بسم الله الرحمن الرحیم

گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی

کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

سال بیست و سوم، شمارهٔ ۵۲
بهار ۱۴۰۱

پردیس علوم انسانی
و اجتماعی
گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی
سال بیست و سوم، شمارهٔ ۵۲، بهار ۱۴۰۱
صاحب امتیاز: دانشگاه یزد
مدیر مسئول: دکتر کاظم مهتدیانی
سردبیر: دکتر مهدی ملک‌ثابت
مدیر داخلی: دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی
ویرایش:
بخش فارسی: دکتر سیّد محمود الهام‌بخش
بخش انگلیسی: احمدرضا اسلامی‌زاده
امور رایانه: علی‌محمّد قائمی‌نیا
اجرای طرح روی جلد: نیلوفر قدیر
ناظر چاپ: کریم فلاح
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: شیراز، چاپخانهٔ دنا
شمارگان: ۱۰۰ نسخه
ISSN: ۱۷۳۵-۹۵۸۹

اعضای هیأت تحریریه
«به ترتیب حروف الفبا»

دکتر علیم اشرف‌خان: استاد دانشگاه دهلی
دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش: استادیار دانشگاه یزد
دکتر نصرالله امامی: استاد دانشگاه شهید چمران اهواز
دکتر محمّدصادق بصیری: استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان
دکتر مهین پناهی: استاد دانشگاه الزهرا(س)
دکتر جلیل تجلیل: استاد دانشگاه تهران
دکتر یدالله جلالی پندری: استاد دانشگاه یزد
دکتر احمد خاتمی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر حکیمه دبیران: استاد دانشگاه خوارزمی

دکتر اصغر دادبه: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر کوروش صفوی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر محمّد غلامرضایی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر میرجلال‌الدین کزازی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر محمّدکاظم کهدویی: استاد دانشگاه یزد
دکتر مهدی ملک‌ثابت: استاد دانشگاه یزد
دکتر محمّدرضا نجّاریان: استاد دانشگاه یزد
دکتر نادر نصیری مقدّم: استاد دانشگاه سوربن فرانسه

کاوش‌نامه در سایت مجلات علمی ایران (مگیران)

به آگاهی خوانندگان گرامی می‌رساند چکیده، کلیدواژه و خلاصه مقالات کاوش‌نامه در سایت مجلات ایران به نشانی الکترونیکی **www.magiran.com** قابل مشاهده، استفاده و خریداری است.

کاوش‌نامه در پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(ISC)

مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(**ISC**) را تأسیس کرده است. در این پایگاه، نشریات معتبر با توجّه به میزان ارجاعی که به مقالات آنها می‌شود، رتبه‌بندی شده و براساس ضریب تأثیر (**Impact Factor**) تنظیم می‌شوند. فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه برای مراجعه و استناد پژوهشگران عضو این پایگاه قابل دسترسی و استناد است. نشانی پایگاه: **www.srlst.com**

ضمناً کاوش‌نامه در پایگاه علمی جهاد دانشگاهی(**SID**) نیز نمایه می‌شود.

نمایه شدن فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه

در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(ISC) و دریافت ضریب تأثیر(IF):

براساس نامهٔ مدیر محترم امور پژوهشی مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(**ISC**) نمایه می‌شود و از پایگاه مزبور موفق به دریافت ضریب تأثیر(**IF**) شده است.

فصلنامهٔ «کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات» براساس نامهٔ ۳/۵۲۵۷ مورخ ۱۳۸۶/۶/۲۶ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور حائز درجهٔ علمی- پژوهشی گردیده است و به موجب نامهٔ شمارهٔ ۳/۶۷۴۹ مورخ ۱۳۸۶/۸/۱۳ کمیسیون مزبور، مقالات مندرج در شماره‌های ۱۱، ۱۲ و ۱۳ کاوش‌نامه نیز دارای امتیاز علمی‌پژوهشی است.

*نشانی دفتر فصلنامه: یزد، صفائیه، خیابان پژوهش، دانشگاه یزد، ساختمان استقلال، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دفتر مجلّهٔ علمی دانشگاه یزد، اتاق ۲۰۳، کدپستی: ۱۳۱۴۹-۸۹۱۵۸.

تلفن: ۳۱۲۳۴۱۲۸-۰۳۵ ایمیل:**kavoshnameh@yazd.ac.ir**

همکاران علمی این شماره:

دکتر سجّاد آیدنلو (استاد دانشگاه پیام نور ارومیه)، دکتر محمّد ایرانی (دانشیار دانشگاه رازی)، دکتر بهادر باقری (دانشیار دانشگاه خوارزمی)، دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر مجید پویان (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر یدا.. جلالی پندری (استاد دانشگاه یزد)، دکتر نفیسه رئیسی (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر محمود رضایی‌دشت‌ارژنه (دانشیار دانشگاه شیراز)، دکتر محمّدرضا روزبه (دانشیار دانشگاه لرستان)، دکتر حسن ذوالفقاری (استاد دانشگاه تربیت مدرس)، دکتر جلیل شاکری (استادیار دانشگاه ولی‌عصر رفسنجان)، دکتر سکینه عبّاسی (دانش‌آموخته دکتری دانشگاه یزد)، دکتر مرتضی فلاح (دانشیار دانشگاه یزد).

خطّ مشی فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

این فصلنامه مقالاتی را که دارای اصالت و نـوآوری(Original Research) باشـد، روش تحقیـق علمی را رعایت کرده و از منابع معتبر و اصلی استفاده کرده باشد، خواهد پذیرفت. بـا توجّـه بـه خطّ مشی فصلنامه، مقاله باید درحوزهٔ مباحث مربوط به زبان و ادبیّـات فارسـی باشـد؛ از اینـرو کاوش‌نامه از پذیرفتن مقاله با موضوع زبان‌های عربی و انگلیسی معذور است.

پیش از ارسال مقاله به نکات زیر توجّه فرمایید:

• مقالات صرفاً به صورت الکترونیک و از طریق نشانی ذیل ارسال شوند:

http://kavoshnameh.yazd.ac.ir

• مقالهٔ ارسال شده در نشریهٔ دیگری چاپ نشده و همزمان برای نشریات دیگر ارسال نشـده و یـا در همایش‌ها عرضه نشده باشد.

• زبان رسمی مجلّه فارسی و ارائهٔ چکیدهٔ انگلیسی و همچنین ترجمـهٔ فهرسـت منـابع بـه زبـان انگلیسی الزامی است.

• حجم مقاله باید بین ۵۰۰۰ تا ۸۰۰۰ کلمه باشد و مجلّه از پذیرش مقالات بـیش از ۸۰۰۰ کلمـه معذور است.

• ثبت اسامی تمامی نویسندگان(در مواردی که مقاله بیش از یک نویسنده دارد) در سایت نشـریه الزامی است.

• رسم‌الخطّ مقاله، براساس دستور خطّ فرهنگستان زبان و ادب فارسی تنظیم شده باشـد. رعایـت نیم‌فاصله در نوشتن واژه‌ها و ترکیبات الزامی است.

• نشریه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند،آزاد است.

• مقالات مستخرج از پایان‌نامهٔ تحصیلی و یا مقـالاتی کـه بـا همکـاری اعضـای هیـأت علمـی دانشگاه‌ها ارسال می‌گردد باید:

الف) همراه با نامهٔ تأیید استاد راهنما یا همکار عضو هیأت علمی باشد.

ب) نام استاد/ استادان راهنما یا همکار/ همکاران عضو هیأت علمی بعد از نـام نویسـندهٔ مسـئول مقاله ذکر شود.

• مسئولیّت صحّت علمی مطالب مندرج در مقاله بر عهدهٔ نویسنده/نویسندگان آن است.

• در صورت عدم رعایت اصول اخلاقی نشر و موارد مصداق تخلّف علمی مانند ارسال همزمان به نشریات دیگر یا کپی‌برداری، بسته به مورد، در سه سطح و روش برخورد خواهد شد:

الف) تذکّر کتبی به نویسندهٔ مسئول مقاله؛

ب) محرومیّت از بررسی مقالات دیگر ارسال شده به فصلنامه به مدّت مشخّص؛

ج) اطّلاع به سازمان متبوع نویسندهٔ مسئول مقاله.

• چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیأت تحریریّه است.

• پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیأت داوران، به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.

• بررسی مقالات در این نشریه منوط به پرداخت هزینه است. با عنایت به مفاد «آیین نامه تعیین هزینهٔ پردازش مقاله در نشریات علمی دسترسی باز» (مصوّب ۰۱/۰۲/۱٤۰۰ توسط وزارت عتف) به استناد صورتجلسهٔ شمارهٔ ٦٧٦ هیأت رئیسهٔ دانشگاه یزد (مورّخ ۲۸/۰۲/۱٤۰۰) هزینهٔ مصوّب پردازش مقاله در نشریه ٤۰۰۰۰۰ تومان است. نویسندگان باید در زمان پذیرش مقاله مبلغ ۲۰۰۰۰۰تومان و قبل از انتشار رسمی مقاله نیز مبلغ ۲۰۰۰۰۰ تومان واریز نمایند.

• چنانچه مقاله‌ای فاقد هریک از موارد ذکرشده در خطّ مشی کاوش‌نامه باشد، از روند بررسی خارج می شود.

شیوه‌نامهٔ حروف‌نگاری مقالات:

مقاله با قلم لوتوس۱۳ برروی کاغذ **A4** با گذاشتن دو سانتیمتر حاشیهٔ اضافی در اطراف و در محیط ورد ۲۰۰۷یا ۲۰۰۳(**word 2007-2003**) به بالا حروف‌نگاری شود.

