

بسم الله الرحمن الرحيم

مقاله‌های این مجله در پایگاه (ISC) مرکز منطقه‌ای
اطلاع‌رسانی علوم و فناوری www.srlst.ac.ir و
و پایگاه علمی جهاد دانشگاهی www.sid.ir و
مجله « نمایه » قابل دسترسی است.

این نشریه به استناد نامه شماره ۳/۲۹۱۰/۵۵ مورخ ۱۳۸۳/۱/۲۵
کمیسیون نشریات علمی کشور از شماره اول حائز دریافت درجه
علمی - پژوهشی گردیده است .

فصلنامه

«پژوهشهای ادبی»

نشریه علمی - پژوهشی

انجمن زبان و ادبیات فارسی

با همکاری مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

صاحب امتیاز: انجمن زبان و ادبیات فارسی

مدیر مسئول: دکتر غلامحسین غلامحسین زاده سردبیر: دکتر مهین پناهی

اعضای هیأت تحریریه	استاد دانشگاه تهران
دکتر محسن ابوالقاسمی	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر منوچهر اکبری	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
دکتر مهین پناهی	استاد دانشگاه تهران
دکتر جلیل تجلیل	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه امام حسین
دکتر محمد دانشگر	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم
دکتر حکیمه دبیران	استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسن ذوالفقاری	استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران
دکتر ابوالقاسم رادفر	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر غلامرضا ستوده	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر غلامحسین غلامحسین زاده	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر سید حسین فاطمی	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
دکتر فاطمه کوپا	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر ناصر نیکویخت	

مدیر اجرایی: افسون قنبری

ویراستار فارسی: دکتر محمد دانشگر

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

ویراستار خلاصه مقالات به انگلیسی: شقایق قندهاری

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

مشاوران علمی این شماره:

آقای دکتر ایرانزاده، آقای دکتر پارسا نسب، آقای دکتر پاینده، آقای دکتر حسن زاده، آقای دکتر حسینی مؤخر، آقای دکتر راستگوفر، آقای دکتر روحانی، خانم دکتر سلطانی، آقای دکتر طاهری، آقای دکتر فتوحی، آقای دکتر قبادی، آقای دکتر کزازی، آقای دکتر نجفداری، آقای دکتر یاحقی

راهنمای تدوین مقاله

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

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

ضوابط مقالات ارسالی

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

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

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

در مقاله به پیشینه پژوهش حتماً اشاره شود.

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

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

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

کتاب: نام خانوادگی، نام؛ نام کتاب؛ نام و نام خانوادگی فرد یا افراد دخیل (شامل مترجم، مصحح، گردآوری کننده و ..) شماره چاپ، محل نشر: ناشر، سال نشر. مجله یا مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام (مؤلف یا مؤلفان)؛ «عنوان مقاله»؛ نام و نام خانوادگی مترجم؛ نام مجله، سال (دوره)، شماره، تاریخ نشر؛ شماره صفحات. معادل مفاهیم و نامهای خارجی در پایان مقاله با عنوان پی نوشت بیاید. مبلغ ۳۰۰/۰۰۰ ریال (سی هزار تومان) بابت هزینه داوری به شماره حساب ۱۴۳۳۷۷۰۰۸ بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس به نام انجمن زبان و ادبیات فارسی، واریز و تصویر فیش واریزی به همراه مقاله ارسال شود. نشانی دقیق، همراه با رتبه علمی و محل اشتغال، شماره تلفن و نشانی پست الکترونیکی نویسنده روی جلد مقاله نوشته شود. مقالات دریافتی بازگردانده نمی شود. فصلنامه در ویرایش ادبی مطالب آزاد است. حق چاپ پس از پذیرش برای «پژوهشهای ادبی» محفوظ است و نویسندگان نباید مقالات خود را در جای دیگر چاپ کنند.

فهرست مطالب

۹.....	نگاهی تحلیلی به تکنیک روایی «سیلان ذهن»	(دکتر جواد اصغری)
۲۳.....	پژوهشهای میان رشته‌ای در مطالعات ادب فارسی	(دکتر غلامرضا رحمدل- سهیلا فرهنگی)
۴۵.....	افراسیاب مظهر خشم و شهوت در شاهنامه	(دکتر ابراهیم رنجبر)
۶۹.....	توصیف شیوه میبدی در تفسیر عرفانی قرآن	(مجید سرمدی- محمود شیخ)
۸۹.....	بررسی زمان در تاریخ بیهقی براساس نظریه «زمان در روایت»	(دکتر فروغ صهبا)
۱۱۳.....	مدایح سبک خراسانی و گرایش به قطب مجازی زبان با استناد به شعر منوچهری	(دکتر یحیی طالبیان - نجمه حسینی سروری)
۱۳۳.....	گونه‌های تک‌گویی در مثنوی	(دکتر فاطمه معین‌الدینی)
۱۵۸.....	چکیده‌انگلیسی	

نگاهی تحلیلی به تکنیک روایی «سیلان ذهن»

دکتر جواد اصغری

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

چکیده

«سیلان ذهن» یکی از روش‌های نو روایت داستان است که بطور ویژه در سده اخیر مورد توجه و اقبال داستان‌نویسان واقع شده است. این روش در حال حاضر، یکی از مهمترین روشهای روایت داستانها و رمانهای روانشناختی است اما برخلاف تصویری که ممکن است در برخی خوانندگان مقاله ایجاد شود این روش با روشهای «نجوای درون» و «تحلیل روانی» متفاوت است. در واقع نخستین شکل داستانهای روانشناختی یا سرآغاز ظهور چنین داستانهایی در قالب «نجوای درون» بوده که این البته بتدریج گسترش یافته و در داستان و رمان مدرن به صورت روش مورد بحث ما درآمده است. در این مقاله تلاش می‌شود تا ضمن تعریف دقیق این تکنیک، روشها و ویژگیهای مختلف آن و نیز پایه‌ها و اصول روانشناختی آن به علاقه‌مندان تقدیم شود.

کلیدواژه‌ها: تکنیک روایی، سیلان ذهن، خودآگاه و ناخودآگاه، داستانسرایی مدرن.

مقدمه

برای ورود به بحث «سیلان ذهن» شایسته است در آغاز از مکتبی ادبی سخن بگوییم که زمینه‌ساز ظهور چنین روشی بود. این مکتب ادبی، سوررئالیسم است. سوررئالیسم یا سوپرنرئالیسم، مکتبی است که در دهه ۱۹۲۰ در فرانسه در زمینه ادبیات و هنر به وجود آمد. آندره برتون، شاعر فرانسوی بنیانگذار این مکتب است. در سال ۱۹۲۴ مرامنامه این مکتب منتشر شد. در این مرامنامه اعلام شده بود که ذهن هنگام آفریدن اثر هنری باید از قید منطق و استدلال و اراده آزاد باشد تا این نیروها مانع فعالیت ذهن و نیروی تحلیل نشود. سوررئالیست‌ها هیچ نوع محدودیتی را نمی‌پذیرفتند. بدین سبب، سنتها و قراردادهای اجتماعی را نیز مردود می‌شمردند. آنها به دنیایی که در آن سوی واقعیت ملموس وجود دارد، معتقد بودند. برای رسیدن به دنیای فراواقعی، ضمیر ناخودآگاه را به‌طور طبیعی یا مصنوعی برمی‌انگیختند و تحت تأثیر خواب هیپنوتیزی و در حالت‌های میان خواب و بیداری آثار خود را به‌وجود می‌آوردند. از نظر این افراد، هنرمند نمی‌تواند و نباید با دنیای اطراف خود ارتباطی برقرار کند. از این جهت، اغلب آثار آنها رنگی از طنز و هزل داشت که حاصل بی‌اعتنایی و سهل‌انگاری آنها نسبت به زندگی واقعی و حربه‌ای برای جنگیدن با واقعیت بود (میرصادقی، ۱۳۷۷: ص ۱۷۲). اما مبانی این عقاید سوررئالیست‌ها چه بود؟ مکتب سوررئالیسم کاملاً تحت تأثیر عقاید زیگموند فروید (۱۸۵۶-۱۹۳۹ م.) روانشناس اتریشی است که به ضمیر ناخودآگاه و تجزیه و تحلیل آن معتقد بود. اما از سوی دیگر سوررئالیسم را می‌توان تکاملی از دو مکتب ادبی دیگر ارزیابی کرد که سرستیز با واقعگرایی داشت؛ یعنی رومانتیسم و سمبولیسم. رمانتیست‌ها به بیگانگی انسان از جهان خارج معتقد بودند و دنیای درون انسان را واقعیت‌ترین حقیقت می‌دانستند. پیروان سمبولیسم نیز به آزادی مطلق اندیشه و احساس اعتقاد داشتند. اولین رمانی که در آن از روش سیلان ذهن استفاده شده بود و البته در روزگار خود جلب توجه چندانی نکرد، رمان «درختان غار را بریده‌اند»، اثر ادوار دوزاردن (۱۹۴۹) بود که خود از پیروان مکتب سمبولیسم به شمار می‌رفت (سید حسینی، ۱۳۸۴: ص ۱۰۶۸). پس از اینکه بتدریج مکتب سوررئالیسم شکل گرفت و بیش از پیش مطرح شد، نویسندگان پیرو این مکتب، رمانهای خود را بر اساس اصولی آفریدند که برشمردیم. بنابراین باید گفت نویسندگانی که شیوه سیلان ذهن را در آثار خود به کار برده‌اند، کم و بیش زیر نفوذ این مکتب بوده‌اند.

تعریف

منتقد مشهور دانشگاه کرنل ام. اچ. ابیرامز، تعریف نسبتاً کاملی از این اصطلاح ارائه کرده و آن را اصطلاحی دانسته که نخستین بار ویلیام جیمز در کتاب خود *اصول روانشناسی* برای تشریح جریان تصورات، خاطرات، اندیشه‌ها و احساسات ذهن خودآگاه به کار برده و از آن هنگام این اصطلاح برای تشریح یک روش روایی در داستان‌نویسی مدرن مورد استفاده قرار گرفته است. به باور وی، شیوه متفاوت **نجوای درون** را نیز که در آن راوی، جزئیات ذهن خودآگاه شخصیت داستانی را ثبت می‌کند، می‌توان در آثار داستان‌نویسانی چون ساموئل ریچاردسون، ویلیام جیمز و برادرش هانری جیمز و دیگران مشاهده کرد. اما شیوه سیلان ذهن به‌طور خاص، روشی از روایت است که در آن جریانی مستمر و گسترده از فرایند ذهنی شخصیت داستانی ارائه می‌شود. در این فرایند ذهنی، ادراکات حسی با تداعیات ذهنی اتفاقی، احساسات، خواسته‌ها و امیدها، خاطرات و اندیشه‌های موجود در بخش نیمه‌آگاه و آگاه ذهن درمی‌آمیزد (Abrams, 2005, p.p. 307-308).

محمود فلکی، سیلان ذهن را پرواز ذهن دانسته است به گونه‌ای که خودآگاه و ناخودآگاه، زمان حال و گذشته و آینده، حوادث، خاطره‌ها و احساسات در هم می‌شود و به همین دلیل یافتن رابطه‌ها در آن دشوار است. البته کسی که ذهنش چنین بازیهایی دارد، تصور می‌کند که زمانها و زبان سر جایشان هستند در حالی که همه چیز در هم و بر هم است (فلکی، ۱۳۸۲: ص ۴۶).

کاملترین تعریف از آن رابرت همفری است. بر مبنای تعریف وی از این اصطلاح، سیلان ذهن، روش روایی مدرنی است که در آن، تنها دخالت نویسنده یا راوی داستان در این فرایند، ارائه توضیحات و توصیف است. اما در همین حالات نیز نویسنده بسیار مایل است این گونه به مخاطب القا کند که همه این محتویات ذهنی به‌طور مستقیم و سریع از ذهن شخصیت داستانی سرچشمه گرفته است. برای بیان این محتویات ذهنی همواره از الفاظ و واژگان صریح و مستقیم یا از الفاظ صوری و سمبلیک استفاده می‌شود. همین ارائه مستقیم و سریع ذهنیات و ارائه سطوح مختلف آگاهی عامل متصف شدن داستانهای سیلان ذهن به عدم سازماندهی منطقی و قواعد دستوری شده است (همفری، ۱۹۷۵: ص ۱۶).

این تعریف موجب جداسازی اصطلاح یادشده از دو شیوه سنتی «نجوای درون» و «تحلیل روانی» می‌شود که در همین مقاله به آنها اشاره خواهیم کرد. شایان ذکر است که برجسته‌ترین داستان‌نویسانی که از این روش بهره گرفته‌اند، جیمز جویس (۱۸۸۲-۱۹۴۱ م.) با اثر مشهور خود «اولیس» و ویرجینیا وولف (۱۸۸۲-۱۹۴۱ م.) صاحب رمان «خانم

دالووی» و ویلیام فاکنر (۱۸۹۷-۱۹۶۲م). نویسنده «خشم و هیاهو» هستند. در ادبیات معاصر فارسی، مشهورترین نویسندگان در این عرصه صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰هـ.ش) با سه اثر «سه قطره خون»، «زنده به گور» و «بوف کور»، صادق چوبک (۱۲۹۵-۱۳۷۷هـ.ش) با رمان «سنگ صبور» و داستان کوتاه «بعدازظهر آخر پاییز»، عباس معروفی (۱۳۳۶هـ.ش) با رمان «سمفونی مردگان»، هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶-۱۳۷۹هـ.ش) با رمان «شازده احتجاب» و محمود دولت‌آبادی (۱۳۱۹هـ.ش) در کتاب سوم از اثر برجسته خود «روزگار سپری‌شده مردم سالخورده» هستند.

اصول روانشناختی

چنانکه گذشت این روش با مکتب سوررئالیسم ارتباط تنگاتنگی دارد که بر آرای روانشناختی فروید مبتنی، و اصولاً به امور فراواقعی چشم دوخته است. بنابراین برای درک چنین روش ادبی باید اصول روانشناختی و یا اصطلاحات روانشناختی آن - که در سطور پیشین ذکر شد و بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد - بررسی و تشریح شود.

شیوه سیلان ذهن، که از اوایل قرن بیستم در داستان‌نویسی مدرن به کار گرفته شد، اصطلاحی در روانشناسی ویلیام جیمز، روانشناس و فیلسوف امریکایی بود. وی در کتاب «اصول روانشناسی» در سال ۱۸۹۰ این مفهوم را ارائه کرد. براساس تعریف جیمز، «سیلان ذهن» جریانی بی‌وقفه، آشفته و چندسطحی از فعالیت ذهن بود که وی آن را جریان فکر، آگاهی یا زندگی ذهنی می‌نامید. البته تا زمان انتشار آن کتاب، بسیاری از روانشناسان، روانپزشکان و فیلسوفان، ذهن را تنها با ویژگی «آگاهی» می‌شناختند. بنابراین اگرچه جیمز، سیلان ذهن را در کنار «زندگی ذهنی» می‌آورد در واقع از همان سالها حوزه دیگری در ذهن کشف شده بود که آن را «زیرآگاه» یا «فروآگاه» می‌خواندند و جیمز آن را باور داشت. گفته می‌شود پیش از ویلیام جیمز، شوپنهاور، فیلسوف بزرگ آلمان به وجود ناخودآگاه پی برده بود و رمانتیس‌ها درباره این بخش از ذهن کتابها نوشته بودند. ولی علم روانشناسی آکادمیک آن را نپذیرفته بود تا اینکه در دو دهه پایانی قرن نوزده، عصب‌شناسان بزرگی چون زیگموند فروید با روی آوردن به «هیپنوتیزم» به مطالعه در این زمینه پرداختند. فروید، مفهوم پیش‌آگاه و ناخودآگاه را در نظام فکری مفصل و پیچیده‌ای ارائه کرد (صنعتی، ۱۳۸۱: ۵۷). پیش‌آگاه بخشی از ذهن است که اطلاعاتی در آن بایگانی شده است که بلافاصله در دسترس خودآگاه قرار ندارد ولی فرد با فکر کردن می‌تواند آن را به یاد آورد. پیش‌آگاه تمام ویژگیهای زبان را داراست. همان استعاره‌ها، کنایه‌ها، مجازها، اشاره و تشبیه

و... همان ساختار نحوی و نشانه‌شناسی و سرانجام شاید برخی نمادها را بتوان در آن مشاهده کرد. ولی تقریباً هر چه در پیش‌آگاه هست برای خود فرد شناخته شده است؛ یعنی فرد به معنی و مفهوم آن آگاهی دارد (همان، ص ۵۸).

گاه محتوای ناخودآگاه به شکل نمادین و از طریق جایگزینی ممکن است به پیش‌آگاه وارد شده باشد ولی فرد اغلب با منتسب کردن معنی آگاهانه دیگری به آن، آن را محتوایی خودآگاه می‌پندارد و برای آن هر تأویل و تفسیر نمادین یا ناخودآگاهی را رد می‌کند (همان، ص ۵۹).

در شیوه سیلان ذهن، هنرمند آنچه را در خودآگاهش آمده است، بیان می‌کند؛ زیرا به ناخودآگاه دسترسی ندارد. او حداکثر بخشهایی از پیش‌آگاه را به یاد می‌آورد، و آنچه را به یاد می‌آورد می‌نویسد. این از جهتی شبیه «تداعی آزاد»^۱ است؛ فنی که فروید برای روانکاوی پیشنهاد کرد. در تداعی آزاد از روانکاو شونده (در اینجا ادیب یا هنرمند) انتظار می‌رود که هر آنچه را در ذهن آگاهش می‌گذرد به زبان آورد؛ حتی آنچه جزئی و بی‌اهمیت به نظر می‌رسد یا گناه‌آلود، دردناک یا شرم‌آور است. در این تک‌گویی ممکن است احساسهای درونی یا رابطه‌های بیرونی، خواب‌ها و رؤیاهای روز او نیز وارد شود (همان، ص ۶۰). این شیوه‌های فروید برای تفسیر رؤیا بسیار کاربرد یافت. او در کار خود بیشتر بر نمادپردازی و دو پدیده مرتبط «جابه‌جایی» و «ادغام» تأکید می‌کرد که در نقد ادبی بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد. این مفاهیم بر آثار مدرنیستی اوایل قرن بیستم تأثیر خاصی داشت و بعدها به رواج شیوه‌هایی در قرائت کمک کرد که فراتر از ظاهر یا سطح در پی معانی بود؛ به تعبیری، فروید با اعتبار بخشیدن به تفسیرهایی که در گذشته وجود نداشت بیش از پیش به منتقدان امکان آزادی عمل و خلاقیت داد (وبستر، ۱۳۸۲: ص ۱۴۲).

روشهای مختلف «سیلان ذهن»

در روش روایی سیلان ذهن، روشهای مختلفی مورد استفاده قرار می‌گیرد که عبارت است از: «تک‌گویی درونی» و «امپرسیونیسم حسی».

اول - تک‌گویی درونی

ادوار دوزاردن، که پیش از این نیز از وی نام برده شد، تک‌گویی یا مونولوگ درونی را این‌گونه تعریف می‌کند: «تک‌گویی درونی، که ماهیتاً همتای شعر است، کلامی غیر ملفوظ است که شخصیت داستانی (که در واقع همان راوی است) از طریق آن اندیشه‌های درونی

خود را - که به ناخودآگاه نزدیکتر است - بیان می‌کند. این اندیشه‌ها فاقد سازماندهی منطقی است؛ زیرا متعلق به ناخودآگاه است؛ و با عباراتی که کمتر حاوی قواعد زبان است، بیان می‌شود تا این‌گونه به خواننده القا شود که این اندیشه‌ها در آستانه ورود به ذهن، بیان شده است» (دوژاردن، به نقل از احلام حادی، ۲۰۰۴: ص ۹۲).

رابرت همفری با نگاهی اصلاحی که به این تعریف داشته، تعریفی بهتر ارائه کرده است. وی با تأیید تعریف یادشده این نکته را اصلاح نموده که تک‌گویی درونی به همه سطوح آگاهی یعنی خودآگاه، پیش‌آگاه و ناخودآگاه متعلق است (همفری، ۱۹۷۵: ص ۱۱۷). تک‌گویی درونی دو گونه است: مستقیم و غیرمستقیم.

۱- تک‌گویی درونی مستقیم: ممیزه این گونه از تک‌گویی درونی، استفاده از زاویه دید اول شخص، و در آن فرض بر غیاب راوی یا نویسنده است. تنها موارد دخالت راوی در داستان ارائه توضیحات مختصری چون: «این‌گونه گفت، با خود اندیشید و ...» و دیگر توضیحات ضروری برای به تصویر کشیدن اعماق سطوح آگاهی یا شخصیت‌های روانی پیچیده است (همفری، ۱۹۷۵: ص ۴۴). یکی از ویژگی‌های تک‌گویی درونی مستقیم، «تداعی آزاد» است که به آن اشاره شد. تداعی آزاد را در جای‌جای کتاب سوم از رمان روزگار سپری‌شده مردم سالخورده اثر محمود دولت‌آبادی می‌توان مشاهده کرد. به نمونه‌ای از این تداعی آزاد دقت کنید:

«سلیم آمد و یکراست برده شد زندان ارتش، دادگاه رفت و محکوم شد. فرجام خواست و حالا به انتظار دادگاه تجدید نظر در زندان به سر می‌برد. شاید چند ماه می‌گذشت که در زندان بود و بزودی می‌رفت دادگاه دوم. گیرم یکسال حبس بهش بخورد، چهار پنج ماه دیگر می‌آید بیرون. بیشتر هم بشود می‌مانیم تا بیاید بیرون... حالا که آه در بساط نداریم! نداشتن؛ بله... نداشتن. دیر می‌شود؛ بله دیر می‌شود. باید رسید به آخرین اتوبوس، بازگشت غمی ندارد. پاهای هنوز توان پیاده‌روی دارند بخصوص در شکفتن عشق نیروهای خفته و گمشده بازیافت شده‌اند و تو خستگی نمی‌شناسی... دهگانی‌ها مردمان خوب و خوشرویی هستند، پس مانعی وجود ندارد برای آمد و شد آذین به خانه» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ص ۲۱۲).

در این نمونه، تداعی آزادی که در دنیای ذهن راوی رخ داده آشکارا قابل مشاهده است. آنچه در ذهن راوی می‌گذرد ابتدا زندان رفتن سلیم است اما پس از آن راوی یادش می‌آید که اگر سلیم از زندان بیاید، امکاناتی برایش فراهم نیست. بدین سبب مسئله فقر در ذهنش تداعی می‌شود و گسترش می‌یابد. سپس به طور کاملاً تصادفی از «دیر شدن،

بازگشتن و شکفتن عشق» و «خوشرو بودن دهگانی‌ها و آمد و شد آذین» می‌گوید.
در دنباله، نمونه‌ای از تک‌گویی درونی مستقیم و تداعی آزاد از رمان سنگ صبور آمده است:

«دیگر کارت تمام است خدا دیگر کارش تمام شد. حالا باید بنشیند و استراحت کند. این همان جان عاریتی است که دوست به تو سپرده بود. حالا که به این خوبی از عهده بر می‌آیم تو نمی‌خواهی لقب عزرائیل را به من بدهی؟ حالا باید تئاتر را از اول تا آخر تماشا کنم و لذت ببرم. لرز شروع شد. برای حرف زدن تقلا نکن عزیزم. چرا بیخودی به خودت زحمت می‌دهی؟ نفست را برای جنگیدن با مرگ لازم داری... آیا راستی از من تنفر دارید؟ تنفر چیز خیلی بدی است. تنفر مخصوص زنده‌هاست. شماها دیگر جزء زنده‌ها نیستید. می‌دانم که فکر تو هنوز کار می‌کند. اگر سوزن به تنت فرو کنم حس نمی‌کنی...» (صادق چوبک، ۱۳۵۵: ص ۲۷۸).

۲- تک‌گویی درونی غیرمستقیم: این اصطلاح به آن شیوه از تک‌گویی گفته می‌شود که در آن از ضمیرهای مخاطب و غایب نیز استفاده می‌شود. از دیگر ویژگی‌های این شیوه، حضور نویسنده یا راوی در طول داستان است که این خود باعث به کارگیری گسترده روشهای توصیفی و تحلیلی در ارائه تک‌گویی می‌شود. در واقع در این شیوه، راوی با حضور خود، آنچه را در ذهن شخصیت داستانی می‌گذرد - که مخاطب یا غایب است - بیان می‌کند. هم‌چنین در این شیوه، وحدت شکلی و ظاهری بیشتری در انتخاب موضوعات موجود در تک‌گویی و تصویرسازی حالات و احساسات وجود دارد (همفری، ۱۹۷۵: ص ۴۹).

به این تک‌گویی شخصیت «سام» در رمان «روزگار سپری‌شده مردم سالخوده» دقت کنید: «سماوات... از آسمان بیا پایین، بیا روی زمین، بیا بنشین روی صندلی کنار یک میز سه نفره در طبقه دوم، کافه‌ای در پاساژ خیابان اسلامبول و بگذار خودمان باشیم؛ دست از خورشید و حقیقت بردار و تمام غزلهایت را در ستایش باده بلند بلند برایمان بخوان... عشق در رگهای شعر؛ عشق و فراموشی، فراموشی فقط برای یک شب، برای نیمی از یک شب، برای ساعاتی از نیمه شب، برای یک ساعت، برای یک لحظه، یک آن... رهایم کن، جهان را به خود واگذار... مرا به خود واگذار، ما را به خود واگذار... زمان و مکان را به خود واگذار! لبهایم را بگذار بشکفند، به خنده، به قه قاه خندیدن، می‌خواهم به یاد زیبایی باشم، به یاد هر آنچه زیبا می‌تواند باشد، به یاد آن لحظه‌های اندک و گریزان زندگی‌هایی که گذرانیده‌ام، به یاد بیخبری‌هایم... جزیره‌ای کوچک در سلطه امواج... اندوه از کجا آمد؟ جام... جام...

دستی به جام باده و دستی به زلف یار،... رقصی... رقصی... رقصی... چنین میانه میدانم آرزوست...» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ص ۱۹۱).

آن‌گونه که مشاهده می‌شود، سام دوست خود سماوات را مورد خطاب قرار می‌دهد و خاطرات خود را با او، از اعماق ذهنش بیرون می‌کشد. سپس به موضوع کناره‌گیری خود از عرصه سیاست وارد می‌شود و همین عافیت‌طلبی دوران پیری او را به یاد این شعر مولانا می‌اندازد. گویی این شعر در ذهن ناخودآگاه سام به رمزی برای رسیدن به رهایی و آزادی تبدیل می‌شود.

در سمفونی مردگان، روایت دانای کل گاهی به صورت ناگهانی به تک‌گویی درونی غیرمستقیم تبدیل می‌شود:

رخوتی سرد تمام بدنش را گرفت. رنگش پرید و با لرزشی در دستها چفت در را باز کرد. با خود گفت: «خدایا جواب مسیو سورن و آقای میرزایان را چه بدهم؟» سورمه به درون آمد. با آن دو چشم درخشان و ابروهای بسیار نازک و گونه‌های برآمده وسط محوطه کارگاه ایستاد. بلوز سبز تندی تنش بود و چقدر گردنش بلند به نظر می‌آمد و قلبش چه تند می‌زد. آیا همیشه قلبش تند می‌زد؟ آیا دویده بود؟ همیشه می‌دوید؟ پس چرا قلبش تند می‌زد؟ آیا اگر نگاهش می‌کردند بدش می‌آمد؟ و چقدر قشنگ بود (معروفی، ۱۳۸۰: ص ۲۰۴).

در این نمونه، ابتدا راوی دانای کل از رخوت بدن، رنگ‌پریدگی، لرزش دستها و حالات ظاهری مسیو سورن می‌گوید. اما سپس به یکباره شیوه روایت تغییر می‌کند و راوی سؤالاتی را می‌پرسد که در ذهن، خودش جریان دارد و در واقع از این طریق جهان ذهن مسیو سورن را از طریق تک‌گویی غیرمستقیم شرح می‌دهد.

دوم - امپرسیونیسم حسی: ملوین فردمن، ظهور این جریان را در رمان با رواج سمبولیسم و ایماژیسم (تصویرگرایی) در شعر به رهبری ازرا پاوند (۱۸۸۵-۱۹۷۲م.) مرتبط می‌داند. برخی دیگر از منتقدان، ظهور این جریان را با شکوفایی جنبش امپرسیونیسم در نقاشی در ارتباط دانسته‌اند که در پاریس رخ داد. در جهان داستان ابتدا جیمز جویس در «اولیس» و دورتی ریچاردسون در «سفر زندگی» و ویرجینیا وولف در «امواج» این روش را به کار گرفتند و سپس این روش در میان دیگر نویسندگان گسترش یافت.

درباره این روش روایی نیز تعریفهای متعددی ارائه شده که کاملترین آنها، حالتی از حساسیت و تأثیرپذیری ذهن است که به سطوح مختلف ذهن - از سطح پیش‌کلام تا ناخودآگاه - وارد می‌شود. این حالت در رویارویی با عوامل تأثیرگذار حس‌خارجی رخ

می‌دهد که طی آن ذهن در وضعیت امپرسیونیستی محض، این عوامل خارجی را - به شکل احساسات درونی محض - برمی‌گیرد و تصاویر حسی را به عنوان قالبی برای آنها برمی‌گزیند که همین باعث اضافه شدن صبغه شعری به این عوامل می‌شود (احلام حادی، ۲۰۰۴: ص ۵۰).

بنابراین، امپرسیونیسم حسی نیز به تمام منطقه ذهن مرتبط می‌شود؛ بویژه اینکه پژوهشهای روانشناختی جدید نیز بیانگر توانایی بخشهای مختلف ذهن (خودآگاه، پیش‌آگاه، ناخودآگاه) در تصویرسازی است. رمانهایی که در آنها از روش سیلان ذهن بهره گرفته شده نیز تأییدی بر همین مطلب است؛ از جمله این رمانها، «امواج» نوشته ویرجینیا وولف است. در این رمان شخصیت اصلی که از لحاظ آگاهی در حالات ذهنی متفاوتی است، تأثیرپذیری حسی خود را از جهان خارج برمی‌گیرد.

در رمان بوف کور نیز این جلوه‌های امپرسیونیستی کاملاً به چشم می‌خورد. در نمونه ذیل، شخصیت اصلی این رمان تحت تأثیر کالسکه حمل جنازه و حال و هوای رعب‌آور گورستان، تصاویر و صداهایی را که در اعماق ذهن ناخودآگاهش وجود داشته است، این‌گونه توصیف می‌کند:

شلاق در هوا صدا کرد، اسبها نفس‌زنان به راه افتادند، از بینی آنها بخارنفسشان مثل لوله دود در هوای بارانی دیده می‌شد و خیزهای بلند و ملایمی بر می‌داشتند، دستهای بلند لاغر آنها مثل دزدی که طبق قانون انگشتهایش را بریده و در روغن داغ فروکرده باشند، آهسته، بلند و بی‌صدا روی زمین گذاشته می‌شد. صدای زنگوله‌های گردن آنها در هوای مرطوب به آهنگ مخصوصی مترنم بود؛ یک نوع راحتی بی‌دلیل و ناگفتنی سر تا پای مرا گرفته بود (هدایت، ۱۳۸۳: ص ۳۳).

در زیر نمونه‌ای از امپرسیونیسم حسی را در رمان شازده احتجاب ملاحظه می‌کنید:

«... کالسکه از خیابانها می‌گذشت. مردم برمی‌گشتند و نگاه می‌کردند و شازده احتجاب می‌دید که چطور بخار گرم دهان اسبها و مرادخان مخلوط می‌شود و چطور مرادخان پشت خمیده‌اش را راست گرفته بود و اسبها را شلاق می‌زد. نعل اسبها روی آسفالت خیابان صدا می‌کرد...» (گلشیری، ۱۳۷۹: ص ۲۰).

در نمونه زیر، بهرام صادقی در رمان ملکوت چنان احساسات خود را با روش امپرسیونیستی بیان کرده است که خواننده خود را در احساسات راوی شریک می‌بیند:

... آن روز را به یاد می‌آورم که پدرم را به خاک سپرده بودیم و من خاموش‌وار از گورستان باز می‌گشتم و بی‌هیچ رقتی و احساسی بودم و بوی خاک مرده در دهانم بود... چیزی مبهم احساس می‌کردم، مثل اینکه هوا بود که فشارش کم و زیاد می‌شد

و من ناگهان از آنها کناره گرفتم و پنهان به خانه رفتم. تفنگم را برداشتم و تمام مزرعه‌های خودم و دیگران را با اسب زیر پا گذاشتم تا آنکه هنگام غروب به گندمزاری رسیدم. نوری سنگین و خسته بر من و اسبم و بر تفنگ و گندمها افتاده بود و زمین چنان فراخ و وسیع بود که باز در خود آن حال رقت کشنده را احساس کردم و گریستم... (صادقی، ۱۳۷۹: ص ۵۴).

تفاوت «سیلان ذهن» با نجوای درون و تحلیل روانی

پس از توضیح درباره روش مدرن سیلان ذهن و شیوه‌های مختلف آن، لازم است به دو روش سنتی داستان‌نویسی اشاره شود تا علاقه‌مندان به عرصهٔ رمان به تفاوت میان این روشهای سنتی و مدرن توجه کنند و آنها را با یکدیگر یکسان نپندارند. این دو روش، نجوای درون^۲ (حدیث نفس) و تحلیل روانی است.

نجوای درون اصولاً یکی از روشهای قدیمی تئاتر است که در تئاتر و نمایشنامه‌های یونانی نشأت یافت و در آن شخصیت اصلی، روی صحنهٔ تئاتر در یک مونولوگ که مردم می‌توانند آن را بشنوند با خود سخن می‌گفت. در داستان‌نویسی معاصر به منظور به تصویر کشیدن حالات درونی یک شخصیت و روایت کردن داستان بدون حضور راوی از این روش استفاده شده است. رابرت همفری نجوای درون را این‌گونه تعریف می‌کند:

تکنیکی جهت ارائهٔ مستقیم فرایند ذهنی شخصیت داستانی بدون حضور راوی است. البته در این عرصه دو شرط باید لحاظ شود: اول آنکه فرایند ذهنی، تام و کامل است و با کلام از آن تعبیر می‌شود و گاه حتی به بالاترین مراحل اندیشهٔ فلسفی می‌رسد و دوم آنکه ارتباط و سازمان منطقی در آن وجود دارد و آشفته‌گیهای سیلان ذهن در آن دیده نمی‌شود» (همفری، ۱۹۷۵: ص ۵۶).

رمان «همسایه‌ها» اثر احمد محمود (۱۳۱۰-۱۳۸۱ هـ.ش) به لحاظ اینکه از زاویهٔ اول شخص روایت شده سراسر مملو از نجوای درونی «خالد» قهرمان این رمان است؛ برای مثال هنگامی که خالد در زندان زیر شکنجه قرار گرفته است این‌گونه با خود می‌گوید:

زبانم را گاز می‌گیرم که حرف از دهانم بیرون نپرد. احساس می‌کنم که رنگم تیره شده است. لاله‌های گوشم داغ شده است. شقیقه‌هایم دارد می‌ترکد. تقلا می‌کنم که بر خودم مسلط شوم. اگر دستگیرش شود که چقدر در برابر سیه‌چشم زبونم، بیچاره‌ام می‌کند. تو دلم غوغا به پا شده است. دلم می‌خواهد زار زار گریه کنم. نامرد بدجوری عذابم می‌دهد. اگر زیر شلاق بکوبدم راحت‌تر هستم» (محمود، ۱۳۵۷: ص ۳۳۳).

اما تحلیل روانی از دیدگاه ملوین فردمن، تلخیص حساسیتها و تأثیرپذیریهای شخصیت داستانی از طریق کلمات راوی است. به این ترتیب در «تحلیل روانی» همواره اندیشه و عقلانیت به چشم می‌خورد و این روش از دیدگاه روانشناسی فرویدی به منطقه پیش‌آگاه نزدیک است. بنابراین تحلیل روانی دو سطح از ذهن یا آگاهی را در خود جای می‌دهد: خودآگاه و پیش‌آگاه که می‌تواند به سرعت به خودآگاه تبدیل شود. این تحلیل روانی را در بزرگترین رمان فارسی یعنی رمان زیبای «کلیدر» می‌توان دید. دولت‌آبادی در گوشه‌هایی از این رمان، حالات روانی «مارال» را - که با وجود داشتن نامزد به گل محمد متمایل شده است - بخوبی تحلیل می‌کند که در ذیل نمونه‌ای از آن را می‌خوانید:

خود که بندی دلاور بود. پس آنچه هست، چیزی بجز «خود» است. شاید پاره‌ای از خود. شاید هم این دیگرست از درون تو برخاسته؟ شاید. شاید از آغاز چنین بوده است که زن در برابر هر مرد زنی‌ای دیگر می‌یابد. یا اینکه زنی‌اش رخی دیگر به خود می‌گیرد. اگر این نیست، پس چیست؟ دل تو هوای روی گل محمد دارد و در همین دم دلاور را در کنج دیگری از قلبت نهان کرده‌ای. او را عزیز می‌داری، اما دل از عمه‌زاده‌ات هم نمی‌توانی ببری و دم به دم او را به یاد می‌آوری. چهره‌ای بریان از آفتاب با چشمان سیاه و درخشان و اخم میان پیشانی (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ص ۲۰۰).

رمز و اسطوره در روش سیلان ذهن

پس از اینکه در پژوهشهای تحلیلی علم روانشناسی - بویژه از طریق رؤیاها - کشف شد که تصویرسازی و رمز دو ابزار مهم فرایند خودآگاه و ناخودآگاه ذهن است، این مقوله در روش سیلان ذهن، اهمیت روانشناختی بسیاری یافت. نویسندگان پایبند به این روش به صورتی واقعگرایانه و روشمند از تصویر و رمز بهره گرفته و ذهن را به عنوان آفریننده تصویر و رمز معرفی کرده‌اند.

هم‌چنانکه رمز یا سمبل برای بیان ناخودآگاه فردی مورد استفاده قرار می‌گیرد، «اسطوره» برای بیان ناخودآگاه جمعی به کار گرفته می‌شود که حاوی پس‌مانده‌های اندیشه‌های بدوی و تجربه‌های روانی انسان قدیم است. به عقیده روانشناسان، حافظه بشر هنوز این تجربه‌ها و اندیشه‌ها را در خود حفظ کرده و به واسطه همین تجارب و اندیشه‌ها به مسائل مشترک بشری پرداخته می‌شود که از ازل انسان را به خود مشغول ساخته و باعث حیرت و سرگردانی او در برابر نیروهای غیبی حاکم بر سرنوشت او شده است.

هم‌چنین این تجربه‌ها، بیانگر هراس انسان و ابراز ناتوانی او در برابر چرخه مرگ و تولد و رستاخیز مبهمی است که در سالها و فصلهای پیاپی رخ می‌دهد (فرای، ۱۳۸۴: ص ۹). با ورود اسطوره به جهان رمان این نوع ادبی حامل بار شعری عظیمی می‌شود؛ زیرا چنانکه میشل فوکو نیز می‌گوید، اسطوره گونه‌ای زبان شعر است.

داستان‌نویسانی که از روش سیلان ذهن بهره گرفته‌اند از همان آغاز، آگاهانه از اسطوره استفاده کردند تا ناخودآگاه جمعی و آن دسته از رؤیاها و مواد ذهنی ناخودآگاه را به تصویر بکشند که به همان عقلانیت بدوی و تجربه‌های روانی آن باز می‌گردد. همین آرمانها باعث شد جیمز جویس برای رمان خود «اولیس» ساختاری مشابه ساختار «اودیسه» هومر برگزیند و طولانی‌ترین فصل رمان خود را به تصویرسازی برای این نمونه‌های بدوی اختصاص دهد؛ برای مثال در هذیانهای استفان و بلوم که بر اثر باده‌گساری آنها حاصل می‌شود، فاصله میان انسان و دیگر کائنات - جمادات، نباتات و حیوانات - و حتی معانی انتزاعی از بین می‌رود و انسان با همه این موجودات طبیعی انس می‌گیرد و با آنها به گفتگو می‌نشیند. جویس از همین اشیای بی‌جان، سی و هشت شخصیت آفریده است که هر کدام نقشی همسان با انسانها در رمان ایفا می‌کنند.

در ادبیات فارسی از میان آثاری که به روش سیلان ذهن پدید آمده است، بوف کور از جهت نماد و اسطوره اهمیت ویژه‌ای دارد. «بوف کور» در آن نقش تکرارشونده پشت جلد قلمدان و پرده زردوزی و رؤیاها و تخیلاتش، همه جا پیرمرد قوزکرده شالمه‌هندی بسته‌ای، نشسته زیر «درخت سرو» یا «درخت سرو کهنی» را توصیف می‌کند که در یک تصویر سه‌تاری نیز در دست دارد.

اگر برای روشن شدن معانی خاص سرو به فرهنگها مراجعه شود این مورد جلب توجه می‌کند که عربها سرو را شجره الحیه خوانند؛ چه گویند هر جا که سرو هست البته مار هم هست (فرهنگ معین و دهخدا). در اسطوره زندگی زرتشت به نقل از کتاب وجرکردینی آمده است که سقف خانه گشتاسب شکافت و زرتشت پیامبر با ورج و فره مینوی از آن اورنگ به زیر آمد و به پیشگاه زرین نشست و سه چیز با خود داشت: کراسه اوستا، آتش برزین مهر و درخت سرو، و گشتاسب را به دین فرا خواند (آموزگار، و تفضلی، ۱۳۷۲: ص ۱۶۰). سرو هم‌چنین نمادی از ایران باستان است؛ هم‌چنانکه در بسیاری نقشهای فرش ایرانی نیز درختهای سرو با شاخه‌های برگشته دیده می‌شود (دهخدا). در افسانه سرو کاشمر، معانی زیادی هست: نخستین معنی اسطوره‌ای آن است که شاهی (گشتاسب) به فرمان خداوند گردن می‌نهد و خلیفه‌ای از فرمان خدا سر می‌پیچد و به

فرمان پسرش و به دست غلامانش کشته می‌شود. دومین معنی، درختی است که هر شاهی به آن بنگرد نکبت نصیب او می‌شود و سومین درختی که با مرگ خود همه نابودکنندگان خود را می‌میراند و نیز درختی که در ضمن، همیشه سبز است و در کهنسالی خود پیری نمی‌شناسد؛ بنابراین نشان تازگی و جوانی و سرزندگی و در اسطوره نشان نامیرایی است. از این رهگذر در رمان بوف کور، پیرمرد قوزکرده‌ای که زیر سرو نشسته است و بوف کور او را تصویری از «پدر یا عموی» خود می‌داند، می‌تواند نمادی از مردانگی و کهنسالی و ایران باستان باشد (صنعتی، ۱۳۸۴: ص ۹۱).

در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست، گل نیلوفر کبودی را به او تعارف می‌کرد در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابه دست چپش را می‌جوید (هدایت، ۱۳۸۳: ص ۱۵).

در نمونه زیر، بوف کور به دنبال درخت سرو یا همان اصالت و کهنسالی خود است: «آسایش به من حرام شده بود. چطور می‌توانستم آسایش داشته باشم؟ هر روز تنگ غروب عادت کرده بودم که به گردش بروم. نمی‌دانم چرا می‌خواستم و اصرار داشتم که جوی آب، درخت سرو و بته گل نیلوفر را پیدا کنم» (همان: ص ۲۱). هدایت خود در کتاب نیرنگستان نیز از اسطوره «سرو» سخن به میان آورده است (هدایت، ۱۳۴۲: ص ۱۵۵).

نتیجه

روش سیلان ذهن، پیوندی ناگسستنی و عمیق با مکتب سوررئالیسم و به تبع آن نظریات روانشناختی فروید دارد؛ چنانکه بدون شناخت آرای فروید درباره خودآگاه، پیش‌آگاه و ناخودآگاه، نمی‌توان این روش روایی را شناخت. این روش خود به روشهای مختلف درآمده که این اختلاف و تفاوت به دلیل تفاوت بهره‌گیری شخصیت داستانی یا راوی از سطوح ذهن است. دخالت یا عدم دخالت راوی یا نویسنده در داستان و نیز بودن یا نبودن عقلانیت و منطق در تک‌گویی، باعث تمایز این روش مدرن از روشهای روانشناختی سنتی چون «نجوای درون» و «تحلیل روانی» می‌شود. رمز و اسطوره جایگاهی ثابت در داستانهایی دارد که از این روش بهره گرفته است. رمز بیان‌کننده ناخودآگاه فردی و اسطوره، نشاندهنده ناخودآگاه جمعی است.

منابع

۱. آموزگار، ژاله و احمد تفضلی؛ *اسطوره زندگی زرتشت*؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۲.
۲. چوبک، صادق؛ *سنگ صبور*؛ چاپ سوم، تهران: جاویدان، ۱۳۵۵.
۳. دولت آبادی، محمود؛ *روزگار سپری شده مردم سالخورده*؛ تهران: نشر چشمه و فرهنگ معاصر، ۱۳۷۹.
۴. دولت آبادی، محمود؛ *کلیدر*؛ تهران: نشر چشمه و فرهنگ معاصر، ۱۳۷۹.
۵. سیدحسینی، رضا؛ *مکتب‌های ادبی*؛ چاپ دوازدهم، تهران: نگاه، ۱۳۸۴.
۶. صادقی، بهرام؛ *ملکوت*؛ چاپ هفتم، تهران: کتاب زمان، ۱۳۷۹.
۷. صنعتی، محمد؛ *زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی و هنر و ادبیات ذهنیت*؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.
۸. صنعتی، محمد؛ *صادق هدایت و هراس از مرگ*؛ چاپ سوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۴.
۹. عبد اللطیف حادی، احلام؛ *جمالیات اللغة فی القصه القصیره السعودیه و قصه تیار الوعی، المغرب، المركز الثقافی العربی*، ۲۰۰۴م.
۱۰. فرای، نورتروپ؛ *صحیفه‌های زمینی*؛ ترجمه هوشنگ رهنما، تهران: هرمس، ۱۳۸۴.
۱۱. فلکی، محمود؛ *روایت داستان: تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی*، تهران: نشر بازتاب‌نگار، ۱۳۸۲.
۱۲. گلشیری، هوشنگ؛ *شازده احتجاب*؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۹.
۱۳. محمود، احمد؛ *همسایه‌ها*؛ چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷.
۱۴. معروفی، عباس؛ *سمفونی مردگان*؛ چاپ دوم، تهران: ققنوس، ۱۳۸۰.
۱۵. میرصادقی، جمال؛ *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*؛ تهران: کتاب مهنار، ۱۳۷۷.
۱۶. همفری، روبرت؛ *تیار الوعی فی الروایه الحدیثه*؛ دارالمعارف بمصر، القاهرة، ط.الثانیه، ۱۹۷۵م.
۱۷. هدایت، جهانگیر؛ *صادق هدایت و سه قطره خون*؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۳.
۱۸. هدایت، صادق؛ *بوف کور*؛ اصفهان: صادق هدایت، ۱۳۸۳.
۱۹. هدایت، صادق؛ *نیرنگستان*؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۲.
۲۰. وبستر، راجر؛ *پیشدرآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*؛ ترجمه الهه دهنوی، ویراسته حسین پاینده، تهران: روزنگار، ۱۳۸۲.

21. M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, eighth edition, Cornell University, 2005.

پژوهشهای میان رشته‌ای در مطالعات ادب فارسی

دکتر غلامرضا رحمدل

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

سهیلا فرهنگی *

چکیده

مطالعهٔ میان‌رشته‌ای (Interdisciplinary study) که در دهه‌های اخیر در بسیاری از مراکز تحقیقاتی و دانشگاهی جهان مورد توجه جدی قرار گرفته، رویکردی است که در آن، پژوهشگران با ایجاد تعامل بین رشته‌های گوناگونی و پل زدن میان دو یا چند رشتهٔ مختلف، می‌کوشند تا برای دستیابی به حل مسائل به الگوی مناسبی دست یابند. هدف این مقاله آشنایی با رویکرد میان‌رشته‌ای و معرفی بعضی از گونه‌های پژوهشهای میان‌رشته‌ای است که با پژوهشهای ادبی مرتبط است. در این نوشتار، ضمن ارائهٔ تعریف دقیقی از پژوهش میان‌رشته‌ای و بیان انواع آن در مطالعات ادبی، زمینه‌ها و علل گرایش به پژوهش میان‌رشته‌ای و مبانی این رویکرد مورد بررسی قرار می‌گیرد و نمونه‌هایی از آثاری معرفی و بررسی می‌شود که با چنین رویکردی به تحلیل متون ادب فارسی پرداخته‌اند. بررسیها نشان می‌دهد که در دههٔ اخیر، تحلیل متون ادب فارسی با استفاده از این رویکردها گسترش چشمگیری یافته و موجب توجه و بازخوانی آثار ادب فارسی با نگاهی تازه شده است.

کلیدواژه‌ها: زبان‌ادبیات فارسی، پژوهش میان‌رشته‌ای، مطالعات ادبی‌جدید، تحلیل متون ادب فارسی

مقدمه

پژوهش میان‌رشته‌ای، تلفیق دو یا چند رشته دانشگاهی برای حل یک مسئله علمی است که در دوران رواج تخصص‌گرایی و در عصری که بین متخصصان رشته‌های مختلف فاصله افتاده است، نگاهی وحدت‌گرایانه به دانش بشری دارد و درصدد ایجاد ارتباط منطقی بین علوم و پاسخگویی به سؤالهایی است که رشته‌های تخصصی به تنهایی نمی‌توانند جوابی کامل برای آنها بیابند. این رویکرد پس از آسیب‌شناسی تخصص‌گرایی محض و آشکار شدن پیامدهای منفی آن در دهه‌های اخیر، اهمیت خاصی یافته و در مراکز دانشگاهی و تحقیقاتی جهان مورد توجه قرار گرفته است.

پژوهشهای ادبی نیز همیشه آمیزه‌ای از روشها و رویکردهای مختلف نظری و عملی بوده است. بررسیهای تک‌بعدی در مطالعات ادبی، که ناشی از حصرگرایی و بسنده کردن به روش و ابزار و چارچوب نظری هر علم است به بدفهمی‌ها منجر شده و سبب پدید آمدن ملغمه‌ای از آرا و عقاید متضاد در بررسی یک مسئله ادبی گردیده است. در این مقاله ضمن بررسی زمینه‌ها و عوامل گرایش به مطالعات میان‌رشته‌ای و بیان مبانی این رویکرد، گونه‌هایی از پژوهشهای بین‌رشته‌ای معرفی می‌شود که به گونه‌ای با مطالعات ادبی گره خورده است.

هدف این تحقیق، تأکید بر لزوم توجه به رویکرد میان‌رشته‌ای در مطالعات ادبی و آشنایی با معنای عام و خاص آن و بررسی نمونه‌هایی از مطالعات بین‌رشته‌ای در تحقیقات ادب فارسی است.

رویکرد میان‌رشته‌ای چیست؟

قرار گرفتن دو یا چند رشته به هر شکلی در کنار هم از نظر عموم، رویکرد میان‌رشته‌ای تلقی می‌شود. براساس این تلقی، رویکرد میان‌رشته‌ای همیشه بوده‌است؛ مثلاً از گذشته‌های دور، موسیقی و ادبیات و یا نقاشی و ادبیات با هم به کار می‌رفته و یا در مطالعات ادبی معمولاً نگاه تاریخی در کنار تحلیلهای ادبی حضور داشته است. اما آنچه امروزه در میان خواص، پژوهش میان‌رشته‌ای نامیده می‌شود، تنها همنشینی و همکاری مکانیکی دو یا چند رشته نیست بلکه رویکرد بین‌رشته‌ای، رویکرد پیوندی و تعاملی رشته‌های گوناگون علوم با یکدیگر و همکاری تنگاتنگ آنها با هم است به گونه‌ای که ارتباط آنها با هم در یک بستر دیالوگی و دیالکتیکی شکل گرفته باشد. در واقع، این

رویکرد بر نوعی کثرت‌گرایی روش‌شناختی در تحلیل یک مسئله یا شناخت یک پدیده مبتنی است که بر تعامل اثربخش گستره‌های مختلف علمی تأکید می‌ورزد به طوری که این تعامل به شکل‌گیری نظام تازه‌ای از دانش منجر می‌شود. بنابراین بهتر است میان دو اصطلاح «میان‌رشته‌ای» و «چندرشته‌ای» تفاوت قائل شویم؛ همان‌گونه که «تامسون کلین» یادآوری کرده است:

چندرشته‌ای بودن، متضمن در کنار هم قرار گرفتن دو یا چند رشته علمی است همچون تدریس گروهی مدرسان حوزه‌های مختلف در یک زمینه موضوعی در حالی که بین‌رشته‌ای بودن، مستلزم یکپارچگی و تغییر شکل نظام و حوزه علمی پیشین و ایجاد شکل‌های تازه‌ای از دانش است (رهادوست، ۱۳۸۲: ص ۱۹۶).

میان‌رشته‌ای بودن از نظر گروهی، تنها به شکل‌گیری نظام جدید مطالعاتی پایان نمی‌پذیرد بلکه ممکن است به ظهور موضوع جدید و زبان تازه نیز منجر شود؛ آن چنانکه «رولان بارت» می‌نویسد: «فعالیت میان‌رشته‌ای هنگامی به طرزی مؤثر آغاز می‌شود که همبستگی میان علوم و رشته‌های کهن به سود ظهور موضوع و زبانی جدید درهم شکند، موضوع و زبانی که به عرصه یا میدان شاخه‌های قبلی علوم تعلق ندارد» (بارت، ۱۳۷۳: ص ۵۷). بنابراین رویکرد میان‌رشته‌ای را می‌توان نتیجه تعامل پویا میان رشته‌های مختلف برای حل مسائل علمی دانست و رویکرد چندرشته‌ای را حاصل تعامل مکانیکی رشته‌های گوناگون به شمار آورد؛ به تعبیر دیگر، کثرت‌گرایی روش‌شناختی به دو صورت قابل ملاحظه و اجراست: گاهی پژوهشگر سعی دارد از رهاورد تمام دانش‌های بهره‌بردار که درباره مسئله او سخن گفته‌اند؛ اما برای رسیدن به این مقصد روش تعریف‌شده‌ای ندارد و بدون برنامه دقیق پژوهشی به جمع‌آوری اطلاعات می‌پردازد. این گونه کثرت‌گرایی به التقاط اندیشه‌ها و خلط مبانی می‌انجامد. چنین مطالعه‌ای به معنای واقعی پژوهش میان‌رشته‌ای به شمار نمی‌رود؛ اما کثرت‌گرایی مبتنی بر برنامه دینامیکی در مقام جمع آرا نیست بلکه آرای مختلف را به طریقی پویا در تصرف و ترکیب می‌گیرد تا در این میان به دیدگاهی ژرف‌تر برسد. بنابراین مطالعه میان‌رشته‌ای به جمع دیدگاه‌ها نمی‌انجامد بلکه به یافتن رویکردی عمیق‌تر، ختم می‌شود که حاصل آن به دست آوردن دیدگاه خاصی است (ر.ک. قراملکی، ۱۳۸۵: ص ۳۸۹-۳۹۲).

