعر «دلاکیه» است. که در ۲۰ بیت سروده شده است. عارف در بیان این شعر به مرد دلاکی اشاره دارد که اینگونه آغاز می‌شود:

رفت یک شخصی که بتراشد سرش　　در بر دلاک از خود خر ترش

(عارف قزوینی،۱۳۵۷: ۳۰۲)

در ادامه، شیوهٔ تراشیدن سر به روش معمول زمان خود، آب پاشیدن بر سر از قمقمه، پردازش سطح آینه به طریق مرسوم، تیزکردن تیغ و ... نهایتاً بی‌کفایتی مرد دلاک را به تصویر می‌کشد؛ دلاک آنقدر در تراشیدن سر، زخم ایجاد می‌کند که به او اعتراض

می‌شود و در پاسخ اعتراض می‌گوید:

پنبه می‌چسبانمش تا خون ریش　　از سر خونین نریزد روی ریش

(همان: ۳۰۳)

شاعر در انتهای داستان این نتیجه را القا می‌کند که:

تیغ دادن بر کف دلاک مست　　به که افتد شاهی «احمد» را به دست

آن کند زخمی سر و این سر بُرد　　سر ز سرداران یک کشور بُرد

(همان: ۳۰۴)

این دو بیت نمونه‌ای از افشاگری و آگاهی‌بخشی عارف درعصر استبداد است. بیت اول بر گرفته از شعر مولوی است که تیغ در کف «زنگی مست» به « دلاک مست» تبدیل شده است. در بیت دوم، «آن» به «دلاک» و «این» به «احمد شاه» اشاره دارد و عمل و کار دلاک را بهتر از شاه شدن «احمد شاه قاجار» می‌داند و هشدار می‌دهد که بدانید، اگر دلاک به زخمی کردن سر اکتفا می‌کند، عمل پادشاه شاه قاجار بمراتب از آن بدتر است.

نمونهٔ دیگر در اشعار طنز عارف، قصیده‌ای در ۷۱ بیت به نام «قصیدهٔ علیجان» است که خطاب به یکی از دوستان خود سروده، در مجموعهٔ ابیات این قصیده، به افشاگری در ۲۴ بیت آن اشاره شده است؛ از جمله:

مملکت اشرافی من و تو به ذلت　　مال حلال و سلیقه‌دار علیجان

(عارف قزوینی،۱۳۵۷: ۳۱۱)

اشاره به مملکت اشرافی و در ذلت و خواری بودن «من و تو»، در بیت بالا مشخص است که منظور وی همه ملت است و با مورد خطاب قرار دادن دوست خود در واقع به همهٔ مردم گوشزد می‌کند.

یا در بیت دیگری می‌گوید:

شاه و وزیر و وکیل و حاکم و محکوم　　رشوه بگیرند و رشوه‌خوار علیجان

(همان: ۳۱۱)

در این بیت عارف، شاه و وزیر و ... را در ردیف محکوم می‌آورد که معمولاً در زمان مشروطه به طبقهٔ حاکم تعلق ندارد و افشا می‌کند که امر ناپسند رشوه‌گیری و رشوه‌خواری، فراگیر شده است.

جمعی ماهانه ز انگلیس بگیرند　　جیرگی از روس جیره‌خوار علیجان

جمع کثیری دوان به راه سفارت　　دولا دولا شترسوار علیجان
(همان: ۳۱۱)

این دو بیت به وابستگی دولتمردان و متنفذان اشاره دارد که عارف بی‌پرده وطن‌فروشی آنان را گوشزد می‌کند: « اگر در دورهٔ استبداد، وابستگی دولتمردان و متنفذان در پرده بود در دورهٔ مشروطه این وابستگیها تقریباً علنی می‌شود و مورد طعن قرار می‌گیرد و گویندگان این عصر از آنها به عنوان خائنان وطن‌فروش یاد می‌کنند» (خارابی، ۱۳۸۰: ۷۱).

در بیت دیگری افشا می‌کند که:

آنچه بجا مانده برد شه به اروپا　　به به از این شاه وشاهکار علیجان
(عارف قزوینی،۱۳۵۷: ۳۱۱)

اشاره عارف در این بیت، رفتن احمد شاه به اروپا است؛ گرچه این استنباط نیز می‌شود که شاید منظور او شاهان مختلف قاجار باشد که هر یک به اروپا سفر، و به نوبهٔ خود هزینه‌های هنگفتی را به بیت‌المال تحمیل کردند.

عارف همانند بسیاری از سرایندگان شعر مشروطه در ذم «اعیان» و «اشراف»، ابیاتی سروده است؛ چنانکه می‌گوید:

... دور فرعونی اشراف در ایران بگذشت
(همان: ۲۶۳)

و یا:

به زور مشت ز اشراف زر بگیر که تا　　وکیل بهر تو تعیین به زور زر نکند
(همان: ۲۷۱)

در شعر «قلم چون گرفتی دورویی مکن» در پاسخ یکی از ادبا قلمفرسایی می‌کند و در این شعر به افشاگری نیز می‌پردازد. در مطلع این شعر، توجه می‌دهد که دل و دست و افکار و وجدان تمیز، لازمهٔ نویسندگی است؛ می‌گوید:

نویسنده را بایدی چار چیز　　دل و دست و افکار و وجدان تمیز
وگر اینکه ناپاک شد این چهار　　ز ناپاکی صاحبش شک مدار
(عارف قزوینی،۱۳۵۷: ۴۷۶)

در مقام افشاگری با اشاره به دوره‌های نخست‌وزیری قوام‌السلطنه و وثوق‌الدوله، ادیب یاد شده را مورد خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید:

به عهد قوام و به دور وثوق　　ز رسوائیت خسته شد کوس و بوق
(همان: ۴۷۸)

خطاب او این است که: تو آنقدر رسوا شده‌ای که کوس و بوق نیز از برملا کردن آن خسته شده‌اند. معمولاً هدف اینگونه خطابها به شخصی خاص، افشا و القای مطلبی است که شاعر می‌خواهد همهٔ مردم آن را بدانند.

یا در بیت دیگری می‌گوید:

دگر اندر این مملکت کس نماند　　که باید قلم پشت تاگور راند
(همان: ۴۷۸)

منظور عارف سفر رابیندرانات تاگور، ادیب مشهور هندی است که به دعوت عده‌ای به ایران سفر کرده بود. وی در مقام پرسش می‌گوید در کشور ما با این همه ادیب و اندیشمند، کسی نبود که مورد توجه قرار بگیرد و شما این همه در کرامات تاگور قلمفرسایی می‌کنی؟ (که به نظر می‌رسد بیگانه بودن تاگور مورد نظر عارف بوده است تا مقام ادبی و علمی وی).

پرواضح است که عارف در بیان اشعار جدی خود و همچنین در بیان اشعار طنز از اینگونه افشاگریها و آگاهی‌بخشیها ابایی ندارد و بی‌پرده نظر خود را بیان می‌کرده است. افشای حقایق و توجه دادن و بعضاً نکوهش کردن عامهٔ مردم از ویژگیهای شعر عارف است. گرچه اشعار طنز او نسبت به دیگر اشعارش اندک و در حدود ۸٪ را تشکیل می‌دهد در همین اشعار کم، نسبت به چنین امری توجه کرده و فروگذار نکرده است. توجه به مسائل مبتلابه جامعه باعث شد، نامش در زمرهٔ شاعران ماندگار دورهٔ مشروطه ثبت شود.

طنز عشقی و افشاگری

یکی از شاعران مورد توجه و علاقهٔ عموم مردم در عصر مشروطه، محمدرضا میرزادهٔ عشقی است. شاعری که با جسارت زایدالوصفی که داشت در کسوت روزنامه‌نگاری، نظریات پرشور خود را به صورت نثر و نظم به رشته تحریر در می‌آورد. عشقی انسانی متهور، غیرتمند، دلیر، بیباک، دلسوخته و خوش‌مشرب بود؛ از جلوه‌های دنیوی بیزار، و از جاه و مقام دوری می‌جست. ملک‌الشعرای بهار دربارهٔ او می‌گوید:

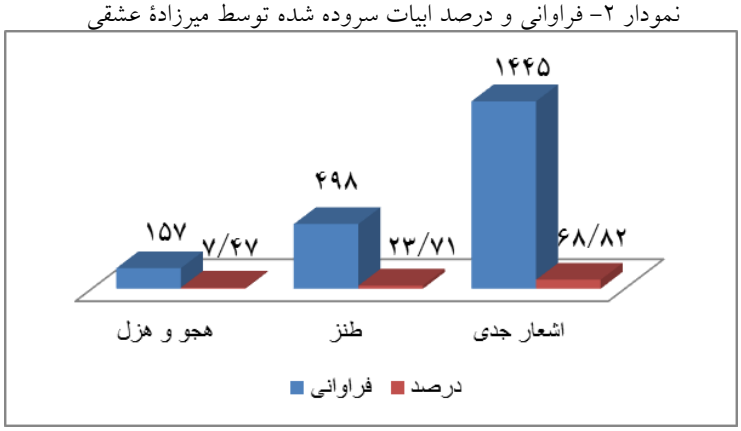
جوانی دلیر و گشاده زبان　　سخنگوی و دانشور و مهربان
(بهار،۱۳۸۷: ۹۲۲)

عشقی در اشعار خود از بیان طنز و استهزا بهره می‌گرفت. از قول رحیم‌زادهٔ صفوی: «عشقی به ظواهر محتشم و تجمل با نظر حقارت نگریسته، حتی قیودات اروپایی‌منش و هر نوع آلایشی را که با طبیعت‌پسندی و آزادگی او جور نمی‌آمد استهزا می‌نمود. همیشه بد را بد و خوب را خوب می‌گفت. در اظهار آنچه برای وطنش و برای عموم مفید می‌شمرد، بی‌اختیار بود...» (حائری،۱۳۷۳: ۱۱۶).

برخی او را نویسنده و شاعری رمانتیسم می‌دانند: «عشقی شاید اولین کسی است که در ادبیات ایران، بت‌شکنی کرد و مراعات قواعد کلاسیک را تا اندازه‌ای درهم نوردید و شالودهٔ ادبیات رمانتیسم را در زبان فارسی بنا نهاد» (همان: ۱۸۴).

کل ابیات دیوان عشقی، ۲۱۰۰ بیت است که نوع، فراوانی و درصد ابیات، مطابق نمودار ۲ است.

نمودار ۲- فراوانی و درصد ابیات سروده شده توسط میرزادهٔ عشقی



همانطور که مشاهده می‌شود، اشعار طنز او ۲۳/۷۱ و اشعار هجو و هزل او ۷/۴۷ درصد اشعارش را تشکیل می‌دهد. در مورد اشعار عشقی این اذعان هست که شعر طنز وی از روانی خاصی برخوردار بوده و نسبت به شاعران دیگر دورهٔ مشروطه، تلختر و بی‌پرواتر است.

در ادامه نمونه‌هایی از مهمترین اشعار طنز او مورد بررسی قرار گرفته است و بر اساس روال این مقاله که در ابتدا و در فصل مربوط به عارف نیز به آن اشاره شد از اشعار هجو و هزل وی، گذر نموده و تنها به اشعاری پرداخته می‌شود که در قالب و تعریف طنز جای می‌گیرند.

«آزادیخواهان صدر مشروطه اشرافیت ایرانی را فاقد مشروعیت می‌دانستند و آنها را مایهٔ عقب‌ماندگی کشور و عامل نفوذ خارجیان و واسطهٔ سیاسی آنها به شمار می‌آوردند» (خارابی،۱۳۸۰: ۱۷۱). عشقی نیز مانند دیگر پویندگان راه آزادی از این امر مستثنی نیست و در لابه‌لای سروده‌های طنز خود با افشاگری «اعیان» و «اشراف» را مورد نکوهش و سرزنش قرار می‌داد؛ به عنوان نمونه، عشقی نیز همانند عارف، در ذم آنها به تندی می‌گوید:

در این زمینه هرآن کس گذشت از انصاف　　ز هیچ بی‌شرمی می‌نکرد اســـتنکاف
شرف ورا شـــود آنگاه کمترین اوصـــاف　　از این ره است که آن مرده‌شو شد از اشراف
(عشقی،۱۳۵۷: ۱۹۰)

دورهٔ مشروطه، عصری است که دولتهای بزرگ اروپایی تقریباً قسمت اعظم جهان را به مستعمرات یا حیطه‌های نفوذ سیاسی و اقتصادی خود تبـدیل نمـوده‌انـد؛ در عـین حال درگیر رقابتی سخت با یکدیگر هستند؛ رقابتی که سرانجام در ۱۹۱۴ میلادی بـه جنگ جهانی اول منجر گردید (خارابی،۱۳۸۰: ۲۱۹).

عشقی با شناختی که از این مسأله داشت، ایران و دیگر کشورهای آسیا را قربانی دولتهای اروپا می‌داند و در بیانی افشاگرایانه می‌گوید:

در اروپا آسیا را لقمه‌ای پنداشتند　　هر یک اندر خوردنش چنگالها برداشتند
(عشقی،۱۳۵۷: ۲۴۰)

عشقی در اشعار خود سعی دارد که مردم را به حقوقشان آگاه، و آنها را در طلب حقوق خود ترغیب کند. یکی از شعرهای وی با عنوان «آی کُلا نمدیها»، شامل ابیاتی است که با افشاگری، مسائل مختلف را با بیان طنز به مردم هشدار می‌دهد و می‌گوید:

حق شما را کنند ضایع و پامال　　گر که نباشد قیام و کوشش ماها
کوشش ماها پی حقوق شماهاست　　به که به ماها کمک کنید شماها
از چه کنارید ای کلا نمدیها
دست درآرید ای کلا نمدیها
(همان: ۳۱۷)

عشقی در جای دیگر با افشاگری، خرابیهای زمان مشروطه را از رأس مملکت می‌داند و می‌گوید:

ای رفقا این زمامدار خراب است　　به که به ماها کمک کنید شماها
گر چه به پندار میرزادهٔ عشقی　　هر که به کالسکه شد سوار خراب است

از همه خرابتر بود این مرد ملتی از بین برد: کار خرابست
فکر چه کارید ای کلا نمدیها
دست درآرید ای کلا نمدیها

(همان: ۳۱۸)

عشقی، داستان منظومی دارد به نام «جمهوری‌سوار» که مضمون آن پر از گوشه و کنایه است: در یکی از دهات، دزد ناقلایی به نام «یاسی» در غیاب کدخدا به خانهٔ او می‌رود و کام خود را از خمرهٔ شیره، شیرین می‌کند. کدخدا ردپا را می‌گیرد و به خانهٔ یاسی می‌رساند. دزد برای اینکه ردپا را گم کند، این دفعه بر پشت خری سوار می‌شود به سرای کدخدا می‌راند و تا دلش می‌خواهد از شیره می‌خورد و از راهی که آمده بود برمی‌گردد. کدخدا که در اطراف خمره جای پای خر و در اندرون خمره جای پنجهٔ یاسی را می‌بیند، دچار حیرت می‌شود (علی‌بابایی،۱۳۸۴: ۲۲۷).

چنگ، چنگ یاسی و پا پای خر من که از این کار سرنارم به در

(عشقی،۱۳۵۷: ۲۷۹)

درواقع عشقی با بیان این شعر، نشان می‌دهد رضاخان دست‌پروردهٔ انگلیسیها بوده و او با حمایت آنها به قدرت رسیده است. وی در بیان افشاگرایانه خود می‌گوید:

این حکایت زین سبب کردم بیان تا شوند آگاه ابنای زمان
... یاسی ما هست ای یار عزیز: حضرت جمبول یعنی انگلیز
آن که دائم کار یاسی می‌کند وز طریق دیپلماسی می‌کند

(همان: ۲۷۹)

وی در ادامه به بیان طنز و افشاگرایانه می‌افزاید:

فرق جمعی، شیره‌مالی می‌کنم خمره را از شیره، خالی می‌کنم
... باطناً یاسی ایران، انگلیس خر شود بد نام و یاسی، شیره لیس
... شد سوار خر که دزدد شیره را پس بگیرد پنج میلیون لیره را

(همان:۲۸۰)

یکی دیگر از اشعار طنز عشقی، «نوحهٔ جمهوری» است. وی در این شعر از زبان شخصیتهایی به نامهای «فکلی»، «جناب جمبول»، «فعله»، «لاشخور» و «جغد» و با تکرار مصرع « آه که جمهوری ما شد فنا »، نسبت به مسائل روز افشاگری می‌کند و می‌گوید:

آه که جمهوری ما شد فنا پیرهن لاشخوران شد قبا
... بام زند بر سر خلق خدا آه که جمهوری ما شد فنا

.... سهم ربودند از آن سکه‌ها آه که جمهوری ما شد فنا

(همان: ۲۸۳-۲۸۴)

«باور مکن» نام یکی دیگر از شعرهای طنز اوست. وی با پیامی هشدارگونه با این بیت آغاز می‌شود:

جان پسر، گوش به هر خر مکن بشنو و باور مکن
تجربه را باز مکرر مکن بشنو و باور مکن

(همان: ۲۹۵)

وی در ادامه با طعن از امن بودن مملکت، پایان یافتن اجحاف، عدم دخالت لشگریان در کارها، رخت بربستن کهنه‌پرستی، جدا نبودن دولت و ملت و .... سخن می‌گوید و بسیاری از مسائل روزگار خویش را افشا می‌کند و در پایان می‌گوید:

نیمهٔ شبها سر بیراهه راه کشته شد ار چند نفر بیگناه
بو غرض راحت خلق اله هست سفارت سخنم را گواه
جان بده و مفسدهٔ شر مکن
بشنو و باور نکن

(همان: ۲۹۷)

وی در شعر «گلهای پژمرده»، که داستان گذر «خر»ی از مسیر گلستان است و در جایی با تنگ شدن مسیر، خر دچار نیشِ خارهای همراه گلها می‌شود و از این به بعد خر، دیگر گلها را نمی‌بیند و توجه او به خارهاست، عشقی در مقام افشاگری در ادامه می‌گوید:

سرودم از این ره، من این داستان که بینم در این کشور باستان:
رجال خیانتگر آنسان خرند! که بر اهل فضل و هنر ننگرند

(عشقی،۱۳۵۷: ۳۹۳)

طنز دهخدا و افشاگری

یکی دیگر از سخن‌پردازان عرصهٔ ادبیات فارسی در عصر مشروطه، دهخدای قزوینی است. او یکی از شاخصترین طنزپردازان مشروطه به شمار می‌رود که صاحب سبک مخصوص به خود است. برخی را عقیده بر آن است که دهخدا از بنیانگذاران سبک نوین ادبیات است که سخن او تأثیر شگرفی بر دل مردم زمان خود داشت. ناتل‌خانلری نوشته است:

> اگر از اهاجی رکیک بعضی از شعرا بگذریم در ادبیات قدیم ما، مزاح و انتقاد طنزآمیز بسیار کم است و تنها نمونهٔ عالی آن آثار عبید زاکانی است؛ اما در ادبیات جدید، دهخدا مؤسس و مبتکر این نوع است. انتقادهای پر از نیش و کنایهٔ او با عنوان چرند و پرند در روزنامهٔ صوراسرافیل باب تازه‌ای در ادبیات معاصر فارسی گشود (رزاقی‌شانی،۱۳۸۷: ۶۲).

عبدالحسین زرین‌کوب در مورد شیوهٔ شعر دهخدا عقیده دارد: «در مورد دهخدا جای این تأسف هست که اوضاع و احوال زمانه او را از اشتغال به شعر و شاعری بازداشت» (زرین‌کوب،۱۳۷۲: ۳۸۷).

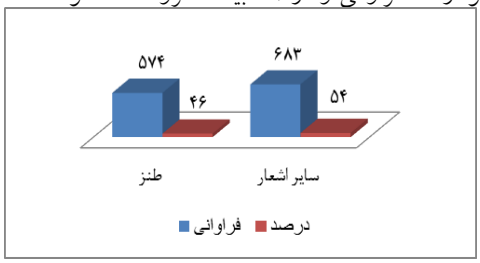
تحولات اجتماعی دورهٔ مشروطیت بدون شک در نوشته‌های او، بویژه شعر تأثیر بسزایی داشته و این تحولات بویژه به صورت طنز در آثار او جلوه‌گر شده است. بیان دردهای اجتماعی در اشعار او به گونه‌ای است که او را شخصیتی دوست‌داشتنی، دردآشنا و مؤثر در دورهٔ مشروطه معرفی می‌کند.

ابیات دیوان دهخدا ۱۲۵۷ بیت است. اشعاری که در میان آنها شعر هزل و هجو وجود ندارد و استفاده از کلمات رکیک و ناپسند مشاهده نمی‌شود.

> طرح و نقشهٔ کار او چنان است که از لابه‌لای طنزها و گوشه‌کنایه‌ها و خرده‌گیریها و طعنها و ظرافتها، راه به راه آمدن و سرخوردن و متنبه شدن و هشیار گشتن بیراهان و بی‌خبران و گرانان و متجاوزان را می‌توان به وضوح دید و سرّ تأثیر سخنان او و راز تازه ماندن و کهنگی نگرفتن مقالات و اشعارش را با اینکه بسیار به محیط و زمان ایران مقارن نهضت مشروطیت بستگی دارد در همین مسأله می‌توان یافت (دهخدا، ۱۳۶۲: بیست و هشت).

نمودار ۳، نوع، فراوانی و درصد اشعار وی را نشان می‌دهد. همان‌گونه که مشاهده می‌شود ۴۶٪ اشعار دیوان او را، طنز تشکیل می‌دهد.

نمودار ۳- فراوانی و درصد ابیات سروده شده توسط دهخدا



طنز انتقادی دهخدا در شعر«وصف‌الحال لوطیانه» از وضع نابسامان و ناکارایی دست‌اندرکاران، پرده برمی‌دارد. گله‌مندی او از سردمداری افرادی که فاقد مقبولیت اجتماعی هستند، او را می‌آزارد و می‌گوید:

مشتی اسمال به علی کارو بارا زار شده　　تو بمیری پاطوق ما بچه بازار شده
هر کسی واسهٔ خود یکه‌میاندار شده　　علی زهتاب در این ملک پاطوقدار شده
وکیل مجلس ما جخت آقا سردار شده

(دهخدا،۱۳۶۲: ۱۶)

«دهخدا، شکست نهضت و عدم تحقق و دستیابی به آرمانهای مشروطه را با وجود همهٔ فداکاریها معلول بی‌ایمانی و فرصت‌طلبی و نیز آلودگیهای فردی و اجتماعی می‌داند» (خارابی،۱۳۸۰: ۵۹) و می‌گوید:

مشدی اسمال نمی‌دونی چه کشیدیم به حق　　چقده واسهٔ مشروطه دویدیم به حق
پاهامون پینه زد و پاک بریدیم به حق　　یه جوان پر و پا قرص ندیدیم به حق
همه از پیر و جوون وَرمال و وَردار شده

(دهخدا،۱۳۶۲: ۱۶)

یا جایی دیگر به دست‌اندرکارانی اشاره می‌کند که به وضعیت مردم زمان خود توجهی ندارند. دهخدا در بیان طنز می‌گوید که بدانید، اوضاع اینگونه است:

هیچ کس واسهٔ ما یک پاپاسی کار نکرد　　یِه از این خوش غیرتا ذرّه‌ای کردار نکرد

(همان: ۱۷)

افشاگری وی در بیت زیر، هشداری است که مردم زمان مشروطه را مخاطب قرار می‌دهد که:

از گرسنگی مُرد رعیت به جهنم　　ور نیست در این قوم معیّت به جهنم
تریاک برید عِرق حمیت به جهنم　　خوش باش تو با مطرب و سازنده آکبلای

(همان:۲)

کاربرد واژهٔ «جهنم»، که از گویش مردم عامی برگرفته شده، هشداری است به همان مردم که افیون چگونه به جانشان افتاده است.

در بیت ذیل از شعر «دانم دانم» به افراد پست و فرومایه اشاره می‌کند که ادعای دانستن همه چیز را دارند و خود را دریا می‌پندارند؛ در حالی که وجود اندک « نمی» هم در آنها متصور نیست و شاعر هویت آنها را فاش می‌سازد. باز اشارهٔ او به کسانی است

که بدون داشتن لازمه‌های سروری، سرور و آقا شده‌اند.

این خسان که جمله «دانم» «دانم» اند　　مدعاشان یمّی و کم از نم‌اند

(همان: ۵۵)

شعر دهخدا در کمال سادگی با بیان طعن‌آلود، مردم را به بیدار شدن رهنمون می‌سازد:

جُلتا فکر تلکه به دو صد شیوه و رنگ　　ما همه لول و پاتیلیم ز افیون و ز بنگ

از مَمَد جنی گرفته تا به کَل مهدی پلنگ　　صاف در خور خور خوابیم همه مست و ملنگ

کی میگه ملت ایران همه بیدار شده

(همان: ۱۷)

اینکه مردم ایران قرنهای متمادی در استبداد و استبدادزدگی، روزگار سپری کرده‌اند، پیشگامان نهضت آزادی و مشروطه چنین اعتقاد داشتند که حاصل آن، ناآگاهی است. دهخدا در جایی دیگر بیداری مردم را مورد طعن قرار می‌دهد و آنها را به طفلی شبیه می‌کند که ظاهراً پیش از وقت از خواب بیدار شده، و به خواب نیاز دارد و در لفافه هشدار می‌دهد که بیداری، چیز دیگری است:

خاک به سرم بچه به هوش آمده　　بخواب ننه! یک سر و دو گوش آمده

(همان: ۴)

طنز ایرج میرزا و افشاگری

ایرج میرزا از شاعران صاحب‌سبک دورهٔ مشروطه است. او که از شاهزاده‌های دورهٔ قاجار و یکی از هزاران نواده‌های فتحعلی شاه قاجار است از طبقه‌ای اشرافی و مرفه که کمتر به جرگهٔ اهل ادب می‌پیوندند، یک استثنا به شمار می‌رود. طبع روان و واقع‌بینی، نزدیکی شعرش به زبان عامیانه و اوضاع اجتماعی، صرف‌نظر از درستی و نادرستی از او شاعری ماندگار ساخته است. ایرج میرزا با سرودن «عارفنامه» و «زهره و منوچهر» به اوج شهرت و اعتبار رسید. شعری که مختص خود اوست و در بین شاعران دورهٔ مشروطه جایگاه مخصوص به خود را دارد. به قول سعید نفیسی: «شیرین‌سخنترین و گشاده‌زبانترین شاعر روزگار ماست ... و راز موفقیت او در سادگی و ساده‌گویی اوست» (آرین‌پور، ۱۳۷۲، ج۲: ۴۱۵).

«صفت دیگری که در شعر ایرج برمی‌توان شمرد، آمیختگی طنز و تغزل است. ... لازمهٔ

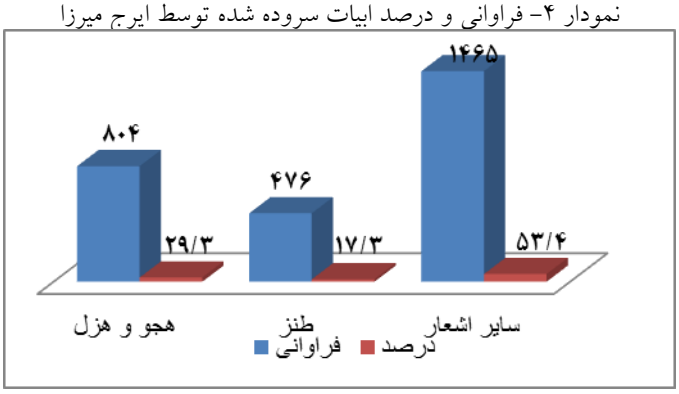
طنز از دور نگریستن است و لازمهٔ تغزل، دلباختن و درآمیختن» (درودیان،۱۳۸۰: ۲۴). ایرج بدون شک یکی از طنزپردازان دورهٔ مشروطه است که در همان فضایی که دهخدا، عارف، عشقی و ... بودند، تجلی یافت. طنزی که واقعیتهای زمان خود را در ضمیر دارد، بدون قید است و بسادگی جریان دارد.

> شعر ایرج ساده و روشن و بدون تقید است و طنز او نیز از این قاعده مستثنی نیست و در نهایت سادگی جریان دارد. ویژگی دیگر شعر او طنز سیاسی است که در مسامات شعرش حکمفرماست. تار و پود افکار و عواطف او بافتهٔ طنز و طیبت و هجو و هزل است. همین فوت و فن شعر او را از شعر شاعران دیگر متمایز می‌کند (آژند،۱۳۸۴: ۲۶۳).

طنزی که ظاهرش تند است و موشکافانه و در پشت آن دلی نرم و مهربان می‌تپد و به سادگی کلمات اعتبار می‌بخشد. «طنز ایرج طوری است که موجب فساد و تباهی شعر نمی‌شود بلکه آن را با بیانی سهل و سبک، ممتنع و شیرین می‌کند و از اغراق و گزافه دور» (همان: ۲۶۶).

کل ابیات دیوان ایرج میرزا ۲۷۴۵ بیت است. نمودار ۴، نوع، فراوانی و درصد اشعار وی را نشان می‌دهد. با این توضیح که عارفنامه در ردیف اشعار هجو و هزل قرار گرفته و دیگر اشعار جدی وی شامل غزل، قصیده، مثنوی، رباعی و قالبهای نو است. ۱۷٪/۳ اشعار دیوان او طنز است.

نمودار ۴- فراوانی و درصد ابیات سروده شده توسط ایرج میرزا



ارزش شعر ایرج از دیدگاه اجتماعی نیز قابل توجه است به طوری که در شعرش «افکاردموکراتیک بخوبی انعکاس یافته و دردهای جامعه مانند تزویر و دورویی،

بیچارگی و نادانی مردم، عادات زشت و خرافات و تعصبات مذهبی، شدیداً مورد بحث و انتقاد قرار گرفته است» (آرین‌پور،۱۳۷۲، ج۲: ۴۱۵).

افشاگری که وجه تمایز اشعار شاعران دورهٔ مشروطه با سروده‌های قبل از آن دوره به شمار می‌رود در اشعار ایرج میرزا غالباً اشعار طنز با اشعار جد در هم می‌آمیزد که نهایتاً گرچه شالودهٔ شعر طنز است، برخی ابیات حالت جد به خود می‌گیرد و این در حالی است که شاخص افشاگری در برخی ابیات او نیز به صورت طنز آمیخته با جد جلوه‌گر است؛ آنجا که در مورد سیاست‌پیشگان مشروطه می‌گوید:

سیاست‌پیشه مردم حیله سازند — نه مانند من و تو پاکبازند
تماماً حقه‌باز و شارلاتانند — به هرجا هرچه پاش افتاد آنند
به هر تغییر شکلی مستعدند — گهی مشروطه گاهی مستبدند

(ایرج میرزا،۱۳۵۳: ۹۳)

این ابیات نشان می‌دهد که او به سیاست علاقه‌ای ندارد و از سیاستمداران نیز دل خوشی نداشته است. آنچه از زبان ادیبی چون او بیان شده و به عبارتی، نگرش اجتماعی او بوده، قطعاً مورد قبول بسیاری از مردم زمان او نیز قرار می‌گرفته است.