مقالات ارسال شده باید دارای بخش‌های زیر باشد:

۱ ـ عنوان

۲ ـ نام نویسنده یا نویسندگان در زیر عنوان، سمت چپ، در صدر چکیده نوشته شود و نام نویسندهٔ عهده‌دار مکاتبات با ستاره مشخّص شود و در زیرنویس، مرتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا مؤسّسهٔ مربوط به هریک از نویسندگان به ترتیب ذکر شود.(نوشتن نام نویسندگان در صدر مقاله فقط پس از پذیرش مقاله و در فایل‌های نهایی آمادهٔ چاپ ضروری است و ذکر نام نویسندگان در ابتدای ثبت مقاله، مانع ارسال مقالات به داوری خواهد شد.)

۳ ـ چکیده(بین ۱۵۰ تا ۲۵۰ کلمه)

٤ ـ واژه‌های کلیدی (بین ۳ تا ۵ واژه) واژه‌های کلیدی مورد نظر با علامت ویرگول(،) از هم جدا شوند.

۵ ـ مقدّمه(دربردارندۀ بیان مسأله، سابقۀ تحقیق، اهداف و ضرورت بحث باشد)

٦ ـ بحث و بررسی

۷ـ نتیجه‌گیری

۸ ـ یادداشت‌ها: شامل پیوست‌ها ، ضمائم، پی‌نوشت‌ها و به طور کلّی مطالبی است که جزو اصل مقاله نیست، امّا در ایضاح موضوع نوشته، ضروری و مناسب به نظر می‌رسد. یادداشت‌ها در انتهای مقاله(قبل از فهرست منابع) قرار می‌گیرد.(با قلم اندازۀ ۱۰ تایپ شود.)

۹ ـ فهرست منابع

فهرست منابع به شیوۀ زیر تنظیم شود:

الف) کتاب‌ها

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، نام کتاب، نام مترجم یا مصحّح، نوبت چاپ(دوم به بعد)، محلّ نشر، نام ناشر.

مثال: زرّین‌کوب، عبدالحسین(۱۳٦۲)، ارزش میراث صوفیّه، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

ب) مقالات مندرج در مجلاّت

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، نام مجلّه، دوره و شمارۀ مجلّه، صفحۀ آغاز و پایان مقاله:

ابراهیمی دینانی، آرزو(۱۳۹۳)، «کمال در مشرب عرفانی عزیزالدّین نسفی»، کاوش‌نامۀ زبان و ادبیّات فارسی، دورۀ ۱۲، شمارۀ ۲۷، صص١٤٦ ـ ۱۰۳.

ج) مقالۀ مندرج در مجموعه مقالات یا دانشنامه‌ها

نام خانوادگی، نام(نویسنده/ نویسندگان)(تاریخ انتشار)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، عنوان کتاب، نام گردآورنده یا سر ویراستار، محلّ نشر: نام ناشر، جلد، صفحۀ آغاز و پایان مقاله:

نوش‌آبادی، تاج‌الدّین(۱۳۸۱)، «کاویان»، دانشنامۀ ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، جلد۳، ص۸۲۰.

د) سایت‌های اینترنتی

نام خانوادگی، نام نویسنده(تاریخ درج شده در سرآغاز مقاله و یا تاریخ رؤیت)، «عنوان موضوع یا مقاله داخل گیومه»، نام و آدرس سایت اینترنتی.

هـ) لوح فشرده

نام خانوادگی، نام، سال انتشار(درون پرانتز)، عنوان، نام لوح فشرده، محلّ نشر، نام ناشر.

یادآوری:

- **اسامی خاص و اصطلاحات لاتین و ترکیبات خارجی بلافاصله پس از فارسیِ آن داخل پرانتز در متن مقاله ذکر شود.**
- **جدول‌های بزرگ در صفحات جداگانه تنظیم شود.**

باسمه تعالی

تعهدنامه

سردبیر فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

با سلام

اینجانب.....نویسندهٔ مسئول مقاله:.....تعهد می‌نمایم که:

الف) مقالهٔ مزبور را به هیچ مجلهٔ دیگر و یا همایشی ارسال نکرده‌ام و همچنین تمام یا بخشی از مقاله را در فضای مجازی در معرض رؤیت کاربران قرار نداده‌ام.

ب) تا زمان اعلام نتیجهٔ بررسی مقاله، آن را برای مجلات دیگر و یا همایش‌ها ارسال ننمایم.

ج) درخواست اضافه‌کردن نام دیگری به نام‌های نویسندگان مقاله نداشته باشم.

نام:

امضاء

نشانی نشریّه: یزد، صفائیه، خیابان پژوهش، دانشگاه یزد، ساختمان استقلال، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دفتر مجلّهٔ علمی دانشگاه یزد، اتاق ۲۰۳، کدپستی: ۱۳۱٤۹-۸۹۱۵۸، تلفاکس: ۳۱۲۳٤۱۲۸-۰۳۵۵

ایمیل: kavoshnameh@yazd.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان صفحه

نبرد رستم و اسفندیار؛ روایتی حماسی از پدیده‌ای تاریخی ۹
دکتر علی یزدانی‌راد
همراهی استعاره و اسطوره در ادبیات عصر تیموری و صفوی بر اساس داستان مهر و ماه ٤٧
دکتر کبری بهمنی، دکتر ذوالفقار علّامی
بازنمایی طنزآمیز گونه‌های عشق در شعر ابوالفضل زرویی نصرآباد ۷۳
دکتر ابراهیم ظاهری‌عبده‌وند
تبلور پسامدرنیستیِ نظریّهٔ «مرگ مؤلّف» در رمانِ «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد» ۱۰۱
فقیهه دهقان، دکتر رضا صادقی‌شهپر
تأثیرپذیری قهرمانان افسانه‌های عامّه از شاهنامه ۱۲۹
حسین پولادیان، دکتر فرامرز خجسته، دکتر زهرا انصاری
تحلیل تکنیک‌های ادبی و زبانی نیما در پرورش مفهوم اندوه ۱٦۹
حدیث کلهری، دکتر رسول حیدری، دکتر علی نوری
Abstract.....3

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و سوم، بهار ۱٤۰۱، شمارهٔ ۵۲
صفحات ٤٦-۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1401.23.52.1.6

نبرد رستم و اسفندیار؛ روایتی حماسی از پدیده‌ای تاریخی*
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر علی یزدانی‌راد[۱]
استادیار بخش تاریخ دانشگاه یزد

چکیده

داستان رستم و اسفندیار به مثابهٔ یکی از فراگیرترین و پرمایه‌ترین داستان‌های حماسی ایران، تا کنون موضوع پژوهش‌های متعدّدی قرار گرفته است و از دیدگاه‌های گوناگون، بررسی و تفسیر شده است. هر یک از این پژوهش‌ها، به سهم خود پرتوهایی بر این داستان افکنده‌اند و گاه هم‌زمان با آن، ابعاد و زوایایی از فرهنگ و تاریخ ایران را هم روشن نموده‌اند. پژوهش حاضر نیز که پژوهشی توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر روش تحقیق تاریخی است می‌کوشد تا از زاویه‌ای دیگر و با نگاهی متفاوت، داستان رستم و اسفندیار را بازخوانی کند و این فرضیه را به آزمون بگذارد که این داستان حماسی، میوه و محصولِ تحلیل و تفکّر مورّخِ اندیشمند ایرانی از پدیده‌ای است که بارها در تاریخ ایران و سایر کشورها روی داده است؛ این پدیدهٔ تاریخی، تقابل همیشگی میان قدرت مرکزی و قدرت‌های محلّی است که سده‌ها پس از پیدایش و رواج داستان رستم و اسفندیار در ایران، ابن‌خلدون آن را در قالب نظریهٔ معروف خود دربارهٔ چگونگی ظهور و سقوط دولت‌ها، تنظیم و بیان نموده است. نتیجهٔ پژوهش، ضمن تأیید فرضیهٔ فوق و ارائه فهمی نو از داستان رستم و اسفندیار، همچنین پرتوی است بر ویژگی‌های تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری ایرانیان در روزگار باستان.

واژه‌های کلیدی: رستم و اسفندیار، تمرکزگرایی، قدرت‌های محلّی، قدرت پهلوانی، ابن خلدون.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۰۲/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰٦/۲۹
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: yazdani.rad@yazd.ac.ir

۱- مقدّمه

۱-۱- بیان مسأله

داستان نبرد رستم و اسفندیار -که کامل‌ترین روایت آن را در شاهنامهٔ فردوسی می‌یابیم- به اذعان بسیاری از پژوهشگران فرهنگ و ادب ایرانی، از بهترین، دلکش‌ترین و پرمایه‌ترینِ روایات حماسی ایران و بلکه مهم‌ترین آنها است (برای نمونه، نک.: راشد محصّل، ۱۳٦۹: ٤۳٤ و سپاهی، ۱۳٤۹: ۱۸۹) و به همین سبب، شادروان، اسلامی‌ندوشن آن را «داستان داستان‌ها» می‌نامد (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۹۰) و نولدکه (Nöldeke) هم آن را «یکی از عمیق‌ترین کشمکش‌های روحی کلیهٔ حماسه‌های ملّی دنیا» توصیف می‌کند (نولدکه، ۱۳٦۹: ۱۱۵).

کهن‌ترین اشاره به داستان رستم و اسفندیار را در منظومهٔ پهلوی درخت آسوریگ می‌بینیم. در این منظومه که به اذعان بسیاری از پژوهشگران، خاستگاه اشکانی دارد (نک.: تفضلی، ۱۳۷۸: ۲۵٦-۲۵۹)، بُز در جریان مفاخره با درخت نخل، ابراز خرسندی می‌کند که کسانی همچون «رستم و اسفندیار» از تسمه‌ای که از چرم او فراهم می‌آید، برای نگه‌داشتن سلاح‌های خود بهره می‌گیرند (درخت آسوریگ، ۱۳٦۳: بند ۷۱).

در روزگار ساسانیان نیز داستان رستم و اسفندیار، چه در قالب شفاهی و چه به صورت مکتوب، رواج بسیاری داشته است. متأسّفانه، نسخه‌ای از این داستان به زبان فارسی میانه (پهلوی ساسانی) باقی نمانده است؛ امّا اشاره‌های متعدّدی در آثار نویسندگان معتبر دورهٔ اسلامی، وجود چنین آثاری را -دست‌کم تا اوایل دورهٔ اسلامی- تأیید می‌کند.