بر این اساس، می‌توان به صورت قطعی گرایش‌های مطالعاتی نشانه‌شناسی، تحلیل گفتمان و مطالعات فرهنگی را که به گونه‌ای با مطالعات ادبی پیوند دارند به معنای

واقعی میان‌رشته‌ای دانست؛ اما پژوهشهایی را که مثلاً براساس روش و مبانی جامعه‌شناسی ادبیات و یا روانشناسی ادبیات اجرا می‌شود و بیشتر وجهه فرارشته‌ای دارد با تسامح، میان‌رشته‌ای به شمار آورد.

علل و زمینه‌های پیدایش رویکرد میان‌رشته‌ای

دانش بشری از قرن هفدهم به بعد، رشد تصاعدی داشته است. ویلیام هیول رشد علم را با به هم پیوستن جویبارها برای تشکیل رودسار مقایسه می‌کند؛ اما منتقدان نظر او معتقدند چنین تصویری پیوستگی نادرستی را بر تاریخ علم تحمیل می‌کند. از نظر آنان علم به طور یکنواخت پیشرفت نمی‌کند و نظریه‌ها در یکدیگر جاری نمی‌شود به عکس، قاعده‌اساسی در شکل‌گیری و پیشرفت دانش رقابت و مبارزه است و جابه‌جایی یک نظریه با نظریه دیگر اغلب از طریق براندازی انقلابی صورت می‌گیرد (لازی، ۱۳۷۷: ص ۲۵۶-۲۵۷). قرن هجدهم نیز دوران اجرای طرحها و حرکت‌های علمی بنیانی بود تا اینکه در قرن نوزدهم، نخستین حوزه‌های بزرگ رشته‌های تخصصی با آهنگهای متفاوت پی‌ریزی می‌شود؛ شاخه‌های اصلی دانش شکل می‌گیرد و روشهای خود را تعریف می‌کند و سرانجام در آستانه قرن بیستم، مرزهای اصلی ترسیم، و تلاش می‌شود تا رشته‌های علوم به صورت دقیق مرزبندی شود. در این میان علوم انسانی نیز رشد کمی زیادی می‌یابد که به تخصصی شدن افراطی شاخه‌های آن می‌انجامد و انبوهی از الگوها و روشها پیدا می‌شود (دوریه، ۱۳۸۲: ص ۲۱-۲۲).

بنابراین رشد علم با شاخه شاخه شدن، تخصص‌گرایی و جزئی‌نگری آن همراه بود. این امر دستاوردهای زیادی را برای بشر به دنبال داشته است، اما حصرگرایی و بسنده کردن به گستره‌ای محدود در بسیاری از موارد موجب نفی و انکار سایر رویکردها و روشها شد؛ به تعبیر دیگر، هرچند تخصص‌گرایی، علم را دقیقتر و ژرفتر کرد، پیوند و تعامل میان علوم را از هم گسست. به نظر ادگار مورن با چنین تخصصی شدنی باید بپذیریم که اطلاعات در عرصه علم به هیاهو تغییر می‌یابد و بارانی از روشنیهای جزئی به تاریکی مطلق تبدیل می‌شود (ر.ک. مورن، ۱۳۷۴: ص ۲۱). تخصصی کردن بیش از اندازه موجب تکه‌تکه شدن بافت پیچیده واقعیت، و واقعیتها متلاشی و تجزیه می‌شود. بنابراین پژوهشگر تمام تلاش خود را صرف حل جزئی از معما می‌کند به گونه‌ای که گاه فهم پاسخ اجزای دیگر و کل معما برایش بی‌اهمیت می‌شود.

در اوایل قرن بیستم، گروهی از اندیشمندان از جمله ادموند هوسرل برای جبران آثار منفی تخصص‌گرایی به چاره‌جویی پرداختند و روشهای جدیدی را برای فهم بهتر پدیده‌ها و کشف قوانین حاکم بر آنها پیشنهاد کردند. «پدیدارشناسی» را می‌توان از نخستین گامهایی دانست که علیه حصرگرایی در علوم برداشته شد. پدیدارشناسی رهیافتی است که نقش آن نشان دادن ابعاد پدیدارهای کثیرالاضلاع است. البته باید میان پدیدارشناسان متقدم و متأخر تفاوت قائل شد. پدیدارشناسان معاصر با بهره‌جستن از رویکرد میان‌رشته‌ای در واقع پدیدارشناسی را تعالی و توسعه داده‌اند (قراملکی، ۱۳۸۵: ص ۳۲۸).

بعضی نیز راه‌هایی از آثار منفی تخصص‌گرایی را در کثرت‌گرایی جستجو کردند؛ یعنی برای مسئله‌ای واحد به روشها و ابزارهای گوناگون روی آوردند و بدین وسیله بود که رویکردهای چندرشته‌ای و میان‌رشته‌ای اهمیت پیدا کرد تا با وحدت‌بخشی به دانشهای نزدیک به هم، شکاف ارتباطی پُر شود که در عصر تخصص‌گرایی میان شاخه‌های مختلف علوم پدید آمده بود.

مبانی رویکرد میان‌رشته‌ای

در رویکرد میان‌رشته‌ای، که بر کثرت‌گرایی روشمند مبتنی است، نگاه پژوهشگر، عام، فراگیر و نظام‌مند است. محقق در رویکرد میان‌رشته‌ای به جای پارادایم گسستن، فرو کاستن و تک‌بعدی‌سازی، پارادایم تمایزدهی و پیونددهی را اصل قرار می‌دهد؛ پارادایمی که متمایز کردن بدون گسستن و پیوند دادن بدون این‌همانی کردن یا فرو کاستن را ممکن می‌کند. این پارادایم، اصل «یگانه‌بسیارگانه» یا «وحدت در کثرت» را در خود دارد که از وحدت و یگانگی انتزاع شده از بالا (کلیت‌گرایی) و از پایین (فرو کاستن گرایی) می‌گریزد (مورن، ۱۳۷۹: ص ۲۱).

آگاهی پژوهشگر از چندبعدی بودن واقعیتها نشان می‌دهد که هر بینش تکررشته‌ای و قطعه‌قطعه شده‌ای ناقص و ابتر است؛ پس باید آن رشته را با بعدهای دیگر و رشته‌های دیگر پیوند داد. هر چند، رشته‌های دانش از هم متمایز شده و با یکدیگر در رقابت است، در رویکرد وحدت‌گرایانه میان‌رشته‌ای مکمل یکدیگر خواهد بود تا محقق به فهمی کاملتر و شناختی جامع‌تر از پدیده مورد مطالعه دست یابد.

توجه به بافت در رویکرد میان‌رشته‌ای اهمیت زیادی دارد. پژوهشگر در چنین

رویکردی بصیرت کلی خود را پرورش می‌دهد تا در مسیری گام بردارد که او را به شناخت همه‌جانبه نزدیک کند. محقق می‌داند که معنا همان‌قدر که از متن ریشه می‌گیرد از بافت یا زمینه اجتماعی و فرهنگی نیز تأثیر می‌پذیرد.

انعطاف‌پذیری و داشتن سعه صدر برای ایجاد تعامل با سایر رشته‌ها از لوازم رویکرد میان‌رشته‌ای است. برعکس، خودمحوری شناختی و عاطفی از زمینه‌های روانشناختی گرایش به حصرگرایی است که بدون رفع آنها مطالعه میان‌رشته‌ای تحقق نمی‌یابد. پژوهشگر باید ذهن خود را برای حرفهایی که دیگران زده‌اند، باز کند و سعه صدر داشته باشد. یکی از مهمترین عوامل انکار رهیافت سایر رشته‌ها نبودن زبان مشترک است. بنابراین مطالعه میان‌رشته‌ای تا حدودی نیازمند فعالیت در سطح ارتباط کلامی و منطقی است و سرانجام اینکه برای دستیابی به رویکرد میان‌رشته‌ای باید به ایجاد مدل منطقی برای ارتباط زایا و مؤثر بین رشته‌ها توجه کرد (قراملکی، ۱۳۸۳: ص ۲۵۴-۲۵۵).

ادبیات و مطالعات میان‌رشته‌ای

ادبیات از جهت موضوعی، قلمرو وسیعی را در برمی‌گیرد و با دانشهای متعددی در ارتباط است. از این رو روشهای مختلفی را برای مطالعه و بررسی آن می‌توان به کار گرفت؛ به عبارت دیگر بسیاری از مسائل ادبی «چندوجهی» است و به دلیل کثیرالاضلاع و ذوبتون بودن در علوم مختلف ریشه دوانده است. بنابراین برای حل مسائل آن باید علوم مختلف را کاوید. اصولاً ادبیات درباره همه چیز بحث می‌کند: زندگی، جوانی، پیری، مرگ، عشق، خانواده، اجتماع و به طور خلاصه زندگی با تمام تنوع و گوناگونی‌اش؛ پس مشکل می‌توان آن را در یک حوزه محدود کرد (Moran, 2002: p 21)، به همین سبب است که مطالعات ادبی هرگز در طول تاریخ، رشته‌ای ناب و خالص نبوده و همیشه با مباحث و گفتمانهای دیگر رشته‌ها در ارتباط بوده است (رها دوست، ۱۳۸۲: ص ۱۹۷).

رویکرد میان‌رشته‌ای را می‌توان در پژوهشهای گوناگون آشکارا دید که در رشته‌های مرتبط با مطالعات ادبی شکل گرفته است؛ از جمله نشانه‌شناسی، تحلیل گفتمان و مطالعات فرهنگی، که امروزه در حوزه مطالعات ادبی جهان جایگاه ویژه‌ای دارد. هم‌چنین مطالعات در حوزه‌های روانشناسی ادبیات و جامعه‌شناسی ادبیات که در واقع گرایشهای فرارشته‌ای است. در اینجا ضمن توضیحی درباره موارد پنجگانه، نمونه‌هایی

از آثاری معرفی و بررسی می‌شود که با این رویکردها به تحلیل متون ادب فارسی پرداخته است.

الف) نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی^۱ اصطلاحی است که فردینان دو سوسور آن را برای نامیدن علمی پیشنهاد کرد که زندگی نشانه‌ها را در دل جامعه بررسی می‌کند. هرچند نشانه‌شناسی با همین مفهوم در قرن هفدهم نیز به وسیله فیلسوف انگلیسی، جان لاک مورد استفاده قرار گرفته بود، مفهوم این واژه به مثابه وجهی بین‌رشته‌ای برای بررسی پدیده‌هایی که در زمینه‌های مختلف وجود دارد، صرفاً در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بود که مستقل و بدون ارتباط با کار سوسور به وسیله چارلز سندرز پیرس، فیلسوف امریکایی تکوین یافت (جواندل، ۱۳۸۰: ص ۱۶۲-۱۶۳).

در اوایل دهه ۱۹۵۰م. کلود لوی-استروس ساختگرایی را با استفاده از نشانه‌شناسی در انسان‌شناسی بنیان نهاد. ساختگرایی و نشانه‌شناسی عملاً رشته‌ای را پدید آورد که کاملاً می‌توان آن را «نظریه» دانست؛ زیرا معنا و وضعیتهای معنا را به موضوع مطالعه مبدل ساخت و به این ترتیب بدون اینکه خود را به علوم اجتماعی و انسانی مثل ادبیات، فلسفه، تاریخ، زبان‌شناسی و روان‌شناسی محدود کند، همه آنها را به یکدیگر متصل کرد؛ علمی که از اواخر دهه ۱۹۶۰م. بر نظریه ادبی تأثیری مستقیم گذاشته بود (کان، و دیگران، ۱۳۷۳: ص ۱۰).

در مرکز حوزه مطالعات نشانه‌شناختی، نظامهای نشانه‌های قراردادی واقع است که برای ایجاد ارتباط مستقیم به کار می‌رود؛ اما پیچیده‌تر از رمزگانهای صریح، نظامهایی است که بدون تردید ایجاد ارتباط را ممکن می‌سازد؛ اما رمزگان آنها بسادگی قابل تثبیت نیست و بسیار مبهم است؛ ادبیات یکی از آنهاست. برای خواندن و درک ادبیات به چیزی بیش از دانش زبانی نیاز است. وجود همین غنا و پیچیدگی نظامهای ارتباطی‌ای چون ادبیات، مطالعه نشانه‌شناختی آنها را فوق‌العاده جذاب می‌کند. ادبیات بی‌وقفه هرچه را در حال مبدل شدن به رمزگانی دقیق یا قواعد صریح تعبیر است، تضعیف می‌کند و به نقیضه می‌کشاند و از میان می‌برد (ر.ک. کالر، ۱۳۷۹: ص ۱۱۷-۱۲۴).

معروفترین نشانه‌شناس جدید، یوری لوتمان از اتحاد جماهیر شوروی، که در آثاری از قبیل تحلیل متن ادبی (۱۹۷۲) انواع ساختگرایی و چکسلواکیایی را گسترش داد،

معتقد است که آثار ادبی ارزش بیشتری دارد؛ زیرا نسبت به متون غیر ادبی «بار اطلاعاتی» بیشتری دارد. رهیافت او دقت زبان‌شناسان ساختگرا و فنون «خواندن دقیق» اصحاب نقد جدید را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد (سلدن و ویدسون، ۱۳۷۷: ص ۱۳۷).
اسطوره‌ها، افسانه‌ها و به طور کلی هنر و ادبیات عامیانه و فولکلوریک از آنجا که موقعیتهای کهن، ساده و همگانی را توصیف می‌کند، توجه بسیار نشانه‌شناسی را برمی‌انگیزد. نشانه‌شناسی ادبیات، امروزه در کنار نقد نو رشد بسیاری یافته است. در حال حاضر، نقد نو در دو راستا به کار گرفته می‌شود: نخست برای بررسی شکل و یا ریخت‌شناسی روایت و دوم برای مطالعه کهن‌الگوهای نمادین (گیرو، ۱۳۸۰: ص ۹۹-۱۰۰).
بیشتر نشانه‌شناسان معاصر بررسی و مطالعه فنون بلاغی نظیر استعاره، مجاز و کنایه را نیز در قلمرو نشانه‌شناسی می‌دانند. ویژگی اصلی این گرایش این است که نشان دهد صورتهای بلاغی، نقش ژرف و انکارناپذیری در شکل دادن به «واقعیتها» دارد. به نظر آنان فنون بلاغی صرفاً آرایه‌های سبکی نیست، بلکه از ساز و کارهای شکل‌دهنده به گفتمان است (ر.ک. سجودی، ۱۳۸۲: ص ۱۱۶).

نمونه‌های مطالعات نشانه‌شناختی در ادب فارسی

آثار نشانه‌شناسی ادبی در ایران هر چند گسترده نیست، روبه رشد است. کتاب «نشانه‌شناسی تفسیر عرفانی» نوشته مریم مشرف یکی از آثاری است که در این زمینه منتشر شده است. هم‌چنین می‌توان از «نشانه‌شناسی مطایبه» نوشته احمد اخوت و «نشانه‌شناسی ادبی، کاربرد قرآن و حدیث در ادب فارسی» نوشته محمدرضا راشد محصل یاد کرد. از نمونه مقاله‌هایی که به نشانه‌شناسی ادبی پرداخته است، می‌توان از «بررسی نشانه‌شناختی داستان یک شهر احمد محمود» از جواد اسحاق‌نیا نام برد و نیز از پایان‌نامه‌ها «نشانه‌شناسی بوف‌کور» نوشته سیمین‌دخت گودرزی و «نشانه‌شناسی القایی در اثر ادبی» نوشته خدیجه حمیدپور به این رویکرد پرداخته‌اند.

مقاله «تأویل نشانه‌شناختی ساختارگرایی شعر زمستان اخوان ثالث» نوشته علیرضا انوشیروانی از مقاله‌هایی است که به رویکرد نشانه‌شناسی ادبی پرداخته است. مؤلف پس از مباحثی نظیر تعریف نشانه‌شناختی، فردینان دو سوسور و نشانه‌شناختی، تعریف نشانه، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی و طرح‌واره ارتباطی یاکوبسن^۲ به کاربرد اصول نشانه‌شناسی در شعر «زمستان» توجه کرده است. او نشانه‌های این شعر را به چند دسته

تقسیم می‌کند: «نشانه سرما» که در این نوع نشانه دال و مدلول با دلالت ضمنی^۳ به هم پیوند می‌خورد. به نظر نویسنده در رمزگان هنری، سرمای زمستان می‌تواند معانی بسیاری را به خواننده القا کند. بی‌محبتی و بی‌مهری، بدگمانی، روابط بی‌روح و سرد بین مردم، جدایی، سکوت، دل‌تنگی و ناامیدی و سرانجام مرگ، همگی می‌تواند بیانگر احساسات تلخ انسانی باشد که در فراز و نشیب زندگانی به پایان محتوم غم‌انگیز خود رسیده است و کسی را یارای مقاومت در برابر سرمای سوزان زمستان نیست. نشانه دیگر «ترسا» ست که براساس توافق میان کاربران این نشانه در رمزگان ادبی، این واژه در مفهوم می‌فروشد و پیمانه‌کش به کار رفته است. واژگان «مسیحی» و «ترسا» در کارکرد ارجاعی خود هر دو به یک معناست؛ اما رمزگان متفاوتی دارد که در این شعر به طور همزمان از هر دو رمزگان استفاده شده است. «مسیحا» جان دوباره می‌بخشد و «ترسا» با پیمانه می، غم و غصه را به فراموشی می‌سپارد. «نشانه‌های احساسی» در این شعر از نظر نویسنده، تکرار واژه «منم» و صفات به کار گرفته شده همچون «لولی‌وش مغموم»، «سنگ تپیاخورده رنجور» و «دشنام پست آفرینش» است که احساس تنهایی، پوچی، غم، بی‌ارزشی و رنج و ناامیدی را به خواننده القا می‌کند. سرانجام، شاعر به «نشانه‌های سرخی، تاریکی و چراغ» در این شعر می‌پردازد و به مدلولهای متفاوت و متعدد آنها اشاره می‌کند.

به نظر نویسنده، شعر زمستان اخوان ثالث، ساختار واحدی از نظام نشانه‌شناسی را ارائه می‌کند؛ به عبارت دیگر تمامی انگاره‌ها و تصاویر به سوی وحدت شعری حرکت می‌کند. نکته مهم دیگری که نویسنده به آن پرداخته این است که در رمزگانهای هنری، یک دال می‌تواند چندین مدلول داشته باشد. بنابراین بررسی نشانه‌شناختی هر شعر نیز می‌تواند لایه‌های معنایی متعددی را آشکار سازد؛ به عبارت دیگر نشانه‌شناسی بر تکرار در تفسیر استوار است (ر.ک: انوشیروانی، ۱۳۸۴: ص ۵-۲۰).

ب) تحلیل گفتمان

تحلیل گفتمان^۴ که از آن به سخن‌کاوی، تحلیل کلام و تحلیل گفتار نیز تعبیر می‌شود، گرایش مطالعاتی بین‌رشته‌ای است که از اواسط دهه ۱۹۶۰ تا اواسط دهه ۱۹۷۰م. در پی تغییرات گسترده علمی - معرفتی در رشته‌هایی چون انسان‌شناسی، قوم‌نگاری، جامعه‌شناسی خرد، روانشناسی ادراکی و اجتماعی، شعر، معانی و بیان، زبان‌شناسی و

سایر رشته‌های علوم اجتماعی و انسانی علاقه‌مند به مطالعات نظام‌مند ساختار، کارکرد و فرایند تولید گفتار و نوشتار ظهور کرده است. این گرایش به دلیل بین‌رشته‌ای بودن، خیلی زود به عنوان یکی از روش‌های کیفی در حوزه‌های مختلف علوم انسانی مورد استقبال واقع شد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ص ۷). البته تحلیل گفتمان بیش از هر چیز وامدار زبان‌شناسی و نقد ادبی بویژه نقد ادبی نو است (بهرام‌پور، ۱۳۷۹: ص ۲۴). تحلیل گفتمان انتقادی در روش تحلیل خود از روش زبان‌شناختی دستور نظام‌بنیاد هالیدی و اصطلاحات فرازبانی و زبان‌شناسی صورت‌گرایان به عنوان ابزاری برای تبیین ایدئولوژیهای پنهان و منابع قدرت در پشت متنهای زبانی بهره می‌گیرد (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ص ۱۲۸).

نظریه‌پردازان تحلیل گفتمان بر تفاوت‌های نهادینه شده‌ای آگاهند که بین متون ادبی و غیرادبی وجود دارد؛ به عنوان مثال از نظر آنان متون تاریخی به دلیل رابطه‌ای که با واقعیت دارد، تشخیص می‌یابد؛ اما متون ادبی رابطه پیچیده‌ای هم با واقعیت و هم با ارزش دارد. از یک سو واقعیتی را درباره وضعیت انسان ارائه می‌کند و از سوی دیگر آن واقعیت را درون یک فرم خیالی و غیرحقیقی عرضه می‌کند (میلز، ۱۳۸۲: ص ۳۴).

با تکیه بر قواعد و قوانین زبان‌شناسی و تحلیل گفتمانی و هم‌چنین با بهره‌گیری از دیدگاه‌های منطقی واقع‌گرایانه می‌توان به نتایج قابل اعتمادی دست یافت. تحلیل گفتمان از جنبه عملی بیشتر در سبک‌شناسی متون و نقد ادبی کاربرد دارد. نویسنده از طریق سبک و شیوه خاص خود، درک و اندیشه و احساس خود را با استفاده از زبان بیان می‌کند؛ منتقدان با فرایندهای فرهنگی سروکار دارند و باید در جهت نمایاندن حقایق پنهان در پشت متون از سازوکارهای مناسب بهره گیرند و بی‌طرف و منفعل نباشند. تجزیه و تحلیل‌های گفتمانی هم در حوزه ارزیابی ارزشهای ادبی و هم در زمینه شناخت ابزارهای مؤثر زبانی کارساز است و می‌تواند در تعیین چارچوبهای نظری و الگوهای تجزیه و تحلیل متون بسیار مؤثر واقع شود.

تحلیل گفتمان انتقادی نیز رویکردی است که هدف آن ارائه چشم‌انداز و نگاهی نوین به نظریه‌پردازی و تحلیل و کاربرد آن از طریق زمینه‌های کلی و گوناگون است و می‌توان دیدگاه‌های انتقادی را در حوزه‌های متنوعی همچون کاربردشناسی زبان، تحلیل روایت و داستان در ادبیات، سبک‌شناسی و تحلیل رسانه‌ها و... به کار برد. آنچه زبان‌شناسی را «انتقادی» می‌کند این ویژگی است که صورتهای زبانی آزادانه انتخاب نمی‌شود بلکه شرایط انتخاب از قبیل بافت خرد و کلان اعم از قراردادهای اجتماعی

نوشته و نانوشته، گفتمان غالب، دانش زمینه‌ای گوینده و یا نویسنده، تاریخ و دانش اجتماعی و فرهنگی، صورتهای زبانی را خواه در متون رسانه‌ای و خواه در متون ادبی تحت تأثیر قرار می‌دهد و این شرایط توسط ایدئولوژی، جامعه و گفتمان تعیین می‌شود و تفسیر و تحلیل متون، تفسیر زبان تعیین‌شده به وسیله جامعه و به عبارتی فهم نقشها، فرایندها و معانی تعامل اجتماعی است؛ چرا که تعامل اجتماعی بر این فرض مبتنی است که رابطه بین مردم و جامعه تصادفی و دلخواهی نیست، بلکه به صورتی نمادین تعیین می‌شود (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ص ۲۲).

نمونه‌های تحلیل گفتمان در ادب فارسی

از نمونه پژوهشهای تحلیل گفتمان در آثار ادب فارسی می‌توان از مقاله «ساخت گفتمانی و متنی رباعیات خیام و منظومه انگلیسی فیتز جرالد» نوشته یارمحمدی نام برد. هم‌چنین از کتاب «به سوی زبان‌شناسی شعر» که نویسندگان آن، مهاجر و نبوی با ارائه الگویی از تحلیل گفتمان به بازخوانی چند شعر نیما پرداخته‌اند. پایان‌نامه‌هایی نیز در این زمینه نوشته شده است که به عنوان نمونه می‌توان از «تجزیه و تحلیل گفتمانی و متنی غزلیات سعدی» نوشته شهبازی و «به کارگیری روابط واژگانی در مثنوی و مقایسه آن با شاهنامه» نوشته مریم سعید دهقی نام برد.

«تجزیه و تحلیل گفتمانی داستان مدیر مدرسه در دو سطح خرد و کلان» نوشته دکتر رحیمیان و آرزو مؤمنی از مقاله‌هایی است که به رویکرد تحلیل گفتمان پرداخته است. در این مقاله آن‌چنانکه هدف تحلیل گفتمان است تلاش شده تا ساختار سازمان‌دهنده متن داستان بررسی و تبیین شود که سرانجام همان چارچوب فکری نویسنده است. در این بررسی زبان دارای دو ساخت خرد و کلان دانسته شده است. ساخت کلان یا بافتار^۵ به ویژگیهای کلی گفتمان اشاره دارد و ساخت خرد^۶ به خصوصیات جزئی‌تر در سطح جمله می‌پردازد. «لاینز» معتقد است که زبان‌شناسی خرد، ساختار دستگاه‌های زبان را بدون توجه به چگونگی اکتساب زبان، نقشهای زبانی، ارتباط متقابل زبان و فرهنگ و سازوکارهای فیزیولوژیکی و روانشناختی مورد مطالعه قرار می‌دهد که در رفتار زبانی دخالت دارد و «کریستال» بر این عقیده است که زبان‌شناسی کلان به ارتباط میان زبان و تمامی خصوصیات فرازبانی در رفتار ارتباطی مربوط است در حالی که زبان‌شناسی خرد دربرگیرنده حوزه‌هایی چون واج‌شناسی، تکواژشناسی و نحو است (رحیمیان، ۱۳۸۱: ص ۴۶). در این مقاله تجزیه و تحلیل داستان در سطح کلان براساس مطالعه مواردی

همچون زمان وقوع داستان، مکان وقوع آن، شخصیتها و نقش هر کدام، هدف داستان، طرح مسئله، گره‌گشایی و نتیجه‌گیری صورت گرفته است. برای بررسی عوامل انسجامی در این داستان نیز مصادیق پنج عامل انسجامی از قبیل ارجاع، جانشینی، حذف، عوامل ربطی و تعبیرات واژگانی دسته‌بندی و تجزیه و تحلیل شده است. نویسندگان مقاله برای تحلیل داده‌ها در سطح خرد به جستجوی مصادیق یازده الگوی نحوی از قبیل نوع جمله از نظر ساده یا مرکب بودن، شکل جمله از نظر خبری، پرسشی، امری، عاطفی، شرطی، معلوم و مجهول و همچنین بررسی جمله از جنبه اسمیه یا فعلیه بودن پرداخته‌اند. در بخش خرد به ساز و کارهای سبکی داستان از جمله توصیف، تشبیه، اصطلاحات عامیانه و نثر شکسته نیز توجه نشان داده‌اند (ر.ک. رحیمیان، ۱۳۸۱: ص ۴۱-۶۵). چنین پژوهشهایی با تکیه بر الگوهای علمی و مستند می‌تواند علاوه بر نشان دادن چارچوب فکری آفریننده اثر، بیانگر وجود یا نبود انسجام در متن نیز باشد و با بررسیهای خرد، ساختار دستوری و سبکی اثر را نیز به نمایش بگذارد.

ج- مطالعات فرهنگی

مطالعات فرهنگی^۷ در مفهوم گسترده آن درک کارکرد فرهنگ است. این رویکرد بین‌رشته‌ای از تعامل رشته‌هایی همچون جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، تاریخ، زبان‌شناسی، فلسفه، ادبیات، نقد متون و... پدید آمده است.

مطالعات فرهنگی در «لیویسیسم» ریشه دارد؛ نوعی از مطالعات ادبی که عنوانش را از نام اف. آر. لیویس، برجسته‌ترین شخصیت خود گرفته است. لیویسیسم تلاشی بود برای رواج دوباره آنچه اکنون به پیروی از پیر بورديو سرمایه فرهنگی نامیده می‌شود. هوگارت و ویلیامز از کسانی بودند که به گسترش این حوزه اقدام کردند (ر.ک. مهدی‌زاده، ۱۳۷۹: ص ۲۳). در واقع در این رویکرد متون ادبی وسیله‌ای برای پژوهشگران است تا به پیچیدگیها، تنوعها و ظرافتهای فرهنگ روزمره و عادی به گونه‌ای روشمند بپردازند.

مطالعات فرهنگی با گسترش دایره شمول تحقیقات ادبی و فرهنگی به تمام جلوه‌های فرهنگ جامعه معاصر، بنیانی‌ترین مقولات نقد ادبی سنتی را مورد تردید قرار داده که یکی از آنها مرزگذاری بین فرهنگ متعالی و فرهنگ عامیانه و محدود کردن حوزه پژوهشها به فرهنگ متعالی است. در رویکرد مطالعه فرهنگی، پژوهشگر حوزه تحقیقات خود را به آثار مشهور و معتبر محدود نمی‌کند، بلکه ادبیات عامه‌پسند را نیز

معرف فرهنگ جامعه و درخور نقد می‌داند. مطالعات فرهنگی هم‌چنین مرزگذاریهای نقد سنتی بین دوره‌های مختلف ادبی و ویژگیهای ژانرهای ادبی را مورد تردید قرار داده است. برتر دانستن تراژدی بر کمدی و یا تقسیم تاریخ ادبیات به دوره‌های کاملاً جداگانه از اندیشه‌ای سرچشمه می‌گیرد که به ارزشگذاری سلسله‌مراتبی قائل است. این رهیافت میان‌رشته‌ای اصولاً با سلسله مراتب سنتی و فرق‌گذاری بین آن مراتب مخالفت می‌ورزد (ر.ک. پاینده، ۱۳۸۲: ص ۲۹۲-۲۹۳).

رویکرد مطالعات فرهنگی، مباحث اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و ادبی را ترکیب می‌کند و بر تخصص‌گراییهای قراردادی و جزئی‌نگریها غلبه می‌کند تا به شناخت درستی از فرهنگ و هویت هر جامعه دست یابد و در گامهای بزرگتر تنها به توصیف فرهنگها نمی‌پردازد بلکه مداخله در فرهنگها و بازسازی آنها نیز از اهداف این رویکرد است. هم‌چنین مطالعات فرهنگی به بررسی رابطه میان زبان و قدرت بویژه راههای ایجاد و هویت‌های اجتماعی نیز توجه دارد. مطالعات مربوط به فرهنگ عامه همچون داستانهای عامه‌پسند، تلویزیون، فیلمها، روزنامه‌ها، مجلات و موسیقی عامه‌پسند و بحث از مصرف کالا در زندگی روزمره از مباحثی است که در مطالعات فرهنگی مورد بررسی قرار می‌گیرد (ر.ک. استوری، ۱۳۸۵).

رابطه مطالعات فرهنگی با مطالعات ادبی مسئله پیچیده‌ای است که می‌توان آن را در دو زمینه بررسی کرد: نخست اینکه در مطالعه فرهنگی، مصنوعات فرهنگی نه همچون اشیایی که هستند و باید آنها را شمارش کرد، بلکه همچون «متنهایی» بررسی می‌شود که باید آنها را خواند. دیگر اینکه وقتی ادبیات چون رویه فرهنگی خاصی مورد مطالعه قرار می‌گیرد و آثار ادبی به گفتمانهای دیگر مرتبط می‌شود، دامنه پرسشهایی که آثار ادبی می‌تواند به آنها پاسخ دهد، گسترش می‌یابد و نشان داده می‌شود که این آثار به چه روشی در برابر ایده‌های عصر خود مقاومت کرده و یا آنها را پیچیده‌تر ساخته است. مطالعات فرهنگی با اصرار بر مطالعه ادبیات به منزله یک رویه دلالت در میان رویه‌های دیگر و با بررسی نقشهای فرهنگی که به ادبیات اعطا شده است، می‌تواند مطالعه ادبیات به منزله پدیده‌ای پیچیده و بینامتنی را شدت بخشد (کالر، ۱۳۸۲: ص ۶۴-۶۵).

سهم مطالعات فرهنگی در نقد ادبی در ارزیابی دوباره رابطه میان حال و گذشته نهفته است. در این رویکرد به خوانندگان یادآوری می‌شود که هر متن برای خودش تاریخی دارد و آگاهی بر موقعیتهای تاریخی می‌تواند فهم شخص و ارزیابی او از آثار ادبی را غنی سازد. نظریه‌پردازان مطالعات فرهنگی طالب نگاهی دقیقتر به پیچیدگیهای

هر جامعه هستند و می‌خواهند این کار را از رهگذر توصیف فرهنگ به‌مثابه ارگانسیم زنده‌ای انجام دهند که پیوسته تغییر می‌کند و نه به عنوان موجود ثابتی که می‌تواند به شکل عینی توصیف شود. هم‌چنین آنان بر این نکته تأکید دارند که خوانندگان، محققان و ناقدان اگر فکر کنند ارزشها و نگرشهایشان بر فهم آنان از ادبیات و فرهنگ خودشان و گذشته تأثیری ندارد، خود را گول زده‌اند (ر.ک. مکاریک، ۱۳۸۳: ص ۲۷۰-۲۷۱).

باید توجه داشت که «در عصر جهانی شدن و ادغام گفتمانهای سابقاً جداگانه، اتخاذ رهیافتی میان‌رشته‌ای برای تحلیل فرهنگ با روند عام زندگی بشر همسویی دارد، آن‌گونه که هرگونه تلاش برای تافته جدا بافته جلوه دادن نقد ادبی و پرهیز از بهره‌گیری روشها و مفاهیم سایر حوزه‌های علوم انسانی و اجتماعی، مغایر با این روند و فقط نشانه بی‌اطلاعی از وضعیت امروز تحقیقات ادبی است» (پاینده، ۱۳۸۲: ص ۳۰۳).

نمونه‌های مطالعاتی فرهنگی در ادب فارسی

مطالعه فرهنگی در جهان، رشته‌ای شناخته‌شده و آثار زیادی نیز در این زمینه نوشته شده است. در ایران نیز آثاری هست که به مطالعه فرهنگی در متون ادبی، البته نه به معنای خاص و امروزی آن، پرداخته‌اند؛ همچون کتاب «هویت ایرانی و زبان فارسی» نوشته شاهرخ مسکوب و یا «فردوسی و هویت ایرانی» نوشته منصور رستگار فسایی که در آنها متون ادبی با هدف احیای هویت ملی مورد بازخوانی قرار گرفته است. کتاب «در آینه ایرانی» نوشته محمدرضا قانون‌پرور و «شناخت مفاهیم سازگار با توسعه در فرهنگ و ادب فارسی» از انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی نیز به رویکرد مطالعه فرهنگی توجه دارد. از پایان‌نامه‌هایی که به مطالعات فرهنگی پرداخته است می‌توان از «طبقات اجتماعی و فرهنگی در دیوان حافظ» نوشته شهبازی و «جامعه، فرهنگ‌شناختی ایرانی در شاهنامه و بوستان» نوشته بتول فخرالاسلام یاد کرد. هم‌چنین باید از مقاله «جایگاه ادبیات عامه‌پسند در مطالعات فرهنگی» نوشته حسین پاینده نام برد که نگاه عمیقی به مطالعه فرهنگی دارد.

کتاب «قرائتی نقادانه از آگهی‌های تجاری در تلویزیون ایران» نوشته دکتر حسین پاینده از نمونه آثار مطالعات فرهنگی است که نویسنده در آن ساختار و مضامین آگهی‌های تجاری را با تعبیر و روشهایی مورد بررسی قرار داده است که در نقد ژانر ادبی داستانک^۸ به کار گرفته می‌شود. این قیاس به نویسنده امکان می‌دهد تا مفاهیم ادبیات داستانی از قبیل شخصیت، کشمکش، اوج، زاویه دید و درونمایه را برای بحث

دربارهٔ روایت‌هایی مورد استفاده قرار دهد که این آگهی‌ها به نمایش می‌گذارد. به نظر نویسنده، قیاس‌پذیر بودن ساختار آگهی‌های تجاری روایتی با ساختار داستانک هم‌چنین به این معناست که می‌توان از رهیافت‌های گوناگون نقد ادبی (از قبیل نقد فرمالیستی، نقد روانکاوانه، نقد فمینیستی و...) برای کاوش و بحث دربارهٔ معانی دلالت‌شدهٔ آگهی‌ها بهره گرفت. از نظر او استفاده از صنایع ادبی همچون استعاره، جناس، تجاهل‌العارف، مجاز و... نیز در آگهی‌های تجاری از یک سو به ایجاز در مرادۀ کلامی و تصویری کمک می‌کند و از سوی دیگر دامنهٔ دلالت‌های معنا را گسترده‌تر می‌سازد. این پژوهش با در پیش گرفتن الگوی تحقیقات کیفی مطالعات فرهنگی، صبغۀ میان‌رشته‌ای دارد و از مجموعه‌ای از نظریه‌های علوم انسانی به منظور کاوش معنا در آگهی‌های تجاری بهره می‌گیرد (ر.ک. پاینده، ۱۳۸۵).

د- روانشناسی ادبیات

روانشناسی ادبیات رویکردی در پژوهش ادبی است که در آن توجه به زبان و جنبۀ ناخودآگاه آن اهمیت زیادی دارد؛ بویژه زبان ادبی به علت گرایش به ابهام و چندمعنایی بودن بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد. از نظر روانکاوان، زبان ادبی به زبان بیماران روانی بسیار شبیه است؛ زیرا در هر دو، روایت و داستان‌گویی از عناصر مهم زبانی به شمار می‌رود. «فریید هنگام کاوش در سرگذشت بیمارانش به منظور یافتن سرچشمۀ روان رنجوری آنان دریافت که به رغم واقعی بودن شرح حال بیمارانش، روایت‌های آنان با عنصر داستانی گره خورده بود» (رایت، ۱۳۷۳: ص ۱۰۳). از نظر روانشناسان، نویسنده با همان ذهنی زندگی می‌کند که اثر هنری خود را می‌آفریند. دانشمند و هنرمند خلاق دو ذهن ندارند که با یکی زندگی کنند و با دیگری بیافرینند. بنابراین هر اثر هنری، مؤلف خود را به همراه دارد. اگر ما نخواهیم مؤلف را ببینیم این مشکل ماست و اگر بتوانیم ببینیم، نه تنها از تأثیر آن اثر هنری کاسته نمی‌شود بلکه تأثیر آن بسیار گسترده‌تر و عمیق‌تر خواهد شد (صنعتی، ۱۳۸۲: ص ۶۸).

ادبیات با راه یافتن به دنیای درون و کوشش در بیان این عوالم به پیشرفت روانکاوی کمک بسیاری کرده است. روانکاوی از این رهگذر توانسته است از مرز آسیب‌شناسی عصبی عبور کند و به پردازش نظریه‌های آفرینش هنری برسد. کارلونی می‌گوید: از آنجا که کار نوشتن خود گونه‌ای رفتار است، پس آفرینش ادبی هم مورد ویژه و تحلیل‌شدنی چون سایر رفتارهای آدمی است. اثر ادبی عملاً فرافکنی زمینه

روانی نویسنده است. تحلیل محتوای نهانی اثر به یاری محتوای هویدا یعنی روایتها و نمادهای آن، روانکاوی متن ادبی را پی می‌ریزد (غیاثی، ۱۳۸۲: ص ۱۶۸-۱۶۹). از نظر نقد روانکاوانه کلاسیک، متن ادبی همان کارکردی را برای نویسنده دارد که رؤیا برای رؤیابین یا کسی که خواب می‌بیند؛ زیرا هم در رؤیا و هم در ادبیات از مستقیم‌گویی پرهیز می‌شود و نیز در هر دو از روایت داستانی، تصویر، استعاره و نماد استفاده می‌شود. به این ترتیب هدف منتقد این است که روانشناسی نویسنده را برحسب امیال ناخودآگاهانه او به دست دهد. چنین منتقدی بر انگیزه‌های نویسنده تأکید می‌کند و الگوی تقسیم ساختاری ذهن به «خود»، «نهاد» و «فراخود» را مبنای کارش قرار می‌دهد (پاینده، ۱۳۸۲: ص ۷۷-۷۹).

در رویکرد روانشناسی ادبیات مسائل گوناگونی مورد بررسی قرار می‌گیرد که از جمله آنها می‌توان به این موارد اشاره کرد: تجزیه و تحلیل روانی متن اثر هنری، تحلیل روانی شخصیت‌های اثر، توجه به شخصیت نویسنده و انگیزه پیدا و پنهان او در آفرینش اثر، نسبت ویژگی‌های روانی شخصیت‌های داستان با نویسنده آن، تجزیه و تحلیل نام اثر و نام شخصیت‌های داستانی، تعامل روانی خوانندگان اثر با نویسنده و متن، چگونگی شکل‌گیری عناصر ادبی از قبیل استعاره و مجاز در ذهن هنرمند، معیارهای روانی کشف استعداد ادبی افراد، بررسی چگونگی بهره‌گیری نویسندگان از مفاهیم روانشناسی و شیوه‌های درمان روانی و

نمونه‌های مطالعات روانشناسی ادبیات در زبان فارسی

در ایران در زمینه روانشناسی ادبیات آثار زیادی نوشته شده که نمونه‌هایی از آن عبارت است از: بررسی آثار هدایت از نظر روانشناسی اثر سروش ایادی، تحلیل روانشناختی در هنر و ادبیات از محمد صنعتی، استعاره و شناخت نوشته حبیب‌الله قاسم‌زاده، روانکاوی و ادبیات اثر حورا یاوری، برداشتهای روان‌درمانی از مثنوی از محمدصادق مؤمن‌زاده، پیدا و پنهان (تحلیل روانشناختی بر داستان رستم و سهراب) اثر مظفر احمدی دستگردی، رمز و مثل در روانکاوی ترجمه جلال ستاری و نیز مقاله «بررسی روان‌شناختی سه منظومه غنایی فارسی» اثر اقبالی و قمری و هم‌چنین «روانشناسی رنگ در اشعار سپهری» از سیدعلی قاسم‌زاده.

یکی از نمونه‌های پژوهشی روانشناسی ادبیات نوشته حورا یاوری است بر «سمفونی مردگان» اثر عباس معروفی که به نظر منتقد از آثاری است که نه تنها درونمایه

و موضوع که ساختار و فرم آن به فضای جلسه روانکاوی و مفاهیم و شیوه‌های درمان روانی مدیون است. «سمفونی مردگان» داستان بیست و چهار ساعت آخر زندگی اورهان اورخانی است که در جستجوی برادرش آیدین است تا او را بکشد و در این مدت، ژرف‌ترین لایه‌های درون خویش را می‌کاود. به نظر نویسنده، این داستان در سه زمینه از روشهای ناخودآگاه دفاع روانی از روشهای درمان روانی و فضای جلسه روانکاوی سود گرفته که عبارت است از: ۱. آفریدن ساختار مرکز گریز در داستان با استفاده از الگوی «نهاد» و «فرامن» در روانشناسی فروید که ناسازگاری آنها با یکدیگر، «من» یا مرکز شخصیت و قانون تواناییهای فرد را از رشد و گسترش باز می‌دارد. استفاده از الگوی «وقت بیمار» در جلسه درمان روانی برای تنظیم عامل زمان در روایت و کاربرد همراه این الگو و الگوی «واپس روی» - از روشهای ناخودآگاه دفاعی روان - برای به هم ریختن ساختار سمفونی و برای دو پاره کردن اورهان به «بدن» و «روان». ۲. تکنیکها و شگردهای تحلیلی و استفاده از سه روش دفاع روانی - سرکوبی، موجه نمایی و واپس روی در ترسیم ویژگیهای شخصیتی قهرمانان کتاب و ساکت ماندن نویسنده و پرهیز از ارزشگذاری و داوری. ۳. درونمایه و موضوع که ترسیم زندگی یک خانواده، تاریخچه بیماریها، آشفتگیها، دیوانگیها و گره‌های سرکوفته جنسی است (ر.ک. یاوری، ۱۳۸۳: ص ۱۵۹-۱۷۶).

ه- جامعه‌شناسی ادبیات

رویکرد جامعه‌شناسی ادبیات از پژوهشهایی است که توجه بسیاری از منتقدان ادبی را به خود جلب کرده است. ادبیات در این رویکرد نهادی اجتماعی به شمار می‌رود؛ زیرا از زبان که آفریده اجتماع است به عنوان وسیله بیان استفاده می‌کند. شگردهای ادبی نیز مثل مجموعه نهادهای جامعه در ذات خود اجتماعی است؛ یعنی قراردادهایی است که فقط در جوامع بشری زاده می‌شود. خود شاعر نیز یکی از اعضای جامعه است که منزلت اجتماعی خاصی دارد؛ مخاطبانی نیز در جامعه دارد. هم‌چنین ادبیات وظیفه یا فایده‌ای اجتماعی دارد که نمی‌تواند فردی باشد. بنابراین بیشتر عناصر ادبی مانند قوانین ادبی، نمادها و... به طور ضمنی و یا در نهایت مسائل اجتماعی است (ر.ک. ولک، و دیگران، ۱۳۷۳: ص ۹۹۰).

جامعه‌شناسی ادبیات مطالعات خود را بر محتوای اثر و جوهر اجتماعی آن و روابط متقابل ادبیات و جامعه متمرکز می‌کند. این رویکرد با معتبر شمردن قواعد و قراردادهای زیباشناختی و با دقیق شدن در خرده‌فرهنگ و پایگاه اجتماعی هنرمند می‌کوشد تأثیراتی را روشن سازد که فعالیتها و آثار هنری در روند امور و نهادهای اجتماعی و سیاسی و فرهنگی بر جای می‌گذارد و هم‌چنین تأثیراتی را نشان دهد که هنر و فعالیتهای هنری از

آنها می‌پذیرد و نقش مهمی را که ساختار اجتماعی در این میان ایفا می‌کند. هم‌چنین در این رویکرد موقع و موضع هنر و هنرمند در ساخت جامعه و روابط اجتماعی، محیط هنرمند و زمان و مکان زندگی و هم‌چنین طبقه و قشر اجتماعی که هنرمند در میان آنها و به مقتضای آنها و یا در پیوند با آنها به آفرینش اثر هنری پرداخته است مورد بررسی قرار می‌گیرد (ترابی، ۱۳۷۹: ص ۳۰). امروزه نیز ارزیابی میزان تولید و توزیع ادبیات، علل کاهش یا افزایش استقبال از هر اثر، نیازهای محتوایی گروه‌های اجتماعی مثل پیران، جوانان و کودکان و بررسی میزان مطالعه آثار ادبی در جامعه مورد توجه این رویکرد است.

نمونه‌های مطالعات جامعه‌شناسی ادبیات در زبان فارسی

از پژوهشهای جامعه‌شناسی ادبیات در زبان فارسی می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد: بیم و امید اثر محمدحسن حمیدی، جامعه، فرهنگ و ساینست در اشعار سید اشرف‌الدین گیلانی از داود علی بابایی و مقاله‌های «جامعه‌شناسی شعر نظامی» از دکتر رضا انزابی‌نژاد، «مسئله آزادی انسان در نظریه نقش اجتماعی با تکیه بر نظریه مولوی» از رامپور صدر نبوی، «مفاهیم جمعیت‌شناسی در فرهنگ و ادب پارسی» از احمد کتابی و «جامعه‌شناسی رمان فارسی» نوشته محمد غلام که ساختار چهار رمان فارسی را به تصویر کشیده است. پایان‌نامه‌هایی همچون «جامعه‌شناسی ادبیات منشور قرن پنجم» کار مظاهر علی‌پور و «بررسی مسائل اجتماعی در آثار برجسته منشور قرنهای پنجم و ششم» اثر فاطمه اسماعیلی نیز به این رویکرد پرداخته‌اند.

«جامعه‌شناسی رمان معاصر فارسی» نوشته محمد غلام یکی از مقاله‌هایی است که در این زمینه نوشته شده است. نویسنده کوشیده است با بررسی و تحلیل ساختهای درونی چند رمان فارسی، که از مقاطع زمانی مختلف گزینش شده است به تشریح ساختار بیرونی جامعه عصر نویسنده بپردازد. برای این منظور، رمان «شمس و طغرا» (۱۲۸۳) را به عنوان نخستین رمان فارسی برگزیده است. دومین رمان «حاجی‌آقا» است که به سال ۱۳۲۴ مربوط است. سومین رمان «جای خالی سلوچ» از محمود دولت‌آبادی است که در سال ۱۳۵۸ نوشته شده است و چهارمین رمان «خانه ادریسی‌ها» اثر غزاله علیزاده است که در سال ۱۳۷۱ به چاپ رسیده است.

نویسنده در سه بخش ساخت داستانی، ساخت تاریخی - سیاسی و ساخت اجتماعی و فرهنگی به نقد و تحلیل رمانهای معاصر فارسی پرداخته است. به نظر نویسنده، رمان، کاملترین نوعی است که می‌تواند به مطالعات جامعه‌شناختی نوین پاسخ مثبت دهد و از

دریچه مطالعه رمان فارسی بخوبی می‌توان ساختارهای جامعه ایرانی را تبیین کرد. به نظر او هر قدر از ساختار ساده جامعه ایرانی در عصر مشروطه - که عصر پیدایش نخستین رمانهای فارسی نیز هست - فاصله می‌گیریم و به سمت جامعه پیچیده‌تر پیش می‌آییم، ساختار رمان فارسی نیز پیچیده‌تر می‌شود و موضوعات اجتماعی، تنوع و پیچیدگی بیشتری می‌یابد. به نظر نویسنده، موضوعات و مقولاتی که در رمانهای فارسی، مورد نظر نویسندگان قرار گرفته است از کلی‌گرایی به سمت جزئی‌گرایی سیر می‌کند. این نکته از یک سو، حکایت به فردیت رسیدن انسان معاصر ایرانی است که با تمام وجود در رمان جدید حضور یافته و از سوی دیگر، بیانگر فاصله گرفتن ساختارهای جامعه از حالت ساده، ابتدایی و حماسی قدیم به سوی ساختارهای پیچیده و مدرن است (ر.ک. غلام، ۱۳۸۳: ۱۲۹-۱۷۳).

نتیجه‌گیری

رویکردهای میان‌رشته‌ای، که راهی برای رهایی از آسیبهای تقلیل‌گرایی و تخصص‌گرایی محض است، می‌تواند فرا راه پژوهشگر ادبی قرار دهد تا به شناخت جامع‌تر و دانشی عمیق‌تر از مسائل دست یابد. تحلیل گفتمان، نشانه‌شناسی، مطالعات فرهنگی، روانشناسی ادبیات و جامعه‌شناسی ادبیات نمونه‌هایی از رویکرد میان‌رشته‌ای یا فرارشته‌ای است که از تعامل رشته‌های گوناگون با مطالعات ادبی شکل گرفته است. نکته مهمی که باید به آن توجه داشت این است که زبان‌شناس یا روانشناس بدون آشنایی با ادبیات نمی‌تواند به چنین مطالعاتی دست زند؛ همچنان که پژوهشگر ادبی نیز بدون آگاهی از روانشناسی یا زبان‌شناسی نمی‌تواند پژوهشی جامع در این زمینه‌ها عرضه کند. در واقع میان‌رشته‌ای بودن این رویکردها به این معناست که محقق فارغ از جزئی‌نگری و تخصص‌گرایی به تعامل رشته‌ها و دانشی عمیق‌تر و همه‌جانبه‌تر دست یابد.

بررسیها نشان می‌دهد که تحلیل متون ادب فارسی با استفاده از این رویکردها در دهه اخیر گسترش یافته و موجب بازخوانی آثار ادب فارسی با نگاهی تازه شده است. این تحلیلها نشان‌دهنده زوایای جدیدی از ظرفیتهای پژوهشی ادبیات فارسی است. در صورتی که این ظرفیتهای از سوی پژوهشگران ادبی مورد توجه جدی قرارگیرد و واحدهای درسی جدیدی در دانشگاه‌ها تعریف و ارائه، و در آنها گرایشهای مختلف مطالعات میان‌رشته‌ای ادبی آموزش داده شود، شاهد شکوفایی پژوهشهای ادبی در ایران خواهیم بود.

- 1.Semiologie
- 2.Jakobson
- 3.Connotation
- 4.Discourse analysis
- 5.Macro-structure
- 6.Micro- structure
- 7.Cultural studies
- 8.Short short story

منابع

۱. آقاگل‌زاده، فردوس؛ *تحلیل گفتمان انتقادی*؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۵.
۲. _____؛ *«تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات»*؛ ادب پژوهی (فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی)، دانشگاه گیلان، سال اول، ش اول، ص ۱۷-۲۷، بهار ۱۳۸۶.
۳. استوری، جان؛ *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه*؛ ترجمه حسین پاینده، تهران: آگه، ۱۳۸۵.
۴. انوشیروانی، علیرضا؛ *«تأویل نشانه‌شناختی ساختارگرایی شعر زمستان اخوان ثالث»*؛ مجله پژوهش زبانهای خارجی؛ ش ۲۳، ص ۵-۲۰، ۱۳۸۴.
۵. بارت، رولان؛ *«ز اثر تا متن»*؛ ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون؛ سال اول، ش چهارم، ۱۳۷۳.
۶. بهرام‌پور، شعبانعلی؛ *«درامدی بر تحلیل گفتمان»*؛ مجموعه مقالات گفتمان و تحلیل گفتمانی، به اهتمام محمدرضا تاجیک، تهران: فرهنگ گفتمان، ۱۳۷۹.
۷. پاینده، حسین؛ *گفتمان نقد*؛ تهران: روزنگار، ۱۳۸۲.
۸. ترابی، علی‌اکبر؛ *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*؛ تبریز: فروغ‌آزادی، ۱۳۷۹.
۹. جواندل، نرجس؛ *«شناسه‌شناسی پرس»*؛ نامه مفید؛ ش ۲۶، ص ۱۵۹-۱۷۶، ۱۳۸۰.
۱۰. دورتیه، ژان-فرانسوا؛ *علوم انسانی گستره شناخت‌ها*؛ ترجمه مرتضی کتبی و دیگران، تهران: نشر نی، ۱۳۸۲.
۱۱. رایت، الیزابت؛ *«نقد روانکاوانه مدرن»*؛ ترجمه حسین پاینده، مجله ارغوان، ش چهارم، ۱۳۷۳.
۱۲. رحیمیان، جلال و آرزو مؤمنی؛ *«تجزیه و تحلیل گفتمانی داستان مدیر مدرسه در دو سطح خرد و کلان»*؛ نشریه دانشکده ادبیات کرمان؛ ش ۱۲، ص ۴۱-۶۵، ۱۳۸۱.
۱۳. رهادوست، بهار؛ *«رویکرد بین‌رشته‌ای و مطالعات ادبی»*؛ زیباشناخت؛ ش نهم، ۱۳۸۲.