یا در جای دیگری به زبان افشا به مردم زمان خود می‌گوید که سردمداران ما وابسته هستند:

بزرگان وطن را از حماقه — نباشد بر وطن یک جو علاقه
یکی از انگلستان پند گیرد — یکی با روسها پیوند گیرد
به مغز جمله این فکر خسیس است — که ایران مال روس و انگلیس است

(همان: ۹۴)

و در ادامه به قانون اشاره‌ای دارد و افشا می‌کند که:

از آن گویند گاهی لفظ قانون — که حرف آخر قانون بود «نون»
اگر داخل شوند اندر سیاست — برای شغل و کار است و ریاست

(همان: ۹۴)

و سرانجام فقر و تنگدستی و بیچارگی رعایا را این چنین گوشزد می‌کند:

رعایا جملگی بیچارگانند — که از فقر و فنا آوارگانند
ز ظلم مالک بی‌دین هلاکند — به زیر پای صاحب ملک خاکند

(همان: ۹۴)

نمونهٔ دیگر افشاگری او، در روزگاری که دو دولت، روس در شمال و انگلیس در جنوب ایران برای کسب منافع خویش رقابت می‌کردند، می‌گوید:

حالت فارس که گردیده ز تأسیس پلیس — آتش فتنه در آن نیز فراموش نکن
امر قزاق که چون امر پلیس است و بود — عاقبت مفسده‌آمیز فراموش نکن
اسم این هر دو برافکن ز جنوب و ز شمال — ز آخرکار بپرهیز و فراموش نکن

(همان: ۱۹۵)

در زمان حکومت استبدادی در مورد زمامداران و کسانی که دستشان به نوعی به خزانه یا بیت‌المال می‌رسد، همه را دزد قلمداد نموده، حتی پادشاه را با طنز زیبایی می‌گوید:

هر کس ز خزانه برد چیزی — گفتند مبر که این گناه است
تعقیب نموده و گرفتند — دزد نگرفته پادشاه است

(همان: ۱۶۹)

ایرج‌میرزا در استقبال از شعر شیخ احمد بهار (مدیر روزنامهٔ بهار مشهد) که شعری به زبان محلی در مخالفت با قرارداد ۱۹۱۹ گفته بود، شعری می‌سراید که در آن شعر «به آزاد شدن محبوسین تهران و رسیدن یکی از آنان- که همان قوام‌السلطنه باشد- به مقام ریاست وزرا و سوء اعمال گذشتهٔ او و اوضاع کلی کشور اشاره کرده بود» (آرین‌پور، ۱۳۷۲، ج۲: ۳۹۵) و می‌گوید:

این رئیس‌الوزرا قابل فراشی نیست — لایق آنکه تو دل‌بستهٔ او باشی نیست
همتش جز پی اخاذی و کلّاشی نیست — در بساطش بجز از مرتشی و راشی نیست
گر جهان را بسپاریش جهان را بخورد — ور وطن لقمهٔ نانی شود آن را بخورد

(ایرج میرزا،۱۳۵۳: ۲۱۴)

و در ادامه با این افشاگری به مردم گوشزد می‌کند که بدانید:

من هم الساعه دهم شرح بر ابناء وطن — که کند دیدهٔ ابنا وطن را روشن
تا بدانند چه نیکو اُمنائی دارند — چه وطن‌خواه رئیس‌الوزرائی دارند

(همان: ۲۱۴)

طنز اشرف‌الدین حسینی گیلانی (نسیم شمال) و افشاگری

یکی دیگر از مشهورترین و معروفترین شاعران ملی عصر مشروطه، سیداشرف‌الدین حسینی گیلانی(نسیم شمال) است. وی شاعری مردمی و عامه‌پسند بود که با طنز بیدارکنندهٔ خود

اوضاع و شرایط سیاسی، اجتماعی حاکم را برای مردم به تصویر کشید.

«سعید نفیسی در بخشی از نوشتهٔ خود از او چنین یاد می‌کند: این مرد از میان مردم بیرون آمد؛ با مردم زیست و در میان مردم فرو رفت. این مرد نه وزیر شد، نه وکیل شد، نه رئیس اداره شد، نه پولی به هم زد، نه خانه ساخت، نه ملک خرید... (صبور،۱۳۷۸: ۶۸).

اشعار طنز او در تهییج افکار انقلابی عصر مشروطه نقش ویژه‌ای داشته است. «سید اشرف‌الدین از مبارزان سرسخت عصر مشروطه بویژه در دورهٔ استبداد صغیر بود و وی را شاعر ملی عهد انقلاب مشروطه نامیده‌اند» (رحیمیان،۱۳۸۰: ۳۷). اشرف‌الدین از جمله نخستین کسانی بود که ادبیات عامه را وارد ادبیات معمول زمان خود کرد.

سید اشرف‌الدین نخستین کسی بود که شعر را در ایران و در سطح افکار تودهٔ مردم با مطالب سیاسی، اجتماعی، مذهبی و... سرود. اشعارش تجسم آشفتگیها و اضطرابهای دوران انقلاب مشروطه بود ... ظلم و فساد اجتماعی، سیاست داخلی و خارجی ایران و دخالتهای ناروای روس و انگلیس به باد انتقاد گرفته می‌شد (کریمی موغاری،۱۳۸۲: ۳۵).

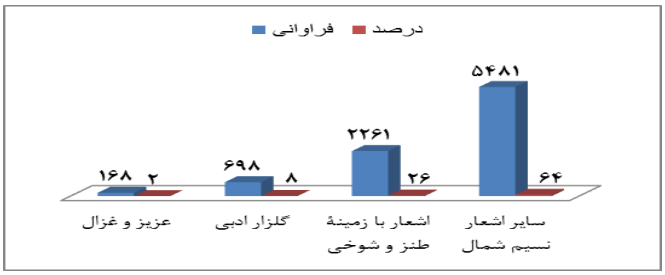
با وجود این در برخی از موارد از برتری شعر طنز او یاد شده است.

اشعار سید اشرف از حیث ترکیب عبارات و سبک بیان بر بسیاری از اشعار فکاهی و سیاسی آن زمان برتری دارد. در اشعار اصیل او، که پر از طنز خفیف و در عین حال کوبنده است، وطن‌فروشان، خیانتکاران و دشمنان آزادی به باد استهزا و خنده گرفته شده‌اند (حاکمی،۱۳۷۵: ۲۳).

اشعار سید اشرف‌الدین را، که عمدتاً در روزنامهٔ نسیم شمال به چاپ رسیده است، نزدیک ۲۰ هزار بیت دانسته‌اند. «معروفترین اثر سید اشرف‌الدین همان روزنامهٔ نسیم شمال است که در سال ۱۳۳۸ هـ ق ، ۲۰ هزار بیت از آن را در دو جلد به نامهای نسیم شمال و باغ بهشت جمع‌آوری و چاپ کرد» (کریمی موغاری،۱۳۸۲: ۹۰). در این مقاله آنچه مورد بررسی قرار گرفت، کلیات نسیم شمال است که در ۶۷۱ صفحه به چاپ رسیده و شامل ۸۶۰۸ بیت است از این تعداد ۷۷۴۲ بیت آن را نسیم شمال، ۶۹۸ بیت آن را گلزار ادبی و ۱۶۸ بیت آن را عزیز و غزال تشکیل می‌دهد. از ویژگیهای شعر نسیم شمال درآمیختگی بیش از حد اشعار جدی و سیاسی با اشعار طنز است. در این میان آن دسته از اشعار او که به طور کامل با زمینهٔ طنز سروده شده است؛ در نمودار

تحت عنوان «اشعار با زمینهٔ طنز» آورده شده است که ۲۶٪ کلیات او را تشکیل می‌دهد. نوع، فراوانی و درصد دیگر سروده‌های او مطابق نمودار ۵ است.

نمودار ۵- فراوانی و درصد ابیات سروده شده در کلیات نسیم شمال



ویژگی سروده‌های اشرف‌الدین در روزنامهٔ نسیم شمال بر این استوار بود که با زبان مردم کوچه و بازار قرابت داشت، بسیاری از آنها تصنیف‌گونه و آهنگین بود که بسادگی در خاطر و ذهن مردم عادی باقی می‌ماند و دارای ملاحت، شوخی و طنز بود و از همه مهمتر گوشه‌چشمی به مسائل اجتماعی روز داشت و افشاگری از ارکان اصلی شعر او به شمار می‌رفت و به همین دلایل مورد استقبال مردم قرار می‌گرفت. «... تک‌فروشی روزنامهٔ نسیم شمال در تهران از سه هزار تجاوز می‌نمود در حالی که تک فروشی دیگر روزنامه‌ها از دویست یا سیصد نسخه نبود» (خارابی،۱۳۸۰: ۱۵).

«این سراینده، رویدادهای ناخوشایند سیاسی و اجتماعی و انتقادهای کوبندهٔ خود را با زبانی آمیخته به شوخی و نیشخند که از ویژگیهای برجستهٔ ادبیات سیاسی مردمی است، مطرح کرده است» (صفری و همتیان،۱۳۸۹: ۲۰۵). نسیم شمال از زمره سرایندگانی بود که خواسته‌ها و آرزوهای مردم را به گونه‌ای قابل درک برای عموم بیان، و در این طریق، اندیشه‌های پیشرو، بیداری و افشاگری را چاشنی سروده‌های خویش می‌کرد.

در هزار و سیصد و بیست و چهار — چونکه شد مشروطه این شهر و دیار
کردم ایجاد این نسیمِ نغز را — عطر بخشیدم ز بویش مغز را
چون به تهران پارلمان تأسیس شد — جنگ حق با لشکرِ ابلیس شد

(گیلانی،۱۳۷۵: ۶۴)

وی در واکنش به رفتار و کردار وابستگان به بیگانگان، ناخرسندی خویش را بیان می‌کند و بدون اینکه نامی از آنها برد، مماشات، و از بردن نام آنها خودداری می‌کند؛ اما با تهدید به

افشاگری و رسوا کردن اینگونه عمال بیگانه به آنها هشدار می‌دهد و درواقع مردم را آگاه می‌کند.

خویش را بستی درین تهران به روس و انگلیس
بدتر از عباس دوسی ای طمعکار خسیس
گاه گشتی ارتجاعی ای دو رنگ کاسه لیس
گاه با مشروطه‌خواهان همدم و همسر شدی
بی‌حقیقت طعنه بر مسلم زدی کافر شدی

.....

دوش من می‌خواستم نام ترا افشا کنم
شمه‌ای از شرح احوال ترا انشا کنم
در حضور مردم تهران ترا رسوا کنم
باز گفتم بلکه با ملت از این بهتر شدی
بی‌حقیقت طعنه بر مسلم زدی کافر شدی
(همان: ۲۷۶)

و در جای دیگر می‌گوید:

میل داری همه جا سرّ ترا فاش کنم — نخود حرف ترا قاطی هر آش کنم
صحبت دزدی آن رند قزلباش کنم — داستان سگ و انبانه بگویم یا نه
آخ نگو من بمیرم
(همان: ۲۸۲)

افشاگری در اشعار نسیم شمال بی‌پرده بوده و بسیار بی‌پرواتر از دیگر شاعران طنزپرداز مشروطه است و به همین دلیل مردم عادی بسادگی آن را دریافت می‌کردند؛ به طور مثال وی ناکارایی و ناکارآمدی دولت و مجلس را اینگونه افشا می‌کند:

این درشکه بشکسته، لایق سواری نیست — این سگِ گرِ مفلوک، تازی شکاری نیست
این خر سیاه لنگ، قابل مکاری نیست — این حریفِ تریاکی، پهلوان کاری نیست
(همان: ۲۷۳)

در بمباران مجلس شورا و سرکوب مردم، بسته شدن روزنامه‌ها از جمله صوراسرافیل، بسته شدن انجمنها و حوادث آن روز در افشاگری، آگاهی‌بخشی و بیداری مردم چنین می‌گوید:

بعد چندی از تقاضای زمان — شد حیات پارلمان بمباردمان
کشته گردیدند با خوف و خطر — صوراسرافیل با جمعی دگر

در ولایات انجمنها بسته شد　　در مجامع هم دهنها بسته شد
(همان: ۶۴)

افشاگری در مورد خطر نظام کهن و ناپایداری اوضاع در اشعار او بسیار است. وی وضعیت را بخوبی دریافته است و در هر جا به تناسب اوضاع به افشاگری می‌پردازد؛ به عنوان نمونه با بیان افشاگرایانه می‌گوید:

خر صاحب اختیار گشته　　سگ مصدر کار و بار گشته
رو به عظمت مدار گشته　　شاپشال خزینه‌دار گشته
شه مات و به خلق عرصه تنگ است　　این قافله تا به حشر لنگ است
(همان: ۹۸)

نوید بهبودی اوضاع و گذر از وضع موجود را در صبر می‌داند و به مردم چنین می‌گوید:

بعد از این پیران جوانی می‌کنند　　نوجوانان مهربانی می‌کنند
اهل طهران شادمانی می‌کنند　　با شرافت زندگانی می‌کنند
صبر کن آرام جانم صبر کن
(همان: ۱۰۴)

دگرگونی اوضاع، باطل شدن و برملا شدن دسیسه‌ها، رسوایی خائنان و بی‌کفایتی وزیران کابینه و ... را به مردم گوشزد می‌کند و می‌گوید از اوضاع تعجب نکنید:

گفتمش دانی که وضع شهر دیگرگون شده　　نقشه‌ها باطل شده اندیشه‌ها وارون شده
خائنین را طشت از بام اوفتاده چون شده　　اندر این کابینه الحق قافیه موزون شده
زیر لب خندید و گفت از کارها منما عجب　　العجب ثم العجب بین الجمادی و الرجب
(همان: ۱۰۸)

در افشای اوضاع علمی، پیشرفت و ترقی دنیا و در مقابل جهل و عقب‌ماندگی، پیکان انتقاد را به جانب مردم می‌گیرد و خود آنها را مقصر می‌داند و می‌گوید:

اسباب ترقی همه گردیده مهیا　　پرواز نمودند جوانان به ثریا
گردید روان کشتی علم از تک دریا　　ماغرق به دریای جهالت چو نهنگیم
افسوس که چون بوقلمون رنگ برنگیم
(همان: ۱۲۰)

اشرف‌الدین درصدد افشای اوضاع اجتماعی و اقتصادی و اختلاف طبقاتی میان افراد زمان خود بوده؛ زیرا بیشتر مردم که مخاطبان اصلی شعر او هستند به دلیل درامد

ناکافی خود از سفره اعیانی محروم بودند. وی با توجه به این موضوع از واژه فسنجان به فراوانی استفاده کرده است؛ چنانکه می‌گوید:

الا ای مطبخی زحمت مده کفگیر و قازقان را
میان دیگ جوشان می‌خورم مرغ و فسنجان را
درون مطبخ آخر وقت مردن می‌دهم جان را
نه از قاشق نه از چمچه نه از کفگیر می‌ترسم
نه از کشتن نه از بستن نه از زنجیر می‌ترسم

(همان: ۹۱)

وی باز هم جنبهٔ انتقاد را به سوی خویش می‌برد و به خود می‌گوید فاش گو که تو کیستی و به دنبال آن خودش پاسخ می‌دهد و می‌گوید: مردم وطن در خوابند! سرانجام خوف خود را از فال‌بین و سردمداران و کهنه‌پرستان کتمان نمی‌کند و با بیان کنایه نگرانی خود را ابراز می‌کند که مبادا پای و دستش را بشکنند:

اشرفا این ناله و فریاد چیست؟ — از برای خلق آه و داد چیست؟
فاش برگو کیستی تو چیستی؟ — یک منی یا ده منی یا بیستی؟
گر که این شهر و وطن را آب برد — تو یقین می‌دان که ما را خواب برد
..... با قلم بر گردن ما چک مزن — روی بام شیخنا تنبک مزن
اشرفا ترغیب بر صنعت مکن — از علوم خارجه صحبت مکن
ترسم آخر بشکنندت پا و دست — فال‌بین و مرشد و ماضی‌پرست

(همان: ۱۶۲)

و بسیاری از افشاگریهای بی‌پردهٔ دیگر وی که این مقال را مجال بیشتر نیست.

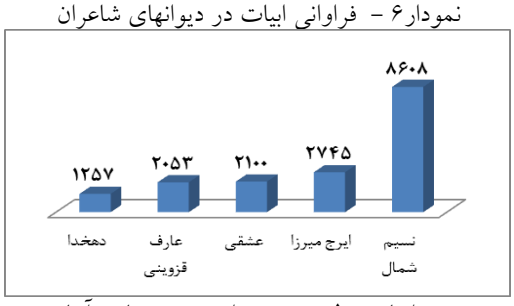
نتیجه‌گیری

دهخدا، اشرف‌الدین گیلانی، میرزادهٔ عشقی، ایرج میرزا و عارف قزوینی شاعران نو اندیش و نوآور عصر مشروطه با سروده‌های طنز خویش در ایجاد تحول عظیم ادبی، هر یک نقش مخصوصی را ایفا کرده‌اند. هر گونه اظهارنظر در مورد تحول شعر در دورهٔ مشروطه، بدون در نظر گرفتن شعر این شاعران نقض غرض خواهد بود. و شعر طنز آنها اولی‌تر.

در نتایجی که از بررسی دیوانهای شاعران یاد شده به دست آمد، مشاهده شد که بیشترین سروده‌ها را نسیم شمال با ۸۶۰۸ بیت و کمترین از آن دهخدا با ۱۲۵۷ بیت

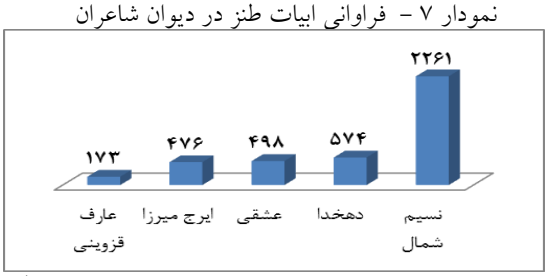
است. عشقی و عارف تقریباً دارای تعداد ابیات یکسانی هستند و تعداد ابیات ایرج میرزا از این دو بیشتر است (مطابق نمودار ۶).

نمودار۶ – فراوانی ابیات در دیوانهای شاعران



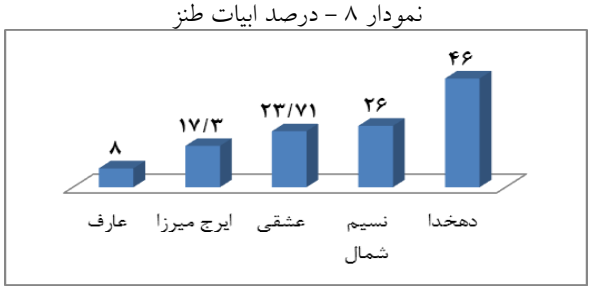
از میان ابیات سروده شده، ابیات طنز به عنوان نمونه‌های آماری مورد بررسی قرار گرفت که فراوانی ابیات طنز این شاعران در مقام مقایسه مطابق نمودار ۷ به دست آمد.

نمودار ۷ – فراوانی ابیات طنز در دیوان شاعران



همان‌گونه که مشاهده می‌شود بیشترین ابیات طنز با ۲۲۶۱ بیت از آن نسیم‌شمال و کمترین ابیات طنز متعلق به عارف قزوینی است. در مقام مقایسه، درصد اشعار طنز ایشان مطابق نمودار ۸ است.

نمودار ۸ – درصد ابیات طنز

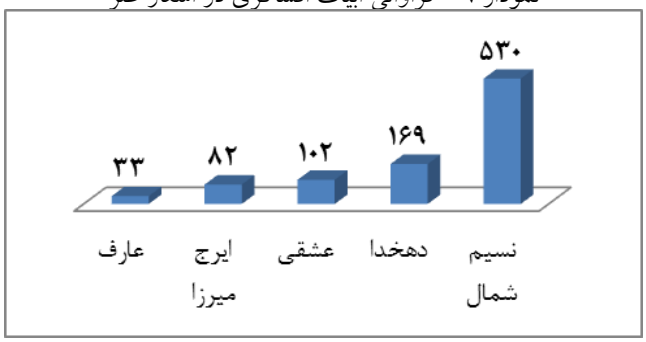


درصد نمودار، نسبت به اشعار دیوان هر شاعر براورد شده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود بیشترین درصد به دهخدا و کمترین درصد به عارف قزوینی مربوط

است. نسیم شمال با توجه به بیشترین تعداد ابیات طنز از نظر درصد کمتر از دهخدا قرار گرفته است.

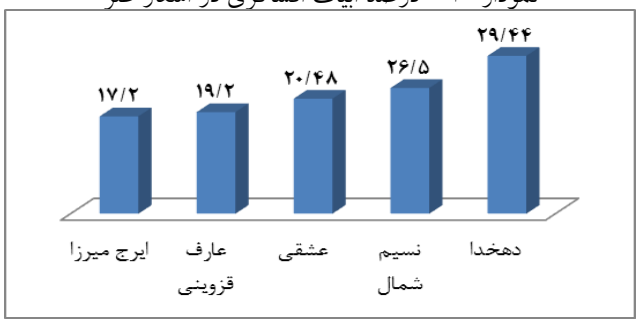
از بررسی فراوانی ابیات افشاگری مطابق نمودار ۹، است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، بیشترین ابیات افشاگری در سروده‌های طنز نسیم‌شمال با ۵۳۰ بیت، و کمترین با ۳۳ بیت در سروده‌های عارف مشاهده شد. فراوانی افشاگری در اشعار دهخدا از عشقی و ایرج میرزا بیشتر به دست آمد.

نمودار ۹ – فراوانی ابیات افشاگری در اشعار طنز



در مقام مقایسه درصد ابیات افشاگری نسبت به سروده‌های طنز هرکدام از شاعران، مطابق نمودار ۱۰ به دست آمد.

نمودار ۱۰ – درصد ابیات افشاگری در اشعار طنز



بیشترین درصد ابیات افشاگری در سروده‌های طنز به دهخدا و کمترین درصد به ایرج میرزا مربوط است. همان‌گونه که مشاهده می‌شود درصد افشاگری در اشعار طنز این شاعران بین ۱۷ تا حدود ۳۰ درصد متغیر است و در این میان درصد افشاگری دهخدا و نسیم شمال نسبت به عشقی، عارف و ایرج میرزا، برتری دارد. گرچه سنگینی

طنز دهخدا با سادگی طنز نسیم‌شمال قابل مقایسه نیست و همین‌طور طنز عشقی یا عارف و یا ایرج میرزا نیز با آنان و با یکدیگر از نظر عمق اندیشه و تخیل، تفاوتهای بسیاری دارند. ولی در اشعار طنز آنها لحن اعتراض و افشاگریهای یکسان اجتماعی و حقیقت‌جویی به اعتبار نمونه‌های آورده شده کاملاً مشهود است.

پرهیز کلام هر کدام از شاعران از واژه‌های سخیف و رکیک در بیان طنز نسبت به یکدیگر متفاوت است. از سوی دیگر وقار دهخدا، تندروی عشقی، محافظه‌کاری عارف، سرخوردگی ایرج میرزا و سرگشتگی و شوریدگی نسیم‌شمال از آنها شاعران متفاوتی ساخته است؛ ولی همگی دارای این ویژگی کم و بیش مشترک، یعنی افشاگری هستند که در سروده‌های آنان در قالب طنز از جایگاه و منزلت خاصی برخوردار است. این شاعران طنزپرداز عصر مشروطه در افشاگری و آگاهی‌بخشی و بالا بردن بینش مردم زمان خود از هیچ کوششی فروگذار نبودند. از آنجا که افشاگری در دورهٔ مشروطه در آگاهی‌بخشی و عزم مردم در برخورد با مسائل اجتماعی نقش بسزایی داشته است، این معیار می‌تواند مقبولیت اشعار طنز دهخدا را در میان اهل ادب و جایگاه اشعار طنز نسیم‌شمال را در میان عامهٔ مردم توجیه کند. ماندگاری اشعار طنز عشقی، عارف قزوینی و ایرج میرزا، بدون شک تحت تأثیر وجود سروده‌های افشاگرانه و آگاهی‌بخش آنان بوده است که از زمان مشروطه تا به امروز مورد توجه ادب‌دوستان و ادب‌پژوهان بوده است.

منابع

- آرین‌پور، یحیی؛ از صبا تا نیما؛ ج دوم، چ چهارم، تهران: زوار، ۱۳۷۲.
- آژند، یعقوب؛ تجدد ادبی در دورهٔ مشروطه؛ تهران: مؤسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی، ۱۳۸۴.
- اختیاری، زهرا و واعظی، مرادعلی؛ «نقش مخاطب در تحول شعر مشروطه»؛ مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، بهار، شمارهٔ ۱۶۰، ۱۳۸۷، ص ۴۸- ۲۵.
- ایرج میرزا؛ دیوان؛ به اهتمام محمدجعفر محجوب، چ سوم، تهران: اندیشه، ۱۳۵۳.
- بهار، محمدتقی؛ دیوان؛ بر اساس نسخهٔ چاپ ۱۳۴۴، چ اول، تهران: نگاه، ۱۳۸۷.
- حائری، سید هادی؛ سدهٔ میلاد میرزادهٔ عشقی؛ چ اول، تهران: مرکز، ۱۳۷۳.
- حاکمی، اسماعیل؛ ادبیات معاصر؛ تهران: دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۵.

- خارابی، فاروق؛ سیاست و اجتماع در شعر عصر مشروطه؛ چ اول، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.
- درودیان، ولی‌الله؛ سرچشمه‌های مضامین شعر ایرج میرزا؛ تهران: قطره، ۱۳۸۰.
- دهخدا، علی‌اکبر؛ دیوان؛ به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: تیراژه، ۱۳۶۲.
- رادفر، ابوالقاسم؛ «زبان، صور و اسباب ایجاد طنز»؛ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، پاییز، ش ۱، ۱۳۸۸، ص ۱۲۰- ۱۰۷.
- رحیمیان، هرمز؛ ادوار نثر فارسی از مشروطیت تا انقلاب اسلامی؛ تهران: سمت، ۱۳۸۰.
- رزاقی‌شانی، علی؛ مشاهیر ایرانی- علی اکبر دهخدا؛ تهران: تیرگان، ۱۳۸۷.
- زرین‌کوب، عبدالحسین؛ با کاروان حله؛ تهران: علمی، ۱۳۷۲.
- سلیم، محمدنبی و طریقت، طاهره؛ «جمهوری‌خواهی و ادیبان سیاسی»؛ پژوهشهای نقد ادبی و سبک‌شناسی، س دوم، زمستان، ش ۶، ۱۳۹۰، ص ۱۶۰- ۱۳۳.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛ ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت؛ تهران: سخن، ۱۳۸۰.
- صبور، داریوش؛ بر کران بیکران؛ تهران: سخن، ۱۳۷۸.
- صفری، جهانگیر و همتیان، رقیه؛ «نگاهی به سیمای مجلس شورای ملی در نسیم‌شمال»؛ مجلهٔ اطلاعات سیاسی- اقتصادی، مهر و آبان، ش ۲۷۷ و ۲۷۸، ۱۳۸۹، ص ۲۱۳- ۲۰۲.
- عارف قزوینی، ابوالقاسم؛ دیوان؛ تهران: جاویدان، ۱۳۵۷.
- عشقی، محمدرضا؛ کلیات مصور میرزادهٔ عشقی؛ به کوشش علی اکبر مشیرسلیمی، تهران: چاپخانهٔ سپهر، ۱۳۵۷.
- عطایی، عبدالله؛ «طنز سیاسی اجتماعی در عصر انقلاب مشروطیت ایران»؛ مجلهٔ قند پارسی، ش ۳۲، ۱۳۸۴، ص۱۹۶-۱۸۷.
- علی‌بابایی، داود؛ جامعه، فرهنگ و سیاست در اشعار و مقالات سه شاعر انقلابی(ایرج میرزا، فرخی یزدی، میرزادهٔ عشقی)؛ چ اول، تهران: امید فردا، ۱۳۸۴.
- غفاری‌جاهد، مریم؛ «جلوه‌های طنزپردازی درادبیات مشروطه»؛ کتاب ماه ادبیات، مرداد، ش ۱۶، ۱۳۸۷، ص ۵۴-۴۷.
- فتوحی‌رودمعجنی، محمود؛ سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روشها؛ تهران: سخن، ۱۳۹۰.
- کرمی، محمدحسین و ریاحی‌زمین، زهرا و دهقانیان، جواد؛ «پژوهشی در تئوری و کارکرد طنز مشروطه»، پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، بهار، دورهٔ جدید، ش ۱، ۱۳۸۸، ص۱۶-۱.
- کریمی‌موغاری، فریده؛ شمیم نسیم، زندگی و شعر سید اشرف‌الدین حسینی گیلانی (نسیم‌شمال)؛ تهران: ثالث، ۱۳۸۲.

- گیلانی، اشرف الدین؛ کلیات سید اشرف‌الدین گیلانی(نسیم شمال)؛ با مقدمه و اهتمام احمد اداره‌چی گیلانی، چ اول، تهران: نگاه، ۱۳۷۵.
- مصفا، مظاهر و سعادتی، عباس؛ «تحلیل بسامدی علم و دانش در شعر شعرای برجستهٔ دورهٔ مشروطه»؛ پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی، س پنجم، تابستان، ش هجدهم، ۱۳۹۲، ص ۱-۲۲.
- مولانا، حمید؛ سیر ارتباطات اجتماعی در ایران از مشروطه تا انقلاب اسلامی؛ تهران: کتاب نشر، ۱۳۹۲.

تحلیل مناسبات قدرت و حقیقت از دیدگاه فوکو در داستان شیر و گاو کلیله و دمنه

دکتر مریم عاملی رضایی
استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

در طول تاریخ برداشتهای مختلفی از قدرت و روابط پیچیدهٔ آن وجود داشته است که نظریه‌پردازان فلسفه سیاسی به تبیین آن پرداخته‌اند. در تلقی میشل فوکو، قدرت، کنشی تعاملی و دوطرفه است که مولد بوده، شیوه‌های مقاومت در برابر آن به ایجاد شکل‌های جدیدی از رفتار می‌انجامد. در این دیدگاه، دانش و رژیم حقیقت بی طرف نیست و در هر دوره ای بر مبنای گفتمان قدرت شکل می‌گیرد. کلیله و دمنه مانند اندرزنامه‌های این دوره متاثر از اندیشه ایرانشهری است و بر سه اصل مهم اهمیت و توجه به خردورزی، دادگری و تفکر طبقاتی (نژادگی) بنا شده است. آنچه در ارتباط با مناسبات قدرت در داستان شیر و گاو، مشاهده می‌شود چالش در این سه وضعیت است. مخالفت دمنه با تعاریف پذیرفته شده از عقل و همچنین مهارت او در زبان آوری و به چالش کشیدن منطق و دادگری و نظم مستقر و شورش علیه تفکر طبقاتی از شیوه‌های مقاومت او در برابر قدرت و نظام گفتمانی حاکم است. از طرفی، سیاست قدرت حاکم در مجازات سریع شنزبه در تباین با نحوهٔ مجازات دمنه و اصرار در اجرای شیوه‌های عقلانی در مجازات وی، پاسخی است که به دلیل ترس از معکوس شدن روابط قدرت با پیچیدگی‌های خاص خود اعمال می‌شود. بازی قدرت در این داستان نه بر مبنای زور و سلطهٔ یک طرفه که بر مبنای خوانشی از عقلانیت پیش می‌رود که کل نظام و ساختار داستان را باورپذیر ، منطقی و عقلانی جلوه می‌دهد و سایر قرائت‌ها را به حاشیه می‌راند. این خوانش که حقیقت و دانش عصر را رقم می‌زند، شیوهٔ سرکوب و استقرار قدرت را توجیه کرده، انضباط و نظم مستقر را حاکم می‌سازد و مبنای مشروعیت حکومت می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: فوکو، کلیله و دمنه، داستان شیر و گاو، عقلانیت و قدرت

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹۶/۴/۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۱۱/۳

۱. مقدمه

خواندن متون قدیمی بر اساس نظریه‌های جدید از الزاماتی پیروی می‌کند که باید به آن پایبند بود تا از آفات این نوع پژوهشها برکنار ماند. در انتخاب متن و انطباق آن بر نظریه، امکان متن برای اعمال نظریه باید در نظر باشد. هم‌چنین نباید متن را به نظریه فروکاست و از دیگر ویژگیها و توانایی آن چشم پوشی کرد؛ با این حال نظریه‌ها می‌تواند به مثابهٔ تورهایی عمل کند که پژوهشگر با استفاده از مفاهیم آنها به صید معانی تازه در متن رود و زوایایی که ممکن است با نگاه عادی به متن دریافت نشود با کمک نظریه، کشف و استخراج شود. با این دیدگاه، نظریه‌ها امکان تحلیلهای مختلف و گاه متفاوت از متن را فراهم می‌آورد که تا پیش از بهره‌گیری ازآنها چنین مفاهیمی از متن به دست نمی‌آمده است. این مقاله برمبنای انطباق پذیری داستان شیر و گاو با نظریهٔ فوکو در باب قدرت و حقیقت در پاسخ به این پرسش اصلی است که ارتباط قدرت و عقلانیت در قالب تعاملات قدرت در این داستان چگونه شکل گرفته است. خواندن داستان شیر و گاو از این دیدگاه، زاویهٔ تازه‌ای در شناخت روابط قدرت در این داستان می‌گشاید و آنچه را به عنوان اصول مسلم در این داستان، قطعی و بی‌چون و چرا دانسته می‌شود، بازخوانی و واکاوی می‌کند. اساس این داستان بر مبنای روابط قدرت نگاشته شده و بازتاب اندیشهٔ روزگار خود در چگونگی تعامل در این مناسبات است. کلیله از متون اندرزنامه ای چند فرهنگی ماست که به‌دلیل قدمت و محبوبیت خود در تبارشناسی اندیشگانی و سیاسی ما ارزش و اهمیت بسیار دارد. این کتاب تحت تأثیر اندیشه‌های اندرزنامه ای ایرانشهری است و در آن پیوند دادگری، دینداری، خردمندی و شهریاری باهم به چشم می‌خورد. علاوه بر آن از فرهنگ اسلامی روزگار خود نیز بهره‌های فراوان برده است؛ کتابی است که برای اندرز به شاهان و محیط دربار نگاشته شده است و چگونگی رفتار با زیردستان را مشخص می‌کند.