برای نمونه، ابن‌ندیم در الفهرست، در زمرهٔ تألیفات ایرانیان راجع به سیرت پادشاهان خود و افسانه‌های مرتبط با آنها، از «کتاب رستم و اسفندیار» نام می‌برد و می‌گوید که جَبَلَة بن سالم -مولی و کاتب هشام بن عبدالملک، خلیفهٔ اموی- آن را به عربی برگردانده است (ابن‌ندیم، ۱٤۱۷: ۳۷۰). به همین ترتیب، مسعودی در «مُروج‌الذّهب» از اثری به نام «کتاب‌السّکّیکین»[۱] یاد می‌کند که اخبار ایرانیان قدیم و از جمله، ماجرای رستم و اسفندیار

را شامل می‌شده است و ایرانیان آن را به مثابهٔ کتاب تاریخ خود، بسیار گرامی می‌داشتند. وی می‌افزاید که این کتاب را ابن مقفّع از «فارسیّةالاولی» (= پهلوی)، به عربی ترجمه کرد (مسعودی، ۱٤۰۹: ۲٤۹/۱-۲۵۰).

داستان رستم و اسفندیار دست‌کم در پایان روزگار ساسانی، مرزهای ایران را درنوردیده و در میان اعراب نیز شناخته شده بود. مهم‌ترین شاهد برای تأیید این ادّعا، حکایت نضر بن حارث -پسر خالهٔ پیامبر (ص) و از دشمنان آن حضرت- است که به واسطهٔ ارتباطاتش با حیره، با داستان‌های شاهان ایران و نیز «أحادیث رستم و اسفندیار» آشنا بود.

پس، چون پیامبر در مجلسی، مردم را به اسلام دعوت می‌نمود و آن‌ها را از سرنوشت اقوامی چون عاد و ثمود برحذر می‌داشت، وی نیز مردم را به دور خود جمع کرده و با این دعوی که قصّه‌های من بهتر از قصّه‌های محمّد است، برای ایشان از حکایات «ملوک فرس و رستم و اسفندیار» سخن می‌گفت (ابن‌هشام، بی‌تا: ۳۰۰/۱). تأثیرگذاری نضر بن حارث و استقبال اعراب از داستان‌های ایرانی او به اندازه‌ای بود که آیات متعدّدی در قرآن[۲] در مذمّت او نازل شده است (همانجا). پیامبر هم هرگز نتوانست نضر را ببخشاید و از همین روی، چون در جنگ بدر اکبر به اسارت مسلمانان درآمد، او را به فرمان پیامبر گردن‌زدند (واقدی، ۱۳٦۹: ۷۸-۷۹؛ ابن‌هشام، ۱۳۷۵: ۲/ ٤۲؛ طبری، ۱۳۷۵: ۳/ ۹۷۷).

البتّه، اعدام نضر بن حارث، به معنی فراموشی داستان رستم و اسفندیار در شبه جزیرهٔ عربستان نبود؛ بلکه گزارشی وجود دارد که نشان می‌دهد حتّی پس از درگذشت پیامبر نیز این داستان رواج یافته و مخاطبانی داشته است؛ بر مبنای این گزارش، عبدالله بن عبّاس، پسر عمّ و راوی برجستهٔ احادیث پیامبر، «اخبار رستم و اسفندیار» را برای «گروهی از اهل فارس» بازگو می‌کند (هزار حکایت صوفیانه، ۱۳۸۹: ۵۸۵/۱).

پس از گسترش اسلام در ایران نیز بسیاری از نویسندگان مسلمان به داستان رستم و اسفندیار علاقه نشان دادند و این داستان را –خواه به صورت مفصّل و خواه به شکل مختصر– در آثار خود، ثبت نمودند. این آثار را به دو گروه اصلی می‌توان تقسیم نمود: گروه نخست، آثاری هستند که نبرد رستم و اسفندیار را نبردی بر سر قدرت می‌دانند و معتقدند که دلیل اصلی این رویارویی، جاه‌طلبی اسفندیار و بدعهدی و فریبکاری پدرش گشتاسپ بوده است –اسفندیاری که مصرّانه از پدر خواستار پادشاهیِ زودهنگام بود و گشتاسپی که علی‌رغم وعده‌هایی که به پسر می‌داد، از کناره‌گیری از پادشاهی به نفع پسر خودداری می‌کرد و سرانجام برای آسوده‌شدن از اصرارهای پسر، او را روانهٔ مأموریت ناممکن برای به بندکشیدن رستم می‌کند و اطمینان دارد که وی هرگز از این مأموریت زنده باز نخواهد گشت. در این گروه، آثاری همچون تاریخ‌الأمم و المُلوک (طبری، ۱۳۸۷: ٥٦٤/۱)، شاهنامهٔ فردوسی (فردوسی، ۱۳۵۳: ۲۸۱/٤–۳٤۸)، غررُ اخبارِ مُلوک‌الفُرس و سیَرِهم (ثعالبی، ۱۳٦۸: ۲۱۵–۲۳۳)، مُجمل‌التّواریخ و القَصص (بی‌تا: ۵۲)، الکامل فِی‌التاریخ (ابن‌الأثیر، ۱۳۸۵: ۲۷۵/۱) قرار می‌گیرند. طبیعتاً، نویسندگان این آثار با رستم همدلی دارند و گشتاسب و اسفندیار را نسبت بدو ناسپاس می‌دانند، و هم‌زمان، جاه‌طلبی اسفندیار و بدعهدی گشتاسب را محکوم می‌کنند.

گروه دوم آثار و منابعی هستند که نبرد رستم و اسفندیار را در اصل، نبردی دینی می‌دانند و معتقدند که گشتاسپ به عنوان پذیرندهٔ دین زرتشتی و پسرش اسفندیار به مثابهٔ گستراننده‌ٔ دین زردشتی، با رستم که مدافع باورها و آیین‌های کهن ایرانیِ پیش از زردشت بود، دچار تنش (=چالش) شده و سرانجام کار به نبرد رستم و اسفندیار می‌کشد.

آثار این گروه، خود به دو دسته تقسیم می‌شوند: دستهٔ نخست که دو اثر نهایةالارَب فی اَخبارِالفُرسِ و العَرَب (۱۳۷۵: ۸۲–۸۵) و اخبارُالطُّوال (دینوری، ۱۳۷۱: ۵۰) را شامل می‌شود مدّعی هستند که چون رستم آگاه می‌شود که گشتاسب دین نیاکان خود را ترک گفته و به زردشت گرویده است، خشمگین شده و طریق عصیان در پیش می‌گیرد و

گشتاسب نیز ناگزیر پسرش اسفندیار را برای سرکوب او روانهٔ سیستان می‌کند. در واقع، در این دسته از منابع، واکنش رستم به تغییر دین گشتاسب، بسیار همانند واکنش ارجاسب تورانی است که گشتاسب را تهدید می‌کند که یا از دین زردشتی، دست بشوید و یا آمادهٔ حملهٔ تورانیان باشد (نک.: رسالهٔ یادگار زریران در جاماسب آسانا، ۱۳۷۱: ٤۹-٦۳). در این دسته، هیچ سخنی از جاه‌طلبی اسفندیار یا بدعهدی و فریبکاری پدرش گشتاسب نیست.

در گروه دوم، دستهٔ دیگری از منابع -و مشخصاً زین‌الأخبار (گردیزی، ۱۳٦۳: ۵۳-٥٤) و تاریخ سیستان (۱۳٦٦: ۳۳-۳٤)- هستند که گرچه دلیل نهایی نبرد رستم و اسفندیار را خودداری رستم از پذیرش دین زردشتی می‌دانند؛ امّا همچنین، تأکید دارند که محرّک این نبرد گشتاسب بود. به عبارت دیگر، گشتاسب که نمی‌خواست به وعدهٔ خود مبنی بر واگذاری پادشاهی به پسرش اسفندیار عمل نماید، او را آگاهانه به جنگ رستم فرستاد تا به واسطهٔ رستم، پسر خود را سر به نیست کند.

علاوه بر روایات مکتوب در منابع فوق، دست‌کم تا چندی قبل، روایت‌های متعدّد شفاهی از رزم رستم و اسفندیار در گوشه و کنار ایران و در میان عامهٔ مردم رواج داشته است. این روایات عموماً همان خطّ سیر منابع گروه نخست را دنبال می‌کنند و در واقع، به نظر می‌رسد که اکثر این روایات، متأثر از شاهنامهٔ فردوسی باشند (برای نمونه، نک.: انجوی شیرازی، ۱۳٦۹الف: ۲۰۳-۲۱٤ و جباره، ۱۳۹۷).

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

داستان رستم و اسفندیار به سبب همان اهمّیت، جذّابیت و شهرتی که آن را سزاوار عنوان «داستان داستان‌ها» نموده است، موضوع مطالعهٔ پژوهشگران متعدّدی -اعمّ از ایرانی و غیرایرانی- قرار گرفته است و پژوهش‌های فراوانی در این باره وجود دارند که معرّفی و بررسی و نقد آنها خود می‌تواند موضوع یک پژوهش جداگانه باشد. از میان پژوهشگرانی

که به مفهوم و ماهیت اصلی این نبرد پرداخته‌اند (که بیشتر مرتبط با تحقیق حاضر هست)، گروهی همچون جهانگیر کوورجی کویاجی در کتاب «بنیادهای اسطوره و حماسهٔ ایران» (۱۳۸۰)، آن را بازتابی از یک واقعهٔ تاریخی دانسته‌اند و بلکه همچون سیروس شمیسا در کتاب «طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار» (۱۳۷٦) و شاهرخ مسکوب در کتاب «مقدّمه‌ای بر رستم و اسفندیار» (۱۳٤۲)، آن را نبردی دینی با هدف گسترش دین زردشتی دانسته‌اند.