۱۴. ژیرو، هنری؛ «مطالعات فرهنگی و آموزش، از همسایگی تا همکاری»؛ ترجمه اسماعیل یزدان‌پور، سایت اینترنتی «www.geoties.com» ۱۳۸۵.
۱۵. سجودی، فرزانه؛ *نشانه‌شناسی کاربردی*؛ تهران: نشر قصه، ۱۳۸۲.
۱۶. سروش، عبدالکریم؛ *علم چیست؟ فلسفه چیست؟*؛ تهران: مؤسسه فرهنگی صراط، ۱۳۸۲.
۱۷. سلدن، رمان و پیترویدوسون؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.
۱۸. صنعتی، محمد؛ *تحلیلهای روان‌شناختی در هنر و ادبیات*؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
۱۹. غلام، محمد؛ «جامعه‌شناسی رمان معاصر فارسی»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم، سال ۱۲، ش ۴۵ و ۴۶، ص ۱۲۹-۱۷۳، ۱۳۸۳.
۲۰. غیائی، محمدتقی؛ *نقد روان‌شناختی متن ادبی*؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۲.
۲۱. فرکلاف، نورمن؛ *تحلیل انتقادی گفتمان*؛ ترجمه فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۹.
۲۲. قراملکی، احد؛ *اصول و فنون پژوهش در گستره دین‌پژوهی*؛ قم: حوزه علمیه قم، ۱۳۸۳.
۲۳. _____؛ *روش‌شناسی مطالعات دینی*؛ مشهد: دانشگاه علوم اسلامی رضوی، ۱۳۸۵.
۲۴. کالر، جاناناتان؛ *فردینان دو سوسور*؛ ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس، ۱۳۷۹.
۲۵. _____؛ *نظریه ادبی*؛ ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
۲۶. کان دیویس، رابرت و دیگران؛ «*نقد ادبی قرن بیستم*»؛ ترجمه هاله لاجوردی، ارغنون؛ سال اول، ش ۴، ۱۳۷۳.
۲۷. گبرو، پی‌یر؛ *نشانه‌شناسی*؛ ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه، ۱۳۸۰.
۲۸. لاری، جان؛ *درآمدی تاریخی به فلسفه علم*؛ ترجمه علی پایا، تهران: سمت، ۱۳۷۷.
۲۹. ولک، رنه و آوستن وارن؛ *نظریه ادبیات*؛ ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
۳۰. مکاریک، ایرنا ریما؛ *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*؛ ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه، ۱۳۸۳.
۳۱. مهدی‌زاده، سید محمد؛ «مطالعات فرهنگی: رهیافتی انتقادی به فرهنگ و جامعه نو»؛ رسانه، سال ۱۱، ش ۱، ص ۲۲-۳۵.
۳۲. مورن، ادگار؛ *روش (۱) طبیعت طبیعت*؛ ترجمه علی اسدی، تهران: سروش، ۱۳۷۴.
۳۳. _____؛ *درآمدی بر اندیشه پیچیده*؛ ترجمه افشین جهان‌دیده، تهران: نشر نی، ۱۳۷۹.
۳۴. میلز، سارا؛ *گفتمان*؛ ترجمه فتاح محمدی، زنجان: نشر هزاره سوم، ۱۳۸۳.

۳۵. یارمحمدی؛ لطف‌الله؛ *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۳.

۳۶. یاوری، حورا؛ *زندگی در آینه*؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۳.

37. Moran, Joe; *Interdisciplinarity*, London, Routledge, 2002.

38. Wodak, Ruth & Paul Chilton, *A New Agenda In Discourse Analysis*, John Benjamins Publishing Company, 2005.

افراسیاب، مظهر خشم و شهوت در شاهنامه

دکتر ابراهیم رنجبر

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی

چکیده

شاهنامه، اثری حماسی و حکمی، و متعلق به زمانی است که در کانون پربرترین زمانهای تلاقی فرهنگهای شرق و غرب در ایران قرار دارد. در این کتاب، حکمت و اساطیر و حماسه و تاریخ چنان در هم تنیده شده که اثری جاودانی و تحسین برانگیز به وجود آمده است. حکمت فردوسی را هم از مضمونهای داستانهای شاهنامه می توان استنباط کرد و هم از آنجا که به صورت پندهای حکیمانه آشکار در پایان داستانها تجلی می کند. برخی از این داستانها به جنگهای افراسیاب مربوط است. افراسیاب در شاهنامه از دیدگاه حکمت، نماینده دو نیروی بالقوه شرانگیز مفطور در سرشت انسان، خشم و شهوت است.

سیمای افراسیاب در آثار اساطیری و تاریخی مقرون به شر و بدی است. خواه به همین دلیل و خواه به دلیل اینکه فردوسی در گزارش شخصیت او در نمایش بدیها و شرانگیزیها مبالغه کرده باشد، نتیجه این است که او در شاهنامه شرانگیزترین شخصیت انیرانی است که گسترده ترین جنگ را علیه ایران به راه می اندازد. در این نوشته برای نشان دادن اینکه او نماینده دو نیروی خشم و شهوت است، سیمای او چنانکه در متون تاریخی و اساطیری انعکاس یافته با آنچه در شاهنامه آمده، مقایسه، و پندارها و گفتارها و کردارهای او، که همه در دشمنی با ایران و آمیخته با شر و فساد است در شاهنامه بررسی شده است.

کلیدواژه ها: سیمای افراسیاب، شاهنامه، فردوسی، اسطوره و حماسه در شاهنامه.

مقدمه

شاهنامه صرفاً مجموعه داستانها و سرگذشت شاهان نیست بلکه مانند آثار حکمی، پیام فلسفی و اخلاقی هم دارد. پیام کلی آن، راز سرنوشت بشر و مبارزه بی‌پایان خیر و شر و رویارویی بی‌امان عناصر مهر اهورایی و کین اهریمنی است. در این داور «جهانبینی ژرف و حکمت والای فردوسی در سراسر شاهنامه متجلی است» (مرتضوی، ۱۳۷۲: ص ده). بدیهی است که داشتن جهان‌بینی ژرف و حکمت والا - چنانکه در شاهنامه انعکاس یافته است - بالبداهه و بدون اتکا بر پیشینه و تجربه‌های فکری پیشینیان ممکن نیست. اگر می‌توان شاهنامه را با نگاه منشوری از دیدگاه‌های متعددی مطالعه کرد، مسلماً یکی از این دیدگاه‌ها می‌تواند جستن نشانه‌های تأثیر آرای حکیمان پیشین در باب نفس انسان و نگرش فلسفی به آفرینش انسان و سعادت او باشد که از شعبه‌های جهان‌بینی و حکمت و مآلاً از عوامل مضامین اساطیری به شمار می‌آید. آنچه از این موضوع به شخصیت داستانی - اساطیری افراسیاب مربوط می‌شود، نظر پیشینیان فردوسی در باب قوای نفس آدمی است.

در آثار فلسفی پیش از فردوسی و پس از او، نفس انسان را به سه مرتبه قسمت می‌کنند: نفس نباتی که محل قوه شهوی و نفس حیوانی که محل قوه غضبی یا خشم و نفس ناطقه که محل قوه عقلانی است. اگر نفس ناطقه در آدمی ضعیف باشد ممکن است یکی از دو نفس دیگر بر وجود آدمی حکم براند و در افراط و تفریط باشد. از افراط و تفریط نفس نباتی، دو رذیلت حرص و خمود حاصل می‌شود و از افراط و تفریط نفس حیوانی، دو رذیلت تهور و جبن متولد می‌شود. اگر نفس ناطقه و به تبع آن قوه ناطقه بتواند در این دو نفس اعتدال ایجاد کند از اعتدال در قوه شهوی، فضیلت عفت و از اعتدال در قوه غضبی، فضیلت شجاعت حاصل می‌شود. ثمر مبارک اعتدال در قوه عاقله حکمت یا به تعبیر افلاطون، عدالت است.^۱ تمام این فضایل از دانش و عقل نشأت می‌گیرد و تفاوت انسان با حیوان و فرق انسان با انسان در درجات عقل و فضایل مذکور است.^۲

سه فضیلت عفت و شجاعت و حکمت را در وجود غالب قهرمانان محبوب شاهنامه و بویژه در رستم، که معروفترین قهرمان شاهنامه است، می‌بینیم: وقتی ته‌مین، دختر شاه سمنگان، نیمه شب، پنهان به خوابگاه او می‌خزد، رستم را عقیف می‌یابیم و علاوه بر این از شائبه مال‌اندوزی نیز دور است. او را دور از خشم (جاه‌طلبی) می‌بینیم

چون به جای اینکه به تکیه بر تخت سلطنت بیندیشد در راه حفظ تخت شاهان عادل و در رکاب امثال سیاووش و کیخسرو و در مخاصمت با بدان جانبازها می‌کند. حکمت او را در صحنه‌های مختلف می‌بینیم که رفتارهای او از عقلانیت حکایت می‌کند. در مقابل او معروفتر از همه افراسیاب، بزرگترین دشمن ایران، ایستاده است که مبنای رفتارهای او مال‌اندوزی و جاه‌طلبی است. مال‌اندوزی یا حرص سیری‌ناپذیر، نمود افراط در قوه شهوی است که در فرهنگ ایرانی از آن به آز یا آزی تعبیر می‌کردند و یکی از ده اهریمن^۳ به شمار می‌رفت و جاه‌طلبی، نمود افراط در قوه غضبی است که رنج و آزار انسان یکی از نتایج شوم آن است و این هردو در افراسیاب جمع است. شاید بدین دلیل است که برخی او را «سمبلی از دیو کرداری» دانسته‌اند که فردوسی او را در مقابل «کیخسرو اهورایی» قرار داده است (قبادی، ۱۳۸۶: ص ۱۲۵).

پس بی‌سبب نیست که شاهنامه را جزو آثار حکمی و در قلمرو مباحث مربوط به جهان‌بینی برشمرده و «تفسیر مضامین بسیاری از داستانهای اساطیری آن را بیش از عالم واقع در عالم حقیقت و امکان میسر» دانسته‌اند (مرتضوی، ۱۳۷۲: ص یازده). شاهنامه مانند کتب حکمی و تمثیلی برای بیشتر اوصاف و پندارها و کردارها و مفاهیم کلی مانند عدل و ظلم و نام و ننگ و امثال آنها و حتی برای ادوار و حوادث تاریخی فراموش‌شده - اگر نگوییم سمبلها- دست‌کم نمایندگانی دارد^۴ که با توجه به این نمایندگی، مخاطب انتظاراتی از شخصیت داستانی دارد و هنر سخن‌پروری شاعر و باورها و دیدگاه‌ها و میزان پابندی او را نسبت به ارزشها و معیارها و آمال و آرمانهای ملی و آن دسته از معانی والای اخلاقی و انسانی که صرفاً در قلمرو اسطوره و در عالم حقیقت و امکان قابل دسترسی است، آسانتر به محک می‌زند. نباید فراموش کرد اساطیر بیش از مضامین وقایع داستانی آمال فلسفی - روانی ملل را نمایش می‌دهد.

یکی از شخصیت‌های اساطیری شاهنامه افراسیاب است که بیش از همه نماینده شر در قلمروهای متعدد به شمار می‌آید. او را باید نماینده دو نیروی خشم (جاه‌طلبی) و شهوت (مال‌اندوزی) بدانیم؛ زیرا از قوه ناطقه (عقلانیت) که خاص نیکان است، هیچ نشانی ندارد و به اقتضای ماهیتی که دارد، تمام پندارها و گفتارها و کردارهای او اهریمنی است. بدین دلیل او شرورترین انیرانی است که قوای اهریمنی خود را علیه ایرانیان به کار می‌گیرد.

برای این ادعا چهار دلیل روشن در شاهنامه قابل پیگیری است: ۱. او سیاوش را که در شاهنامه، انسانی اهورایی و فرشته‌خو است، می‌کشد. ۲. مسبب گسترده‌ترین و شعله‌ورترین جنگهای ایرانیان با انیرانیان، او است. ۳. در برخی از منابعی که به دست مورخان مسلمان نوشته شده‌است، سیمای او به اندازه شاهنامه سیاه نیست. ۴. تمام پندارها و گفتارها و کردارهای او در شاهنامه، اهریمنی است. دو مورد اخیر در این نوشته بیشتر بررسی می‌شود.

علل انتخاب افراسیاب به عنوان مظهر خشم و شهوت

اینکه چرا فردوسی افراسیاب را از دیدگاه حکمی، نماینده خشم و شهوت از دیدگاه اساطیری، نماینده اهریمن و از دیدگاه روایت‌های داستانی نماینده هولناکترین و بداندیش‌ترین دشمنان ایران معرفی کرده است، باید در پیشینه سیاه او جست که در میراث‌های مکتوب تاریخی و اساطیری انعکاس یافته است.

پیشینه افراسیاب در مطالعات اساطیری

نام او در اوستا به صورت فرنگرسین^۵ به معنی کسی که به هراس اندازد (بهزادی، ۱۳۶۸: ص ۴۰؛ یارشاطر، ۱۳۷۳: ج ۱، ص ۵۷۰)^۶ آمده است. از او در اوستا با صفت متری^۷ یاد شده است که برخی آن را به معنی پست و فرومایه و برخی به معنی گناهکار دانسته‌اند (رضایی، ۱۳۷۳: ج ۱، ص ۹۴). در روایت پهلوی و یشت‌ها اوصاف تورانی تبهار و تورانی نابکار، (صفا، ۱۳۶۹: ص ۳۷؛ روایت پهلوی، ۱۳۶۷: ص ۶۰) را هم در کنار نام او می‌بینیم. درباره نسب او سخنان مختلف گفته‌اند. در بندهش ایرانی و بندهش هندی آمده است: /افراسیاب پسر پشنگ پسر زئیشم پسر تورک پسر اسپنسیپ پسر دوروشپ پسر تور پسر فریدون است/ (بندهش، ۱۳۶۹: ص ۱۵۰؛ بندهش هندی، ۱۳۶۸: ص ۱۱۹). در این نسب‌نگاری بندهش، افراسیاب با هفت پدر به فریدون معروف می‌رسد.

در مطالعات اساطیری اخیر او را با چهره‌های اهریمنی و شرانگیز یافته‌اند. بزرگترین جنگ او با ایرانیان در زمان کیخسرو رخ می‌دهد. داستان این جنگ «به احتمال زیاد یک روایت حماسی تاریخی‌شده اسطوره پهلوان اژدرکش است که با داستان فریدون و اژدهاک همسانی‌های فراوان دارد. گونه اساطیری اژدهاکشی اغلب با رویدادهای گیجانی مرتبط است» (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ص ۲۳۸ و ۲۴۴). اینکه با تسلط افراسیاب بر ایران آب و

باران از اینجا بریده می‌شود، رویدادی گیجانی به شمار می‌رود. در تأیید این نظریه، گفته‌اند او در اوستا و متون پهلوی، نماد اپوش^۸ (دیو خشک‌سالی) و معادل اژدهاست (قبادی، ۱۳۸۶: ص ۳۳۷؛ آیدنلو، ۱۳۸۲: ص ۷ و ۱۱). صورت کهن نام اپوش یعنی اپ‌ورت^۹ به معنی بازدارنده آبها و «هم‌ریشه است با واژه ورت^{۱۰} اژدهای افسانه‌های هندی که ایزد باران، ایندرا او را می‌کشد» (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ص ۲۳۸). واژه افراسیاب نیز از دو طرف با آب ارتباط دارد: اف یا اپ در اول/افراسیاب که به معنی آب است و اب که در پایان آن ظاهر است. پس باید گفت یک نماد اهریمنی که معادل اژدهاست و در کنار اقسام شرها آب را از مردم باز می‌دارد، در صورتهای گوناگونی مثل ضحاک، ورت، افراسیاب و ... نمود یافته است.

بر اژدهافش بودن او بسنده نکرده، او را از طرف پدر از نژاد گرگ دانسته‌اند. «گرگ کیود، جد توتمی ترکان به دست سام کشته شد». این گرگ کیود را از طرفی با پشته^{۱۱} که گرشاسپ نه فرزند از نسل او کشت و از طرفی با پشته^{۱۲} که نام دیو پرستی در آبان‌یشت است، یکی دانسته‌اند. این نام اخیر صورت قدیمتر پشنگ پدر افراسیاب است. از یاد نبریم که «در زمان هوشیدر همه گرگان، گرگ واحدی شدند به پهنای چهارصد و پانزده گام و درازای چهارصد و سی و سه گام که مؤمنان از عهده‌اش بر نیامدند و شر از وجود او به وجود مار منتقل شد» (مینوی خرد، ۱۳۸۰: ص ۴۶، ۷۶ و ۱۰۶).

در بندهش افراسیاب با مادر زاب، دخت وامون جادوگر، هم‌تخمه دانسته شده است. «زب پسر طهماسب پسر کنک پسر بیرز پسر شت پسر اروش پسر هواسپ پسر وئه تنگ پسر رخ پسر نودئه پسر مشواک پسر نوذر پسر منوچهر است» (بندهش، ۱۳۶۹: ص ۱۵۰-۱۵۱). برخی هم مادر او را جادوگرزاده تلقی کرده‌اند (آیدنلو، ۱۳۸۲: ص ۹). «هرتل^{۱۳} معتقد است که افراسیاب (فرنگرسین) اصلاً خدای جنگ و بزرگترین خدای اقوام تورانی بوده است» (صفا، ۱۳۶۹: ص ۶۲۰). هرتل در این معنی، پر بیراه نرفته است؛ زیرا طبق روایت مینوی خرد او مظهر خشم است که «اگر او نمی‌بود، اهریمن فرمانروایی را به خشم می‌داد» (مینوی خرد، ۱۳۸۰: ص ۴۵)، «زیرا اهریمن بیوراسب، افراسیاب و اسکندر را چنان می‌پنداشت که جاودانه‌اند و اورمزد برای سود بزرگی که این کار در برداشت آنان را تغییر داد چنانکه معروف است» (همان: ص ۴۵؛ بهزادی، ۱۳۶۸: ص ۲۴۱). دینکرت او را «مردی جادو» قلمداد کرده است (رستگارفسایی، ۱۳۶۹: ذیل افراسیاب).

دکتر صفا نظریه هرتل را با تردید رد کرده و آورده است: «اگر افراسیاب از ارباب انواع تورانی‌ها نبوده، اقلاً بزرگترین نمودار پهلوانی و قدرت چپاول و یغماگری و تاخت و تاز اقوام تورانی به شمار می‌آمده است» (صفا، ۱۳۶۹: ص ۶۲).

افراسیاب، خواه دلاور و پهلوان باشد و خواه خدای جنگ، بدگوهر و اهریمنی به شمار می‌رود. بدین دلیل هر قدر که تلاش می‌کند «فری را که از آن خاندانهای ایرانی و زرتشت پاک است» بریابد، فرّ تاختن گرفته از دسترس او دور می‌شود. دوسه بار برای این کار تلاش می‌کند اما ناموفق می‌ماند. به اردویسور آناهیتا در گودال زمین برای به دست آوردن فره نیایش می‌کند و این خواهش او پذیرفته نمی‌شود. «سه بار در دریای وروکش شناور می‌شود» و در هر سه بار فره از او می‌گریزد. حتی در «هنگ زیرزمینی خود، صد اسب، هزار گاو و ده هزار گوسفند» پیش‌کش آناهیتا می‌کند و از وی می‌خواهد او را یاری کند تا در دریای فراخکرت به فره شناور دست یابد. «اردویسور آناهیتا او را کامیاب نمی‌سازد و خواهش او را برنمی‌آورد» (اوستا، ۱۳۶۴: ص ۱۴۷، ۳۰۱، ۳۰۷؛ بهزادی، ۱۳۶۸: ص ۲۴۱).

پیشینه افراسیاب در آثار تاریخی

در آثار مورخان مسلمان، نام او فراسیاب (طبری، ۱۳۶۲: ج ۲، ص ۳۶۷) و معروفتر و بیشتر از همه به صورت افراسیاب آمده است (رستگارفسائی، ۱۳۶۹: ذیل افراسیاب). در اینکه او تورانی است، شکی نیست. گروهی از محققان، تورانیان را آریایی و شعبه‌ای از ایرانیان می‌دانند ولی گروهی آنان را «بیگانه و اصولاً از نژاد ترک و زرد» می‌پندارند (بندهش هندی، ۱۳۶۸: ص ۲۴۱). برخی از مورخان مسلمان نوع انسان را از فرزندان نوح نبی می‌دانند و تورانیان را فرزند یافت می‌شمارند که نوح از او دل خوشی نداشته است.

به قول ابوعلی مسکویه، او که «از اولاد یافت بن نوح نبی است، سلم و تور و ایرج را که از اولاد اسماعیل بودند، بکشت و منوچهر را به قتل آورد و بنیاد ظلم و جور نهاد و نخستین بار او سیاه‌چال ساخت و مردم را در آن زندانی کرد» (مسکویه، ۱۳۷۳: ص ۹۵). صاحب مروج الذهب نسب او و کل اقوام ترک را به عامور بن نوح می‌رساند و پدران افراسیاب را چنین مرتب می‌کند که با هیچ یک از منابع همخوانی ندارد: «افراسیاب پسر اطوج (تور) پسر یاسر پسر رامی پسر آرس پسر بورک پسر ساساب پسر زسب پسر

نوح پسر دوم پسر سرور پسر طوج (تور) پسر فریدون» (مسعودی، م ۱۳۶۵: ج ۱، ص ۱۲۹-۱۳۰ و ۲۲۱).

ثعالبی از او با این اوصاف یاد می‌کند: «اخگر سوزان ترک، پیمان‌شکن، آزمند، دشمن مردم، گریز روزگار، سرچشمه تباهی، سرکرده جادوان، آتش خشم، شادمان به غم مردم، دیو مردم‌نمای، جادوگر، آتش خاموش‌نشدنی و بی‌شرم» (ثعالبی، ۱۳۷۲: ص ۴۶، ۸۹، ۹۷-۹۹، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۸). در مطالعات تاریخی ایران باستان، او را جادوگری اهریمنی و مصمم به ویران کردن آبادیهای ایران قلمداد کرده‌اند (یارشاطر، ۱۳۷۳: ج ۱، ص ۵۷۰).

از نقل اقوالی که گذشت، چند نکته روشن می‌شود: ۱. منابع در مورد نسب افراسیاب اتفاق نظر ندارند و این خود نشان اساطیری بودن شخصیت او و گسترده‌ی دیرین و دور شهرت او است. ۲. او در هیچ یک از منابع اساطیری و تاریخی چهره‌ای پسندیده ندارد و به اوصاف زشت و ناپسند و منحوس متصف است. ۳. فردوسی شخصیت او را چنان گزارش کرده است که او «رمز مشخص همه‌جانبه جنبه‌های منفی... در تمام تاریخ طولانی روایت‌شده در شاهنامه است تا جایی که حوادث پیش از او به نوعی در تکوین و خلق شخصیتی چون او دخالت دارد» (قبادی، ۱۳۸۶: ص ۳۳۹).

فردوسی به نسب‌نگاری کوتاه بسنده کرده و او را پسر پشنگ پسر تور شمرده و بیشتر حکمت و هنر خود را در این به کار گرفته است که سیمای او را چنان گزارش کند که بدیهای او مصداق بدیهای بنیادین حیات انسان و در نتیجه همگانی و جاودانی باشد نه از نوع بدیهای موقتی که با تحولات اجتماعی بی‌رنگ و فراموش می‌شود؛ یعنی او نماینده پندار و گفتار و کردار بد و به عبارت حکما نماینده خشم و شهوت است. بدیهای افراسیاب بیشتر از هر چیز دیگر در تقسیم فلسفی عناصر جهان به دو قطب مهر و کین^{۱۴} قابل تفسیر است. تأثیر احتمالی نسب‌نگاریهای دیگران در فردوسی، همین قدر بوده است که برای نمایندگی شرورترین شخصیت انیرانی، افراسیاب را انتخاب کند.

نام این شخصیت در شاهنامه غالباً به صورت افراسیاب و گاهی برای مراعات وزن شعر فراسیاب آمده است. فردوسی آشکارا فطرت او را خارج از فطرت انسان می‌داند:

بدیشان چنین گفت کافراسیاب	ز باد و ز آتش ز خاک و ز آب
همانا که یزدان نکردش سرشت	مگر خود سپهرش دگر گونه‌کشت

(فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۳، ص ۴۰)

در شاهنامه، پیران ویسه بر او نفرین می‌کند؛ سپاهیان او را به مشتی خاک می‌شمارند؛ زیرا هر یک از سپاهیان که دست از جنگ می‌کشد، سرش را از تنش جدا می‌کند. از زبان دیگر کسان این گونه موصوف است: بی وفا، پیمان‌شکن، دگرگون سرشته گردون، بدپیشه، ریمن، برادرکش، شاه‌کش، پرجفا، دور از راه خدا، خونریز، گمراه، بیداد، بدگمان، از تخم آهرمن، بدساز مردم‌فریب، موجب خرابی جهان، اژدها، جادوی بی‌خرد، بدگوهر تیره‌هوش، بداندیش، کژآفریده، ضحاک‌منش، جفاییشه، بادر، قابل نفرین و آزمند^{۱۵}.

با اینکه چند وصف از اوصاف پهلوانان و دلاوران نیک‌منش شاهنامه هم به او هم نسبت داده شده، فردوسی انواع پندارهای بد را در گفتارها و کردارهای او به نمایش گذاشته است.

پیشینه تحقیق

شاهنامه از منابع جالب توجهی است که در مورد آن مباحث فراوانی صورت گرفته و آثار فراوانی درباره آن منتشر شده است. در حاشیه بحث از شاهنامه کما بیش و جسته گریخته به شخصیت افراسیاب هم اشاره شده است. اما تعداد آثاری که صرفاً در مورد افراسیاب باشد، انگشت‌شمار است. به این آثار به اختصار اشاره می‌شود:

محمد رضا محمودزاده (۱۳۸۵) در کتاب «افراسیاب در اسطوره و حماسه» در باره منابع قدیم و جدید در مورد افراسیاب و در مورد مقایسه سیمای او در آنها سخن گفته و البته به شرانگیزی او در تمام آثار اشاره کرده است.

مهدی دشتی (۱۳۷۲) در مقاله بسیار مختصر «نگاهی به شخصیت افراسیاب در شاهنامه» به گزارش سیمای او از ابیات شاهنامه بسنده کرده است.

سجاد آیدنلو در مقاله «نشانه‌های سرشت افراسیاب در شاهنامه» (۱۳۸۲) در صدد برآمده است او را جزو شخصیت‌های اساطیری پرسابقه بداند و هم‌چنین برخی منابع مربوط به او را نشان دهد. وی در مقاله «افراسیاب» (۱۳۸۴) صرفاً به معرفی او اکتفا کرده است.

تمام این آثار به بد و شریر بودن او در حق ایرانیان اشارات کافی کرده اما هیچ یک به این نکته توجه نکرده‌اند که او نماد یا مظهر خشم و شهوت (دو اصطلاح معروف در میان حکما) است؛ جز اینکه قبادی (۱۳۸۶) او را «رمز مشخص و همه‌جانبه جنبه‌های

منفی و آنتی‌تز در تمام تاریخ طولانی روایت‌شده در شاهنامه» دانسته (ص ۳۳۹) و به همین اشاره بسنده کرده است.

بحث و بررسی

پندارهای افراسیاب در شاهنامه

افراسیاب در عالم پندار و گفتار، ماهیت ثابت و معینی را بروز نمی‌دهد که قابل اعتماد و موجب تمایز باشد. ظاهربینی و گریز از حقیقت از نمودهای اولیه او در شاهنامه است. پندارهای بد و افکار متزلزل او را در مقدمه چندین عمل خطرناک می‌بینیم. خواننده شاهنامه در نمود اول، افراسیاب را جوانی زورمند می‌بیند که غرور پهلوانی از راهش به در برده و سرش به جستن جنگ تیز است اما از عالم پریچ و خم حقیقت خبری ندارد؛ زیرا وقتی پدرش، پشنگ در معنی حمله ایرانیان و کشتن تور و سلم داستان می‌گوید، دل افراسیاب «پر درد کهن» می‌گردد و آتش جنگ‌افروزی تنور وجودش را می‌تابد اما حقیقت این است که تور و سلم کشته انتقام شده‌اند که از احکام فرهنگ ایرانیان بوده است و ایرانیان جنگ را آغاز نکرده‌اند. اگر ستم آغاز بدی باشد و عدل، جواب بدی، ایرانیان عدل کرده‌اند و افراسیاب در صدد شروع ستم دیگر و جنگ کلانی است (فردوسی، ۱۳۷۷: ج ۲، ص ۲۸۷-۲۸۹). پس باید گفت او از حقیقت فاصله دارد و پیرو هوسهای جوانی خویشتن است.

پناهنده شدن سیاووش به توران، صاحب این دل «پر درد کهن» را شادمان می‌سازد؛ زیرا چشم انداز آشتی نوازشگر دیده اوست و از شوق و شعفی که دارد، پندار غلط خود را درباره مظلومیت تور و انتقامی را که برای تحقق آن کمر بسته است از یاد می‌برد و چنین اعتراف می‌کند که شورش جهان از تور بوده است:

بر آشفته گیتی ز تور دلیر / کنون روی گیتی شد از جنگ سیر

(فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۳، ص ۸۳)

افراسیاب از سر جاه‌طلبی معتقد است که تاج و تخت، آرزوی خردمند بیدار بخت است (همان، ج ۳، ص ۷۴). وجدان او از کار بد آگاه و بیزار است و اگر کسی مرتکب آن شود، اندوهگین می‌شود اما خود از تکرار آن پرهیز ندارد؛ مثلاً وقتی کاووس، سیاووش را به پیمان‌شکنی وا می‌دارد، دل افراسیاب پر زغم می‌شود اما بارها خود مرتکب این کار مذموم می‌شود.

در واقع او یکی از شگفت‌آورترین بازیچه‌هایی است که روزگار بدان بازیهای شگفت می‌نماید. او کیخسرو را پند می‌دهد که از جنگ دست بردارد اما بلافاصله پس از پند دادن می‌گوید:

نه زان گفتم این کز تو ترسان شدم و گر پیر گشتم دگرسان شدم
ولیکن همی ترسم از کردگار زخون ریختن وز بد روزگار
(همان، ج ۵، ص ۲۶۱)

به پندار او از بیدادی شهریار جهان، گور در دشت نزاید؛ چشم بچه باز کور گردد؛ از پستان نخچیر شیر نبرد؛ آب در چشمه قیر شود؛ مشک در نافه بو نگیرد؛ راستی گریزان و کژی جای گیر شود (همان، ج ۳، ص ۵۲-۵۳). اما بر خلاف این پندار در جنگ معروف به «دوازده رخ» ایرانیان با «پیران ویسه» گفتگو می‌کنند تا مگر از راه آشتی، خونیان سیاووش را به ایرانیان تحویل دهند. پیران این خبر را به افراسیاب می‌رساند. او در عین حال که به پیروزی خود مطمئن است در راه رسیدن به پیروزی از بیداد و خونریزی ابایی ندارد:

جفایشه گشتم از این پس به جنگ نجویم به خون ریختن بر درنگ
به رای هشیوار و مردان مرد بر آرم ز کیخسرو این بار گرد
(همان، ج ۵، ص ۹۹)

در نصیحت برادرش که میانجی خون اسیران ایرانی شده و سپس آنان را رها کرده بود، می‌گوید که سر جنگجو باید که پر از آتش باشد و دلسوزی و مهر را در حق دشمن بکلی رها کند (فردوسی، ۱۳۷۷: ج ۲، ص ۳۶۵ و ۵۳۸).

بادسری که از تزلزل پندارهای او نشأت می‌گیرد از دیگر خلقیات اوست؛ زیرا از وجود سیاووش در کشورش چنان شادمان است که از دیدار وی چون بهار خندان می‌شود و دخترش را جفت او می‌کند اما دیو حسد گرسوز، برادر افراسیاب را بر آن می‌دارد که میان آن دو آتش جنگ بر افروزد و سیاووش را از میان بردارد. چنان در افراسیاب عشو می‌دمد و خبرهای دروغ می‌دهد که افراسیاب بدون هیچ گونه تحقیق و تأملی به اتکای خوابی که دیده و افسونی که شنیده است، به سیاووش چنان بدبین می‌شود که گویا هیچ شناختی از او ندارد و ماجرا به بریدن سر سیاووش ختم می‌شود (فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۳، ص ۱۲۳).

خودبزرگ‌بینی، سرکشی، درازدستی، ستم بر مردم، رشک (ثعالبی، ۱۳۷۲: ص ۹۸ و ۱۳۷)،

خشم و دستخوش تحولات عاطفی بودن از عمده‌ترین ویژگی‌های پندارین افراسیاب به شمار می‌رود. رشک و خشم در فرهنگ ایرانی جزو شیاطین و در حکمت افلاطونی جزو ذمایم اخلاقی تباه‌کننده حکمت است. اعتقاد به پند پدران در چگونگی رفتار با دشمنان از دیگر عوامل اخلاق پندارین اوست (همان، ج ۳، ص ۳۷).

می‌پندارد که چنان باید زیست که یزدان سرشته است (همان، ج ۳، ص ۵۲)؛ یعنی باور به فطرت و تقدیر، البته در پیش تقدیر، تسلیم و در دست آن اسیر است؛ مثلاً هنگام رویارویی دو سپاه ایران و توران از پیامش به کیخسرو بر می‌آید که همه جنگها و کشته شدن سیاووش را مشیت تقدیر دانسته، کسی را در آن مقصر نمی‌داند (همان، ج ۵، ص ۲۶۰). هم‌چنین وقتی تیری را که نشانه‌گذاری کرده بود، آرش انداخت و از دور رفتن آن شگفت زده شد در دلش خطور کرد که پیمان بشکند اما ترسید؛ زیرا دانسته بود که این کاری آسمانی است (ثعالی، ۱۳۷۲: ص ۱۰۳).

دیگر اینکه پیران ویسه، دختر افراسیاب^{۱۶} را برای سیاووش خواستگاری می‌کند بدین امید که از این دو نژاد شاهی به وجود آید که ایران و توران را یکی کند و آب آشتی بر کوره جنگ بریزد. افراسیاب در پاسخ او پیشگویی ستاره‌شماران را باز می‌گوید که از این دو نژاده شهریاری خواهد آمد و توران را ویران خواهد کرد و نخست کلاه از سر افراسیاب برخواهد داشت. اگرچه با این وصلت مخالف است، تسلیم تقدیر و پند پیران شده، بدین امر نامطلوب تن در می‌دهد (فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۳، ص ۹۶-۹۸). مثال دیگر اینکه گرسیوز با نیرنگ و سخن‌چینی، سیاووش را با افراسیاب رو در رو قرار داده، این دو بی‌خبر را دشمن هم می‌کند و از طرفی دستور می‌دهد که سر سیاووش را ببرند. خردمندان آینده‌نگر آشتی‌جو، این خبر هولناک را به افراسیاب رسانده، او را از این کار شوم پرهیز می‌دهند اما وی در دست تقدیر چنان اسیر است که می‌گوید: «اگر او را بکشم یا رها کنم در هر دو حال چشم بلا دارم». می‌توانست بهین راه را برگزیند و چشم بلا بدارد اما بدی را می‌گزیند و گوش عنایت به لابه دخترش نمی‌دارد و می‌بیند از بلا آنچه می‌بیند! (همان، ج ۳، ص ۱۴۸-۱۴۹)؛ مانند بیشتر قهرمانان شاهنامه به رؤیا معتقد است. خوابی می‌بیند که نماد حلول تقدیری است که گریز و گزیری از آن ندارد. صورت رؤیای او در شاهنامه و متون دیگر یکسان است. طبق روایت شاهنامه او در جنگ سیاووش چنین خواب می‌بیند: بیابان پر از مار، جهان پرغبار، آسمان پر عقاب، زمین، خشک و بارگاه وی برکران آن و گرد آن در حصار سپاه است. بادی درفش وی

را سرنگون می‌کند؛ از هر طرف جوی خون جاری می‌شود و خیمه او را بنیا می‌کند؛ هزاران تن از سپاهیان بریده‌سر می‌شوند؛ هر یک از سپاهیان ایران، سری را بر سر نیزه بر افراشته، او را دست‌بسته پیش سیاوش می‌برند و سیاوش او را به دو نیم می‌کند.

گزارشگران در گزارش خواب، او را از پیامدهای وخیم جنگ بر حذر می‌دارند (همان، ج ۳، ص ۴۹-۵۰؛ ثعالی، ۱۳۷۲: ص ۱۲۹-۱۳۰). از این خوابی که دیده و از پیشگویی‌ای که ستاره‌شماران کرده‌اند، دائماً هدف هجوم او هام هولناک و اندیشه‌های تردیدآمیز است که او را از سر دوراهیهای خطرناک دور نمی‌دارند. بدین دلیل خواب و قرار از وجود او و آرامش از مغز او رخت بر بسته و پریشانی بر دل او مستولی شده است که خود آن را اندیشه بد می‌خواند و کانون این طوفان پریشانی کیخسرو است.

دل او در کشتن و داشتن کیخسرو در تردد است؛ گاهی زمام دل به دست تقدیر می‌سپارد تا او را بدارد و گاهی دیو خویشتن‌خواهی بر آتش می‌دارد که او را بکشد (همان، ج ۳، ص ۱۶۳ ابیات ۲۵۰۲-۲۵۱۹). در این ماجرا تقدیر و عاطفه جنگی بر افروخته‌اند که سوخته آن افراسیاب است و سخنش اینکه چه باید کرد؟ (همان، ج ۳، ص ۱۶۰ ابیات ۲۴۶۰-۲۴۶۶). در جنگ بزرگ کیخسرو با او، کاملاً اظهار یأس می‌کند و چنان نومیدانه سخن می‌گوید که گویا قصد انتحار دارد (همان، ج ۵، ص ۲۷۰). «گفته رستان که دانا بگفت از گه باستان» نیز بر لایه‌های یأس وی می‌افزاید (همان، ج ۳، ص ۲۲۶ بیت ۳۴۴۶). این همه حاصل پندارهای سیاه او است.

افراسیاب شاهنامه در عالم گفتار

گفتار او نسبت به پندار و کردارش در شاهنامه کمتر است. او در زمره کسانی است که هر گاه زور در بازوی خود احساس، و پیروزی خود را قطعی پیش‌بینی کنند از راه خود خارج می‌شوند و کوره آتش جنگ را بر می‌افروزند؛ اما وقتی با دیو شکست روبه‌رو می‌شوند به راه خرد برمی‌گردند و تعقل پیشه کرده، کسانی را که باعث افروختن شعله جنگ بوده‌اند به باد ملامت می‌گیرند؛ چنانکه او پس از شکست از رستم در نخستین جنگ، پدرش را سرزنش می‌کند (فردوسی، ۱۳۷۷: ج ۳، ص ۱۱۳ ابیات ۱۷ و ۱۸). بلافاصله باید افزود که او همان کسی است که به پیران ویسه می‌سپارد: «ممان رخت و مه تخت سالار نو» (فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۵، ص ۸۹ بیت ۸۶). پس از شنیدن خبر پر از درد پیران که در

ضمن آن گفته بود که کیخسرو به تن خویش خواهد آمد، می‌گوید من نیز به تن خویش خواهم آمد و از گودرز و کیخسرو و طوس و تاج و گاه و کوس اثری بر زمین نخواهم گذاشت (همان، ج ۵، ص ۱۶۷).

حسنی که در وجود افراسیاب است، این است که در نهایت درجه شجاعت اخلاقی، اعترافاتی مبنی بر عجز و ترس می‌کند که با خویشتن‌ستاییها و رجزخوانیهای معمول در میان پهلوانان منافات دارد؛ از جمله وقتی سپاه انبوه او از رستم و گروهی اندک از پهلوانان ایرانی، شکست می‌خورد از زبان او می‌شنویم:

به پیران چنین گفت افراسیاب که این دشت جنگ است اگر جای خواب
که در جستن کین دلیران بدیم سگالش گرفتیم و شیران بدیم
کنون دشت روباه بینم همی ز رزم آژ کوتاه بینم همی
(فردوسی، ۱۳۷۷: ج ۳، ص ۲۸۷ ابیات ۹۶-۹۸)

هم‌چنین وقتی داستان جنگ با رستم و شکست خود را به پدرش باز می‌گوید آشکارا و با صداقت کامل از عجز و شکست خود سخن گفته، سر رستم را به آسمان می‌رساند (همان، ج ۳، ص ۱۴-۱۷).

افراسیاب در میدان نمایش کردار

کارهایی که از افراسیاب در متون اساطیری، حماسی و تاریخی سر می‌زند یا به جنگ مربوط است یا به شر و کارهای اهریمنی. در کارنامه او هیچ کردار نیکی ثبت نکرده‌اند یا شاید خود از کردار نیک بیزار بوده است. در هر حال گویا کسی او را لایق کار دیگری ندیده است. این خود دلیلی تواند بود بر عریانی او از زیور عقلانیت و حکمت. در شاهنامه دلیری او مورد تأکید است. او دلاوری است که در میدان جنگ به هر گوشه که می‌گذرد، دشت پر از خون می‌شود مانند رود آب (فردوسی، ۱۳۷۷: ج ۲، ص ۳۱۴). با وجود دلاوری از حيله و نیرنگ، که موجب ننگ دلاوران است، پرهیز ندارد.

در اغلب جنگها به شیوه ناپسند شبیخون متوسل می‌شود (فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۵، ص ۲۹۶ و ۳۳۰-۳۳۱)؛ تمام امکانات خود را در جنگ به کار می‌گیرد، حتی اگر بداند که شکست وی حتمی است (همان، ج ۳، ص ۱۷۷-۱۷۸)؛ به‌رغم میل خود، گروگان می‌دهد تا صلح و آشتی را برای تجدید قوا، محقق کند (همان، ج ۳، ص ۵۷ ابیات ۸۷۴-۸۸۳)؛ حتی تطمیع را نیز فراموش نمی‌کند تا مگر خود را از شکست نجات دهد؛ چنانکه در حق رستم و

سیاوش چنین قصدی را جامه عمل پوشانید (همان، ج ۳، ص ۵۴)؛ از نیرنگ در جنگ رویگردان نیست؛ همان گونه که به بهانه شکار به جنگ رستم و هفت گردانی می رود که به شکارگاه او تجاوز کرده بودند (همان، ج ۳، ص ۲۷۹).

جادوگری از دیگر ویژگیهای عملی اوست که بیش از شاهنامه در متون اساطیری و تاریخی آمده است. هر گاه در میدان جنگ، گرفتاری خود را پیش بینی می کند به نیرنگ متوسل می شود؛ چنانکه با قارن کاوه کرد (فردوسی، ۱۳۷۷: ج ۲، ص ۳۱۳). در نخستین جنگ با رستم، دوال کمرش پاره شد و از دست رستم گریخت اما بر خلاف شاهنامه، شاهنامه کهن گریز او را به جادو ربط می دهد (همان، ص ۱۰۸). بدین دلیل نوذر او را جادوی بدپسند می نامد (فردوسی، ۱۳۷۷: ج ۲، ص ۳۱۷ بیت ۲۵۱).

«در هزاره سوم افراسیاب آمد و منوچهر را با ایرانیان به پتسخوارگر راند و به تنگی و مرگ نابود کرد و فرش و نوذر، پسران منوچهر، را کشت» (فرنغ دادگی، ۱۳۶۹: ص ۱۳۷-۱۳۸).^{۱۷} او دوازده سال بر ایران حکومت کرد. این در هزاره خدایی کژدم به ایران بود. سرانجام، کار به داستان معروف تیراندازی آرش کشید (همان، ص ۱۵۵؛ بندهش هندی، ۱۳۶۸: ص ۱۲۱؛ مسعودی، ۱۳۶۵: ص ۸۵).

پس از تسلط بر ایران «عمارات بشکافت، درختان ببرید، بس آشوب کرد، در هلاکت مردم شتاب کرد، به سال پنجم پادشاهی وی مردم دچار قحط شدند، درختان مثمر بی بار شد، مردم در بلیه بودند» و مهمتر از همه اینها و شاید علت همه اینها این بود که «باران از ایرانشهر بازداشت، در دریای کیانسه یک هزار چشمه را، چه بزرگ و چه کوچک به بلندی اسب، به بلندی شتر، به بلندی گاو و به بلندی خر پایمال کرد و در همان دریا چشمه زراومند را پایمال کرد؛ دیگر واتنی رود و شش آب ناورد را در همان دریا پایمال، و مردم نشانده را بیرون کرد؛ رودها و کاریزها را با خاک بیناشت؛ جریان آب را از ایران بازداشت» (فرنغ دادگی، ۱۳۶۹: ص ۷۶-۱۳۹).^{۱۸}

بلافاصله باید یادآوری کرد که آزدن آب کار اهریمنان است. وقتی اهریمن از مرد پرهیزگار سه هزار سال گیج شد و از کار افتاد، اهریمنان دیگر برای احیای او بدیهای خود را برشمردند و از جمله آنها به آزدن آب اشاره کردند. او علاوه بر کورکردن چشمه ها آتش کرکوی را که سه آتش به سیستان است، نشانید (همان، ص ۵۶ و ۹۲). فردوسی از جادوگری و سرشت دگرگون او، از حمله های مکررش به ایران، از آوردن قحطی و خشکسالی به ایران و از مردم آزاری اش بارها یاد کرده است.

نخستین جنگ افراسیاب با ایرانیان طبق روایت شاهنامه

در شاهنامه بیشتر کردارهای افراسیاب در مراحل مختلف جنگ با ایرانیان، نمایان می‌شود. شاهنامه در گزارش نخستین جنگ وی با ایرانیان با متون اساطیری و اغلب متون تاریخی مکتوب در دوره ایران اسلامی، همداستان نیست. طبق ضبط آنها افراسیاب، منوچهر را می‌کشد و به جای او دوازده سال بر ایران حکم می‌راند. در شاهنامه نخستین حضور افراسیاب در میدان جنگ با ایرانیان، چنین است که منوچهر می‌میرد و نوذر به جای او می‌نشیند و در شاهی آرزویش می‌کند و در نتیجه از به جای آوردن تمهیدات یک سلطنت مقتدر ناکام می‌ماند. خبر ضعف دستگاه حکومت و آزمندی شاه به گوش پشنگ می‌رسد و آتش انتقام‌کشی را در تنور مغز او شعله‌ور می‌کند که کین سلم و تور را از ایرانیان بکشد؛ چنانکه زال، رستم را به کشیدن کین نریمان به دژ سپید فرستاده بود، پشنگ افراسیاب را به جنگ ایرانیان روانه می‌کند. در این جنگ افراسیاب لقب جهان‌پهلوانی دارد:

جهان‌پهلوان پورش افراسیاب بخواندش درنگی و آمد شتاب

(فردوسی، ۱۳۷۷: ص ۹۲).

چند عامل در تحریک پشنگ به جنگ مؤثر است: از طرفی منوچهر را رفته می‌بیند و از سوی دیگر باور دارد که

«نبیره که کین نیا را نجست سزد گر نباشد نژادش درست»

(همان، ج ۲، ص ۲۹۳).

عامل مهم دیگر اهمیتی است که نام سرزمین ایران مقرون بدان است؛ یعنی همان انگیزه‌ای که سلم و تور را به کشتن ایرج برانگیخت. گواۀ اینکه وقتی اغریث پشنگ را از فرستادن افراسیاب به قصد تصرف ایران پرهیز می‌دهد، او چندین بهانه می‌جوید که شاید بتواند کار تلخ سرانجام خود را توجیه کند و یکی از این بهانه‌ها اشاره به اهمیت ایران و دست یافتن بدان است که: «ایران پیشانی، ناف، میانه و خال جهان است و داراییها، گنجها و کالاهای گرانبها دارد» (ثعالی، ۱۳۷۲: ص ۹۳). اهمیت ایران در قیاس با سایر بخشهایی که فریدون به سلم و تور بخشید، مکرر در شاهنامه آمده است.^{۱۹}

عامل سوم، غرۀ زور خارق‌العاده‌ای است که در بازوی افراسیاب می‌بیند و می‌خواهد بدان وسیله کین پدرش را از ایرانیان بکشد و ننگ ترک کین‌جویی را از خود دور کند.

افراسیاب نیز برای خود دلایلی دارد: از شنیدن داستان حمله ایرانیان و کشتن سلم و تور، چنان دیگ خشمش می‌جوشد که چشمش از دیدن هور حقیقت کور می‌شود. اولاً می‌خواهد این نیاز عاطفی خود را جبران کرده، غلیان خشم را فرونشاند. ثانیاً میدانی می‌طلبد که زور بسیار خود را به نمایش بگذارد و نام و ننگی بجوید. ثالثاً خود را جانشین سلم و تور می‌داند و می‌خواهد با نمایش قدرت، دندان دشمنان را از خیال حمله به کشورش کند. رابعاً خود را یک سر و گردن از نیاکان خود برتر می‌یابد و در صدد رفع نقایص مردانگیهای آنان است (فردوسی، ۱۳۷۷: ج ۲، ص ۲۹۰ ابیات ۸۳-۸۴). هم‌چنین در میان انگیزه‌ها نمی‌توان از عامل مهم فراوانی سپاه چشم پوشید که در این جنگ سپاه ترکان، سپاه چین و گرزداران خاور زمین جزو مهاجمانند چنان که «سپه را میان و کرانه نبود». تعداد این سپاهیان دست کم چهار صد و سی هزار نفر است (همان، ج ۲، ص ۲۹۷-۲۹۹).^{۲۰}

افراسیاب و اغریث

با همه این انگیزه‌ها اغریث برادر خردمند و دوراندیش افراسیاب با این جنگ سخت مخالفت می‌کند و حمله به ایران را کار بی‌خردان می‌شمارد (ثعالبی، ۱۳۷۲: ص ۹۲). مستوفی او را در گروه پیامبران ذکر کرده و یادآور شده است که از ترکستان به غیر او پیغمبر مسطور نیست (مستوفی، ۱۳۶۹: ص ۶۰)؛ اما در متون حماسی و اساطیری چنین چیزی نیامده است. در اوستا به صورت *anraērada* و در پهلوی به صورت *anrērad* با صفت نروا *naravā* به معنی قهرمان و دلیر آمده و از جمله نیکان شمرده شده است (رضایی، ۱۳۷۳: ج ۱، ص ۹۴). طبق روایت یشت‌ها در نبرد افراسیاب با منوچهر، او به ایرانیان یاری می‌رساند و «به پاداش آن پسری چون گویدشاه از او پدید می‌آید. او سرور کشور سوکوستان است» (فرنغ دادگی، ۱۳۶۹: ص ۱۹۳، یادداشتهای بهار).

در شاهنامه، اغریث از نوادر حقیقت‌بینی است که به جای قوای خشم و شهوت از قوه ناطقه خویش دستور می‌گیرند و فریب زور و زر فرمانروایی خود را نمی‌خورند. او نظیر پشوتن که در مقابل گشتاسپ و اسفندیار می‌ایستد و از پیامد تلخ حمله به ایران هشدار می‌دهد، قصد دارد پدرش را با دلایل متعددی از «آشوب خاور» باز دارد (فردوسی، ۱۳۷۷: ج ۲، ص ۲۹۱-۲۹۳).

در حالی که افراسیاب «سری پر ز کینه، دلی پرشتاب» دارد، اغریث «پراندیشه دل»

(همانجا) زبان به حق و حکمت می‌گشاید و از روی ژرف‌بینی در نصیحت برادرش می‌گوید:

که تاج و کمر چون تو بیند بسی نخواهد شدن رام باهر کسی

او شاهان را به دو دسته خردمند و بی‌خرد تقسیم کرده، به تعریض برادرش را از گروه دوم برمی‌شمارد (همان، ج ۲، ص ۳۶۶ ایات ۵۴۲-۵۴۴). اندیشه‌ای که اغریث در سر دارد، اهورایی و با آنچه در سر افراسیاب است، کاملاً متناقض است؛ چنانکه او خود ناگزیر افراسیاب را «مرد آهرمنی» می‌خواند. سرانجام او بر سر کردارهای نیک و حق‌ستاییهای خود به تیغ جور افراسیاب کشته می‌شود (همان، ج ۲، ص ۳۵۹ بیت ۵۰۲ و ج ۲، ص ۳۶۵ بیت ۵۴۱ و ج ۲، ص ۳۰۲-۳۰۳ و ۳۵۱-۳۶۲ و ۳۶۷-۳۶۷).

افراسیاب به‌ظاهر برادرش را می‌کشد که مثل مرغ حقی از شاخ گوشش آویخته در هر قدمی حقی می‌گوید، اما در حقیقت خرد، مهر، وفا، انسانیت و اقبال را به خون آغشته است و به قول زال، بخت، اقبال و فرّ حکومت خود را از دست داده است. بدین ترتیب فردوسی او را «بی‌وفا و ناهشیوار» می‌خواند (همان، ج ۲: ص ۳۶۶ ایات ۵۴۵-۵۴۶).

کردار افراسیاب با سیاوش

طبق روایت شاهنامه، سیاوش برای گریز از بدنامیهای عشق گناه‌آلود سودابه، حمله افراسیاب و رفتن به جنگ او را مغتنم می‌شمارد. در جنگ پیروز شده، پیمان صلح می‌بندد؛ اما کاووس او را به پیمان‌شکنی و حمله واهی دارد که این خلُق مذموم درخور اندیشه سیاوشی نیست و ناچار پناه به افراسیاب را بر دیگر جوانب امر برتری می‌دهد. افراسیاب برای دعوت سیاوش به کشورش، نامه‌ای به او می‌نویسد سراسر مهر، تواضع، وفا و جستجوی فرّ و دانش (فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۳، ص ۷۴-۷۵)؛ برای استقبال سیاوش به کوی می‌آید (همان، ج ۳، ص ۹۱ بیت ۱۴۰۲)؛ در بزم خود باده به یاد سیاوش می‌گسارد (همان، ج ۳، ص ۹۰ بیت ۱۳۷۸)؛ از بزرگداشت وی هیچ فرو نمی‌گذارد و تکریم او را بر همگان می‌سپارد (همان، ج ۳، ص ۸۴-۸۵)؛ او را بی‌نظیر می‌یابد و از نوع بنی‌آدم نمی‌شمارد چون روی زیبا، بالای بلند و فرّ مهان که در سیاوش هست در کس دیگری نیست. کاووس را بی‌خرد می‌خواند که از دیدار چنین پسری شکیبایی دارد (همان، ج ۳، ص ۸۳ ایات ۱۲۷-۱۲۸). با وجود این در عمق دلش بر کمانداری و دلاوری و فرّ و بالای وی رشک می‌ورزد (همان، ج ۳: ص ۸۵-۸۹).