در دوران مدرن، دو طرز تلقی از قدرت وجود دارد:

۱. قدرت به مثابهٔ کنشی یکطرفه که بر مبنای زور و سلطه بر دیگران اعمال می‌شود. در این مفهوم‌هابز که از اولین نظریه پردازان سیاسی نظریه قدرت است با تقسیم قدرت به طبیعی یا فطری (شامل موهبتهای جسمانی یا عقلانی) و قدرت سببی (مثل ثروت، شهرت، دوستان) با تحلیلی روانشناسانه از زیاده خواهی انسان در بحث قدرت بر این

نظر است که تنها چیزی که مانع زیاده‌خواهی انسان می‌شود، زور و تمکین در برابر قانون و ترس از مجازات است (جونز، ۱۳۹۵: ۷۲۵). این برداشت به شکل گسترده‌ای در تاریخ فلسفه سیاسی مطرح است؛ برداشتی که قدرت را به‌صورت توانایی کمی و به شکل مکانیکی و یکطرفه در نظر می‌گیرد. در این تفکر، قدرت ابزاری است که با در اختیار داشتن آن، قدرتمندان می‌توانند به اهداف خود دست یابند. ماکس وبر قدرت را به «شانس و اقبال انسان یا دسته‌ای از انسان‌ها در تحقق ارادهٔ خود، علی رغم مقاومت دیگر کنشگران» تعریف می‌کند (هیندس، ۱۳۹۰: ۲). در این نگرش کمیت‌پذیری، حاصل جمع جبری صفر (به معنای برتری یک نفر و باخت طرف مقابل)، اعتقاد به وجود مرکزیتی متصلب برای قدرت و دیدگاه مکانیکی نسبت به قدرت وجود دارد. بر اساس این تعریف، قدرت نوعی توانمندی است که فرد یا نهادی سیاسی آن را در اختیار دارد و بر دیگران اعمال می‌کند (نظری، ۱۳۹۱: ۳۱).

۲. برداشت دوم از قدرت، آن را به شکل کنشی تعاملی و دوطرفه در نظر می‌گیرد. در این دیدگاه ، قدرت رابطه ای کاملا دوطرفه و کنشی ارتباطی است نه صرفا مالکیت ابزار. این برداشت از قدرت، که از دیدگاه قبلی جدیدتر است، نوعی برابری و موازنه در قدرت را در نظر دارد و حاصل جمع متغیرها را می‌سنجد. هانا آرنت می‌نویسد: «قدرت مساوی است با توانایی انسان نه فقط برای عمل بلکه برای عمل در هماهنگی با دیگران» (نظری، ۱۳۹۱: ۳۲). این نوع قدرت، که دنیس رانگ از آن به «قدرت تعاملی» نام می‌برد، تنها به مطالعهٔ توانایی کمی قدرت نمی‌پردازد بلکه قدرت را در سازماندهی و سامانه‌ای منسجم در ساختار کلی کنشهایی بررسی می‌کند که برهم تأثیر می‌گذارد. انواع مقاومت، طفره و هزینه‌های رویارویی با آنها نتیجهٔ اعمال قدرتی است که معمولا به دلیل تمرد از آن هزینه‌هایی در بردارد که نتیجه‌اش اغلب نامطمئن است. از نظر فوکو مطالعهٔ قدرت، مطالعهٔ روابط قدرت و کنشهای تعاملی ناشی از آن است. قدرت مولد است و شکلهای جدیدی از رفتار را ایجاد می‌کند. هم‌چنین عمیقا با ایجاد دانش و شکلهای حقیقت، پیوند می‌خورد. فوکو معتقد است که قدرت تنها با سرکوب و تحدید سروکار ندارد و سرکوب ضعیف به دست قوی نیست. از نظر او قدرت در درون روابط روزمره میان افراد و نهادها وارد عمل می‌شود؛ مولد است چون به ظهور شکلهای جدیدی از رفتار می‌انجامد؛ ایجاد مقاومت می‌کند و رابطه‌ای دوطرفه است و بر همهٔ

روابط درون جامعه سایه می‌افکند (ر.ک. میلز، ۱۳۹۲: ۵۹-۶۱).

با این دیدگاه بررسی داستان شیر و گاو، که بر مبنای روابط قدرت میان حاکم (پادشاه) و رعیت نگاشته شده است، می‌تواند زوایای ناشناخته‌ای از تعامل قدرت را در این داستان بگشاید.

در ارتباط با تحلیل داستان شیر و گاو، مقالات متعددی هست و این داستان از زوایای گوناگون بررسی شده است. چند پژوهش که به طور خاص به تحلیل مناسبات قدرت در این داستان پرداخته، عبارت است از:

جواد دهقانیان در مقاله‌ای با عنوان «بررسی کارکرد قدرت و فرهنگ سیاسی در کلیله و دمنه» (دهقانیان، فصلنامه متن‌شناسی ادب فارسی، اصفهان: بهار ۱۳۹۰) به توطئه پراکنی، فرصت طلبی، پنهانکاری و فرهنگ ریا و تملق در کلیله اشاره می‌کند. وی دو مقاله دیگر نیز در این زمینه نگاشته است: «نقد اخلاق‌گرایی در کلیله و دمنه با نیم نگاهی به اندیشه‌های ماکیاولی» (دهقانیان و نیکوبخت، نقد ادبی، س ۴، ش ۱۴) و «بازخوانی داستان شیر و گاو کلیله و دمنه بر اساس نظریه ساخت شکنی» (دهقانیان، پژوهشهای ادبی، س ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۰، ش ۳۱ و ۳۲). در این مقاله وی تحلیل کرده است که شیر به دلیل هراس از قدرت گاو و به دلیل ترس از غدر در پیمان‌شکنی، به دنبال نقشه‌ای است که ساحت خود را از نقض عهد مبرا سازد و با وارد شدن دمنه به ماجرا، هدف شیر محقق می‌شود و با یک تیر دو نشان می‌زند؛ هم گاو را می‌کشد و هم از وصمت نقض عهد مبرا می‌شود.

مریم صادقی و سمیه فلاح مغاری در «تبیین سیاستهای حکومتی در تاریخ بیهقی و کلیله و دمنه» (نامه فرهنگستان، س دوازدهم، تابستان ۱۳۹۰)، اندیشه‌های سیاسی را در زمینهٔ ویژگی شاه آرمانی، تحلیل و نقد رفتار شاه و وزیر آرمانی او را در تاریخ بیهقی و کلیله و دمنه باهم مقایسه کرده‌اند.

پارسایعقوبی جنبه سرایی و چنور زاهدی در مقالهٔ «دلالتهای فضایی داستان شیر و گاو، تبیین نزاع قدرت و شیوه‌های تحریف آن» (پژوهشهای ادبی، س ۱۰، ش ۴۲، زمستان ۹۲)، نزاع قدرت را در این داستان از دید موضعگیری فضایی دیده، و با جداسازی فضای بصری(مکان) و فضای لفظی(کلام) نزاع قدرت را در سطوح مختلف روایت در داستان، بررسی کرده اند.

فرضیهٔ مقاله این است که چالش اصلی قدرت بر مبنای خوانشی از خردگرایی، دادگری و نژادگی در این داستان پیش می‌رود که قرائتها را به حاشیه می‌راند. این خوانش، که حقیقت و دانش عصر را رقم می‌زند، شیوهٔ سرکوب و استقرار قدرت را توجیه می‌کند؛ انضباط و نظم مستقر را حاکم می‌سازد و مبنای مشروعیت حکومت می‌شود.

۲. چارچوب نظری

از نظر فوکو، اپیستمه، قلمرو تاریخی خاص و پویای بازنماییهای دانش است. وی این اصطلاح را به صورت «مجموعه کاملی از روابطی تعریف می‌کند که از یک دورهٔ معین، فعالیتهای گفتمانی‌ای وحدت می‌بخشند را که به سر برآوردن صور معرفت‌شناختی، علوم و نظام‌های صوری احتمالی منجر می‌شوند» (مکاریک،۱۳۹۰: ۱۶).

هر گفتمان آشکاری مخفیانه بر «پیشاپیش گفته شده» متکی است. این پیشاپیش گفته شده صرفا عبارت پیشاپیش بیان شده، یک متن پیشاپیش نوشته شده نیست بلکه یک «هرگز گفته نشده» است. «گفتمان بدون بدن، صدایی به همان اندازه صامت که نفس، نوشتاری که چیزی نیست جز فرورفتگی رد و اثر خاص خودش.. گفتمان آشکار نهایتا چیزی نیست جز حضور سرکوبگر آنچه گفتمان نمی‌گوید.» (فوکو، ۱۳۹۲: ۳۹).

بنابراین آنچه در بررسی هر متن باید ابتدا در نظر گرفت، جایگاه متن درون بافت گفتمانی یا اپیستمه و فضای زمان خود است. طبق دیدگاه فوکو، گفتمان چیزی ابدی و آرمانی نیست و گفتمانها تاریخی و زمانمند است. حقیقت در هر دوره‌ای بنا به گفتمان مسلط آن دوره، تغییر می‌کند و تحت‌تأثیر گفتمان مسلط دورهٔ خود است. این نظامهای مختلف معرفتی است که تعیین می‌کند چه چیزی درست و چه چیزی غلط است و جستجوی حقیقت ناب، خارج از گفتمانها امکان ندارد. در فرایند تولید گفتمان، برخی گفتمانها منع و سرکوب، و برخی دیگر پذیرفته می‌شود. گفتمانها در این فرایند به مستدل و نامستدل و درست و غلط تقسیم، و طی فرایندی که ارادهٔ معطوف به حقیقت نامیده می‌شود، گفتمانهای درست بر غلط ترجیح داده می‌شود.

از نظر فوکو، حقیقت مانند دانش، انتزاعی نیست. او تأکید می‌کند که «حقیقت چیزی است دربارهٔ جهان که محدودیتهای کثیری در تولید آن نقش دارد» و به همین دلیل از حقیقت با عنوان «ارادهٔ معطوف به حقیقت» نام می‌برد و مرادش مجموعهٔ

روالهای طردی است که نقش آنها تثبیت تمایزهایی است میان گزاره‌های «غلط» و «درست». هر جامعه برای خود دارای یک رژیم حقیقت است که افراد معتبر و مقتدر آن را برمی‌سازند و جامعه در کل آن را می‌پذیرد؛ به عنوان مثال دیویس در تحلیل تمایز واقعیت و دروغ به این نکته اشاره می‌کند که تا پیش از سدهٔ هجدهم میان واقعیت و دروغ، چندان سختگیری‌ای در کار نبوده و رفته‌رفته با رواج مطبوعات، قوانین ضد افترا و بار حقوقی دروغگویی و افسانه‌پردازی، این تفکیک صورت گرفته است. «پیش از آن، روزنامه‌ها و کتابها به توصیف رخدادهایی می‌پرداختند که معنایی اخلاقی یا دینی در خود داشتند؛ چه این رخدادها طبیعی بودند، چه فراطبیعی چه واقعی و چه خیالی؛ اما از آن پس، روزنامه‌ها بتدریج به انتشار گزارش رخدادهایی روی آوردند که اخیرا رخ داده است و «راست» به‌شمار می‌آمدند (میلز، ۱۳۹۲: ۱۲۳و ۱۲۴).

فوکو در زمینه قدرت نیز نه به قدرت، که به «قدرتها» اعتقاد دارد. او قدرت را در شکلهای مختلف خانوادگی، محلی، منطقه‌ای و جهانی می‌بیند و می‌نویسد: «جامعه بدنی یکپارچه نیست که در آن یک قدرت و صرفا یک قدرت اعمال شود، بلکه در واقع کنار هم قرار گرفتن، پیوند، هماهنگی و نیز پایگان بندی قدرتهای متفاوت است که با این حال خاص بودگی آنها را حفظ می‌کند.» (فوکو، ۱۳۹۳: ۱۸۳).

از نظر وی، قدرت و دانش به شکل تنگاتنگی باهم ارتباط دارد و غیرممکن است که قدرت بدون دانش اعمال شود یا منشأ دانش نباشد. دانش، جستجویی ناب در پی حقیقت نیست و این قدرت است که در فرایند اطلاعات وارد عمل می‌شود و در نهایت تعیین می‌کند که بر چه چیزی باید برچسب واقعیت زده شود (میلز، همان: ۱۲۰). ساختار اعمالی که بر رفتار دیگران تأثیر می‌گذارد، قدرت را شکل می‌دهد. روابط قدرت از نظر او، دوطرفه، بی‌ثبات و قابل بازگشت است. وی بر شیوه‌های قدرت و بویژه عقلانیت‌های آن تمرکز می‌کند (هیندس،۱۳۹۰: ۱۱۲ و ۱۱۳).

در واقع فوکو به آن بخشی از قدرت می‌پردازد که تاکنون نادیده مانده است؛ یعنی سوژه‌هایی که قدرت بر آنها اعمال می‌شود. او خاطر نشان می‌کند که جایی که امکان مقاومت وجود ندارد، روابط قدرت هم نمی‌تواند شکل گیرد. روابط قدرت همیشه امکان معکوس شدن دارد. در واقع قدرت مسئله «بازی راهبرد میان آزادیهاست» و اعمال قدرت همیشه سویهٔ دیگری دارد که تمرد اتباع و انواع مقاومت در برابر قدرت

است. بنابراین مطالعهٔ قدرت تنها بررسی توانایی کمی آن نیست بلکه مطالعهٔ ساختار کنشهایی است که بر کنش دیگران تأثیر می‌گذارد (هیندس، همان: ۱۱۷).

اینجاست که بحث عقلانیت و دانش پیش می‌آید. روابط قدرت عمیقا با دانش در هم آمیخته است. هرجا قدرت اعمال می‌شود، دانش نیز تولید می‌شود. هیچ رابطهٔ قدرتی بدون تشکیل حوزه‌ای از دانش متصور نیست و هیچ دانشی هم نیست که متضمن روابط قدرت نباشد (دریفوس، همان: ۲۴).

از دیدگاه فوکو، قدرت تنها شکلی از سرکوب نیست بلکه مولد است و رخدادها و گونه‌های تازه‌ای از رفتار را سبب می‌شود. مقاومت همواره در برابر قدرت وجود دارد و می‌تواند شکلهای مختلفی به خود بگیرد. جیمز اسکات در «سلطه‌گری و شگرد ای مقاومت»، برخی از روابط قدرت را تشریح می‌کند؛ مثلاً اینکه سلطه‌گر و سلطه‌پذیر در مقابل هم همواره آدابی کلامی و ظاهری را حفظ می‌کنند اما در غیبت یکدیگر می‌توانند رفتارهایی کاملا متفاوت داشته باشند. شخص بی‌قدرت در حضور همتایان خود، قدرتمند را مسخره می‌کند یا داستان‌هایی در باب او می‌سازد. او این موقعیت را «نقد قدرت در غیاب فرد سلطه‌گر» نام می‌نهد که افراد تحت سلطه، نسخه‌ای پنهان تدوین می‌کنند و کارهایی چون سرپیچی عمومی، به تعویق انداختن امور، دله دزدی و... را در آن توجیه و اجرا می‌کنند. شخص قدرتمند هم از دشواری‌های خود برای سلطه و حفظ ظاهر قاطع و پولادین می‌گوید (ر. ک. میلز، ۱۳۹۲: ۷۰و ۷۱).

بنابراین قدرت از دیدگاه فوکو چیزی است که اجرا و اعمال می‌شود و بیشتر شبیه راهبرد است تا دارایی؛ به عبارت دیگر، قدرت را باید فعل به شمار آورد و نه اسم. هم‌چنین قدرت به شکل زنجیره‌وار و شبکه‌ای عمل می‌کند و نه یکطرفه. قدرت مولد است و به ظهور شکلهای جدیدی از رفتار می‌انجامد؛ متکثر و مویرگی است و حتی در میان پنهانترین پیکره‌های اجتماع هم حضور دارد و عقلانیت خود را به شیوه‌های مختلف بر پیکرهٔ اجتماع تحمیل می‌کند.

شیوه‌های حکومتی در دوران باستان از طریق سلطه و ارعاب پیش رفته است. از نظر فوکو شیوه‌های مرسوم اعمال قدرت حکومت شامل ایجاد انضباط از طریق نظارت و سختگیری، قانون و مجازات، مراسم و آیین‌ها و قدرت شبانی بوده است. فوکو اصطلاح حکومت کردن را با مفاهیم هدایت، عقلانیت و فناوری پیوند می‌دهد و بر این

نکته تأکید می‌کند که حکومت علاوه بر عمل مستقیم بر رفتار فرد به صورت غیرمستقیم نیز تأثیر می‌گذارد. «انضباط نه تنها هدفش تحدید کسانی است که بر آنها اعمال انضباط می‌شود بلکه تقویت و استفاده از تواناییهای آنها نیز هست» (هیندس: ۱۳۰).

خلاقیت و تعامل و تبادل- گاه غیر قابل پیش‌بینی – که در مناسبات قدرت وجود دارد، کنش‌هایی را درون این تعامل می‌سازد که برداشت ساده و کمی از قدرت را تحت تأثیر قرار می‌دهد. فوکو قدرت را موضوع ابزارها، شیوه‌ها و راهکارهایی می‌داند که در تلاش برای نفوذ بر رفتار کسانی به‌کار می‌رود که در مورد چگونگی رفتارشان حق انتخاب دارند. هزینهٔ اعمال قدرت و نتایج آن، اغلب مشخص نیست و بازی قدرت، گونه‌های مختلف، پیچیده و پراکنده‌ای دارد. فوکو در مراقبت و تنبیه به این نکته اشاره می‌کند که در دوران پیشامدرن، بدن فرد مکانی برای اعمال قدرت حاکم بر محکوم و فرصتی برای نشان دادن قدرت بود. از راه شکنجهٔ جسمی، حقیقت تولید می‌شد، یعنی محکوم اعتراف می‌کرد. این نمایش، نشان‌دهندهٔ قدرت شاه و بخشی از حق وی برای حفظ قدرت مطلقش بر مرگ و زندگی بود. وقتی محکومان به قدرت الهی شاه اعتراض می‌کردند، شکنجه فرصتی برای نشاندادن قدرت بود تا عدم توازن قدرتهای مؤثر در جامعه اثبات شود (ر. ک. برنز، ۱۳۸۱: ۱۰۷ و ۱۰۸).

بنابراین با سختگیری در شیوه‌های کیفری و جزایی و سختگیری جسمی الگوهای انضباطی پدید آمد. قدرت در شیوه‌های انضباطی این کارکرد را یافت که بتواند از درون بر فرد و پیکر اجتماعی وی اعمال شود و تداوم یابد؛ به عبارت دیگر با استفاده از کارکرد عقلانیت، هر فردی دغدغهٔ نظارت درونی بر خود دارد. روشهای انضباطی مدرن در فرد نهادینه، و فرد طبق گفتمان حاکم بر حالتها و کارهای بدنی خود مسلط می‌شود و به این ترتیب هر فرد خویشتن را تأدیب می‌کند.

۳. برخی ویژگیهای حاکم بر فضای گفتمانی قرن ششم

قرن ششم دورهٔ اوج تعاملات فکری در دنیای اسلامی- ایرانی است. در این دوره سنت ادبی و سنت فکری اسلامی در حال رشد و پویایی است. کلیله و دمنه به عنوان متنی، که نماد این تلفیق و پویایی است، تحت تأثیر فرهنگ هندی، سنت اندرزنامه نویسی پیش از اسلام و اندیشه سیاسی ایرانشهری و فرهنگ اسلامی است. سنت نثر نویسی و

اندرزنامه نویسی ایران باستان در تلفیق با فرهنگ هندی و اندیشه‌های اسلامی در کلیله و دمنه تجلی یافته است.

مهمترین نکته‌ای که در فضای اندرزنامه‌های ایرانی به چشم می‌خورد، تأکید بر حاکمیت و غلبهٔ خرد است. فراخوانی این اندرزنامه‌ها به اندیشه و اندیشیدن در اندیشه ایرانشهری باستان ریشه دارد که پس از اسلام نیز با فرهنگ عقلگرای فلاسفه اسلامی تطبیق یافت. در تمامی این اندرزنامه‌ها خرد، دین و داد (عدالت) عناصر اصلی اندیشگانی است. مهمترین این کتابها، که پیش از کلیله نگارش یافته است، ادب الکبیر و ادب الصغیر ابن مقفع و جاویدان خرد ابن مسکویه است.

اولین کتاب اندرزنامه‌ای پس از دورهٔ اسلامی *ادب‌الکبیر* و *ادب‌الصغیر* نوشته ابن مقفع است. *ادب‌الکبیر* در دومقاله تدوین یافته: باب اول آداب مربوط به سلطنت و ولایت و باب دوم هشدار به همنشینی با سلطان است.در ابتدای باب اول در مقدمه پیش از ورود به بحث، بابی در «تأکید بر شناخت اصل دانش و برتری آن» دارد و دانش را با ایمان و شناخت راه نیک از راه ناپسند یکسان می‌شمارد (ابن مقفع،۱۳۷۵: ۲۴). *ادب الصغیر* شامل اندرزهای پراکنده در مسائل مختلف است. این دو کتاب هیچ حکایتی در خود ندارد و تنها گزیده‌ای از جملات سلبی و ایجابی و دستورالعمل‌های اخلاقی و سیاسی است. *ادب‌الکبیر* بیشتر در ارتباط با سیاست، انواع سلطنت و آداب زمامداری نوشته شده است و گرچه مخاطب آن مشخص نیست، دستورالعملی برای والی و زمامدار است.

آنچه در این کتاب حائز اهمیت است و در کلیله نیز به چشم می‌خورد و نشاندهندهٔ نبود امنیت و اوضاع نامساعد زندگی است، اندیشه منفی نسبت به نزدیکی به سلطان و پرهیز از خوی و منش متلاطم سلاطین است. عاقلان و اندیشمندان از مصاحبت با سلطان باید پرهیز کنند و اگر دچار شدند، احتیاط فراوان کنند.

حکمت *خالده* یا *جاویدان خرد*، که ابن مسکویه آن را از اندرزنامه‌های قدیمی جمع آوری کرده و این نام را بر آن نهاده، چنانکه از نامش پیداست بر اساس اهمیت خردورزی در کارها تدوین یافته است. در پنج بخش این کتاب، حکمت فرس، هند، عرب، روم و مسلمانان جمع آوری شده است بویژه در بخش مربوط به ملوک فرس شاهد گفتگوهایی مبتنی بر ارجمندی خرد هستیم. ازقول بزرگمهر می‌نویسد: «اگر کسی

پرسد که کدام یک از مردان فاضلتر و بهتر از همه؟ گوییم: آن کس که عمل به عقل خود بیشتر از دیگران کند» (ابن مسکویه، ۱۳۵۵: ۵۶) و کسری بن قباد گوید: «کیست از جملهٔ مردمان که او را سعادتمند شمرند؟ گفت صاحب عقلی که از جانب حضرت الله تعالی توفیق عمل کردن به عقل خود دریافته باشد» (همان: ۷۷).

نکته‌ای که در بیان ویژگی این اندرزنامه‌ها باید ذکر کرد اینکه خلاف اندرزنامه‌های یونانی، که در آنها صبغهٔ مباحث نظری و پایه ای اخلاق و بحثهای استدلالی قویتر است، اندرزنامه‌های ایرانی بیشتر به کشکول و جنگی از لطایف ادبی و حکمی شبیه است و معمولا به بخشهای مختلفی شامل راهنمایی‌های کلی در زمینهٔ آداب معاشرت، مجالست، آداب سخن گفتن و مملکت داری، تفریح کردن و مسائلی از این دست اختصاص دارند. (ر.ک. رستم وندی، ۱۳۹۲: ۱۲۱). در این کتابها از مبانی فلسفی خرد یا مباحث پایه ای عقل‌گرایی بحثی نمی‌رود؛ تأکید بر ضرورت اختیار عقل و خرد بیشتر برای فهم نیک از بد و به عبارتی «تمییز و تشخیص» مورد نظر است و بسرعت به سمت عقل عملی و چگونگی کاربرد عقل در سیاست ورزی گرایش می‌یابد که به آن پرداخته می‌شود.

نکته دیگر، که فضای گفتمانی دوره را نشان می‌دهد، بحث طبقاتی بودن و خویشکاری مربوط به طبقات اجتماعی مختلف است. هریک از طبقات اجتماعی کارکردی دارند که عمل به آن، خویشکاری آن طبقه به‌شمار می‌رود و از اصلیترین راه‌های بازنمایی نیک و بد اخلاقی است. در واقع وظیفهٔ هر فرد در قالب طبقهٔ او تعریف و تبیین می‌شود و خروج از آن به معنی خروج از جایگاه و وظیفه تعیین شده است. می‌دانیم که در گذشته تمرکز بر روی فردیت نبوده و نقشهای اجتماعی تعیین‌کنندهٔ جایگاه افراد بوده است. فرد با نقاب و نقش تعیین شده‌اش در موقعیت اجتماعی خود ، تعریف شده و این نظم ثابت اجتماعی است که فرد باید در قالب آن قرار گیرد (ر.ک. کمبل، ۱۳۹۵: ۸۱). در گذشته یکی از اصلی‌ترین راه‌های نمودن نیک و بد اخلاقی، تعیین خویشکاری افراد و طبقات بوده است. وظیفهٔ هرکس در قالب خویشکاری او مشخص می‌شد و عمل به خویشکاری به معنی عمل به وظیفه و رسالت اجتماعی فرد بوده است.

دادگری و ضرورت پرهیز از ظلم و ستم(عدالت)، دین و خردورزی و نژادگی (پایگاه

طبقاتی) از ویژگیهای اصلی شهریار آرمانشهر ایرانی است که در غالب اندرزنامه‌ها انعکاس یافته است (رستم وندی، ۱۳۹۲: ۱۴۵). پیوند این سه اقنوم با یکدیگر اساس سیاست ورزی ایرانشهری است.

۴. تفاوت تعاریف عقل و ارتباط آن با قدرت (رژیم حقیقت)

چنانکه ذکر شد، بزرگداشت عقل و خرد و اهمیت آن، بخشی از گفتمان نانوشته فضای اجتماعی عصر بوده است؛ ولی پرسش این است که تعریف عقل و خرد در این دوره چیست. آنچه در اینجا بدان اشاره می‌رود دو تعریف و دو کاربرد از عقل است که در *کلیله و دمنه* به چشم می‌خورد؛ نخست کاربرد رایج آن روزگار از عقل، که نمایندهٔ آن «کلیله » است. در تمام طول داستان، فضای گفتمانی و برداشتی که همواره وجود داشته این است که کلیله در این داستان، ندای وجدان و عقل است؛ اما شاید این برداشت به حقیقت نزدیکتر باشد که کلیله فقط گفتمان حاکم آن روزگار از عقل را بازتاب می‌دهد که بر ویژگیهای چندی مبتنی است که ذکر خواهد شد، در حالی که «دمنه»، نماینده گفتمانی از عقل است که با وجود ابتنای بر منطق و استدلال به دلیل اینکه با فضای گفتمانی عصر، ناهمخوان است به حاشیه رانده می‌شود.

برداشتی از عقل، که «کلیله» نمایندهٔ آن است و در متن به شکل پراکنده وجود دارد در مقدمه ابن‌مقفع بر کلیله از زبان هندویی که به برزویهٔ طبیب اندرز می‌دهد، اجمالا در هشت ویژگی طبقه‌بندی شده است:

> عقل به هشت خصلت بتوان شناخت: ۱-رفق و حلم ۲- خویشتن شناسی ۳- طاعت پادشاهان و طلب رضایت ایشان ۴- شناختن جایگاه راز و وقوف بر محرّمیت دوستان ۵- مبالغه در کتمان اسرار خویش و دیگران ۶- بردرگاه ملوک چاپلوسی کردن و اصحاب را به سخن نیکو به دست آوردن ۷- بر زبان خویش قادر بودن و به قدر حاجت سخن گفتن ۸- در محافل خاموشی را شعار ساختن و از اعلام چیزی که نپرسند و اظهار آنچه به ندامت کشد، احتراز کردن و هرکه بدین خصال متحلی گشت شاید که بر حاجت خود پیروز گردد و در اتمام آنچه به دوستان برگیرند، اهتزاز نمایند» (نصرالله منشی،۱۳۵۶ : ۳۲).

چنانکه مشاهده می‌شود، ویژگیهای عقل، شامل خصلتهایی است که بر چگونگی ارتباط عملی با دیگران و رفتار جمعی در آن تاکید می‌رود نه آنچه با عنوان تدبر و فهم

کارها و تعقل و مسئله‌شناسی در خرد و حکمت می‌شناسیم. در واقع نوعی زیرکی و گرداندن اوضاع طبق شرایط است که در کاربرد امروزی بیشتر مصلحت اندیشی است تا خردورزی. برای دریافت معنی حقیقی این ویژگیها کاربرد آنها را در متن در موارد مختلف می‌توان یافت.

رفق و مدارا هم در دوستی و هم در دشمنی توصیه شده است. گرچه دوستی در کلیله منزلت والایی دارد و « هیچ نیز به نزدیک اهل خرد در منزلت دوستی نتواند بود» (همان: ۳۳) و اهمیت دوستی تا حدی است که هشت باب اول کلیله و دمنه بر محور مفاهیم دوستی و دشمنی شکل گرفته است، این حکایات بیشتر بیانگر این نکته است که دوستیها اغلب سطحی و ظاهری است و هرگاه منافع شخصی به خطر بیفتد، دوستی به کار نخواهد آمد؛ از جمله همین حکایت اول که به دلیل حسادت دمنه در نهایت سرانجامی مرگبار دارد. به دلیل اوضاع متزلزل زمانه، همواره رعایت احتیاط در دوستی و دشمنی و پوستین سوی باران گرداندن از ویژگیهای عقلا دانسته شده است و معنی حقیقی رفق و مدارا را در این فرهنگ نشان می‌دهد:

> و عاقل هم‌چنین در کارها بر مزاج روزگار می‌رود و پوستین سوی باران می‌گرداند و هر حادثه را فراخور حال و موافق وقت تدبیری می‌اندیشد و با دشمنان و دوستان در انقباض و انبساط و رضا و سخط و تجلد و تواضع چنانکه ملایم مصلحت تواند بود، زندگانی می‌کند و در همهٔ معانی جانب رفق و مدارا را به رعایت می‌رساند (همان: ۲۷۹).

این توصیه، که از ویژگی ای فرهنگی حکایت می‌کند، پیش از اینکه نشان عقل باشد، نشاندهندهٔ روحیهٔ محافظه کارانه و سود طلبی است که در واقع نوعی رنگ عوض کردن به اقتضای وضعیت است.

خویشتن‌شناسی، که ویژگی دوم عقل است در کلیله و دمنه نه به معنی خودشناسی و شناختن اخلاق و روحیات خویش برای تهذیب نفس بلکه به معنی شناخت جایگاه خویش در سلسله مراتب پایگاه و طبقات اجتماعی است. در جامعهٔ طبقاتی آن روزگار، شناخت قدر و منزلت و پایگاه فردی اهمیت ویژه‌ای داشته و فراتر رفتن از پایگاه اجتماعی ، نوعی حرص و آز شمرده می‌شده است. آنچه بر سر دمنه می‌آید، نتیجهٔ همین خویشتن ناشناسی اوست. در گفتگوی کلیله و دمنه، استدلال‌های دو طرف، بیانگر دو نوع طرز فکر است.

کلیله معتقد است که هر طایفه ای را منزلتی است و هرکس نباید در طلب نزدیکی به پادشاه برآید و این امر نشانهٔ عقل و خرد است:

لکن به عقل خود رجوع کن و بدان که هر طایفه ای را منزلتی است و ما از آن طبقه نیستیم که این درجات را مرشح توانیم بود» (همان: ۶۳). این عقل، همان گفتمان غالب فضای عصر است؛ اما استدلال‌های دمنه بر مصالح جمعی و طبقاتی و در واقع رژیم حقیقت روزگار مبتنی نیست؛ بر مصالح شخصی، بلندهمتی و شکستن گفتمان غالب مبتنی است. او قناعت کردن به جایگاه خویش را دنائت دانسته، بر نفس شریف و برابری انسانها و تقسیم منزلت بر اساس لیاقت تکیه می‌کند؛ نکته‌ای که عدول از فضای گفتمانی عصر تلقی می‌شود.

> دمنه گفت: مراتب میان اصحاب مروت و ارباب همت مشترک و متنازع است. هرکه نفس شریف دارد، خویشتن را از محل وضیع به منزلت رفیع می‌رساند و هرکه را رای ضعیف و عقل سخیف است از درجات عالی به رتبت خامل گراید.... و ما سزاواریم بدانچه منزلت عالی جوییم و بدین خمول و انحطاط راضی نباشیم (همان: ۶۴).