گروهی دیگر از پژوهشگران -که کم‌وبیش متأثر از منابع دستهٔ نخست هستند- در این نبرد با رستم همدلی بیشتری نشان می‌دهند. از این گروه، مهدی قریب در مقاله‌ای با عنوان «بازخوانی داستان رستم و اسفندیار از شاهنامهٔ فردوسی» (۱۳۷٤)، اسفندیار را فردی کوته‌بین و دارای جنون قدرت‌طلبی توصیف می‌کند و ایستادگی رستم در برابر او را دفاع از آرمان آزادگی انسان‌ها می‌داند (قریب، ۱۳۷٤: ۳۵۷).

به همین ترتیب، محمّدعلی اسلامی‌ندوشن در «داستان داستان‌ها؛ رستم و اسفندیار در شاهنامه» (۱۳۹۰)، و محمّدتقی راشدمحصّل در «مروری بر داستان رستم و اسفندیار» (۱۳٦۹)، رستم را نمونهٔ قدرت مردم گمنام و نمایندهٔ مردمان عیارپیشه و حق‌جو تلقّی کرده و در واقع، نبرد رستم و اسفندیار را رویارویی مردم و حکومت‌های خودکامه وصف کرده‌اند. سرانجام، گروهی نیز همچون تیمور مالمیر در «ساختار داستان رستم و اسفندیار» (۱۳۸۵) این نبرد را نمادی از تقابل سنّت و نوگرایی تشخیص داده‌اند.

علاوه بر این پژوهش‌ها که مستقیماً به موضوع نبرد رستم و اسفندیار پرداخته‌اند، آثاری نیز هستند که گرچه مسألهٔ اصلی آنها، نبرد رستم و اسفندیار نیست؛ امّا ضمن پرداختن به مسألهٔ اصلی خود، زمینه‌ای را که منجر به رویارویی این دو چهرهٔ برجستهٔ حماسهٔ ملی ایران شده است نیز تا اندازه‌ای روشن نموده‌اند. شاخص‌ترین این پژوهش‌ها، مقاله‌ای از سیّدمسعود عدنانی با عنوان «دورهٔ گشتاسپی در حماسه، گذار خودکامگی از اسطوره به تاریخ» (۱۳۸۸) است که نویسنده در آن، به‌درستی، گام‌برداشتن گشتاسپ در

مسیر خودکامگی و تلاش او برای تمرکز قدرت (که چنانکه در ادامه می‌آید، عامل اصلی رویارویی رستم و اسفندیار هم همین موضوع بوده است) را به تصویر کشیده است؛ امّا در تلاش برای انطباق دورهٔ گشتاسپی با دورهٔ ساسانی در تاریخ ایران، دچار اشتباهات قابل توجّهی شده است.

۱-۳- هدف و روش پژوهش

هر یک از این پژوهش‌ها از ظنّ خود به رزم رستم و اسفندیار پرداخته‌اند و البتّه در جریان کندوکاوهایی که صورت داده‌اند، هم پرتوهایی بر این داستان افکنده‌اند و هم در ضمن آن، ابعاد و زوایایی از فرهنگ و تاریخ ایران را روشن نموده‌اند. پژوهش حاضر هم گرچه در اصل از جنس همین پژوهش‌هاست، امّا در نظر دارد تا از زاویه‌ای دیگر و با نگاهی متفاوت، باز داستان رستم و اسفندیار را به بحث بگذارد و در واقع، این فرضیه را تحت آزمون قرار دهد که روایت حماسی نبرد رستم و اسفندیار، میوه و محصولِ توصیف و تحلیل مورّخِ متفکّر ایرانی از پدیده‌ای است که بارها در تاریخ ایران و نیز سایر کشورها روی داده است و این پدیدهٔ تاریخی، تقابل میان قدرت مرکزی و قدرت-های محلّی است که سده‌ها پس از پیدایش و رواج داستان رستم و اسفندیار، ابن‌خلدون -اندیشمند برجستهٔ مسلمان در سدهٔ هشتم هجری- نیز ضمن ارائه فرضیهٔ خود دربارهٔ مراحل پنجگانهٔ ظهور تا سقوط دولت‌ها، آن را در قالبی نو و اصطلاحاً علمی سامان داد.

نتیجهٔ این پژوهش، که پژوهشی توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر روش تحقیق تاریخی است، ضمن این که درک و فهمی نو از داستان رستم و اسفندیار را موجب می‌شود، درعین‌حال، پرتوی است بر ویژگی‌های تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری ایرانیان در روزگار باستان.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- ظهور و سقوط دولت‌ها از نگاه ابن‌خلدون

ابن‌خلدون در مقدّمهٔ تاریخ خود موسوم به «العِبَر»، معتقد است که دولت‌ها از ظهور تا سقوط معمولاً پنج مرحله را پشت سر می‌گذارند:

مرحلهٔ نخست، دوران فتح و پیروزی و غلبه بر حریف خارجی، و استیلایافتن بر کشور و گرفتن آن از دست دولت پیشین یا همان حریف خارجی است. در این مرحله، خدایگان دولت در کسب سروری و کشورگشایی، پیشوا و مقتدای فرّهمند قوم یا اهل عصبیّت خویش است و اهل عصبیّت وی با جان و دل و داوطلبانه، او را مطیع و فرمانبردار هستند و البتّه او نیز در برابر ایشان فرمانروایی خودکامه و مستبد و یکّه‌تاز نیست و اصولاً، جایگاه او جایگاه و منصب رسمی نیست و صرفاً ویژگی‌های شخصیتی اوست که باعث می‌شود اهل عصبیّت او، رهبری‌اش را بپذیرند و مشتاقانه، به گرد او جمع شوند. در این مرحله، عصبیّت قوم فاتح و بنیان‌گذار دولت نو، در اوج قوّت است و عصبیّت صاحبان دولت پیشین در منتهای ضعف است (ابن‌خلدون، ۱۳۷۵: ۳۳۳/۱-۳۳٤).

مرحلهٔ دوم، دوران خودکامگی و استبداد و تسلّط بر قوم یا اهل عصبیّت خویش و کوتاه‌کردن دست ایشان در امر کشورداری است. به عبارت دیگر، خدایگان دولت در این مرحله، با حریف درونی وارد کشمکش شده و می‌کوشد تا این حریف را -که در واقع همان‌هایی هستند که او را بر سر کار آورده بودند- به حاشیه، براند و درنتیجه، تدریجاً، از تکیه بر اهل عصبیّت خویش فاصله می‌گیرد و به جای ایشان، به سراغ موالی و غلامان و دست‌پروردگان و مزدوران می‌رود و بر عدّهٔ این گروه می‌افزاید تا «میدان را بر اهل عصبیّت و عشیره خویش -[یعنی] آنان که در نسب وی هم‌سهم و در بهره‌برداری از ملک، شریک و انباز وی می‌باشند- تنگ کند» و زمام فرمانروایی را بِالاستقلال در دست گیرد (همان، ۳۳٤).

مرحلهٔ سوم، دوران آسودگی و آرامش است. در این مرحله، خدایگان دولت هم بر حریف خارجی و هم بر حریف داخلی چیره شده است و درنتیجه، فرصت می‌یابد تا به اموری همچون ساماندهی نظام‌های مالیاتی بپردازد و در عین حال، با توسعهٔ امنیت، سطح رفاه مردم و درآمدهای دولت را افزایش دهد و به فعالیت‌های عمرانی گسترده دست بزند. در این دوره، شاهد احداث بناهای عمومی و یادمانی و دژهای استوار و کاخ‌ها و معابد بلند، کاروانسراها و توسعهٔ روابط خارجی و تجارت هستیم. همچنین، پادشاه یا همان «خدایگان دولت» شخصاً و مستقیماً، پیگیر وضع سپاه و سپاهیان و مراقب احوال ایشان است (همان، ۳۳٤-۳۳۵).

مرحلهٔ چهارم، دوران خرسندی و مسالمت‌جویی است و پادشاه یا «رئیس دولت در این مرحله به آنچه گذشتگان وی پایه‌گذاری کرده‌اند، قانع می‌شود و با پادشاهانِ همانند خویش، راه مسالمت‌جویی پیش می‌گیرد و در آداب و رسوم و شیوهٔ سلطنت به تقلید از پیشینیان خویش می‌پردازد» (همان، ۳۳۵)؛ به عبارت بهتر، دوران خلّاقیت و ابتکار، و پایه‌گذاری نهادهای تازه و احداث بناهای جدید در این مرحله به پایان رسیده است.

مرحلهٔ پنجم دوران اسراف و تبذیر است، و «رئیس دولت در این مرحله، آنچه را پیشینیان او گردآورده‌اند در راه شهوت‌رانی‌ها و لذایذ نفسانی و بذل و بخشش بر خواص و ندیمان خویش در محفل‌ها و مجالس عیش، تلف می‌کند و یاران و همراهان بد و نابکاری برمی‌گزینند» و کارهای بزرگ را به عهدهٔ آدم‌هایی کوچک و نالایق می‌گذارد که از عهدهٔ انجام‌دادن آنها برنمی‌آیند.

همچنین، «به سبب خرج‌کردن مستمری‌های سپاهیان در راه شهوترانی‌های خویش، وضع سپاه و لشکر او رو به تباهی می‌رود؛ چه، به تن خویش، به کار ایشان عنایت نمی‌کند و خویش را از آنان پنهان می‌دارد و به پرسش احوال و سروسامان‌دادن کارهای ایشان نمی‌پردازد و در نتیجه، اساسی را که پیشینیان وی بنیان نهاده بودند، واژگون می‌سازد

و کلیهٔ پایه‌گذاری‌ها و کاخ‌های عظمت ایشان را ویران و منهدم می‌کند» (همان، ۳۳۵-۳۳۶).