ر شک افراسیاب که برخاسته از قوه خشم اوست، سخن چینه‌های ترکان و فتنه‌انگیزیهای گرسیوز که برخاسته از رشک وی است، افراسیاب را به جنگ سیاوش برمی‌انگیزد و گرسیوز با کشتن سیاوش، او را در برابر کار انجام‌شده و جنگی کلان قرار می‌دهد (همان، ج ۳: ص ۱۱۹ بیت ۱۵۳)^{۲۱}. پس از کشته شدن سیاوش، افراسیاب خود را بی‌رقیب می‌بیند و حس جاه‌طلبیش (خشمش) فرو می‌نشیند و از آن سخت پشیمان می‌شود (همان، ج ۳، ص ۱۶۰ ابیات ۲۴۵۳-۲۴۵۴).

با اینکه افراسیاب از قتل سیاوش سخت پشیمان و لبش پر باد است و می‌خواهد به گونه‌ای آن را جبران کند و بهترین راه آن، نیکی کردن به فرزند سیاوش و نوۀ خویش است، نمی‌تواند دلش را به این کار راضی کند و از پیشگویی کارآگاهان از وجود کیخسرو سخت نگران و پریشان است و دمدمه قتل او هر دم در دلش دمیده می‌شود (همان، ج ۳، ص ۱۶۰ ابیات ۲۴۵۶-۲۴۶۶).

افراسیاب و رستم

رستم خار چشم افراسیاب است. اگر چه پس از شکست در جنگ اول، پدرش را سرزنش می‌کند که او را به جنگ وا داشته است، چشم طمع از ایران برنداشته، خارخار تجاوز به ایران در دلش خلجان می‌کند و تنها مانع راه او، وجود رستم است (فردوسی، ۱۳۷۷: ج ۳، ص ۲۹۷)؛ چنانکه وقتی رستم را در میدان جنگ می‌بیند، هوش از سرش می‌پرد (همان، ج ۳: ص ۲۸۵). گویا تقدیر این است که هر گاه دشمنی قوی در خارج مرز ایران، برای دشمنی قد برافرازد، پهلوانی قویتر در ایران گردن بکشد و خار چشم دشمنان باشد که در مقابل افراسیاب، رستم است و افراسیاب بدین واقعیت اعتراف می‌کند:

یکی کم شود، دیگر آید به جای جهان را نمانند بی‌کدخدای

(همان، ج ۳، ص ۱۳ بیت ۶۱).

افراسیاب حریف رستم نیست؛ زیرا در خردسالی به آسانی افراسیاب را از پشت زین برمی‌دارد و با پاره شدن کمر بند از چنگ رستم نجات می‌یابد (همان، ج ۳: ص ۱۰ ابیات ۴۰-۴۵). او سه بار با رستم روبه‌رو می‌شود و در هر سه بار تا لبۀ پرتگاه مرگ می‌رود اما در هر بار حادثه‌ای - نه جادو چنانکه برخی منابع ذکر کرده اند - او را نجات می‌دهد تا آنجا که اگر تقدیر یا روال داستان ایجاب نمی‌کرد و به جای او کس دیگری بود، قطعاً

از چنگ رستم رهایی نمی‌یافت. حتی در برخی از این برخوردها دو هزار یل همراه افراسیاب در مقابل رستم تنها بوده‌اند. فردوسی دومین شکست او را چنین مقرون به رسوایی توصیف می‌کند:

وز آن جا به جیحون نهادند روی خلیده دل و با غم و گفت و گوی
شکسته سلیح و گسسته کمر نه بوق و نه کوس و نه پای و نه پر
(فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۲، ص ۶۶)

از ترس رستم حتی از کشور خود می‌گریزد و رستم کشور او را میان پهلوانان ایرانی تقسیم می‌کند (همان، ج ۳، ص ۱۳ و ۲۹۷-۱۸۸-۱۸۹؛ فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۴، ص ۳۱۰ و ج ۳، ص ۱۹۱-۱۹۴). فردوسی به جای تعریض و کنایه که از آداب رعایت قواعد فصاحت شعری است، آشکارا از واژه ترس افراسیاب از رستم استفاده کرده است:

ز رستم بترسید افراسیاب نکرد / یچ بر جنگ جستن شتاب
(فردوسی، ۱۳۷۷: ج ۳، ص ۲۸۶ بیت ۸۷)

افراسیاب اسیر عواطف است. نه جنگ او بر مبنای تفکر منطقی استوار است و نه صلح او. بی‌دلیل بر سمند خشم سوار شده، می‌تازد و با مشاهده نخستین جلوه‌های ضعف و شکست، ترس چنان بر او غلبه می‌کند که برای آشتی دلایل متعدد می‌تراشد و فردوسی واژه‌های ترس و گریه را در حق او بیش از همه به کار برده است. او هراسان است که جنگ شدت و دوام یابد و روان او بیژمرد (فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۳، ص ۵۱-۵۲). در شاهنامه ابیات متعددی هست دال بر ترس، لرز، گریستن و اندوهگین بودن او (همان، ج ۳، ص ۲۲۵ بیت ۳۴۳۴؛ ج ۴، ص ۸۰ بیت ۱۱۲۸؛ ج ۵، ص ۲۳ بیت ۲۶۱ و ص ۱۶۴-۱۶۵).

افراسیاب از کشتن رستم در میدان جنگ عاجز بوده به این معنی یقین می‌کند. بنابراین از هیچ نیرنگی برای کشتن او فروگذار نمی‌کند؛ مانند تطمیع پهلوانان، فریفتن سهراب، شبیخون زدن و هجوم دسته‌جمعی با یلان. اما از همه نیرنگها مأیوس شده از جنگ با رستم سخت پشیمان می‌شود. آن گاه از کردارهای کهن خود غمگین می‌گردد (همان، ج ۳: ص ۱۸۷ بیت ۲۸۶۲، ص ۱۸۴ ابیات ۲۸۰۲-۲۸۰۷، ص ۱۷۶ بیت ۲۶۹۹؛ فردوسی، ۱۳۷۷: ج ۳، ص ۲۸۹ ابیات ۱۰۸-۱۱۰). تاخت و تاز افراسیاب و شکست یافتنش از رستم، شبیه گسترش شر و کین اهریمنی در عالم و نابودیش به دست نیروهای اهورایی است که به حکم انتظارات درونی وجدان عمومی پیروزی نهایی از آن نیکی است.

افراسیاب و کیخسرو

از زمانی که کیخسرو در بطن فرنگیس است تا روزی که از توران به ایران می‌گریزد، افراسیاب از او هراسان و در صدد است او را از میان بردارد؛ اما تقدیر و لطایف‌الحیل پیران ویسه او را از این عزم منصرف می‌کنند تا اینکه سرانجام در میدان جنگ با او روبه‌رو می‌شود و پیشنهاد صلح داده، می‌خواهد که تن به تن بجنگد و پیش خونریزی را بگیرد اما این طرح جای خود را نمی‌گیرد و در نهایت به گریز و توارى افراسیاب منجر می‌شود (فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۵، ص ۲۶۲؛ ج ۳، ص ۱۹۰-۱۹۱). به اتفاق تمام منابع، افراسیاب به آذربایجان گریخته در دریای چیچست^{۲۲} بر دست هوم پارسای دلیر گرفتار شده به دست کیخسرو^{۲۳} کشته می‌شود^{۲۴}. در واقع ترس و گریز و مرگ افراسیاب به دست کیخسرو تمثیلی از شکست نهایی بدی در مقابل نیکی است.

نتیجه

شاهنامه جزو آثار حکمی و نمادین به شمار می‌آید. افراسیاب با اینکه شخصیتی اساطیری است در شاهنامه چنان انعکاس یافته که می‌توان او را که نماینده شرها و بدیهاست از دیدگاه حکمت نماینده خشم و شهوت تلقی کرد. خشم و شهوت دو نیروی مفطور در سرشت آدمی است که اگر از عقل دستور بگیرند، سرچشمه فضایل واقع می‌شوند. در غیر این صورت موجب فساد اخلاق آدمی می‌شوند. این دو نیرو در وجود افراسیاب، دور از راهنمایی عقل، توفان به‌پا کرده‌اند. بدین دلیل افراسیاب مجموعه گفتارها و پندارها و کردارهای بد است و تمام آنها را در رأس نیروهای انیرانی علیه ایرانیان به کار می‌گیرد.

در مقابل این فرمانروای شر، رستم قد برمی‌افرازد. آن گاه جنگ دو پهلوان در دو جبهه ایران و انیران به جنگ میان کون و فساد (مهر و کین به تعبیر حکمای یونانی) و جنگ میان نور و تاریکی مطابق فرهنگ ایرانی، تبدیل می‌شود و پس از شکستهای مکرر مهر و نور، سرانجام پیروزی نهایی و دایمی از آن مهر و نور می‌شود و کین و تاریکی در قالب وجود افراد افراسیاب، نابود می‌شود.

پی‌نوشت

۱. نخستین آثار مکتوب مربوط به قوای نفس، متعلق به یونان قرن شش و پنج ق. م. است. در این مورد

برای تفصیل رجوع کنید به «سیر حکمت در اروپا»، (فروغی، ۱۳۶۷: ص ۵۶-۵۷). عین این نظریه فلسفی را در آثار حکمای ایرانی اعم از نظم و نثر، فراوان می‌بینیم اما خواجه نصیرالدین توسی به شیوه مألوف حکما و متکلمان ایرانی که به آثار اسلاف خود شرح می‌نوشتند، این نظریه فلسفی را به شرح و تفصیل تمام به عبارات مستحکم آراسته است.

۲. برای تفصیل رک. نصیرالدین توسی، ۱۳۷۳: ص ۴۸-۱۰۰ و فروغی، ۱۳۶۷: ص ۲۳-۲۴.

۳. این ده اهریمن در یادگار بزرگمهر، که به خط و زبان فارسی میانه باقی مانده عبارت است از: آز، نیاز، خشم، رشک، ننگ، ورن، کین، بوشاسب، دروغ اهرموگی (بی‌دینی) و سبزیگی (غیبت). شبیه این در شاهنامه چنین آمده است:

ده اهریمنند این به نیروی شیر	که آرند جان و خرد را به زیر
بدو گفت کسری که ده دیو چیست	کز ایشان خرد را نباید گریست
چنین داد پاسخ که آز و نیاز	دو دیوند با زور و گردن فراز
دگر خشم و رشک است و ننگ است و کین	چون نام و دو روی و ناپاک دین
دهم آن که از کس ندارد سپاس	به نیکی و هم نیست یزدان شناس

(باقری، ۱۳۷۵: ص ۸۳)

وقتی هرمز آفرینش گاو و کیومرث را تمام کرد، اهریمن با تمام نیروهای دیوی به مقابله با آفریدگان هرمز پرداخت. او در مرحله‌ای از کار خود بر گاو و کیومرث حمله برد و آز و نیاز و درد و بیماری و شهوت را بر آنها فرو هشت (مسرت، ۱۳۸۶: ص ۹). نیز رجوع کنید به صفاری، ۱۳۸۳: ص ۹۷-۱۰۲ و شجری، ۱۳۸۲: ص ۷۱-۸۷.

۴. در مورد نمادپردازی در شاهنامه و نمادهای آن رک. قبادی، ۱۳۸۶.

۶۵



5. Frangrasyan

۶. در مورد معنی نام او نیز رک. پورداوود، ۱۳۷۷: ج ۱ ص ۲۱۱.

7. mairya 8. Apusha 9. apa-vrta 10. vrtra 11. Pathana 12. pashana 13. Hertel

۱۴. برخی از فلاسفه باستان مانند انبازدقلس (Enpodocle، قرن ۵ ق.م.) عالم را ترکیبی از عناصر چهارگانه آب و آتش و باد و خاک می‌دانستند و جمع و تفریق عناصر را، که مایه کون و فساد عالم است، نتیجه مهر و کین می‌خواندند. در این نگرش این دو مؤثر غالب و مغلوب می‌شوند و هر گاه مهر غلبه دارد، جمعیت بر پریشانی فایق است و چون کین چیره می‌شود، تفرقه شدت می‌یابد (فروغی، ۱۳۶۷: ۱۰). حاکمیت دو نیروی اهریمنی و اهورایی و شکست و پیروزی متوالی جمشید و ضحاک و فریدون و برادران ایرج و منوچهر و افراسیاب و کیخسرو را در شاهنامه با این دیدگاه فلسفی به راحتی می‌توان تفسیر کرد.

۱۵. فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۳ ص ۴۰، ۴۶، ۱۵۴، ۱۵۹، ۲۲۶ و ج ۴ ص ۳۵، ۳۸، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۹۳ و ج ۵ ص ۷۴، ۱۷۹، ۸۷، ۲۶۶، ۲۱۱، ۲۶۷، ۲۹۳، ۳۰۹، ۳۲۷، ۳۴۷، ۳۵۴، ۳۵۹ و ج ۵ ص ؛ فردوسی، ۱۳۷۷: ج ۳ ص ۷ و ۲۸۱.

۱۶. نام این دختر در همه متون فرنگیس و در تاریخ کامل ثعالبی به صورت وسفافرید ثبت شده است (۱۳۷۲: ج ۱، ص ۲۸۰).
۱۷. نیز رک. کریستن سن، ۱۳۷۷: ص ۳۱۱.
۱۸. در مورد ارتباط افراسیاب با بریدن آب از ایران، نیز رک. بندهش هندی، ۱۳۶۸: ص ۱۲۱؛ رضایی، ۱۳۷۳: ج ۱ ص ۳۷؛ طبری، ۱۳۶۲: ج ۲ ص ۳۶۷؛ مستوفی، ۱۳۶۹: ص ۸۵؛ ابن اثیر، ۱۳۷۰: ج ۱ ص ۲۳۴؛ کریستن سن، ۱۳۷۷: ص ۵۱۱؛ ثعالبی، ۱۳۷۲: ص ۱۰۴، مینوی خرد، ۱۳۸۰: ص ۴۶ و تعلیقات آن، ص ۱۰۵.
۱۹. درباره اهمیت ایران در فرهنگ باستانی رک. یوسفی، ۱۳۶۷: ص ۱۸۲؛ فره‌وشی، ۱۳۷۴: ص ۱۰۲؛ نامه تنسر به گشنسب، ۱۳۵۴: ص ۸۹.
۲۰. بر خلاف روایت شاهنامه، برخی آغاز این جنگ را به کاووس و سیاوش نسبت داده و حتی کاووس را داماد افراسیاب و سودابه (سعدی) را دختر او دانسته‌اند، (ابن اثیر، ۱۳۷۰: ج ۱ ص ۲۸۰).
۲۱. نیز رک. ثعالبی، ۱۳۷۲: ص ۱۳۷-۱۳۸.
۲۲. طبری به جای چیچست، چاه خاسف ضبط کرده است (۱۳۶۲: ج ۲ ص ۴۳۱).
۲۳. به قول صاحب تجارب الامم فی تاریخ ملوک العرب و العجم، آرش کمانگیر او را کشت (ابوعلی مسکویه، ۱۳۷۳: ص ۹۵).
۲۴. نیز رک. ابن اثیر، ۱۳۷۰: ج ۱ ص ۲۸۶؛ مستوفی، ۱۳۶۹: ص ۹۰؛ فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۵ ص ۳۶۵ بیت ۲۲۱۲.

منابع

۱. آیدنلو، سجاد؛ «افراسیاب»؛ به سرپرستی اسماعیل سعادت؛ *دانشنامه زبان و ادب فارسی*، جلد اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۴، ص ۴۷۳-۴۷۷.
۲. -----؛ «نشانه‌های سرشت اساطیری افراسیاب در شاهنامه»؛ *پژوهشهای ادبی*، سال اول، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۸۲، ص ۷-۳۶.
۳. ابن اثیر، عزالدین؛ *تاریخ کامل*؛ ترجمه دکتر محمد حسین روحانی، جلد اول، تهران: اساطیر، ۱۳۷۰.
۴. *اوستا*؛ گزارش پورداود، نگارش جلیل دوستخواه، چاپ پنجم، تهران: مروارید، ۱۳۶۴.
۵. باقری، مهری؛ *تاریخ زبان فارسی*؛ چاپ دوم، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۵.
۶. *بندهش هندی*، تصحیح و ترجمه رقیه بهزادی، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۸.
۷. پورداود، ابراهیم؛ *یشتها*؛ تهران: اساطیر، ۱۳۷۷.
۸. ثعالبی، حسین بن محمد؛ *شاهنامه کهن* (پارسی تاریخ غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم)؛ ترجمه سید محمد روحانی، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۲.

۹. دشتی، مهدی؛ «نگاهی به شخصیت افراسیاب در شاهنامه»؛ *آشنا*، سال ۲، شماره ۱۱، خرداد - تیر ۱۳۷۲.
۱۰. رستگار فسایی، منصور؛ *فرهنگ نامهای شاهنامه*؛ تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۹.
۱۱. رضایی، عبدالعظیم؛ *تاریخ ده هزار ساله ایران* (جلد اول از پیدایش آریاها تا انقراض پارتها)؛ چاپ پنجم، تهران: اقبال، ۱۳۷۳.
۱۲. *روایت پهلوی* (متنی به زبان فارسی میانه)؛ ترجمه مهشید میر فخرایی؛ تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۷.
۱۳. زرین کوب، عبدالحسین؛ *یادداشتها و اندیشه‌ها*؛ چاپ چهارم، تهران: جاویدان، ۱۳۶۲.
۱۴. سرکاراتی، بهمن؛ *سایه‌های شکار شده*؛ تهران: نشر قطره، ۱۳۷۸.
۱۵. شجری، رضا؛ «تحلیل و بررسی عنصر آز در شاهنامه فردوسی»؛ *پژوهشهای ادبی*؛ شماره اول، تابستان ۱۳۸۲، ص ۷۱-۸۷.
۱۶. صفا، ذبیح الله؛ *حماسه سرایی در ایران*؛ چاپ پنجم، تهران: امیر کبیر، ۱۳۶۹.
۱۷. صفاری، نسترن؛ *موجودات اهریمنی در شاهنامه*؛ کرج: جام گل، ۱۳۸۳.
۱۸. طبری، محمد بن جریر؛ *تاریخ طبری* (تاریخ الرسل و الملوک)؛ ترجمه ابوالقاسم پاینده، چاپ دوم، تهران: اساطیر، ۱۳۶۲.
۱۹. فردوسی، ابوالقاسم؛ *شاهنامه* براساس چاپ مسکو؛ به کوشش سعید حمیدیان، چاپ دوم، تهران: دفتر نشر داد، ۱۳۷۴.
۲۰. -----؛ *شاهنامه*؛ تصحیح و گزارش عزیزالله جوینی، جلد دوم؛ انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
۲۱. فرنبرگ دادگی؛ *بندهش*؛ گزارش مهرداد بهار، تهران: توس، ۱۳۶۹.
۲۲. فروغی، محمدعلی؛ *سیر حکمت در اروپا*؛ چاپ دوم، تهران: زوار، ۱۳۶۷.
۲۳. فره‌وشی، بهرام؛ *ایرانویچ*؛ چاپ چهارم، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۴.
۲۴. قبادی، حسینعلی با همکاری محمد بیرانوندی؛ *آیین آیین: سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی*؛ تهران: دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۶.
۲۵. کریستن سن، آرتور؛ *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایران*؛ ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۷.
۲۶. مؤذن، محمد مهدی؛ *ادب پهلوانی*؛ تهران: نشر قطره، ۱۳۷۹.

۲۷. محمودزاده، محمد رضا؛ *افراسیاب در اسطوره و حماسه*؛ چاپ دوم، تهران: کاروان، ۱۳۸۵.
۲۸. مرتضوی، منوچهر؛ *فردوسی و شاهنامه*؛ تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۲.
۲۹. مستوفی، حمدالله؛ *تاریخ گزیده*؛ به اهتمام عبدالحسین نوایی؛ چاپ دوم، تهران: امیر کبیر، ۱۳۶۹.
۳۰. مسرت، مهین؛ *اوستا و حماسه ملی*؛ رساله دکتری ادبیات فارسی؛ دانشگاه تبریز؛ ۱۳۸۶.
۳۱. مسکویه، ابوعلی؛ *تجارب الامم فی اخبار ملوک العرب و العجم*؛ تصحیح رضا انزابی نژاد و یحیی کلانتری، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۳.
۳۲. -----؛ *تجارب الامم*؛ حقه و قدم له الدكتور ابوالقاسم امامی، الطبعة الاولى، طهران: دار سروش، للطباعة و النشر، ۱۳۶۶.
۳۳. مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین؛ *التنبیه و الاشراف*؛ ترجمه ابوالقاسم پاینده، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۵.
۳۴. -----؛ (م)، *مروج الذهب*؛ ترجمه ابوالقاسم پاینده؛ چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۵.
۳۵. *مینوی خرد*؛ ترجمه احمدتفضلی، به کوشش ژاله آموزگار، ویرایش سوم، تهران: نشر توس، ۱۳۸۰.
۳۶. *نامه تنسر به گشنسب*؛ تصحیح مجتبی مینوی و محمد اسماعیل رضوانی، چاپ دوم، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۴.
۳۷. نصیرالدین توسی؛ *اخلاق ناصری*؛ تصحیح مینوی و حیدری، چاپ پنجم، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۳.
۳۸. یارشاطر، احسان؛ *تاریخ ملی ایران*، تاریخ ایران (از سلوکیان تا فرو پاشی دولت ساسانیان)؛ جلد اول، پژوهش دانشگاه کمبریج؛ گردآورنده: احسان یارشاطر؛ ترجمه حسن انوشه؛ چاپ دوم، تهران: امیر کبیر، ۱۳۷۳.
۳۹. یوسفی، غلامحسین؛ *فرخی سیستانی، بحثی در شرح احوال و روزگار و شعرا*؛ چاپ سوم، تهران: علمی، ۱۳۶۷.

توصیف شیوه میبیدی در تفسیر عرفانی قرآن

«با تکیه بر تأویلات و لطایف عرفانی نوبت سوم تفسیر میبیدی در داستان حضرت

موسی»

مجید سرمدی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

محمود شیخ

مری عرفان اسلامی پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی

چکیده

این مقاله با هدف تبیین شیوه تفسیری میبیدی و با تمرکز بر داستان زندگی موسی (ع) در قرآن و کشف الاسرار به تقسیم‌بندی نوبت ثالثه تفسیر عرفانی او به دو بخش تأویل‌گونه‌ها و نکات و لطایف عرفانی می‌پردازد و سعی دارد با تکیه بر تحلیل شیوه میبیدی در تفسیر و تأویل قرآن، دریچه‌ای را به سوی فهمی عمیق از تفاسیر عرفانی بویژه کشف الاسرار بگشاید. تفسیری که گونه‌ای ناقص از تأویل به میزانی محدود در آن موجود است. از سوی دیگر حجمی قابل توجه از لطایف و نکات عرفانی را مؤلف به شیوه‌های گوناگون بویژه با تکیه بر دو مفهوم محبت و عنایت کشف و بیان می‌کند و در غالب موارد، لطیفه‌گویی را به اثبات فضیلت محمد (ص) و امتش می‌کشد.

کلیدواژه: تأویل، در تفسیر قرآن، لطایف عرفانی در تفسیر قرآن، تفسیر کشف الاسرار و عده‌الابرار، شیوه میبیدی.

۱. مقدمه

تفسیر کشف‌الاسرار میبیدی از اولین تفاسیری است که با انگاره‌های صوفیانه در حوزه ادبیات فارسی نوشته شده است. شناخت شیوه بیان و تفسیر میبیدی از آیات قرآن با توجه به نظام فکری او می‌تواند ما را در فهم هرچه بهتر مبانی تأویل و تفسیر عارفانه و نگاه متصوفه بعد از او به قرآن کریم یاری رساند. از این دیدگاه و با توجه به موضوع مورد پژوهش این مقاله، بخشی از تفسیر وی برای ما مهم است که در آن به تأویل و تفسیر عارفانه از قرآن پرداخته است. نوبت سوم تفسیر او حوزه اختصاصی این مطالعه است. از سوی دیگر با توجه به حجم و پرباشی و پراکندگی مطالب اثر، یکی از موضوعات یا داستانهای قرآن باید به عنوان مورد مطالعه انتخاب می‌شد. با این کار تحقیق متمرکز، و نتایج آن قابل دسترسی می‌شد. به همین دلیل در این مقاله به بررسی داستانهای مرتبط با وقایع زندگی موسی (ع) در نوبت ثالثه پرداخته‌ایم. پس از توجه و تدقیق در مطالب نوبت سوم می‌توان آنها را در دو دسته کلی تقسیم نمود. در اینجا با تبیین این دو دسته سعی در گشودن راهی برای فهم شیوه تفسیری میبیدی داریم.

نوبت دوم تفسیر او کاملاً رسمی و به شیوه قاطبه مفسران تاریخ اسلام است. در این نوبت پررنگترین ویژگی تفکری دفاع تام و تمام از اشعری‌گری در عرصه کلام و سنی‌گری در عرصه فقه است. به رغم اهمیت نوبت دوم تفسیر او به دلیل اشمالش بر اسرائیلیات و مباحث کلامی و قصص و تاریخ و...، ویژگی و وجه تمایز و اهمیت کشف‌الاسرار در نوبت سوم است. البته نوبت سوم نیز از اصول اعتقادی اشعری فراتر نمی‌رود اما به هر حال به عرفان خراسان، البته عرفانی کاملاً شریعتمدار نزدیک می‌شود. نوبت سوم تفسیر او عرفانی، و مورد مطالعه و بحث ما نیز همین نوبت است. چنانکه نشان داده می‌شود، بخش اعظم تفسیر او اشاری است؛ به عبارت دیگر او می‌کوشد تا جنبه‌هایی خاص از پیام کلام را کشف کند که پیوندی وثیق با سخن دارد و معمولاً مستند به لفظ است. او در این بخش از تفسیر با معانی پنهان کلام درگیر است و مطالبی را که استخراج می‌کند با مدلول ظاهری مطابقت دارد. او مدعی نیست که معنایی ورای آنچه می‌گوید در آیه نیست و نمی‌توان درجات و مراتب و مراحل دیگر را برای کسب معارف طی کرد و یا اینکه اشارات، نافی معنای ظاهری است؛ بلکه معتقد است قرآن معانی ظاهری دارد که مردم آن را از ظاهر کلام به دست می‌آورند، اما معانی لطیفی هم دارد که با کندوکاو ذوقی و کشفی و گاه حتی ادبی می‌توان به آنها رسید.

در تأویلات او عموماً با جهان‌بینی سه‌لایه‌ای برخورد می‌کنیم که مبنای شکل‌گیری تفسیر عرفانی اوست. وی با عبور از لایه ظاهر به باطن (یعنی از شریعت به طریقت یا حقیقت) به کشف نکات و لطایف عرفانی نائل می‌شود. تلاش او اگرچه زیبا و زودیاب است به دلیل اعتقادش در حجیت ظاهر در مقابل تأویلات کسانی چون عین‌القضاة و ابن‌عربی بسیار ابتدایی و سطحی است. این امر شاید ناشی از روحیه عالمانه و مفسرانه او در حفظ ظواهر آیات است. او سامانه تأویلی نظام‌مندی در باب موسی و وقایع زندگی او ندارد. تأویلات او در باب موسی و مقامات عرفانی او بسیار پراکنده و بی‌نظم و متشتت است. معمولاً در متون تأویلی منسجم با چنین حالتی روبه‌رو نیستیم. تعداد تأویلات او نیز به‌رغم حجم قابل توجه داستانهای مرتبط با موسی در قرآن و متن تفسیر بسیار اندک است و در همان حجم اندک نیز او بیشتر به تأویل آیات قرآن می‌پردازد و به متن داستان زندگی موسی (ع) کمتر توجه می‌کند. هم‌چنین در تأویل سعی نمی‌کند همه اجزای داستان را تأویل کند و تنها ذوق خود را در باب آیات و حوادث به‌صورت کلی می‌گوید و می‌گذرد. او در بیشتر مواقع فقط بخشی از واقعه را تأویل و بقیه قسمت‌ها را رها می‌کند.

مهم‌ترین تجربیات او در ابواب مختلف به جمع و تفرقه (که به نوعی با تجربه یگانگی مرتبط است) و ولایت مربوط است. نگاه او و اقرانش به ولایت، که بعدها به شکل نظریه‌ای منسجم با نام حقیقت محمدیه یا انسان کامل مطرح شده است به پیچیدگی و دشواری اندیشه‌های ابن‌عربی در این باب نیست و بیشتر ناظر به نوعی تقسیم‌بندی کاملاً ابتدایی از ولایت و مراتب قرب براساس جهان‌بینی لایه‌ای اوست.

۲. داستان موسی (ع)

باید توجه داشت که فهم مبنا و معنا و روش تفاسیر عرفانی و شیوه به کارگیری تجربیات معنوی و روحانی در شرح آیات، نیازمند پژوهشهای گسترده تاریخی، فلسفی و ادبی در باب گوهر تجربه عرفانی، نشانه‌شناسی آن و سیر تحول نگاه عارفانه است؛ لذا محدود بودن حوزه مطالعه در این‌گونه مطالعات ضروری است. در این راستا تنها به هسته مرکزی و درونمایه روش تفسیر عارفانه میبدی از قرآن از دریچه بررسی و گزارش وی از وقایع زندگی یکی از مهم‌ترین چهره‌های قرآنی، یعنی موسی (ع) پرداخته‌ایم.

دلیل انتخاب موسی(ع) - به عنوان مورد مطالعه - فراوانی آیات وارد شده (بالغ بر ۴۰۰ آیه) در باب او و زندگیش در قرآن است. منطق مقاله در گزینش یک چهره قرآنی به جای یک موضوع یا مفهوم، اولاً درگیر نشدن با اعتقادات کلامی و عقیدتی و به تبع آن برخورد نکردن با تأویلات متأثر از این عقاید و ثانیاً توجه به ساخت تأویل در یک ماجرای واحد است.

سوانح زندگی موسی(ع)، که صاحب تفسیر به آنها پرداخته، عبارت است از: تولد موسی، قتل مصری، موسی و شعیب، موسی در طور (آتش، طور سینا، درخت، نعلین، ید بیضا، مکالمه خداوند با موسی، دعای موسی، توصیه الهی به نرم سخن گفتن موسی با فرعون)، دعوت فرعون به خداوند، موسی و ساحران، خروج بنی اسرائیل از مصر و دخول در ارض مقدس، موسی و خضر، جوشیدن چشمه از سنگ، میقات موسی و گوساله پرستی بنی اسرائیل و قارون، داستان ذبح بقره و برخی داستانهای پراکنده و کوتاه مانند تقاضای موسی برای دیدن خداوند، تقاضای موسی برای دیدن دابه الارض، ایزای موسی (ع)، داستان بلعم باعورا، داستان قبض روح موسی(ع)، داستان هامان، برانگیختن هزار پیامبر به دلیل ضحرت موسی از قومش.

وقایعی که عناوین آن شمرده شد در قرآن به صورت پراکنده و گاه در حد اشاره در یک آیه مختصر آمده است. در طول کشف الاسرار نیز به صورت پراکنده به این وقایع پرداخته شده است. میبیدی نوبت دوم تفسیر را بیشتر به بیان روایات مختلف و البته پریشان درباره این داستانها اختصاص داده و منبع او غالباً اسرائیلیات است. این پراکندگی ناشی از متمرکز نبودن داستانهای آن حضرت و گستردگی آن در سوره های مختلف قرآن است. میبیدی در نوبت سوم در مواردی جز قلم فرسایی و آوردن عبارات لطیف و زیبا کار دیگری انجام نمی دهد؛ در موارد متعددی سعی می کند لطایف و اشارات آیات را بیان کند و در مواردی هم که به تأویل و یا تفسیری تجربی دست می زند، غالباً تأویلش ابتر و ناتمام است. منظور از تأویل ابتر، پرداختن به برخی از اجزا و تأویل آنها و مهمل نهادن برخی دیگر، و یا تأویل ناهمگون اجزا باهم است. البته این مشکل گریبانگیر بسیاری از ادیبان عارف بویژه از نوع عرفان ذوقی خراسانی است. بنابراین می توان دو روش عمده او را در رویارویی با آیات قرآن تحت دو عنوان

تأویل گونه‌ها و لطیفه‌یابیها بر شمرد و پس از تعمق در هریک، شیوه گسترش معانی و بافت سخن را در کلام او شرح کرد.

۳. تأویل گونه‌ها

تأویل در عرفان جایگاه مهمی دارد؛ زیرا شالوده اصلی تفسیر عرفانی در بستر تأویل نمایان شده است و فهم تفسیر عرفانی فقط با ژرف‌اندیشی در مفهوم تأویل فراهم خواهد شد. تأویل در مکاتب بشری و دینی سابقه‌ای بس دراز دارد. این شیوه از معنا کردن متن بین اقوام گوناگون، بیشتر وسیله‌ای برای اثبات عقاید و آرای تازه و بی‌سابقه است یا راه فراری برای پرهیز از ظواهر سخنانی که گمان می‌رود با مقتضای عقل یا ذوق قلبی موافق نیست. پس از اسلام، این شیوه از برخورد با متون در ابعاد کلامی، فلسفی و عرفانی به وجود آمد. گروه‌هایی در جهت برگرداندن کلام به معنایی که با عقل یا ادله دیگر شرع سازگار نمی‌آمد از آن استفاده، و متون را تأویل عقلی می‌کردند. گروه‌هایی نیز آن را وسیله‌ای برای اثبات عقاید و اندیشه‌های فلسفی خود و مشروعیت بخشیدن به آنها کرده بودند. در این میان در فرهنگ اسلامی، روشها و آموزه‌هایی از پیامبر (ص) و ائمه معصومین (ع) به تأویل‌گرایی زیر عناوینی مانند ژرف‌ناکی و بطون داشتن قرآن کمک کرده است.

این واژه از ماده اول به معنای فرجام، نهایت، مقصود کلام و رجوع به اصل آمده است. حتی برگرداندن معنایی از ظاهر به چیزی که لفظ، تحمل آن را داشته باشد؛ اما از ظاهر لفظ استفاده نمی‌شود، تأویل نامیده شده است (فراهیدی، ۱۴۲۱ هـ.ق). کلمه تأویل هفده بار در قرآن به کار رفته و از واژه تفسیر تنها یک بار (سوره فرقان/۳۳) استفاده شده است. این امر نشانه تداول بیشتر واژه تأویل از تفسیر در ادوار نخستین است. عباراتی چون «تأویل الاحادیث» (سوره یوسف/۶) و «تأویل الاحلام» (سوره یوسف/۴۴) و «تأویل رؤیا» (سوره یوسف/۱۰۰) در معنای تعبیر خواب و برشمردن واقعیات پنهانی در پس صورت ظاهری رؤیا؛ عبارت «احسن التأویل» (سوره نساء/۵۹) در معنای داشتن فرجام نیکو، عبارت «تأویل ما لم تستطع» (سوره کهف/۷۸) در معنای بازگفتن دلایل افعال خضر به موسی و شنیدن مطالب و اخباری آمده است که موسی (ع) بر آن صبر نکرد و عبارت «ابتغاء تأویل» (سوره آل عمران/۷) به معنای تأویل‌جویی و یا طلب تأویل آمده است. در قرآن درباره تفسیر و کشف و پرده‌برداری از معنای آیه، سخنی مبتنی بر انحصار و

محدودیت نیامده؛ اما درباره تأویل آمده است که تأویل آیات متشابه را فقط خداوند و راسخان در علم می‌دانند: وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ (آل عمران/۷). البته باید توجه داشت که در بسیاری موارد واژه تأویل به جای تفسیر و گاهی در کنار آن به کار رفته است. در بعضی موارد نیز تفسیر به جای تأویل به کار رفته، اما این دو اصطلاح بر اثر مرور زمان از یکدیگر متمایز شده است. از مجموع آیاتی که در آنها از این واژه استفاده شده است، بویژه از آیه ۳۹ سوره یونس (وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ) می‌توان دریافت که تأویل، تلاش برای وصول به علم و حقیقت و کنه و مبدأ اصلی سخن است؛ گرچه ظاهر، آن را نشان ندهد و میان ظاهر و کنه آن فاصله بسیار باشد (ر.ک. ایازی، ۱۳۸۶: ص ۲۶).

عرفان و تأویل قرآن

به عقیده عارف، قرآن کریم دارای بطونی است که باید با تأویل از ظاهر به آن بطون دست یافت. حقیقت قرآن بیش از اینکه در ظاهر آن هویدا باشد در باطن آن مندرج، و وظیفه سالک حرکت به سوی حقایق باطنی است. بنابراین انگاره تأویل یعنی «کشف باطن و معانی مکتوم در زیر ظاهر لفظ» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ص ۱۱۱). عارف در مراتب درون خود سیر می‌کند و به دلیل تناظر میان جهان اصغر و جهان اکبر در هر وادی و هر مرتبه‌ای از مراتب حقایق متناظر با آن مرتبه را در خود و جهان می‌یابد. این حقایق تکوینی با حقایق تدوینی و تشریعی حق در قرآن (کتاب تشریعی) نیز متناظر است. بنابراین کشف معانی باطنی قرآن تنها در صورت صیروت روحانی نفس در مراتب کمال و قطع علائق و حجابها امکانپذیر است و به همین دلیل عارف ضمن قول به بطون برای قرآن و احترام به فهم گونه‌گون آدمیان از قرآن، مدعی است حقیقه الحقایق کتاب‌الله از آن ولی است و دیگران به تبع سعه وجودی خویش می‌توانند از این بحر بنوشند.

گذشته از جنبه معرفت‌شناسانه و هستی‌شناسانه تأویل عرفانی در زمینه زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی آن، باید دقت داشت که در تأویل در متن آیه هیچ قرینه‌ای را نمی‌توان برای معنای باطنی یافت. عارف تمامی جنبه‌های لفظی را رها نموده با حرکت از ظاهر به باطن، کاملاً ظاهر را رها می‌کند. از این دیدگاه، تأویل مقابل تفسیر، و مراد از آن تفسیر باطنی یا نمادی است (ر.ک. نویا، ۱۳۷۳، ص ۱۴۷). نکته قابل توجه دیگر این است

که «تأویل وقتی قابل قبول است که اجزا و عناصر متن با معنی ظاهر، یکایک متناظر با معنی حاصل از تأویل باشد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ص ۲۲۴). می‌توان رابطه زیر را برای این قانون مهم در تأویل نوشت: $A/a=B/b=C/c$

در این قاعده حروف بزرگ، معنای ظاهری و حروف کوچک، معنای باطنی و تأویلی است و معنای قاعده ضرورت تناظر اجزای ظاهر با اجزای معنای تأویلی است. در تأویلات میبیدی، چنانکه نشان خواهیم داد، این قاعده رعایت نمی‌شود؛ لذا معمولاً نشانه‌ای از تأویل تام را در اثر او نمی‌یابیم. دلیل انتخاب عنوان تأویل گونه‌ها برای این بخش نیز همین نقصی است که در ساختار تأویلات میبیدی وجود دارد. به نظر می‌رسد جهان‌بینی اشعری، که یکی از اصلی‌ترین اصول آن پرهیز از تأویل در آیات قرآن است در امتزاج با اندیشه‌های عرفانی او موجب شده است او هنگام تأویلات خویش از آیات قرآن، هیچ‌گاه جانب ظاهر را رها نکند. از سوی دیگر او به‌رغم اینکه می‌تواند همه جنبه‌های داستان‌ها و آیات را در یک دستگاه منظم معنایی تأویل کند به‌مانند کسانی چون ابن‌عربی، چنین نمی‌کند. اینک ضمن بیان تأویلات او به تبیین شیوه کار وی پرداخته می‌شود.

۳-۱ سفرهای موسوی

میبیدی وقایع زندگی موسی را در چهار سفر هرب (گریختن از فرعون به سوی شعیب)، طلب (لیل‌النار)، تعب (در خدمت خضر)، و طرب (میقات) محصور می‌کند بدون اینکه رابطه‌ای وثیق و منطقی بین آن سفرها برقرار کند. او به‌رغم اینکه می‌تواند این سفرها را با اسفار اربعه مقایسه کند، چنین نمی‌کند. او تنها سفر تعب را تأویل می‌کند. او سفر تعب را که سفر مریدان است در بدایت ارادت، سفر ریاضت و احتمال مشقت برای تهذیب نفس و خوی و دل می‌داند. خضر در نگاه میبیدی، مظهر ریاضت صوفیانه و مرد طریقت است؛ البته ریاضتی شرعی. تأکید میبیدی بر ریاضت، شرعی نیز ناشی از جهان‌بینی و مبانی نظری عرفان اوست. منظور از ریاضت، قربانی کردن صفات در شرع مقدس است. دستیابی به اسرار علوم حقیقت (علم لدنی)، تنها پس از این امر اتفاق می‌افتد. البته در بیان سفر طرب نیز به نکته‌ای عرفانی اشاره می‌کند که کمتر جنبه تأویلی دارد و باید در بخش اشارات عرفانی به آن پرداخت. مطلب چنین است که موسی در سفر طرب به این دلیل که محمول حق بوده، سفرش سفر کرامت، سی روز

در انتظار می‌ماند و از طعام و شراب یادی نمی‌کند؛ حال اینکه در سفر خضر، که در آن طالب علم بوده، گرسنگی و تشنگی را نیم روز طاقت نمی‌آورد؛ چرا که سفر خضر سفر تأدیب و مشقت بود و در بدایت روش و او در این مقام هنوز با خود بوده است (میبیدی، ۱۳۸۲: ج ۳، ص ۷۳۱ و ج ۱۰، ص ۴۰۰).

۲-۳ موسی و خضر

البته داستان موسی و خضر به دلیل ویژگی‌های خاصش بیشتر میبیدی را به وادی تأویل کشانده و تأویلات او در این زمینه عموماً پخته‌تر است. او در ماجرای شکستن کشتی مساکین، دریا را دریای معرفت، کشتی را کشتی انسانیت و مسکینان و صاحبان کشتی را امت پیامبر (ص) می‌داند. موسی ظاهر کشتی انسانیت را آراسته به پیرایه شریعت و طریقت می‌بیند؛ لذا به عمل خضر اعتراض می‌کند، اما خضر معتقد است ملکی شیطانی در جوار کشتی به کمین نشسته است تا کشتی را برباید و در وی راه کند. خضر می‌خواهد به دست شفقت کشتی را چنان خراب کند که شیطان پیرامون آن نگردد تا کشتی به مساکین «هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ السَّكِينَةَ فِي قُلُوبِ الْمُؤْمِنِينَ» (سوره فتح/۴) برسد و آنان کشتی را سالم به ساحل برند.

در ماجرای قتل نوجوان به دست خضر، میبیدی او را پنداشت می‌داند که باید در کوره ریاضت و مجاهده از نهاد مرد رونده پاک گردد. پنداشت موجب کفر در طریقت می‌شود، لذا باید به تیغ غیرت سر او را برید.

دیوار خرابی که خضر آن را راست کرد نیز در نظر میبیدی به نفس مطمئنه می‌ماند که در کوره مجاهدت پاک و پالوده گشته، نیست خواهد شد. زیر این دیوار خزائن اسرار قدم را نهاده‌اند. اگر دیوار فروریزد خزانه اسرار ربّانی بر صحرا می‌افتد و هر بی‌قدر و ناکسی در وی طمع می‌کند. به قول میبیدی سرّ این کلمات آن است که گنج حقیقت را در صفات بشریت نهاده‌اند و اطوار طینت درویشان را پرده آن ساخته‌اند (میبیدی، ۱۳۸۲: ج ۵، ص ۴۶۵).

۳-۳ موسی و شعیب

در باب سفر هرب و خدمت موسی به شعیب، تأویلات گسیخته‌تر از داستان خضر است. او تنها با استفاده از آیه «عَسَى رَبِّي أَنْ يَهْدِيَنِي سَوَاءَ السَّبِيلِ» (سوره قصص/۲۲) که

آن را مواظبت نفس در استقامت برای رسیدن به توحید می خواند، ورود موسی به ماء مدین را ورود قلب به موارد انس و ساحات توحید تأویل می کند، ولی به همین بسنده می کند و آن را به دیگر اجزای داستان سرایت نمی دهد. شعیب و رابطه اش با موسی، سفورا و نکاح موسی در مدین، شبانی موسی و ... از مواردی است که میبیدی می توانسته به آنها توجه کند، ولی چنین نکرده است.

۴-۳ ذبح بقره

از دیگر داستانهایی که میبیدی در آن به تأویلی نه چندان کامل دست می زند، داستان ذبح بقره است. او ذکر صفات گاو بنی اسرائیل را از لطایف و جواهر قرآن کریم و صفات بقره را صفات جوانمردان طریقت می داند. به عقیده او «لا فارضٌ و لا بکرٌ» یعنی آنکه «قدم این جوانمردان در دایره طریقت آن گاه مستقیم شود که سکر شباب و شره جوانی ایشان را حجاب نکند و ضعف پیری معطل ندارد؛ چرا که «هر ارادت که با سکر شباب قرین شود، همیشه از راهزنان به بیم بود».

صَفَرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تُسَرُّ النَّاطِرِينَ نیز یعنی آنکه «احدیت ایشان را چون به کمال بشریت قدم در میدان طریقت نهادند و بدان مستقیم شدند، به رنگ دوستی که رنگ بی رنگی است برآرد؛ پس هر چشمی که در ایشان نگرد روشن شود و هر دل که در کار ایشان تأمل کند، آشنا گردد».

لا ذُلُولٌ تَثِيرُ الْأَرْضَ وَلَا تَسْقِي الْحَرثَ نیز یعنی اینکه «پاکند و هنری و بهروز به عیب رسمیان آلوده نیستند و از مقام دون همّتان دورند. رقم دوستی اغیار بر ایشان نکشیده اند. سلطان بشریت بر ایشان دست نیافته و قاضی شهوات بر ایشان حکم نرانده است، نه به اشکال و امثال گرایند، نه به اختیار و احتیال خود تکیه کنند. معبود را یکی می دانند و یکی می شناسند» (میبیدی، ۱۳۸۲: ج ۱، ص ۲۳۰ و ۲۲۹).

در این نوبت نیز تنها صفات جوانمردان طریقت به بهانه داستان گاو بنی اسرائیل ذکر شده است و نظامی منسجم که همه اجزای داستان را بتواند تأویل کند در آن نیست. میبیدی می توانست به تأویل موارد دیگری نیز بپردازد؛ مثلاً در باب فرمان خداوند به کشتن بقره، ماده بودن گاو، پرسش های مکرر بنی اسرائیل درباره بقره و ... را می توانست در نظامی منسجم تأویل کند. او به تأویل هیچ یک از این جنبه ها نپرداخته است.

۳-۴ عصای موسی و پایبند نبودن میبیدی به تأویلات خود

میبیدی جدای از اینکه در هر داستان به تأویل همه اجزا نمی‌پردازد، بلکه در کل اثر خود نیز به تأویلاتی که در دیگر بخشها آورده است، پایبند نیست؛ نمونه این امر را در ذکر عصای موسی می‌توان دید. او در جایی عصا را سیاست شرعی می‌داند که بر سنگ وجود بنی‌اسرائیل زده می‌شود تا انهار معرفت از آن بجوشد و در جایی دیگر عبارت «خُذْهَا وَلَا تَخَفْ» (سوره طه/۲۱) را به «عصا را نگه دار ولی به آن دل مبند»، ترجمه می‌کند و آن را اشارتی می‌داند به دنیادار که دنیا را داشته باش ولی آن را در دل مدار و پناه خود مساز که «حُبُّ الدُّنْيَا رَأْسُ كُلِّ خَطِيئَةٍ» (میبیدی، ۱۳۸۲: ج ۷، ص ۳۱۲). هم‌چنین در جایی دیگر عصا را نه مظهر دنیا و نه سیاست شرعی، بلکه بهانه‌ای برای نهی اضافت امور به نفس می‌داند و معتقد است خداوند پس از مارشدن عصا به زبان حال می‌گوید این همان عصاست که دعوی مالکیت آن کردی. ای موسی تو را با دعوی چه کار که مردان راه چیزی به خود اضافت نکنند. در این مقام در موسی چیزی از بشریت و انانیت باقی مانده بوده است. از لطف الهی به پرسش «وَمَا تَلْكَ بَيِّمِينَكَ يَا مُوسَى» (سوره طه/۱۷)، آن دعوی از نهاد وی بر موسی آشکار، و موسی از آن آگاه می‌شود و آن غبار را از دامن خود می‌افشاند. هم‌چنین در جایی دیگر در لطیفه‌ای عرفانی فرمان افکندن عصا و تبدیل شدن به مار را در مقابل سخن موسی که می‌گوید عصایم است که بدان تکیه می‌کنم، پیامی می‌داند مبنی بر اینکه باید تنها به خداوند متعال تکیه کرد (میبیدی، ۱۳۸۲: ج ۷، ص ۳۱۱).

۳-۵ وحی نخستین به موسی

در باب داستان وحی به موسی در لیل‌النار نیز میبیدی تأویلاتی ناهمگون و البته بریده‌بریده دارد. به عقیده او موسی در بیابان تاریک و وحشت‌زای حیرت، آتش معرفت و هدایت را می‌یابد (میبیدی، ۱۳۸۲: ج ۶، ص ۱۸۶). او هم‌چنین نعلین را به حدیث دو دنیا (دنیا و آخرت) تأویل می‌کند که فرد سالک باید از آن دو خلاصی یابد و برای حق به صفت انفراد مجرّد شود (همان، ج ۶، ص ۱۱۳ و ج ۹، ص ۳۴۲). او هم‌چنین می‌گوید که هستی موسی در صعقه از میان برخاست و بشریت وی را به کوه دادند (همان، ج ۳، ص ۷۳۳). او در این نوبت می‌توانست برای بارداری همسر موسی در لیل‌النار، سر آتش در درخت، و مکالمه حق و موسی تأویلاتی را صورت دهد و یا اینکه حداقل بین

همان موارد تأویلی نیز ارتباطی وثیق بیابد و با شکل دادن موارد تأویلی اش در سامانه‌ای منظم، بین آنها پیوندی استوار برقرار کند.

۳-۶ میقات و گوساله پرستی بنی اسرائیل

در نقل واقعه گوساله پرستی بنی اسرائیل می‌گوید که هر چه بنده را از اطاعت حق بازدارد، آن عجل است؛ لذا بنده آن‌گاه خلاص می‌شود که به فرمان «فَاقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ» از غیر حق بیزار شود (همان، ج ۳، ص ۷۵۰). پس «فَاقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ ذَلِكَ خَيْرٌ لَكُمْ» (سوره بقره/۵۴) خطابى است با جوانمردان طریقت، مبنی بر قتل نفس به شمشیر مجاهدت (میبیدی، ۱۳۸۲: ج ۱، ص ۱۹۷).

او هم‌چنین در نقل واقعه میقات نیز به تأویلاتی کوتاه اما نه‌چندان منسجم می‌پردازد. در تأویل او چون خداوند بر طور تجلی می‌کند، طور به چهار قطعه تقسیم می‌شود، قلب موسی نیز به چهار تکه تقسیم می‌شود: قطعه‌ای در دریای حیرت، قطعه‌ای در باغ حجت، قطعه‌ای در وادی قدر و قطعه‌ای در فراموشی می‌افتد (همان، ج ۹، ص ۳۴۳). این تنها تأویل او در نقل این قسمت مهم از داستانهای موسی در قرآن است.

۳-۷ ارض مقدس

او در داستان دخول در قریه، «عَسَى رَبُّكُمْ أَنْ يَهْلِكَ عَدُوُّكُمْ» را اشارت به نفس اماره می‌داند و ارض در «يَسْتَخْلِفُكَ فِي الْأَرْضِ» را به جوارح که اصل آنها در خاک است و «يَسْتَخْلِفُكَ» را به دل تأویل می‌کند؛ یعنی تا نفس نمیرد دل زنده نمی‌شود (همان، ج ۳، ص ۷۱۱). میبیدی از داستانی با آن همه ظرفیت برای تأویل به همین میزان بسنده می‌کند.

۴. نتایج پژوهش در تأویلات میبیدی

در باب تأویلات اندک میبیدی در باب وقایع زندگی موسی (ع) می‌توان موارد زیر را استنتاج کرد:

۱. مؤلف سامانه تأویلی نظام‌مندی در باب موسی و وقایع زندگی او ندارد. تأویلات او در باب موسی و مقامات عرفانی او بسیار پراکنده و بی‌نظم و متشتت است. معمولاً در متون تأویلی منسجم با چنین حالتی روبه‌رو نیستیم. اگر مؤلف موسی را مظهر مرتبه‌ای از مراتب عرفانی می‌داند، تمام تفاسیر خود را از زندگی او به توجیه آن

جنبه تأویلی معطوف می‌کند درحالی‌که میبیدی چنین نمی‌کند. برای میبیدی بیش از هر چیز بیان مطالب ذوقی و عرفانی اهمیت دارد و تأویل تنها در راستای بیان این اندیشه‌هاست و خود اصالت ندارد.

۲. تعداد تأویلات او به‌رغم حجم قابل توجه داستانهای مرتبط با موسی در قرآن و متن تفسیر بسیار اندک است. در همین حجم اندک نیز او بیشتر به تأویل آیات قرآن می‌پردازد و به قصه‌های حاشیه‌ای کمتر توجه می‌کند.

۳. او حتی در مواردی که به تأویل دست می‌زند، همیشه ظاهر را ارج می‌نهد و آن را انکار نمی‌کند؛ این پایبندی به ظاهر و توقف در آن ناشی از مذهب کلامی اوست؛ مذهبی که او به‌شدت پایبند آن است. ظاهر و باطن و تبیین آن دو در نظام فکری او جایگاه ویژه‌ای دارد و در آن اندک مواردی هم که به تأویل دست می‌زند، باطن تأویلی را در کنار ظاهر آیه قرار می‌دهد.