او حتی در ملاقات با شیر صراحتا بر این نکته تاکید میکند که مراتب افراد نزد سلطان نباید به‌دلیل نسبت نسبی یا سببی آنها که بر اساس عقل و کارآمدی باید تعیین شود و این امر را از حقوق رعیت بر پادشاه می‌داند (ر.ک. همان: ۶۹).

در نهایت از آنجا که فراتر رفتن از طبقهٔ خود و به عبارتی «خویشتن ناشناسی» امری نامعقول و گناهی نابخشودنی شمرده می‌شود، داستان به گونه‌ای سامان داده می‌شود که دمنه محکوم و مجازات گردد.

از دیگر مواردی که از نشانه‌های عقل شمرده می‌شود، طاعت پادشاهان و طلب رضایت ایشان است. در این نکته تناقضی به چشم می‌خورد. در کلیله «صحبت با سلطان و چشیدن زهر به گمان و سر گفتن با زنان» از اقدامات نادان دانسته شده (همان: ۶۷)؛ نزدیکی به پادشاه پر خطر دانسته شده است. به گفتهٔ عالمان، پادشاه به کوه بلندی مانند شده که گرچه در آن، انواع ثمرات و گنجها وجود دارد، مسکن شیر و مار و کژدم هم هست (همان: ۶۷) و در جای دیگر: « در قعر دریا با بند غوطه خوردن و در مستی لب مار دم بریده مکیدن، خطر است و از آن هایلتر و مخوف‌تر خدمت و قربت سلاطین» (همان: ۱۰۳)

این همان نکته‌ای است، که چنانکه اشاره شد، میان متون هم عصر کلیله مشترک است که نزدیکی به سلطان را خطرناک دانسته‌اند؛ اما از طرفی در اندیشه ایرانشهری، شهریار مشروعیتی الهی دارد و بزرگداشت شهریار با بزرگداشت دین یکی است.

> دادگری خویشکاری اساسی شهریار است و داد با دین برادر است؛ هم چنانکه دین با شهریاری برادر است... داد با دولت و شهریاری درپیوند است و دانایی با دین. در حقیقت دین، بخشندهٔ نوعی بصیرت و دانایی در تمییز نیک و بد است. این نگرش دین را با دولت و دادگری در یک پایه قرار می‌دهد؛ چرا که اگر دین شناسایی نیک و بد است و داد، داوری دربارهٔ درست و نادرست و راست و دروغ، پس دین و داد باهم مرتبطند؛ چرا که اساس هردو بر خرد است (رستم وندی، همان: ۱۴۳-۱۴۶).

دیانت بدون حکومت جاری نمی شود و در عین حال دین هم سپری برای حفظ پادشاهی است. برای اثبات این مطلب از قرآن و احادیث شاهد مثال می‌آورد:

> دین بی‌ملک ضایع است و ملک بی‌دین باطل و.... چون مقرر گشت که مصالح دین بی‌شکوه پادشاهان اسلام نامرئی است و نشاندن آتش فتنه بی‌مهابت شمشیر آبدار متعذر، فرضیت طاعت ملوک را که فواید دین و دنیا بدان بازبسته است، هم شناخته شود و روشن گردد که هر که دین او پاکتر و عقیدت او صافیتر در بزرگداشت جانب ملوک و تعظیم فرمانهای پادشاهان مبالغت زیادت واجب شمرد و هوا و طاعت و اخلاص و مناصحت ایشان را از ارکان دین پندارد و ظاهر و باطن در خدمت ایشان برابر دارد (نصرالله منشی، همان: ۵ و۶).

بنابراین چون رفتار و اجرای قوانین الهی تنها در سایهٔ قدرت پادشاه امکانپذیر است، شاه سایهٔ خداوند است و از زبان برزویهٔ طبیب، خدمت شاهان را بالاترین اعمال می‌داند.:

> و برزویه دست و پای نوشروان ببوسید و گفت: ایزد تعالی همیشه ملک را دوستکام داراد و عز دنیا به آخرت مقرون و موصول گرداناد، اثر اصطناع پادشاه بدین کرامت هر چه شایعتر شد و من بنده بدان سرور و سرخروی گشتم و خوانندگان این کتاب را از آن فواید باشد که سبب نقل آن بشناسند و بدانند که طاعت ملوک و خدمت پادشاهان فاضلترین اعمال است و شریف آن کس تواند بود که خسروان روزگار او را مشرف گردانند و در دولت و نوبت خویش پیدا آرند (همان:۳۷).

طمع دمنه در نزدیکی به پادشاه و و حسادت او به شنزبه، که از او مقربتر شده است و دسیسه در جهت قتل او از نظر کلیله اشکالی ندارد تا جایی که به شیر(قدرت) آسیبی

وارد نشود: « اگر گاو را هلاک توانی کرد چنانکه رنج آن به شیر بازنگردد، وجهی دارد و در احکام خرد تأویلی یافته شود» (همان: ۸۸).

چنانکه مشاهده می‌شود، گفتمان پذیرفته شدهٔ حاکم و رژیم حقیقت، این امر را تأیید یا تأویل می‌کند.

در انتها نیز کلیله وقتی به شماتت دمنه می‌پردازد از اینکه دمنه سبب «رنج نفس شیر و سمت نقض عهد» (همان: ۱۱۴) گردیده و برای شیر تولید زحمت کرده است، او را سرزنش می‌کند؛ به عبارتی خون ناحق ریخته شده و بی‌عدالتی در این مسئله چندان مهم نیست که از میان رفتن اقتدار شیر و «پریشانی جماعت لشکر و تفرقهٔ کلمهٔ سپاه» (همان: ۱۱۵). بنابراین یکی از ویژگیهای مهم عقل و خرد در فضای گفتمانی آن روزگار، دانستن جایگاه خویش و تعهد و وفاداری بی قید و شرط به مخدوم تعریف می‌شود.

۵. شیوه‌های مقاومت در برابر قدرت

موارد بعدی، که در بیان ویژگیهای عقل ذکر شده است به آداب عملی چگونگی سخن گفتن و رفتار با نزدیکان مربوط است. تعاملی که پایه‌های آن بر حفظ راز و حفظ فاصله از دیگران است: شناخت دیگران و درجهٔ رازداری آنان، تأکید بر مبالغه در کتمان اسرار خویش و دیگران، با چاپلوسی و چرب زبانی و سخن نیکو دل دیگران را به دست آوردن و دوبند آخر در آداب و فواید خاموشی و سخن بیجا نگفتن. تأکید بر این موضوع، بلافاصله پس از اشاره به خدمت پادشاهان، ناشی از اهمیت حیاتی آن در روابط درباری است. در محیطی که اعتمادی بر آن حاکم نیست و « هنرمندان به حسد بی هنران در معرض تلف آیند» و فرومایگان و اراذل، خصم اماثل باشند و «بی‌هنران در تقبیح حال اهل هنر چندان مبالغت نمایند که حرکات و سکنات او را در لباس دنائت بیرون آرند» (همان: ۱۰۴)، البته رفتار با احتیاط و مبالغه در کتمان اسرار، طبیعی به نظر می‌رسد. در چنین فضای مبهم و سرشار از بی اعتمادی، دوستیها بیشتر بر اساس منافع شکل می‌گیرد. خیانت در لباس دوستی فراوان است و داستانهای زیادی در بیان این خیانتها شکل گرفته است؛ ازجمله ماجرای دمنه و شنزبه، ماجرای بوف و زاغ، بوزینه و باخه، مرغ ماهی خوار و ماهیان و.... بنابراین گرچه حفظ سر در جایگاه خود، پسندیده است، پنهانکاری و عدم اعتماد به دیگران با تأکید بیش از حد، ناشی از ساختار ناسالم روابط قدرت است که به عنوان امری بدیهی پذیرفته می‌شود:

«فظن بسائر الاخوان شرا و لا تامن علی سر فوادا
چنان از سخن در دلت دار راز که گر دل بجوید نیابدش باز»
(همان: ۹۵)

در چنین فضایی، چرب زبانی و سخن نیکو و به اندازه گفتن یکی از اصول مبتنی بر خردمندی است که در اندرزنامه‌ها و کتابهای اخلاقی بسیار مهم تلقی شده و اغلب بابی به آن اختصاص داده شده است. در قابوسنامه، اخلاق ناصری،گلستان و سایر کتابهای تعلیمی، حکایتهای بسیار در این زمینه وجود دارد. چگونگی سخن گفتن و سخن نیکو گفتن از اجزای اصلی خردمندی و نشانهٔ توانایی نفس ناطقه و دلیل بر دوست یابی و گاه دوست ساختن دشمنان است. در قابوسنامه آمده است که:« با دوست و دشمن، گفتار آهسته کن و چربگوی باش که چربگویی دوم جادویی است» (عنصرالمعالی، ۱۳۵۲: ۱۴۹). آنچه در کلیله از کارکردهای مبتنی بر خرد آمده است، بر همین چرب زبانی مبتنی است. گفتار خردمندانه همراه با دانستن نکات ریز و روانشناسانهٔ سخنگویی یا شیوهٔ صحیح گفتار، که به آن در اصطلاح آن زمان، چرب زبانی گفته‌اند، سبب ارتقای مقام افراد نزد پادشاه و اعتماد قدرت بر فردی می‌شده که از این هنر بهره‌مند بوده است. در واقع یکی از نشانه‌های تعامل قدرت را در اینجا می‌توان دید. فرد چرب زبان، می‌تواند بهره‌ها و زیانهای موردنظر را با توجه به قدرت بیان خود بگرداند و استفاده از قدرت زبان در مجاب کردن دیگران، حربه و شگرد بسیار مؤثری در دست کسانی است که در آن‌سوی تعامل قدرت بوده‌اند. به همین دلیل هم هست که بر فواید سخن درست و به جا نزد پادشاه چنین تأکید رفته است و نمونه‌های بسیار از حکایاتی وجود دارد که با گفتن چند جمله، فردی محکوم به مرگ می‌شده یا با سخنی درست و مناسب از مجازات نجات می‌یافته است. دمنه این نکته را می‌داند و در تعامل قدرت بخوبی از آن بهره می‌گیرد:

اگر قربتی یابم و اخلاق او را بشناسم، خدمت او را به اخلاص عقیدت پیش گیرم و همت بر متابعت رای و هوای او مقصور گردانم و از تقبیح احوال و افعال وی بپرهیزم و چون کاری آغاز کند که بصواب نزدیک و بصلاح ملک مقرون باشد، آن را در چشم و دل وی آراسته گردانم و در تقریر فواید و منافع آن مبالغت نمایم تا شادی او بمتانت رای و رزانت عقل خویش بیفزاید و اگر در کاری خوض کند که عاقبت وخیم و خاتمت مکروه دارد و شر و مضرت و فساد و معرت آن به ملک او

بازگردد پس از تأمل و تدبر برفق هرچه تمامتر و عبارت هرچه نرمتر و تواضعی در ادای آن هرچه شاملتر غور و غایلهٔ آن با او بگویم و از وخامت عاقبت آن او را بیاگاهانم؛ چنانکه از دیگر خدمتکاران، امثال آن نبیند.چه مرد خردمند چرب زبان اگر خواهد حقی را در لباس باطل بیرون آرد و باطلی را درمعرض حق فرانماید

باطلی گر حق کنم عالم مرا گردد مقر ور حقی باطل کنم منکر نگردد کس مرا

و نقاش چابک قلم صورتها پردازد که در نظر انگیخته نماید و مسطح باشد و مسطح نماید و انگیخته باشد

نقاش چیره دست است آن ناخدای ترس عنقا ندیده صورت عنقا کند همی»

(نصرالله منشی، همان: ۶۶)

شاید اگر بتوان هدف از نگارش کتاب و پیامی را که اغلب حکایات این کتاب در ژرفای خود دارند در دوجمله خلاصه کرد، این باشد که: « بنای کارها به قوت ذات و استیلای اعوان نیست... و آنچه به رای و حیلت توان کرد بزور و قوت دست ندهد» (همان: ۸۱) و مقصود از این رای و حیلت، بیش از همه، سخنوری به اقتضای مقام است.

فوشه کور مفهوم خرد را در این کتاب از مفهوم سادهٔ آن بسیار فراتر می‌داند:

«در واقع تمامی کلیله و دمنه کوششی است برای معرفی صورتهای گوناگون آن (خرد) و به‌ویژه گونه‌های خوب و بد خرد مکار و چاره ساز» (فوشه کور، ۱۳۷۷: ۵۷۲).

دوبلوا نیز با اشاره به این نکته، که هدف از نگارش این کتاب، کتابی درسی برای اعضای طبقهٔ عالی هند بوده است که بدانند در جهان سیاست چگونه عمل کنند، می‌نویسد:

پنجه تنتره کتاب اخلاق(درمه) نیست؛ بلکه بی گمان اثری بدون احساس مسئولیت و رسالت اخلاقی به شمار می‌رود؛ چه مفاد اساسی آن بسیار نزدیک به چیزی است که ما آن را در اروپا ماکیاولیسم می‌خوانیم. «اخلاقی» که این کتاب می‌آموزد، این است که انسان زیرک، کامیاب می‌شود و نازیرکان به شکست محکومند. در این کتاب، جزئیات انواع نیرنگها و خیانتها با اغماض از جنبه‌های اخلاقی آنها وصف، و تأکید می‌شود که اینها به طور کلی لازمهٔ زندگی و سیاست است» (دوبلوا، ۱۳۸۲، ۴۴). او سپس اشاره می‌کند که پنجه به معنی پنج و تنترم یعنی بافندگی و تار تنیدن. مطابق نظر هرتل، واژهٔ تنترم به معنی «حیله و خدعه» یا «زیرکانه» است. بنابراین پنجه تنتره یعنی «کتابی شامل پنج حالت، وضعیت یا مورد زیرکی... چهار تنترهٔ اول نمایانگر

فواید زیرکی و نیرنگ بازی است: دمن که، شغال حیله گر موفق می‌شود میان شیر و گاو را برهم زند، کبوتر طوقدار و یاران او دشمنان نیرومند را دربند خدعهٔ خود گرفتار می‌کنند؛ وزیر زیرک غرابان ، بوفان را فریب می‌دهد و تطمیع می‌کند تا بنیادشان ویران گردد؛ بوزینه هم سنگ پشت احمق را فریب می‌دهد و جان به در می‌برد. از سوی دیگر، پنجمین تنتره هم نمایانگر این است که نباید تنها بر هوش و زیرکی خود تکیه کرد، باید به هرکس اجازه داد تا به میل خویش کنار رود. هریک از پنج داستان اصلی شامل چند داستان فرعی است که نشاندهندهٔ همین عقاید بنیادین است. (دوبلوا، همان: ۴۵).

این حیله و مکر چاره ساز و چرب زبانی در بیان واقعیت، بخشی پذیرفته شده از رژیم حقیقت و خردمندی و چاره جویی در فضای ناشفاف آن روزگار و به مثابهٔ تعاملی پذیرفته شده برای مقاومت در برابر قدرت محسوب می‌شود. جالب اینکه زمانی که دمنه قصد دارد شیر را از جایگاه و موقعیت شنزبه بدگمان کند از رژیم حقیقت طبقاتی پذیرفته شده استفاده می‌کند؛ یعنی شنزبه را به «بدگوهری» و «بی‌اصلی و ناپاکی» متهم می‌کند. (همان: ۹۳) تفسیر دمنه از وقایع به‌گونه‌ای است که در چارچوب رژیم حقیقت پذیرفته می‌نماید. تن دادن شیر به سخنان دمنه و پذیرش آن پیش از هرچیز بیانگر کارکرد دوسویهٔ قدرت و ترس از معکوس شدن قدرت است. اشارهٔ دمنه به محبوبیت شنزبه میان سپاهیان و جمع کردن انها و احتمال شورش بر پادشاه، بر هراس وی دامن می‌زند و البته مهمترین وسیلهٔ دمنه در دامن زدن به این توهم، همان چرب زبانی و قدرت سخنگویی اوست که شیر هم اقرار می‌کند که: «سخن نیک درشت و به قوت راندی» (نصرالله منشی، همان: ۹۷) و در متن نیز چندین بار بر آن تأکید می‌رود؛ از جمله مادر شیر هم از پذیرش سخنان دمنه در جمع نگران است:

مادر شیر چون بدید که سخن دمنه به سمع رضا استماع می‌یابد، بدگمان گشت و اندیشید که ناگاه این غدرهای زراندود و دروغهای دلپذیر او باور دارد که او نیک گرم سخن و چرب زبان بود و به فصاحت و زبان آوری مباهات نمودی (همان: ۱۳۹).

۶. سرکوب و شیوه‌های آن

می‌دانیم که در نهایت شنزبه و دمنه هردو مجازات می‌شوند.. در هردو این مجازاتها، فضای گفتمانی حاکم بر اثر به گونه‌ای است که عدالت و دادگری شیر محفوظ ماند.

شیر باید از وصمت نقض عهد محفوظ ماند و دمنه، که مخالف فضای گفتمانی عصر می‌اندیشد و عمل می‌کند، بار نقض عهد و فریب شیر را بر دوش کشد، (ر.ک. دهقانیان،۱۳۹۰). از طرفی عجلهٔ شیر در قضاوت نسبت به گاو و نقض عهد، سبب پشیمانی وی می‌شود و باب بازجست کار دمنه بر مبنای عدالت و دادگری شیر و با پرس و جو و تامل پیش می‌رود که نقطهٔ مقابل تعجیل پیشین است تا به برائت ساحت شیر انجامد. در این بخش است که شیوه‌های عقلانی ساختن مجازات، مشاهده می‌شود. هرقدر شیوهٔ مجازات شنزبه، خشن، بیرحمانه و با بی‌عدالتی همراه بوده، مجازاتی مبتنی بر پاره پاره کردن بدن و درگیری فیزیکی است. شیوهٔ محاکمهٔ دمنه بر عقلانیت، خردگرایی و انصاف مبتنی است. می‌دانیم که این بخش الحاقی است و در اصل سانسکریت وجود ندارد (ر.ک. محجوب، ۱۳۵۶: ۱۴). همین امر نشاندهندهٔ اهمیت مجازات به شیوه‌ای عادلانه و تأکید بر ایجاد شیوه‌ای انضباطی در نظام حکومتی خلفاست. چنانکه ذکر شد در اندرزنامه‌های این دوره همواره از مخاطرات مجالست و نزدیکی با پادشاه سخن رانده شده و از آن تحذیر داده شده است. یکی از مهمترین کارکردهای این اندرزنامه‌ها، تشویق پادشاه به عدالت‌ورزی و یافتن حقیقت برای مجازات عادلانهٔ متهم و اثبات محکومیت وی است تا مخاطرات سعایت و حسادت اطرافیان کمتر گردد و پادشاه به بی عدالتی محکوم نگردد. پیچیدگی کارهای سیاسی اقتضا می‌کند که شیوه‌های مبتنی بر عقلانیت در کشف آنها حاکم شود. برای جبران تعجیل و سرکوب ناعادلانهٔ گاو، برائت ساحت شیر از بی عدالتی در محاکمهٔ دمنه تجلی می‌یابد و مجازات گناهکار به شیوه ای عادلانه، سامانمند و با پرس و جو و در فرایند تحقیق و کسب اطلاعات موثق، پیش می‌رود و این بار تنها بر مبنای بدگمانی تصمیم گرفته نمی شود. پشیمانی و حسرت شیر از مجازات ناگهانی شنزبه در واقع بازگشت صدمه و آسیب قدرت به خود اوست:

> چون شیر از کار گاو بپرداخت از تعجیلی که در آن کرده بود، بسی پشیمانی خورد و سر انگشت ندامت خایید و به هر وقت حقوق مؤکد و سوالف مرضی او را یاد می‌کرد و فکرت و ضجرت زیادت استیلا و قوت می‌یافت.. (نصرالله منشی، همان: ۱۲۸).

مهمترین اصلی که باید ساحت قدرت از آن بری گردد، بی‌عدالتی است. در اندیشه ایرانشهری، دادگری پادشاه و کوشش وی برای اجرای عدالت، بزرگترین هدف و

رسالت پادشاه است. بنابراین دادگاهی در حضور همه تشکیل می‌شود و پادشاه بازجست کار دمنه را در فرایندی آیینی و با اجرای مناسک به قضات عادل می‌سپارد. هنگام محاکمهٔ دمنه، او این نکته را به هوشمندی درمی‌یابد که اکنون زمان تعلل برای برائت ساحت قدرت از بی‌عدالتی است؛ لذا نهایت تلاش خود را از فرصت به کار می‌برد تا در این بازی قدرت، کفهٔ ترازو را به نفع خود سنگین کند و از همهٔ اهرمها و امکانات فشار بر قدرت استفاده کند تا بازی را به نفع خود تغییر دهد. شیوه‌های او در مقاومت در برابر قدرت در این محاکمه شامل این موارد است: اشاره به پرخطر بودن زندگی در جوار پادشاهان بویژه برای خادمان ناصح و دوستداران واقعی شاه، چنانکه دمنه به گواهی همه حضار با شنزبه خصومتی نداشته و تنها برای حفظ قدرت پادشاه و مصلحت حکومت، شیر را از خیانت او آگاه ساخته است. دمنه از تحقیق و تفحص در باب خود، که بیانگر اعتماد و تأکید او بر بیگناهی خود است، استقبال می‌کند. حربه‌ای که دمنه چندین بار به ظرافت از آن استفاده می‌کند، شیر و اطرافیان را در این باب متعلل و متأمل می‌سازد، مسئله پیشاگفته یعنی تکیه بر ساحت عدالت شیر است که به‌دلیل تعجیل در مجازات شنزبه، مخدوش شده است:

> ... تا من به شبهت باطل نگردم، چه همان موجب که کشتن گاو ملک را مباح گردانید از آن من بر وی محظور کرده است... و هرچند ملک را بنده ام آخر مرا از عدل عالم آرای او نصیبی باید که محروم گردانیدن من از آن جایز نباشد... (همان: ۱۳۵).

حکایت زن بازرگان و نقاش در مذمت تعجیل از زبان دمنه بیان می‌شود.

نکتهٔ دیگر که دمنه بر آن تأکید دارد این است که خدمتکاران کافی و ثابت قدم و ناصح و دوستان یکرنگ برای پادشاه به آسانی حاصل نمی‌شود و از دست دادن آنها به صلاح ملک نیست. چرب زبانی دمنه نیز شیر را به تعلل وا می‌دارد و در برابر اصرار اطرافیان بر کشتن او به بی‌اعتمادی بر اعضای لشکر و بدخواهان دمنه و لزوم اجرای عدالت اشاره و از شتابزدگی پرهیز می‌کند:

> نمی‌خواهم که در کار او شتابی رود که برای منفعت دیگران، مضرت خویش طلبیده باشم و تا تفحص تمام نفرمایم خود را در کشتن او معذور نشناسم که اتباع نفس و طاعت هوا رای راست و تدبیر درست را بپوشاند (همان: ۱۴۱).

قاضی نیز صلای عام در می‌دهد که هرکس آنچه از دمنه می‌داند، بازگوید که پادشاه در بازجست کار او احتیاط تمام فرموده است تا « حقیقت کار او از غبار شبهت منزه

شود و حکمی که رانده آید در حق او از مقتضای عقل دور نباشد و به‌کامگاری سلاطین و تهور ملوک منسوب نگردد» (همان: ۱۴۵). از آنجا که کسی چیزی نمی‌گوید و دمنه با چرب زبانی همه را تطمیع یا تهدید می‌کند، قاضی از دمنه می‌خواهد که خود به گناه اقرار و توبه کند؛ زیرا با این حال زندگی در میان این جمع که او را گناهکار می‌دانند، فایده ای ندارد. استدلال قاضی این است که اقرار به گناه و توبه، دمنه را از پیامد عذاب آخرت باز می‌دارد و در هرحال اقرار به گناه سبب می‌شود یا او از مهلکه نجات یابد یا دیگران از شر او رهایی یابند: «مستریح او مستراح منه» (همان: ۱۵۱).

از آنجا که دمنه به هیچ‌وجه قبول نمی‌کند به گناه اقرار، و توبه کند، بازهم نشانی از سرپیچی او از عقلانیت حاکم می‌یابیم. در روزگار گذشته، توبه و انابت راهی برای اثبات تغییر مشی و زندگی فرد بوده است. توبه بدین معنی است که فرد، خطای خود را می‌پذیرد و خود را از گناه جدا می‌کند. فوکو در پاسخ به این سؤال که چرا اقرار به گناه می تواند آن را پاک کند به این نکته اشاره می‌کند که در روزگار کهن، توبه که طبق مراسم و آیین در پیشگاه قاضی انجام می‌شد از سه الگوی پزشکی، دادگاه و شهادت پیروی می‌کرد: طبق الگوی پزشکی، بیمار باید جراحات خود را نشان می‌داد تا درمان می‌شد؛ در الگوی دادگاه و قضاوت، گناهکار و متهم با اقرار به گناه، همواره قاضی را آرام می‌کند و در الگوی شکنجه یا شهادت، توبه «میل شدید به تغییر و گسست از خود، گذشتهٔ خود و جهان است. توبه شیوه ای است برای فرد که نشان دهد می‌تواند از زندگی و خود چشم بپوشد و با مرگ رویارو شود و آن را بپذیرد» (فوکو، ۱۳۹۳: ۳۹۷).

آنچه در نهایت کار، شیر را به رغم استشهادی که بر بیگناهی دمنه جمع می‌شود بر کیفر او مصر می‌گرداند، ترس از دست دادن قدرت خود و قدرت یافتن بیش از پیش دمنه است که به‌دلیل پیروزی در این دادگاه برای وی به‌دست می‌آید و مادر شیر به آن اشاره می‌کند:

> آن ملعون بدگمان گشت و امروز حیلت و مکر او بر هلاک ملک مقصور گردد و کارهای ملک تمام بشوراند و تبعت این از آن زیادت باشد که در حق وزیر مخلص و قهرمان ناصح رواداشت. این سخن در دل شیر موقع عظیم یافت و اندیشه به هرچیزی و هرجایی کشید (منشی، همان: ۱۵۵).

۶. نتیجه‌گیری

قدرت مفهومی است که در پیوند با عقلانیت شکل می‌گیرد و در هر دوره ای در درون

روابط روزمره و بر مبنای گفتمان حاکم بر آن دوره از شکلهای مختلف رفتاری مدد می‌گیرد تا به خود مشروعیت بخشد. تعاملات قدرت و کنش و واکنشهایی که بر قدرت تأثیر می‌گذارد، گونه‌های مختلفی به آن می‌بخشد که در هر دوره بر اساس اپیستمه و گفتمان حاکم، متفاوت است. داستان شیر و گاو از دید تعاملات قدرت، قابل بررسی است. خردگرایی، دادگری و نژادگی، که سه اصل اساسی مشروعیت قدرت در این دوره است از مبانی اساسی چالش بر سر قدرت در این داستان به شمار می‌رود. مفهوم خردورزی با تعریفی که امروزه از آن متصور است، متفاوت است و عقل بیشتر در آداب عملی زندگی و حیله‌گری و چاره‌سازی در کارها تجلی می‌یابد. «رفق و مدارا با دوست و دشمن و پوستین سوی باران گرداندن» از ویژگیهای عقل عملی است. خویشتن‌شناسی و شناختن پایگاه طبقاتی خود از نشانه‌های عقل است که بازگشت از آن به معنی عدول از خویشکاری پذیرفته شده و وظیفه و رسالت اجتماعی فرد است. عبور از فضای همسانی و مشابهت طبقاتی، نظم و انضباط مستقر را برهم می‌ریزد و قدرت را به چالش می‌کشد و لذا بر مبنای عقلانیت حاکم، مجازات و تنبیه در پی دارد.

یکی از مهمترین شیوه‌های مقاومت در برابر قدرت، استفاده از زبان و نقش آن در اقناع مخاطب است. دانش و مهارت استفاده از این ابزار، مقاومتی قابل توجه در معادلهٔ قدرت را شکل می‌دهد که می‌تواند به‌گونه مؤثری این معادلهٔ یکطرفه را برهم ریزد. چنانکه مادر شیر نیز در ارتباط با زبان آوری دمنه چندین بار تحذیر می‌دهد، این تسلط او بر زبان و اقناع مخاطبان و احتمال پیروزی او در دادگاه برپاشده و رای جمع بر حقانیت و بیگناهی وی، می‌تواند به هلاک پادشاه بینجامد.

دادگری پادشاه و اقناع تودهٔ مردم در مجازات خاطی، امری است که به استقرار قدرت حاکم یاری می‌رساند. استفاده از شیوه‌های مبتنی بر عقلانیت در بازپرسی، پرس و جو، محاکمه، اقرار شاهدان و اثبات گناهکاری متهم اقتضا می‌کرد که قدرت در ساختاری تعاملی با احتیاط و در چارچوب دانش و عقلانیت، خود را از اتهام بی‌عدالتی مبرا سازد.

در تمام پیرنگ داستان، بازی قدرت در جریان است. روابط قدرت متزلزل است؛ همواره امکان معکوس شدن دارد. قدرت، بی ثبات، مبهم و بازگشت‌پذیر است. آنچه در لایهٔ اولیه متن مشاهده می‌شود، تنزیه قدرت شیر و همنوایی با اوست؛ اما با خوانشی دقیقتر

این نکته آشکار می‌شود که این داستان در واقع ترس از معکوس شدن روابط قدرت و پیروزی جناح محکوم بر حاکم است. پیچیدگی و ظرافت بازی قدرت، اقتضا می‌کند که در چالشها و بزنگاه‌ها، عوامل متعددی با تعاریف و پیچیدگیهای خاص خود بازی را به نفع شیر (قدرت مستقر) پیش رانند و قدرتهای حاشیه ای(شنزبه و دمنه) دفع و سرکوب شود؛ در عین حال این چالش و تعامل نه بر مبنای زور و سلطهٔ یک طرفه که بر مبنای خوانشی از عقلانیت پیش می‌رود که کل نظام و ساختار داستان را باورپذیر، منطقی و عقلانی جلوه می‌دهد.

منابع

احمدبن محمدبن مسکویه؛ **جاویدان خرد**؛ ترجمه تقی الدین شوشتری، به اهتمام بهروز ثروتیان، تهران: دانشگاه مک گیل شعبه تهران. ۱۳۵۵

برنز، اریک؛ **میشل فوکو**؛ ترجمه بابک احمدی، تهران: ماهی، ۱۳۸۱

جونز، ویلیام تامس؛ **خداوندان اندیشه سیاسی**؛ ترجمه علی رامین، تهران: علمی و فرهنگی.۱۳۹۵

دریفوس،هیوبرت و پل رابینو؛ **میشل فوکو فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک**؛ ترجمه حسین بشیریه، تهران: نی، ۱۳۷۹

دوبلوا، فرانسوا؛ **برزوی طبیب و منشأ کلیله ودمنه**؛ ترجمهٔ صادق سجادی، تهران: انتشارات طهوری.۱۳۸۲

رستم وندی، تقی؛ **اندیشه ایرانشهری در عصر اسلامی**؛ تهران: امیر کبیر، ۱۳۹۲

عبدالله بن مقفع؛ **ادب‌الکبیر و ادب‌الصغیر**؛ ترجمه محمد وحید گلپایگانی، نشر بلخ. ۱۳۷۵

فوشه کور، شارل-هانری دو؛ **اخلاقیات، مفاهیم اخلاقی در ادبیات فارسی از سدهٔ سوم تا سدهٔ هفتم هجری**؛ تهران: مرکز نشر دانشگاهی. ۱۳۷۷

فوکو، میشل؛ **دیرینه‌شناسی دانش**؛ ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی، ۱۳۹۲

---------؛ **تئاتر فلسفه**؛ ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی، ۱۳۹۳

محجوب، محمد جعفر؛ **دربارهٔ کلیله ودمنه، تاریخچه، ترجمه‌ها و دو باب ترجمه نشده**؛ تهران: انتشارات خوارزمی . ۱۳۴۹

مکاریک، ایرناریما؛ **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر**؛ ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: اگه

میلز، سارا؛ **میشل فوکو**؛ ترجمه مرتضی نوری، تهران: مرکز، ۱۳۹۰
نصرالله منشی؛ **کلیله و دمنه**؛ تصحیح و توضیح مجتبی مینوی تهرانی، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۶
نظری، علی اشرف؛ **سوژه، قدرت و سیاست از مز ماکیاول تا پس از فوکو**؛ تهران: آشیان. ۱۳۹۱
هیندس، باری؛ **گفتارهای قدرت ازهابز تا فوکو**؛ ترجمه مصطفی یونسی، تهران: شرکت شیرازه کتاب، ۱۳۹۰
کمبل، جوزف؛ **زندگی در سایه اساطیر**؛ ترجمه هادی شاهی، نشر دوستان، ۱۳۹۵
عنصرالمعالی کیکاووس بن قابوس؛ **قابوسنامه**؛ تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب:۱۳۵۲
دهقانیان، جواد؛ «بررسی کارکرد قدرت و فرهنگ سیاسی در کلیله و دمنه»؛ ***فصلنامه متن‌شناسی ادب فارسی***، اصفهان: بهار ۱۳۹۰.
----------؛ «بازخوانی داستان شیر و گاو کلیله و دمنه بر اساس نظریه ساخت شکنی»؛ ***فصلنامه پژوهشهای ادبی***، ش ۳۱ و ۳۲، س ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۰
مریم صادقی و سمیه فلاح مغاری؛ «تبیین سیاست‌های حکومتی در تاریخ بیهقی و کلیله و دمنه»؛ ***نامه فرهنگستان***، س دوازدهم، تابستان ۱۳۹۰.
یعقوبی جنبه سرایی، پارسا و چنور زاهدی؛ «دلالتهای فضایی داستان شیر و گاو، تبیین نزاع قدرت و شیوه‌های تحریف آن»؛ ***پژوهشهای ادبی***، س ۱۰، ش ۴۲، زمستان ۹۲.