به عبارت بهتر، در این مقطع که می‌توان آن را مرحلهٔ انحطاط و فروپاشی هم نامید، شاه عملاً از وظایف خود در مقام حاکم و مسئول نظم و امنیت و رفاه مردم، کناره‌گرفته و ادارهٔ امور را به نالایقانی سپرده که جز به تأمین منافع شخصی و کوته‌بینانهٔ خود، به چیز دیگری نمی‌اندیشند. این وضعیت، به معنی دعوت از اهل عصبیّتی دیگر برای حمله به کشور و اسقاط دولت مستقر و بنای دولت تازه و تکرار دوبارهٔ مراحل فوق‌الذّکر است.

۲-۲- نمونه‌های تاریخی از تقابل قدرت مرکزی با قدرت‌های محلّی

گرچه در مورد همهٔ دولت‌ها و سلسله‌های حکومتگر نمی‌توان مراحل پنج‌گانهٔ بالا را عیناً شاهد بود و ردیابی نمود و البتّه خود ابن‌خلدون نیز چنین ادّعایی ندارد، امّا واقعیّت اینست که چارچوبی که در این نظریه ارائه شده است می‌تواند بستری برای تحلیل بسیاری از رویدادهای تاریخی ایران -چه در روزگار باستان و چه در دورهٔ اسلامی- فراهم نماید. به هر صورت، از میان مراحلی که ابن‌خلدون برمی‌شمرد، آنچه مشخصاً در ارتباط با پژوهش حاضر مورد نظر است، مرحلهٔ دوم یا مرحلهٔ خودکامگی و استبداد است. در این مرحله، شاهد رویارویی قدرت مرکزی یا همان دولت که شاهنشاه تجسّم آن است، با قدرت‌های محلّی که می‌توان آنها را اشراف، شاهان محلّی یا به تعبیری پهلوانان نامید، هستیم.

در واقع، پس از این که قدرت مرکزی و قدرت‌های محلّی با تشریک‌مساعی بر حریف بیرونی چیره شدند، تنش‌های درونی نمایان می‌شوند؛ از یک سو، دولت یا قدرت مرکزی می‌کوشد تا در مسیر تمرکزگرایی، هرچه بیشتر پیش‌رود و بر دامنهٔ قدرت و اختیارات خود به زیان امتیازات قدرت‌های محلّی بیفزاید، و از سوی دیگر، قدرت‌های محلّی هم مترصّد فرصت هستند تا با تضعیف قدرت مرکزی، جایگاه خود را در هرم

قدرت حفظ کنند و یا ارتقا بخشند. به عبارت بهتر، خودکامگی و تمرکزگرایی قدرت مرکزی در این مرحله، متوجّه قدرت‌های محلّی است و نه –آن‌چنان که در نگاه نخست برمی‌آید– عامهٔ مردم.

در عین حال، باید افزود که –علی‌رغم نظر ابن‌خلدون– این مرحله در اکثر مواقع به چیرگی و غلبهٔ کامل قدرت مرکزی بر اشراف منجر نشده و خودکامگی مطلق عموماً، تحقّق نمی‌یابد؛ بلکه در عمل، توازن و تعادلی میان قدرت مرکزی و قدرت‌های محلّی برقرار می‌شود که البتّه، در طیِ عمر یک سلسلهٔ حاکم، به‌دفعات، ممکن است این توازن به هم خورده و جای خود را به توازنی جدید بدهد.

از قضا، در مواردی که دولت/شاهنشاه نتواند و یا نخواهد به توازنی عادلانه با اشراف/پهلوانان دست یابد، بلکه به جای آن مصرّ بر استبداد مطلق و تمرکزگرایی بیشینه باشد، بذر بحرانی کاشته می‌شود که به زودی گریبان دولت را می‌گیرد؛ بویژه اگر در این میان، حریفی بیرونی هم در کمین نشسته باشد.

به عنوان یک نمونهٔ تاریخی، دولت ماد –که تکیه‌گاه آن، سران قبایل شش‌گانهٔ مادی به مثابهٔ اشراف ماد بودند– پس از این که در دوران هووخشتره با ساقط‌کردن دولت آشور، توانست به هدف و فلسفهٔ وجودی خود که پایان‌دادن به تجاوزهای آشوریان بود، دست‌یابد، در دوران جانشین او، آستیاگ، وارد مرحلهٔ خودکامگی می‌شود.

در این مرحله، آستیاگ که آسوده از حریف بیرونی است، در پیِ تسلّط کامل بر اشراف و شاهکان (=شاهان محلّی) ماد برمی‌آید و می‌کوشد تا ایشان را که رقیب درونی و از اهل عصبیّت خود او هستند، از سر راه برنامه‌های تمرکزگرایانه‌اش بردارد. در این مسیر، وی حتّی در نظر داشت تا با حمایت از نوعی یکپارچه‌سازی دینی (احتمالاً با محوریت آیین زردشتی)، هویت‌های دینی متعدّد را که خود مقوّم هویت‌های محلّی –به مثابهٔ پایگاه قدرت اشراف– بودند، تضعیف نماید. امّا آستیاگ با واکنش و توطئهٔ اشراف

مادی که هارپاگ آنها را نمایندگی می‌کند، مواجه شده و دولت ماد را به نفع کوروش پارسی بر باد می‌دهد (دیاکونوف (Diakonoff)، ۱۳۸۰: ۳۸٤–۳۸۸).

نمونه‌ای دیگر را در دورهٔ ساسانی می‌بینیم؛ در این دوره، قباد و پسرش خسرو انوشیروان –به مثابهٔ دو شاهنشاه نیرومند، با اراده و مقتدر ساسانی– مصمّم به از میدان به در کردن قدرت‌های محلّی شدند که در رأس آنها، خاندان‌های معتبر ششگانهٔ کارِن، سورِن، اسفندیار (که این هر سه، لقب پَهلَو را داشتند)، سپاهبد، مهران و زیگ، قرار می‌گرفتند که هر یک در گوشه‌ای از شاهنشاهی ساسانی، قلمرو و حوزهٔ نفوذی داشتند، و از جمله، مقر و مرکز نفوذ خاندان سورن در سیستان بود (طبری، ۱۳۷۵: ٤۸۱/۲؛ و نیز کریستنسن (Christensen)، ۱۳۸۵: ۷۳–۷٤).

قباد بدین‌منظور، در آغاز جنبش دینی–اجتماعی مزدک را که شعار برابری در زن و خواسته را می‌داد، به جان قدرت‌های محلّی و نیز اشرافیت دینی زردشتی انداخت و متعاقب آن، انوشیروان با مجموعه‌ای از اصلاحات بنیادی اقتصادی و نظامی، نقطهٔ پایانی بر کلیهٔ امتیازات و کارکردهای اشراف گذاشت.

بر اساس این اصلاحات، دولت مرکزی گردآوری مالیات را رأساً، به دست گرفت و به نقش اشراف در این رابطه خاتمه داد و عملاً، بازوی مالی قدرت‌های محلّی قطع کرد. همچنین، به نقش اشراف در تأمین نیروی نظامی برای دولت پایان داده شد و قدرت مرکزی با تکیه بر درآمدهای ناشی از گردآوری مستقیم مالیات، رأساً نسبت به استخدام و به کارگیری نیروهای مزدور نظامی اقدام نموده و سپاهی وابسته به قدرت مرکزی فراهم آورد (نک.: کریستنسن، ۱۳۸۵: ۲٦۳–۲٦۷).

این اصلاحات و به حاشیه‌راندن قدرت‌های محلّی، گرچه در کوتاه‌مدّت برای قدرت مرکزی منافعی به همراه داشت و در واقع انوشیروان با تکیه بر همین تغییرات، موفّقیت-های بزرگی هم کسب نمود، امّا بلافاصله پس از انوشیروان، آسیب‌های خود را نشان داد و شاهنشاهی ساسانی را به سرعت به سوی سقوط، رهنمون شد و آنگاه که اعراب بیگانه

به ایران و شاهنشاهی ساسانی هجوم آوردند، قدرت‌های محلّی یا به تعبیری، پهلوانان ایران‌زمین، چنان تضعیف و بلکه دچار فروپاشی شده بودند که دیگر نمی‌توانستند نقش و کارکرد خود به عنوان تکیه‌گاه شاهنشاهان در روزهای بحران را به‌درستی، ایفا کنند و همچنان که انتظار می‌رفت، سپاه مزدور وابسته به قدرت مرکزی نیز نتوانست در برابر عصبیّت نوظهور اعراب مسلمان ایستادگی کند.

به همین ترتیب، دولت صفوی که با تکیّه بر قبایل قزلباش –به مثابهٔ اشراف و پهلوانان آن روزگار– شکل گرفته و مرحلهٔ نخست را با کامیابی پشت سر نهاده بود، در دورهٔ شاه‌عبّاس اوّل وارد مرحلهٔ خودکامگی و استبداد می‌شود. شاه‌عبّاس که پیش از نشستن بر تخت شاهی، سرکشی‌های سران قزلباش و بی‌حرمتی‌های ایشان نسبت به مقام شاه و قدرت مرکزی را عمیقاً لمس نموده بود[۳]، نسبت به ایشان سخت بی‌اعتماد و بلکه متنفّر بود. بنابراین، پس از استقرار بر تخت سلطنت، دست‌به‌کار تقابلی بنیادی با آنها شد.

وی که به‌درستی تشخیص داده بود که رمز قدرت اشرافیّت قبیله‌ای قزلباش، وابستگی مطلق دولت صفوی به ایشان در امور نظامی است، همچون سلف خود انوشیروان، اقدام به اصلاحات اساسی در ساختار نظامی دولت صفوی نمود؛ و آن، بهره‌گیری گسترده از اسرا و غلامانِ نومسلمان و همچنین طبقات روستایی و شهرنشین ایرانی (خصوصاً در قالب دستجات تفنگچی) در سپاه صفوی و در واقع تأسیس سپاهیان شاه بود.