۴. در یک تأویل سعی نمی‌کند همه اجزای داستان را تأویل کند و تنها ذوق خود را در باب آیات و حوادث به‌صورت کلی می‌گوید و می‌گذرد. تأویل داستان یا معنای حاصل از تأویل وقتی پذیرفتن است که اجزا و عناصر متن با معنای ظاهر با معنای حاصل از تأویل به صورت یک‌به‌یک متناظر باشد (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ص ۲۲۴). در تأویلات میبیدی با چنین وضعی روبه‌رو نیستیم. او در بیشتر مواقع فقط بخشی از واقعه را تأویل، و بقیه قسمت‌ها را مهمل رها می‌کند؛ به‌عنوان مثال در داستان موسی و شعیب او می‌توانست هم‌چنانکه ورود موسی را به ماء مدین، ورود قلب به موارد انس دانسته، گوسفندان و دختر شعیب را نیز در اجزایی از این سیستم و سامانه به میدان تأویل بیاورد، ولی چنین نمی‌کند.

۵. تأویلات او بیشتر انفسی است و بر حیات عملی مبتنی است. او در داستانها به مراتب و درجات نفس توجه دارد و حیات عملی عرفانی را بیش از موارد دیگر مورد نظر قرار می‌دهد.

۴. لطایف و نکات عرفانی (تفسیر اشاری)

تفسیر اشاری می‌کوشد تا زوایایی خاص از پیام کلام را کشف کند. معمولاً اشاره‌ها نکته‌هایی است که توسط افراد آشنا با گوینده و فضای سخن شناخته می‌شود و پیوندی وثیق با سخن دارد. در آنجا که اشاره به لفظ مستند باشد، آن را تفسیر اشاری می‌نامند و

در آنجا که به شناخت گوینده و احوالات و نشانه‌های غیرزبانی مربوط شود به تأویل بازمی‌گردد.

مفسر در تفسیر اشاری با معانی پنهان کلام درگیر است اما به خلاف تأویل گفتار او با مدلول ظاهری مطابقت دارد. این اشارات بیش از اینکه بر اندیشه‌های عقلی عارف متکی باشد بر الهامات مبتنی است و بر اثر ریاضت و کشف و شهود بر قلب عارف می‌تابد. بنابراین تفاوت عمده میان تفسیر اشاری و تأویل عرفانی مطابقت تفسیر با ظاهر لفظ و استنباط از مدلول آیه است؛ هر چند این معانی پنهان باشد و سریعاً به دست نیاید. تفسیر اشاری بر لطائف کلام مبتنی است و دور از دسترس نیست (ایازی، ۱۳۸۶: ص ۱۷).

میبیدی در بخش اعظم تفسیر خود سعی دارد با استفاده از ذوق عرفانی خود نکاتی ویژه را از قرآن کشف و بیان کند. شیوه میبیدی در این موارد، توجه به وجوه مشترک معانی است. نمونه‌ای از نکته‌پردازی او را با هدف تبیین روش او در موارد ذیل می‌آوریم.

او بین آتش درخت و آتش عشقی که در دل عارف شعله‌ور است، وجه تشابهی می‌یابد و می‌گوید موسی آتشی می‌جست که خانه افروزد؛ آتش عشقی یافت که جان و دل سوزد (میبیدی، ۱۳۸۲: ج ۶، ص ۱۱۲). او هم‌چنانکه بر درخت آتش دید در سویدای دل خود نیز آتشی یافت (همان، ج ۷، ص ۳۱۱). این وجه تشابه میان آتش درخت و آتش عشق نکات دیگری را نیز بر ذهن مفسر متبادر می‌نماید. آتش علاوه بر اینکه نشانه عشق است، نشانه جود نیز هست و عرب هنگامی که آتش می‌افروزد، طلب میهمان می‌کند. میبیدی می‌گوید هیچ‌کس به آتش مهمانی چون موسی نیافت و هیچ‌کس از آتش، میزبانی چون الله تعالی ندید (همان، ج ۶، ص ۱۱۲). پس آتش بهانه‌ای است برای به دام لطف انداختن موسی؛ پس آتش چون نشانه جود است و حکایت از عنایت دارد؛ عنایتی که از مهمترین مبادی و مبانی عرفان میبیدی است. او سپس با تکیه بر مفهوم عنایت، نظام اشاری خود را توسعه می‌دهد و می‌گوید: موسی چون به طلب آتش می‌رود، شبانی است با گلیم و چون بازمی‌گردد پیامبری است کلیم (همان، ج ۶، ص ۲۵۶ و ج ۹، ص ۴۲۲). این توجه به مقوله عنایت به همین‌جا ختم نمی‌شود، بلکه میبیدی قاعداً باید برای آن وجهی بیابد که نشانه برتری محمد (ص) بر موسی و امت وی بر امت موسی در مسئله عنایات الهی باشد. موسی به طلب آتش می‌رود که اصطناع می‌یابد، اما

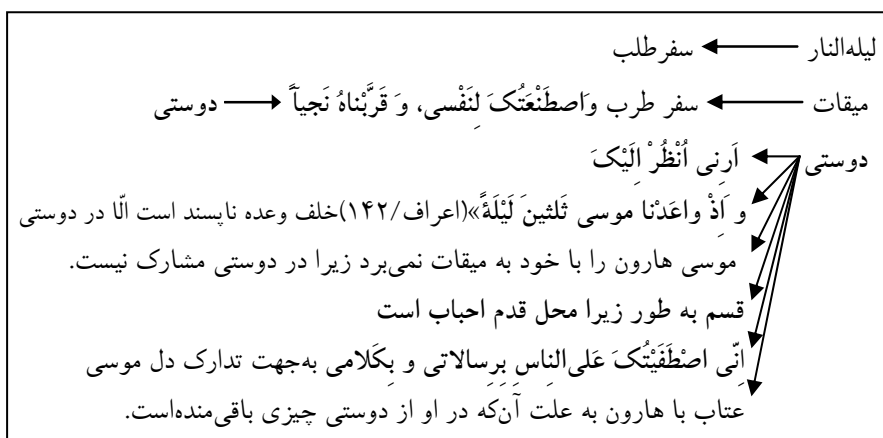
محمد (ص) در خواب است که مبشّر می‌گوید که بیا تا مرا ببینی (همان، ج ۲، ص ۵۰۹). هم‌چنین موسی به طلب نار می‌رود و نور می‌یابد، اما صوفیان امت محمد به طلب نور می‌روند، اما نار (آتش عشق) می‌یابند. آتش موسی آشکارا بود و آتش اینان نهان. آتش موسی بر درخت بود و آتش اینان در جان. همه آتش‌ها تن سوزد، آتش دوستی جان و با آتش جانسوز شکیبایی نمی‌توان (همان، ج ۵، ص ۷۲۷). در اینجا روند توسعه برداشت عارفانه میدی از آیات نشان داده شد. اگر بخواهیم آن را ترسیم کنیم، چنین می‌شود:

آتش درخت (آیه) ← آتش عشق
 آتش جود ← عنایت ← عنایت با محمد (ص) ← عنایت
 با امت محمد (ص) ← عنایت با صوفیان
 اگر آتش درخت را آتش برون بنامیم و در مقابل، آتش عشق را آتش درون و آن‌گاه به ارتباط آتش درون (عشق) و عنایت و سپس جود توجه کنیم، کیفیت توسعه نظام معنایی تفسیر را بهتر در خواهیم یافت. توجه ویژه میدی به عنایت و لطف، آن‌چنانکه خواهید دید، مهمترین عنصر فکری او در کشف نکات و لطایف عرفانی است. در همه مواردی هم که عنایت را فریاد می‌آورد، دو مقوله محبت و برتری امت محمد (ص) را نیز به میان می‌آورد و از طریق ایجاد تطابق بین آیات و یا کشف رابطه‌ای ویژه در آیه، شبکه معانی متن خویش را شکل می‌دهد. برای نمونه به دوبار حضور موسی در ليله‌النار و میقات توجه می‌کند؛ اولی را سفر طلب و دومی را سفر طرب می‌خواند و می‌گوید موسی چون به میعاد حق می‌آید، مست از شراب شوق، فریاد «أَرْنِي أَنْظُرُ إِلَيْكَ» سرمی‌دهد و فرشتگان نیز از این درخواست متعجب می‌شوند. او به فرشتگان جواب می‌دهد که: «مَعذُورَم دَارِید که من نه به خویشتن اینجا افتادم. نخست او مرا خواست، نه من خواستم. دوست بر بالین دیدم که از خواب برخاستم. من به طلب آتش می‌شدم که اصطناع پیش آمد که: «وَاصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي»، بی‌خبر بودم که آفتاب تقریب برآمد که: «وَقَرَّبْنَا نَجِيًّا».

در پی پاسخ موسی، خداوند به فرشتگان فرمان می‌دهد که او را ملامت نکنند که عریده موسی پس از «الْقَيْتُ عَلَيْكَ مُحِبَّةٌ مِنِّي» و «وَاصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي» طبیعی است (همان، ج ۳، ص ۷۳۲). او بدین ترتیب با وارد کردن بحث محبت و شوق در واقعه میقات به آن صبغه‌ای عرفانی می‌دهد و بقیه وقایع داستان را با استفاده از آن تفسیر می‌کند.

میبیدی هم‌چنین در داستان میقات سعی می‌کند از طریق داخل کردن مفهوم محبت و دوستی به کشف لطایفی عرفانی از داستان نایل آید. او در برداشتی ذوقی از آیه «وَإِذْ وَاعَدْنَا مُوسَىٰ نَلْزِمُنَّكَ آلَکَ» (اعراف/۱۴۲) می‌گوید خلف وعده ناپسند است الا در مذهب دوستی که در آن عین وفاست و اضافه شدن ده روز به میقات سی‌روزه موسی نیز نشان دوستی حق و موسی است (میبیدی، ۱۳۸۲: ج ۳، ص ۳۰). پس اگر موسی، هارون را با خود به میقات نمی‌برد، آن نیز در آموزه‌های صوفیانه از مقوله محبت و دوستی ریشه دارد؛ آموزه‌ای که می‌گوید در دوستی مشارک نیست و صفت دوستان در راه دوستی جز تنهایی و یکتایی نیست. به عکس، موسی چون به مبارزه با فرعون می‌رود، هارون را با خود همراه می‌کند؛ زیرا در صحبت خلق، وحشت و نفرت است (همان، ج ۳، ص ۷۳۱). قسم خداوند به طور نیز با عنایت به مفهوم محبت به دلیل آن است که طور محل قدم احباب است در وقت شنیدن خطاب (همان، ج ۹، ص ۳۴۲). مفسر مفهوم محبت را رها نمی‌کند و بسیاری از آیات را با تکیه بر آن تعبیر می‌نماید: او حتی اصطفا‌ی موسی برای رسالت و تکلم را با تکیه بر عنایت و محبت تعلیل می‌کند و معتقد است که کلام ربانی: «أَنِّي اصْطَفَيْتُكَ عَلَى النَّاسِ بِرِسَالَتِي وَ بَكَلَامِي» را خداوند به جهت تدارک دل موسی و از روی عنایت به او پس از بی‌هوشی او بر اثر تجلی حق بر کوه به او می‌گوید (همان، ج ۳/ص ۷۳۴). عتاب موسی با هارون نیز وقتی می‌بیند که قوم گوساله‌پرست شده‌اند در همین شبکه معنایی تحلیل می‌شود و نشانه آن است که در هارون اثر دوستی باقی بوده است. عتاب کسی را سزد که از دوستی در وی بقیتی مانده باشد (همان، ج ۳، ص ۷۳۱).

میبیدی در غالب موارد پس از اتصال واقعه به مفهوم عنایت و محبت به یاد پیامبر و عنایات ویژه الهی بر او و امتش می‌افتد و کار را به مقایسه میان این دو پیامبر و امتشان می‌کشانند. در نمونه میقات آیات مرتبط با معراج موسی (ع) را (که تا کوه طور بوده و او را به لفظ «وَقَرَّبْنَاهُ نَجِيًّا» (سوره مریم/۵۲) مخصوص داشته‌اند) با آیات معراج پیامبر (ص) که با لفظ «قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى» (سوره نجم/۹) از آن یاد شده است، مقایسه می‌کند (میبیدی، ۱۳۸۲، ج ۲، ص ۵۵۷) و با برتری دادن معراج پیامبر بر معراج موسی، مکالمه پیامبر و حق تعالی در باب بخشش امت (عنایت بر امت) را به یاد می‌آورد (همان، ج ۱، ص ۲۱۰). می‌توان شیوه توسعه و ارتباط معنایی شبکه لطیفه‌یابی را بدین صورت نشان داد:



چنانکه ملاحظه می شود توجیه زندگانی موسی تحت مقوله محبت در بسیاری از موارد راهگشای کشف و بیان نکاتی دل انگیز برای میبدی شده است. او در بیان علت بلای موسی (ع) در زندگی وی محبت را دلیل اصلی می داند. در باب لیله النار نیز سؤال «وَمَا تِلْكَ بَيْمِينِكَ يَا موسى» (سوره طه/ ۱۷) را ندای لطفی از سوی خداوند می داند که موسی (ع) را از دهشت ناشی از خطاب «أَنْتَ أَنَا رَبُّكَ» (سوره طه/ ۱۲) به انس می آورد (میبدی، ۱۳۸۲: ج ۶، ص ۱۱۳). هم چنین میبدی «كُنْ تَوَّانِي» را زخمی بر موسی می داند و ادامه آیه «وَلَكِنْ» را مرهمی بر آن (همان، ج ۳، ص ۷۳۳).

او ارتباط آیاتی را که در آن خداوند از موسی درباره آنچه در دست اوست می پرسد این گونه با مفهوم عنایت و محبت گره می زند: موسی در پاسخ این سؤال خداوند، می گوید که عصای من است. خداوند پس از مارشدن عصا به زبان حال می گوید که این همان عصاست که دعوی مالکیت آن کردی. ای موسی تو را با دعوی چه کار که مردان راه چیزی به خود اضافه نکنند. در این مقام در موسی چیزی از بشریت و انانیت باقی مانده بوده است. از لطف الهی به پرسش «وَمَا تِلْكَ بَيْمِينِكَ يَا موسى» (سوره طه/ ۱۷)، آن دعوی از نهاد وی بر موسی آشکار، و موسی از آن آگاه می شود و آن غبار را از دامن خود می افشاند.

میبدی دلیل درخواست موسی را برای انشراح صدر نیز بیان می کند. موسی از آن می ترسیده است که مناجات به سرآید و سخن بریده شود؛ لذا در سخن و سؤال آویخته و پی در پی می خواسته است تا اینکه خداوند می فرماید هر چه می خواهی می دهم. این تفسیر محبت مدار از آیات و زندگی موسی گاه به امت او هم سرایت می کند؛ چنانکه

میبیدی به روایتی توجه می‌کند که بر اساس آن پیامبر اکرم (ص) در شب معراج در گذر از آسمان چهارم آواز حزینی را می‌شنود که می‌گوید: «أَمَّا رَبِّ الْعَالَمِينَ» (سوره اعراف/۱۲۲). جبرئیل به پیامبر می‌گوید که این آواز اَمّت موسی است که در عشق این حروف فرو شده و در این حدیث بمانده و تا ابد هم برین صفت باشند (میبیدی، ۱۳۸۲: ج ۳، ص ۷۰۴).

پس از تفسیر محبت مدار در باب آیات مرتبط با زندگی موسی مانند موارد مشابه، به مقایسه میان او و امت محمد می‌پردازد: «با موسی می‌گوید با رحمت دعوت کن؛ زیرا موسی بر صلابت و حدّت بود» (همان، ج ۶، ص ۱۲۷) و در مقابل با مصطفی می‌گوید «با صلابت و غلظت دعوت کن؛ زیرا خلقت او بر رحمت بود» (همان، ج ۶، ص ۱۲۷). موسی وقتی تصمیم می‌گیرد به سراغ فرعون برود از خداوند طلب تمکین و تهیّه اسباب رسالت می‌کند، لذا می‌گوید: «رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي» (طه/۲۵)، ولی خداوند درباره پیامبر می‌گوید: «أَلَمْ تَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ» (سوره انشراح/۱) و از جهت مؤمنان اَمّت پیامبر می‌گوید: «فَمَنْ يُرِدِ اللَّهُ أَنْ يَهْدِيَهُ يَشْرَحْ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ» (سوره انعام/۱۲۵) (میبیدی، ۱۳۸۲: ج ۶، ص ۱۳۴ و ۱۳۳). هم‌چنین موسی می‌خواهد، پس به او می‌دهند؛ اما مصطفی را ناخواسته می‌دهند. هم‌چنین مؤمنان اَمّت را نیز بی‌مَنّت می‌دهند، بدان سبب که ضعیفند و لطف با ضعیف بیشتر است (همان، ج ۶، ص ۱۳۴ و ۱۳۳). خداوند با موسی (ع) کرامت می‌کند و می‌گوید هر چه می‌خواهی می‌دهم با اَمّت پیامبر نیز آن‌گاه که می‌گوید: «وَأَتَاكُمْ مِنْ كُلِّ مَا سَأَلْتُمُوهُ» (سوره ابراهیم/۳۴) همان کرامت را می‌کند. میبیدی در باب اَرْضِ مَقْدَس به تفاوت میان اَمّت رسول و اَمّت موسی توجه می‌کند. اَمّت موسی چون شدّت می‌بینند، می‌هراسند و داخل نمی‌شوند اما راه اَمّت محمد گشوده، و زمین مسخّر آنان می‌شود و این نشان کرامت محمد (ص) و امت اوست. هم‌چنین موسی (ع) برای قوم خود آب و عیسی (ع) نان درخواست می‌کنند در حالی که مصطفی (ص) برای امتش رحمت و غفران طلب می‌نماید. این عنایت، رحمت و غفران الهی بر امت مصطفی (ع) در خروج چهل‌روزه موسی نیز منشأ الهام می‌شود: موسی چهل روز از اَمّت خویش دور می‌شود، آنان گوساله‌پرست می‌شوند در حالی که مصطفی پانصد و اندی سال است که از میان اَمّت خود بیرون رفته و آنان هنوز بر راه راست قدم برمی‌دارند و این به دلیل عنایت و لطف الهی است (میبیدی، ۱۳۸۲: ج ۱، ص ۱۹۵). در آیات مربوط به رؤیت نیز وضع به همین گونه است: بی‌شک شایسته نیست گوساله‌پرست به دیدار حق نایل آید.

درخواست بنی اسرائیل مبنی بر رؤیت (پس از گوساله‌پرستی) گستاخی ایشان را نشان می‌دهد، لذا ثمره‌ای ندارد مگر بیگانگی و خواری و مذلت؛ چراکه رؤیت حق را باید به تعظیم خواست نه به موجب تصدیق و غلبه شوق؛ مانند ابرار امت محمد که در شوق دیدار سوختند و طلب رؤیت نکردند، لذا خداوند در حقشان فرمود: «أَلَا طَالَ شَوْقُ الْأَبْرَارِ إِلَى لِقَائِي وَإِنِّي إِلَى لِقَائِهِمْ لَأَشَدُّ شَوْقًا» (همان، ج ۲، ص ۷۶۰).

البته مقایسه‌های مبتنی بر لطف و محبت و عنایت به همین موارد اندک ختم نمی‌شود و مؤلف در موارد دیگری نیز با بهره‌گیری از این نظر (برتری پیامبر و امتش بر موسی و امتش) نکات دیگری را نیز کشف می‌کند که به برخی از آنها اشاره می‌شود.
- موسی در واکنش به عصیان بنی اسرائیل دعا می‌کند که خداوند بین او و بنی اسرائیل جدایی افکند حال اینکه محمد (ص) حتی در معراج، امت خود را فراموش نمی‌کند (همان، ج ۳، ص ۹۰).

- موسی هنگام رفتن به میقات خلیفه‌ای برمی‌گزیند، اما باز قوم او گوساله‌پرست می‌شوند در حالی که رسول گرامی اسلام امت خود را به احدیت می‌سپارد؛ لاجرم متمرّدان و شیاطین را دستی بر امت او نیست (همان، ج ۱، ص ۱۹۵).

- مفسر ذیل آیه «ثُمَّ عَفَوْنَا عَنْكُمْ...» (سوره بقره/۵۲) می‌گوید اگر امت موسی ارزش و منزلتی در پیشگاه حق داشتند، گناه گوساله‌پرستی آنان سریع بخشیده نمی‌شد؛ چرا که «سُرْعَةُ الْعَفْوِ عَلَى عَظِيمِ الْجُرْمِ يَدُلُّ عَلَى حَقَارَةٍ». در مقابل این بخشش سریع در مقابل آن جرم بزرگ درباب زنان پیامبر به دلیل عظمت شأنشان آیه «مَنْ يَأْتِ مِنْكُنَّ بِفَاحِشَةٍ مُّبِينَةٍ يُضَاعَفْ لَهَا الْعَذَابُ ضِعْفَيْنِ» را داریم (مبیدی، ۱۳۸۲: ج ۱، ص ۱۹۶).

- مفسر ذیل آیه «وَإِذْ قُلْتُمْ يَا مُوسَى لَنْ نُؤْمِنُ لَكَ حَتَّى نَرَى اللَّهَ جَهْرَةً» (سوره بقره/۵۵) عقیده دارد که مطالعه ذات حق و طلب رؤیت بدون شرط هیبت و مراقبت، ترک حرمت است و ترک حرمت موجب صاعقه. موسی به زبان حیرت و دوام، مراقبت به تصریح رؤیت خواست، لاجرم جواب «لَنْ تَرَانِي» شنید؛ اما رسول (ص) به تعریض می‌خواهد و از جبرئیل می‌پرسد «هَلْ رَأَيْتَ رَبَّكَ» و منظور او از این پرسش طلب دیدار حق بوده است (مبیدی، ۱۳۸۲: ج ۱، ص ۱۹۸). ابراهیم (ع) نیز با عبارت «أَرِنِي كَيْفَ تُخَيِّ الْمَوْتَى» طلب رؤیت می‌کند اما به رمز؛ لذا به رمز نیز پاسخ می‌شود که «إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ...» (همان، ج ۱، ص ۷۱۸).

- میبیدی در برداشتی ذوقی از آیه «فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ» ضمن یادآوری آیات امانت، دل‌های مستضعفان امت محمد را از آن کوه عظیم برتر می‌داند؛ چرا که آنان پذیرای امانت الهی‌اند (همان، ج ۳، ص ۷۳۳).

بقیه لطایف عرفانی مورد مطالعه ما بیشتر به مباحث صوفیانه معطوف است؛ مواردی چون تفاوت صدر و قلب، لزوم تکیه بر خداوند به جای عصا در معجزه تبدیل عصا به مار (همان، ج ۷، ص ۳۱۱)، کراهت درخواست نصیب و بهره در برابر تعمیر دیوار و محرومیت از صحبت خضر به سبب آن (همان، ج ۷، ص ۷۷)، طلب حظ نفس و ضرورت بشریت موسی هنگام ملاقات با شعیب در دعای «رَبِّ اِنِّیْ لَمَّا اَنْزَلْتَ اِلَیَّ مِنْ خَیْرِ فَقِیْر» (سوره قصص/ ۲۴)، گناهکار دانستن خود و طلب مغفرت به واسطه گناه بنی اسرائیل (میبیدی، ۱۳۸۲: ج ۳، ص ۷۵۱)، عمل عاریتی بلعم و عجب او به واسطه آن در زمره این موارد است که شیوه توسعه معنا در آنها نیز به همین صورت است.

۵. نتیجه

چنانکه ملاحظه می‌شود، حجم قابل توجهی از سخنان میبیدی در نوبت سوم تفسیرش به کشف و بیان لطایف و اشارات عرفانی اختصاص دارد و او بیش از اینکه به تأویل بپردازد به بیان لطایف عرفانی توجه دارد. در بیان تأویلات نیز نگاه او بیشتر بر لطیفه‌گویی مبتنی است تا تأویل‌گویی. در لطایف عرفانی کتاب بیشتر به تشابهات و مشترکات زبانی و ادبی و تداعیها توجه شده است. این شباهتها معمولاً در بستر محبت و عنایت، آن هم از جنس صوفیانه، توسعه یافته و مبنایی شده است برای بیان لطایف و نکات عرفانی. او چنانکه نشان داده شد از رهگذر ارتباطی لفظی یا با تکیه بر سستی انسانی و فرهنگی، وجهی را بین عبارات قرآنی و سنتهای معنوی صوفیه می‌یابد. سپس با محور قرار دادن آن سنت معنوی (بویژه مقوله عنایت و محبت) آیات و وقایع داستان را به بستری از معانی و لطایف رهنمون، و سپس در اوج لطیفه‌یابی خود، متوجه وقایع زندگی پیامبر و امت او می‌شود و کار را به مقایسه میان دو پیامبر و امت‌هایشان می‌کشاند و سپس به نکات جدید و تازه‌ای دست می‌یابد؛ همه لطایف جدید بر فضیلت محمد(ص) و امت او تکیه دارد. می‌توان شکل توسعه شبکه لطیفه‌یابی او را چنین نشان داد:

آیات — کشف ارتباطی میان آیه و مقوله عنایت و محبت — برقرار نمودن پیوند میان آیات مربوط به زندگی موسی با آیات و روایات مشابه در زندگی پیامبر — اثبات برتری پیامبر در برخورداری از محبت و عنایت الهی — گسترش برتری پیامبر به برتری امت پیامبر

منابع

۱. آتش، سلیمان؛ *مکتب تفسیر اشاری*؛ ترجمه توفیق سبحانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۱.
۲. انصاری، خواجه عبدالله؛ *مجموعه رسائل فارسی*؛ به تصحیح و مقابله سه نسخه و مقدمه و فهارس محمدسرور مولایی، تهران: توس، ۱۳۷۷.
۳. ایازی محمدعلی؛ عرفان و تفسیر قرآن (جزوه درسی).
۴. پورنامداریان، تقی؛ *دیدار با سیمرغ* (شعر و عرفان و اندیشه‌های عطار)؛ چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۲.
۵. پورنامداریان، تقی؛ *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی* (تحلیلی از داستان‌های عرفانی- فلسفی ابن سینا و سهروردی)؛ چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳.
۶. شمیسا، سیروس؛ *فرهنگ تلمیحات*؛ تهران: فردوس، چ ۷، ۱۳۷۸.
۷. فراهیدی، خلیل بن احمد؛ *کتاب العین*، بیروت، دارالاحیاء التراث العربی، ۱۴۲۱ ق.
۸. عبدالباقی، محمدفؤاد؛ *المعجم المفهرس لالفاظ القرآن الکریم*؛ قاهره: مطبعه دارالکتب مصریه، بی تا.
۹. مشرف، مریم؛ *نشانه‌شناسی تفسیر عرفانی*؛ تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۲.
۱۰. میبدی، رشیدالدین؛ *کشف الاسرار و عده‌الابرار*؛ به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲.
۱۱. میبدی، رشیدالدین؛ *لطایفی از قرآن کریم برگزیده از کشف الاسرار و عده‌الابرار*؛ با مقدمه و توضیحات محمدمهدی رکنی، مشهد: شرکت به‌نشر، ۱۳۷۹.
۱۲. نوپا، پل؛ *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*؛ ترجمه اسماعیل سعادت، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳.

بررسی زمان در تاریخ بیهقی براساس نظریه «زمان در روایت»

دکتر فروغ صهبا

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

چکیده

این مقاله نتیجه پژوهشی است که براساس نظریه «زمان در روایت» به شیوه استقرایی به بررسی زمان در تاریخ بیهقی پرداخته است. منظور اصلی نظریه «زمان در روایت» بحث در زمانبندی روایت است این مقاله براساس نظریه ژرار ژنت به آن می‌پردازد، که در سه محور نظم، تداوم و بسامد شکل می‌گیرد. اگرچه نظریه‌پردازی درباره شگردها و روشهای زمان در روایتهای تاریخی و ادبی به قرن بیستم مربوط است، تجزیه و تحلیل اطلاعات، حاکی است که بیهقی با تسلط هنرمندانه به طور ناخودآگاه از این فنون بهره برده و اثری پدید آورده است که جنبه‌های داستانی آن از جنبه تاریخی کمتر نیست. بنابر نتیجه تحقیق، فشردگی، گسترش دادن، گذشته‌نگری، آینده‌نگری و تناوب از مهمترین شگردهای زمانی است که نویسنده به منظور نزدیک کردن تاریخ به ساحت ادبیات از آن بهره برده است.

کلیدواژه‌ها: تاریخ بیهقی، زمان روایت، طول و ترتیب زمان، گذشته‌نگری، آینده‌نگری.

مقدمه

قبل از فاصله گرفتن تاریخ از ادبیات و پیدایش «تاریخ نگاری علمی» در قرن نوزدهم، «قصه» و «تاریخ» مکمل یکدیگر بود و مورخان به مثابه تمهیدی برای ایجاد تنوع، حکایت‌هایی به روایت‌های تاریخی می‌افزودند. مجوز اصلی در آمیختن تاریخ و قصه به عبارت دیگر راه یافتن «جز تاریخ» در «تاریخ»- این است که در اصل قصه از ایام دور هم به معنای «گزارش تاریخی» و یا شرح واقعه تاریخی و هم به همان معنای معمول شناخته شده یعنی «متن روایی» به کار می‌رفته است. هم‌ریشگی واژه‌های «داستان» و «تاریخ» در زبان‌های اروپایی همچون «Story» و «History» در انگلیسی و کاربرد واژه قصه و حکایت در آغاز برخی از روایت‌های تاریخی در زبان فارسی نیز این امر را تأیید می‌کند. بین یونانیان نیز تاریخ و ادبیات مکمل یکدیگر بود. «آنها خصوصیت کلی حیات آدمی را در نمایش‌های خود تفسیر و اجزای خاص آن را در تاریخشان روایت می‌کردند» (کالینگوود، ۱۳۸۵: ص ۳۳). امروزه نیز آنچه به «فراداستان تاریخ‌نگارانه» مشهور است نوع ادبی خاصی است که در آن ویژگی‌های تاریخ و داستان، هر دو اعمال می‌شود. از مهمترین وجوه مشترک داستان و تاریخ، ساختار روایت‌گونه و زمانمند آن دو است بویژه زمانمندی که هر چه فنون و شگردهای آن در تاریخ گسترش یابد، حد و مرز روایت تاریخی به روایت داستانی نزدیک می‌شود و تاریخ شکل داستانی بیشتری به خود می‌گیرد. به گفته والاس مارتین^۲ «ادبیات داستانی واقع‌گرا آن گاه که شخصیت‌های فراوان و محدوده زمانی گسترده‌ای را شامل شود، همانند تاریخ است و با وجود تفاوت‌هایی که بین روایت تاریخی و ادبی وجود دارد هر دو با این مسئله روبه‌رویند که نشان دهند چگونه موقعیتی که در آغاز یک مجموعه زمانی رخ می‌دهد در پایان به موقعیتی دیگر می‌انجامد (ر.ک. مارتین، ۱۳۸۳: ص ۴۹ و ۵۰).

پل ریکور^۳ نیز بر این باور است که «به لحاظ ساختار روایی، داستان تخیلی و تاریخ به طبقه‌ای واحد تعلق دارند» (ریکور، ۱۳۸۳: ص ۲۶۷) و «هرگاه تاریخ به طور کامل از روایتگری بگسلد به جامعه‌شناسی تبدیل خواهد شد و دیگر تاریخ نخواهد بود و زمان دیگر نمی‌تواند شرط آن باشد» (ریکور، ۱۳۸۴، ص ۵۸). بر این اساس تاریخ منهای زمان، مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی است. پس تاریخ با روایتگری، که رکن اساسی آن عامل زمان است، رابطه تنگاتنگ دارد و بنا به گفته فورستر^۴ همچنان که نمی‌توان «رشته اتصال‌دهنده زمان» را از روایت داستانی حذف کرد، حذف آن از تاریخ نیز مقدور

نیست و روایتگری در تاریخ با عامل بسیار مهم زمان در ارتباط است (ر.ک. فورستر، ۱۳۸۴: ص ۳۹-۴۵). وایت^۵ نیز در کتاب فراتاریخ به این نکته اشاره کرده است که آثار تاریخی نیز پیرنگهای ادبی قابل‌شناختی مانند کمیک، تراژیک و طنزآمیز را مجسم می‌سازد و وحدت این آثار دست آخر بر امور زیبایی‌شناختی و اخلاقی استوار است (مارتین، ۱۳۸۳: ص ۵۰).

با توجه به اینکه پیرنگ حاصل، ترکیب پی‌رفت زمانی و علیت است و عنصر «زمان» نیز در هر دو گونه روایت «داستان» و «تاریخ» مشترک است، برخی از تاریخ‌نویسان با استفاده از تمهیدات و شگردهای زمانی، روایات تاریخی را به مرز روایتهای داستانی نزدیک، و یا به طور کامل روایت تاریخی را به روایت داستانی تبدیل کرده یا اثری پدید آورده‌اند که از هر کدام از دو چشم‌انداز تاریخ یا ادبیات به آن نگریسته شود، مناظر خاص هنر یا تاریخ را می‌توان در آن تماشا کرد؛ مانند «جنگ و صلح» اثر مشهور تولستوی^۶، علاوه بر اینکه یک اثر ادبی به شمار می‌آید، بیانگر دوره‌ای از تاریخ روسیه نیز هست.

البته نظریه‌پردازی درباره شگردها و روشهای زمان در روایتهای تاریخ و ادبی به قرن بیستم مربوط است؛ اما در بین متون تاریخی گذشته نیز آثاری هست که پدیدآورندگان آنها با تسلط هنرمندانه از این گونه شگردها بهره برده و آثاری پدید آورده‌اند که جاودانه تاریخ شده است؛ چنانکه گویی از تمام فنون مربوط به زمان و کاربرد آن آگاهی کامل داشته‌اند بویژه در آثاری همچون تاریخ بیهقی، که در آن تاریخ و ادبیات در هم آمیخته است به گونه‌هایی از زمان روایی برخوردار می‌کنیم که امروزه مورد توجه داستان‌نویسان قرار گرفته است. بر همین مبنا این مقاله بر آن است که با نگرش به نظریه «زمان در روایت»، جنبه‌هایی از کاربرد هنری زمان را در تاریخ بیهقی بررسی و تحلیل کند.

۱. نظریه زمان در روایت

زمان در روایت داستانی یکی از عناصر اساسی است که به آن هویتی می‌دهد که موجب تمایز آن از واقعیت می‌شود. همین امر عاملی بوده است برای اینکه از یک سو خالقان آثار ادبی به آن توجه ویژه‌ای کنند و از طریق آن و روشهایی که در ساخت و ساز آن به کار می‌برند، داستانها و رمانهایی بر پایه زمان بیافرینند^۷ و از سوی دیگر منتقدان و

نظریه پردازان با تجزیه و تحلیل آن ساخت و سازها نظریه‌هایی با عنوان «زمان در روایت»^۸ پدید آورند. این گونه نظریه‌ها هر چند اختلافات زیادی با یکدیگر دارد، همه بر یک اصل مبتنی، و آن این است که دو نوع زمان وجود دارد: نوع اول زمانی است که زندگی انسانها در بستر آن جاری است و مشهور به «زمان واقعی، زمان گاهشمارانه، زمان عمومی، زمان بیرونی، زمان مکانیکی یا زمان کرونولوژیک» است؛ مانند زمان در عبارت ابوالفضل بیهقی در سال ۴۴۸ هجری شروع به تألیف اثر تاریخی ارزشمند خود کرد.

نوع دوم «زمان روایت» است که در مقابل زمان واقعی وجود دارد و از آن با عناوین «زمان روایی، زمان خصوصی، زمان درونی، زمان ادراکی و یا زمان خیالی» یاد می‌کنند. زمان روایی با زمان واقعی اختلاف چشمگیر دارد ممکن است سالها از زمان روایی برابر یک ثانیه از زمان واقعی باشد؛ همانند زمانی که تخیل «آمبروز بی‌ارس»^۹ در داستان «حادثه پل آل کریک»^{۱۰} برای بیان روایتش می‌آفریند. این داستان بیان تخیلی رهایی و گریز یک متهم است که چندین صفحه را در برمی‌گیرد و اگر قرار بود خارج از ذهن در زندگی واقعی رخ دهد، مدت زیادی را به خود اختصاص می‌داد.

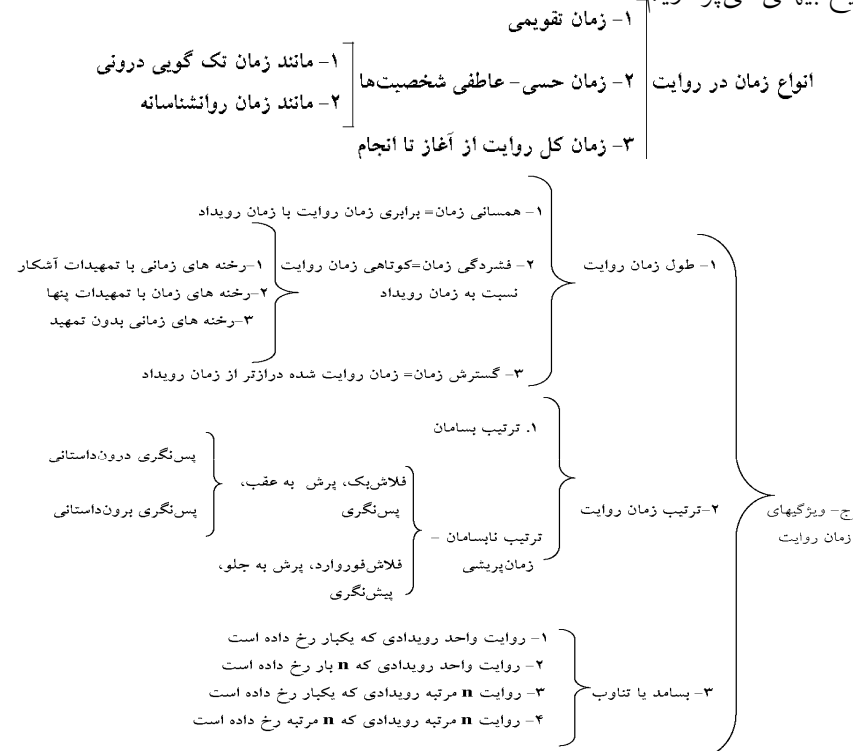
شخصیت داستان، مزرعه‌داری به نام «فارکار»^{۱۱} است که به اتهام خرابکاری دستگیر شده است. مأموران، طناب دار را بر گردن او محکم کرده، آماده اجرای دستور فرمانده هستند؛ اما در همان لحظه که فرمان صادر می‌شود تا با طناب دار از پل آویخته شود، (بنابر ساخت و ساز ذهن راوی) طناب پاره می‌شود. اعدامی به محض سقوط در آب، شناکنان خود را به ساحل رودخانه می‌رساند و فرار می‌کند. فرار فارکار به جنگل، یادآوری بخشی از زندگی گذشته، نزدیک شدن به منزلی که در آن زندگی می‌کند، زنی که دوستش دارد و چشم به راه اوست، لحظاتی کشنده و هراس‌آور و دیر گذر است که راوی به عنوان ناظری که از نزدیک، همه را زیر نظر دارد با هول و هراس برای خواننده روایت می‌کند و درست در لحظه‌ای که فارکار به پشت سر نظری می‌افکند و با احساس اینکه از دست تعقیب‌کنندگان نجات یافته و به همسر چشم‌به‌راهش نزدیک می‌شود تا او را در آغوش بگیرد به جای فشار دست‌های همسرش، فشار دردناک طناب را حس می‌کند که گلویش را بیش از پیش می‌فشارد. زمان طولانی تمامی وقایعی که بر فارکار می‌گذرد، تقریباً برابر یکی دو لحظه از زمان واقعی است که تخیل راوی بسیار زیبا و ماهرانه آن را آفریده است یا مانند «معجزه پنهان»^{۱۲} از بورخس^{۱۳}، که در آن،

خداوند درست در لحظه تیرباران «یارومیر هلا دیچ»^{۱۴}، نویسنده و شاعر چک، به وی یک سال مهلت می‌دهد تا درام منظوم دشمنان را، که همه عمر برای نوشتن آن نقشه می‌کشید به پایان برساند. در این داستان یک سال از زمان روایی برابر است با زمانی بین دو لحظه پیاپی از زمان واقعی، زمان واقعی بین لحظه فرمان شلیک تا لحظه برخورد گلوله‌ها به بدن متهم (ر.ک. بارگاس، ۱۳۸۲: ص ۸۸ و ۸۹).

خلاف نمونه‌های پیشین نیز وجود دارد. گاهی زمان روایی، نسبت به زمان واقعی بسیار کوتاه‌تر است؛ مانند طی کردن مسافتی که در عالم خارج از ذهن ممکن است چند روز طول بکشد و حال اینکه قهرمان داستان همان مسافت را در یک چشم به هم زدن می‌پیماید و در یک آن از نقطه‌ای به نقطه دیگر می‌رسد.

زمان روایی علاوه بر اختلافی که با زمان واقعی دارد به سبب پیچیدگی‌هایی که در روایت می‌یابد، خود موضوع پژوهشهای دقیقی قرار گرفته و به زیر نظریه‌هایی منجر شده است که براساس نظریه ژرار ژنت، مطابق نمودار زیر به بررسی جلوه‌هایی از آن

در تاریخ بیهقی می‌پردازیم:



۲. انواع زمان داستانی در تاریخ بیهقی

هر روایتی اعم از تاریخی یا داستانی از ابتدا تا انتها یک «پی‌رفت زمانمند» است که راوی آن را در محدوده‌ای از زمان روایت می‌کند. روایت از آغاز شکل‌گیری در عالم واقع یا در عالم خیال، که آن هم با عالم واقع متناسب است تا زمانی که به وسیله خواننده خوانده می‌شود با قالبهای زمانی گوناگونی سر و کار دارد که سه گونه مهم آن عبارت است از: زمان تقویمی، زمان حسی - عاطفی شخصیتها و زمان کلی روایت از آغاز تا انجام.

۲-۱ زمان تقویمی

منظور از زمان تقویمی واحدهای ساعت‌شمار است که براساس حرکت وضعی و انتقالی زمین تعیین شده است. از آغاز آفرینش انسان، زمان نیز با او همراه بوده است؛ اما اینکه انسان چه زمانی به شناخت زمان رسیده و کی برای سنجش زمان به معیار و وسیله‌ای دست یافته است، دقیقاً مشخص نیست. شاید در ابتدا زمان برای انسان پدیده‌ای طبیعی بوده که بر مبنای طلوع و غروب خورشید و حرکت آفتاب و گردش فصول سال به آن پی برده است؛ اما پس از اینکه وارد زندگی مردم شده و به عنوان وسیله‌ای برای نظم و نظارت جامعه مورد استفاده قرار گرفته، امری اجتماعی به شمار آمده است. ضرورت «هماهنگی» بین بخشهای گوناگون زندگی از عوامل مؤثر در توجه انسان به زمان به عنوان رکن مهم زندگی اجتماعی بود. برخاستن از خواب، خوردن غذا، رفتن به وعده‌گاه، و طی کردن مسافت تا رسیدن به محل کار، همه از اموری بود که به عامل «هماهنگی» نیاز داشت و هماهنگی بین امور نیز با استفاده از زمان و زمان‌سنج برقرار می‌شد. نظر به اینکه تاریخ و داستان نیز هر دو سرگذشت انسان و طرح زندگی اوست و سرگذشت انسان نیز بر محور زمان تقویمی شکل می‌گیرد، زمان تقویمی را می‌توان از عناصر اساسی و بنیادی تاریخ و داستان به شمار آورد.

زمان تقویمی در داستان بستر تمام حوادثی است که پیاپی همخوان با لحظه‌ها زنجیره‌وار شکل می‌گیرد (رک. مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ص ۱۱۴)؛ مانند زمانهای متن زیر از گلشیری:

لی لی من، سه هفته و دو روز است منتظرم. یک دفعه چشمم آب مروارید آورد. گفته‌اند باید صبر کنم تا پر بشود. کمی تار می‌بینم. مهم نیست. اخیراً هر روز عصر

می‌روم در خانه. روی پله‌ها می‌نشینم و گاهی برمی‌گردم و به سر کوچه نگاه می‌کنم. می‌دانی که اهل این خواب و خیالها نیستم که مثلاً هر زنی که پیدا بشود فکر کنم تو باشی... به این و همها دچار نمی‌شوم مثلاً می‌دانم پستی این محل هفته‌ای دوبار آن هم دوشنبه‌ها و پنج‌شنبه‌ها بین ساعت هشت و نیم تا ده به این کوچه می‌آید اما من باز می‌روم دم در می‌نشینم (گلشیری، ۱۳۸۲: ص ۳۶۸).

زمان تقویمی در داستان از نظر کاربرد ظاهری مشابه تاریخ است؛ اما یک اختلاف اساسی با تاریخ دارد و آن این است که در تاریخ وقتی گفته می‌شود «حسنک قریب هفت سال بر دار بماند چنانکه پایهایش همه فرو تراشید و خشک شد» (بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۲۳۶)، هفت سال دقیقاً به معنای (۷ ضرب در ۳۶۵) روز است و به یک واقعه تجربه‌شده‌ای اشاره می‌کند که در آن مقطع زمانی روی داده است؛ اما در داستان جنبه واقعی خود را از دست می‌دهد و همانند دیگر عناصر آن ساختگی و تخیلی می‌شود و فقط زمانی را بیان می‌کند که در زندگی شخصیت داستانی قابل توجه است. حتی در رمانهای تاریخی که بر یک رویداد واقعی مبتنی است، زمان واقعی بیان‌شده در داستان حقیقت ندارد و تنها ابزاری برای نشان دادن واقعیت داستانی است.

در تاریخ بیهقی زمان واقعی رویدادها (بدون در نظر گرفتن باب خوارزم) شامل سالهای ۴۲۱ تا ۴۳۲ هـ می‌شود؛ یعنی از مرگ محمود غزنوی تا پایان دوران مسعود؛ ولی مؤلف تمام لحظات این دوره زمانی را روایت نمی‌کند. برای اینکه اگرچه اساس زمان در هر دو نوع روایت داستان و تاریخ، «زمان تقویمی یا گاه‌شمارانه» است که رویداد داستانی یا حادثه تاریخی در آن رخ می‌دهد، مؤلف تمام رویدادها و حوادث را به ترتیب از ابتدا تا انتها روایت نمی‌کند. «تاریخ‌نگار براساس گزینشی روایی، آنها را به صورت مواد در نظر می‌گیرد؛ برخی را بی‌اهمیت می‌یابد و کنار می‌گذارد؛ بعضی را به صورت پس‌زمینه رویدادهای اصلی مورد استفاده قرار می‌دهد و از میان آنها شماری را چون رویدادهای اصلی برمی‌گزیند. این کار او درست همانند کار یک داستان‌نویس است» (احمدی، ۱۳۸۷: ص ۱۴۳)؛ به عنوان نمونه اگر رمان جنگ و صلح را در نظر بگیریم، تمام وقایع آن در طی زمان واقعی پانزده ساله از ژوئیه ۱۸۰۵ تا دسامبر ۱۸۲۰ م. به طول می‌انجامد اما خواننده تمام آن سالها را تجربه نمی‌کند، بلکه با پاره‌ای از آن وقایع که در کتاب آمده و به «پاره‌های طرح» مشهور است، آشنا می‌شود (ر.ک. احمدی، ۱۳۸۴: ص ۲۷۴).

در تاریخ بیهقی نیز آنچه خواننده با آن روبه‌رو می‌شود، زمان رویدادهایی است که نویسنده با توجه به اهمیت تاریخی و چگونگی تأثیر آن رویدادها بر زندگی آیندگان و محدودیتهایی که در پیش روی تاریخ‌نویس است، آنها را گزینش و نقل می‌کند. این گزینشها درست مشابه «پاره‌های طرح» در داستان است و این امر یکی از ویژگیهای زمان تقویمی در تاریخ بیهقی است که سبب مشابهت زمان تقویمی آن با زمان تقویمی داستان می‌شود.

علاوه بر این برخلاف بسیاری از کتابهای تاریخی، بیهقی برخی از رویدادها را که تأثیر عاطفی آنها می‌تواند به اعماق روح خواننده نفوذ کند و او را تحت تأثیر قرار دهد، گاه با چنان آب و تاب تمام توصیف کرده است که خواننده هنگام خوانش آن بکلی از تاریخ جدا شده، تصور می‌کند در حال مطالعه رمان است؛ مانند مطالبی که در مرگ بونصر بیان می‌کند:

دیگر روز به درگاه آمد و پس از بار به دیوان شد و روزی سخت سرد بود... یک ساعت لقوه و فالج و سخته افتاد وی را، و روز آدینه بود، امیر را آگاه کردند گفت نباید که بونصر حال می‌آرد تا با من به سفر نیاید؟ بوالقاسم کثیر و بوسهل زوزنی گفتند بونصر نه از آن مردان باشد که چنین کند. امیر بوالعلا را گفت تا آنجا رود و خبری بیارد. بوالعلا آمد و مرد افتاده بود. چیزها که نگاه می‌بایست کرد، نگاه کرد و نومید برفت و امیر را گفت زندگانی خداوند دراز باد، بونصر برفت و بونصر دیگر طلب باید کرد (بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۹۲۸).

در این عبارات، «دیگر روز»، «یک ساعت» و «روز آدینه»، زمان تقویمی یا گاهشمارانه است که بر مبنای زمانی که در صفحات پیشین کتاب آمده است، همه بر زمان دقیقی دلالت می‌کند که مطابق زمان‌سنج پیش می‌رود؛ اما به لحاظ رنگی از عاطفه که هنر بیهقی بر آنها افزوده این‌گونه از زمانها مشابه زمان تقویمی در داستان شده است. در بخش دیگری از رویداد مرگ بونصر، «زمان تقویمی تاریخی» با استفاده از تخیل و آمیختن با احساسات و عواطف مؤلف، که در سطرهای پس از آن آمده به طور کامل به «زمان تقویمی داستانی» مبدل شده است:

و چون مرا عزیز داشت و نوزده سال در پیش او بودم، عزیزتر از فرزندان وی و نواختها دیدم و نام و مال و جاه و عز یافتم، واجب داشتم بعضی را از محاسن و معالی وی که مرا مقرر گشت بازنمودن و آن را تقریر کردن و از ده یکی نتوانستم نمود تا یک حق از حقها که در گردن من است بگذارم و چون من از خطبه فارغ شدم روزگار

این مهتر به پایان آمد و باقی تاریخ چون خواهد گذشت که نیز نام بونصر نبشته نیاید
درین تألیف، قلم را لختی بر وی بگریانم... تا تشفی ای باشد مرا و خوانندگان را
(بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۹۲۹).

۲-۲ زمان حسی - عاطفی شخصیت‌ها

زمان حسی - عاطفی، همان زمان تقویمی است که وقتی بر انسان تحمیل می‌شود،
متناسب با سختی‌ها یا شادی‌های همراه با آن، طولانی‌تر یا کوتاه‌تر از مقدار خود
احساس می‌شود؛ مانند زمانی که در بیمارستان یا زندان بر انسان می‌گذرد یا زمانی که
در جشنی سپری می‌شود. اگر زمان هر دو اقامت به یک اندازه مثلاً یک ساعت باشد،
اولی بسیار بیشتر و دومی از یک ساعت کمتر نمود می‌یابد.

در مقابل زمان تقویمی که عقل و خرد به ارزیابی آن می‌پردازد، فاعل
تشخیص‌دهنده و تعیین‌کننده کمیت و کیفیت زمان حسی - عاطفی، احساس
انسانهاست. زمان تقویمی، خطی است اما «زمان حسی مانند زمان تقویمی بر یک خط
پیش رونده غیرقابل برگشت قرار نگرفته، زمانهای حسی مانند کثوهای درهم یا نقش
آینه‌های روبه‌رو بر هم هستند و اصلاً خلل و فرج یکدیگر را پر کرده‌اند. به همین دلیل
هم هست که زمانها و خاطرات مختلف در داستانهای ذهنی... با همدیگر مخلوط
می‌شوند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ص ۱۱۶ و ۱۱۷).

زمان حسی - عاطفی، بیشتر در روایتهای ذهنی شخصیتها و روایتهای مبتنی بر تداعی
نمود می‌یابد و زمان روانشناسانه و زمان تک‌گویی درونی، دو قسم مهم آن است که در
تاریخ بیهقی بازتاب یافته است.

۲-۲-۱ زمان روانشناسانه

زمان روانشناسانه از رویارویی زمان بیرونی و درونی و مشارکت احساسات و عواطف
شخصیتهایی حاصل می‌شود که زمان بر آنها می‌گذرد. کشش زمان روانشناسانه در
رویارویی با دو نوع کلی عاطفه «لذت و رنج»، که تجربه‌های زندگی در انسان ایجاد
می‌کند، متفاوت است. انواع گوناگون عاطفه لذت از قبیل شادی، نشاط، شغف و عشق،
زمان را کوتاه، و برخلاف آن عاطفه رنج همچون درد، اندوه، هراس، اضطراب و
وحشت، زمان را طولانی می‌کند.

از زمانهای روانشناسانه در تاریخ بیهقی، سه نمود زیبایی آن در داستان افشین و بودلف آمده است که در مورد آن بر قاضی احمدبن ابی دواد و یک مورد بر خلیفه عارض می شود: اول زمانی است که احمد سحرگاه از شدت اضطراب بیدار شده و بی خوابی همراه با بی قراری و ضجرت بر وی مستولی گشته، منتظر گذر زمان گاهشناسانه یا مکانیکی است تا خود را به دربار خلیفه برساند اما گویی زمان ایستاست و شب به پایان نمی رسد. دوم حالتی مشابه همین بی خوابی و اضطراب است که در همان زمان بر خلیفه عارض شده است. بیهقی از زبان احمد نقل می کند که:

آخر با خود گفتم به درگاه رفتن صوابتر، هرچند پگاه است، چون آنجا رسیدم... حاجب نوبتی را گفتم تو خداوند را خبر کن، اگر راه باشد بفرماید تا پیش روم و اگر نه بازگردم. گفتم سپاس دارم و در وقت باز گفتم و در ساعت آمد و گفت بسم الله است، در آی. در رفتم، معتصم را دیدم سخت اندیشمند و تنها به هیچ شغل مشغول نه، سلام کردم. جواب داد و گفت یا ابا عبدالله چرا دیر آمدی که دیری است که تو را چشم می داشتم (بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۲۲۱).

سوم زمانی است که احمد به دستور خلیفه به سوی خانه افشین روانه می شود تا او را از کشتن بودلف باز دارد:

من [احمد] اسب تاختن گرفتم چنانکه ندانستم که در زمین یا در آسمان، طیلسان از من جدا شده و من آگاه نه و روز نزدیک بود، اندیشیدم که نباید که من دیرتر رسم و بودلف را آورده باشند و کشته و کار از دست بشده» (بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۲۲۲).