خودآگاهی و مرگ سوژه در یک رمان پسامدرن فارسی، تاریخ سری بهادران فرس قدیم

دکتر فرزاد کریمی
دکترای زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه شیراز

چکیده

در این مقاله رمان *تاریخ سری بهادران فرس قدیم*، نوشته سیروس شمیسا از منظر شیوه‌های کسب آگاهی، رسیدن به خودآگاهی، شرایط متنی پیدایش چنین موقعیتی و تأثیر آن بر ذهن و زیست انسان در وضعیت پست‌مدرن تحلیل شده است. مبانی نظری این تحقیق بیشتر منابع فلسفی است و قصد این بوده است تا وضعیت انسان به‌عنوان " انسان"، نه به‌عنوان شخصیت داستانی مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد؛ بدین‌ترتیب مشخص شده است که انسان در شرایط خودآگاهی پسامدرن، سوژه‌ای است که تکامل و تمامیت وی ناممکن است؛ شرایطی که ویژگیهای "ابژکتیو" (عینی) انسان را تقویت می‌کند و از آن به "مرگ سوژه" تعبیر می‌شود.

کلیدواژه‌ها: ادبیات پسامدرن، *تاریخ سری بهادران فرس قدیم*، خودآگاهی، سیروس شمیسا، مرگ سوژه.

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹۵/۱۰/۱۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۱۰/۴

۱. مقدمه

تحلیل ادبیات پسامدرن در ایران نسبت به آنچه تاکنون انجام شده است به واکاویهایی بنیادی‌تر نیاز دارد. قسمتی از این بنیاد را باید در شناخت فلسفی انسانی جستجو کرد که در وضعیت پسامدرن می‌زید و این به‌معنای اکتفا نکردن به ساحتهای شگردشناسانه ادبیاتی است که شکلی از ادبیات پسامدرن دارد. تعدادی از آثار داستانی سیروس شمیسا، استاد زبان ادبیات فارسی، پژوهشگر و نویسنده در پاره‌ای از پژوهشها به‌عنوان داستان پسامدرن تحلیل شده است. به‌نظر می‌رسد چنانچه مبانی انسانشناسانه پست‌مدرنیته مورد توجه قرار گیرد، تنها *رمان تاریخ سری بهادران فرس* قدیم را می‌توان اثری پسامدرن دانست. نویسنده در این رمان به بازتولید مفاهیم عرفانی در قالبی از مضمونهای امروزی پرداخته، و در این مسیر از بنمایه‌های کاربردی مشترک میان عرفان و فلسفه پسامدرن در شناخت «خود»، بهره گرفته است. در این مقاله برای تحلیل ویژگیهای انسان در رمان پیشگفته، دو موضوع از مفاهیم زیربنایی در شناخت انسان امروز مورد توجه قرار گرفته است: «خودآگاهی» و «مرگ». خودآگاهی و مرگ، دو اصطلاح مهم و مرتبط با هم در فلسفه معاصر است. نوآوری این تحقیق در پیوندی است که میان این دو مفهوم بنیادین فلسفی در آن برقرار شده است. هم‌چنین تحلیل داستانی که به‌گونه‌ای می‌توان آن را در حیطه عرفان گنجاند، به‌عنوان یک اثر پسامدرن از دیگر وجوه نوآوری این پژوهش است. مسئله اصلی، نشاندادن فرایندهای کسب آگاهی، چگونگی رسیدن از آگاهی به خودآگاهی و پیامد اصلی این فرایند یعنی مرگ سوژه است با این هدف که شیوه‌های بازتاب این فرایند در یک متن ادبی پسامدرن، تحلیل شود.

۲. پیشینه پژوهش

آگاهی، ویژگیها و شرایط کسب آن در هر دوره از تاریخ فرهنگی آدمی از مهمترین دل‌مشغولی‌های فیلسوفان هر عصر بوده است. در ایران نیز این دل‌مشغولیها به شکل ترجمه از آثار فلسفی غرب در اختیار علاقه‌مندان قرار دارد؛ اما می‌توان با قاطعیت ادعا کرد تاکنون بحث آگاهی در معنای فلسفی آن در زمینه‌ای از ادبیات در پژوهشهای ادبی ایران جایگاهی نداشته است. هم‌چنین در آثار نقد ادبی جهانی نیز تا آنجا که جستجو شد، موردی خاص که در آن سوژه یا سوژه‌های حاضر در اثری ادبی برمبنای ویژگیهای

خاص فرایندهای آگاهی تحلیل شده باشد، یافت نشد. درمورد مباحث مرتبط با این فرایند همچون ذهن، زمان و دیگری می‌توان پژوهشهایی را برشمرد که البته تحقیق تطبیقی ادبی- فلسفی در این موارد نیز بسیار نادر است. درباره ویژگیهای پست‌مدرن رمان *تاریخ سری بهادران فرس قدیم* در کتاب *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران* (تدینی، ۱۳۸۸) فصلی هست که نویسنده در آن هم مسائل شگردشناسانه و هم مسائل انسانشناسانه مربوط به پسامدرنیسم را تحلیل کرده است. به نظر می‌رسد تحلیلهای انسانشناسانه، همچون محتوای وجودشناسانه در این کتاب اتقان فلسفی شایسته‌ای ندارد و صرفاً بازتاب برداشتهای ذوقی منتقد از این مباحث است.

۳. مبانی نظری پژوهش

در آغاز برای تبیین مبانی مدرن شناخت من و متعلقاتش چون آگاهی، سوبژکتیویته و میان‌ذهنیت از نظریه‌های مربوط به پدیدارشناسی هوسرلی استفاده خواهد شد. پدیدارشناسی به‌عنوان فلسفه مسلط قرن بیستم، راهکار ارزنده‌ای برای تبیین وضعیت‌های شناختی و معرفتی انسان مدرن است. پس از آن برای تشریح چگونگی گذار از شرایط انسان مدرن به انسان در وضعیت پسامدرن از نظریه‌های هگل و فوکو بهره گرفته می‌شود. نظریات هگل بیشتر زمینه‌های نظری این تغییر وضعیت و نظریه‌های فوکو بیشتر راهکارهای عملگرایانه و فرایندمحور در این راه را مشخص می‌کند. در مرحله بعد، نظریات هایدگر مبنای تمایزگذاری میان شرایط شناختی انسان مدرن و انسان در وضعیت پست‌مدرن قرار خواهد گرفت. این نظریات معطوف به هستی‌شناسی انسان در شرایط حذف سوبژکتیویته و دنیاهای میان‌ذهنی است. البته در تمامی مقاله سعی بر این است که با استفاده مطلوب از شواهد مثال از متن مورد بررسی و تحلیل برمبنای متن از چیرگی نظریه‌های فلسفی بر متن جلوگیری شود و این نظریه‌ها در خدمت تشریح وضعیت انسان در درون یک متن ادبی، و نه انسان به‌عنوان یک ترم فلسفی، قرار گیرد. هم‌چنین باید به این نکته توجه کرد که تمایزگذاری میان عینیت و ذهنیت متعلق به فلسفه جدید است؛ از این روست اگر در تحلیل آثار عرفانیِ ادب فارسی و برقراری تناظر شناختی میان انسانی عارف و انسانی در وضعیت پست‌مدرن، اتخاذ چنین راهبردی بدیع می‌نماید.

۴. خلاصه‌رمان

راوی رمان از کتابی قدیمی به نام «تاریخ سری بهادران فرس قدیم» سخن گفته است. وی قسمتی از آن را استنساخ کرده، قسمتی را نیز از آنچه از مطالعه کتاب در حافظه دارد، بیان کرده است. این کتاب بیان سرگذشت بهادری است که در زمستانی به دیدار پیر بهادران رفته، در بهار بازگشته است. در این رمان، ماجراهای سفر راوی، بهادری که نویسنده کتاب «تاریخ سری بهادران فرس قدیم» بوده و دیگر بهادرانی که در سفر یا در نبرد بوده‌اند با هم درآمیخته، سفرنامه‌گونه‌ای فراهم آمده است. در پایان رمان، پیر بهادران به نبرد پایانی خود رفته، راوی هم پس از بازگشت به مستقر خویش، پس از سروسامان‌دادن به اوضاع خانواده‌اش، توشه‌ای چون مراد خود برگرفته و راهی سفر شده است؛ سفری بی‌بازگشت که کسی نیز از سرانجام آن اطلاع ندارد.

۵. سوژه و زمان

مسئله مهم عصر روشنگری و پس از آن مدرنیته، آگاهی است. نه‌تنها شناخت سوژه مدرن بلکه به‌طور کلی وجود سوژه مدرن به آگاهی منوط است. کسب آگاهی فرایندی تابع زمان است. نه‌فقط آگاهی در بستر زمان شکل می‌گیرد بلکه زمان را نیز آگاهی برپا می‌دارد. «زمان خط مبنای آگاهی است. آگاهی زمان را سامان می‌دهد یا وضع می‌کند» (Merleau Ponty, 2005: 481)؛ این بدان معناست که بدون وجود آگاهی، زمان معنایی نخواهد داشت و ارزش اعتباری زمان و آگاهی در یک تراز قرار دارد. از طرفی زمان زیربنای ساخت سوژه است: «از نظرگاه کانتی، زمان شکلی است که در آن ذهن از خود اثر پذیرفته است و بدین‌ترتیب ساختار بنیادین سوژه‌شدگی[1] را بنا می‌نهد» (Deleuze, 2006: 107). استقلال ذهنی سوژه مدرن و قدرت اندیشندگی آن در نتیجه دارابودن آگاهی، سوژه را نیز همچون آگاهی همپایه زمان قرار می‌دهد. بنابراین سوژه، آگاهی و زمان سه عنصرِ از یکدیگر جدایی‌ناپذیر است. سوژه در زمان می‌زید و زمان نیز در ذهنیت سوژه معنا می‌یابد.

رمان *تاریخ سری بهادران فرس قدیم*، بازگوکننده روایتی عرفانی در عهد معاصر است. زمان از موضوعات اساسی در این رمان است. طی طریق سالک (راوی، بهادرِ نویسنده یا دیگربهادران) در زمانی انجام شده است که خطی و گذرا نیست: «معلومَ نیست که این یک بهادر است که در زمانی متعارف بازمی‌گردد یا بهادران مختلفی

هستند که در طی اعصار از دیدار استاد خود بازگشته‌اند» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۵). هم‌چنین: «باید همزمان از چند جاده در فصول مختلف عبور کنی و چند زندگی را زندگی کنی. زمان‌هایشان معمولاً خیلی از هم دور است و سالک عاقبت در یکی از زمانها فنا می‌شود» (ص ۵۰)[۲] یا «تو باید دو سه قرن پیش می‌رسیدی، حوالی سال ۱۱۲۹» (ص ۵۴). از همین گذار نامتعارف زمان باید دانست که در این رمان آگاهی و سوژه نیز وضعیتی متفاوت از آگاهی و سوژه در معانی پیشتر شناخته‌شده خواهد داشت.

۶. سوژه و آگاهی

از مهمترین دغدغه‌های انسانِ اندیشمند بعد از عصر روشنگری تعیین رابطه انسان با خودش است. در دنیای مدرنَ، سوژه بر محور «من» شکل‌گرفته، و فردگرایی حاصل از این محوریت بر ساخت سوژه سایه افکنده است. آگاهی تمامیت ذهنیت سوژه است و وجود سوژه به این آگاهی منوط است: «آگاهی همان «من» است، نه چیزی بیشتر» (Hegel, 2004: 59). من یا سوژه تنها به‌واسطه آگاهیش وجود دارد و این آگاهی برای سوژه اکتسابی است. درواقع موجود فاقد آگاهی نه «من» و نه «سوژه» است. «"وجود" تنها برای آگاهی وجود دارد و عملاً چیزی جدا از معنایی نیست که اَعمال دهنده آگاهی به آن می‌دهد» (اسپیلبرگ، ۱۳۹۲: ۲۲۱). دهنده آگاهی به سوژه، «دیگریَ» است. «من» وجودی است ثابت و استوار بر داشته‌ها و داناییهایی که دیگران در من سراغ دارند. در دنیای مدرن وجود دیگری کامل و هوشمندی لازم است تا سوژه تکامل یافته و شناخته شود؛ زیرا «آگاهی ضرورتاً واکنشی است» (Deleuze, 1983: 41). آگاهی تنها در فضای کنش و واکنش میان چند سوژه شکل می‌گیرد. در این دنیا فردیت «من» در اجتماع سوژه‌ها معنا می‌یابد و سوژه سعی دارد تا این منیت و فردیت را عیان کند و به رخ دیگرسوژه‌ها بکشد. همین اهمیت دیگری در شناخت من است که سوژه را به مابه‌ازایی مناسب برای انسان مدرن بدل کرده است.

«من» و «آگاهی» در رمان *تاریخ سری بهادران فرس قدیم* وجودهایی متحد و بازبسته به یکدیگر نیست. یکی از مهمترین عواملی که این جدایی را در رمان مورد نظر باعث می‌شود، نبود زمان متعارف در متن است: «حس می‌کردم که گویی زمانی در گذشته دوری عاشق بوده‌ام اما بر اثر حادثه‌ای که به یاد نمی‌آورم کم و کیف آن عشق را فراموش کرده‌ام یا شاید قرار است که در آینده نزدیکی عاشق شوم» (ص ۱۱۳). چنانکه

گفته شد کسب آگاهی به‌وسیله من، فرایندی تابع زمان است. در غیاب این حلقه واسط، شکل‌گیری من یا سوژه امکانپذیر نیست. هم‌چنین در این رمان، همواره در فرایند انتقال آگاهی از دیگری به من اختلال وجود دارد که این اختلالها نیز بر وجود من یا سوژه تأثیر سلبی دارد؛ از جمله این اختلالها دیریابی استاد، عدم ثبت و ضبط ماجراهای بهادران پیشین، ناقص‌بودن و فراموشی راوی یا نویسنده کتابی است که راوی از آن کتاب روایت کرده است؛ حتی این کتاب در اثر فرسودگی برای بار دوم قابل استفاده برای کسی نخواهد بود. آگاهی گاهی غیرقابل اعتماد است: «هنوز گاهی بهادران سفیدپوشی را می‌دیدم که گویی به سوی میدانهای پنهان جنگ در آن سوی کوه می‌رفتند و یا شاید داشتند از صحنه‌های نبرد باز می‌گشتند» (ص ۱۰۳). آگاهی همواره قطعیت ندارد. آگاهی قابل تشکیک یا فراموشی است: «آیا ممکن بود همه اینها، استاد، خانه‌اش، نبردهایش و آن داستان سری بهادران که بنا بر قول استاد می‌باید فراموش می‌کردم، رؤیا بوده باشد» (ص ۱۲۲). راوی رمان (که در بیشتر متن قابل تفکیک از نویسنده درون متن نیست) در مسیر سلوک‌گونه‌اش «من» را فروگذارده، به چیزی درونی‌تر و آگاهی‌ای مبنایی‌تر از آنچه می‌توانسته از استاد بیاموزد دست یافته است. راوی «خودیت» خود را دریافته است.

۷. خود و خودآگاهی

حذف زمان خطی از آگاهی، رابطه میان «من» و «سوژه» را از بین می‌برد. در تفسیری لکانی، جدایی میان «من» و «سوژه» موجب فروپاشی سوبژکتیویته سوژه می‌شود (کریچلی، ۱۳۹۱: ۴۲)؛ این بدان معناست که "منِ" سوژه از آن پس به «خودِ» ابژه تبدیل خواهد شد. انسانی که تا پیش از این به‌عنوان موجودی اندیشنده به‌دنبال شناخت هویتش بود از این پس تنها به مثابه موضوع شناخت مطرح می‌شود. شاید هر دو این موارد را بتوان موضوعی واحد از چشم‌اندازهایی متفاوت دانست از دید شناختی، حذف بعد اندیشندگی از مبحث انسانشناسی، تأکید بر روان انسانی یا معرفت انسانی را به سوی تأکید بر وجود انسانی سوق می‌دهد. در این زمینه جدید، دیگر ماهیت آدمی محل تأمل نیست:

> گاهی آدمی آن کسی است که فکر می‌کند که هست و گاهی آن کسی است که دیگران فکر می‌کنند و گاهی کسی است که واقعاً هست. در هر بخش از جاده در بهار و زمستان یا به قول استادم در سرا و ضرا این سه چهره را دیدم؛ اما آن کسی که

در واقع بود خوشحال است. او بیش از آن دو چهره دیگر خودش و جهـان و هرچـه در او هست را می‌شناخت. (ص ۱۱۶)

انسان در واقعیت وجودیش شناختی بهتر از آگاهیهای ناشی از تفکر از خود و دنیای پیرامون خویش دارد. این شناخت بدون واسطه دیگری به‌دست آمده و به این دلیل از اعتبار بیشتری نزد خود بهره‌مند است. هویتی که بدین‌سان حاصل می‌شود هویتی خودینه است و جهانی را که معمول شناخت قرار می‌گیرد براساس این هویت خودینه برای خود تعریف می‌کند.

هویت تابعی از آگاهی است و در چنین موقعیتی گشودگی جهان بر آدمی، آگاهی وی را رقم می‌زند. «جریان درونی آگاهی داخل فرایندهای قصدی در جهان قرار دارد؛ ولی دربرابر جهان می‌ایستد و ساختارهای ادراکی‌ای را می‌گستراند که به جهان امکان آشکارشدن می‌دهد» (Sokolowski, 2000: 133). شناخت ابژه‌های بیرونی دیگر از طریق این آگاهیِ درونی‌شده صورت می‌پذیرد. این مرتبه از آگاهی به «خودآگاهی» تعبیر می‌شود. خودآگاهی برخلاف آگاهی محصول تجربه نیست: «چه تصادف مضحکی از بیابانها و بحرهای فنا عبور کرده بودم و اندوخته‌های ذهنم را خرج این راه کرده و به باد فنا داده بودم» (ص ۱۲۶). در این فرایند قصدی، نه‌تنها تجربه به افزایش آگاهی نینجامیده بلکه اندوخته‌های ذهنی شخص را نیز به باد فنا داده است؛ همان فروپاشی سوبژکتیویته.

۱-۷ خودآگاهی و دیگری

حرکت سوژه از آگاهی به خودآگاهی، حرکت از «من» به‌سوی «خود» است. تفاوت من با خود در این است که من در تقابلی دیالکتیکی با دیگری تعریف می‌شود اما خود، قائم به ذات است. خود، فردیت‌یافتن سوژه در ذهنیت خاص خود سوژه است. در این حالت دیگری اهمیت پیشین خود را در ساخت سوژه از دست می‌دهد. «خودآگاهی هیچ چیز دیگری را از خودش بازنمی‌شناسد. «الغای دیگری» درونِ خودآگاهی را به‌طور کامل پر می‌کند» (Gadamer, 1970: 59). در رمان مورد بحث، ضمیر اول شخصی که راوی رمان استفاده کرده با ضمیر اول‌شخصی که راوی درونیِ داستان به‌کار برده است تفاوتی با هم ندارد و از این‌جهت در بسیاری مواقع تشخیص اینکه کدام‌یک در حال روایت است برای خواننده رمان میسر نیست. خود راوی نیز بر جدانبودن خود از راویِ درونی داستان صحه گذارده است: «داستان بازگشت آن بهادر مغموم با زندگی

من مخلوط شده بود و حس می‌کردم که این همان جاده‌ای است که آن بهادر تنها و شاید صدها بهادر تنهای دیگر از آن بازگشته‌اند» (ص ۷).

حس همذات‌پنداری میان نویسنده و بهادرِ راوی داستان و حتی دیگربهادرانی که سرگذشتهای مشابه داشته‌اند، سرنوشت راوی را نیز به‌گونه‌ای مشابه با سرنوشت ایشان کرده است. سوژه پیشامدرن در کسب هویت خویش تفاوتی میان شناخت خویشتن از خود و شناخت دیگری از خود قائل نیست. سوژه پیشامدرن، سوژه‌ای «خودهمان» است: «سوژه خودهمان در متافیزیکهای سنتی، یک موقعیت خاص یا کنترل‌شده را با نگاه دیگری به آن موقعیت مطابقت می‌دهد» (Lumsden, 2014: 144). سوژه مدرن، تمایز میان خود و دیگری و هویت ناشی از این شناخت را می‌پذیرد؛ اما خود در یک روایت پسامدرن، دیگری را به‌عنوان وجودی ناهمسان با خود در نظر می‌گیرد. خودِ پسامدرن برخلاف منِ مدرن، پذیرای این ناهمسانی نیست. منِ مدرن ابزارهایی برای مقابله یا جذب و هضم این ناهمسانیها یافته بود اما واکنش انسان به این حالت در وضعیت پست‌مدرن، واکنشی بدبینانه و توطئه‌انگار است. «خود هر چیزی را که با آن همسان نباشد، چیزی غیرضرور می‌داند که ویژگیهای سلبی دارد» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۱۳). سلبی‌بودن ویژگیهای دیگریِ‌ناهمسان با خود، «دیگری»، «من» و «حقیقت» را نیز دستخوش عدم قطعیت می‌گرداند: «چه‌بسا فرقه‌های بزرگ بهادری که بر باد رفتند و چه‌بسا بهادران بزرگ منفرد که آمدند و رفتند و نه‌تنها نشانی از آنها در دست نیست بلکه در حقیقت آنان هم تردید است؛ پس چه رسد به من!» (ص ۱۲۳).

۱-۱-۷ خودآگاهی؛ آگاهیهای بنیادین

بی‌اعتباری دیگریها و عدم امکان کسب آگاهی در فضای میان‌ذهنیِ سوژه‌ها تهدیدی برای آگاهیِ سوژه پسامدرن نیست. در نظام هنجارین و دلالتمند مدرن، نوع آگاهیِ داده‌شده به سوژه، آگاهی بنیادین نیست. این آگاهی بیشتر در جهت تقویت فردیت سوژه مدرن و تعریف هنجارهایی نوین برای اوست و در این راه از ارائه داناییهای کاذب هم دریغ ندارد.

> ویژگی منحصربه‌فردی که هنجار در ارتباط با عملکردی دارد که آن را مشخص می‌کند، قانون در ارتباط با کشمکشی که آن را تنظیم می‌کند و نظام در ارتباط با دلالتی دارد که آن را ممکن می‌سازد، دقیقاً آن چیزی است که به آگاهی داده نشده است (Foucault, 2005: 394).

یعنی در ساخت هنجارها، قانونها و نظامها، روساختی از آگاهی هست که در آن رابطه این روساخت با زیرساختی ناپیداست که بناست زیربنای آن باشد. در شرایط پست‌مدرن بی‌ثباتی هنجارها در پذیرش تنوع فرهنگی، بی‌اعتباری قانونها در عرفی‌شدن و وضعی‌شدن قانون و تکثر وضعیت‌های دلالی، خلأهای آگاهی مدرن را از بین برده است. اصولاً این شیوه کسب و بهره‌گیری از آگاهی، دیگر فاقد موضوعیت است. آگاهی دیگر تابع هنجارهای ثابت، قانونهای دگرگونی‌ناپذیر و دلالتهای بی‌بدیل دال و مدلولی نیست. آگاهی در این معنا همان «خودآگاهی» است.

راوی رمان *تاریخ سری بهادران فرس قدیم* از همان آغاز به عدم امکان بهره‌گیری از آگاهی دیگری (یکی از اولیا) اذعان می‌کند: «خسته بودم و وقتی به او رسیدم که دیگر دیر شده بود. آن قدر بیمار بود و نحیف شده بود که سخن‌گفتن برای او میسور نبود. گرهی از کار من نگشود» (ص ۶). ساقط شدن دیگری از اعتبار به‌معنای نادیده‌گرفتن او نزد سوژه نیست. درواقع سوژه به‌جای اینکه دیگری را «منِ» دیگر در نظر بگیرد (همان تقابل دیالکتیکی مدرن)، برای وی خودآگاهی مستقل متصور می‌شود. تنها با این تصور است که هستی سوژه برای وی اثبات‌پذیر خواهد بود. سوژه پسامدرن از بودن در کنار دیگری وجود خود را درمی‌یابد؛ بی‌اینکه هویتی از وی دریافت کند. این بدین دلیل است که دیگر تبادل آگاهی در میان نیست حتی اگر این دیگری استاد، پیر، کامل یا جبرئیل (حامل آگاهی) باشد:

> اگر جبرئیل هم به یاری من می‌آمد می‌گفتم نه. آن بهادر غمگین نزدیکترین دوستم بود که گاهی مسافاتی را با من می‌آمد و نشانی روستاهای مسیر و منازلی را که می‌توانستم شب در آنجاها بیتوته کنم به من می‌داد. هرچند زمان او زمان من نبود» (ص ۸).

چنانکه دیده می‌شود زمان نقشی بسیار مهم در آگاهی‌ای دارد که از سوی دیگری در اختیار راوی قرار گرفته است. این زمان تقویمی نیست بلکه تاریخی است.

۲-۱-۷ خودآگاهی و زمانمندی تاریخی

خودآگاهی پسامدرن برخلاف آگاهی در فلسفه مدرن، آگاهی سوبژکتیو، انتزاعی و منحصر به پدیدار محض نیست. این خودآگاهی تاریخی است؛ آگاهیِ ابژه‌شده: «این آگاهی اطمینان دارد به اینکه خودش را به‌راستی از «منِ» خود محروم کرده و خودآگاهی بی‌واسطه‌اش تبدیل شده است به «شیء»، به «خودِ ابژکتیو»» (Hegel, 2004:

137). خودِ پسامدرن، ابژه است نه مانند منِ مدرن، سوژه. در این وضعیت، آگاهی‌های متکثرِ موجود از هر ابژه به وحدتی شناسنده نمی‌رسد. زمان تاریخی برخلاف زمان تقویمی، زمانی انعطاف‌پذیر است: «همه سحرها به هم وصلند» (ص ۶۲). زمان در رمان مورد نظر تاریخی است. در این رمان بهادرانی از زمانهای متفاوت از کنار هم عبور می‌کنند؛ در زمانهایی بسیار دور از هم یک زندگی را تکرار می‌کنند و این همان زمانمندی تاریخی است. «نه، «بازگشته بود» از آنجا که به‌طرز قاطعی به ختم عمل دلالت می‌کند، خوشایند من نیست؛ زمانی منجمد است و زمان مرا که سیال است، خراب می‌کند: با استرش از آن باز می‌گشت یا بهتر است بگویم بازمی‌گردد» (ص ۸). حذف زمان از رابطه زمان/ آگاهی/ سوژه، هم سوبژکتیویته سوژه را از بین می‌برد و هم آگاهی را به خودآگاهی بدل می‌سازد. راوی در ادامه بر این خوداگاهی تأکید کرده است: «نمی‌دانم چرا بی‌اختیار بهادر غمگین می‌گویم. ... در یکی از آنها از عشقی خانمانسوز سخن رفته بود و من بدون اینکه دلیلی داشته باشم آن را مربوط به بهادر می‌دانم» (ص ۹ و ۸).

سوژه آگاهِ مدرن در کنار دنیای ابژکتیوی قرار می‌گیرد که در تقابل با دنیای سوبژکتیو است. از نظر هایدگر «وضع وجودِ انسان برحسب سوژه آگاه چیزی نیست جز شیئیت‌بخشیدن به انسان و قراردادن آن در کنار جهانی که به‌مثابه قلمرو ابژکتیو در مقابل سوژه قرار گرفته است» (کریچلی، ۱۳۹۱: ۲۳). خودآگاهی پسامدرن با تبدیل‌کردن سوژه به ابژه، این کنار هم قرارگرفتن را نیز فاقد وجهه نموده است. قلمرو خودآگاهی، قلمروی ابژکتیو است؛ این بدان معناست که نقطه اوج آگاهی سوبژکتیو، نقطه اوج فرایند من‌زدایی، نقطه آغاز خودینگی، نقطه آغاز ابژه‌شدن یا آغاز فرایند خودآگاهی است. از این مرحله به بعد دیگر سوژه و ابژه در تقابل با یکدیگر قرار نمی‌گیرد بلکه با فروپاشی سوبژکتیویته سوژه، عملاً انسان به ابژگی خویش تن می‌دهد و تقابل با سوژگی را کنار می‌گذارد.

فروپاشی سوژه را عملکردهایی به انجام می‌رساند که فوکو آنها را «عملکردهای تقسیم‌کننده» نام نهاده است: «سوژه یا درون خودش تقسیم، و یا از دیگران جدا می‌شود. این فرایند او را ابژه می‌سازد» (From: Dreyfus & Rabinow, 1983: 208). پراکندگی آگاهیهای سوژه بر اثر فراموشی آنها یا نابودیشان بر اثر کهنگی اوراق و حتی توفان نوح، سوژه را از درون دچار پراکنش می‌کند: «هزاران هزار سال پیش توفان نوح

تاریخ بهادران پیش از تاریخ را از صفحه روزگار سترده بود» (ص ۱۰۶). جدایی از دیگران یکی دیگر از عملکردهای تقسیم‌کننده و یکی دیگر از موضوعات تکرارشونده در رمان مورد نظر است. هر بهادر می‌باید به‌تنهایی نبرد خود را به‌پیش ببرد حتی اگر در نبردی جمعی باشد. سفر بهادران به تنهایی انجام می‌شود: «بهادر باید از زخم خود آگاه شود و در این صورت همان بهتر که تنها حرکت کند تا زخم او دیگران را نیازارد؛ به تنهایی خو کند و در تنهایی به تن تنها رنج کشد» (ص ۵۲). بهادران اگر در سفرهای خود بسیار هم به دیگربهادران نزدیک شوند، باز امکان ارتباط نزدیک نمی‌یابند و ناگزیر راهی جدای از هم خواهند داشت: «در این موقع سال مسیر من باید در سراشیبی باشد؛ اما کسی که مثل خودم بود رهوار به طرف قله رفت. نمی‌دانم کجا کاملاً از هم جدا شدیم» (ص ۵۳).

فروپاشی من و جدایی از دیگرسوبژکتیویته‌ها یا همان عملکردهای تقسیم‌کننده در نمونه‌های داده‌شده، سوژگی را از بین برده، و از شخصیت ابژه‌ای ساخته است. راوی نیز در ادامه از ناتوانی در دیدن و شناختن می‌گوید: «در یکی از پیچ‌های دوراهی زمان یک لحظه ایستادیم و بدون اینکه یکدیگر را ببینیم به هم نگریستیم» (ص ۵۳)؛ بدین‌ترتیب ماهیت سوژه، منی که محصول شناخت دیگری بود، فرومی‌ریزد و «ابژه‌شدن» به محصول نهایی خودآگاهی بدل می‌گردد.

۲-۷ خودآگاهی و ابژه‌شدن

ابژه‌شدن و کاهش ویژگیهای ذهنی، یعنی ازبین‌رفتن تدریجی منِ انسانی، فرایندی است که آدمی را دچار ازخودبیگانگی می‌سازد. سوژه در این ازخودبیگانه‌شدن، خود را به صورت دیگری بازمی‌شناسد تا برای خویش همدمی یافته باشد. این شگردی است برای رهیدن از وضعیت شیزوفرنیک یا مالیخولیایی که مدرنیته به آن گرفتار بود؛ اما این دیگری برخلاف دیگریِ مدرن، منِ دیگری نیست که ویژگیهای سوبژکتیو داشته، و قابلیت تعامل با سوژه را دارا باشد. این دیگری، ابژه‌ای است برساخته سوژه و شروعی است بر فرایند ابژه‌شدن خودِ سوژه؛ همان خودآگاهیِ ابژکتیو مستقل از خودآگاهی سوژه. از این روست که تأثیر تسکین‌بخش این ازخودبیگانگی نیز محدود و گذراست. در این رمان، کنشگرانی (بهادرانی) حضور دارند که در بسیاری موارد امکان تمایزگذاری میان آنها وجود ندارد. این بهادران از جاده‌های یکسان در فصلهای یکسان و با اتفاقات یکسان از مسیری عبور کرده‌اند. بهادرانی را که راوی از ایشان نام برده

است، عمدتاً باید همزادهایی برای راوی دانست بویژه که حتی امکان تشخیص یک روستایی (میزبان راوی) از بهادران نیز وجود ندارد: «چه‌بسا که این پیر، خود بهادری باشد که در زمستانی به اینجا رسیده و همین‌جا رحل اقامت افکنده است» (ص ۳۷).