شاه‌عبّاس هم‌زمان، برای تأمین هزینه‌های تأمین و نگه‌داری این سپاهیان جدید که مواجبشان را مستقیماً، از شاه و دولت مرکزی می‌گرفتند، دست به کار برخی فعالیت‌ها و اصلاحات اقتصادی شد که مهم‌تر از همه، تبدیل «ممالک» –که برای قزلباشان حکم *تیول* را داشتند– به ایالات «خاصّه» یا اراضی سلطنتی بود که هم بر درآمدهای شاه می‌افزود و هم ضربهٔ اساسی دیگری به اشرافیّت قبیله‌ای و پشتوانه‌های مالی و اقتصادی ایشان محسوب می‌شد (نک.: نویدی، ۱۳۸٦: ٦۸–۷٤).

اقدامات و اصلاحات شاه‌عبّاس اگرچه در کوتاه‌مدّت، جایگاه قدرت مرکزی را ارتقا داد و دستاوردهای بزرگی را برای سلسلهٔ صفوی به همراه آورد، امّا در عین حال زمینه‌ساز فروپاشی زودهنگام این سلسله نیز شد و آنگاه که ایران صفوی در معرض حملهٔ افاغنه قرار گرفت، اشرافیّت قبیله‌ای قزلباش –که به‌رغم رقابت‌های ذاتی‌شان با قدرت مرکزی، به هر صورت پشتیبان و تکیّه‌گاه پادشاه و در واقع در حکم پهلوانان ایران‌زمین در برابر انیرانیان بودند– چنان تضعیف و به حاشیه رانده شده بودند که دیگر امکان ایفای نقش خود و دفاع از ایران و شاهنشاهان ایران را نداشتند و از این رو، شد آنچه نمی‌باید می‌شد.

۲-۳- آغاز تقابل شاه و پهلوانان در حماسهٔ ملی ایران

با توجّه به آنچه گفته شد و آنچه در ادامه به بحث گذاشته می‌شود، به نظر می‌رسد که داستان نبرد رستم و اسفندیار را نیز بتوان در همین چارچوب رقابت میان قدرت‌های محلّی (پهلوانان) و قدرت مرکزی (شاه) توضیح داد.

پیش از ورود به این بحث، قابل ذکر است که مطابق نظر ذبیح‌الله صفا، روایات ملّی ایران را که موضوع آن عبارت است از تاریخ باستانی ایران از آغاز نوع بشر و فرمانروایی ایرانیان تا سقوط ساسانیان، می‌توان به سه دورهٔ اساطیری، پهلوانی و تاریخی تقسیم نمود (نک.: صفا، ۱۳۳۳: ۲۰٦–۲۱۵)[٤].

در دورهٔ اساطیری، نزاع آدمیان و دیوان، محور و اساس داستان‌هاست و شاهانی چون کیومرث، هوشنگ، تهمورث، جمشید و ضحّاک، صحنه‌گردان اصلی رویدادها و نیز، راهبر آدمیان به سوی مدنیّت و لوازم آن، همچون آتش، زراعت، پوشاک، مسکن، خط، سلاح، طبقه‌بندی اجتماعی و تقسیم کار هستند.

دورهٔ پهلوانی با قیام کاوهٔ آهنگر و ظهور فریدون آغاز می‌شود و با کشته‌شدن رستم و برانداختن خاندان او پایان می‌پذیرد. در این دوره، اساس رویدادها نبرد میان ایرانیان و تورانیان است، و صحنه‌گردان اصلی هم نه پادشاهان بلکه پهلوانانی چون کاوه و پسرش

قارن و گرشاسب و سام و نریمان و زال و رستم و گودرز و گیو و طوس و فریبرز و میلاد و امثالُهم هستند. در پادشاهی بهمن، گذار از دورهٔ پهلوانی به تاریخی، آغاز شده و با رسیدن نوبت پادشاهی به *دارای دارایان* –که با داریوش سوم هخامنشی منطبق می‌شود– دورهٔ واقعی تاریخی آغاز می‌شود و از این پس، دیگر کمتر سخن از افراد خارقِ عادت و اعمال و رویدادهای غیرعادی است و شخصیت‌ها و رویدادها اصطلاحاً تاریخی –به معنای امروزی آن– می‌شوند.

در دورهٔ پهلوانی، در رابطهٔ میان قدرت مرکزی و قدرت‌های محلّی –و یا به بیانی دیگر، رابطهٔ میان شاه و پهلوانان– نوعی توازن برقرار است و تمرکز هر دو طرف بر مقابله با دشمن انیرانی، یعنی تورانیان، است. در این دوره، پهلوانان (که معتبرترین آنها، رستم و نیاکان او در سیستان هستند) صحنه‌گردان اصلی، بویژه در امور نظامی و در نبرد با تورانیان بوده و فرماندهی سپاه را در دست ایشان دارند. شاه در امور مهمّی چون لشکرکشی و کشورگشایی و حتّی تعیین جانشین خود، موظّف به مشورت با پهلوانان و جویاشدن نظرشان بود.

پهلوانان این امتیاز ویژه را داشتند که هر زمان که می‌خواستند، بتوانند به حضور شاه بار یافته و بدو دسترسی داشته باشند و از این طریق، در کشورداری و سیاست‌های شاه اعمال نظر کنند. هر یک از این پهلوانان قلمرویی موروثی داشتند و در این قلمرو، با اختیارات و آزادیِ عمل فراوان و همچون شاهی کوچک، فرمان می‌راندند و از منافع و درآمدهای مالیاتی آن قلمرو، بهره می‌بردند. در برابر، پهلوانان نیز پریستار و «پرستندهٔ تاج و تخت» (فردوسی، ۱۳۵۳: ۱۱۲/٤) و «بهترین دوستار و تکیه‌گاه ... و نیکوترین پشتیبان» برای شاه و کشور، بویژه در روزهای بحران، بودند (نک.: ثعالبی، ۱۳٦۸: ۲۲۳) و بارها ایرانیان و شاه ایران‌زمین را از سخت‌ترین گرفتاری‌ها و سهمگین‌ترین دشمنان رهانیدند. امّا علی‌رغم این نقش‌آفرینی‌ها، هرگز چشم طمع به جایگاه شاهی ندوختند؛ ولو این که

با شاهی بدرفتار و سست‌رأی، همچون کاووس، مواجه بودند که بارها با اشتباهاتش، خود و ایرانیان را گرفتار نمود.

البتّه، گاه تنش‌هایی در رابطهٔ دو طرف پدیدار می‌شد؛ برای مثال، آنگاه که خبر کشته‌شدن ناجوانمردانهٔ سیاوش در توران به ایران‌زمین رسید، رستم که سودابه و مهرِ کاوس به سودابه را باعث اصلی مرگ سیاوش می‌داند، با خشم و خشونت به سراغ کاوس می‌رود و با عتاب او را خطاب قرار می‌دهد و سرانجام، سودابه را از حرم شاهی بیرون کشیده و او را مقابل چشمان کاوس با خنجر به دو نیم می‌کند (فردوسی، ۱۳۵۳: ۲۱۹/۲–۲۲۰). این رفتار رستم، چه بسیار یادآور رفتار قزلباشان است که خیرالنّساء بیگم مهد علیا (همسر شاه‌محمّد خدابنده و مادر شاه‌عبّاس اول) را که در برابر زیاده‌خواهی‌های ایشان ایستادگی می‌کرد، در حرمسرای شاهی و به روایتی در آغوش همسرش به قتل رساندند (اسکندر بیگ ترکمان، ۱۳۸۲: ۲۵۰/۱–۲۵۱ و نیز نک.: فلسفی، ۱۳٤۷: ج۵۷/۱).

اوج نقش‌آفرینی پهلوانان در حماسهٔ ملّی ایران را در جریان ستاندنِ کین سیاوش از افراسیاب و تورانیان می‌بینیم که اکثر پهلوانان ایران –اعمّ از رستم، طوس، گودرز، گیو، میلاد و غیره– به انحاء مختلف در آن درگیر هستند (نک.: طبری، ۱۳۷۵: ٤۲۳/۲ و ٤۲۵–٤۳۳؛ فردوسی، ۱۳۵۳: ۲۱۷/۲–۱۰٦/٤؛ و ثعالبی، ۱۳٦۸: ۱٤۲–۱۵۲). امّا چون افراسیاب به هلاکت رسید و کین سیاوش ستانده شده و مهم‌ترین دوره از نبردهای ایرانیان و تورانیان پایان پذیرفت، ماه‌عسل شاه و پهلوانان به پایان می‌رسد و رقابت‌ها میان ایشان آغاز و تنش‌ها پدیدار می‌شود.

کناره‌گیری کیخسرو از پادشاهی، آن هم کوتاه‌زمانی پس از تکیه‌زدن بر تخت شاهی، به احتمال زیاد از نخستین نتایج این تنش‌هاست. بنا به روایت‌های موجود، چون کیخسرو به همهٔ آرزوهایش دست یافته و جهان را از بدخواهان تهی ساخت و بر همهٔ جهان سرور شد، از بیم این که مبادا آز بر او چیره شود و همچون ضحاک و جمشید از او بدنامی باقی بماند، داوطلبانه تصمیم به کناره‌گیری از قدرت می‌گیرد (فردوسی، ۱۳۵۳: ۱۰۸/٤–

۱۱۰؛ ثعالبی، ۱۳٦۸: ۱۵۳–۱۵٤). امّا واقعیّت امر، مخالفت پهلوانان با کیخسرو و اجبار او به کناره‌گیری از قدرت است.

نخستین مخالفت با کیخسرو را از جانب طوس و در زمانی می‌بینیم که هنوز جنگ-های ایرانیان و تورانیان بر سر قتل سیاوش ادامه دارد. طوس معتقد بود که کیخسرو چون از طرف مادری از تبار تورانیان است، سزاوار جانشینی کاوس نیست و اصرار داشت که کاوس پسرش فریبرز را به جانشینی برگزیند. امّا با همراهی دیگر پهلوانان و مشخصاً گودرز با کیخسرو، سرانجام کیخسرو به عنوان ولیعهد و جانشین کاوس انتخاب می‌شود (نک.: فردوسی، ۱۳۵۳: ۲٦۹/۲–۲۸۰). البتّه گویا طوس به مخالفت‌هایش همچنان ادامه می‌دهد؛ بنا به یک روایت شفاهی، طوس پس از این که فرود –پسر سیاوش که در جبههٔ تورانیان می‌جنگید– را به قتل رساند و از چشم کیخسرو افتاد، یاغی شده و تلاش می‌کند تا خراسان را از ایران منفک کرده و در آن دیار برای خود، فرمانروایی دست‌وپا کند. سرانجام، کیخسرو به دشواری و با همراهی دیگر پهلوانان بر او غلبه نموده و دستگیرش می‌کند و البتّه به خواهش رستم از گناه او چشم می‌پوشد (انجوی‌شیرازی، ۱۳٦۹ب: ۱۹۲–۱۹۳).