در اینجا نیز توصیف بیهقی از احمد و هراس او از دیر رسیدن به سرای افشین، حکایت از زمانی کشدار می کند که شخصیت داستانی برای عبور از آن مضطرب است و نمی داند چگونه خود را از دام آن برهاند.

نمونه دیگر این گونه زمان کشدار و روانی را که بر امیر عارض می شود و بیهقی آن را با دو جمله بسیار کوتاه به خواننده القا می کند در مذاکره مسعود و خواجه احمد شاهد هستیم. مسعود با نگرانی از اینکه مبادا ملطفه به خط او به دست آلتونتاش بیفتد از خواجه احمد درخواست تدبیر می کند. اما خواجه احمد به جای چاره اندیشی به رهایی مسعود از این حالت به بیان مطالبی در همان راستا اما غیر از سخنی که مسعود طالب شنیدن آن است، می پردازد. مسعود که از شنیدن سخنان خواجه بیتاب شده می گوید: «بودنی بود اکنون تدبیر چیست؟» (بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۴۶۱).

۲-۲-۲ تک‌گویی و زمان درونی

از قرن هجدهم میلادی شیوه‌ای در روایت رواج پیدا کرد که شخصیت به صورت «خود گویه» یا با خود سخن گفتن به طرح مسائل درونی خود می‌پرداخت. این شیوه بعدها به «تک‌گویی درونی» مشهور شد؛ به بیان دیگر «تک‌گویی، گفتار خاموش یا بازگویی ذهن است به این معنای که فکر یا خودگوئی شخصیت داستان نوشته یا اجرا می‌شود. شخصیت داستان بدون دخالت راوی (یا در مواردی با حضور گهگاهی راوی) زندگی درونی، تجربه‌ها، احساسات و عواطفی را که در اندرون او شکل گرفته «فکر می‌کند» که در داستان عمدتاً از زاویه دید اول شخص و به صورت نوشتار ظاهر می‌شود (رک. فلکی، ۱۳۸۲، ص ۴۲-۴۳). در تک‌گویی درونی رویدادها یا متعلقات زمانی که اگر در بیرون رخ دهد، شاید چند ساعت را به خود اختصاص دهد در یک لحظه در اندیشه شخص سیر می‌کند.

در اختلاف زمان روانشناسانه و زمان تک‌گویی درونی می‌توان گفت زمان تک‌گویی درونی، زمان خودگوئی‌هایی است که در ذهن شخصیت شکل می‌گیرد ولی زمان روانشناسانه ظرفی است که مظلوف یا متعلقاتی در ذهن شخصیت ندارد بلکه بازتاب همان زمان بیرونی است که در درون شخصیت تحت تأثیر عواطف، کوتاهاتر یا بلندتر از زمان بیرونی احساس می‌شود.

تک‌گویی درونی در تاریخ بیهقی اندک اما از بخشهای بسیار جذاب آن است؛ مانند بخشی از حکایت «افشین و بودلف»، که نویسنده در آن متعلقات زمانی را که دیرند آن نسبتاً طولانی است در فاصله از در وارد شدن افشین و نشستن او از زبان قاضی احمد به شیوه تک‌گویی نقل می‌کند و حالات عاطفی و ناآرامی و اضطراب شخصیت را به نمایش می‌گذارد.

قاضی احمد بن ابی دواد پس از بازگشت از سرای افشین، نزد خلیفه، معتصم عباسی ضمن تعریف آنچه آنجا رخ داده است، یکباره چشمش به افشین می‌افتد که با کمر و کلاه از در وارد می‌شود. بیهقی غلبه اضطراب و شور و احساس خطر قاضی احمد را چنین به تصویر می‌کشد:

من بفسردم و سخن برا ببریدم و با خود گفتم: اتفاق بد بین که با امیرالمؤمنین تمام نگفتم که از تو پیغامی که نداده بودی، بگزاردم که قاسم را نکشد. هم اکنون افشین حدیث پیغام کند و خلیفه گوید که من این پیغام نداده‌ام و رسوا شوم و قاسم کشته

آید. اندیشه من این بود، ایزد عز ذکرة، دیگر خواست که خلیفه را سخت درد کرده بود از بوسه دادن من بر کتف و دست و آهنگ پای بوس کردن و گفتن او که اگر هزار باز بوسه دهی بر زمین، سود ندارد (بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۲۲۵).

بیهقی، سپس بین زمان حسی و درونی با زمان بیرونی پیوند برقرار می‌کند و دنباله ماجرا ادامه داده، آرامش قبل از این حالت را به او بازمی‌گرداند:

چون افشین بنشست، به خشم امیرالمؤمنین را گفت: خداوند دوش دست من بر قاسم گشاده کرد، امروز این پیغام درست هست که احمد آورد که او را نباید کشت؟ معتصم گفت: پیغام من است و کی تا کی شنیده بودی که بوعبدالله از ما و پدران ما پیغامی گذارد به کسی و نه راست باشد؟ (همانجا)

۲-۳ زمان کل روایت و ویژگیهای آن

زمان واقعی برای هر روایت، زمان جبری و قهری است که نویسنده با استفاده از فنون داستان‌نویسی و شم هنری خود براساس آن به ساخت و ساز «زمان روایت» می‌پردازد و روایت «پاره‌های طرح» را در قالب آن به صورت فشرده یا گسترده نقل می‌کند. بنابراین، زمان روایت زمانی ذهنی است که حدود ویژگیهای آن براساس زمان واقعی یا گاهشماری تعیین می‌شود؛ به بیان دیگر «زمان روایت» زمانی است که رویدادها و کنشها در قالب آن به متن تبدیل می‌شود و به دست خواننده می‌رسد. بدیهی است که چنین زمانی با زمان واقعی رویدادها هماهنگ نیست. گاهی یک رویداد که زمان واقعی آن یکسال طول کشیده به صورت فشرده در یک جمله کوتاه و رویداد دیگری که در یک لحظه رخ داده است به شکل گسترده در چندین صفحه نقل می‌شود؛ چنانکه در رمان «در جستجوی زمان از دست رفته سه سطر به شرح دوازده سال، و صد و نود صفحه به شرح دو تا سه ساعت اختصاص یافته است» (احمدی، ۱۳۸۰: ص ۳۱۶).

ماریو بارگاس یوسا^{۱۶} درباره «زمان روایت» می‌گوید: زمان روایت، زمان ساختگی و سامان‌یافته‌ای است که نویسنده با مهارت تمام همانند دیگر عناصر روایت، آن را ایجاد می‌کند تا از طریق آن صفحه‌های روایتش از تقدم و تأخر و توالی مستتر در جهان واقعیت برخوردار شود. این زمان، یک نظام زمانی منحصر به فردی است که با زمان واقعی که ما در آن زندگی می‌کنیم، بسیار متفاوت است (ر.ک. بارگاس، ۱۳۸۲: ص ۸۶ و ۹۰).

مفهومی که بیهقی در عبارت زیر در نهایت ایجاز با فعل سببی «ایستانیده بود» و «که» تفسیری پس از آن القا می‌کند و ساخت ماضی استمراری فعل «می‌خواندند» که دال بر

زمان یکنواخت و دیرگذر و کسالت‌آور آن صحنه ساختگی است، همه از مهارت وی در «بازی با زبان و زمان» حکایت می‌کند و اختلاف زمان واقعی و زمان روایت را بخوبی نشان می‌دهد: «و حسنک را به پای دار آوردند نعوذ بالله من قضاء السوء و دو پیک را ایستانیده بودند که از بغداد آمده‌اند و قرآن‌خوانان قرآن می‌خواندند» (بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۲۳۴). در هر روایتی، زمان روایت از سه زوایه قابل بررسی است: طول زمان، ترتیب زمان و بسامد زمان.

۱-۳-۲ طول زمان

ساخت و ساز زمان روایت به دست راوی شکل می‌گیرد. گاهی مقطع کوتاهی از زمان آن چنان سرشار از حوادث و رویداد است که راوی چندین صفحه از متن را به آن اختصاص می‌دهد و در مقابل آن گاهی نیز پهنه‌ای از زمان خالی از مطالب قابل توجه و حائز اهمیت است. «فیلدینگ»^{۱۷} در «تام جونز»^{۱۸} به همین نکته اشاره می‌کند که: اگر صحنه‌ای چنان بی‌مانند باشد که خود را بنمایاند باید بی‌آنکه تلاش یا کاغذ را بر باد دهیم آن را به طور کامل جلو چشم خواننده بگسترانیم ولی اگر سالها بگذرد و چیزی شایان توجه خواننده رخ ندهد، نباید از وقفه در گزارش هراسی به دل راه داد (ر.ک. مارتین، ۱۳۸۳: ص ۹۰).

- ۱۰۱ در روند زمان روایت، چنانکه مطرح شد با دو زمان روبه‌رو هستیم: زمان گاهشمارانه و زمان روایت. از نظر طولی رابطه بین زمان روایت و زمان واقعی ممکن است به صورت یکی از سه قسم زیر باشد:
۱. زمان روایت یک رویداد با زمان واقعی آن برابر است.
 ۲. زمان روایت از زمان واقعی رویداد طولانی‌تر است که اصطلاحاً آن را «گسترش زمان» می‌نامند.
 ۳. زمان روایت از زمان واقعی رویداد کوتاه‌تر است. این حالت را «فشرده‌گی زمان» می‌نامند.
- ارزش هنری و جنبه‌های زیبایی‌شناختی روایت غالباً در گونه‌های دوم و سوم زمان روایت آشکار می‌شود که در ذیل نمونه‌هایی از آن در تاریخ بیهقی مطرح می‌شود:

۱-۳-۱-۲ گسترش زمان

«زمان رویداد» اگر آن چنانکه رخ داده است، دقیقاً و مو به مو توصیف شود، زمان

گاه‌شناسانه و زمان روایت رویداد تقریباً یکسان و با هم برابر می‌شود. یکی از وجوه اختلاف زمان، ناشی از «گسترش» و «وقفه‌ها» بی‌است که راوی در نقل رویدادها پدید می‌آورد. ممکن است راوی ضمن نقل رویداد از طریق توصیفهایی که وارد متن می‌کند، رویداد را «گسترش» دهد. در این حالت «زمان روایت» از «زمان رویداد» طولانی‌تر می‌شود. در گسترش روایت، زمان روایت تا شروع کنش بعدی از جریان باز می‌ایستد و بین طول زمانی دو بخش از روایت که «اندازه» یا «دامنه» خوانده می‌شود، «زمان حال اخلاقی» که صرف کلی‌گوییهای راوی می‌شود، پدید می‌آید (ر.ک. مارتین، ۱۳۸۳: ص ۹۱). بیهقی خود بدین امر آگاه است که در دیگر تواریخ این طول و عرض نیست و جایی گفته است «هر چند این تاریخ جامع سفیان می‌شود از درازی که آن را داده می‌آید، بیتی چند از مذاکرات مجلس آن روزینه ثبت کنم، قصه تمامتر باشد» (بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۹۲۲).

در تاریخ بیهقی، زمانهای متوقف‌شده روایت نسبتاً زیاد است. او گهگاه متناسب با «صحنه‌ها» و «شخصیت‌ها»، زمان روایت را متوقف کرده، به توصیفهایی می‌پردازد که تاریخ را به وادی ادبیات می‌کشاند. توصیفهای او در صحنه بر دار کردن حسنک یا گفته‌ها و ابیاتی که در وعظ و اندرز و بیان بی‌ثباتی دنیا می‌آورد از این نمونه است؛ مانند مطالبی که در پایان کار دو سپاه سالار اریارق و غازی آورده است:

و اینک عاقبت کار دو سپاه سالار کجار شد؟ همه به پایان آمد، چنانکه گفتی هرگز نبوده است و زمانه و گشت فلک به فرمان ایزد، عز ذکره، چنین بسیار کرده است و بسیار خواهد کرد و خردمند آن است که به نعمتی و عشوه‌ای که زمانه دهد، فریفته نشود و بر حذر می‌باشد از بازسندن که سخت زشت ستاند و بی‌محابا و در آن باید کوشید که آزاد مردان را اصطناع کند و تخم نیکی بپراگند هم این‌جهانی و هم آن‌جهانی تا از وی نام نیکو یادگار ماند و چنان نباشد که همه خود خورد و خود پوشد، که هیچ مرد بدین، نام نگرفته است» (ر.ک. بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۲۸۴ و ۲۸۵).

آن گاه در ادامه حکایتی از هجو حطیئه بر زبرقان و قضاوت این هجا توسط حسان ثابت و نیز ابیاتی از متنبنی و ابوالعتاهیه و رودکی در مذمت دنیا و ذکر بی‌ثباتی آن می‌آورد. در تاریخ بیهقی از این گونه «زمان حال اخلاقی»^{۱۹} که باعث توقف روایت تاریخ می‌شود، موارد بسیاری می‌توان به عنوان شاهد ذکر کرد که برای اختصار فقط به صفحات آن اشاره می‌شود (ر.ک. بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۳۰، ۴۹، ۲۳۶).

گاهی نیز توصیف عامل گسترش زمان شده است؛ مانند
جد مرا... فرمود تا به خدمت ایشان قیام کند و آنچه باید از وظایف و رواتب
ایشان راست می‌دارد و جده‌ای بود مرا زنی پارسا و خویش‌دار و قرآن‌خوان، و
نیشن دانست و تفسیر قرآن تعبیر و اخبار پیغمبر، صلی الله علیه و سلم، نیز بسیار یاد
داشت و با این، چیزهای پاکیزه ساختی از خوردنی و شربتها به غایت نیکو و اندر آن
آیتی بود. پس جد و جده من هر دو به خدمت آن خداوندزادگان مشغول گشتند
(بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۱۶۴).

۲-۳-۱-۲ فشرده‌گی زمان

در مقابل «گسترش زمان» وجود دارد که ناشی از حذف یا خلاصه‌نویسی است. هرگاه
نویسنده بعضی ماجراها را مختصر کرده، چکیده آن امر جزئی یا غیرمهم را روایت، و
به طریق ایجاز از ذکر بقیه ماجرا خودداری کند به شیوه «حذف» گراییده است. این
حذف شامل بعضی از دوره‌های زمانی نیز می‌شود که کنار گذاشته می‌شود. اگر
بخواهیم روشهای مختلف حذفهای زمانی را که نویسندگان گوناگون به عنوان
«رخنه‌های زمانی» در داستانهایشان به کار می‌بندند، دسته‌بندی کنیم، می‌توانیم آنها را در
سه گروه جدا یا تحت سه روش مورد بررسی قرار دهیم:

الف- ایجاد رخنه‌های زمانی همراه با اشاره: در این گونه رخنه‌ها نویسنده با تمهیدی
که به کار می‌برد مثلاً با ذکر عبارت کوتاهی، خواننده را از حذف زمان آگاه می‌کند؛
مانند شیوه‌ای که چاوسر در پیش گرفته است. زمان کلی در داستان چاوسر دو هفته
است که نویسنده حذف یکی دو روزه زمان را به این صورت به اطلاع خواننده
می‌رساند: «این بازرگان و کشیش را وامی‌گذارم تا یکی دو روزی بخورند و بیاشامند و
تفریح کنند» (مارتین، ۱۳۸۳: ص ۹۰).

بیهقی نیز آنجا که پس از مرگ بونصر مشکان، اندکی از سرگذشت خود را نقل
می‌کند با ذکر چند جمله کوتاه در احوال خود با آگاه کردن خواننده، یک فاصله زمانی
«بیست ساله» را سپری می‌کند:

... این استاد مرا سخت عزیز داشت و حرمت نیکو شناخت تا آن پادشاه بر جای بود
و پس از وی کار دیگر شد که مرد بگشت و در بعضی مرا گناه بود و نوبت درشتی از
روزگار در رسید و من به جوانی به قفص باز افتادم و خطاها رفت تا افتادم و خاستم و

بسیار نرم و درشت دیدم و بیست سال برآمد و هنوز در تبعیت آنم و همه گذشت» (بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۹۳۲).

یا مانند این نمونه: «پس از آن سه روز بگذشت، امیر فرمود که رسول را پیش باید آورد» (بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۳۸).

ب- حذف پنهانی زمان: نویسندگان در این شیوه با استفاده از تمهیدات زبانی، خواننده را سرگرم می‌کند تا از حذف زمان و رخنه ایجادشده آشکارا آگاه نشود؛ مانند کاری که کاترین منسفیلد^{۲۰} در داستانهایش انجام می‌دهد.

منسفیلد اغلب با تداوم جمله‌ها توجه خواننده را از رخنه زمانی منحرف می‌سازد؛ برای نمونه آنجا که ما را به گونه‌ای گذرا درگیر ذهنیات «برتا» می‌سازد و در این فاصله او و «پرل» را از راهرو به سر میز و صرف غذا می‌رساند (مارتین، ۱۳۸۳: ص ۹۰).

تمهید بیهقی نیز در حذف پنهانی زمان در گزارش مربوط به «رفتن بونصر به هرات» تقریباً متناسب با تمهیدی است که منسفیلد، نویسنده قرن بیستم، به کار برده است. بیهقی ابتدا به ذکر این نکته می‌پردازد که بونصر هنگام حرکت، نزد حاجب بزرگ علی قریب می‌رود و به او می‌گوید: «شغلی هست به هرات که به من راست شود؟» سپس با درج عبارتهایی درباره حاجب بزرگ و جلب توجه خواننده به آن، فاصله زمانی بین مبدأ و مقصد را حذف کرده، بونصر را در مجلس امیر مسعود در هرات نشان می‌دهد: «چون لشکر به هرات رسید... امیر همگان را به زبان بنواخت از اندازه گذشته و... استاد ابونصر را سخت تمام بنواخت و لکن بدان مانست که گفتی محمودیان گناهی سخت بزرگ کرده‌اند و بیگانه‌اند در میان مسعودیان» (ر.ک. بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۴۳).

ج- حذف آشکار زمان بدون هر گونه تمهیدی: این فشردگی زمان اعم از حذف یا چکیده کردن مطالب شامل بعضی از دوره‌های زمانی می‌شود که مؤلف از کنار آنها با شتاب گذشته است. در این صورت طول زمان اختصاص یافته بدان که «اندازه» یا «دامنه» آن بخش نامیده می‌شود، مختصر خواهد بود؛ مانند خلأ زمانی روایت در مقابل زمان واقعی اول تا نیمه ماه رمضان در این گزارش: «و ماه روزه درآمد و روزه بگرفتند و سلطان مسعود حرکت کرد از نشابور در نیمه ماه رمضان این سال» (بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۴۰).

اگر معیار شتاب حاصل از حذف یا چکیده‌گویی را براساس صفحات اختصاص یافته به روایتهای هر سال قرار دهیم در تاریخ بیهقی بنابر آنچه موجود است، گزارش

وقایع مربوط به سال ۴۲۷ از سالهای دیگر مختصرتر و تعداد صفحات اختصاص یافته به آن محدودتر از بقیه و حدود ده صفحه از صفحه ۷۱۷ تا ۷۲۶ است. در مقابل آن رویدادهای سال ۴۲۲ در ۱۳۷ صفحه از صفحه ۱۹۸ تا ۲۹۱ و از صفحه ۳۹۵ تا ۴۳۹ بیشترین صفحات را به خود اختصاص داده است.

جدا از سالهای ۴۲۴ و ۴۲۵ و ۴۳۲ که به علت در دست نبودن بخشهایی از روایتهای تعداد صفحات آنها نامشخص است، شتاب ناشی از حذف یا چکیده‌گویی بقیه سالها به ترتیب عبارت است از: «گزارش سال ۴۲۹ در ۲۳ صفحه از صفحه ۷۵۶ تا ۷۶۱ و از ۸۶۹ تا ۸۸۷»، «سال ۸۲۸ در ۳۰ صفحه از ۷۲۶ تا ۷۵۶»، «سال ۴۳۰ در ۳۸ صفحه از ۸۸۷ تا ۹۲۵»، «سال ۴۲۶ در ۵۷ صفحه از ۶۶۰ تا ۷۱۷»، «سال ۴۲۳ در ۵۸ صفحه از ۴۳۹ تا ۴۹۷»، «سال ۴۳۱ در ۵۹ صفحه از ۹۲۵ تا ۹۸۴» و «سال ۴۲۱ در ۱۲۲ صفحه از ۵ تا ۷۹ از ۱۴۹ تا ۱۹۷» (ر.ک. بیهقی، ۱۳۶۸).

فشرده‌گی زمان متن در بخشهایی از تاریخ بیهقی گاه بدان حد می‌رسد که حدود دو ماه از زمان گاهشمارانه در یک بند کوتاه روایت می‌شود؛ چنانکه فاصله زمانی بین عید فطر تا روز سوم ذی‌القعدة از سال ۴۲۷ در هفت سطر با اشاره به پنج رویداد که هر کدام در یک یا دو سطر بیان شده است به این صورت سپری می‌شود:

و روز چهارشنبه عید کردند سخت برسم و با تکلف و اولیا و حشم را به خوان فرود آوردند و شراب دادند و روز یکشنبه پنجم شوال امیر به شکار پره رفت با خاصگان لشکر و ندیمان و مطربان و بسیار شکار رانده بودند و به غزنین آوردند مجمزان هر کسی از محتشمان دولت را و روز یکشنبه نوزدهم ماه به باغ صد هزاره آمد و یکشنبه دیگر بیست و ششم شوال بوالحسن عراقی دبیر که سالار کرد و عرب بود سوی هرات رفت بر راه غور با ساخت نیکو و حاجب سبازی پیشتر با لشکر به خراسان رفته بود و جبال نیز بدین سبب شوریده گشته (ر.ک. بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۷۲۳).

۲-۳-۲ ترتیب زمانی

یکی از مقوله‌های مهم در زمان روایت، ترتیب زمانی است. اگر محور گاهشماری روایت را خط راستی فرض کنیم، روایت از ابتدای آن آغاز می‌شود و در انتهای آن به انجام می‌رسد. اما در کمتر روایتی این ترتیب رعایت می‌شود. معمولاً در هر روایتی «پس‌نگاه یا پیش‌نگاه»هایی وجود دارد که ترتیب زمان گاهشمارانه را به هم می‌ریزد.

ژنت هر گونه انحراف در نظم و آرایش ارائه عناصر متن را از نظم و سامان وقوع عینی رخدادها در داستان، «زمان پریشی» می نامد و آن، هر پاره‌ای از متن است که در نقطه‌ای زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی یا منطقی توالی رخدادها نقل می‌شود (تولان، ۱۳۸۳: ص ۵۵ و ۵۶).

زمان پریشی از کوتاهترین روایت تا بلندترین آنها را شامل می‌شود. در روایت‌های بی‌هقی انواع مختلف زمان پریشی به چشم می‌خورد. این عبارت، نمونه‌ای از زمان پریشی در کوتاهترین روایت است: «و قوم جمله بپراگندند و ساختن گرفتند تا سوی هرات بروند که حاجب دستوری داد رفتن را» (بی‌هقی، ۱۳۶۸: ص ۹). به دلیل اینکه براساس زمان گاه‌شمارانه یا عقربه‌های ساعت، ابتدا کنش «حاجب دستوری داد رفتن را» انجام گرفته است و پس از آن کنش «قوم جمله بپراگندند و ساختن گرفتند تا سوی هرات بروند». زمان پریشی در عبارت‌های کوتاه غالباً بر ساخت‌های نحوی جمله‌های مرکب وابسته یا همپایه مبتنی است و معمولاً جنبه هنری ندارد. آنچه جنبه هنری و زیباشناختی دارد زمان پریشی در حد یک روایت است که در تاریخ بی‌هقی از بسامد نسبتاً زیادی برخوردار است و در بیشتر آنها نویسنده، خود به عدم رعایت سیر خطی زمان، اشاره می‌کند؛ مانند این نمونه که اراده کرده است سرگذشت امیر سبکتگین را در ضمن رویدادهای سال ۴۲۲ نقل کند:

امیر گوزگانان خسر سلطان محمود، ابوالحارث فریغون، و امیر عادل سبکتگین سوی نشابور رفتند سلخ شوال این سال و بوعلی سیمجور سوی گرگان رفت و این قصه به جای ماندم تا پس از این آورده شود که قصه دیگر تعلیق داشتم سخت نادر و دانستنی تا باز نمایم که تعلق دارد به امیر سبکتگین» (بی‌هقی، ۱۳۶۸: ص ۲۴۷).

۱-۲-۳-۲ گونه‌های مختلف زمان پریشی

زمان پریشی از جهت سیر خطی زمان به دو قسم کلی تقسیم می‌شود: «بازگشت به عقب یا فلاش‌بک یا نگاه گذشته‌نگر» و «نگرش به آینده یا فلاش‌فوروارد یا نگاه آینده‌نگر». الف- فلاش‌بک یا بازگشت به عقب: وقتی نویسنده از طریق بازگشت به رخداد‌های گذشته به خاطرات شخصیت رخنه کرده، آنچه را زودتر رخ داده است مورد جستجو و تبیین قرار دهد، بدان «پس‌نگاه» یا «فلاش‌بک» می‌گویند. اگر این پس‌نگاه‌ها از محدوده زمانی داستان فراتر رفته یعنی پیش از آغاز داستان رخ داده باشد، بدان «پس‌نگاه بیرونی»

و اگر این فلاش‌بک در چارچوب زمانی روایت اصلی باشد به آن «پس نگاه‌درونی» می‌گویند (ر.ک. تولان، ۱۳۸۳، ص ۵۶؛ تودورف، ۱۳۸۲: ص ۵۹؛ مارتین، ۱۳۸۲: ص ۹۰).

«سرگذشت سبکتگین» یکی از نمونه‌های «فلاش‌بک بیرونی» در تاریخ بیهقی است که با به کار گرفتن تمهید «فلاش‌بک در فلاش‌بک» زیبایی و جذابیت آن دوچندان شده است. در تمهید فلاش‌بک معمولاً راوی یک پله از نردبان زمان به عقب برمی‌گردد اما اگر در دل فلاش‌بک، فلاش‌بک دیگری نیز رخ دهد، بازگشت به عقب مضاعف شده، پرشهای حاصل از آن خواننده را نیز به شوق می‌آورد.

فلاش‌بک دوم در سرگذشت سبکتگین از آنجا شروع می‌شود که سبکتگین پس از یافتن میخی آهنین، دو رکعت نماز می‌خواند و برمی‌نشیند و در جواب بزرگان که می‌پرسند این حال چه حال است که تازه گشت؟ پاسخ می‌دهد: قصه‌ای نادرست است بشنوید و ماجرای غلامی خود و سختی روزگارش را تا روزگار افتادن به خانه‌البتگین تعریف می‌کند (ر.ک. بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۲۴۷-۲۴۹).

گزارشهای دیگری از قبیل «درگذشتن یعقوب لیث از سه تن از پیران روزگار محمدبن طاهر، امیر خراسان» (همان، ص ۳۹۷) و «وصیت هارون به فضل‌بن ربیع در باب فرزندان» (همان، ص ۲۴) نیز از نوع «فلاش‌بک بیرونی» در تاریخ بیهقی است.

در تاریخ بیهقی، فلاش‌بک درونی نسبت به فلاش‌بک بیرونی بسامد بیشتری دارد و گزارش دوران «ولایت‌عهدی مسعود» و گزارش «عقد نکاح دختران امیر یوسف به نام امیرمحمد و امیرمسعود» در ضمن رویدادهای سال ۴۲۲ (تاریخ بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۱۶۴ و ۳۹۸) و گزارش چگونگی «انتخاب وزیر در دوره سلطان محمود» در بین رویدادهای سال ۴۲۴ (همان، ص ۵۰۳) از نمونه‌های آن است.

ب- فلاش‌فوروارد یا پیش‌نگاه: در «پیش‌نگاه»، نویسنده سیر خطی زمان را رها کرده به بیان چیزهایی می‌پردازد که براساس حدس و گمان بعداً رخ خواهد داد؛ به بیان دیگر اگر شخصیت از طریق پرواز به آینده و پیش‌بینی و یا آینده‌نگری، رویدادهای آینده را حدس بزند، بدان «پیش‌نگاه» یا «فلاش‌فوروارد» می‌گویند. «پسروی و پیشروی در طول زمان با زمان» اکنون روایت فاصله دارد. این فاصله می‌تواند از چند لحظه تا چند سال را در برگیرد (مارتین، ۱۳۸۳: ص ۹۱؛ تولان، ۱۳۸۳: ص ۵۶).

اگر تاریخ‌نگار همزمان با وقایع تاریخی به گزارش آنها مشغول شود، فلاش‌فوروارد به معنا واقعی آن، مصداق پیدا نمی‌کند مگر به زبان پیشگو و منجم، مانند آنچه در غلبه

ترکمانان و بر تخت نشستن طغرل سلجوقی به چشم می‌خورد. بیهقی در این باره می‌گوید: در ملطفه‌هایی که به دست منهیان امیرمسعود از ترکمانان رسید، خبر از وجود مولازاده‌ای مطلع از علم نجوم می‌داد و اینکه چند گفته او به واقعیت پیوسته و نزد آنان جایگاهی یافته است تا آنجا که در مرو به ترکمانان گفته است «اگر ایشان امیری خراسان نکنند، گردن او بیاید زد» و در جنگ دندانقان پس از نافرمانی غلامان سرایی و رو به هزیمت شدن سپاه غزنوی «هر ساعتی می‌گفت که یک ساعت پای افشارید تا نماز پیشین، راست بدان وقت سواران آنجا رسیدند و مراد حاصل شد و لشکر سلطان برگشت، هر سه مقدم از اسب به زمین آمدند و سجده کردند و این مولازاده را در وقت چند هزار دینار بدادند و امیدهای بزرگ کردند» (ر.ک. بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۹۵۸). اما از آنجا که تاریخ‌نگار در زمانی پس از رویدادهای تاریخی به نوشتن آنها می‌پردازد از تمام وقایع یک دوره آگاه است و گهگاه به مناسبت‌هایی یکی از رویدادهای متأخر را بین رویداد متقدم جای می‌دهد که می‌توان رویداد متأخر را از نوع فلاش‌فوروارد به شمار آورد. در این تمهید که از ویژگیهای سبکی تاریخ‌نگاری بیهقی است با مطرح شدن نام شخصیت اصلی روایت، بیهقی ضمن اشاره‌ای مختصر به یکی از رویدادهای پسین زندگی آن شخصیت یادآوری می‌کند که در جایگاه مناسب به طور مشروح به آن خواهد پرداخت؛ مانند رویدادی از دوره پادشاهی امیر مودود درباره خواجه بوسعد عبدالغفار، که در ضمن رویدادی که در سال ۴۲۲ نقل می‌کند، آورده است:

و وی این تشریف به روزگار مبارک امیر مودود رحمه الله علیه یافت که وی را به بغداد فرستاد به رسولی به شغلی سخت با نام و برفت و آن کار چنان بکرد که خردمندان و روزگار دیدگان کنند و بر مراد بازآمد چنانکه پس از این شرح دهم (بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۱۶۳)

یا آنجا که ضمن گزارش خلعت‌پوشی احمد عبدالصمد در سال ۴۲۴ به نمونه‌هایی از اشتباهات دوران وزارتش اشاره می‌کند که:

و خواجه احمد به دیوان نشست و شغل وزارت سخت نیکو پیش گرفت... و کارهای نیکو بسیار کرد... و در همه روزگار وزارت، یک دو چیز گرفتند بر وی و آدمی معصوم نتواند بود یکی آنکه در ابتدای وزارت یک روز برملا، خواجهگان علی و عبدالرزاق پسران خواجه احمد حسن را سخنی چند سرد گفت و اندر آن پدر ایشان را چنان محتشم سبک بر زبان آورد... و دیگر در آخر وزارت امیر مودود در باب ارتگین که

خواهر او را داشت، سخنی چند گفت تا این ترک از وی بیازرد و بدگمان شد و این خواجه در سر آن شد و بیارم این قصه به جای خود (بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۵۱۲).

۳-۲-۳ بسامد یا تناوب زمان

منظور از بسامد، تکرار نقل حوادث و رویدادهاست که در روایت‌شناسی - به گفته تودورف - سه امکان برای آن وجود دارد: «روایت تک‌محور که در آن یک سخن واحد، رخداد واحدی را بازنمایی می‌کند؛ روایت چندمحور که در آن چندین سخن، یک رخداد واحد را بازنمایی می‌کند و در نهایت سخن تکرارشونده قرار می‌گیرد که طی آن یک سخن واحد چندین رخداد مشابه را بازنمایی می‌کند» (تودورف، ۱۳۸۲: ص ۶).

گونه‌های «بسامد» یا تناوب را به صورت زیر می‌توان خلاصه کرد:

الف) نقل واحد رویدادی که یک بار اتفاق افتاده است.

ب) نقل واحد رویدادی که n بار اتفاق افتاده است.

ج) نقل n مرتبه از رویدادی که یک بار اتفاق افتاده است.

د) نقل n مرتبه از رویدادی که n بار اتفاق افتاده است.

به صورت کلی و عام نمی‌توان از نظر بسامد، زمان را در تاریخ به شیوه رایج آن در داستان‌نویسی مورد ارزیابی قرار داد؛ چون هر رویداد تاریخی یک بار اتفاق می‌افتد و تاریخ‌نگار نیز آن را یک بار روایت می‌کند؛ اما ممکن است جنگی بین دو کشور یا دو حاکم چندین بار در زمانهای مختلف روی دهد یا بعضی از کنش‌های فرعی و یا فراتاریخی در تاریخ باشد که در محدوده بسامد یا تناوب قرار گیرد.

در تاریخ بیهقی نیز آنچه ذیل بسامد قرار می‌گیرد، معمولاً از قسم چهارم است؛ یعنی نقل n مرتبه از رویدادی که n بار رخ داده است، مانند جنگ با ترکمانان یا به شکار رفتن سلطان که اغلب پس از مجلس عیش رخ می‌دهد و یا صله دادنهای وی در چنین مجالس عیش و نوشی و نیز خراج‌بخشی‌ها که در سفرها و یا در مجالس عیش فرمان آن را صادر می‌کند.

بار دادن سلطان و نثار بردن به حضور او و نواخت و صله یافتن از وی از جمله موارد مکرر و متناوب دیگر در تاریخ بیهقی است؛ مانند «دیگر روز باری داد سخت باشکوه و اعیان بلخ که به خدمت آمده بودند با نثارها با بسیار نیکویی و نواخت

بازگشتند و هر کسی به شغل خویش مشغول گشت و نشاط شراب کرد» (بیهقی، ۱۳۶۸: ص ۷۹). (برای نمونه‌های دیگر می‌توان به صفحات ۲۷۱ و ۲۸۷ مراجعه کرد.)

نتیجه

بنابر آنچه در مقاله آمده است یکی از عوامل مهمی که تاریخ بیهقی را به مرز رمان تاریخی نزدیک کرده بهره‌وری هنرمندانه نویسنده از روش زمان روایی است که مهمترین گونه‌های آن به شرح زیر است:

۱. زمان تقویم: زمان تقویمی در تاریخ بیهقی شامل سالهای بین ۴۲۱ تا ۴۳۲ هجری می‌شود اما بیهقی با گزینش بخشهای قابل توجه این فاصله زمانی، گونه‌های مختلف زمان تقویمی از نوع زمان روایت «پاره‌های طرح» در داستان و رمان را پدید آورده است.

۲. زمان حسی - عاطفی: استفاده از زمان حسی - عاطفی در تاریخ بیهقی نسبت به تمهیدات دیگر زمان روایی بسیار کم است اما از زیباترین گونه‌های به کارگیری زمان در گزارشهای بیهقی است و نمونه‌های شاخص آن بنابر نمونه تحقیق حدود ده درصد در تک‌گویی درونی و حدود نود درصد در زمان روانشناسانه تجلی یافته است.

۳. بیشترین نمود تمهیدات زمان روایی در تاریخ بیهقی مربوط به زمان کلی روایت و ویژگیهای آن از قبیل تداوم و ترتیب است.

۴. از نظر تداوم و طول زمان روایت در تاریخ بیهقی، «گسترش» زمان یا «حذف» و «چکیده» از بسامد نسبتاً زیادی برخوردار است. در زمینه گسترش زمان، بیهقی غالباً بین دامنه‌های دو بخش از روایت را با زمان حال اخلاقی پر کرده است. او گهگاه متناسب با صحنه‌ها و شخصیتها، زمان روایت را متوقف کرده به توصیفهایی می‌پردازد که تاریخ را به وادی ادبیات می‌کشاند. توصیفهای او در صحنه بر دار کردن حسنگ یا سخنان او در توصیف مقام و منزلت بونصر مشکان و پایان کار وی و سخنان و ابیاتی که در وعظ و اندرز و بیان بی‌ثباتی دنیا می‌آورد از این نمونه است.

در بین انواع رخنه‌های زمانی، حذفهای آشکار و بدون تمهید بسیار زیاد و در مقابل آن، گونه‌های دیگر حذف، ناچیز می‌نماید. به طور کلی آمار به دست آمده در نمونه تحقیق، نسبت ۲۷ درصد گسترش در مقابل ۷۳ درصد حذف یا چکیده را نشان می‌دهد. شاخص برتر حذف نسبت به گسترش، شاید ناشی از محدودیتهایی است که تاریخ‌نگار را از بیان همه حقایق تاریخی باز می‌دارد، بویژه حذفهایی که در گزارش سالهای نیمه

دوم حکومت مسعود رخ داده با توجه به نشانه‌های استبداد و ضعف تدبیر وی در آن سالها موجب تقویت این حدس و گمان می‌شود.

۵. از بین تمهیدات زمانی، آنچه موجب جذابیت تاریخ بیهقی شده و با توجه به بسامد آن از ویژگیهای سبکی تاریخ‌نگاری بیهقی به شمار می‌آید، شگردهایی است که در نظم و ترتیب زمان رویدادها به کار گرفته است. این گونه شگردها در دو نوع بازگشت به گذشته یا فلاشبک و نگاه به آینده یا فلاش فوروارد در تاریخ بیهقی نمود یافته است.

از انواع زمان‌پریشی در نمونه تحقیق، ۱۷ درصد فلاشبک بیرونی، ۴۶ درصد فلاشبک درونی و ۳۵ درصد فلاش فوروارد وجود دارد. جاذبه‌های زیبایی‌شناختی زمان‌پریشی در تاریخ بیهقی غالباً وابسته به «فلاشبک بیرونی» و «فلاش فوروارد» است. بیهقی از فلاشبک معمولاً به منظور تمثیل یا تأکید و تقریر مطالبی که پیش از آنها آورده، بهره برده است؛ مانند «سرگذشت سبکتگین» و یا بعضی از بخشهای تاریخ گذشتگان همچون تاریخ برامکه یا خلفای عباسی، اما فلاش فوروارد از نوعی که در متن مقاله به آن اشاره شد، بیشتر نقش انگیزشی دارد.

پی‌نوشت

۱۱۱. ارسطو در تمایز تاریخ و شعر می‌گوید: «مورخ چیزی را که وقوع یافته می‌نگارد ولی شاعر از چیزی سخن می‌گوید که ممکن‌الوقوع بوده است؛ شعر تمایل به امور عام دارد و تاریخ به امور خاص» (هال، ۱۳۷۹: ص ۲۰).

2. Wallace Martin
3. Paul Ricoeur
4. Edward Morgan Forster
5. Hayden White
6. Lev Nikolaevich Tolstoy

۷. مانند «در جستجوی زمان از دست رفته» از مارسل پروست و «کوه جادو» از توماس مان

۸. مانند ژرار ژنت (Gerard Genette)

9. Ambrose Bierce
10. An occurrence at Owl Creek Bridge
11. Farquhar
12. The Secret Miracle
13. Jorge Luis Borges
14. Jaromir Hladik
15. William. Faulkner
16. Mario Vargas Liosa
17. Henry Fielding
18. History of Tom Jones

۱۹. کلی‌گوییهای راوی در زمان حال را «زمان حال اخلاقی» گویند (مارتین، ۱۳۸۳: ص ۹۱).
20. Katherine Mansfield
21. Tzvetan Todorov

منابع

۱. احمدی، بابک؛ *از نشانه‌های تصویری تا متن* (به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری)؛ چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۴.
۲. احمدی، بابک؛ *رساله تاریخ* (جستاری در هرمنوتیک تاریخ)؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۷.
۳. احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
۴. بارگاس یوسا، ماریو؛ *نامه‌هایی به یک نویسنده جوان*؛ چاپ اول، تهران: مروارید، ۱۳۸۲.
۴. بیهقی، ابوالفضل؛ *تاریخ بیهقی*؛ به کوشش خلیل خطیب رهبر، سه جلد، چاپ اول، تهران: سعدی، ۱۳۶۸.
۵. تودورف، تزوتان؛ *بوطیقای ساختارگرا*؛ ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه، ۱۳۸۲.
۶. تولان، مایکل جی؛ *درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت*؛ ترجمه ابوالفضل حری، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۳.
۷. ریکور، پل؛ *زمان و حکایت*؛ کتاب اول، ترجمه مهشید نونهالی، چاپ اول، تهران: گام‌نو، ۱۳۸۳.
۸. ریکور، پل؛ *زندگی در دنیای متن*؛ ترجمه بابک احمدی، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۴.
۹. فلکی، محمود؛ *روایت داستان* (تئوریهای پایه‌ای داستان‌نویسی)؛ چاپ اول، تهران: بازتاب نگار، ۱۳۸۲.
۱۰. فورستر، ادوارد مورگان؛ *جنبه‌های رمان*؛ ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ پنجم، تهران: نگاه، ۱۳۸۴.
۱۱. کالینگوود، آر، جی؛ *مفهوم کلی تاریخ*؛ ترجمه علی‌اکبر مهدیان، چاپ اول، تهران: اختران، ۱۳۸۵.
۱۲. گلشیری، هوشنگ؛ *نیمه تاریخ ماه*؛ چاپ دوم، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۲.
۱۳. لوید، ژنویو؛ *هستی در زمان*؛ ترجمه منوچهر حقیقی‌راد، چاپ اول، تهران: دشتستان، ۱۳۸۰.
۱۴. مارتین، والاس؛ *نظریه‌های روایت*؛ ترجمه محمد شهباز، چاپ اول، تهران: هرمس، ۱۳۸۳.
۱۵. مندنی‌پور، شهریار؛ *کتاب ارواح شهرزاد* (سازدها، شگردها و فرمهای داستان نو)؛ چاپ اول، تهران: ققنوس، ۱۳۸۳.
۱۶. هال، ورنون؛ *تاریخچه نقد ادبی*؛ ترجمه احمد همی، چاپ اول، تهران: روزنه، ۱۳۷۹.

مدایح سبک خراسانی و گرایش به قطب مجازی زبان با استناد به شعر منوچهری

دکتر یحیی طالبیان

استادزبان و ادبیات فارسی دانشگاه کرمان

نجمه حسینی سروری *

چکیده

این نوشته مبحث مجاز را از دیدگاه بلاغیون و معنی‌شناسان بررسی می‌کند و سپس ضمن توضیح نظریه شعری یاکوبسن و تعریف او از قطب مجازی زبان، می‌کوشد تا چگونگی سازوکار این پدیده را در اشعار شاعران مدیحه‌پرداز توضیح دهد. به این منظور شعر منوچهری را به عنوان بهترین نماینده سبک نیمه اول قرن پنجم هجری از نظر تصاویر شعری، مورد دقت نظر قرار می‌دهد؛ عملکرد دو محور ترکیب و انتخاب را در ابیاتی از شعر او بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه کارکرد این دو محور بر قطب مجازی زبان، مدلول را از نظام زبان به مصداق موجود در جهان خارج از زبان نزدیکتر می‌کند. تمامی این فرایندها شعری را پدید می‌آورد که به رغم بهره‌گیری از آرایه‌ها و زیباییهای هنری از لحاظ زبانی هر چه بیشتر به زبان ارجاعی نزدیک و همواره معنی‌اندیش است.

کلیدواژه‌ها: قطب مجازی زبان، نظریه شعری یاکوبسن، معنی‌اندیشی، مدیحه‌سرایی، شعر منوچهری.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۳/۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۷/۱۱/۲۶

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

از نظر «یاکوبسن»، زبانشناس روسی، زبان ادبی بر کاربرد هنری دو قطب مجازی و استعاری زبان استوار است. تعریف او از پدیده‌های مجاز و استعاره برگرفته از آرای «سوسور»، زبانشناس فرانسوی، دربارهٔ محورهای همنشینی و جانشینی زبان است و با تعریف سنتی این پدیده‌ها تفاوت اساسی دارد. یاکوبسن به کمک تفاوتی که بین قطب استعاری و مجازی زبان قائل است، نقش شعری زبان را توضیح می‌دهد. در آن دسته از آثار ادبی که در آنها معنی‌اندیشی بر آفرینش ادبی مقدم است، نقش کاربرد هنری قطب مجازی زبان برجسته‌تر است. در ادب فارسی، اشعار تعلیمی و مدحی غالباً بر معنی‌اندیشی شاعر مبتنی، و براساس قطب مجازی زبان شکل گرفته است. برای توضیح این ادعا پس از اشاره به تعریف سنتی مجاز و تفاوت آن با دیدگاه معنی‌شناسان، نظریهٔ زبان شعری یاکوبسن و تعریف وی از قطب مجازی زبان شرح داده می‌شود. سپس با توضیح عملکرد قطب مجازی زبان در شعر منوچهری به عنوان نمایندهٔ سبک شعری نیمهٔ اول قرن پنجم هجری، چگونگی سازوکار این پدیده در اشعار شاعران مدیحه‌پرداز بررسی خواهد شد.

۱. مجاز از دیدگاه علمای بلاغت

آغاز پژوهشهای ادبی در میان مسلمانان به نخستین سالهای قرن سوم هجری و توضیح صناعات ادبی قرآن باز می‌گردد (زرین کوب، ۱۳۵۴: ص ۱۶). «فراء» در کتاب «معانی القرآن» به بحث دربارهٔ صناعات ادبی قرآن می‌پردازد و برخی از موضوعات از قبیل تشبیه و استعاره و کنایه را مورد بحث قرار می‌دهد اما سخنی از مجاز به میان نمی‌آورد (همان، ص ۱۷). «ابوعبیده معمر بن مثنی» نخستین کسی است که در کتاب «اعجاز القرآن» اصطلاح مجاز را به کار برده است؛ اما مجاز مورد نظر او از مقولهٔ مجاز در علم بلاغت نیست بلکه «به معنای مفهوم دقیق تعبیرات مختلف قرآنی است» (شوقی ضیف، ۱۳۸۳: ص ۳۹). شاید بتوان گفت که «جاحظ» نخستین کسی است که کلمهٔ مجاز را در مفهوم مورد نظر علمای علم بلاغت به کار برده و از نظر او مجاز «استعمال لفظ است در غیر معنای ما وضع له» (علوی مقدم، ۱۳۷۲: ص ۳۹۸).

تعریف جاحظ از مجاز از دیرباز مقبول علمای بلاغت بوده است. «عبدالقاهر جرجانی» پس از آوردن معنی لغوی مجاز می‌نویسد: «آن گاه که کلمه‌ای از اصل خویش عدول کند، آن را مجاز می‌گویند به این معنی که از موقع اصلی خود تجاوز

کرده یا از مکانی که نخست داشت در گذشته است» (جرجانی، ۱۳۶۱: ص ۲۵۴). وی هم چنین به شرط وجود قرینه‌ای بین معنی اصلی و مجازی (علاقه) اشاره می‌کند. «سکاکي» نیز در تعریف مجاز می‌نویسد:

مجاز کلمه‌ای است که از معنی اصلی خود فراتر رود و در غیر ما وضع له به کار رود به کمک قرینه‌ای که مانع اراده معنی حقیقی شود و علاقه و رابطه‌ای که بین معنی اصلی و ثانویه وجود داشته باشد (سکاکي، ۱۴۰۷: ص ۳۶۵).

«تفتازانی» نیز به علاقه و رابطه میان معنی اصلی و مجازی اشاره کرده و با توجه به انواع علاقه‌ها، نه شکل مجاز را شرح داده است (تفتازانی، ص ۲۹۲-۲۸۹). تعریف قدما و مقید کردن تعریف به وجود علاقه و نیز تقسیم‌بندی مجاز براساس نوع رابطه میان معنی اصلی و مجازی تا امروز در تمام کتابهای بیان تکرار شده است؛ چنانکه در فرهنگ اصطلاحات ادبی، ذیل واژه مجاز آمده است:

مجاز در علم بیان، استفاده از لفظ در غیر معنی حقیقی است به لحاظ وجود قرینه‌ای که مانع از اراده معنی اصلی باشد. شرط نقل معنی اصلی به معنی غیراصلی (مجازی) وجود تناسبی است بین آن دو و این مناسب را علاقه گویند (داد، ۱۳۸۳: ص ۴۲۷).

در همین کتاب از انواع مجاز براساس نوع علاقه بین دو معنی اصلی و مجازی نام برده شده است.

۱۱۵ کتابهای بیان، تنها در تعداد علاقه‌ها و انواع مجاز، تفاوت‌های اندکی با یکدیگر دارد؛ به عنوان مثال: «شمیسا» به شانزده نوع (شمیسا، ۱۳۷۰: ص ۵۰-۴۰)، «کزازی» به چهارده نوع (کزازی، ۱۳۶۸: ص ۱۵۲-۱۴۲)، «علوی مقدم» به نه نمونه (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۶: ص ۱۳۳-۱۲۸) و «ثروتیان» به هشت نمونه (ثروتیان، ۱۳۸۳: ص ۱۷۱-۱۶۹) اشاره کرده‌اند. با اینکه همه کتابهای بیان، مجاز به علاقه شباهت را در مبحث جداگانه‌ای تحت عنوان استعاره بررسی کرده‌اند، تنها شمیسا به این نکته اشاره کرده است که

از میان انواع مختلف مجاز، فقط استعاره است که به اصطلاح Imagery، یعنی تصویرساز و مخیل است و بحث در انواع دیگر مجاز به علم معنی‌شناسی مربوط است؛ زیرا مجاز، خاص ادبیات نیست و در همه انواع زبانها و سبکها چه علمی و تاریخی و چه محاوره، معمول و مرسوم است (شمیسا، ۱۳۷۰: ص ۳۹).

۲. مجاز از دیدگاه معنی‌شناسی

در علم معناشناسی، مجاز در مبحث همنشینی معنایی مطرح می‌شود. از این دیدگاه،

هنگام طرح مجاز، ابتدا باید به این پرسش پاسخ داد که معنی حقیقی چیست. اگر معنی حقیقی را معنایی بدانیم که «واضع به هنگام وضع لفظ در نظر داشته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ص ۹۷)، این واقعیت که زبان همواره در حال تغییر است و این تغییر را در صورت و معنی واحدهای خود می‌نماید، تشخیص معنی حقیقی را دشوار و حتی غیرممکن می‌سازد. حتی اگر معنی حقیقی لفظ را پربسامدترین معنی آن نزد اهل زبان بدانیم، قواعد ترکیب‌پذیری معنایی بر حسب واحدهای همنشینی، معانی مختلف واژه را تعیین خواهد کرد و نیز «آفریننده یک متن ادبی، معنای حقیقی منظور نظر خود را برحسب قرینه معلوم می‌کند» (صفوی، ب، ۱۳۸۰: ص ۴۵).

از دیدگاه معنی‌شناسی، مجاز در واقع، نشانگر «واحد یا واحدهایی است که هنگام حذف از روی محور همنشینی، معنی خود را به واحد همنشین انتقال می‌دهد و این انتقال معنی، سبب می‌شود تا معنی تازه‌ای از واحد غیرمحذوف درک گردد» (صفوی، ۱۳۷۹: ص ۲۴۵). این تعریف با تعریف سنتی مجاز از این جهت تفاوت دارد که تعریف سنتی بر این نکته تأکید می‌کند که در ساز و کار پدیده مجاز، واژه‌ای در معنی واژه دیگر به کار می‌رود حال اینکه از دیدگاه معنی‌شناسی، «معنی واحد محذوف تغییر نمی‌کند بلکه معنی واحد یا واحدهای محذوف در چنین شرایطی به آن انتقال می‌یابد» (صفوی، ب، ۱۳۸۰: ص ۴۹). در چنین وضعیتی، واحد یا واحدهایی، کاهش معنایی می‌یابد و مفهومشان به واحد مجاور منتقل می‌شود.

این کاهش معنایی، می‌تواند به حدی برسد که سبب حشو در وقوع برخی از واحدها شود و به حذف آنها بینجامد. در عوض، واحدی که با افزایش معنایی مواجه شده در مفهومی به کار می‌رود که مفهوم واحدهای محذوف را هم شامل می‌شود (صفوی، ۱۳۷۹: ص ۲۵۷).

این سازوکار در زبان خود کاربرد فراوانی دارد و به همین دلیل، «مجاز را نمی‌توان صرفاً صنعتی ادبی دانست» (صفوی، ۱۳۷۹: ص ۲۵۷).

۳. دیدگاه یاکوبسن درباره قطب استعاری و مجازی زبان

رومن یاکوبسن، نظریه‌های مهمی در زمینه‌های گوناگون چون واج‌شناسی، ارتباط‌شناسی، نقد ادبی، نظریه ادبی، شناخت اسطوره‌ها و فولکلور ملت‌های اسلاو ارائه کرده است (احمدی، ۱۳۷۰: ص ۶۵)؛ اما مهمترین دستاورد وی در زمینه نظریه ادبی، آثاری

است که دربارهٔ زبان شعر نوشته است. «به عقیدهٔ وی، شاعرانه بودن در درجهٔ اول، حاصل زبان است به گونه‌ای خاص در رابطهٔ خود آگاهانه با خود قرار گرفته باشد» (ایگلتن، ۱۳۸۰: ص ۱۳۵)؛ به این معنا که عملکرد شاعرانهٔ زبان، رابطهٔ معمول میان نشانه و مصداق را به هم می‌زند و بر خلاف زبان ارتباطی، که در آن مصداق، ارزش دارد در این عملکرد زبانی، نشانه به عنوان موضوعی استقلال می‌یابد که به‌خودی‌خود دارای ارزش است.

براساس نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن در هر ارتباطی شش عامل وجود دارد: گوینده (فرستنده)، مخاطب (گیرنده)، موضوع، رمز و مجرای فیزیکی (ارتباطی). در هر فرایند ارتباطی، گوینده پیامی را که معنایی (موضوعی) دارد برای مخاطب می‌فرستد. این پیام از طریق مجرای ارتباطی صورت می‌گیرد. جهتگیری پیام به سوی هر یک از این عناصر، نقشهای ششگانهٔ زبان را رقم می‌زند (ر.ک. یاکوبسن، مقالهٔ زبان‌شناسی و شعرشناسی، گروه مؤلفان، ۱۳۶۹: ص ۷۷-۷۲).