خود را در مقام دیگری قرار دادن درواقع محو فاصله میان خود و دیگری است. درنتیجه فاصله‌گذاری میان خود و دیگریهای دیگر هم غیرممکن خواهد بود. در این حالت، دشمن، معشوق یا هر ابژه دیگر نیز نمی‌تواند نقش دیگری را داشته باشد: «استاد گفت آن خصمی که به درون من راه یافته و سالها در آن زیسته و بالیده و مرا از درون می‌خواند، دیگر خودی است» (ص ۵۹). «استاد گفت این را هم بدان که اگر عشق راستین باشد خود عاشق به مقام معشوقی می‌رسد و معشوق، معشوق خود می‌شود» (ص ۶۱). توجه داریم که در این عبارت از صیغه مفعولی استفاده شده است: «معشوق، معشوق خود می‌شود» که بر وضعیت ابژگی دلالت دارد؛ نه صیغه فاعلی که بر وضعیت سوژگی دلالت دارد: عاشق، عاشق خود می‌شود.

۸. ابژه‌شدن و مرگ سوژه

تن‌دادن به ابژگی درواقع تن‌دادن به محدودیتهایی است که انسان به‌منظور ایجاد تمایز از حیوان برای زندگی خود وضع کرده است. این محدودیتها محصول افزونی دانش آدمی است. «در نظر باتای «دانش مطلق»، که نقطه اوج حرکت خودآگاهی است، نه لحظه تعالی بشر، بلکه به‌صورت بالقوه ناقوس مرگی برای روح بشر محسوب می‌شود» (شرمن، ۱۳۹۰: ۳۹). این روندی است که از عصر روشنگری و با جایگزینی محدودیتهای علمی با محدودیتهای دینی (مسیحیت) شروع شده و تا دوره مدرن به سیر تکاملی خود ادامه داده است. این ناقوس مرگ ابتدای راه رسیدن به خودآگاهی انسان است: «زندگی بیولوژیک مختص مرحله پیشاخودآگاهی است» (اردبیلی، ۱۳۹۰: ۱۹۹). نتیجه تکامل آگاهی درافتادن با خود است. خودآگاهی را می‌توان گونه‌ای مبارزه با خود (همان ازخودبیگانگی) تلقی کرد؛ چنانکه در رمان مورد بحث نیز شاهد آنیم:

> مهیب‌ترین نبرد آنان نبرد انفرادی با دشمن مهیب بود؛ نبردی تن‌به‌تن با خود که گاه ماه‌ها به طول می‌کشید و در پایان آن معلوم نبود که بهادر پیروز شده است یا شکست خورده است. اما معمولاً بهادرانی که پیروز می‌شدند ظاهری شکست‌خورده داشتند. بسیاری از آنان در این مبارزه مرگ را رویاروی دیده و با او به صلح رسیده

بودند؛ لذا مرگ دربرابر آنان خاضع بود و آنان نیز مرگ را دوست داشـتند. (ص ۴۷ و ۴۶).

انسان در طول تاریخ همواره به‌دنبال رسیدن به کمال یا کسب تمامیت انسانی خود و رهایی از قیدوبندهایی بوده که مانع این تکامل می‌شده است. چنانچه وی می‌توانست به این رهایی و تمامیت برسد به پایان راه زندگی خویش رسیده بود. تنها در تمامیت است که انسان با خود یکی می‌شود و این یکی‌شدن با خود، همان آزادی و رهاییِ موعود اوست؛ اما این یکی‌شدن همواره به تعویق می‌افتد. احساس مدام روبه‌تکامل‌بودن با ضربه‌ای آنی از نبودن، مخدوش می‌شود و فرایند شناخت را متوقف می‌سازد. «هرچیزی که واقعیت آنی نبودن را بر احساس کسی از وجود کاملش (یکی‌بودن با خودش) تحمیل می‌کند، خودِ ادراک را قطع می‌کند» (Ragland, 1995: 86). توقف فرایند شناخت یعنی حرکت به‌سوی ابژه‌شدن، حرکت به‌سوی ازخودبیگانگی. در این رمان، این روند را می‌توان در توقف فرایند شناخت (فراموشی)، به‌دنبال نبود مهم‌ترین دغدغه بهادر (سفر) بروشنی دید: «تا حال مشغولیات من سفر و نوشتن و مرور خاطرات استاد بود که دیگر به پایان رسیده است و آنگهی به قول خود استاد طولی نخواهد کشید که همه را به یکباره فراموش خواهم کرد» (ص ۱۶۹). فراموشی بهادر هم‌چنین نوعی رهایی سرخوشانه برای وی به‌همراه دارد.

ضربه احساسی نبود حلقه‌ای که شناخت را کامل می‌کند و ارمغان آن رهایی است، آنی و مطلق است. بنابراین همیشه چیزی معوق یا معوق‌شونده در وجود آدمی است که تا روز مرگ، او را رها نخواهد کرد. همین تعویق همیشگی است که سرگردانی بهادران را در رمان موضوع تحلیل باعث شده است. گویی برای بهادران تاریخ سری، هدف رسیدن نیست؛ هدف رفتن است: «باید نوبهادر خود را خسته کند، راه‌ها را بی‌وقفه بپیماید؛ هرچند نداند که به کجا می‌رود» (ص ۵۲). زمانی که سفرهای مدام به پایان می‌رسد، وقت نبرد نهایی فرامی‌رسد؛ نبردی که بی‌همراهی توشه‌ای یا چارپایی انجام می‌پذیرد و هیچ‌کس، هیچ‌گاه از سرنوشت آن باخبر نمی‌شود: «اکنون باید به‌دنبال کار ناتمام خود به سفر بروم. یاران من منتظرند و برای استادم حادثه‌ای اتفاق افتاده است» (ص ۱۷۱). بهادرِ نویسنده کتاب، همچون استادش در پایان عمر راهی سفر می‌شود؛ استاد برای نبردِ پایانی خود و بهادر برای رسیدن به یاران و استادش. هردو پا در سفری گذاشته‌اند که پیش از این نیز در همان سفر بوده‌اند. اصولاً تمامی ماجرای رمان،

حکایت سفر بهادر برای رسیدن به استادش است. در پایان نیز نادیده‌گرفته‌شدن مرگ استاد، هم استاد را در چرخه همیشگی نبرد نگه داشته است، هم بهادر را در چرخه همیشگی سفر.

انسان در وضعیت پسامدرن همواره ناتمام است و تا وقتی هست در چرخه بی‌پایانی از میل به تمامیت و میل به رهایی قرار دارد. این دو میل، ناگزیر او را به اضطراب مرگ و اضطراب تنهایی می‌کشاند و گریز از این دو اضطراب تنها با آمیختن و جذب‌شدن در دیگران امکانپذیر است. چنانکه گفته شد، انسان پسامدرن از درآمیختن با دیگران می‌پرهیزد و بلکه به‌طور اصولی امکان تشارک اذهان در موقعیت پست‌مدرن وجود ندارد. این دور باطل تعیین‌کننده وضعیت سوژه پسامدرن است. انسان در وضعیت پست‌مدرن، سوژگی خود را از بین می‌برد تا از پیامد این سوژه‌بودن مصون بماند. رهاییِ سرخوشانه از بندهای ذهنیت، دیگری و خود، نیاز پسامدرنیته است؛ نیازی برآمده از دشواریهای فردگراییِ مدرن و پیامد روان‌پریشانه دنیای صنعتی. مرگ سوژه همین قرارگرفتن در تعویق همیشگی و دورباطل پایان‌ناپذیر است. مرگ سوژه انتخابی از سر ناگزیری نیست، بیایند انتقاد به گذشته و جستجوی راهی نو برای ورود به دنیایی انسانی‌تر است. مرگ انتهای آدمی نیست؛ نمودار تمامیت اوست.

۹. نتیجه‌گیری

آگاهی، زمان و سوژه سه ویژگی به‌هم‌پیوسته است که «من» مدرن را شکل می‌دهد. در عصر پسامدرن هریک از این ویژگیها دستخوش تغییراتی اساسی شده است به‌گونه‌ای که «من» نیز دیگر موجودیت پیشین خود را از دست داده است. زمان برای بهادران *تاریخ سری بهادران فرس قدیم* زمانی تاریخی است و نه تقویمی. آگاهی نازمان‌مند و سوژه نازمان‌مند برای کنشگران این رمان نه آگاهی و نه سوژه برجای گذارده است. سوژه‌های این اثر در جریان رسیدن به خودآگاهی، ویژگیهای سوبژکتیو خود را از دست داده، به ابژه تبدیل شده‌اند. ابژه‌شدن همان «مرگ سوژه» است. انسان در وضعیت پسامدرن از آگاهی‌های سوبژکتیو گریزان است و به دامان خودآگاهی پناه برده است؛ از سویی از ابژه‌شدن نیز هراس دارد و به دنبال درآویختن در دیگری است. درآویختن در دیگری سقوط به همان ورطه آگاهی‌های ذهنی است. قرار گرفتن انسان در این دور باطل، نمود دیگری از مرگ سوژه است. راوی، استاد و دیگربهادران حاضر در رمان در زندگی آگاهانه خود همواره به دنبال رسیدن به تمامیت انسانی خویش هستند؛ اما این تمامیت تنها در لحظه مرگ حاصل شده زیرا تا پیش از آن لحظه، باز هم امکان تکامل

ایشان وجود داشته است. مرگ سوژه تعبیری از این دور باطل است، نه نابودی و فنای انسان و انسانیت. عرفان مسیری منفرد است نه حرکتی جمعی. هرکه به آگاهی برسد همان راهی را می‌رود که بهادر پیشین رفته و اصولاً به همین سبب است که گاه امکان تمایزگذاری میان بهادارن (سالکان) وجود ندارد.

آنچه مشخص است فرایند ابژه‌شدگی در فلسفه پسامدرن با فرایند ابژه‌شدگی در عرفان تفاوت چندان ندارد. آنچه مایه اصلی تفاوت است، هدف ابژه‌شدن است که در دو سوی کاملاً متضاد قرار دارد. عارف از خود بیگانه می‌شود تا با خدای خویش یکی گردد. سلب عقلانیت سالک از خویش نتیجه اعتماد وی به عقل کلی است؛ اما در پسامدرنیته، رسیدن به خودآگاهی و حذف تدریجی سوبژکتیویته، نتیجه گذار ناگزیر تاریخی است؛ گذار از عقلانیت مدرن به وادی جدیدی که دیگر عقلانیت، (در معنای مدرن آن را) برنمی‌تابد. این نه از سر بی‌نیازی به عقلانیت که از روی اشباع‌شدگی و سرخوردگی از عقلانیت، شیءوارگی انسان در هجوم عقلانیتی غیراصیل و ابزاری و مفاهیمی از این دست حاصل شده است. در رمان مورد بحث نیز اگرچه از مراحل دشوار و طاقت‌فرسای سلوک بسیار سخن گفته شده، در جایی از اثر به هدفی غایی برای تحمل این مرارتها اشاره نشده است. نیاز به رسیدن به استاد همواره ابزار است؛ ابزاری که مشخص نیست در راستای رسیدن به کدام هدف متعالی مورد استفاده قرار خواهد گرفت. همین موارد است که رمان *تاریخ سری بهادران فرس قدیم* را، به‌رغم داشتن مضامینی عرفانی در ردیف داستانهای پسامدرن قرار می‌دهد.

پی‌نوشتها

1- Subjectivity

۲- تمامی ارجاعها به رمان تاریخ سری بهادران فرس قدیم در این مقاله به این منبع است: (شمیسا، ۱۳۹۲).

منابع

ـ اردبیلی، محمدمهدی؛ **آگاهی و خودآگاهی در پدیدارشناسی روح هگل**؛ تهران: روزبهان، ۱۳۹۰.

ـ اسپیلبرگ، هربرت؛ **جنبش پدیدارشناسی** (ج اول)؛ ویراست دوم، مترجم: مسعودعلیا، چ دوم، تهران: مینوی خرد، ۱۳۹۲.

ـ تدینی، منصوره؛ **پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران**؛ تهران: علم، ۱۳۸۸.

ـ شرمن، دیوید؛ **خودآگاهی هگلی و پساساخت‌گرایان فرانسوی**؛ مترجم: محمدمهدی اردبیلی و پیام ذوقی، تهران: رخ‌داد نو، ۱۳۹۰.
ـ شمیسا، سیروس؛ **تاریخ سری بهادران فرس قدیم**؛ تهران: میترا، ۱۳۹۲.
ـ کریچلی، سایمون؛ **لویناس و سوبژکتیویته پساواسازانه**؛ تدوین و ترجمه: مهدی پارسا و سحر دریاب، تهران: رخ‌داد نو، ۱۳۹۱.
ـ مکاریک، ایرنه ریما؛ **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**؛ مترجم: مهران مهاجرو محمد نبوی، چ سوم، تهران: آگه، ۱۳۸۸.
-Deleuze, Gilles; *Nietzsche and Philosophy*; Tr .Hugh Tomlinson, U.S.A : Columbia University Press ,1983.
-_____; *Foucault*; Tr .Sean Hand, Seventh Printing, U.K: University of Minnesota Press, 2006.
-Dreyfus, Hubert and Paul Rabinow; *Michel Foucault :Beyond Structuralism and Hermeneutics*; Second Edition, U.S.A :The University of Chicago press ,1983.
-Foucault, Michel; *The Order of Things, An Archaeology of the Human Sciences*; U.K & U.S.A :Taylor and Francis e-Library, 2005.
-Gadamer, Hans-Georg; *Hegel's Dialectic :Five Hermeneutic Studies*; Tr : P.Christopher Smith, U.K :Yale University Press, 1976 .
-Hegel, Georg Wilhelm Friedrich; *Phenomenology of Spirit*; Tr .A .V . Miller, Second Published, U.S.A :Oxford University Press, ۲۰۰۴.
-Lumsden, Simon; *Self-Consciousness and the Critique of the Subject : Hegel, Hidegger, and the Poststructuralists;* U.S.A :Columbia University Press, 2014 .
-Merleau-Ponty, Maurice; *Phenomenology of Perception;* Tr .Colin Smith, U.K & U.S.A :Routledge, 2005.
- Ragland, Ellie; *Essays on the Pleasures of Death, From Freud to Lacan;* U.S.A & U.K :Routledge, 1995.
-Sokolowski, Robert; *Introduction to Phenomenology*; U.S.A :Cambridge University Press, 2000.
Self-Consciousness and Death of in a Mystical Postmodern Novel :*Tarikh e Serri e Bahadoran e Fors e ghadim*

بررسی شخصیت‌پردازی و ساحتهای زاویهٔ دید در دو رمان مهاجرت (آینه‌های دردار و همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها) براساس دیدگاه روایی پاول سیمپسون

فاطمه نگاری*

دکتر نسرین فقیه ملک مرزبان

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا(س)

چکیده

هدف مقاله، معرفی کاربردی الگوی سیمپسون (۲۰۰۴) در زاویهٔدید «آینه‌های دردار» و «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها» است. سیمپسون در ساحت زمانی از بررسی «ترتیب، تداوم و بسامد» در ساحت مکانی از «زاویهٔ دوربین» در روانشناختی از «وجه نمایی» و در ایدئولوژیک از «نظام‌گذرایی هلیدی» بهره می‌گیرد. کاوش در زاویهٔدید شناخت بهتری بر افکار و احساسات شخصیتها فراهم می‌آورد.

روش تحلیل مقاله در ساحتهای زمانی، مکانی و روانشناختی بررسی کل متن رمانها و شناسایی فرایندها و وجوه افعال در «موتیفهای سیاست و باورها» شاخص ایدئولوژی نویسندگان است.

در دو رمان، گذشته‌نگری نقش مهمی دارد. قاسمی با دید جزئی‌نگرانه و گلشیری با اشارتگرهای «اینجا و آنجا» تقابل بین جامعهٔ مبدأ و مقصد را در زندگی مهاجران نشان می‌دهند. نگرش اثباتی بر رمانها حاکم است و راوی با صراحت از بایدها و اعتقادات خود می‌گوید. بسامد زیاد فرایند مادی، واقعگرایی را نمایش می‌دهد و کاربرد ویژهٔ وجه خبری، احوال و زندگی شخصیتها را گزارش می‌کند.

کلیدواژه‌ها: زاویهٔدید، آینه‌های دردار، همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها، پاول سیمپسون، ادبیات مهاجرت

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹۵/۳/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۱۱/۱

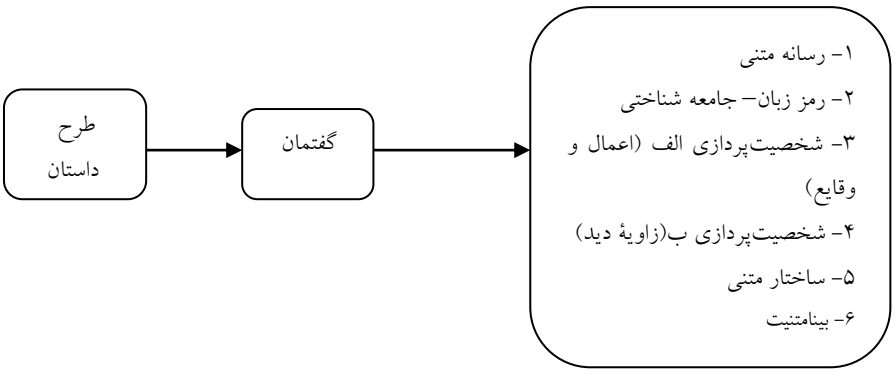
* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا(س)

۱. مقدمه

پژوهشهای سبک‌شناسی[۱] در ایران به دو دستهٔ تاریخی و صورتگرا تقسیم‌بندی می‌شود. آغازگر سبک‌شناسی تاریخی به شیوهٔ سنتی، محمدتقی بهار با کتاب «تاریخ تطور نثر فارسی (۱۳۳۱)» است که روش وی در ایران تاکنون نیز ادامه دارد. یکی از جدیدترین نظریات در سبک‌شناسی، دیدگاه روایی سیمپسون[۲] است.

نمودار شمارهٔ یک

الگوی روایتگری پاول سیمپسون (سیمپسون، ۲۰۰۴: ۲۰)



وی سبک‌شناسی را تفسیر متن می‌داند که بر زبان تأکید دارد و با ابزار زبانشناختی و به شکل دقیق و علمی، شیوه‌های روایت را تقسیم، تجزیه و تحلیل می‌کند. یکی از اجزای ششگانهٔ روایت، شخصیت‌پردازی[۳]- ساحتهای زاویهٔ دید[۴] است که سیمپسون برای بررسی آن از طرح چهار جزئی فاولر- آسپسنکی[۵] استفاده کرده و شامل ساحتهای زمانی[۶]، مکانی[۷]، روانشناختی[۸] و ایدئولوژیکی[۹] است. در این مقاله با رویکردِ زبانشناختیِ[۱۰] سیمپسون، زاویهٔ دید رمانهای «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها» و «آینه‌های دردار»، تجزیه و تحلیل می‌شود.

«آینه‌های دردار»، نوشتهٔ هوشنگ گلشیری و گونه‌ای سفرنامه است. ابراهیم- راوی که خود نویسنده است برای حضور در جمع ایرانیان فرهنگدوست و خواندن داستانهایش در اروپا سفر می‌کند. این داستانها در واقع شرح رویدادهای ایام نوجوانی وی و صنم بانو، شرح عشق کودکانهٔ راوی و جدایی وی از صنم است که نویسنده به صورت تکه‌تکه در داستانهای خود جاسازی کرده است. پایان این گفتگوها و متن در آپارتمان

صنم بانو و پس از اینکه ابراهیم تصمیم قطعی‌اش را برای بازگشت به ایران اعلام می‌کند، فرا می‌رسد و دایرهٔ سفر-که با رسیدن راوی به فرودگاه لندن شروع شده بود- کامل می‌شود.

«همنوایی...» را رضا قاسمی نمایشنامه‌نویس، موسیقیدان و داستان‌نویس ایرانی مقیم پاریس نوشته که رمانی پیچیده و قابل تأویل است. راوی داستان (یدالله) در طبقهٔ ششم ساختمان یک مرد فرانسوی زندگی می‌کند. راوی در ۱۴ سالگی در پی حادثه‌ای از سایه‌اش جدا می‌شود و نمی‌تواند چهرهٔ خود را در آینه ببیند و تنها قیافهٔ نوجوانی خود را به یاد می‌آورد. او نویسنده‌ای است که قبلاً رمانی نوشته است و اکنون که می‌بیند رمانش در حال تحقق یافتن است؛ تصمیم می‌گیرد با پاکنویس کردن رمان حادثه‌ها را عوض کند؛ ولی بین فدا کردن زندگی و اثر ادبی خود تردید دارد. در این طبقه جمعی از ایرانیان با خلق‌وخوی متفاوت ساکن، و مهاجرانی هستند که به اختیار یا اجبار از ایران خارج شده‌اند.

معیار انتخاب رمانها این است که از آثار برگزیدهٔ دههٔ هشتادند و در دههٔ اخیر جوایز ادبی متعددی را به خود اختصاص داده (بنیاد گلشیری، منتقدین مطبوعات و...) و چندین بار منتشر شده‌اند. موضوع رمانها مهاجرت است و نویسندگان آنها برای مدتی در یکی از کشورهای خارجی زیسته‌اند.

این مقاله به این سؤالات پاسخ می‌دهد: کاربرد الگوی سیمپسون در رمانهای مدرن و پست‌مدرن فارسی با توجه به ساحتهای گوناگون زاویهٔدید، آیا می‌تواند به خوانش بهتر رمانها و رسیدن به شناخت بهتر آنها یاری رساند؟ ساحتهای زاویهٔ دید در دو رمان چگونه شاخص شده است؛ چه کارکردی دارد و در نقد و تحلیل شخصیتها به خوانندگان و منتقدان چه کمکی می‌کنند؟ بررسی ساحتها آشکار می‌کند که قاسمی در «همنوایی...» از زبان راوی، سرگذشتی را به تصویر می‌کشد که به گذشته مربوط است؛ از گذشته‌های خیلی دور تا خیلی نزدیک و نیز محدود بودن در فضای بسته اتاق و طبقهٔ ششم آپارتمان فرانسوا، دنیایی پر از تنهایی، ترس، تاریکی و توهم را به مخاطب القا می‌کند. گلشیری با استفاده از زاویهٔدیدِ دانای کل محدود به ذهن ابراهیم و ابزارهای زمانی و مکانی، توجه مخاطب را به دنیای خود جلب می‌کند. وی پس از دیدن جاذبه‌های شهرهای اروپا در آنجا به سرزمین مادری خود بازمی‌گردد. تجزیه و تحلیل

زاویهٔ دید داستان، علاوه بر اینکه به خواننده برای فهم بیشتر داستان کمک می‌کند، باعث شناخت نظر نویسنده به داستان خودش و توقع و انتظاری می‌شود که از خوانندهٔ خود دارد (توقع اینکه خواننده فعال باشد یا منفعل).

روش گردآوری اطلاعات این مقاله، آماری و توصیفی است. ابتدا پیشینهٔ مطالعات در زمینهٔ زاویهٔ دید و الگوی سیمپسون (۲۰۰۴) معرفی شد. برای شناخت زاویهٔ دید زمانی و مکانی، متن کامل رمانها بررسی شد. در ساحت زمانی، زمان افعال شامل ترتیب (پس‌نگاه[11]، پیش‌نگاه[12])، تداوم و بسامد و در بحث مکانی زاویهٔ دوربین و بسامد اشارتگرها استخراج شد. در ساحت روانشناختی، بندهای مرتبط با موضوع مهاجرت[13]، انتخاب و سپس وجوه و میزان قطعیت افعال سنجیده شد. در ساحت ایدئولوژیک با استفاده از نظام گذرایی هلیدی[14]، بندهایی که شامل موتیفهای[15] مرتبط با مهاجرت (سیاست و باورها)، انتخاب، فرایندهای ششگانه شمارش و ثبت شد و با توجه به بسامد فرایندها و وجوه افعال (خبری، پرسشی و...) تجزیه و تحلیل صورت گرفت.

۱-۱ پیشینهٔ پژوهش

پژوهشهای فراوانی در زمینهٔ روایت‌شناسی انجام شده و پژوهشگران زیادی در این مقوله، کتابها و مقالات با ارزشی نوشته، و بخشی را به زاویهٔدید اختصاص داده‌اند. ریمون-کنان[16] (۱۹۸۳) بر اساس آرای ژنت در بحثِ راوی به مسائلی چون راوی برون‌داستانی یا درون‌داستانی پرداخته است و اینکه آیا راوی در داستان مداخله دارد یا خیر. «رده‌شناسیهای مفید دیگری نیز دربارهٔ شیوه‌های روایی وجود دارد؛ مانند آسپنسکی (۱۹۷۳) و فاولر (۱۹۸۶). از زمان چاپ مقالهٔ بارت[17] زاویهٔدید (یا کانون و لحن) بیش از دیگر جنبه‌های فن روایت، مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است» (گیلانی و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۶۸). وردانک[18] (۱۳۸۹) در «مبانی سبک‌شناسی» در فصلی به «چشم‌انداز» پرداخته و آن را توان مهارگرانه به منظور بازنمود شخصیتها، رویدادها و صحنهٔ رمان یا داستان کوتاه می‌داند و چشم‌انداز مکانی و ایدئولوژیکی را شرح می‌دهد. تولان[19] (۱۳۸۶) در بحث مستقلی زاویهٔدید را در مقوله‌های جداگانه (زمان، بسامد[20]، تداوم (دیرش[21] و کانونی‌گر[22]) توضیح می‌دهد. مارتین[23](۱۳۸۶) نقطهٔ دید را در نقد ادبی

امریکا و انگلستان شرح داده و در پایان زبان و ایدئولوژیهای عمل روایت را مطرح کرده است.

در رویکرد زبانشناسی بویژه زاویهٔدید، مقالات و پایان‌نامه‌هایی به فارسی نوشته شده و آن را در رمان و داستان کوتاه بررسی کرده‌اند. نرگس خادمی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «الگوی دیدگاه روایی سیمپسون در یک نگاه» هدف پژوهش خود را معرفی چارچوب الگوی سیمپسون (۱۹۷۳) مطرح کرده است. سیدحسین رضویان (۱۳۹۰) در رسالهٔ دکترای خود «سبک‌شناسی روایت در داستانهای کوتاه، رویکرد نقشگرا بر اساس الگوی سیمپسون ۲۰۰۴»، با تکیه بر عناصر سبک‌شناختی الگوی سیمپسون (شش انگارهٔ سبک‌شناختی روایت)، تعدادی از داستانهای کوتاه معاصر را بررسی و تجزیه و تحلیل کرده است. مریم درپر (۱۳۹۲) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی ویژگیهای سبکی داستان کوتاه «جشن فرخنده» از جلال آل‌احمد با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی» با بررسیِ لایه‌ای متن، سعی در شناخت ایدئولوژی پنهان در متن دارد. نگارندهٔ مقاله، لایهٔ بیرونیِ و بافت موقعیتی را بررسی کرده و سپس دو لایهٔ روایی و متنی شامل کانون‌سازی، میزان تداوم و جنبه‌های آن و خردلایه‌های واژگانی، نحوی و بلاغی به عنوان عوامل سبکی برجسته تجزیه و تمام لایه‌های یاد شده مرتبط با یکدیگر و در ارتباط با گفتمانهای رایج در زمان نویسنده تحلیل شده است. فردوس آقاگل‌زاده و شیرین پورابراهیم(۱۳۸۷) در مقالهٔ «بررسی زبانشناختی دیدگاه روایتگری داستان «روز اول قبر» صادق چوبک در چارچوب سیمپسون» روش نویسنده را برای توصیف حالات و عقاید و احساسات شخصیتها، استفاده از نقل‌قول آزاد و وجهیت غالب در متن را مثبت می‌داند که نشاندهندهٔ دیدگاه قاطع راوی در مورد قاطعیت مرگ است.

مصطفی گیلانی و دیگران (۱۳۹۴) در سبک‌شناسی انتقادی زاویهٔدید در داستان کوتاه «مردی که برنگشت» از کتاب «زبان، ایدئولوژی و زاویهٔدید» سیمپسون بهره برده و آن را برنامه‌ای یکدست برای تحلیل زبانشناسی انتقادی و سبک‌شناسی می‌داند. طبق بررسیهای نگارندگان این مقاله در بررسی زاویهٔدید در رمانهای «آینه‌های دردار و همنوایی...» بر اساس الگوی سیمپسون، پژوهشی صورت نگرفته است.

۲. چارچوب نظری پژوهش

پاول سیمپسون(۲۰۰۴)، زاویهٔدید را رابطهٔ «روش روایتگری» و «زاویهٔ دید راوی و شخصیت»

برمی‌شمرد. زاویهٔدید آشکار می‌کند که حوادث از دید «شخصیتی خاص» یا «راوی دانای کل» و یا «ترکیبی از این دو» ارائه شده است.

> شاخص مهم در زاویهٔدید، شیوهٔ فرایندهای گفتاری و اندیشگانی است که در داستان نمود یافته است. روایت در کمترین شکل خود، دو بند است که از نظر زمانی مرتب است و تغییر در ترتیبشان به تغییر در شیوهٔ تفسیر وقایع می‌انجامد (سیمپسون، ۲۰۰۴: ۲۶). (نمودار شماره یک)

«مهمترین واحد در طرح طبقه‌بندی شدهٔ لایه‌های دستوری «بند» است. بند بسیار مهم است؛ زیرا پایگاه چندین نقش مختلف و مهم در زبان است. در بند، زمان فعل وجود دارد...» (همان: ۱۶)

الگوی سیمپسون در بررسی زاویهٔدید مبتنی بر مسائل زبانشناسی بویژه روایت‌شناختی آسپنسکی(۱۹۷۳)، ژنت[۲۴] (۱۹۸۰) و فاولر-آسپنسکی(۱۹۸۶، ۱۹۹۶) است. سیمپسون برای بررسی زاویهٔدید در ساحت زمانی از نظریهٔ «زمان در روایت» ژنت (ترتیب[۲۵]، تداوم، بسامد) و در مکانی از زاویهٔ دوربین و نمونه‌های نحوی در بیان موقعیت (شاخص اشارتگرها) بهره می‌برد. در هر متن، شاخصهایی چون ضمایر «من و تو»، نوع افعال و صفات متمایزکننده مثل «اینجا، آنجا»، «این، آن» و «همین و همان» را، می‌توان اشارتگر نامید. وی برای ساحتِ روانشناختی به وجه‌نمایی و برای ساحت ایدئولوژیک به نظام گذرایی توجه می‌کند.

براساس بررسیهای نظریه‌پردازان سبک‌شناسی، ژنت و ریمون-کنان، ارائهٔ فنی داستان سه سطح دارد: سطح داستان[۲۶]، متن[۲۷] و روایتگری[۲۸] (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۲). روایت هر چیزی است که داستانی را بازگوید و یا بازنمایی کند.

«واژه روایتگری اشاره دارد به ۱.فرایند ارتباط که در آن فرستنده، روایت را در قالب پیام برای گیرنده می‌فرستد ۲. ماهیت کلامی است که روایت داستانی را از روایت در دیگر رسانه‌ها مثل فیلم، رقص یا پانتومیم متمایز می‌سازد» (همان: ۱۱). نویسنده روایت خود را با زاویهٔدید در متن عرضه می‌کند. «زاویهٔدید موقعیتی است که نویسنده نسبت به روایت اتخاذ می‌کند» (داد، ۱۳۸۳: ۲۵۹) و دریچه‌ای پیش روی خواننده می‌گشاید تا از مجرای مخصوص، حوادث داستان را ببیند و بخواند. «زاویهٔدید در واقع، رابطهٔ راوی[۲۹] را با داستان نشان می‌دهد و از دو جهت برای خواننده حائز اهمیت است: یکی از جهت فهم داستان و دیگر اینکه داستان را محک بزند و ارزیابی کند» (لورنس، ۱۳۶۸: ۸۸).