پس از کشته‌شدن افراسیاب و متعاقب آن مرگ کاوس و بر تخت نشستن کیخسرو، به نظر می‌رسد که کیخسرو تلاشی را برای به حاشیه‌راندن پهلوانان آغاز می‌کند که با مقاومت سرسختانهٔ پهلوانان –که این بار، همه کنار هم و در برابر شاه می‌ایستند– مواجه شده و نه تنها موفّقیتی به دست نمی‌آورد، بلکه پادشاهی خود را هم از دست می‌دهد. در این باره، شاهنامه اشارهٔ جالبی دارد که کمتر بدان توجّه شده است؛ کیخسرو قبل از کناره‌گیری از پادشاهی، مدّتی خلوت گزیده و از باردادن و به حضور پذیرفتن پهلوانان خودداری می‌کند.

به سالار بار آن‌زمان گفت شاه که بنشین پس پردهٔ بارگاه
کسی را مده بار در پیش من ز بیگانه و مردم خویش من
(فردوسی، ۱۳۵۳: ۱۱۱/٤)

ظاهرِ امر این است که کیخسرو در راستای تصمیم خود برای کناره‌گیری از پادشاهی، «درِ بار» را بسته است امّا واقعیت، نادیده‌گرفتن یکی از مهم‌ترین حقوق و امتیازات پهلوانان، یعنی دسترسی آسان و آزادانهٔ پهلوانان به شاه، است. در این رابطه، گزارشی از هرودوت (Herodotus) داریم که اهمّیت این امتیاز را برای اشراف و پهلوانان نشان می‌دهد. بر اساس این گزارش، چون داریوش و یاران او –که نمایندهٔ اشراف پارسی بودند– به ماجرای گئومات مغ پایان دادند (و در واقع کمبوجیه و بردیا، پسران کوروش، را که به سوی خودکامگی حرکت می‌کردند، سر به نیست نمودند). آنان با توجه به تجربهٔ تلخی که از پادشاهی کمبوجیهٔ خودکامه داشتند، با یکدیگر به بحث دربارهٔ مزایا و معایب مونارشی (پادشاهی) و اُلیگارشی (حکومت اشراف) و دموکراسی، پرداختند و سرانجام، به این نتیجه رسیدند که نظام پادشاهی را حفظ کنند؛ امّا هم‌زمان امتیازاتی را نیز برای اشراف پارسی در برابر پادشاه در نظر گرفتند و از جمله، این که «هر یک از ایشان آزاد بود هر وقت که بخواهد بی‌خبر داخل قصر شود، مگر آن که شاه در مصاحبت یکی از زنان خود باشد» (هرودوت، ۱۳٦۲: ۲۳۵–۲۳۹). بنابراین، از نگاه پهلوانان «درِ بار بستن» نه به معنای کناره‌گیری از پادشاهی، بلکه به معنای استنکاف از انجام وظایف پادشاهی نسبت به پهلوانان و تجاوز آشکار به حقوق ایشان بود. پس، پهلوانان به خشم آمده و حتّی گودرز –که در آغاز از پشتیبانان پادشاهی کیخسرو بود– از پسرش گیو می‌خواهد که شکایت به نزد رستم و زال ببرد.

به زال و به رستم بگویی که شاه ز یزدان، بپیچید و گم کرد راه
درِ بار بر نامداران ببست همانا که با دیو، دارد نشست
بسی پوزش و خواهش آراستیم همی زان سخن، داد او خواستیم
فراوان، شنید ایچ پاسخ نداد دلش خیره بینیم و سر پر ز باد
بترسیم کو همچو کاوس شاه شود کژّ و دیوش بپیچد ز راه
... شد این پادشاهی پر از گفت و گوی چو پوشید خسرو ز ما رای و روی
(فردوسی، ۱۳۵۳: ۱۱۲/٤)

پس، زال و رستم خود را به پایتخت رسانده و همراه با دیگر پهلوانان (همچون طوس، گودرز، گرگین، بیژن، گستهم) به نزد کیخسرو می‌روند و کیخسرو نیز چون خبر ورود رستم و زال را می‌شنود، اجازهٔ شرفیابی به ایشان می‌دهد. زال دلیل حضور خود را چنین ذکر می‌کند:

از ایران، کس آمد که پیروز شاه بفرمود تا پردهٔ بارگاه
نه بردارد از پیش، سالار بار بپوشد زما چهرهٔ شاهوار
(فردوسی، ۱۳۵۳: ۱۱۷/٤)

کیخسرو اصرار دارد که برای پرستش داور رهنمای و به امید رستگاری، ترک دنیا نموده و شب و روز به عبادت مشغول است؛ امّا زال از این پاسخ، قانع نمی‌شود و به نکوهش کیخسرو می‌پردازد و او را مذمّت می‌کند که از یک‌سو، نسب به افراسیاب جادو می‌برد و از سوی دیگر، به کاوُس دژخیم. همچنین، بتندی، کیخسرو را تهدید می‌کند:

گر این باشد ای شاه، سامان تو نگردد کسی گِرد فرمان تو
پشیمانی آید تو را زین سخن براندیش و فرمان دیوان مکن
وگر نیز جویی چنین راه دیو ببرّد ز تو فرّ گیهان خدیو
بمانی پر از درد و تن پرگناه نخوانند از این پس، تو را نیز «شاه»
(همان، ۱۱۸/٤–۱۲۰)

دیگر «یلان» هم سخنان زال را تأیید می‌کنند. در پاسخ، کیخسرو دستور می‌دهد سراپردهٔ او را بیرون از شهر[۵] برپا دارند و ایرانیان را به حضور او فراخوانند. باز، در اینجا نیزحضور پهلوانان بسیار پررنگ است و گویی کیخسرو خود را موظّف به پاسخ‌دادن به ایشان و توجیه‌نمودن و جلب رضایت آنها می‌داند:

شهنشاه بر تخت زرّین نشست — یکی گرزهٔ گاوپیکر به دست
به یک دست او، زال و رستم به هم — چو پیل سرافراز و شیر دژم
به دست دگر، طوس و گودرز و گیو — چو رُهام و شاپور و گرگین دیو
نهاده همه چشم بر چهر شاه — بدان تا چه گوید ز کار سپاه

(همان، ۱۲۳/٤)

در این مجمع ظاهراً، شاه اعلام می‌کند که از تخت کیانی چشم پوشیده است و در عین حال، تأکید می‌کند که حقوق پهلوانان را محفوظ خواهد داشت و به وعدهٔ خود نیز البتّه عمل می‌کند:

کنون هرچه جستم همه یافتم — ز تخت کئی روی برتافتم
هر آنکس که در پیش من برد رنج — ببخشم بدو هر چه خواهد ز گنج
... هر آنکس که هست از شما مهتری — ببخشم به هر مهتری کشوری

(همان، ۱۲٤/٤)

پس دارایی و گنج‌ها و حتّی جامه‌ها و اسبان خود را در میان پهلوانان توزیع می‌نماید. در ادامه، زال هم که گویا فرصت را مناسب دیده، خدمات رستم را یادآور می‌شود و برای او منشور حکمرانی طلب می‌کند و کیخسرو نیز دبیرش را احضار نموده و منشور حکمرانی «زابلستان تا به دریای سند» را نوشته و به رستم می‌دهد. متعاقباً گودرز برخاسته و ضمن شرح خدمات خود و فرزندش گیو، او نیز تقاضایی مشابه برای پسرش گیو مطرح می‌نماید که باز با پذیرش کیخسرو مواجه می‌شود و «بفرمود عهد قم و اصفهان» را برای گیو نوشتند و بدین ترتیب «گودرزیان» را از خود، خرسند ساخت. به همین ترتیب، خراسان را نیز به طوس واگذار می‌نماید (همان، ۱۲۵–۱۲۹؛ ثعالبی، ۱۳٦۸: ۱۵۵).

گرچه در اینجا باز از کناره‌گیری داوطلبانهٔ کیخسرو سخن می‌رود؛ امّا به نظر می‌رسد که پهلوانان پس از این که امتیازات فراوانی از او ستاندند، نهایتاً، او را وادار به کناره‌گیری نمودند. پایان کار کیخسرو هم بسیار شک‌برانگیز و تا حدود زیادی، شبیه به سرگذشت یزدگرد اوّل ساسانی است که در رویارویی با بزرگان، تاج و تخت و جان خود را از دست داد. بنا به روایت‌های موجود، کیخسرو پس از مشخّص‌نمودن لهراسب به جانشینی -که در ادامه به آن نیز می‌پردازیم- خود سر به کوه و بیابان می‌گذارد و از انظار ناپدید می‌شود (فردوسی، ۱۳۵۳: ٤/١٣٤-١٣٦؛ ثعالبی، ١٣٦٨: ١٥٩)؛ گرچه در روایات ملّی ایران، سخن از جاودانه‌شدن کیخسرو می‌شود امّا در اینجا نیز به نظر می‌رسد که پهلوانان، او را سر به نیست کرده و آنگاه برای توجیه مردم -یا به اصطلاح امروزی، برای توجیه افکار عمومی- چنین حکایتی را پرداختند و رواج دادند.