در نقش عاطفی، جهتگیری پیام به سوی گوینده است و تأثیری خاص از احساس گوینده به وجود می‌آورد. در نقش ترغیبی، جهتگیری پیام به سوی مخاطب است. جملات امری به طور واضح بیانگر این نقش زبان است. در نقش ارجاعی، موضوع پیام برجسته می‌شود و جملات اخباری این نقش را نشان می‌دهد. نقش فرازبانی نشاندهندهٔ جهتگیری پیام به سوی رمز است. در چنین وضعیتی، واژگان مورد استفاده در گفتار، شرح داده می‌شود. این نقش را در فرهنگهای توصیفی می‌توان دید. در نقش همدلی، جهتگیری پیام به مجرای ارتباطی معطوف است و سرانجام، اگر جهتگیری پیام به سوی خود پیام باشد، نقش ادبی زبان برجسته می‌شود. در این حال، پیام به خودی خود کانون توجه است و عناصر زبان به گونه‌ای به کار گرفته می‌شود که شیوهٔ بیان پیام، جلب نظر کند و زبان نه برای ایجاد ارتباط بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود (همان).

«نظریهٔ یاکوبسن از این واقعیت ساده آغاز می‌شود که می‌توان تمامی واژه‌ها را رده‌بندی و مقوله‌بندی کرد» (برتس، ۱۳۸۴: ص ۶۱) و گزینش هنگامی صورت می‌گیرد که ما در آستانهٔ نوشتن یا سخن گفتن قرار می‌گیریم و برای این مهم به گزینش از دو محور جانشینی و همنشینی زبان می‌پردازیم. از نظر یاکوبسن، زبان ادبی نیز بر کاربرد هنری این دو محور، که او آنها را قطب مجازی و استعاری زبان می‌نامد، استوار است.

«بحثی که وی دربارهٔ تقابل دو شیوهٔ بیان، استوار به استعاره و مجاز، طرح کرده یکی از مهمترین جنبه‌های کار فکری او در زمینهٔ نظریهٔ ادبی است» (احمدی، ۱۳۷۰: ص ۸۱). یاکوبسن، اهمیت تمایزی را که سوسور به طور ضمنی، میان استعاره و مجاز برقرار می‌سازد، باز می‌کند. این تمایز برگرفته از آرای سوسور دربارهٔ محورهای جانشینی و همنشینی زبان است. سوسور، این اصطلاحات را دربارهٔ روابط زنجیره‌ای میان عناصر زبان به کار برده است.

براساس نظریهٔ سوسور:

واژه‌ها در گفتار به دلیل توالیشان، روابطی را میان خود برقرار می‌کنند که بر بنیاد ویژگی خطی و یک‌بعدی زبان استوار است و عنصری که بر روی یک زنجیره قرار می‌گیرد، تنها زمانی ارزش خود را به دست می‌آورد که در تقابل با عناصر پیش و پس از خود و یا هر دوی آنها باشد (سوسور، ۱۳۷۸: ص ۱۷۶).

از سوی دیگر در خارج از چارچوب گفتار، واژه‌هایی که وجه مشترکی دارد در حافظه با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کند و گروه‌هایی با روابط بسیار گوناگون تشکیل می‌دهد که جزء گنجینهٔ زبانی افراد است. پس می‌توان گفت که همنشینی، رابطهٔ حاضر و محور جانشینی، رابطهٔ غایب میان واژگان گفتار است.

یاکوبسن، ضمن توجه به نظریهٔ سوسور دربارهٔ محورهای همنشینی و جانشینی زبان به دو فرایند ترکیب و انتخاب، اشاره می‌کند که در اصل، عملکرد بر روی محورهای یاد شده به حساب می‌آیند (یاکوبسن، مقالهٔ قطب‌های استعاری و مجازی در زبان پریشی، گروه مؤلفان، ۱۳۶۹: ص ۴۲-۳۹). فرد گوینده (رمزگذار) اندیشه‌ای را با رمز به مخاطب خود منتقل می‌کند و مخاطب (رمزگشا) این اندیشه را ابتدا رمزگشایی، و سپس درک می‌کند. رمزگذار ابتدا از روی محور جانشینی، نشانه‌ای را انتخاب، و بعد روی محور همنشینی با نشانه‌های دیگر ترکیب می‌کند در حالی که رمزگشا ابتدا با ترکیب (صورت حاضر گفتار یا محور همنشینی) و سپس با انتخاب روبه‌رو می‌شود. بنابراین هرگز نمی‌توان مطمئن بود که رمزگشا پس از مواجهه با ترکیب دقیقاً به همان انتخاب موردنظر رمزگذار برسد (صفوی، ۱۳۸۰، الف: ص ۷ و ۵۶)؛ اما هر اندازه مدلول زبانی به مصداق جهان خارج نزدیکتر باشد (مثلاً در یک متن علمی) امکان دستیابی رمزگشا به انتخاب مورد نظر رمزگذار بیشتر است.

در توضیح نقش شعری زبان، دو فرایند انتخاب و ترکیب، هم‌ارز قطب استعاری

و مجازی سخن است. استعاره و مجاز از این دیدگاه با آنچه به صورت سنتی از این دو مقوله در نظر داریم تفاوت دارد. از نظر یاکوبسن «در استعاره نشانه‌ای به این دلیل جایگزین نشانه دیگری می‌شود که به نحوی به آن شبیه است؛ مثلاً شعله به جای شور قرار می‌گیرد اما در مجاز یک نشانه در پیوند (مجاورت) با نشانه دیگر است؛ مثلاً بال با هواپیما در ارتباط است» (ایگلتن، ۱۳۸۰: ص ۱۳۶). به این ترتیب، قطب مجازی زبان در واقع توجه به ترکیب نشانه‌ها بر روی محور همنشینی است در حالی که در قطب استعاری زبان به اصل انتخاب از روی محور جانشینی توجه می‌شود و نشانه‌ها به نحوی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند که به لحاظ وزنی، آوایی و یا به نوعی دیگر معادل باشد. به این دلیل است که یاکوبسن در تعریفی مشهور می‌گوید: «کارکرد شعری زبان، اصل معادل بودن واژگان را از محور انتخاب به محور ترکیب فرا می‌افکند» (یاکوبسن، مقاله زبان‌شناسی و شعر شناسی، گروه مؤلفان، ۱۳۶۹: ص ۷۸) و اضافه می‌کند که «بعضی از انواع ادبی، مثل رئالیسم به مجاز و برخی دیگر، مثل مدرنیسم و سمبولیسم به استفاده از قطب استعاری گرایش دارد» (سلدن، ویدسون، ۱۳۸۴: ص ۱۵۰). برای توضیح روش‌تر شکل‌گیری قطب مجازی می‌توان از مثالهای زیر استفاده کرد:

۱. عید شده!

جمله ۱، جمله عادی در زبان ارتباطی هر روزه ماست. جایگزینی نوروز به جای عید و فعل «فرا رسید» به جای «شد»، که بر حسب رابطه ترادف و از روی محور جانشینی انتخاب می‌شود، می‌توان جمله ۲ را به این صورت نوشت:

۲. نوروز فرا رسیده است.

می‌دانیم که فرا رسیدن نوروز در باور ایرانیان، فرخنده و خجسته است. این مطلب را بر حسب مجاورت روی محور همنشینی می‌آوریم:

۳. نوروز خجسته و مبارک فرا رسید.

از سوی دیگر، نوروز، پایان زمستان و آغاز بهار است و با فرا رسیدن نوروز (بهار)، جهان سرسبز و خرم می‌شود. حاصل اضافه کردن این مطالب بر محور همنشینی، جمله ۴ خواهد بود:

۴. نوروز خجسته و فرخنده فرا رسید. زمستان تمام شد، بهار آغاز شد و جهان سرسبز و خرم شد.

افزودن عامل جاندار بودن به نوروز، زمستان و بهار و نیز شباهت معنایی پایان با مرگ

و آغاز با زادن و انتخاب این مشابه‌های معنایی از روی محور جانشینی و ترکیبشان با زمستان و بهار در محور همنشینی جمله ۵ را به وجود می‌آورد:

۵. نوروز آمد. آمدنش خرم و فرخنده باد، زمستان مرد، بهار زاده شد و جهان خرم و سرسبز شد.

حاصل افزودن عنصر وزن و قافیه در جمله ۵ در روی محور همنشینی، دو بیت زیر خواهد بود:

آمد نوروز هم از بامداد	آمدنش خرم و فرخنده باد
باز جهان خرم و خوب ایستاد	مرد زمستان و بهاران بزاد

(منوچهری، ۱۳۷۰: ص ۴۸)

ابیات زیر، نمونه‌های دیگری از به کارگیری همین فرایند بر جمله ۱ است:

نوروز فرخ آمد و نغز آمد و هژیر با طالع مبارک و با کوکب منیر

(همان)

آمده نوروز ماه با گل سوری به هم باده سوری بگیر بر گل سوری بچم

(همان، ص ۷۰)

به این ترتیب به کارگیری مجموعه بسته‌ای از فرایندها بر مجموعه بسته‌ای از نشانه‌ها خلاقیتی را پدید می‌آورد که تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد (صفوی، الف ۱۳۸۰: ص ۱۰۲).

به همین ترتیب به کارگیری فرایندهایی محدود بر محور جانشینی و براساس رابطه مشابهت، گرایش زبان به قطب استعاری را رقم می‌زند. استعاره، بیشترین فاصله را میان مدلول و مصداق فراهم می‌آورد و مخیل‌ترین نوع کلام را به دست می‌دهد (همان، ص ۱۳۱) در حالی که مجاز به معنای مورد نظر یاکوبسن، هر چه بیشتر مدلول را به مصداق نزدیک می‌کند و در نتیجه زبان، هر چه بیشتر به زبان ارجاعی نزدیک می‌شود. برای توضیح بهتر این مطلب، می‌توان از مفهوم رابطه نشاننداری مطرح در معنی‌شناسی استفاده کرد.

به اعتقاد معنی‌شناسان «هر گاه در میان دو واژه متقابل، یکی از آنها برای پرسش و صحت درباره مفهوم هر دو واژه به کار رود، واژه مذکور بی‌نشان و دیگری نسبت به آن نشاندار می‌آید» (صفوی، ۱۳۷۹: ص ۱۲۲)؛ به عنوان مثال، واژه شاعر، بی‌نشان است و مصادیق مختلفی دارد. اما می‌توان مصداق این نشانه را از طریق ترکیب نشانه‌ها بر

محور همنشینی، نشاندار و به مصداق جهان خارج نزدیک کرد؛ مثلاً شاعر قرن هشتم که بزرگترین غزلسرای ادبیات فارسی است در شیراز زندگی می‌کرد و همانجا درگذشت و نامش خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی بود.

بنابراین، عملکرد روی محور همنشینی یعنی مجاورت و گرایش به آنچه یاکوبسن قطب مجازی نامیده است، مدلول را از نظام زبان به مصداق موجود در جهان خارج از زبان نزدیکتر می‌کند (صفوی، الف ۱۳۸۰: ص ۱۰۶) و به این ترتیب، قطب مجازی زبان، زبان را هر چه بیشتر به کارکرد ارجاعی نزدیک می‌کند که هدف از آن انتقال پیام است. در نقش ترغیبی زبان نیز مانند نقش ارجاعی، هدف اصلی گوینده، انتقال پیام است و قطب مجازی بیش از قطب استعاره‌ی بازنمود دارد. پس به طور کلی می‌توان گفت که در کارکرد معنی‌اندیشانه زبان یعنی آنجا که هدف از کاربرد زبان انتقال معنی است، گرایش به قطب مجازی زبان بیشتر است.

۴. مدایح سبک خراسانی و آشکارگی قطب مجازی زبان

شعرهای تعلیمی و داستانی فارسی، اغلب بر معنی‌اندیشی شاعر مبتنی است و به همین سبب زبان در اغلب موارد در آنها ابزار انتقال معنی است (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ص ۱۵) و شاعران چون از اندیشه یا معنایی که در ذهن آنان روشن بود یا تجربه‌ای که مخاطبان با آن آشنا بودند و یا امکان آشنایشان با آن میسر بود، سخن می‌گفتند، زبان را به گونه‌ای به کار می‌بردند که امکان گذر از دال و رسیدن به مدلول برای مخاطبان ممتنع نگردد (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ص ۴۰).

این ویژگی در مدیحه‌پردازیه‌ای شاعران کلاسیک نیز دیده می‌شود؛ چون در اشعار مدحی نیز هدف انتقال معنی است و به این منظور، زبان کارکردی ارجاعی و ترغیبی می‌یابد؛ «هر چند ظاهر این آثار، مثل زبان ارجاعی، خالی از پیرایه و آرایه‌های شعری نیست» (همان). در نتیجه در این انواع ادبی، گرایش به استفاده از قطب مجازی زبان، نمودی بارز دارد؛ حتی در اشعار شاعرانی مانند منوچهری که از آرایه‌های ادبی و تصویرسازیهای بدیع بسیار بهره برده‌اند.

منوچهری شاعری مدیحه‌پرداز است که می‌توان او را بهترین نماینده سبک نیمه اول قرن پنجم هجری از نظر تصاویر شعری به شمار آورد (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ص ۵۰۱) و

بررسی ساز و کار استفاده از قطب مجازی زبان در شعر او می‌تواند راهگشای دقت نظر در شعر دیگر شاعران این دوره باشد.

۵. رابطه متقابل معنی‌اندیشی و تصویرسازی در شعر منوچهری

در شعر منوچهری مجاز لغوی کمتر یافت می‌شود (طالبیان، ۱۳۷۸: ص ۲۷۲) اما با توجه به اینکه انواع مجاز لغوی به دلیل کاربرد فراوان در زبان خودکار نمی‌تواند ابزاری در آفرینش ادبی تلقی شود (صفوی، گفتارهایی در زبان‌شناسی، ۱۳۸۰: ص ۵۰)، بسامد اندک کاربرد مجاز لغوی در شعر منوچهری عامل تعیین‌کننده‌ای نیست.

مطالعه دیوان منوچهری بخوبی این عقیده را روشن می‌کند که شاعران فارسی تا قرن پنجم از تصویر و تصرفات خیالی، هیچ قصدی جز نفس این کار نداشته‌اند و همین تصور از مفهوم شعر است که او را بر آفریدن تصویرهای گوناگون درباره هر یک از عناصر طبیعت حریص کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ص ۵۰۲). برای دستیابی به این مهم، منوچهری بیش از هر چیز از انواع تشبیه برای تصویرسازی بهره برده است. «خصوصیت برجسته شعر او از نظر تصویر این است که وی از میان صور گوناگون خیال، فقط به تشبیه روی آورده، آن هم تشبیه مادی و حسی» (همان، ص ۵۱۳).

تشبیه و بویژه تشبیهات حسی به حسی، نشاندنده نوعی گرایش همزمان به انتخاب و ترکیب است. گوینده (شاعر) نشانه‌ای (مشبه‌به) را از روی محور جانشینی، انتخاب می‌کند و روی محور همنشینی در مجاورت با نشانه دیگر (مشبه) قرار می‌دهد. مجاورت و همنشینی دو نشانه (مشبه و مشبه‌به) در بسیاری از موارد و بویژه در مواردی که طرفین تشبیه حسی است، مدلول را از نظام زبان به مصداق حقیقی آن نزدیک می‌کند و به عبارت دیگر، امکان دستیابی خواننده به انتخاب مورد نظر گوینده را فراهم می‌آورد و به این ترتیب، مخاطب می‌تواند مصداق حقیقی را به صورت دقیق و البته با رمزگشایی به کمک خیال، دریافت کند. همچنان که «در زبان خودکار نیز تشبیه نیازمند حسی بودن طرفین تشبیه است» (صفوی، الف ۱۳۸۰: ص ۱۲۷). بنابراین، کاربرد تشبیهات حسی و مادی در دیوان منوچهری خود به نوعی، بیانگر گرایش به قطب مجازی و کارکرد ارجاعی زبان است که با نیت شاعر، که معنی‌اندیشی و انتقال معنی است، کاملاً همخوانی دارد؛ به عنوان مثال در یکی از قصاید مشهور منوچهری، حرکت زود هنگام کاروان این چنین توصیف می‌شود:

۱-۱. ای خیمگی خیمه فروهل که پیشاهنگ بیرون شد ز منزل

۱-۲. تیره زن بزد طبل نخستین شتریانان همی بندند محمل...

(منوچهری، ۱۳۷۰: ۶۵ص)

در بیت اول نقش ترغیبی زبان به صورت جمله امری به شکلی برجسته دیده می شود. گوینده می کوشد تا مخاطب (خیمگی) را به کاری ترغیب کند:

۱. ای خیمگی، آماده حرکت شو؛ زیرا پیشاهنگ از منزلگاه بیرون رفت.

برای حرکت باید خیمه ها را جمع کرد. بنابراین پایین آوردن خیمه براساس رابطه مجاورت از روی محور جاننشینی انتخاب، و جایگزین جمله «آماده حرکت شو» می شود:

۲. ای خیمگی، خیمه را پایین بیاور؛ زیرا پیشاهنگ از منزلگاه بیرون رفت.

از سوی دیگر پایین آوردن خیمه ها و شتاب در حرکت، دو معنای مجاور دیگر را به ذهن تداعی می کند: زدن بر طبل و بستن محمل بر شتر. آوردن این دو معنای مجاور، علاوه بر اینکه مفهوم حرکت را هر چه بیشتر برای خواننده به تصویر می کشد و از این طریق نقش ارجاعی زبان را تقویت می کند بر بار ترغیبی کلام هم می افزاید و به عبارتی مخاطب را به شتاب وامی دارد:

۱. ای خیمگی، خیمه را پایین بیاور؛ زیرا پیشاهنگ از منزل بیرون شده است. تیره زن، طبل نخستین را زده است و شتریانان محمل بر شتر بسته اند. حاصل افزودن وزن و قافیه بر جمله ۳، ابیات ۱-۱ و ۱-۲ است.

در ادامه همین قصیده شاعر در سه بیت، شب را به تصویر می کشد:

۱-۳. نماز شام نزدیکست و امشب مه و خورشید را بینم مقابل

۱-۴. ولیکن ماه دارد قصد بالا فروشد آفتاب از کوه بابل

۱-۵. چنان دو کفه زرین ترازو که این کفه شود زان کفه مایل

(منوچهری، ۱۳۷۰: ۶۵ص)

واژه شب، بی نشان است و در جهان خارج مصادیق بسیار دارد. اما شب مورد نظر منوچهری با استفاده از عملکرد بر محور همنشینی زبان نشاندار می شود به شکلی که خواننده با درک تصاویر بر ساخته شاعر، دقیقاً به همان مصداقی دست می یابد که مورد نظر گوینده بوده است.

بی نشانترین جمله درباره شب، جمله شماره ۴ است.

۴. دارد شب می شود!

آغاز شب برای مسلمانان با فریضه نماز همراه است؛ پس جمله را می توان به این شکل گسترش داد:

۵. دارد شب می شود و نماز شام نزدیک است. اما امشب ماه کامل است و شاعر ماه و خورشید را مقابل هم می بیند اما هر چه ماه در آسمان بالا می آید، خورشید پایین تر می رود.

۶. دارد شب می شود و نماز شام نزدیک است. امشب شبی است که خورشید و ماه را مقابل هم می بینم اما ماه در آسمان بالا می آید و خورشید پایین می رود (یعنی ماه شب چهارده است).

با اضافه شدن نشانه ها روی محور همنشینی، واژه شب نشانه دار می شود (جمله ۳ نسبت به جمله ۲ و جمله ۲ نسبت به ۱ نشاندار است) و در نتیجه، مصادیق محدودتر و دست یافتنی تری را شامل می شود. در مرحله بعد، بالا رفتن ماه و پایین آمدن خورشید و شکل و رنگ این دو، دو کفه ترازوی زرین را در ذهن شاعر تداعی می کند و شاعر در جهت توضیح بیشتر، تصویرسازی و خیال انگیز کردن کلام خود، نشانه «ترازوی زرین» را بر اساس رابطه مشابهت از محور جانشینی انتخاب می کند و روی محور همنشینی در مجاورت با دیگر نشانه ها قرار می دهد. اضافه شدن عناصر وزن و قافیه به جمله ای که حاصل این خیالپردازی است به آفرینش بیت های ۱-۳ و ۱-۴ و ۱-۵ می انجامد.

به همین ترتیب، وصف پاییز در مسمط معروف منوچهری نیز حاصل عملکردهایی محدود بر نشانه های محدود است و گرایش به قطب مجازی زبان در ابیات زیر بروشنی آشکار است:

۱-۲. خیزید و خیز آرید که هنگام خزان است باد خنک از جانب خوارزم وزان است
 ۲-۲. آن برگ رزان بین که بر آن شلخ رزان است گویی به مثل پیرهن رنگ رزان است
 ۳-۲. دهقان به تعجب سرانگشت گزان است کاندر چمن و باغ نه گل مانند و نه گلنار
 (منوچهری، ۱۳۷۰: ص ۱۵۳)

این ابیات، حاصل تغییراتی روی این جمله عادی است: «پاییز فرا رسیده است.» می دانیم که فرارسیدن پاییز با سرد شدن هوا همراه است. باد سرد می وزد و پوشش گرم لازم است:

۷. پاییز فرا رسیده است. هوا سرد شده و باد خنک می‌وزد.
به علاوه پاییز فصل برگ‌ریزان است و برگ‌های رز پیش از دیگر درختان می‌ریزد و
به رنگ‌های گوناگون در می‌آید و شاعر خواننده را به تماشای برگ‌ریزان رز فرا
می‌خواند:

۸. پاییز فرا رسیده است و باد خنک می‌وزد، ریزش برگ‌های رنگارنگ رز را ببین.
با تصاویر رنگهای گوناگون از روی محور همنشینی و بر اساس رابطه مجاورت،
کلمه رنگرز و پیراهن به رنگ آغشته او در ذهن شاعر تداعی می‌شود:
۹. پاییز فرارسیده است و باد خنک می‌وزد. ریزش برگ‌های رز را ببین که مانند
پیراهن رنگرزان رنگارنگ شده است.

نشانه‌های زبانی رز، برگ‌ریزان و پاییز، واژه باغبان را به یاد شاعر می‌آورد و شاعر،
برخورد دهقان با صحنه برگ‌ریزان را به تصویر می‌کشد: «دهقان از نبود گل و گلنار در
باغ شگفت زده می‌شود» و سرانجام، عبارت «سرانگشت گزیدن» براساس رابطه مترادف
از روی محور جانشینی انتخاب، و جایگزین مترادف معنایی اش می‌شود. شاعر با دقت
هر چه تمامتر، پاییز را به تصویر می‌کشد و خواننده، دقیقاً همان پیام و تصویر مورد نظر
شاعر را در ذهن خود بازسازی می‌کند.

دقت نظر و تخیل شگفت‌انگیز منوچهری در آفریدن تصاویر بدیع، بسیاری از اشعار
او را به تابلوهای جاندار نقاشی چیره‌دست مانند می‌کند. نقاشی که به مدد جادوی
کلمات، پرده‌های ناب و رنگارنگی می‌آفریند که در کلیت خود تمام زیباییها، رنگها و
حتی صداها را یک منظره، فصل و... را پیش چشم بیننده به تصویر می‌کشد. ابیات زیر
در وصف بهار، نمونه‌ای از این تصویرپردازیهاست:

۱-۳. نوبهار از خوید و گل آراست گیتی رنگ رنگ

ارغوانی گشت خاک و پرنیانی گشت سنگ

۲-۳. گل شکفت و لاله بنمود از نقاب سرخ، روی

آن زعنبر برد بوی و این زگوهر برد رنگ

۳-۳. شاخ بادام از شکوفه لعبتی شد آزاری

جام‌های می گرفته برگها هر سو به چنگ

۴-۳. ابر شد نقاش چین و باد شد عطار روم

باغ شد ایوان نور و راغ شد دریای گنگ

(منوچهری، ۱۳۷۰: ص ۶۴)

فرا رسیدن بهار و مجاورت آن با تغییراتی که در طبیعت اتفاق می‌افتد در ذهن شاعر تصویری بدیع و در عین حال دقیق به وجود آورده است. در بیت اول رابطه مجاورت نوبهار، گل، خوید و خاک و سنگ، عامل گزینش و ترکیب عناصر بر محور همنشینی است. تشبیهات حسی به حسی در ابیات دوم و سوم، مثل شباهت لاله با زنی که چهره خود را با نقابی سرخ‌رنگ پوشانده است، یکسان‌سازی شاخ بادام پرشکوفه با لعبت آزاری و برگها به باده‌نوشان جام‌دردست، حاصل گزینش عناصر شبیه به هم از محور جانشینی و ترکیب آنها بر محور همنشینی است. در بیت چهارم نیز تشبیهات بلیغ به کمک همین ساز و کار انتخاب و ترکیب به وجود آمده است. حاصل کار شاعر، تصویری زیبا، دقیق و زنده است که با عطر و بو و رنگ بهار آراسته شده است؛ چنانکه خواننده شعر، می‌تواند تصویر را بروشنی و با تمام جزئیات در ذهن بازسازی کند.

منوچهری در توصیف موارد حسی جدا مثل اسب، انواع میوه‌ها و گلها و... نیز به همین دقت از تشبیه و قطب مجازی زبان استفاده می‌کند؛ به عنوان مثال «منوچهری در میان گل‌هایی که سازنده تشبیهات او هستند، به گل‌های نرگس و لاله علاقه و توجه بیشتری نشان داده است» (طالبیان، ۱۳۷۸: ص ۲۴۷). ابیات زیر در وصف گل لاله، دقت نظر منوچهری در وصف این گل و توجه او را به یافتن نشانه‌های متعدد مشابه زبانی از روی محور جانشینی و همنشینی نشان می‌دهد:

۴-۱. در لاله‌زار، لاله نعمان سرخ‌روی
خالی ز مشک و غالیه بر خد کند همی
(منوچهری، ۱۳۷۰: ۱۳۶)

۴-۲. شکفته لاله نعمان بسان خوب رخساران

به مشک اندر زده دلها به خون اندر زده سرها

(همان: ص ۳)

۴-۳. لاله تو گویی طفلکیست دهن باز
لبش عقیقین و قعر کامش اسود

(همان: ص ۲۲)

هدف شاعر در تمام این ابیات و نیز ابیاتی از این دست، توصیف خیال‌انگیز و دقیق مورد محسوس است؛ به عنوان مثال در بیت ۳-۱، جمله عادی «لاله در لاله‌زار شکفته است» با افزودن عامل جاندار بودن و نیز رابطه مشابهت بین گل و لاله و زن زیبارو، می‌تواند به صورت جمله «لاله چون زیبارویی در لاله‌زار شکفته است»، گسترش یابد. این زن زیبارو براساس معیارهای عهد شاعر، رویی سرخ دارد؛ لطیف و عطرآگین است

و خالی سیاه رنگ بر چهره دارد. بنابراین، این صفاتی که براساس رابطه مجاورت در ذهن تصویر می‌شود، روی محور همنشینی به کار گرفته و با افزودن وزن و قافیه به صورت بیت ۱-۳ ارائه می‌شود.

با توصیفهای دقیقی از این دست، حتی اگر خواننده صورت پیش‌ساخته ذهنی‌ای از مورد محسوس نداشته باشد، باز هم می‌تواند تصویری از مصداق مورد نظر شاعر در ذهن خود بسازد. این ویژگی، نشان‌دهنده برجستگی نقش ارجاعی زبان در شعر منوچهری است. با این همه با توجه به نیت غایی شاعر، یعنی مدح و ممدوح و دریافت صله، می‌توان گفت در شعر او، نقش ارجاعی زبان در واقع در خدمت نقش ترغیبی زبان است و کل یک قصیده یا مسمط به عنوان یک واحد ساختاری منسجم و یکپارچه در واقع یک واحد زبانی است که در آن جهتگیری پیام به سوی خواننده است و نقش ترغیبی زبان را بازنمایی می‌کند.

گرایش به سوی نقش ترغیبی زبان بویژه در قسمتهای پایانی شعر منوچهری و آنجا که شاعر مستقیماً به مدح ممدوح می‌پردازد به شکلی چشمگیر و واضح قابل تشخیص است؛ به عنوان مثال در ابیات زیر، منوچهری مستقیماً سلطان غزنوی را مورد خطاب قرار می‌دهد و اوصافی را برای او برمی‌شمرد:

- ۱-۵. ای خداوند خراسان و شهنشاه عراق
 ۲-۵. ای سپاهت را سپاهان رایت را ری‌مکان
 ۳-۵. ای جهان را تازه کرده رسم و آئین پدر
 ۴-۵. ای ملک مسعود بن محمود کاحرار زمان
 ای به مردی و به شاهی برده از شاهان سباق
 ای ز ایران تا به توران بندگان را وثاق
 ای برون آورده ماه مملکت را از محاق
 بر خداوندی و شاهی تو دارند اتفاق
 (منوچهری، ۱۳۷۰، ص ۶۰)

در این ابیات نقش ترغیبی زبان در وهله اول در جملات ندایی خودنمایی می‌کند. در این جملات، شاعر صفاتی را به ممدوح خود نسبت می‌دهد که در عین معرفی سلطان و نشاندار کردن واژه خداوند، مدحی اغراق‌آمیز است و می‌تواند شاه را به بخشش صله بیشتر ترغیب کند. بیت اول با مشخص کردن قلمرو فرمانروایی شاه، خراسان و عراق، ذهن شنونده را متوجه یک فرد خاص می‌کند. شاهی که بر قلمرویی خاص فرمان می‌راند، نسبت به واژه شاه نشاندار است و مصداق کمتری در جهان خارج دارد اما اوصافی که شاعر در ابیات بعدی به سلطان نسبت می‌دهد، بدون توجه به بیت اول و نیز بیت آخر بر مورد مشخصی دلالت نمی‌کند. به این ترتیب کل ابیات در ارتباط

با هم قرار می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، شاعر در بیت اول با مشخص کردن قلمرو حکمرانی سلطان غزنوی، او را از دیگر شاهان متمایز می‌کند. سپس اوصافی را به او نسبت می‌دهد که بر مورد مشخصی دلالت نمی‌کند اما در بیت آخر، با ذکر مستقیم نام سلطان مسعود، کل اوصاف ابیات را به عنوان یک کل منسجم و به هم پیوسته به یک اسم مشخص، که کاملاً نشاندار شده است، منحصر و محدود می‌کند.

نشاندار کردن نام ممدوح، ویژگی تمام مدایح منوچهری است؛ به عنوان مثال در دیوان منوچهری ۱۲ قصیده و ۶ مسمط به مدح سلطان مسعود غزنوی اختصاص یافته است. شاعر با اوصافی که به سلطان غزنوی نسبت می‌دهد، می‌کوشد هر چه بیشتر مدلول را از نظام زبان به مصداق محسوس نزدیک کند؛ واژه «شاه»، بی‌نشان است اما شاه مورد نظر شاعر، شاهی است که «گرز هفتادمنی و نیزه بیست‌رشی دارد» (منوچهری، ۱۳۷۰: بیت‌های ۳۹۱ و ۱۲۴)؛ «هشتاد و دو شیر نر را به تنهایی کشته است» (همان، بیت ۱۵۴۲)؛ «سیصد وزیر بزرگتر از بزرگمهر در خدمت او هستند» (همان، بیت ۱۲۵)؛ «اسبی رهوار و تیزگام مثل رخس دارد» (همان، بیت ۷۷۳-۷۶۹)؛ «تختش زرین است» (همان، بیت ۱۲۵) و «خدمت کردن به او در حکم عبادت است» (همان، بیت ۷۷۵)؛ «از عراق تا حجاز را فتح کرده است و عرب و عجم گوش به فرمان او دارند» (همان، بیت ۵۷۹) و... و در یک کلام، مظهر تمام صفات والای جسمانی و روحانی است و این شاه، مسعود غزنوی نام دارد.

هر چند صفاتی که منوچهری به مسعود غزنوی نسبت می‌دهد، غالباً بر شخصیت او منطبق نیست، شاعر با ذکر نام سلطان در بیشتر اشعار مدحی خود، این صفات را به او منحصر می‌کند و با نشاندار کردن واژه شاه، مصداق را در ذهن خواننده، منحصر می‌کند به شاهی که ممدوح اوست. در ۱۸ مدیحه‌ای که منوچهری در مدح سلطان مسعود سروده، تنها در ۴ مورد در ضمن قصیده به نام شاه اشاره نشده اما در همین موارد نیز، شاعر با اشاره به وقایع تاریخی و مستندی که در زمان مسعود غزنوی اتفاق افتاده، مصداق را کاملاً نشاندار کرده است؛ به عبارت دیگر، گرچه واژه شاه، بی‌نشان است، شاه مسعود غزنوی مورد اشاره در دیوان منوچهری، سرانجام واژه‌ای نشاندار، و هدف غایی شاعر نیز همین است؛ پرداختن و برساختن مدایحی که نام ممدوح را جاودانه سازد و بر خوررداری از صله‌ای که در خور چنین خدمتی است.

بنابراین گرایش به قطب مجازی زبان در جهت نشاندار ساختن موارد محسوس و نیز برجستگی نقش ارجاعی و ترغیبی زبان در شعر منوچهری طبیعی به نظر می‌رسد و کاملاً با قصد و نیت شاعر همخوانی دارد.

نتیجه

از نظر «یاکوبسن»، زبان‌شناس روسی، زبان ادبی بر کاربرد هنری دو قطب مجازی و استعاری زبان استوار است. یاکوبسن به کمک تفاوتی که بین قطب استعاری و مجازی زبان قائل است، نقش شعری زبان را توضیح می‌دهد و ضمن توجه به نظریه سوسور درباره محوره‌های همنشینی و جانشینی زبان به دو فرایند ترکیب و انتخاب، اشاره می‌کند که در اصل، عملکرد بر محوره‌های یاد شده به حساب می‌آید. در توضیح نقش شعری زبان، دو فرایند انتخاب و ترکیب، هم‌ارز قطب استعاری و مجازی سخن است. مجاز به معنای مورد نظر یاکوبسن در واقع توجه به ترکیب نشانه‌ها بر محور همنشینی است و هر چه بیشتر مدلول را به مصداق نزدیک می‌کند. در نتیجه، زبان هر چه بیشتر به زبان ارجاعی، که هدف آن انتقال پیام است، نزدیک می‌شود. در نقش ترغیبی زبان نیز مانند نقش ارجاعی، هدف اصلی گوینده انتقال پیام است و قطب مجازی بیش از قطب استعاری باز نمود دارد. پس به طور کلی می‌توان گفت که در کارکرد معنی‌اندیشانه زبان یعنی آنجا که هدف از کاربرد زبان انتقال معنی است، گرایش به قطب مجازی زبان بیشتر است.

مدیحه‌پردازهای شاعران سبک خراسانی، اغلب بر معنی‌اندیشی شاعر مبتنی است و به همین سبب، زبان در اغلب موارد در آنها ابزار انتقال معنی است و کارکردی ارجاعی و نیز ترغیبی دارد؛ هر چند ظاهر این آثار، مثل زبان ارجاعی از پیرایه و آرایه‌های شعری خالی نیست. در نتیجه، شعر مدحی به استفاده از قطب مجازی زبان، گرایش دارد؛ حتی شعر شاعرانی مانند منوچهری، که از آرایه‌های ادبی و تصویرسازی‌های بدیع، بسیار بهره برده‌اند.

بررسی شعر منوچهری به عنوان بهترین نماینده سبک نیمه اول قرن پنجم هجری از نظر تصاویر شعری نشان می‌دهد او بیش از هر چیز از انواع تشبیه و بویژه تشبیهات حسی و مادی برای تصویرسازی بهره برده است. این ویژگی، نشاندهنده نوعی گرایش همزمان به انتخاب و ترکیب است و بویژه در مواردی که طرفین تشبیه حسی است،

مدلول را از نظام زبان به مصداق حقیقی آن نزدیک می‌کند. به این ترتیب، مخاطب می‌تواند مصداق حقیقی را به صورت دقیق و البته با رمزگشایی به کمک خیال، دریافت کند؛ همچنان که در زبان خودکار نیز تشبیه نیازمند حسی بودن طرفین تشبیه است. بنابراین، کاربرد تشبیهات حسی و مادی در دیوان منوچهری خود به نوعی، بیانگر گرایش به قطب مجازی و کارکرد ارجاعی زبان است. از سوی دیگر با توجه به اینکه نیت غایی شاعر، مدح ممدوح و دریافت صله است، می‌توان گفت در شعر او نقش ارجاعی زبان در خدمت نقش ترغیبی است و کل یک قصیده یا مسمط به عنوان یک واحد ساختاری منسجم و یکپارچه در واقع یک واحد زبانی است که در آن جهتگیری پیام به سوی خواننده است و نقش ترغیبی زبان را بازنمایی می‌کند. این هر دو با نیت شاعر که معنی‌اندیشی و انتقال معنی است، کاملاً همخوانی دارد.

منابع

۱. احمدی، بابک؛ *ساختار و تاویل متن*؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.
۲. ایگلتن، تری؛ *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*؛ ترجمه عباس مخبر، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
۳. بدوی، طبانه؛ *البیان العربی*؛ چاپ چهارم، قاهره: مکتبه الانجلو، ۱۳۳۸ ش = ۱۹۶۸ م.
۴. بر تنس، هانس؛ *مبانی نظریه ادبی*؛ ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی، ۱۳۸۴.
۵. پورنامداریان، تقی؛ *در سایه آفتاب*؛ تهران: سخن، ۱۳۸۰.
۶. -----؛ *سفر در مه*؛ تهران: زمستان، ۱۳۷۴.
۷. تفتازانی، سعدالدین؛ *مختصر المعانی*؛ تهران: چاپخانه افست مصباحی، بی‌تا.
۸. ثروتیان، بهروز؛ *فن بیان در آفرینش خیال*؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۳.
۹. جرجانی، عبدالقاهر؛ *اسرار البلاغه*؛ ترجمه جلیل تجلیل؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۶۱.
۱۰. داد، سیما؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ چاپ دوم، تهران: مروارید، ۱۳۸۳.
۱۱. زرین‌کوب، حمید؛ *تکامل بلاغت و بدیع در قرن چهارم و پنجم هجری*؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، سال یازدهم، شماره دوم، ۱۳۵۴، ص ۱۶-۲۶.
۱۲. سلدن، رامان، پیتر ویدسون؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ ترجمه عباس مخبر، چاپ سوم، تهران: طرح نو، ۱۳۸۴.

۱۳. سکاکی، ابویعقوب یوسف؛ *مفتاح العلوم*؛ حواشی نعیم زرزور، چاپ دوم، بیروت: دارالکتب العلمیه، ۱۴۰۷.
۱۴. سوسور، فردیناند دو؛ *دوره زبان شناسی عمومی*؛ تهران: هرمس، ۱۳۷۸.
۱۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *صور خیال در شعر فارسی*؛ چاپ سوم، تهران: آگاه، ۱۳۶۶.
۱۶. شمیسا، سیروس؛ *بیان*؛ تهران: فردوس، ۱۳۷۰.
۱۷. شوقی ضیف؛ *تاریخ و علوم بلاغت*؛ ترجمه محمدرضا ترکی، تهران: سمت، ۱۳۸۳.
۱۸. صفوی، کوروش؛ *از زبان شناسی به ادبیات*؛ جلد اول (نظم)؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۳.
۱۹. -----؛ الف) *از زبان شناسی به ادبیات*؛ جلد دوم (شعر)؛ تهران: حوزه هنری، ۱۳۸۰.
۲۰. -----؛ *درآمدی بر معناشناسی*؛ تهران: حوزه هنری، ۱۳۷۹.
۲۱. -----؛ ب) *گفتارهایی در زبان شناسی*؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۰.
۲۲. طالبیان، یحیی؛ *صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی*؛ کرمان: عماد کرمانی، ۱۳۷۸.
۲۳. علوی مقدم، محمد؛ *در قلمرو بلاغت*؛ مشهد: آستان قدس، ۱۳۷۲.
۲۴. علوی مقدم، محمد، رضا اشرف زاده؛ *معانی و بیان*؛ تهران: سمت، ۱۳۷۶.
۲۵. کزازی، میرجلال الدین؛ *زیباشناسی سخن پارسی*، ج دوم (بیان)؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۸.
۲۶. گروه مؤلفان؛ *زبان شناسی و نقد ادبی* (مجموعه مقالات)؛ ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده؛ تهران: نی، ۱۳۶۹.
۲۷. منوچهری دامغانی؛ *دیوان*؛ به کوشش دکتر محمد دبیر سیاقی، تهران: زوار، ۱۳۷۰.

گونه‌های تک‌گویی در مثنوی

دکتر فاطمه معین‌الدینی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور کرمان

چکیده

مولانا وظیفه انتقال بخشهای مهمی از روایتهای داستانی خویش را به عهده گفتگوها نهاده است. برخی از این گفتگوها مخاطب خاصی ندارد؛ به بیانی دیگر، یکی از قهرمانان داستان یا خود راوی در لحظه‌های عاطفی و هیجانی شدید به گفتگو با خود می‌پردازد و از این راه، هم به پیشبرد ماجراهای داستانی کمک می‌کند و هم پرده از محتوای ضمیر خودآگاه یا ناخودآگاه خویش برمی‌دارد تا خواننده نسبت به آنها اطلاع یابد و بدین طریق، تک‌گوییهای مثنوی شکل می‌گیرد. تک‌گویی براساس هدف نویسنده، ساختار و شکل زبانی خویش به سه نوع: (۱) درونی (۲) نمایشی و (۳) حدیث نفس یا خودگویی تقسیم می‌شود.

گونه‌های تک‌گویی در تبدیل زاویه دید بیرونی به درونی نقش بسیار مهمی دارد و غالباً با شیوه اصلی روایت مولانا تناسب کامل دارد که داستانها را با کانون روایت کاملاً باز و از زاویه دید دانای کل آغاز می‌کند؛ اما بتدریج زاویه دید و کانون روایت خود را بسته و محدود می‌سازد.

این مقاله که به شیوه سندکاوی تهیه شده و نتایج خود را به شکل تحلیلی - توصیفی ارائه داده به منظور بررسی گونه‌های مختلف تک‌گویی در مثنوی به نگارش درآمده است.

کلیدواژه‌ها: تک‌گویی درونی، تک‌گویی نمایشی، حدیث نفس، گفتگو، مثنوی معنوی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۱/۲۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۷/۹/۱۲

۱. مقدمه

ضرباهنگ حاکم بر روایت در مثنوی مولوی، گونه‌ای حرکت از برون به درون است؛ به این معنا که مولانا در بیشتر موارد، داستانهای خود را با زاویه دید بیرونی و با کانون روایت کاملاً باز آغاز می‌کند. وی دانای کلی است که به تمام وقایع و ذهنیت قهرمانان خویش دسترسی دارد و آنها را به هر شکل که بخواهد، بیان می‌کند؛ اما بتدریج و با گسترش داستان به دلایل مختلف، زاویه دیدش بسته‌تر و محدودتر می‌شود. این فرایند تا آنجا ادامه می‌یابد که وی را گاه به استفاده از زاویه دید درونی مجبور می‌سازد و وادار می‌کند به تعریف ماجرا از نگاه یکی از شخصیتها بسنده کند.

انتقال از زاویه دید بیرونی به زاویه دید درونی با بهره‌گیری از شگردهای مختلفی انجام می‌شود و با توجه به درونمایه داستانی و هدفی که مورد نظر مولاناست، شکل‌های متفاوتی به خود می‌گیرد. یکی از شیوه‌های بسیار مهم که در زاویه دید درونی کاربرد فراوان دارد، استفاده از تک‌گویی است.

تک‌گویی، یکی از شیوه‌های بیانی است که راوی - نویسنده از آن به منظور پیشبرد ماجراهای داستان خود بهره‌مند می‌شود و گفتاری را که در ذهن یکی از قهرمانان جریان دارد برای خوانندگان روایت می‌کند و به وسیله آن، محتوای ضمیر خودآگاه یا ناخودآگاه قهرمان را به خواننده منتقل می‌سازد.

در این گفتار، تک‌گویی در معنای دوم خود و به عنوان یکی از شگردهای بیانی مربوط به زاویه دید درونی موردنظر است و گونه‌ها و ساز و کارهای آن در مثنوی بررسی و تحلیل می‌شود.

۲. تعاریف و انواع تک‌گویی

یکی از گونه‌های مهم و پرکاربرد روایت، که راوی از آن برای بیان مافی‌الضمیر قهرمان استفاده می‌کند، تک‌گویی است. به گفته کادن تک‌گویی، «گفتاری است که گوینده خطاب به دیگران یا به خود ادا می‌کند» (کادن، ۱۳۸۰: ص ۲۴۷). اگر گوینده سخن (شخصیت داستانی یا راوی) مخاطبی بیرون از خود داشته باشد، می‌توان دو حالت را از هم متمایز کرد: ۱. مخاطب بیرونی هم از لحاظ ساختار زبانی و هم از نظر واقعیت، مخاطب گوینده باشد و گوینده به قصد انتقال معانی واقعی به او گفتار خود را شکل

داده باشد. ۲. از سوی دیگر می‌توان مکالمه‌هایی را در ادبیات داستانی شاهد بود که با وجود حضور داشتن مخاطب بیرونی به قصد بیان مافی‌الضمیر گوینده به زبان او جاری شده باشد. در این نوع، گوینده سخن به مخاطب خود بی‌اعتناست. وجود مخاطب برای گوینده فقط بهانه‌ای است تا به بیان اندیشه‌های درونی خود پردازد. در هر حال، مخاطب تک‌گویی، یا شنوندگانی خاموش هستند و یا خود قهرمان است. در هر دو حالت، گوینده تک‌گویی به این نکته توجهی ندارد که چه کسانی و با چه واکنشی به سخن او گوش فرا می‌دهند. در واقع، گوینده در یک موقعیت عاطفی و هیجانی شدید واقع شده است و به‌ناچار به گفتگو با خود می‌پردازد تا پرده از عاطفه و هیجان فروافکند. گری تمام اشعار غنایی، دعاها و صورتهای گوناگون گفتگو با خود را از اشکال مختلف تک‌گویی به حساب آورده است (گری، ۱۳۸۲: ص ۲۰۵). در تعریف تک‌گویی گفته‌اند که «آن صحبت یک نفرهای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ص ۴۱۰). در صورتی که در تک‌گویی مخاطبی باشد، این مخاطب می‌تواند طیفهای مختلفی را در بگیرد؛ از جمله: خوانندگان، یکی از قهرمانان و یا یکی از جنبه‌های درونی خود قهرمان را که با آرایه تجرید از وی جدا شده و مورد خطاب قرار گرفته است. در تک‌گویی بی‌مخاطب، راوی یا قهرمان به مرور افکار و اندیشه‌هایی می‌پردازد که در ذهنش جریان دارد و آنها را بی‌اختیار بر زبان می‌آورد و یا با صدای بلند و باز هم البته بی‌اختیار با خود حرف می‌زند.

تک‌گویی براساس ساز و کارها شکل زبانی و هدف نویسنده- راوی به سه نوع تقسیم می‌شود:

۱. تک‌گویی درونی

۲. تک‌گویی نمایشی

۳. حدیث نفس یا خودگویی

صاحب گفتار در هر یک از شکل‌های یادشده، گاه خود راوی است و گاه یکی از قهرمانان داستانی وی. به‌علاوه، تک‌گویی از نظر شکل زبانی به یکی از سه صورت نقل قول مستقیم، نقل قول غیرمستقیم و نقل قول غیرمستقیم آزاد (اخوت، ۱۳۷۱: ص ۹۷؛ مارتین، ۱۳۸۲: ص ۱۰۸) نمودار می‌شود.

۳. گونه‌های تک‌گویی در مثنوی

۳-۱ تک‌گویی درونی

تک‌گویی درونی، گفتگویی بی‌مخاطب است که در ذهن راوی یا یکی از شخصیت‌های داستان جریان دارد. در این شیوه از روایت، اندیشه‌ها و افکار شخصیت همان‌گونه که در ذهنش جریان دارد به بیان می‌آید. بنابراین، تداعی معانی اساس تک‌گویی درونی است و یک واژه، حالت یا احساس، پیوسته واژه‌ها، حالتها یا احساسهای دیگر را برای قهرمان/ راوی تداعی می‌کند و وی بدون توجه به پیوند و وجود انسجام یا عدم انسجام آن با سایر بخشهای داستانی که در پیش یا پس از آن قرار گرفته‌اند، آنها را به زبان می‌آورد. تک‌گویی درونی باعث می‌شود خواننده به صورت غیرمستقیم جریان افکار و احساسات و عواطف واقعی گوینده را به شکلی ملموس درک کند. فراخوانی افکار و احساسات گوناگون و تداعی هر فکر و احساس، فکر و احساس دیگر را باعث می‌شود که کلام، متنوع و آکنده از زیباییهای مختلف شود. مولانا تحت تأثیر ذهنیت پربار و قدرت فوق‌العاده‌ای که حضور ذهن به وی بخشیده است، پیوسته از شاخه‌ای به شاخه دیگر می‌رود. این ویژگی که بر تمام مثنوی سایه افکنده است و از آن با عنوان «جر جرار کلام» یاد کرده‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ص ۱۳۲) بر تک‌گویی‌های درونی مثنوی سلطه فراوان دارد. به گفته دکتر پورنامداریان:

در مثنوی اختیار سخن و شیوه بیان همواره در کف مولوی نیست؛ در کف هیجانات و احوال و افکار مدام در تغییر و تحول و تنوع تداعیهای جوال و گسترده مبتنی بر ذخایر عمیق و سرشار ذهن اوست و اختیار این همه در کف زبانی است که حاکی از شیوه خاص زیست او در جهان است (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ص ۲۶۲).

تک‌گویی درونی در مثنوی، زمینه ایجاد شکل‌های بیانی و روایی ذیل را فراهم کرده است:

۳-۱-۱ بیان ماجرا در زمان حال

در این حالت، صاحب تک‌گویی به محیط اطرافش واکنش نشان می‌دهد و با تک‌گویی درونی خود، ماجرای را که در همان موقع در ذهن او جریان دارد به شکل داستانی بیان

می‌کند؛ به عنوان نمونه در حکایت بقال و طوطی، وقتی بقال با سکوت طولانی روبه‌رو می‌شود این شکل از تک‌گویی را شاهدیم:

روزکی چندی سخن کوتاه کرد	مرد بقال از ندامت آه کرد
ریش برمی‌کند و می‌گفت ای دریغ	کآفتاب نعمتم شد زیر میغ
دست من بشکسته بودی آن زمان	که زدم من بر سر آن خوش زبان

(مولوی، ۱۳۷۶: ۲۵۴/۱)

۲-۱-۳ مرور خاطرات گذشته

گاه‌گوینده با تک‌گویی درونی به مرور خاطراتی می‌پردازد که در گذشته داشته است. در این حالت واقعه‌ای که در زمان حال جریان دارد، باعث یادآوری خاطرات گذشته و مرور آنها می‌شود؛ به بیان دیگر، یک حادثه یا یک واژه، باعث تداعی افکار، اندیشه‌ها و حالتهایی می‌شود که به صورت مبهم در ذهن راوی یا قهرمان وجود داشته است و با احیای آنها، موجبات جاری شدنشان را بر زبان وی فراهم می‌سازد؛ به عنوان نمونه در داستان پادشاه و کنیزک، پس از بیان عجز حکیمان در معالجه کنیزک، واژه آفتاب و شمس، مولانا را در مقام راوی به یاد شمس تبریزی می‌اندازد و آن‌گاه وی با تک‌گویی درونی، ابیات زیر را سروده و به مرور خاطرات گذشته خویش پرداخته است. این ابیات در پیشبرد عمل داستانی هیچ نقشی ندارد؛ اما در آشکار ساختن جریان ذهنی راوی بسیار مهم است:

چون حدیث روی شمس‌الدین رسید	شمس چارم آسمان سر در کشید
واجب آید چون که آمد نام او	شرح کردن رمزی از انعام او
این نفس جان دامنم بر تافتست	بوی پیراهان یوسف یافتست
کز برای حق صحبت سالها	بازگو حالی از آن خوش حالها
تا زمین و آسمان خندان شود	عقل و روح و دیده صد چندان شود
لا تکلفنی فانی فی الفنا	کلت افهامی فلا احصى ثنا
کل شیء قاله غیرالمفیق	ان تکلف او تصلف لایلیق
من چه گویم یک رگم هشیار نیست	شرح آن یاری که او را یار نیست

(همان، ۱۳۰۱-۱۲۳)

نیز در داستان «فریفتن روستایی شهری را و به دعوت خواندن به لابه و الحاح بسیار

بسیار» (دفتر سوم، بیت ۲۳۵ به بعد) آن‌گاه که مرد شهری همراه خانواده خویش و با تحمل مشقت فراوان به روستا می‌رود، اما روستایی آشنایی با وی را انکار می‌کند و سرانجام در شبی بارانی، تیر و کمانی در کف وی می‌گذارد تا در اتاق باغبان به نگهبانی نشیند و گرگها را براند با این گونه از تک‌گویی که در واقع، مرور خاطرات گذشته قهرمان است، روبه‌رو می‌شویم. تک‌گویی وی به قرار زیر آمده است:

شب همه شب جمله گویان ای خدا	این سزای ما سزای ما سزا
این سزای آن که شد یار خسان	یا کسی کرد از برای ناکسان
این سزای آن که اندر طمع خام	ترک گوید خدمت خاک کرام
خاک پاکان لیس و دیوارشان	بهتر از عام و رز و گلزارشان...

(همان، ۶۳۵/۳ به بعد)

۳-۱-۳ تک‌گویی درونی واکنشی

در این حالت، سیر اندیشه صحبت‌کننده، نه زمان حال را گزارش می‌کند و نه یادآور زمان گذشته است، بلکه تک‌گویی درونی به خودی خود به روایت داستانی با زمان نامشخص منجر می‌شود. این داستان به صورت پاره‌ای اپیزودیک در دل داستان اصلی جا می‌گیرد. از نمونه‌های زیبای تک‌گویی درونی واکنشی، می‌توان به گفتار ابلیس در داستان «بیدار کردن ابلیس معاویه را» (دفتر دوم، بیت ۲۶۰۸ به بعد) اشاره کرد. «ابلیس در این پاره شگفت مثنوی بزرگترین آموزگار عشق الهی می‌شود و از بالاترین افقها در پیوند آدمی و موجودات با خدا می‌نگرد و به چشم‌انداز ازلی و غیبی ماجرای رانده شدنش توجه می‌دهد و از داوری درباره رفتار خود و حتی رفتار خداوند با او در چشم‌اندازی انسانی و اخلاقی می‌پرهیزد» (حسن‌زاده‌توکلی، ۱۳۸۶: ص ۱۹۶).