برای تبیین دقیق زاویهٔدید باید راوی را شناسایی کرد؛ زیرا داستان از زاویـهٔدیـد وی دیده می‌شود. راوی «عملکرد هر شخص در سبک با منحرف کردن کلمـات روایـی بـر امور واقعی مطابقت می‌کند... باید شخصی را که زاویـهٔدیـد نمـایش مـی‌دهـد، بازتـاب دهنده بنامیم» (لیچ و شورت، ۲۰۰۷: ۱۴۰). «ژنت مـی‌گویـد: راوی شـخص سخنگوسـت و رویدادها را بازنمایی می‌کنـد؛ امـا متمرکـزکننـده، رویـدادها را از نظـر زمـانی، مکـانی، ایدئولوژیکی و روانشناختی ارائه می‌کند» (مقدادی،۱۳۹۳: ۳۵۳). در کتاب «روایـت پـس از شالوده‌شکنی» نویسنده، دیدگاه دریدا را چنین بیان می‌کند: «عنصر سازندهٔ متون روایـی، حرکت از جهان واقع به کلمات است و زمان و مکان آن چنـین اسـت: مکـان، زمـان و گفتگو توجه را به سـمت ایـن حرکـت معطـوف مـی‌کنـد و خواننـدگان زاویـهٔدیـد را می‌فهمند» (پاندی، ۲۰۰۴: ۸۵).

۱-۲ ساحت زمانی: در واقـع روش ارتبـاطی زمـان اسـت کـه چگونـه در داسـتان مشخص شده و شامل ترتیب (گذشـته‌نگـری و پـیش‌نگـاه) اسـت. «روایتگـری بعـد از حوادث پس‌نگاه، قبل از آنها پیش و اگر همزمـان بـا وقـوع رویـدادها صـورت بگیـرد، روایتگری همزمان نامیده می‌شود» (پـرینس،۱۳۹۱: ۳۲). تـداوم (دیـرش) نیـز تأثیرپـذیری مخاطب را از حوادثی که سرعت گرفته یا کند شده است، توضیح مـی‌دهـد. نابهنگامیهـا در روایات بسیار گسترده است. بسامد نشان می‌دهد که هر حادثه و رخداد چند بـار در متن روایی تکرار می‌شود و انواعی دارد: بسامد مفرد: رخدادی که یکبار اتفاق می‌افتـد و یکبار هم روایت می‌شود. بسامد بازگو: رخدادی که چندبار اتفاق مـی‌افتـد ولـی یکبـار روایت می‌شود. بسامد مکرر: روایت چندبارهٔ رخدادی که یکبار اتفاق افتاده است.

۲-۲ ساحت مکانی:

نشانه‌های زبانشناختی برای زاویهٔ مکانی در هر مـتن اسـتفاده مـی‌شـود. نشـانه‌هـای زاویهٔدید فیزیکی، برخی از نشانه‌های سبک‌شناختی دیگر مانند ارجاع بـه احساسـات بازتابگر، افکار و مدرکات او وجود دارد که به ما می‌فهماند چشم‌اندازی روانشناختی به کار گرفته شده است (سیمپسون،۲۰۰۴: ۱۴۸).

۳-۲ ساحت روانشناختی: سیمپسون با استفاده از نتیجـهٔ بـازبینی سـاحتها، دیـدگاه روانشناختی را اساسی‌ترین مرجعی می‌داند که بر نظام روایی بیشتر از همـه تسـلط دارد

و معتقد است که با کارکرد بینافردی می‌توان به اهمیت زاویهٔدید روانشناختی بیشتر پی برد. کارکرد بینافردی کنشِ گفتاری را به عنوان گفتمان جهت می‌دهد؛ شکل می‌بخشد و اندازه‌گیری می‌کند. اصولاً این کارکرد با نظام نحوی وجه‌نما تبیین می‌شود.

سیمپسون در ساحت روانشناختی سه نگرش را مطرح می‌کند:

«نگرش اثباتی: حالت کیفی یا وجه‌نمای روایی که در آن آرزوها، الزامات و عقاید راوی در مورد حوادث برجسته شده است. نظام وجه‌نمای اخلاقی در این نگرش چشمگیر است.» «نگرش انکاری: وجه‌نمایی که در آن یک راوی سرگشته و حیران (یا یک شخصیت) از ظواهر و نشانه‌های عینی سخن می‌گوید و نظام وجه‌نمای شناختی برجسته است.» «نگرش بیطرف: این سبک با کامل نبودن هر گونه حالت کیفی (وجه نمای) روایی از دیگر سبکها تمیز داده می‌شود و بنیاد رئالیسم عینی را در رمان معلوم می‌کند» (سیمپسون،۲۰۰۴: ۲۴۰-۲۴۱).

۴-۲ ساحت ایدئولوژیکی: حوزهٔ معنایی گسترده‌ای را در برمی‌گیرد. «به عنوان سطحی از صدای روایت مانند صدای نویسنده، راوی، شخصیت یا عنصری از اندیشهٔ جاری در قصه مثل شعار، مضمون، موتیف و شخصیت‌پردازی» (همان: ۱۴۷و۱۴۶). بخش زیادی از تجربهٔ روزانهٔ ما به وسیلهٔ رفتار، رویدادها، تفکرات و تصورات ما شکل می‌گیرد و تعریف می‌شود و «نظام زبان این نقش مهم را بر عهده دارد که اعمال و اقدامات گوناگون جهان را منعکس کند» (لیچ و شورت،۲۰۰۷: ۸). سیمپسون از نظام گذرایی هلیدی در تبیین ایدئولوژی بهره می‌برد. نظریهٔ هلیدی در واقع مبتنی بر معنا، انتخاب و متکی بر محور جانشینی است. «زبان و دیگر نظامهای نشانه‌شناسی به عنوان شبکه‌ای از انتخابهای به هم مرتبط تفسیر می‌شود» (هلیدی، ۱۹۹۴:x17) سه لایهٔ زبانی در دستور، سطح معنایی، دستور – واژگان و واج‌شناسی است و همیشه تأکید بر معناست.

در این نظریه، بافت با گونهٔ کاربردی معنا می‌شود و گونهٔ کاربردی، گوناگونیهای زبانی با توجه به کاربرد است. تشخیص متغیرهای زبانی (گستره، منش و شیوهٔ متن) اتفاقی نیست؛ زیرا هر یک از آنها بیانگر یک معنی و در نتیجه یک نوع فرانقش زبانی است. مفهوم «نقشهای زبان، که می‌تواند بخشهای نقشمند نظام معنایی زبان به شمار آید: نظامهای معنایی (الف) تجربی[۳۰] با دو زیر بخش منطقی[۳۱] و اندیشگانی[۳۲] (ب) میان فردی[۳۳] و (ج) متنی» (هلیدی و حسن، ۱۳۹۳: ۹۵).

ویژگی اصلی زبان در فرانقش تجربی (اندیشگانی) این است که انسان می‌تواند به تجربهٔ خود از واقعیتهای بیرونی و درونیش تجسم ذهنی ببخشد. انسانها، واقعیت را چیزی شامل کنشها، رویدادها، احساسات و هستی و وجود می‌دانند. تقسیم‌بندی واقعیت به شکل فرایندها در نظام معنایی زبان شکل می‌گیرد و با «بند» بیان می‌شود. فرایند معمولا «گروه فعلی» است و عامل اصلی پیام به شمار می‌رود.

در نظام گذرایی، فرایندهای اصلی «مادی، ذهنی، رابطه‌ای» و دسته فرعی «رفتاری، کلامی (بیانی) و وجودی» است. هر فرایند به صورت بالقوه سه بخش دارد: الف) «فرایندها یا گروه فعلی» ب) «مشارکان» که «گروه اسمی» و بسته به نوع فرایند متفاوت است. ج) «عنصر حاشیه‌ای» که در«گروه قیدی یا اضافی» بازنموده می‌شود. با بررسی بسامد فرایندهای متن و سیر تحول کاربرد آنها در متن، می‌توان دیدگاه نویسنده را دربارهٔ موضوع متون دانست که جهان‌بینی و ایدئولوژی ایشان را دربردارد.

فرانقش بینافردی، ویژگی تعامل بین افراد را نشان می‌دهد و کاربرد انواع وجه، نمایانگر این ارتباط است. وجوه فعل شامل خبری، پرسشی، امری، التزامی، آرزویی، دعایی و عاطفی است.

۳. انواع ساحتها در رمان «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها» و «آینه‌های دردار»

۱-۳ ساحت زمانی: ادراکات حسی کانون‌ساز، جنبهٔ ادراکی را می‌سازد و تحت تأثیر دو همپایهٔ اصلیِ زمان و مکان است. ژنت از اولین کسانی است که به زمانِ روایت پرداخته است.

> برای فهم دیدگاه زمانی، توضیح دو مفهوم کاملاً قراردادی ضروری است: زمان داستان و متن. زمان داستان زمانی است که فرض می‌کنیم واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد با تشبیه و قیاس آن با زمان واقعی. زمان روایت هم زمانی است که روایت هر واقعه را در متن به خود اختصاص می‌دهد (خادمی، ۱۳۹۱: ۱۳).

برای بررسی دقیقتر ساحت زمانی، صحنه‌های مختلف دو رمان، جدا، و بسامد و انواع زمان فعل مشخص شد. صحنه یکی از عناصر مهم داستانی است که زمان و مکان وقوع داستان را تعیین می‌کند. «صحنه، زمینه، زمان و مکان حوادث است؛ فرودگاه جدالها و میدان عمل شخصیتها و طرح و توطئه‌ها است» (براهنی، ۱۳۶۲: ۲۹۸) و آنجا که زمان یا مکان حوادث رمان تغییر می‌کند، صحنه نیز عوض می‌شود. قاسمی در

«همنوایی...» در تغییر صحنه‌ها گاه از یک عبارت استفاده کرده و گاه با تغییر فصل این کار را انجام داده است. [۳۴] «همنوایی...» پنج فصل (۴۴بخش) دارد که دوسوم آن زندگی راوی و بقیهٔ آن لحظهٔ مرگ یا حوادث پس از مرگ او است، در بخشهای پس از مرگ نیز زندگی او مرور می‌شود. راوی «همنوایی...» اول شخص مفرد است. «چشم‌انداز فردی که در داستان شرکت دارد و می‌تواند محرمانه‌ترین و درونی‌ترین تجربه‌های شخصیتها را برای ما آشکار کند» (وردانک، ۱۳۸۹: ۷۹). زمان داستان «همنوایی...» یک ماه و دو روز است که از ورورد پروفت به ساختمان تا کشته شدن راوی را در بر می‌گیرد؛ ولی زمان روایت از نوجوانی تا پس از مرگ او است که پازلوار در رمان کار گذاشته شده است. گذشته‌نگری، زمان نیمی از صحنه‌های متن است. دورترین گذشته در رمان ۱۴ سالگی راوی است که خاطرات خود را مرور می‌کند: «تابستان سال ۱۳۴۷» (همان: ۲۰) و نزدیکترین گذشته در خانهٔ فرانسوا است. سپس راوی از پله‌ها بالا می‌رود، در حالی که پروفت (قاتل راوی) بالای پله‌ها منتظر او است. این فاصلهٔ زمانی، کل زندگی راوی را دربرمی‌گیرد. قاسمی با ایجاد شکاف زمانی و گذشته‌نگری، روایت رمان را پیچیده‌تر می‌کند و ذهن مخاطب را درگیر می‌کند. رمان از نظر تداوم زمانی، دورهٔ کوتاهی از زندگی راوی را دربرمی‌گیرد. سیر خطی حوادث رمان در فاصلهٔ دو بار حضور راوی بیرون و درون خانهٔ اریک فرانسوا، یعنی از زمان ورود پروفت به ساختمان فرانسوا تا کشته‌شدن راوی –که یک ماه و دو روز بعد از شب حادثهٔ حملهٔ پروفت به سید (قاسمی، ۱۳۹۲: ۱۶) است– تداوم می‌یابد (جدول شمارهٔ یک).

جدول شمارهٔ ۱ (نابهنگامی در آینه‌های دردار)

صحنه‌های رمان	گذشته‌نگری	پیش‌نگاه	زمان اصلی روایت
۲۲۳	۱۱۷	۶	۱۰۰
٪۱۰۰	٪۵۲/۴۶	٪۲/۶۹	٪۴۴/۴۸

نقش «پیش‌نگاه» در رمان کمرنگ است (حدود ۶ مورد در کل رمان). نخستین بند رمان پیش‌نگاه است به فاجعهٔ رمان (کشته شدن راوی). «مثل اسبی بودم که پیشاپیش، وقوع فاجعه را حس کرده باشد. دیده‌ای چطور حدقه‌هاش از هم می‌درند و خوفی را که در کاسهٔ سرش پیچیده باد می‌کند توی منخرین لرزانش؟...» (قاسمی،۱۳۹۲: ۷) راوی در این صحنه با این گسست زمانی، رویدادی را که قرار است در آینده اتفاق بیفتد،

روایت می‌کند و با ایجاد تعلیق در داستان، مخاطب را برای ادامهٔ روایت مشتاق می‌کند. خواننده برای اطلاع از چیستی و چرایی این آشوب و دلهره که از زبان راوی نقل می‌شود به خواندن ادامهٔ روایت ترغیب می‌شود. در آخر رمان نیز این بند عینا تکرار شده است.

راوی آینه‌های دردار، دانای کل محدود به ذهن ابراهیم است. «راوی سوم شخص دانای کلِ است که دیدگاه خوبی را بدون محدودیت زمانی و مکانی به خواننده می‌دهد. زاویهٔ دید سوم شخص که حوادث را از خارج نمایش می‌دهد» (بُن، ۲۰۱۰: ۱۳۰). راوی در اتاق خود در تهران نشسته است و از سفر خود سخن می‌گوید. زمان واقعی رمان، حال است. «و حالا هم بود که نشسته بود و اینها را با ماشین تحریرش می‌زد» (گلشیری،۱۳۸۹: ۶). سیر خطی زمان از لندن شروع و در پاریس تمام می‌شود؛ اما زمان روایت از دورهٔ نوجوانی راوی تا زمان حال است و این زمان به صورت دو زمان اصلی حال و گذشته روایت شده است.

در آینه‌های دردار از ۳۵۸ صحنهٔ رمان، ۳۳۶ صحنه (۸۵٪/۹۳) گذشته‌نگری و تنها هشت مورد پیش‌نگاه است. بقیهٔ حوادث نیز در زمان حال می‌گذرد. گلشیری نیز در «آینه‌های دردار» با تغییر بندها، صحنه را عوض می‌کند. «زمان روایت به رخدادها بستگی دارد؛ اگرچه زمان مکانیکی ضرورتا با فاصلهٔ معلوم در طول معین مشخص شده است در زمان روایی هیچ طولی به طور کلی ضرورت ندارد» (اَبوُرت، ۲۰۰۲: ۳). اولین صحنهٔ رمان، فرودگاه لندن (نقطهٔ آغاز سفر) است. صحنهٔ آغازین و بخش زیادی از رمان گذشته‌نگری است و از نزدیکترین گذشته «مینا همچنان سرسنگین است. بگو مگو نمی‌کند...» (گلشیری،۱۳۸۹: ۱۴۸) تا دورترین «کودکی راوی که در کوچه نشسته است و برای آزار داماد داستان با تیر وکمان به قوطی سنگ می‌زند» (همان: ۱۰) را در برمی‌گیرد. راوی در دیدار با مهاجران ایرانی در شهرهای اروپا دائماً به حال برمی گردد و رخدادهای زندگی خود و خانواده‌اش را در ایران یادآوری می‌کند (جدول شمارهٔ دو).

جدول شمارهٔ ۲ (نابهنگامی در همنوایی شبانه...)

صحنه‌های رمان	گذشته‌نگری	پیش‌نگاه	زمان اصلی روایت
۳۵۸	۳۳۶	۸	۱۴
٪۱۰۰	٪۹۳٫۸۵	٪۲٫۳۴	٪۳٫۹۱

در کل رمان، پیش‌نگاه هشت مورد دیده شد: «فردا شب خبر داد که مرتضوی نیامده است» (همان: ۶۷). گلشیری با پس و پیش کردن زمان، تضادهای خانوادگی، فرهنگی و... را در ایران و اروپا زیر ذره‌بین برده و سختیهای داستان‌نویسی را بیان کرده است.

«بسامد» معمولا تأکید بر معنای واقعه را تغییر می‌دهد یا بدان می‌افزاید. «همان واقعه طوری ارائه می‌شود که بیشتر یا کمتر از آنچه قبلا تصور می‌کرده‌ایم، خوشایند، غیرمغرضانه یا مهم باشد» (تولان، ۱۳۸۶: ۸۵). در «همنوایی...» تکرار نقش مهمی دارد و آینه که مشکل بزرگ راوی است و به بیماری آینه اعتراف می‌کند، بسامد بسیاری دارد. سپس «حملهٔ پروفت به سید» برای راوی بسیار تکان‌دهنده بوده و اهمیتی که برای آن قائل شده، موجب تقسیم رمان بر محور آن است. زندگی راوی سه بخش دارد: حوادث شب حملهٔ پروفت به سید (ساعت یک بامداد شب ۱۷ سپتامبر) و حوادث قبل و بعد از آن شب. ذکر مکرّر این حادثه و حالات شخصیتها (راوی، رعنا، سید، پروفت و...) در این صحنه، نشانهٔ تأکید هدفدار نویسنده است که با هر بار تکرار، وجهی تازه از موضوع را می‌نمایاند. پس‌نگاه‌های مداوم در داستان در مناسبتهای مختلف (با دیدن چیزی یا شنیدن صدایی) حادثه را در ذهن راوی تداعی، و راوی مخاطبان خود را در تداعیها شریک می‌کند (جدول شمارهٔ سه).

جدول شمارهٔ ۳ (تکرار در همنوایی شبانه...)

حادثه تکراری	ورود پروفت	آینه	سایه	حمله پروفت به سید	بال پروانه	رابطه رعنا و سید	صدای ویولونسل میلوش	فرنسوا و کتاب همنوایی	صدای ارهٔ بندیکت	برگشتن به جهنم دره	نیم‌طبقه ساختن فریدون	صدای قمریها
دفعات تکرار	۴	۴۷	۱۲	۴۵	۳	۲۰	۸	۸	۲۰	۵	۱۰	۱۲

تکرار مضمونها و حوادث، که در آینه‌های دردار بسیار به چشم می‌آید، گاه تأکید را نشان می‌دهد؛ گاه موضوعی را بیشتر توصیف می‌کند و گاهی از زاویهٔ دیگر آن را بررسی می‌کند. مضمونی که در رمان بیش از همه تکرار می‌شود، نوشتن است و راوی که خود نویسنده است، آداب و شرایط نوشتن را وصف می‌کند. رخدادهای پیش از انقلاب از دو زاویهٔ دید متفاوت نیز بسیار تکرار شده است (جدول شمارهٔ چهار). گذشته‌نگری و تکرار مکررات باعث کند شدن زمان روایت در رمانها می‌شود.

جدول شمارهٔ ۴ (تکرار در آینه‌های دردار)

حادثهٔ تکراری	نوشتن	خانواده	بودن و وجود	عشق	اصالت و ریشه‌ها	بخشیدن تکه‌های بدن صنم به زنان روایتها	ایران دهات است(به گفتهٔ صنم)	باختن	زبان	سرسنگین بودن مینا
دفعات تکرار	۳۱	۶	۱۱	۱۲	۷	۱۱	۴	۱۵	۸	۷

رابطهٔ بین زمانی که هر رویداد در دنیای واقعی به درازا کشیده است و زمانی کـه در واقعیت طول می‌کشد تا آن رویداد در دنیای رمان روایت شود، «تداوم» نامیده می‌شـود. در روایت، ثبات پویایی، نسبت ثابت بین تداوم داستان و طول متنی است کـه نویسـنده به آن بخش از داستان اختصاص داده است.

> بر اساس این پویایی می‌توان دو شتاب مثبـت و منفـی را از یکـدیگر تشـخیص داد. اختصاص یک تکه کوتاه از متن به مدت درازی از داستان، شتاب مثبت و اختصـاص یک تکه بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی نـام دارد. سـرعت حداکثر را حذف می‌نامند و سرعت حداقل را مکث توصـیفی (ریمـون-کنـان، ۱۳۸۷: ۷۴-۷۲).

در «همنوایی...» زمان داستان از ۱۴ سالگی شروع می‌شود و تـا پـس از مـرگ راوی گسترش می‌یابد؛ ولی زمان روایت در واقع تداوم حضور راوی در طبقهٔ چهارم (بیـرون و داخل منزل فرانسوا) است. داستان شتاب منفی دارد و یک ماه آخـر زنـدگی راوی در کل رمان ادامه دارد. سه صحنه از رمان، بخشهایی از نوجوانی راوی را نقل می‌کند. «این همان بلایی بود که در آن روز تابستانی سال هزار و سیصـد و چهـل و هفـت بـر سـرم فرود آمد... چهارده ساله بودم؛ فقط» (قاسمی،۱۳۹۲: ۲۰). سالهای زندگی وی، بعـد از ایـن صحنه تا اقامتش در پاریس در چند بند خلاصه شده اسـت: «مـن کـه کشـورم را تـرک کرده بودم برای آنکه به همه چیز من کار داشتند حالا احساس می‌کردم نفـرین شـده‌ای هستم که وقتی هم توی قبر بگذارندم به جایی خواهم رفت که به همـه چیـز مـن کـار خواهند داشت!» (همان: ۸۶) «آخرین باری که دیده بودمش پانزده سال پیش بـود» (همـان: ۶۰). رخدادهای زندگی راوی در ایـن ۱۵ سـال حـذف شـده اسـت. پـس‌نگـاه، تکـرار چندگانهٔ حوادث (حملهٔ پروفت به سید) و توصیفهای طولانی اشخاص، مکانها و اشـیاء (چون توصیف قمریها، نیم‌طبقه ساختن فریدون) و دیالوگهای مداوم بین راوی و فرشتهٔ

مرگ که گاه یک فصل طول می‌کشد، صحنهٔ نمایش را مجسم می‌کند و سرعت متن را کند می‌کند.

زمان در آینه‌های دردار از نوجوانی شروع می‌شود و تا میانسالی راوی را دربرمی‌گیرد. گفتگوهای طولانی بین دو یا چند شخصیت باعث کند شدن سرعت روایت می‌شود. در پارک «هرن هاوزن» دوستان راوی، بحث سیاسی می‌کنند؛ گاه بر سر هم داد می‌زنند و با هیجان از عقاید سیاسی خود می‌گویند: «هادی باز بلند شد و کلاهش را بر سر گذاشت، داد می‌زد و دست در هوا می‌چرخاند: دور دور آزادی است، پس پیش به سوی اعتلای جنبش دموکراسی برای همهٔ اقوام...» (گلشیری، ۱۳۸۹: ۲۱). توصیف مکانها و اشخاص و گذشته‌نگری نیز از سرعت روایت رمان می‌کاهد. تداعی معانی (خاطرات آشنایی با مینا و زندگی مشترک با وی) نیز بسیار دیده می‌شود و سرعت صحنه‌ها را کاهش می‌دهد.

۲-۳ زاویهٔ دید مکانی می‌تواند به نوعی زمینهٔ ذهنی و شناختی یک شخصیت در متن تبدیل شود و دربارهٔ زاویهٔ دوربین است که حکایت و ابزاری است که نمونه‌های نحوی را در بیان موقعیت، آشکار می‌کند.

> سیمپسون چهار نوع دیدگاه مکانی راوی را اینگونه معرفی می‌کند: ۱. دید ایستا: راوی مکان را طوری توصیف می‌کند که گویی خود او در نقطه‌ای ثابت و بی‌حرکت ایستاده و ناظر آن مکان است. ۲. دید متحرک: راوی در موقعیت متحرک قرار دارد؛ یعنی در حال حرکت است و فاصله‌اش با دیگران و محیط متغیر است. ۳. دید کلی: راوی خود بیننده‌ای کاملاً هوشیار و مسلط به صحنه نشان می‌دهد و با نگاهی کلی مناظر را می‌بیند. این دید به «دید پرنده‌وار» نیز مشهور است. ۴. دید متوالی(جزئی): راوی به صورت متوالی دید خود را از یک شخصیت دیگر یا از یک صحنه به صحنهٔ دیگر متمرکز می‌کند و این وظیفه به خواننده واگذار می‌شود که توصیفهای جدا و جزئی را به صورت تصویر منسجمی می‌بینند (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۲۱-۱۳،به نقل در خادمی، ۱۳۹۱: ۱۲).

کانون‌ساز در «همنوایی...»، وقایع را از موضعی متحرک و متوالی بازنمایی کرده است: فضای روایت در طبقهٔ ششم ساختمان فرانسوا است. بخشهای زندگی راوی –سه بخش ابتدایی– در طبقهٔ چهارم (منزل فرانسوا) و دو بخش آخر نیز همانجا است. (پس از مرگ وی که به صورت گابیک (مسخ شده) دوربین در بخش زیادی، نمای ذهنی

دارد. نمای ذهنی صحنه را عیناً از دید و نظر یک شخصیت نشان می‌دهد و بر چشم‌انداز وی تأکید می‌کند و خواننده خود را به جای او می‌گذارد. در فصل اول، راوی به در خانهٔ فرانسوا می‌آید، حوادث قبل و بعد از فشار دادن زنگ در ذهنش می‌گذرد: «مثل اسبی بودم که...»، «احساس کردم در درونم چیزی شروع کرد به رشد کردن.» در روایت این رمان، دید جزئی‌نگرانه و درشت‌نما در کنار موضع متحرک آن، نگرش راوی را دربارهٔ موضوع رمان می‌نماید: «زنگ کلیسای«سن پل» چهارده بار نواخت و من حس کردم سیارهٔ کوچکم از مدار خود خارج شد» یا نور کجتابی که راوی را به شگفتی وامی‌دارد:

> چیزی که پاک گیجم کرده بود، وجود همین نور کجتاب بود. اگر او بیرون از این فضای تنگ و تاریکی بود که من در آن بودم پس چرا نور به شکل موضعی بر او می‌تابید و اگر داخل همین فضا بود... این دیگر با هیچ منطقی جور درنمی‌آمد. مگر می‌شود یک فضای واحد دو حجم متفاوت داشته باشد؛ تازه یکی روشن یکی تاریک؟ (قاسمی، ۱۳۹۲: ۱۱)

در آینه‌های دردار، مکان اصلی روایت، اتاق ابراهیم است. تمامی حوادث در ذهن راوی (ابراهیم) می‌گذرد. زاویهٔ دوربین در رمان، چرخشهای فراوانی دارد: از پشت، از روبه‌رو و... . در بسیاری از صحنه‌ها نیز نمای ذهنی را نشان می‌دهد. در اولین صحنه، راوی بر نیمکتی خوابیده است که مأموران از او گذرنامه می‌خواهند. دوربین با بازتابگر (ابراهیم) می‌چرخد و با نوع افعال به کار گرفته شده، نمایش داده می‌شود. (رفتند، بلند و چهارشانه). گاه دوربین از راوی و اشخاص حاضر در صحنه فاصله دارد و این فاصله کم و زیاد می‌شود. در صحنهٔ پایانی، که راوی و صنم در پارک کنار یکدیگر نشسته‌اند، این فاصله به کمترین حد می‌رسد؛ گویی دوربین در نزدیکترین جای ممکن به آن دو قرار دارد (و صدای نفس صنم در گوش راوی را ثبت می‌کند)؛ اما این نزدیکی زیاد طول نمی‌کشد و راوی، که قصد برگشتن به ایران دارد از صنم فاصله می‌گیرد و در صحنهٔ آخر، گرچه کنار هم روی تخت دراز کشیده‌اند، دوربین فاصلهٔ بسیار زیاد بین آنها را با کلمات نشان می‌دهد: «صنم گفت: صبح اگر خواستی بیدارم کن تا دم ایستگاه بات بیایم؛ ممنون» (گلشیری، ۱۳۸۹: ۱۵۸). در برخی از صحنه‌ها دوربین روبه‌روی راوی است. «آخرش به جدل شفاهی می‌کشید و پیشانیش را به عرق می‌نشاند و عینکش را تار می‌کرد» (همان: ۱۵) و گاهی روی بازتابگر مکث کرده است و افراد از کنار وی عبور

می‌کنند: «اول ماه مه را دیده بود؛ آن همه مرد و زن را بادکنک بـه دسـت... گـاهی هـم سوار بر دوچرخه می‌گذشتند» (همان: ۷).

نشانه‌های سبک‌شناختی برای نمایش موقعیت مکانی، شـامل کلمـاتِ اشـاره (طیـف وسیعی از کلمـات مشـتق از «جـا»، اینجـا، آنجـا، همانجـا، کجـا، همینجـا و...) اسـت. مکان‌نمای «اینجا» ۹۶ بار تکرار شده که ۶۵ بار آن به اروپا (پـاریس) اشـاره مـی‌کنـد و ضمیر «آنجا» حدود ۴۳ بار آمده که ۲۵ بار آن اشاره به ایران است. ۸ بـار نیـز «اینجـا و آنجا» با هم به کار برده شـده اسـت. در مـتن «اینجـا» بـرای توصـیف شـرایط زنـدگی مهاجران ایرانی در اروپا و «آنجا» شـرایط زنـدگی در ایـران مقایسـه کـرده اسـت. ایـن مقایسه‌ها از زمان برخورد و همراهی راوی با صنم بانو شروع می‌شود و گاه (صفحهٔ۸۸) تا ۶ بار «اینجا» آمده است. نمونهٔ اینجا (اروپا): «خوب، اینجا، هیچ‌چیز هیچ‌وقت عوض نمی‌شود» (گلشیری، ۱۳۸۹: ۱۰۱). نمونهٔ آنجا (ایران): «با یکی دو کتاب که ما آنجا خوانـده بودیم، نمی‌شود پاسخ داد به این چیزها که اینجا و آنجا دارد، اتفاق می‌افتد» (همان: ۱۸).

۳-۳ در ساحت روانشناختی در «همنوایی...» از همان خطـوط اولیـهٔ رمـان، اهمیـت ذهن و روان در رمان آشکار می‌شود و نگرش حاکم بـر رمـان را بـا نگـرش اثبـاتی در دیدگاه سیمپسون می‌توان مطابقت داد. راوی آشکارا از خواسـته‌هـا، وظـایف، عقایـد و تعهداتش در مورد حوادث و دیگر شخصیتها سخن می‌گوید. راوی از رعنا مـی‌خواهـد که برود: «در حالی که مستقیم به چشمانش نگاه مـی‌کـردم بـا صـدایی آرام ولـی قـاطع گفتم: «شما یک هفته فرصت دارید جای دیگری برای خودتان پیدا کنید!» (قاسمی، ۱۳۹۲: ۹۵) راوی به سه بیماری روانی در خود اعتراف می‌کند: «درست است که اگر پروندهٔ مرا جلوی روانپزشکی می‌گذاشتند به صرف وجود همان سه بیماری کذایی یعنـی «وقفـه-های زمانی»، «خودویرانگری» و«بیماری آینه» خودش را طوری جمع‌وجور می‌کـرد کـه انگار با مورد بسیار حادی روبه‌رو است...» (همان: ۵۸).

در آینه‌های دردار نیز نگرش اثباتی بر رمان حاکم است؛ زیرا الزامات و عقایـد راوی در مورد حوادث برجسته شده است. راوی (ابراهیم) دربارهٔ اجبار برای ادامهٔ سـفر مـی-گوید: «خیلی خسته‌ام؛ از بس آدم می‌بینم و از بس حرف می‌زنم؛ اما مجبورم؛ باید ببیـنم دنیا چه خبر است؛ بعد شاید کاریش بکنم» (گلشـیری، ۱۳۸۹: ۱۴). وی عقایدش را دربـارهٔ نوشتن شرح می‌دهد: «اینکه واقعیت تختهٔ پرش است و نوشتن شـکل دادن بـه کـابوس

فردی نویسنده است.» حرفهای راوی تلخ است و جنجال به پا می‌کند، «آخر حرفها به جدل شفاهی می‌کشد» (همان:۱۵).

هر چه راوی به صنم بانو نزدیکتر می‌شود، زندگی و خاطراتش با مینا (همسرش) در ذهن و گفتارش پررنگتر می‌شود و باعث می‌شود کلمات صنم را نشنود. گلشیری در «باغ در باغ» می‌گوید:

> در تقابل صنم بانو و مینا، ما باید بازگردیم به مینا توضیحی بدهیم: در اینجا ابراهیم به غرب می‌رود و دوباره به شرق برمی‌گردد؛ یعنی به نوعی همان کار است با یک حرکت اضافه؛ یعنی پاسخی به فرهنگ خودمان دادن که برگردیم و ارزش بگذاریم بر معانی موجود (گلشیری،۱۳۸۰، ج۲ :۸۰۳).