تک‌گویی درونی واکنشی در تحلیل نهایی خود، گوشه‌هایی از اندیشه راوی است که بر زبان شخصیت و قهرمان داستان جاری شده است. ابلیس در این تک‌گویی گفته است:

چند روزی که زپیشم رانده است	چشم من در روی خویش مانده است
کز چنان رویی چنین قهرای عجب	هرکسی مشغول گشته در سبب
من سبب را ننگرم کان حادث است	زان که حادث حادثی را باعث است
لطف سابق را نظاره می‌کنم	هرچه آن حادث دو پاره می‌کنم

<p>آن حسد از عشق خیزد نزد جحود که شود با دوست غیری همنشین گفت بازی کن چه دانم در فزود خویشستن را در بلا انداختم مات اویم مات اویم مات او (مولوی، ۱۳۷۶: ۲/۲۶۴۷-۲۶۳۸)</p>	<p>ترک سجده از حسد گیرم که بود هر حسد از دوستی خیزد یقین ... چون که بر نطعش جز این بازی نبود آن یکی بازی که من بد باختم در بلا هم می‌چشم لذات او</p>
---	--

۳-۱-۴ بیان آموزه‌ها و تعالیم

در این حالت، یک نشانه در دنیای متن، مولانا را به سوی بیان آموزه‌ها و تعالیم خود سوق می‌دهد. وی این آموزه‌ها را به حالت تک‌گویی و بدون توجه به مخاطب به زبان می‌آورد و با بیانی ایجازی، عمق اندیشه و بلندی افکار و همت خویش را پیش روی مخاطب واقعی مثنوی ترسیم می‌کند. بیان همین آموزه‌ها هدف اصلی و نهایی مولانا از قصه‌گویی است؛ چنانکه خود می‌گوید:

<p>معنی اندر وی بسان دانه‌ایست نگرد پیمانه را گر گشت نقل (همان، ۳/۳۶۲۳-۳۶۲۲)</p>	<p>ای برادر قصه چون پیمانه‌ایست دانه معنی بگیرد مرد عقل</p>
--	---

در این حالت مولانا با واداشتن قهرمانان داستانی خویش به شکلهای مختلف گفتگو و از جمله به تک‌گویی، بسیاری از اندیشه‌های خود را بازگو می‌کند؛ به عنوان نمونه در داستان «طوطی و بازرگان» (دفتر اول، بیت ۱۵۴۷ به بعد) قهرمان داستان می‌گوید:

<p>من کسی در ناکسی دریافتم جمله شاهان بنده بنده خودند جمله شاهان پست پست خویش را می‌شود صیاد مرغان را شکار بیدلان را دلبران جسته به جان هر که عاشق دیدی‌اش معشوق دان تشنگان گر آب جویند از جهان (همان، ۱/۱۷۴۱-۱۷۳۵)</p>	<p>پس کسی در ناکسی درباختم جمله خلقان مرده مرده خودند جمله خلقان مست مست خویش را تا کند ناگاه ایشان را شکار جمله معشوقان شکار عاشقان کو به نسبت هست هم این و هم آن آب هم جوید به عالم تشنگان</p>
---	--

از آنجا که «بیان سر دلبران در حدیث دیگران» بر تمام مثنوی سایه افکنده است

از ذکر نمونه بیشتر پرهیز می‌شود. دقت در هر بخش از مثنوی این ویژگی را بخوبی به نمایش می‌گذارد.

۳-۲ شکل‌شناسی و ساز و کارهای تک‌گویی درونی

ویژگیهای مشترک گونه‌های مختلف تک‌گویی درونی را می‌توان به قرار زیر بیان کرد:

۳-۲-۱ نبودن مخاطب

ویژگی مهم تک‌گویی درونی این است که کسی مخاطب گوینده نیست. در مقام تشبیه، تک‌گویی درونی را «به حرف زدن بچه‌های کوچک مانند کرده‌اند وقتی که با خودشان بازی می‌کنند و حرف می‌زنند و مخاطبی ندارند»؛ به بیانی دیگر، «هرگز انتظار ندارند که کسی به آنها توجه کند یا به آنها جواب بدهد و با صحبتشان همراهی کند یا نسبت به افکارشان که به زبان می‌آید و کارهایی که از آنها سر می‌زند از خود عکس‌العملی نشان دهند» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ص ۴۱۱).

تفاوت تک‌گویی با حرف زدن بچه‌ها با خود در این است که صحبت بچه‌ها بر زبانشان جاری می‌شود؛ ولی تک‌گویی درونی در ذهن راوی/قهرمان جاری است و ما تنها از طریق زبان گوینده داستان به چگونگی آنها پی می‌بریم. این ویژگی در تک‌گویی درونی شیر که به دنبال دیر آمدن خرگوش در ذهن او جریان یافته بخوبی قابل مشاهده است:

شیر می‌گفت از سرتیزی و خشم	کز ره گوشم عدو بریست چشم
مکرهای جبریانم بسته کرد	تیغ چوینشان تنم را خسته کرد
زین سپس من نشنوم آن دمدمه	بانگ دیوانست و غولان آن همه
برادران ای دل تو ایشان را مایست	پوستشان بر کن کشان جز پوست نیست

(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۰۹۹/۱-۱۰۹۵)

۳-۲-۲ ابهام زبانی

در تک‌گویی درونی «زبان در حالت ابتدایی و گنگ و بی‌وقفه، لحظه به لحظه از اعماق ذهن که در آن خاطرات، رؤیاها، نقشه‌ها و حساسیتها با هم در آمیخته است»، جاری می‌شود (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ج ۲، ص ۱۰۷۰). ابهام زبانی در تک‌گوییهای مولانا شیوه‌های

خاص دارد؛ به این معنا که مرز بین سخن قهرمان و راوی نامشخص است و خواننده نمی‌تواند تشخیص دهد که آنچه در متن می‌آید، گفتار درونی قهرمان است یا راوی. این نوع از ابهام زبانی را می‌توان در داستان «اعرابی درویش» (دفتر اول، بیت ۲۲۴۸ به بعد) بخوبی مشاهده کرد. هنگامی که اعرابی همسر خویش را به صبر دعوت می‌کند، می‌گوید:

شوی گفتش چند جویی دخل و کشت خود چه ماند از عمر افزون‌تر گذشت
عاقل اندر بیش و نقصان ننگرد زآنکه هر دو همچو سیلی بگنرد
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲۲۹۲/۱)

از این بیت به بعد، سخنان اعرابی با آموزه‌ها و تعالیم مولانا آمیخته می‌شود به گونه‌ای که خواننده نمی‌تواند تشخیص دهد که با گفته‌های راوی روبه‌روست یا با سخن قهرمان. قدر مسلم، مولانا در لابه‌لای گفته‌های قهرمان، سخنان و اندیشه‌های خود را گنجانده است؛ اما در میانه گفتار به ناگهان با ابیاتی مشابه:

شب گذشت و روز آمد ای تمر چند گیری این فسانه زر ز سر
تو جوان بودی و قانع‌تر بدی زر طلب گشتی خود اول زر بدی
(همان، ۲۳۰۹/۱)

روبه‌رو می‌شویم و تشخیص مرز گفتارها و شناخت گوینده آنها برایمان دشوار می‌شود. این ویژگی در تمام گفتگوهای مثنوی دیده می‌شود.

۳-۳-۳ بیان احساسات گذرا و تفکرات فرار و گذرنده

تک‌گویی درونی برای بازگرداندن بافت ظریف کشش‌های فرار احساسات گذرا و تفکرات پراکنده وسیله‌ای بسیار مناسب است (کوندر، ۱۳۷۷: ص ۷۸). یکی از نمونه‌های زیبای این مورد را در تک‌گویی درونی رسول قیصر پس از مشاهده خلیفه مسلمین می‌توان مشاهده کرد؛ آنجا که مولانا می‌گوید:

گفت با خود من شهان را دیده‌ام پیش سلطانان مه و بگزیده‌ام
از شهانم هیبت و ترسی نبود هیبت این مرد هوشم را ربود
رفته‌ام در بیشه شیر و پلنگ روی من زایشان نگردانید رنگ
بس شدستم در مصاف و کارزار همچو شیر آن دم که باشد کار زار
بس که خوردم بس زدم زخم گران دل قوی‌تر بوده‌ام از دیگران

بی‌سلاح این مرد خفته بر زمین
هیبت حق است این از خلق نیست
هر که ترسید از حق او تقوی گزید
اندر این فکرت به حرمت بست دست
من به هفت اندام لرزان چیست این
هیبت این مرد صاحب دل نیست
ترسد از وی جن و انس و هر که دید
بعد یک ساعت عمر از خواب جست
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/۱۴۲۹-۱۴۲۱)

نمونه‌ای دیگر از این نوع تک‌گویی را می‌توان در سخنان زید مشاهده کرد. در واقع زید در نخستین بیت، پاسخ حضرت رسول (ص) را داده و پس از آن احساسهای گذرا و فرار خویش را بر زبان آورده است و این عمل را تا آنجا ادامه داده که پیامبر (ص) او را از گفتن باز داشته است؛ به بیان مولانا:

هم‌چنین می‌گفت سرمست و خراب
گفت هین در کش که اسبت گرم شد
داد پیغمبر گریبانش به تاب
عکس حق لایستجی زد شرم شد
(همان، ۱/۳۵۵۰-۳۵۴۹)

پاره‌ای از تک‌گویی زید بدین قرار است:

یا رسول الله بگویم سر حشر
هل مرا تا پرده‌ها را بردرم
تا کسوف آید زمن خورشید را
وانم‌ایم راز رس‌تاخیز را
دستها ببریده اصحاب شمال
واکشایم هفت سوراخ نفاق
...
اهل جنت پیش چشمم ز اختیار
دست همدیگر زیارت می‌کنند
در کشیده یک‌دیگر را در کنار
از لبان هم بوسه غارت می‌کنند
(همان، ۱/۳۵۴۸-۳۵۳۵)

۳-۳-۴ راهیابی به ذهن راوی / قهرمان

ادوارد دژاردن تک‌گویی درونی را شگردی می‌داند که «خواننده با آن مستقیماً به درون زندگی شخصیت راه می‌یابد بی‌اینکه توصیف یا اظهار نظر نویسنده در این کار مداخله کند.» هم‌چنین، آن را شگردی می‌داند که «مبین اندیشه‌هاست؛ اندیشه‌هایی که بیش از هر چیز به ناخودآگاهی نزدیک است» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ص ۲۵۷). در پایان داستان

«خداوند انداختن خصم در روی امیرالمؤمنین (ع)» ابیات زیر، خواننده را مستقیماً به درون ذهن عمرو بن عبدود وارد می‌کند:

گفت من تخم جفا می‌کاشتم	من تو را نوعی دگر پنداشتم
تو تر از وی احد خو بوده‌ای	بل زبانه هر تر از او بوده‌ای
تو تبار و اصل و خویشم بوده‌ای	تو فروغ شمع کیشم بوده‌ای
من غلام آن چراغ چشم جو	که چراغت روشنی پذیرفت از او
من غلام موج آن دریای نور	که چنین گوهر برآرد در ظهور

(مولوی، ۱۳۷۶: ۳۹۹۲/۱-۳۹۸۸)

۳-۳-۵ تداعی معانی

در هر یک از گونه‌های تک‌گویی درونی، قهرمان/ راوی با اندک بهانه‌ای به عرصه معانی جدید وارد می‌شود؛ به عبارت دیگر، اندیشه‌ها و احساسات به صورت پیاپی یکدیگر را تداعی می‌کند؛ چنانکه مورد زیر برای اثبات مدعا کافی است:

چون که جمع مستمع را خواب برد	سنگهای آسیا را آب برد
رفتن این آب فوق آسیاست	رفتنش در آسیا بهر شماست
چون شما را حاجت طاحون نماند	آب را در جوی اصلی باز راند
ناطقه سوی دهان تعلیم راست	ورنه خود آن نطق را جویی جداست
می‌رود بی‌بانگ و بی‌تکرارها	تحتها الانهار تا گلزارها
ای خدا جان را تو بنما آن مقام	که در او بی‌حرف می‌روید کلام
تا که سازد جان پاک از سر قدم	سوی عرصه دور و صحرای عدم
عرصه‌ای بس باگشاد و بافضا	کین خیال و هست یابد زونوا
تنگتر آمد خیالات از عدم	زان سبب باشد خیال اسباب غم
باز هستی تنگتر بود از خیال	زان شود در وی قمر همچون هلال

(همان، ۳۱۰۶/۱-۳۰۹۲)

و بدین ترتیب تا پایان قطعه یاد شده، مولانا به شیوه تداعی معانی به بیان افکار و اندیشه‌های گوناگون می‌پردازد.

۳-۳-۶ جریان سیال ذهن

درباره ارتباط تک‌گویی با جریان سیال ذهن اختلاف نظر وجود دارد. گروهی این دو

اصطلاح را معادل هم گرفته‌اند (کادن، ۱۳۸۰: ص ۴۳۰). برخی تک‌گویی درونی را یکی از شیوه‌های به‌کارگیری جریان سیال ذهن دانسته‌اند (مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۱۹۱؛ میرصادقی، ۱۳۷۶: ص ۴۱۲) و گروه دیگری از پژوهشگران «جریان سیال ذهن را ماده خام این شکل بیانی» محسوب کرده‌اند (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ج ۲، ص ۱۰۷۰).

در مجموع به نظر می‌رسد تک‌گویی درونی در روایتی‌هایی که بر جریان سیال ذهن مبتنی است، شگردی است که برای ارائه فرایندها و محتویات ذهنی قهرمان/راوی در سطوح مختلفی از هوشیاری و خودآگاهی - که البته برخی را ناگفته باقی می‌گذارد - به کار می‌رود. این همان نکته‌ای است که تک‌گویی درونی را از تک‌گویی نمایشی و حدیث نفس (= خودگرایی) جدا می‌سازد (مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۱۹۱).

سخن پیر چنگی که به‌ظاهر خطاب به چنگ، ولی در واقع به عنوان یکی از شگردهای جریان سیال ذهن، مورد استفاده مولانا واقع شده از نمونه‌های گویا و زیبای جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی است؛ به گفته مولانا:

چون بسی بگریست و از حد رفت درد	چنگ را زد بر زمین و خرد کرد
گفت ای بوده حجابم از اله	ای مرا تو راهزن از شاهراه
ای بخورده خون من هفتاد سال	ای ز تو رویم سیه پیش کمال
ای خدای با عطای باوفا	رحم کن بر عمر رفته در جفا
داد حق عمری که هر روزی از آن	کس نداند قیمت آن در جهان
خرج کردم عمر خود را دم به دم	در دمیدم جمله را در زیر و بم
آه کز یاد ره و پرده عراق	رفت از یادم دم تلخ فراق
وای کز تری زیرافکنند خرد	خشک شد کشت دل من دل بمرد
وای کز آواز این بیست و چهار	کاروان بگذشت بی‌گه شد نهار
ای خدا فریاد زین فریاد خواه	داد خواهم نه زکس زین دادخواه
داد خود از کس نیابم جز مگر	زان که او از من به من نزدیکتر

(مولوی، ۱۳۷۶: ۲۲۰/۱-۲۱۹۰)

۳-۴. شیوه بیان و شکل زبانی

تک‌گویی درونی از نظر شیوه بیان و شکل زبانی‌ای که مورد استفاده نویسنده قرار می‌گیرد به دو نوع عمده تقسیم می‌شود:

۱-۴-۳ تک‌گویی درونی مستقیم

در این نوع، دخالت نویسنده محسوس نیست و خودآگاه یا ناخودآگاه راوی/قهرمان بدون هیچ‌گونه اثر و نشانی از نویسنده، مستقیماً به خواننده منتقل می‌شود.

تک‌گویی درونی مستقیم خود دارای دو شکل مبهم و روشن است. اگر نویسنده تک‌گویی را با عبارتی مانند «گفت» و «گمان کرد» و... بیان کند، تک‌گویی او از نوع روشن خواهد بود (اخوت، ۱۳۷۱: ص ۹۷). داستان «به عیادت رفتن کر بر همسایه رنجور خویش» بر تک‌گویی درونی مستقیم از نوع روشن بنیان نهاده شده است. کر به محض آگاه شدن از بیماری همسایه خود که توسط راوی و با بیت زیر بیان شده است:

آن کبری را گفت افزون‌مایه‌ای / که تو را رنجور شد همسایه‌ای

(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/۳۳۶۶)

به تک‌گویی درونی روی می‌آورد و جوابهای قیاسی خود را آماده می‌کند. همه لطافت و زیبایی داستان مرهون همین تک‌گویی است به گونه‌ای که با حذف آن، داستان تمام لطف هنری و زیبایی خود را از دست خواهد داد. این تک‌گویی با ابیات زیر روایت شده است:

گفت با خود کر که با گوش گران	من چه دریابم ز گفت آن جوان
خاصه رنجور و ضعیف‌آواز شد	لیک باید رفت آنجا نیست بد
چون بینم کان لبش جنبان شود	من قیاسی گیرم آن را هم ز خود
چون بگویم چونی ای محنت کشم	او بخواهد گفت نیکم یا خوشم
من بگویم شکر چه خوردی ابا	او بگوید شربت‌ی یا ماش‌با
من بگویم صبحه، نوشت، کیست آن	از طیبیان پیش تو گوید فلان
من بگویم بس مبارک است او	چون که او آمد شود کارت نکو
پای او را آزمودستیم ما	هر کجا شد می‌شود حاجت روا

(همان، ۱/۳۳۷۴-۳۳۶۷)

و سپس در قالب گفتگوی حضوری ادامه می‌یابد و سرانجام با دو تک‌گویی درونی کوتاه از دو قهرمان داستان و به قرار زیر پایان می‌پذیرد و با پایان یافتن خود، زمینه نتیجه‌گیری و بیان آموزه‌های ویژه‌ای را در اختیار مولانا می‌گذارد:

کر برون آمد بگفت او شادمان	شکر کش کردم مراعات این زمان
گفت رنجور این عدو جان ماست	ما ندانستیم کوکان جفاست

(همان، ۱/۳۳۸۲-۳۳۸۱)

اما اگر نویسنده هنگام روایت تک‌گویی‌ها از افعال یادشده استفاده نکند و به یکباره به خودآگاه یا ناخودآگاه راوی/قهرمان مراجعه کند و به بیان آنها بپردازد، تک‌گویی درونی مستقیم او از نوع مبهم یا گنگ خواهد بود (مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۱۹۱؛ اخوت، ۱۳۷۱: ص ۹۷). این گونه از تک‌گویی با جریان سیال ذهن تطابق بیشتری دارد. تک‌گوییها در مثنوی همیشه از نوع روشن است و چنانکه پیش از این گذشت (۲-۳)، ابهام در تک‌گوییهای مثنوی به دلیل آمیخته شدن سخنان راوی با قهرمان است و امکان تعیین دقیق مرز گفتار این دو در پاره‌ای مواقع از خواننده سلب می‌شود.

۲-۴-۳ تک‌گویی درونی غیرمستقیم

اقتدار نویسنده بر متن در این نوع کاملاً هویداست؛ به این معنا که نویسنده مطالب ناگفته ذهن شخصیت را چنان صریح به بیان می‌آورد که گویی مستقیماً به زبان راوی/قهرمان آمده است. علاوه بر این، توصیفات و نظریات حاشیه‌ای نویسنده، مطالب را برای خواننده روشتر می‌کند (مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۱۹۱؛ اخوت، ۱۳۷۱: ص ۹۷). اقتدار مولوی بر تمام متن مثنوی به سبب هدف تعلیمی او درخور توجه است. بررسی چگونگی این اقتدار از جنبه‌های گوناگون، گفتاری دیگر را می‌طلبد.

۵-۳ صاحب تک‌گویی درونی

تک‌گویی درونی از نظر اینکه مکنونات ذهنی چه کسی را بیان کند، نیز به دو نوع تقسیم می‌شود:

۱-۵-۳ تک‌گویی درونی راوی

در این حالت، ما با راوی تلویحی - که البته با نویسنده و صاحب اثر متفاوت است - روبه‌رو می‌شویم و شاهد تک‌گویی او خواهیم بود. در این نوع، صاحب تک‌گویی راوی است که طبیعتاً با نویسنده یعنی مولانا تفاوت دارد. شیوه بیانی راوی در این حالت نقل قول غیرمستقیم آزاد است. توجه به این نکته نیز ضروری است که در نقل قول غیرمستقیم آزاد، راوی، اندیشه‌ها و احساساتی را که در ذهن یکی از قهرمانان یا خود او جریان دارد به صورت غیرمستقیم و آزاد نقل می‌کند؛ به عنوان نمونه در داستان «اعرابی

و زن» آن‌گاه که زن به گریه روی می‌آورد تا دامی به پای عقل مرد نهد با تک‌گویی درونی راوی روبه‌رو هستیم؛ چرا که راوی داستان یکباره از گریستن زن و تأثیر آن بر مرد چشم می‌پوشد و با بهره‌گیری از اعتراف زن، این اندیشهٔ کلیدی خود را آشکار می‌کند که «آنجا که عجز انسان آشکار گردد، دریای عشق و محبت حق متلاطم می‌شود و به جوش و خروش می‌آید» (محمدی، ۱۳۸۶: ص ۴۱۱). نقل قول غیرمستقیم و آزاد راوی در ابیات زیر آشکار می‌شود:

زین نسق می‌گفت با لطف و گشاد	در میانه گریه‌ای بروی فتاد
گریه چون از حد گذشت و های های	زانکه بی‌گریه بد او خود دلربای
شد از آن باران یکی ابری پدید	زد شراری بر دل مرد وحید
آن که بنده روی خوش بود مرد	چون بود چون بندگی آغاز کرد
آن که از کبرش دلت لرزان بود	چون شوی چون پیش تو گریان شود
آن که از نازش دل و جان خون بود	چون که آید در نیاز او چون بود

(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/ ۲۴۲۳-۲۴۱۸)

۲-۵-۳. تک‌گویی درونی قهرمان

این نوع تک‌گویی درونی رواج بیشتری دارد و نمونه‌های متعددی از آن را می‌توان در مثنوی بازشناسی و معرفی کرد. در داستان «طوطی و بازرگان»، پس از اینکه طوطی بر شاخ درخت می‌نشیند، رو به بازرگان می‌کند و:

یک دو پندش داد طوطی بی‌نفاق	بعد از آن گفتش سلام الفراق
خواجه گفتش فی‌امان الله برو	مرد را اکنون نمودی راه نو

(همان)

سپس با تک‌گویی درونی زیر، که توسط قهرمان داستان بیان می‌شود، ماجرا پایان می‌یابد:

خواجه با خود گفت این پند من است	راه او گیرم که راه روشن است
جان من کمتر ز طوطی کی بود	جان چنین باید که نیکویی بود

(همان، ۱۸۴۸-۵۱/۱)

۶-۳ حدیث نفس یا خودگویی

حدیث نفس یا خودگویی یا حرف زدن با خود یکی از راه‌های به‌کارگیری جریان سیال

ذهن است (مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۱۹۲؛ میرصادقی، ۱۳۷۶: ص ۴۱۷) که راوی بیان بخشهایی از روایت و داستان خود را به عهده آن می گذارد.

در حدیث نفس شخصیت افکار و احساسات خود را به زبان می آورد تا خواننده از نیت و مقاصد او باخبر شود و بدین طریق، اطلاعاتی در مورد شخصیت داستان به خواننده داده می شود و در عین حال با بیان احساسات و افکار شخصیت به پیشبرد عمل داستانی کمک می شود... در حدیث نفس تنها اطلاعاتی به خواننده داده نمی شود، بلکه خصوصیت های روانی وی نیز آشکار می شود (میرصادقی، ۱۳۷۶: ص ۴۱۷).

بورونف برای حدیث نفس ویژگی دوگانه زیر را در نظر گرفته است:

۱. برملا کردن سطوح زندگی ذهنی کشف ناشده یا غیرقابل دسترسی به کمک دیگر وسایل

۲. نشان دادن اینکه چگونه ضمیری جهان را درک می کند (بورونف، ۱۳۷۸: ص ۲۲۴).

حدیث نفس با تک گویی درونی دو تفاوت عمده دارد:

۱. در تک گویی درونی گفته ها از ذهن شخصیت می گذرد در حالی که در حدیث

نفس، شخصیت با صدای بلند با خود حرف می زند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ص ۸۳).

۲. در حدیث نفس، نوعی انسجام و نظم بر کلام حاکم است؛ «زیرا غرض از به کارگیری حدیث نفس تبادل احساسات و نظریاتی است که مستقیماً به ساختار داستان مرتبط می شود؛ لذا انسجام دستوری و معنایی را در این شیوه می توان دید» (مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۱۹۲؛ حسینی، ۱۳۷۸: ص ۲۵) در حالی که در تک گویی درونی مکنونات لایه خودآگاه به همان نظم و ترتیبی که به ذهن می آید، ارائه می شود؛ به همین دلیل، بودن یا نبودن انسجام دستوری و منطقی در آن مساوی است.

حدیث نفس بیشتر مولود لحظه های تنهایی قهرمان است. در این حالت هیچ گونه مانع زبانی ای فرا راه قهرمان قرار ندارد. از این رو در داستان هایی که به شیوه جریان سیال ذهن نوشته می شود، کاربرد فراوان دارد. به گفته سیدحسینی:

نویسندگانی که با جریان سیال ذهن سروکار دارند، حدیث نفس را شیوه مؤثری برای ارائه محتوا و روندهای ذهنی قهرمانانشان یافته اند. ارائه محتوا و روندهای ذهنی قهرمان مستقیماً و بدون حضور نویسنده صورت می گیرد؛ منتها فرض بر این است که مخاطب وجود دارد (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ص ۲۵).

تفاوت جریان سیال ذهن با حدیث نفس در این است که جریان سیال ذهن پدیده ای

روانی درون فرد است و حدیث نفس به زبان آوردن این پدیده است. دوزاردن در مقاله «حدیث نفس، ظهور، خاستگاه‌ها و جایگاهش در اثر جیمز جویس» می‌نویسد:

حدیث نفس، طبق قواعد نظم، کلام بی‌شنونده و بر زبان نیامده‌ای است که به کمک آن، قهرمان، شخصی‌ترین و نهفته‌ترین زوایای ضمیرش را در طبق اخلاص می‌نهد. این کلام بر هر سازمان‌دهی منطقی‌ای اسبق است؛ یعنی در حال متولد شدن است و از طریق جملات مستقیمی بیان می‌شود که چندان زیربار قواعد نحوی نمی‌رود و تأثیر و تأثرات آدمها را بر ملا می‌کند (بورونوف، ۱۳۷۸: ص ۲۲۰).

۳-۷ ویژگیهای حدیث نفس

مهمترین ویژگیهای حدیث نفس را می‌توان به قرار زیر برشمرد:

۳-۷-۱ نشانه زبانی

مهمترین نشانه زبانی که در حدیث نفس به کار می‌رود، افعالی از قبیل گفتم، گفت یا می‌گویم، می‌گوید و نظایر آنهاست.

۳-۷-۲ وجود مخاطب

در حدیث نفس، قهرمان/ راوی اندیشه‌های ذهنی خود را خطاب به قهرمان یا مخاطبی ذهنی بازگو می‌کند. این مخاطب ذهنی گاه جنبه عینی دارد و گاه تجریدی و خیالی است؛ به این معنا که گوینده حدیث نفس یکی از قوای درونی خود را تجرید می‌کند و به گفتگو با آن می‌پردازد؛ به عنوان نمونه همسر استاد مکتبی وقتی که جامه خواب استاد را پهن می‌کند، حدیث نفس خویش را با مخاطبی ذهنی و تجریدی و به قرار زیر بازگو می‌کند:

جامه خواب آورد و گسترد آن عجوز	گفت امکان نه و باطن پرز سوز
گر بگویم متهم دارد مرا	ورنگویم جد شود این ماجرا
فال بد رنجور گرداند همی	آدمی را که نبودستش غمی
قول پیغمبر قبوله یفرض	ان تمارضتم لدینا تمرضوا
گر بگویم او خیالی برزند	فعل دارد زن که خلوت می‌کند
مر مرا از خانه بیرون می‌کند	بهر فستی فعل و افسون می‌کند

(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۵۷۷/۳ به بعد)

خودگویی راوی را در قسمتی از مثنوی که مولانا چهرهٔ جان خویش را در چشمان یار دیده است به زیباترین شکل ممکن و در قالب ابیات زیر می‌توان شاهد بود:

نفس جان خویش من جستم بسی	هیچ می‌نمود نقشم از کسی
گفتم آخر آینه از بهر چیست	تا بداند هرکسی کو چیست و کیست
آینه آهن برای پوستهاست	آینه سیمای جان سنگی بهاست
آینه جان نیست الا روی یار	روی آن یاری که باشد زان دیار
گفتم ای دل آینه کلی بجو	رو به دریا کار برناید ز جو
زین طلب بنده به کوی تو رسید	درد، مریم را به خرمابن کشید
دیدهٔ تو چون دلم را دیده شد	شد دل نادیده غرق دیده شد
آینه کلی تو را دیدم ابد	دیدم اندر چشم تو من نقش خود
گفتم آخر خویش را من یافتم	در دو چشمش راه روشن یافتم
گفت و همم کان خیال توست هان	ذات خود را از خیال خود بدان
نقش من از چشم تو آواز داد	که منم تو تو منی در اتحاد
کاندرین چشم منیر بی‌زوال	از حقایق راه کی یابد خیال
در دو چشم غیر من تو نقش خود	گر بینی آن خیالی دان و رد...

(همان، ۱۰۵/۲-۹۳)

۳-۷-۳ صاحب حدیث نفس

شگرد حدیث نفس می‌تواند هم برای بیان مکنونات ذهنی راوی و هم برای بیان مکنونات ذهنی قهرمان به کار رود. به منظور پرهیز از طولانی شدن گفتار، توجه خوانندگان محترم به دو مورد پیشین جلب می‌شود.

۳-۷-۴ عدم ایجاد تعلیق در روایت

حدیث نفس برخلاف تک‌گویی درونی، هیچ‌گونه تعلیقی در خط زمانی و منطقی روایت ایجاد نمی‌کند، بلکه نویسنده ضمن حدیث نفس به گونه‌ای منطق خطی و زمانی داستان را نیز به پیش می‌برد و به گسترش آن کمک می‌کند. به همین دلیل حذف حدیث نفس، تمامیت و کمال داستان را خدشه‌دار خواهد ساخت و این در حالی است که بسیاری از تک‌گوییهای درونی را می‌توان از متن داستان حذف کرد؛ به عنوان نمونه وظیفهٔ نقل روایت در قسمت عمده‌ای از داستان پیر چنگی برعهدهٔ حدیث نفس نهاده

شده است. حذف این ابیات از داستان یا تغییر آنها از شکل بیانی حدیث نفس به هر شکل بیانی دیگر، باعث می‌شود داستان تمامیت، کمال و زیبایی خود را از دست بدهد. در ابیات زیر می‌توان تمام ویژگیهای حدیث نفس را مشاهده کرد؛ ضمن اینکه باید به این نکته توجه کرد که آمیختگی حدیث نفس و بیان مستقیم راوی، که به منظور فضاسازی و جبران جهشهایی که به صورت طبیعی در حدیث نفس به وجود می‌آید و سبب می‌شود بخشی از ماجرا از چشم خواننده پنهان بماند در زیبایی و کمال داستان نقش فوق‌العاده دارد:

<p>در بغل همیان، دوان در جست‌وجو غیر آن پیر او ندید آنجا کسی مانده گشت و غیر آن پیر او ندید صافی و شایسته و فرخنده‌ای است حبذا ای سر پنهان حبذا همچو آن شیر شکاری گرد دشت گفت «در ظلمت دل روشن بسی است» بر عمر عطسه فتاد و پیر جست عزم رفتن کرد و لرزیدن گرفت محتسب بر پیرکی چنگی فتاد» (همان، ۲۱۸۱/۱ - ۲۱۷۲)</p>	<p>سوی گورستان عمر بنهاد رو گرد گورستان دوانه شد بسی گفت: «این نبود» دگر باره دويد گفت: «حق فرمود ما را بنده‌ای است پیر چنگی کی بود خاص خدا» بار دیگر گرد گورستان بگشت چون یقین گشتش که غیر پیر نیست آمد او با صد ادب آنجا نشست مر عمر را دید ماند اندر شگفت گفت در باطن «خدا یا از تو داد</p>
---	--

۸-۳ تک‌گویی نمایشی

تک‌گویی نمایشی بیشتر در عرصه نمایش رواج دارد و توسط آن یکی از قهرمانان، وضعیت و سرشت خود را برملا می‌کند. به علاوه از زمان و مکان و برخی اطلاعاتی که دانستن آنها برای فهم ماجرای اصلی نمایش مهم و کلیدی است، سخن به میان می‌آید (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ص ۲۶). کادن تک‌گویی نمایشی را «خطاب فرد به تماشاگران در نمایشنامه» دانسته است (کادن، ۱۳۸۰: ص ۲۴۸).

با این حال، تک‌گویی نمایشی در روایت داستانی بویژه داستانی که تمام یا بخشی از آن با زاویه دید عینی و به شیوه مکالمه و گفتگو بین قهرمانان نوشته می‌شود، کاربرد دارد. اختلاف تک‌گویی نمایشی یا تک‌گویی درونی در این است که «در تک‌گویی

نمایشی کسی مخاطب قرار می‌گیرد، حال اینکه در تک‌گویی درونی هیچ‌کس مورد خطاب نیست و خواننده غیرمستقیم در جریان وقایع داستان قرار می‌گیرد» (میرصادقی، ص ۴۱۴).

تک‌گویی نمایشی از شیوه‌های نسبتاً جدید است که برخی از نویسندگان آن را از نمایش اقتباس کرده و در داستان‌نویسی مورد استفاده قرار داده‌اند و نمونه‌های متعددی از آن را در مثنوی می‌توان شاهد بود. منتها باید یادآور شد که مولانا به شیوه‌ای خاص از تک‌گویی نمایشی استفاده می‌کند که در تناسب کامل با شیوه داستان‌نویسی وی و هدفی است که از بیان داستان دارد؛ چنانکه بسیاری از مولاناپژوهان بیان کرده‌اند، وی داستان را وسیله‌ای برای بیان آموزه‌های عرفانی و اخلاقی خود قرار داده است. به گفته دکتر پورنامداریان مولانا از طریق گونه‌های مختلف گفتگو «آرا و اندیشه‌های خود و دیگران را بیان می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ص ۲۷۱).

بنابراین طبیعی است که با اندک بهانه‌ای خط زمانی مستقیم داستان را برهم بزند و پس از سرودن ابیاتی به منظور ارائه اندیشه‌های خود دوباره به داستان برگردد. این خروج از داستان سبب می‌شود خواننده احیاناً در درک منطق داستان و در تعقیب ماجرا و حوادث آن با دشواری روبه‌رو شود. از این‌رو، مولانا با چیره‌دستی قابل تحسین و با هنرمندی خاص خود، بیت یا ابیاتی می‌آورد که دقیقاً با اهداف تک‌گویی نمایشی منطبق است و زمان و مکان و شخصیت‌های داستانی او را پس از حاشیه‌رویهای ویژه که از خصوصیت‌های اصلی بیان مولاناست دوباره به صحنه داستان می‌کشاند. پیش از ارائه شواهد مورد نظر، نگاهی به تعریف تک‌گویی نمایشی می‌اندازیم و ساز و کار آن را پیگیری می‌کنیم.

در شیوه تک‌گویی نمایشی گویی کسی بلند بلند با کس دیگری حرف می‌زند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع خاصی دارد. این مخاطب در خود داستان است. خواننده از صحبت‌های راوی داستان می‌تواند بفهمد که او در کجاست و در چه زمانی زندگی می‌کند و چه کسی را در داستان مورد خطاب قرار داده است (میرصادقی، ۱۳۷۶: ص ۴۱۴).

به این طریق ویژگی‌های تک‌گویی نمایشی را می‌توان به قرار زیر مشخص کرد:

۱. بیشتر در بخش‌هایی از داستان کاربرد دارد که با زاویه دید بیرونی نوشته می‌شود.
۲. دارای مخاطبی درون داستان یا بیرون از صحنه داستان است.
۳. نقش اطلاع‌رسانی دارد؛ زمان یا مکان یا اطلاعاتی که از چشم خواننده پنهان مانده

است، توسط تک‌گویی نمایشی به وی ارائه می‌شود.
 ۴. در داستان، تک‌گویی نمایشی اغلب توسط راوی صورت می‌گیرد.
 ۵. شیوه بیانی مورد استفاده در تک‌گویی نمایشی، بیشتر نقل‌قول غیرمستقیم آزاد است؛ به این معنا که که راوی سخنان یکی از شخصیتها را که در ذهن او جریان دارد به صورت غیرمستقیم نقل می‌کند.
 تک‌گویی نمایشی در مثنوی در تمام موارد توسط راوی صورت می‌گیرد و بهره‌گیری از آن سه کارکرد اصلی دارد:

۱-۸-۳ بازگشت به داستان اصلی

مولانا پس از شروع داستان معمولاً به شیوه تداومی از بیان ماجرای اصلی فاصله می‌گیرد و بی‌توجه به آنچه آغاز کرده است آموزه‌های خود را بازگو می‌کند و به محض اینکه احساس کرد این تعالیم را به تمام و کمال بازگو کرده است با سرودن یک یا دو بیت به آنها پایان می‌بخشد و به داستان اصلی باز می‌گردد. این بازگشت به شیوه تک‌گویی نمایشی انجام می‌شود؛ به عنوان نمونه، مولانا داستان هاروت و ماروت را با بیت:

همچو هاروت و چو ماروت شهیر / از بطر خوردند زهرآلوده شیر

(مولوی، ۱۳۷۶: ۳۲۲۶/۱)

آغاز می‌کند، اما چون زمینه را برای بیان آموزه‌های خود مناسب می‌یابد، پس از دو بیت، ماجرای قصه را فراموش می‌کند و به بیان آموزه‌های خود روی می‌آورد و پس از سرودن ۲۱ بیت به خود می‌آید و ضمن بیت زیر، که در حکم تک‌گویی نمایشی است، به داستان اصلی باز می‌گردد:

این حدیث آخر ندارد باز ران / جانب هاروت و ماروت ای جوان

(همان، ۲۳۴۹/۱)

این کارکرد تک‌گویی نمایشی در مثنوی بسامد فراوان دارد و غالباً با ابیاتی نظیر:

این ندارد آخر از آغاز گوی / رو تمام این حکایت بازگویی

(همان، ۱۴۳/۱)

این سخن پایان ندارد باز ران / تا نمائیم از قطار کاروان

(همان، ۱۵۶/۱)

که معانی مشابهی را بیان می‌کند به بیان داستان اصلی باز می‌گردد.

۲-۸-۳ هنگام نتیجه‌گیری در پایان حکایتها

نتیجه‌گیریهای مولانا در پایان داستانها معمولاً با تأویل بخشهایی از داستان همراه است. همین امر او را مجبور می‌سازد با بازگشت به متن داستان و یادآوری قسمتهایی از آن، زمینه تأویلات خود را فراهم سازد؛ مثلاً در پایان داستان «آن پادشاه یهود که نصرانیان را می‌کشت»، دوبار از تک‌گویی نمایشی استفاده کرده است:

۱. اندرین فتنه که گفتیم آن گروه	ایمن از فتنه بلند و از شکوه
ایمن از شر امیران و وزیر	در پناه نام احمد مستجیر
نسل ایشان نیز هم بسیار شد	نور احمد ناصر آمد یار شد
۲. و آن گروه دیگر از نصرانیان	نام احمد داشتندی مستهان
مستهان و خوار گشتند از فتن	از وزیر شوم رای شوم فن
نام احمد این چنین یاری کند	تا که نورش چون نگهداری کند
نام احمد چون حصاری شد حصین	تا چه باشد ذات آن روح‌الامین
بعد از این خونریز در مان ناپذیر	کاندر افتاد از بالای آن وزیر

(همان، ۷۴۲/۱-۷۳۴)

۳-۸-۳ ایجاد ارتباط بین بخشهای داستان

در چنین حالتی که معمولاً پس از قسمتهایی که به شیوه گفتگونیویسی رخ می‌دهد، مولانا در مقام راوی، وارد داستان می‌شود و با تک‌گویی نمایشی بین بخشهای مختلف داستان ارتباط برقرار می‌کند؛ چنانکه در داستان پیشین پس از گفتگوی طولانی وزیر با دوازده امیر و ایجاد تفرقه میان آنها، راوی با ابیات زیر بین پاره‌های داستان پیوند ایجاد می‌کند:

هر امیری را چنین گفت او جدا	نیست نایب جز تو در دین خدا
هر یکی را کرد او یک یک عزیز	هر چه آن را گفت این را گفت نیز
هر یکی را او یکی طومار داد	هر یکی ضد دگر بود المراد
متن آن طومارها بد مختلف	همچو شکل حرفها یا تا الف
حکم این طومار ضد حکم آن	پیش از این کردیم این ضد را بیان

(همان، ۶۶۴/۱-۶۵۶)

۴. نتیجه

به‌رغم اینکه بررسی شاهکارهای ادبی با رویکرد ساختارگرایی و از چشم‌انداز شگردها

و روشهای داستانپردازی موضوعی نسبتاً جدید است، می‌توان از طریق بررسی ادبیات روایی و شاهکارهای ماندگار زبان و ادبیات فارسی به این نتیجه رسید که صاحبان چنین آثاری به دلیل برخورداری از نبوغ ذاتی و از طریق تجربه، نسبت به بسیاری از آنها آگاهی داشته‌اند و با شکل‌هایی ویژه، که احیاناً با شیوه‌های داستانپردازی جدید تفاوت‌هایی دارد از آنها در آفرینش آثارشان بهره گرفته‌اند؛ چنانکه در این مقاله آمد، گونه‌های مختلف تک‌گویی در مثنوی براحتی قابل شناسایی، طبقه‌بندی و نقد و بررسی است. احاطه بر این روشها در فهم و لذت بردن از آثار ادبی فوق‌العاده مؤثر است. به علاوه، می‌تواند جنبه کاربردی داشته باشد و در آفرینش داستانهای جدید با رعایت ویژگیهای فرهنگ بومی بسیار مؤثر واقع شود.

منابع

۱. احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ دو جلد، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.
۲. اخوت، احمد؛ *دستور زبان داستان*؛ اصفهان: فردا، ۱۳۷۱.
۳. بورونف، رولان، رئال اوئل؛ *جهان رمان*، ترجمه نازیلا خلخالی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.
۴. پورنامداریان، تقی؛ *در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی*؛ تهران: سخن، ۱۳۸۰.
۵. حسن‌زاده توکلی، حمیدرضا؛ «*مثنوی و گفتگوی چند آوا*»؛ مجموعه مقاله‌های همایش داستان‌پردازی مولوی، به کوشش دکتر محمد دانشگر، خانه کتاب و انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی، تهران، ۱۳۸۶.
۶. داد، سیما؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ چاپ سوم، تهران: مروارید، ۱۳۷۸.
۷. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ *سر نی*؛ دو جلد، چاپ سوم، تهران: علمی، ۱۳۶۸.
۸. سید حسینی، رضا؛ *مکتب‌های ادبی*؛ دو جلد، چاپ دوازدهم، تهران: نگاه، ۱۳۸۱.
۹. کادن، جان آنتونی؛ *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*؛ ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان، ۱۳۸۰.
۱۰. کوندرا، میلان؛ *هنر رمان*؛ ترجمه پرویز همایون‌پور، چاپ چهارم، تهران: نشر گفتار، ۱۳۷۷.
۱۱. گری، مارتین؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی در زبان انگلیسی*؛ ترجمه منصوره شریف‌زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۲.

۱۲. مارتین، والاس؛ *نظریه‌های روایت*؛ ترجمه محمد شهباز، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
۱۳. محمدی، علی؛ «*گریه‌ها و خنده‌های مولوی*»، مجموعه مقاله‌های همایش داستان‌پردازی مولوی، به کوشش دکتر محمد دانشگر، تهران: خانه کتاب و انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۶.
۱۴. مکاریک، ایرنا ریما؛ *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*؛ ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه، ۱۳۸۴.
۱۵. مقدادی، بهرام؛ *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*، تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
۱۶. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ *مثنوی معنوی*؛ تصحیح عبدالکریم سروش، دو جلد، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.
۱۷. میرصادقی، جمال؛ *عناصر داستان*؛ چاپ سوم، تهران: سخن، ۱۳۷۶.
۱۸. میرصادقی، جمال، و میمنت میرصادقی؛ *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*؛ تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷.
۱۹. ولک، رنه، آوستن وارن؛ *نظریه ادبیات*؛ ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

Types of Monologue in *Massnavi*; by Rumi

Fatemeh Moeineddini, PH.D.

Abstract

Molana, known in the west often as Rumi, elaborates and conveys a significant extent of his story narrations through dialogues. Some of these dialogues do not have a specific audience, in other words, one of the heroes or even the narrator of the story himself speaks with himself in moments filled with severe passion and excitement. In this manner, this character helps the process of the story; while he reveals his consciousness or unconsciousness; so that the reader is informed about that particular character. It is actually through this method that *Massnavi*'s monologues are formed. According to the author's purpose, structure and his particular linguistic shape and patterns, *Massnavi*'s monologues are divided into three types; intrinsic, dramatic and. self revelation.

The types of monologue play an important role in turning external point of view into an internal point of view. As a matter of fact this point of view suits Rumi's main method in narration; as his stories often start with quite an open focus associated with the omniscient point of view, but then gradually the point of view and the focus of narration becomes narrowed and closed.

This paper was prepared through exploring documents, offering the results in an analytical-descriptive form, in order to survey the different types of monologue in *Massnavi*.

Keywords: *Massnavi, intrinsic monologue, dramatic monologue, self revelation, dialogue, Massnavi Ma'navi*

Eulogies Written in Khorasani Style and Tendency towards Figurative Pole of Language

(by citing Manoocheri's Poetry)

**Yahya Talebian.PH.D.
Najmeh Hosseini Sarvari**

Abstract

This article surveys figurative language from the point of view of rhetorical scholars and experts of conceptual issues. Following the explanation of Jacobson's Poetry theory and the definition he offers on the figurative pole of language, it attempts to convey the process of this phenomenon in the poetry of poets creating eulogies. In order to achieve this purpose, Manoochehri's poetry, which is the best representative of this poetry in the first half of fifth century enjoying rich poetic images, the function of combination and selection are surveyed in his poetic verses. Following this, this article shows how the two mentioned axis which are related to the figurative pole of language, make the referent closer to the accurate case in the real world from a linguistic system to its concrete case in the outer world regardless of language. All these processes creates a poetry that despite utilizing linguistic ornaments, figures of speech, and artistic aesthetic is closer to the referee's language and constantly conceptual from a linguistic point of view.

Keywords: *figurative language pole, language, Jacobson's Poetic Theory, conceptual thinking, creating eulogy, Manoochehri's poetry.*

Survey of Time in *Beihaqi's History* (Based on Theory of "Time in Narration")

Foroq Sahba.PH.D

Abstract

This article reveals the findings of a research using the theory of "Time in Narration" through the inductive method for studying time in *Beihaqi's History*. "Time in Narration" discusses the time division of narration; whereas in this research it is discussed on the basis of Gerard Genet's theory; shaped in three major central points; regularity, constancy and frequency. Although the theories about the devices and methods of time within historical and literary narrations belong to the twentieth century, the analysis of information shows that *Beihaqi* has artistically utilized these techniques and devices unconsciously; creating a work which enjoys fictional aspects as much as historical aspects. Considering the final results of this research, brevity, development, retrospection, foresight, and alternation are some of the most significant time devices used by the author in order to make history close to the literary domain.

Keywords: *Beihaqi's History*, Time of Narration, length and order of time, retrospection, foresight

Description of Meibodi's Method in Mystical Interpretation of Quran

(With emphasis on paraphrases and mystical epigrams of his Third Interpretation in Moses' Story)

Majid Sarmadi.PH.D
Mahmood Sheikh

Abstract

This paper intends to elaborate on Meibodi's interpretative method, and through focusing on both Moses' life story in Quran and *Kashf-ol-Asrar*, leads to the division of the Third Interpretation of his mystical interpretation in two parts; first the paraphrase of genres and, second the subtle points and epigrams related to mysticism. Through emphasizing on the analysis of Meibodi's method in interpretation and paraphrase of Quran, it makes an attempt to pave the path for a deep understanding of mystical interpretations; especially *Kashf-ol-Asrar*. The mentioned interpretation, *Kashf-ol-Asrar*, bears an incomplete paraphrase to a limited extent. Still, the writer discovers and explores a considerable extent of epigrams and mystical points through a variety of methods; by emphasizing on two concepts; affection and sincere attention, while in most cases the epigrams lead to proving the virtues of Prophet Mohammad and his close household nation.

Keywords: paraphrase, on interpretation of Quran, mystical epigrams in interpretation of Quran, *Kashf-ol-Asrar* and *Odat-ol-Abrar* Interpretation, Meibodi's Method

Afrasiab; Emblem of Anger and Lust in *Shah-Nameh* (by Ferdowsi)

Ebrahim Ranjbar. PH.D

Abstract:

Shah-Nameh, a work enjoying wisdom and epic, belongs to an era which observed the richest cross-cultural events of the Eastern and Western cultures. In this work, wisdom, mythology, epic and history are so deeply intermingled within each other that an admirable masterpiece is created. Ferdowsi's wisdom and insight can be realized through the stories in *Shah-Nameh*; added to the clear and frank advices conveyed at the end of stories. Some of these stories are related to Afrasiab's wars. In *Shah-Nameh* Afrasiab virtually represents two potentially inherited evil forces in the nature of mankind; anger and lust.

Afrasiab has a bad and evil image in mythological and historical works. Whether for this reason, or whether because Ferdowsi has exaggerated his evilness and badness in portraying his character, in *Shah-Nameh* he is the most evil character who starts out the greatest war against Iran. This research intends to show how he is the representative of anger and lust. For this purpose Afrasiab's image, in historical and mythological texts and also in *Shah-Nameh*, are compared and his words and manners and behaviors, which is associated with evilness and corruption in relation to his hostility against Iran, is surveyed in *Shah-Nameh*.

Keywords: *Afrasiab's image, Shah-Nameh, Ferdowsi, myth and epic*

Interdisciplinary Researches in Persian Literary Studies

Qolam Reza Rahmdel. PH.D
Soheila Farhangi

Abstract

During the last decades, interdisciplinary researches has been of serious notice in several world research centers and universities; as an approach in which the researchers create interaction among different fields of study and interlink them together in order to find a proper and suitable pattern for solving a variety of issues.

This paper intends to familiarize the interdisciplinary research approach, in addition to introducing some of these researches which are related to literary researches. This essay offers an accurate and precise definition on interdisciplinary researches and its various kinds in literary studies, while the grounds and reasons for a keen interest in these researches and the basic principles of interdisciplinary researches are surveyed. Then samples of works which have analyzed the Persian literary texts through this approach are introduced and surveyed. Studies reveal that during the last decade, Persian literary texts are analyzed through the interdisciplinary approach to a very high extent and as a matter of fact, this considerable increase and development has led to both the rereading and serious consideration of Persian literary works through a fresh attitude.

Keywords: *Persian Literature, interdisciplinary researches, new literary studies, analysis of Persian literary texts*

An Analytic Review of the “Stream of Consciousness” Narration Technique

Javad Asghari.PH.D.

Abstract

“Stream of Consciousness” is one of the modern techniques for narrating a story which has been of particular notice to the story writers, especially in the last century. This method is one of the most prominent methods in narrating a story and writing psychological novels, but despite what might be imagined by some of the readers of this article, this technique differs with “inner whisper” and “mental analysis” techniques. Actually the first psychological stories, or in other words the initial appearance of these stories was in the form of “inner whisper” which gradually developed and later on found its form as our discussion conveys in both story form and modern novels. This article makes an attempt to offer a clear and precise definition of this technique, while it discusses its methods and characteristics, added to the basic principles and the psychological principles of the related technique.

Keywords: *narrative technique, stream of consciousness, consciousness and unconsciousness, modern storytelling*

«CONTENTS»

● ARTICLES:

- **An Analytic Review of the “Stream of Consciousness” Narration Technique** 9
(Javad Asghari.PH.D)
- **Interdisciplinary Researches in Persian Literary Studies**..... 23
(Qolam Reza Rahmdel. PH.D, Soheila Farhangi)
- **Afrasiab; Emblem of Anger and Lust in *Shah-Nameh* (by Ferdowsi)**..... 45
(Ebrahim Ranjbar. PH.D)
- **Description of Meibodi’s Method in Mystical Interpretation of Quran**(With emphasis on paraphrases and mystical epigrams of his Third Interpretation in Moses’ Story 69
(Majid Sarmadi.PH.D, Mahmood Sheikh)
- **Survey of Time in *Beihaqi’s History* (Based on Theory of “Time in Narration”)**..... 89
(Foroq Sahba.PH.D)
- **Eulogies Written in Khorasani Style and Tendency towards Figurative Pole of Language**(by citing Manoocheri’s Poetry)....113
(Yahya Talebian.PH.D., Najmeh Hosseini Sarvari)
- **Types of Monologue in *Massnavi*; by Rumi** 133
(Fatemeh Moeineddini, PH.D.)
- **Abstracts (in English)**)158

«Literary Research»

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

Editorial Board:

Abolghassemi, M., Ph.D. Professor in Tehran University
Akbari, M. Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Panahi, M., Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Al-Zahra University in Tehran
Tajlil , J ., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Daneshgar, M., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and literature in Imam Hossein University
Dabiran ,H., Ph.D. Professor of Persian language and literature of Tarbiat Moallem University
Zolfaghari, H., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Raadfar, A., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Institute for Humanities
Sotoudeh, Gh . , Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Gholamhosseinzadeh, Gh., Ph.D. Assistant 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
Koupa ,F., Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Payame Noor University
Nikoubakht ,N., Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Editor: Daneshgar, M., Ph.D.
Managing: Ghanbari ,A.
English Editor: Ghandehari, Sh .

Scientific Adviser of this Issue:

Fotouhi. Ph.D., Ghonadi. Ph.D., Hasanzadeh. Ph.D., Hoseini Moakhar. Ph.D., Iranzadeh. Ph.D., Kazazi. Ph.D., Najafdari. Ph.D., Parsanasab. Ph.D., Payandeh. Ph.D., Rastgofar. Ph.D., Rohani. Ph.D., Soltni. Ph.D., Taheri. Ph.D., Yahaghi. Ph.D.,