اوی برای برگشتن به ایران بایدهای خود را بیان می‌کند: «می‌دانی من برای این زندگی، برای همین نقطهٔ اتکا خیلی پرداخته‌ام؛ تازه فکر می‌کنم اول کارم است؛ مصالح کارم هم آنجاست،... برای همین باید بروم» (گلشیری، ۱۳۸۹: ۱۴۹).

۴-۳ ساحت ایدئولوژیک: «مفهوم زاویهٔ دید ایدئولوژیکی به عنوان ابزار تحلیلی جذاب باید با محافظه‌کاری بسیار استفاده شود؛ زیرا آنچنان گسترده است که می‌تواند قدرتمندترین ابزار توضیح و تفسیر متن باشد» (سیمپسون، ۲۰۰۴: ۱۴۷). چنانکه پیشتر بیان شد، سیمپسون برای این ساحت از «نظام گذرایی» استفاده می‌کند.

> هلیدی بر این است که زبان نهادی اجتماعی و بخشی از نظام اجتماعی به شمار می‌رود. انتخابهای گویشوران به طور نظام‌مند تحت تأثیر ساختار اجتماعی- فرهنگی هر جامعه است و رابطه‌ای نزدیک بین تجلی روساخت نقشهای زبانی و چارچوب اجتماعی و فرهنگی وجود دارد... (سراج، ۱۳۹۲: ۶۴).

برای سیر تحول در ساحت ایدئولوژیک با شاخص فرایندها، ۳۳۴ بند از «همنوایی...» و ۳۵۹ بند از «آینه‌های دردار» انتخاب شد که دربردارندهٔ موتیفهایی چون مسائل سیاسی، باورها و امور دینی است (که می‌توان به نوعی آنها را دلیل مهاجرت دانست). تمام افعال این بندها (حدود ۶۵۰۰ فعل) استخراج، و سپس فرایندهای آنها مشخص، و بر اساس تقسیم‌بندی هلیدی گروه‌بندی و در جدولهای جداگانه ارائه شد. درصد و بسامد وقوع این فرایندها و تفاوت در به کارگیری آنها برای بررسی ایدئولوژی رمانها به عنوان شاخص در نظر گرفته شد.

با بررسی بندهای مرتبط با موتیفهای سیاست، باورها و عقاید مشخص شد که نویسندگان بر اساس دیدگاه و جهان‌بینی خود از میان افعال زبان، افعال خاصی را برمی‌گزینند که با بررسی بسامد آنها می‌توان دیدگاه نویسنده را دربارهٔ موضوع مهاجرت دانست. شاید بتوان «سیاست» را از علل مهاجرت به شمار آورد و تبعید اجباری یا خودخواسته به نوعی با شرایط حاکم سیاسی جامعهٔ مبدأ مرتبط است. در رمانها، برخی از شخصیتها، مهاجر خودخواسته یا در تبعید هستند. در این مقاله مقوله‌های برجسته‌ای چون انقلاب، برقراری عدالت، حکومت، استقلال و جنگ و... که در هر دو رمان بسامد زیادی دارد، مسائل سیاسی قلمداد شده است. مباحث مشترک سیاسی در دو رمان، شامل حوادث پیش از انقلاب چون ساواک و انقلابیون و رخدادهای بعد از انقلاب مثل جنگ تحمیلی، شهادت و... است.

آنچه از مقایسهٔ نمودارهای «فراوانی کاربرد فرایندها» و سیر تحول کاربرد فرایندها، که نوع نگاه نویسنده به جهان و ایدئولوژی وی را شامل می‌شود به دست آمده به این شرح است: بسامد فرایندهای مادی در این موتیف، تقریبا نیمی از فرایندها است (در «همنوایی...» ۳۹/۱۵ درصد و در «آینه‌های دردار» ۴۰/۹۳ درصد) و نشان می‌دهد که شخصیتهای داستان کنشگرند و نقش‌پذیری و ارتباط بیشتری دارند. شخصیتها حضور زنده و پویا دارند و روند داستان بر حرکت مبتنی است. «فرایندهای مادی، بیشتر در انتقال مفاهیم کنشی و عینی کاربرد دارد» (آقاگل‌زاده و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۵۲). فرایندهای ذهنی در مسائل سیاسی در «همنوایی...»، ۸/۱۶ درصد از آینه‌های دردار بیشتر است و نویسنده با این کاربرد، احساسات و ویژگیهای ذهنی شخصیت داستانی خود را روایت کرده است. شخصیت اصلی، تحلیلگر و خیالباف است و در عالم تخیل به سر می‌برد. نکتهٔ ضروری اینکه در «همنوایی...»، بخشی از کنشها و فرایندهای مادی نیز در ذهن راوی می‌گذرد. فرایندهای رابطه‌ای در هر دو رمان ۲۲/۵ درصد است و نویسنده تجربیات ذهنی و انتزاعی دارد. راوی سعی می‌کند ذهنیت خود را به مخاطب القا کند. فرایند کلامی در آینه‌های دردار، حدود ۲ تا ۳ درصد از «همنوایی...» بیشتر است و بیانگر استفادهٔ گلشیری از گفتگو برای نشاندادن عقیدهٔ راوی و نویسنده در سیاست و امور دینی است. فرایندهای وجودی و رفتاری که ویژگی شخصیتها را به شکل فردی نمایش می‌دهد، اندک است (جدول شمارهٔ ۵ و ۶ «همنوایی....»)؛ (جدول شمارهٔ ۷ و ۸ «آینه‌های دردار»).

جدول شمارهٔ ۵ (بسامد و درصد فرایندها در موتیف سیاست در «همنوایی ...»)

فرایند/ موتیف	تبعید و فرار	ترسیدن	انقلاب	جنگ	متفرقه	جمع	درصد
مادی	۸۱	۵۱	۳۷	۳۹	۵۷	۲۶۵	۳۹/۱۰
ذهنی	۴۹	۵۵	۱۹			۱۹۲	۲۸/۳۰
رابطه‌ای	۵۳	۲۶	۱۶			۱۶۲	۲۳/۹۰
کلامی	۸	۱۸	۹	۴	۲۸	۴۱	۰/۷
رفتاری	۲	–	–	۱	۲۴	۴۳	/۴۱
وجودی	–	۱	۲	۱	۱	۵	۱/۷۰
جمع	۱۹۳	۱۵۱	۸۳	۹۷	۱۵۳	۶۷۷	۱۰۰

جدول شمارهٔ ۶ (بسامد و درصد انواع فرایندها درموتیف باورها در «همنوایی ...»)

فرایند/ موتیف	پس از مرگ	امور دینی	شیطان	خرافات	بخت	مسائل روانی	جمع	درصد
مادی	۷۹	۱۲۱	۹	۱۷	۱۵	۱۴۵	۳۸۶	۳۲/۰۸
ذهنی	۹۹	۱۰۵	۱۱	۳۵	۱۸	۱۵۷	۴۲۵	۳۵/۲۲
رابطه‌ای	۶۲	۷۴	۶	۱۸	۱۵	۱۱۳	۲۸۸	۲۳/۹۴
کلامی	۲۹	۱۹	۱	۹	۷	۳۲	۹۷	۸/۰۶
رفتاری	–	۱	–	–	–	۳	۴	۰/۳۳
وجودی	–	۱	–	–	–	۲	۳	۰/۲۷
جمع	۲۶۹	۳۲۱	۲۷	۷۹	۵۵	۴۵۲	۱۲۰۳	۱۰۰

جدول شمارهٔ ۷ (بسامد و درصد فرایندها در سیاست «آینه‌ها...»)

فرایند/ موتیف	انقلاب انقلابیون	انقلاب ساواک	جنگ	متفرقه	جمع	درصد
مادی	۲۲۱	۲۷۶	۸۳	۱۱۵	۶۹۵	۴۰/۹۳
ذهنی	۸۹	۱۸۲	۲۲	۴۹	۳۴۲	۲۰/۱۴
رابطه‌ای	۱۰۵	۱۴۱	۶۳	۷۴	۳۸۳	۲۲/۵۵
کلامی	۸۲	۱۰۶	۳۲	۳۸	۲۵۸	۱۵/۱۹
رفتاری	۴	۳	–	۱	۸	۰/۴۷
وجودی	۷	۴	–	۱	۱۲	۰/۷۲
جمع	۵۰۸	۷۱۲	۲۰۰	۲۷۸	۱۶۹۸	۱۰۰

جدول شمارهٔ ۸ (بسامد و درصد فرایندها در باورها در «آینه‌ها...»)

فرایند/موتیف	عقاید	باورها	جمع	درصد
مادی	۷۸	۱۱۱	۱۸۹	۴۷/۲۵
ذهنی	۳۵	۳۱	۶۶	۱۶/۵
رابطه‌ای	۴۷	۵۱	۹۸	۲۴/۵
کلامی	۱۵	۲۵	۴۰	۰/۱۰
رفتاری	۳	۳	۶	۱/۵
وجودی	۱	–	۱	۰/۲۵
جمع	۱۷۹	۲۲۱	۴۰۰	۱۰۰

باورهای دینی در «همنوایی...» بسامد زیادی دارد (۱۲۰۳ مورد انواع فرایند) و راوی در واگویه‌های ذهنی و گفتار خود بارها به مسائل دینی اسلام اشاره می‌کند. باورهای راوی شاملِ عقایدی چون سرنوشت انسان پس از مرگ، احکام فقهی (خوردن گوشت حلال) و مسائل خرافی (غول و شیشهٔ عمرش، طلسم شدن و...) است. در آینه‌های دردار بسامد اشاره به امور دینی حدود یک سوم «همنوایی...» و بسیار کمتر است (۴۰۰ مورد انواع فرایند) که به سنتها و آیینهای دینی و مذهبی ایرانیان (مسلمان و ارمنی) اشاره دارد؛ مانند قربانی‌کردن شتر در کاشان و همراهی راوی با چند ارمنی در قبرستان ارمنیها. در «همنوایی...» (۳۲/۰۸ درصد) و در آینه‌های دردار (۴۷/۲۵ درصد) از فرایندها، مادی است. در این موتیف نیز فرایندهای مادی چشمگیر است. فرایند ذهنی در «همنوایی...» بیش از دو برابر آینه‌های دردار است و می‌نمایاند که نویسنده توهمات و پریشانیهای راوی را نشان می‌دهد که نتیجهٔ سردرگمی و اختلافات بین جامعهٔ مبدأ و مقصد در بین مهاجران است.

بررسی سیر تحول وجوه افعال نشان داد که وجه خبری در «همنوایی...» با ۸۰/۳۵ درصد و در«آینه‌های دردار» با ۸۱/۳۷ درصد بسیار پربسامد است و نویسندگان، رخدادها و حوادث رمان را توصیف می‌کنند. پس از آن وجه التزامی بسامد است که درصد زیادی دارد. در موتیف باورها حدود ۱۱ درصد و در مسائل سیاسی حدود ۴ درصد از کل فرایندها را تشکیل می‌دهد. در «همنوایی...» وجه دعایی و آرزویی و در آینه‌های دردار وجه عاطفی، دعایی و آرزویی مشاهده نشد (جدول شماره ۹ تا ۱۲).

جدول شمارهٔ ۹ (بسامد و درصد وجوه فعل در موتیف سیاست در «همنوایی ...»)

وجوه فعل/ موتیف	تبعید و فرار	ترسیدن	انقلاب	جنگ	متفرقه	جمع	درصد
خبری	۱۶۷	۱۲۰	۴۷	۷۲	۱۳۸	۵۴۴	۸۰/۳۵
پرسشی	۱۸	۱۰	۶	۵	۴	۴۳	۶/۳۷
التزامی	۵	۲۱	۲۶	۱۹	۱۰	۸۱	۱۱/۹۶
امری	–	–	۳	۱	۱	۵	۰/۷۳
عاطفی	۳	–	۱	–	–	۴	۰/۵۹
جمع	۱۹۳	۱۵۱	۸۳	۹۷	۱۵۳	۶۷۷	۱۰۰

جدول شمارهٔ ۱۰ (بسامد و درصد وجوه فعل در موتیف باورها در «همنوایی ...»)

وجوه فعل/ موتیف	پس از مرگ	امور دینی	شیطان خرافات	بخت و اقبال	مسائل روانی	جمع	درصد
خبری	۲۳۶	۲۵۸	۹۶	۴۷	۳۴۲	۹۷۹	۸۱/۳۷
پرسشی	۱۳	۲۴	۱	۳	۴۴	۸۵	۷/۰۶
التزامی	۲۰	۳۸	۹	۵	۶۴	۱۳۶	۱۱/۳۳
امری	–	۱	–	–	۲	۳	۰/۲۴
جمع	۲۶۹	۳۲۱	۱۰۶	۵۵	۴۵۲	۱۲۰۳	۱۰۰

جدول شمارهٔ ۱۱ (بسامد و درصد وجوه فعل در سیاست در «آینه‌ها»)

وجوه فعل/ موتیف	انقلاب انقلابیون	انقلاب ساواک	جنگ	متفرقه	جمع	درصد
خبری	۴۳۷	۶۱۱	۱۷۹	۲۲۶	۱۴۵۳	۸۵/۵۷
پرسشی	۴۲	۴۶	۸	۱۷	۱۱۳	۶/۶۵
التزامی	۱۳	۳۴	۷	۳۰	۸۴	۴/۹۶
امری	۱۶	۱۸	۵	۵	۴۴	۲/۵۹
عاطفی	–	۳	–	–	۴	۰/۲۳
جمع	۵۰۸	۷۱۲	۰۰۲	۲۷۸	۱۶۹۸	۱۰۰

جدول شمارهٔ ۱۲ (بسامد و درصد وجوه فعل در باورها در «آینه‌ها»)

وجوه فعل/ موتیف	عقاید	باورها	جمع	درصد
خبری	۱۶۰	۲۰۳	۳۶۳	۹۰/۷۵
پرسشی	۵	۵	۱۰	۲/۵
التزامی	۹	۱۰	۱۹	۴/۷۵
امری	۳	۱	۴	۰/۱
عاطفی	۲	۲	۴	۰/۱
جمع	۱۷۹	۲۲۱	۴۰۰	۱۰۰

۴. نتیجه‌گیری

سیمپسون، شیوه‌ای دقیق و جزئی‌نگر برای شناخت و بررسی ساحتهای زاویهٔ دید ارائه و معرفی می‌کند. این الگو با بهره بردن از ابزارهای زبانشناختی و تمرکز بر عناصر زمانی، مکانی و روانشناختی در نهایت به تحلیل ایدئولوژیکی از متن می‌رسد.

حرکتهای پیش و پسِ ذهنی شخصیّتها در رمانها از گذشته به حال باعث می‌شود که خواننده برای رسیدن به شناختی درست و منطقی از زمان به تلاشی ذهنی متوسّل شود. در «همنوایی...» زمان داستان، فاصلهٔ دو بار حضور راوی در بیرون منزل فرانسوا و داخل آن است که بار اول در زندگی و بار دوم پس از مرگ وی است که به صورت سگ مسخ شده است. در آینه‌های دردار، زمان حال روایت در تهران است و پایان آن آغاز بازگشت ابراهیم به ایران است. زمان رمانها از نوجوانی تا زمان حال هر دو راوی را نشان می‌دهد که پازلوار در داستان چیده شده است. در «همنوایی...» با تداعیهای گذشته و در آینه‌های دردار به شکل «داستان در داستان» روایت شده است.

مکان رمان «همنوایی...» ساختمان فرانسوا است. بخش عظیمی از روایت در اتاق راوی می‌گذرد که گوشه‌گیری وی را نشان می‌دهد. در روایت این رمان، دید جزئی-نگرانه و درشت‌نما در کنار موضع متحرک آن، نگرش راوی را دربارهٔ موضوع رمان می‌نمایاند و دوربین نمای ذهنی دارد؛ درحالی که مکان آینه‌های دردار، اتاق راوی در تهران؛ ولی در واقع شرح سفرش به اروپا، با کمک یادداشتها و حافظه‌اش است.

گلشیری از اشارتگرها فراوان استفاده می‌کند. واژهٔ مکان‌نمای «اینجا» –که به اروپا اشاره می‌کند– و «آنجا» –که اشاره به ایران است– بسامد زیادی دارد و تقابل خانوادگی، فرهنگی و... را در جامعهٔ ایران و جامعهٔ اروپا نشان می‌دهد.

نگرش حاکم بر رمانها اثباتی است. در «همنوایی...» راوی الزامات و عقاید خود را آشکارا بیان می‌کند. در آینه‌های دردار، راوی با وجود اصرارهای فراوان صنم‌بانو برای اقامت در پاریس بایدها و تعهدات خود را بازگو می‌کند و عزم سفر به ایران را دارد. هر دو راوی در موقعیتهای مختلف موضع آشکاری دارند و از وجه خبری استفاده می‌کنند.

در ساحت ایدئولوژیک، بسامد زیاد فرایندهای مادی در موتیفهای سیاست و باورها، نشانگر این است که نویسندگان واقعگرا هستند و برای عینیت بخشیدن به جهان بیرون با استفاده از ابزار فرانقش تجربی، فرایندهای مادی را برگزیده‌اند. بسامد فرایندهای ذهنی در «همنوایی...» بیشتر است و نشان می‌دهد نویسنده دریافتها و ویژگیهای ذهنی خود و راوی را به مخاطبانش معرفی کرده است و سعی دارد آنها را در حس‌وحال پریشانی و سردرگمیهای راوی مشارکت دهد که از جهان سنتی به دنیای مدرنتیه پناه برده است. در دیگر فرایندها اختلاف زیادی بین دو نویسنده دیده نمی‌شود.

استفادهٔ فراوان از وجه خبری در رمانها نشان از این دارد که نویسندگان با این وجه به گزارش حوادث و رخدادهای رمان پرداخته‌اند. بویژه در موتیف باورها در آینه‌های دردار، بسامد زیاد نمایانگر توصیف راوی از اعتقادات و باورهای شخصیتها است.

پژوهشگران دیگر نیز با استفاده از عناصر زبانی به شکل عینی و دقت در انتخاب واژگان در الگوی سیمپسون، می‌توانند افکار و احساسات شخصیتهای داستانی را در دیگر متون را اعم از رمان، فیلمنامه، نمایشنامه، داستان کوتاه و... بررسی کنند و به درک و تفسیر درست و شناخت کاملتری از متون دست یابند.

پی‌نوشت

1. stylestics
2. Simpson Paul
3.Characterizations
4. Perspective- Point Of view
5. Uspensky,B -Fowler,R
6. plane Temporal
7. Spatial plane
8. plane Psychological
9. Ideological plane

10. Linguistic
11. Flashback
12. Prevision or Flashforward
13. migration
14. Michael Halliday
15. Motif
16. Shelomith Rimmon –Kenan
17. Roland Barthes
18. Peter Verdonk
19. Michael Toolan
20. Frequence
21. Duration
22. Focalizator
23. Martin Wallace
24. Genette Gerard
25. order
26. histoire
27. recit
28. Narration
29. Narrator
30. Metafunction Experimental
31. Metafunction Logical
32. Metafunction Ideational
33. Metafunction Interpersonal

۳۴. دو نمونه برای مرزبندی صحنه در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها: در فصل اول راوی پشت در منزل فرانسوا ایستاده است و در حال فشاردادن زنگ با خود می‌اندیشد که با عبارت «لعنت به این شانس» صحنه را تغییر می‌دهد و به زمان گذشته و روزی بازگشت می‌کند که فرانسوا به پروفت اتاق اجاره داده است. آخرین عبارت بخش ۱۲ از فصل «حضوری از جنس حضور حرف» مربوط به ورود اریک فرانسوا به داخل سالن پذیرایی منزلش است و با ورود به بخش ۱۳ صحنه تغییر می‌کند و راوی از رؤیاهای افراد طبقه (اریک فرانسوا، سید و پروفت) سخن می‌گوید.

منابع

- آقاگل زاده، فردوس و سید حسین رضویان؛ «**سبک شناسی داستان بر اساس فعل؛ رویکرد نقش‌گرا**»؛ فصلنامهٔ بهار ادب، س چهارم، ش ۱، پیاپی ۱۱، ص ۱۳۹-۲۵۲، ۱۳۹۰.
- براهنی، رضا؛ **قصه‌نویسی**؛ چ سوم، تهران: نشرنو، ۱۳۶۲.
- پرینس، جرالد؛ **روایت‌شناسی(شکل و کارکرد روایت)**؛ مترجم: دکتر محمد شهبا؛ تهران: مینوی خرد، ۱۳۹۱.
- تولان، مایکل؛ **روایت‌شناسی، درآمدی بر زبانشناسی انتقادی**؛ مترجم: فاطمه علوی، فاطمه نعمتی؛ تهران: سمت، ۱۳۸۶.

- خادمی، نرگس؛ **الگوی «دیدگاه روایی» سیمپسون در یک نگاه**؛ نقـد ادبـی، س ۵ ، ش ۱۷، ۱۳۹۱.
- ریمون-کنان، شلومیث؛ **روایت داستانی، بوطیقای معاصر**؛ ترجمه: ابوالفضل حـرّی؛ تهـران: انتشارات نیلوفر،۱۳۸۷.
- سراج، سیّدعلی؛ «مطالعهٔ دستور نقشگرای هلیدی در ده رمان از داسـتان‌نویسـان زن ایرانـی»؛ **فصلنامهٔ تخصصی مطالعات داستانی**، س ۲، ش ۲، زمستان ۹۲، ص ۷۷-۶۰.
- قاسمی، رضا؛ **همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها**؛ چ دوازدهم، تهران: نیلوفر،۱۳۹۲.
- گلشیری، هوشنگ؛ **آینه‌های دردار**؛ چ پنجم، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۹.
- ---------- ؛ **باغ در باغ**؛ ج ۲، چ دوم، تهران: نیلوفر،۱۳۸۰.
- گیلانی، مصطفی و فاطمه علوی و دیگران؛ «سبک‌شناسی انتقادی زاویهٔ دید در داستان کوتـاه «مردی که برنگشت»؛ **نشریّهٔ ادب و زبان دانشگـــــاه شهیـــد باهنر کرمـان**، س ۸۱، ش ۸۱، پاییز و زمستان ۴۹، ص ۲۸۹-۲۶۶.
- لورنس، پرین؛ **تأملی دیگر در باب داستان**؛ ترجمهٔ چ چهارم، تهران: حـوزهٔ هنـری سـازمان تبلیغات، ۱۳۶۸.
- وردانک، پیتر؛ **مبانی سبک‌شناسی**؛ ترجمهٔ محمد غفاری، تهران: نی، ۱۳۸۹.
- مقدادی، بهرام؛ **دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز**؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۹۳.
- هلیدی، مایکل و رقیه حسن؛ **زبان، بافـت و مـتن (ابعـاد زبـان از منظـر نشـانه‌شـناختی اجتماعی)**؛ ترجمهٔ محسن نوبخت، تهران: انتشارات سیاهرود، ۱۳۹۳.

- Bonn, Julien D, **A Conmprehensive dictionary of LiIterature**, by Abhishek Publications, 2010.
- Geoffrey, Leech & Mick short, **Style in Fiction.**,A Linguistic Introduction to English Fictional Prose .Second edition published in Great Britain,Pearson,Longman, . 2007.
- Halliday, M.A.k (1994, 2 nd ed.), An Introduction to Functional Grammar, London: Arnod.
- Porter Abbott, h, **Narrative** ,Cambridge university press , first published, 2002.
- press,Albany, 2010.
- Punday, Daniel, **Narrative After Deconstructions**, state University of New York
- Simpson ,Paul, **Stylistic ,A Resource book for students.**London: routledge. John Benjamins, 2004.

Investigation of the Characterization and the Planes of Point of View in Two Immigration Novels (Ham Navayie Shabaneye Orcestre Choobhâ and Ayenehaye Dardâr) based on Simpson's Narrative Perspective

Fatemeh Negari
Nasrin Faghih Malekmarzban. PH.D.

Abstract

This article aimed to introduce Paul Simpson's model (2004) at the point of view of "Ayenehaye Dardâr" and "Ham Navayie Shabaneye Orcestre Choobhâ". Simpson applies "sequence, duration, and frequency" in the spatial planes of point of view from "camera angle". He also uses "Modality" in psychology, and "Helidian transitional system" in ideological. Exploring the point of view provides a better understanding of the thoughts and feelings of the characters.
The research method is to evaluate the entire text of the novels in the temporal, spatial, and psychological points of view and identifying the "processes" and "aspects of verbs" in the "policy and beliefs motifs" of the authors' ideology index.

The flashback in two novels plays an important role. Ghasemi, with a partial view, and Golshiri, with the "here and there" frequency pronouns show the contradiction between the origin and destination community in the lives of immigrants. A confirmative attitude is dominated on novels and the narrator explicitly speaks of his dreams and beliefs. The high frequency of material process reveals realism and reports the specific application of the news, personalities, and lives of the characters.

Key words: *point of view, Ham navâyie shabaneye orcestre choobhâ, Ayenehaye dardâr, paul Simpson, Migration literature.*

Self-Consciousness and Death of in a Mystical Postmodern Novel :*Tarikh e Serri e Bahadoran e Fors e ghadim*

Farzad Karimi. PH.D.

Abstract

Study of human being in a literary text based on philosophical is a comparative approach from literature and philosophy that its shortage and necessity is obvious in literal researches.”Self-consciousness” and “Deat ”are basic disputes in recognition human being philosophy and subject analysis in a literal text .In this essay the novel *Tarikhe Serrie Bahadorane Forse Ghadim* written by Siroos Shamisa from the style of acquiring knowledge point of view, reaching to self–consciousness, the textual condition of appearing such condition and its effect on mind, human being life in the postmodern is analyzed .Theoretical basses of this research is more based on philosophical source and the important aim is analyzing the condition of human being as human not as a story character .So it will be obvious that human being in the condition of postmodern self–consciousness is a subject that its perfection and integrity is impossible but there will be condition which empowered the human objective features and it can be considered as “Death of Subject”. Death of Subject in this sense is not the mystical death in its perfection step, but this death is another path of its perfection.

Keywords: *Postmodern Literature, Tarikhe Serrie Bahadorane Forse Ghadim, Self-Consciousness, Death of Subject*.

Power and truth in, Lion and Cow story

Maryam Ameli Rezaei. PH.D.

Abstract

The story of line and cow is one the main stories of Panchatantra, in which power relations and its connection with science and rationality, can be investigated. In Fukui treatment, power is and interactive and mutual action, which is productive and ways of resistance against it leads to creation of new forms of behavior. Knowledge and Truth regime is not neutral and forms based on the discourse of power in each period. Sixth century is the peak period of intellectual and cultural interactions between different ideas. Panchatantra that is confluence of Iranian Islamic and Hindi culture, similar to epistles of this period which are affected by Iranshahr idea, is based on three major principles, including: Importance and attention to wisdom, justice and class meditation. What can be observed regarding power relations in story is challenge in these three situations. Panchatantra Opposition to accepted definitions of wisdom as well as its expertise in language, challenge the established order and logic of its resistance practices against ruling power and discourse system. On the other hand, the policy of governed power to punish and insist on enforcement of intellectual practices in punishment, is a respond, which is apply due to fear of reverse power relations. In this story, power play is not based on force and one-way domination, but it is based on a reading of rationality that show the whole system and structure of story believable, logical and rational.

KeyWords : *Fukui, Panchatantra, Lion and Cow story, rationality and power*

Essay in the satirical poems style of Mashrotiat era with emphasis on “Disclosure and raise awareness”

Mahsa Sakenian Dehkordi
Morteza Rashidi Ashgerdi. PH.D.
Mahboobeh Khorasani. PH.D.

Abstract

Mashrotiat’s era has had very great impact in different areas, especially in the field of Persian literature. Elders and intellectuals of the period by recognizing the global and national, new design and new themes were based on Persian literature. so in its place is notable. The poets such as Aref Ghazwini, Mirzadeh Eshghi, Dehkhoda, Irajmirza and Nasime Shomal, were creator of the new literature in the era of mashrotiat. They had an effective role in the development of major literary especially in the satire literature. The answered to this Question: the poets how much were used the satire potential and how using the disclosure to improving the knowledge society?

Social protest and disclosing in the poems of the above mentioned poets is obvious and is common indicator. Disclosing is very important in durability of the satire poems. Conclusion shows the maximum percentage of the disclosing poem couplets belong to the Dehkhoda, and the minimum to the Irajmirza. Study of the percentage of disclosing poems of the above mentions poets showed that they are changeable between 17 to 30%. Meanwhile, the percentage of Dehkhoda and Nasimeshomal’s poems are superior to the Eshghi, Aref and Irajmirza.

KeyWords : *Mashrotiat’s Satire, Disclosure, Aref Ghazwini, Mirzadeh Eshghi, Dehkhoda, Irajmirza, Nasime Shomal.*

Study of gender variable based on female language in “Kanizu”a novel by MoniruRavanipor

Hassan. Delbari. PH.D.
hoda mirzaii.
alimohammad arabpoor mohammadabadi.

Abstract

Linguistic studies under the influence of second wave of feminism, has been introduced scientifically in linguistic field. Lakoff, a famous linguist, believes that different socialization and power sharing between men and women leads to difference in their language. After representation of this theory,many linguists start to investigate in this context and following these investigations they found different language variables in language of men and women. Some of these variables are standard and informal language, imperative speaking commands, moderators, curse words and so on. These variables are significant in works of fiction. The aim of this article is to study female language characteristics in “Kanizo” a novel by MoniroRavanipor based on sociolinguistics and considering suggested variables by Lakoff and other linguists. The result of studies showed that women’ language in Ravanipor’s novel is not weak in contrast with the belief of linguists. In spite of the fact that these women are weak and oppressed by men, there is a significant difference between their language and men’s and this weakness is separate from what linguists introduced as weakness.

KeyWords : *female language, Lakoff, language variables, Ravanipoor*

Symbolism and transformation Shabdiz and Golgoon in Khosrow and Shirin of Nezami

Saeed Hessampour. PH.D.
Leila Amiri

Abstract

The horse with the ahoorian character of Iranian thought is considered to be the perfection of the Divine and Holy heros. Psycologist considers this animal as the unconscious psychological symbol. The present paper seeks to symbolize and distinguish the phenomenal and charming phenomena of the Shabdiz and Golgoon in Khosrow and Shirin of Nezami military by qualitative research methodology analytical- descriptive type and method of studying texts. The results show two horses with an overwhelming capacity of mythological، artistic and literary change of gender. By transforming themselves into the central stracture of the story، the poets poetry is in the most sensitive scens of this passionate love affair and love. On the scens where lover and beloved are confronted، they associate them with singularity and non-human forces are super- natural and beyond the animal body that appear as a complementary and exclellence element in reaching the destination of love.

Keywords: *Horse، Khosrow، Shirin، Shabdiz، Golgoon.*

«CONTENTS»

● ARTICLES:

- **Symbolism and transformation Shabdiz and Golgoon in Khosrow and Shirin of Nezami**.....……....……9
(Saeed Hessampour. PH.D., Laila Amiri.)
- **Study of gender variable based on female language in "Kanizu"a novel by MoniruRavanipor** ……... 31
(Hassan. Delbari. PH.D., *hoda mirzaii, alimohammad arabpoor mohammadabadi)*
- **Essay in the satirical poems style of Mashrotiat era with emphasis on "Disclosure and raise awareness"** ……... 49
(Mahsa Sakenian Dehkordi, Morteza Rashidi Ashgerdi. PH.D., Mahboobeh Khorasani. PH.D)
- **Power and truth in, Lion and Cow story** ……..…….. 81
*(*Maryam Ameli rezaei. PH.D.*)*
- **Self–Consciousness and Death of in a Mystical Postmodern Novel** : ***Tarikh e Serri e Bahadoran e Fors e ghadim*** …..……...105
(Farzad Karimi. PH.D.)
- **Investigation of the Characterization and the Planes of Point of View in Two Immigration Novels (Ham Navayie Shabaneye Orcestre Choobhâ and Ayenehaye Dardâr) based on Simpson's Narrative Perspective** ……...……..….121
(Fatemeh Negari - Nasrin Faghih Malekmarzban. PH.D.)

●**Abstracts** (in English) ……147-152

«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. Professor of Persian language and literature in Al-Zahra University
Tajlil , J ., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Hoseini Moakhr, M.,Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature of Tarbiat Moallem University
Daneshgar,M., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and Literature in Imam Hossein University
Zolfaghari,H.,Ph.D. Associate 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
Taheri ,Gh.,Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Beheshti University
Gholamhosseinzadeh,Gh., Ph.D. 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
Nikoubakht ,N., Ph.D. Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University

Editor: Daneshgar, Mohammad. PH.D.
Managing: Ghanbari ,Afsoon. PH.D.
English Editor: Reza, Rezaei.

In the Name of God
The Most Merciful
The Most campassionate