همین داستان را در مورد یزدگرد اوّل ساسانی هم می‌بینیم. یزدگرد که پادشاهی با اراده و تمرکزگرا بود، تلاش می‌کرد تا دست بزرگان را از دخالت در امر حکومت، کوتاه‌سازد. امّا تلاش‌های او ناموفّق بود و جان و بلکه نامش را بر سر این رویارویی از دست داد. در واقع در همهٔ منابع -که تحت تأثیر روایت‌هایی هستند که پدیدآورنده و مروّج آنها بی‌شک پهلوانان بودند- او را با عنوان یزدگرد اثیم یا بزه‌کار، و پادشاهی خشن، سنگدل، تندخوی، بدگمان و بی‌اعتماد به همه (=بزرگان)، فتنه‌انگیز، و کسی که خطای کوچک را عقوبت عظیم می‌داد، توصیف می¬کنند که به قول طبری:

«چون پادشاهی وی استقرار یافت بزرگان و سران را اهانت بسیار کرد و ضعیفان را بیازرد و خون بسیار ریخت و چنان سختی بود که رعیت به یاد نداشت. و چون سران و بزرگان دیدند که جور وی پیوسته، فزونتر می‌شود، فراهم شدند و از ستم وی، شکایت به خدا بردند و بنالیدند و بگریستند که زودتر، از او رهاییشان دهد» (طبری، ١٣٧٥: ٢/٦٠٨-٦٠٩).

البتّه، خداوند هم دعای ایشان را مستجاب کرد! در واقع، اشراف، او را که در گرگان -یعنی مقرّ خاندان پهلوانی اسپاهبد- و به دور از مرکز اصلی قدرت خود (یعنی تیسفونِ پایتخت)، به سر می‌برد، سربه‌نیست ساختند و چنین شایع کردند که به خواست خدا، اسبی از غیب ظاهر شده و او را هلاک ساخته و مردم را از شرّ او رهانیده است (نک.: همان، ٦۰۹/۲).

البتّه، کشمکش پهلوانان با کیخسرو برای خودِ آنان هم هزینه‌هایی داشته است. گفته می‌شود که پهلوانانی همچون طوس، بیژن، فریبرز و گیو که کیخسرو را در سفر بی-بازگشت او تا مراحلی همراهی کرده بودند، خود در راه بازگشت، گرفتار برفی سنگین می‌شوند و جانشان را از دست می‌دهند (نک.: فردوسی، ۱۳۵۳: ۱۳٤/٤-۱۳٦). گودرز -حامی پیشین کیخسرو- که از مرگ فرزندش گیو و نوه‌اش بیژن شدیداً آزرده است، همهٔ مصائب خود را از چشم کاوس و کیخسرو می‌بیند:

همی ریخت آب و همی خست روی — همی کند گودرز کشواد موی
که از تخم کاووس، بر من رسید — همی گفت: هرگز، کسی این ندید
(همان، ۱۳٦/٤)

۲-٤- نبرد رستم و اسفندیار؛ روایتی حماسی از کشمکش قدرت‌های محلّی با قدرت مرکزی

پس از کناره‌گیری کیخسرو، شاخه‌ای از کیانیان موسوم به «لهراسبیان» بر تاج و تخت کیانی تکیه می‌زنند. در رأس این سلسله، لهراسب قرار دارد که بنا بر روایت‌های موجود، گزینش او به پادشاهی با نظر خود کیخسرو بوده است و گویا، پهلوانان چندان، با او موافقتی نداشتند[٦] چنانکه زال به نمایندگی از پهلوانان، به انتخاب او آشکارا اعتراض می‌کند و وی را فرومایه‌ای می‌نامد که نام و نژاد او بر کسی معلوم نیست (همان، ۱۲۹-۱۳۰).

دیگر پهلوانان نیز سخنان زال را تأیید و چنین تهدید می‌کنند:

خروشی برآمد ز ایرانیان کزین پس، نبندیم شاها، میان
نجوییم کس رزم در کارزار چو لهراسپ را برکشد شهریار
(همان، ۱۳۰/٤)

علی‌رغم این مخالفت‌ها، لهراسب به جانشینی کیخسرو بر تخت شاهی تکیه می‌زند و پایه‌گذار سلسلهٔ لهراسبیان می‌شود که در دورهٔ آنها، تنش میان پهلوانان و شاه تشدید شده و با نبرد رستم و اسفندیار در دورهٔ پادشاهی گشتاسب -پسر لهراسب- به اوج می‌رسد. مهم‌ترین شاخصهٔ پادشاهی گشتاسب پیش از وقوع نبرد رستم و اسفندیار، ظهور زردشت و پیدایش آیین زردشتی، و پذیرش این آیین نو توسّط گشتاسب و گسترش آن با کوشش‌های پسرش اسفندیار است.

همین موضوع سبب شده تا در ادبیات زردشتی از گشتاسب (یا ویشتاسپ در متون اوستایی و پهلوی) با نیکی فراوان یاد شده و شهریاری بلندهمّت، پیرو و دوست زردشت، مزداپرست، پیرو راستی و دارای فرّ کیانی توصیف شود (نک.: صفا، ۱۳۳۳: ۵۲۸-۵۳۳) و به همین ترتیب، پسرش اسفندیار (=سپندیاد) نیز در ادبیات زردشتی، چهره‌ای قدّیس-گونه دارد که با عنایت ویژهٔ زردشت، موهبت رویین‌تنی را به دست آورده بود (نک.: همان، ٥٩٦).

به نظر می‌رسد که پذیرش و ترویج دین زردشتی توسط گشتاسب و اسفندیار نیز بیش از آن که انگیزهٔ ناب دینی داشته باشد، برآمده از تلاش‌های پادشاه یا قدرت مرکزی برای تضعیف هویت‌ها و قدرت‌های محلّی یا پهلوانان است. در واقع، نمونه‌های تاریخی بسیاری دیده می‌شود که شاهان خودکامه و یا تمرکزگرا برای به حاشیه‌راندن اشراف متوسّل به ابزار دین می‌شوند. برای مثال، این احتمال مطرح است که آستیاگ شاه ماد با هدف تضعیف اشراف مادی، ایدهٔ یکپارچگی دینی با محوریت دین زردشتی را دنبال می‌کرد (نک.: دیاکونوف (Diakonoff)، ۱۳۸۰: ۳۸۵).

به همین ترتیب، کمبوجیه و بردیا - سران کوروش- برای تضعیف هویت‌ها و قدرت‌های محلّی و به پیش‌بردن مرحلهٔ خودکامگی، اَیَدَنه‌ها یا پرستشگاه‌های محلّی را تخریب می‌کنند (شارپ (Sharp)، ۱۳۸۲: ۳۹، و نیز نک.: داندامایف (Dandamayev)، ۱۳۸۱: ۱۳۳-۱٤۱). بلاش اوّل اشکانی نیز که در پیِ تقویت قدرت مرکزی و اصولاً شکل-دادن به مفهوم ملّت واحد «ایران» تحت رهبری یک شاهنشاه بود، به سراغ گردآوری اوستا و در واقع، ارائه قرائتی واحد از دین ایرانی رفت (نک.: ولسکی (Wolski)، ۱۳۸۸: ۱۹۳-۱۹۵).

همچنین، اردشیر با هدف مقابله با «ملوک‌الطوایف» و علی‌رغم برخی مخالفت‌ها، «آتش‌ها از آتشکده‌ها برگرفت و بکشت و نیست کرد» (نامهٔ تنسر به گشنسب، ۱۳٥٤: ٦۸). قباد نیز با هدفی مشابه از جریان دینی مزدکی در برابر اشراف زمین‌دار و اشرافیّت دینی زردشتی پشتیبانی می‌کند (نک.: کریستنسن، ۱۳۸٥: ۲٤۹-۲٥٤).

به هر صورت، سیاست دینی گشتاسب، واکنش منفیِ دو دسته را در پی داشت؛ یکی پهلوانان به نمایندگی رستم، و دیگری تورانیان به رهبری ارجاسب. چنانکه پیش از این آمد، منابع گروه دوم مدّعی بودند که چون رستم آگاه شد که گشتاسب به دین زردشت گرویده است، خشمگین شده و طریق عصیان در پیش می‌گیرد (نهایةالارب، ۱۳۷٥: ۸۲ و دینوری، ۱۳۷۱: ٥۰) و یا دست‌کم، علی‌رغم اصرارهای گشتاسب و اسفندیار، از پذیرش آیین نو خودداری می‌کند (گردیزی، ۱۳٦۳: ٥۳ و تاریخ سیستان، ۱۳٦٦: ۳۳-۳٤) و البتّه، این مخالفت‌ها در چهارچوب رقابت میان شاه و پهلوانان، کاملاً قابل درک است.

حتّی در شاهنامهٔ فردوسی هم که اصولاً مبنایی دینی برای تقابل رستم و اسفندیار قائل نیست و چه بسا رستم را هم زردشتی معرفی می‌کند، گاه اشاره‌هایی دالّ بر مخالفت رستم با آیین زردشتی دیده می‌شود؛ برای مثال، آنجا که در مجادله‌ای لفظی، رستم با لحنی نکوهش‌آمیز از «تازه‌آیین لهراسپی» یاد کرده و «نو آیین» بودن اسفندیار را بر سر او

می‌زند، بی‌شک، اشاره به دین زردشتی و مخالفت پهلوانان سیستانی با آن دارد (فردوسی، ۱۳۵۳: ۳۰٦/٤ و ۳۱۲).

پذیرش دین زردشتی توسّط گشتاسب، در عین حال، منجر به برانگیختن خصومت تورانیان و وقوع آخرین مرحله از جنگ‌های ایران و توران شد که جزئیات آن، هم در حماسه‌ای با خاستگاه اشکانی به نام «یادگار زریران» -که اختصاصاً بدین موضوع پرداخته- آمده است و هم لابلای آثاری همچون شاهنامهٔ فردوسی و تاریخ ثعالبی با تفصیلی نسبتاً زیاد ذکر شده است.

نکتهٔ جالب در این مرحله از جنگ‌های ایرانیان و تورانیان، عدم‌حضور و نقش‌آفرینی پهلوانانی همچون رستم و گودرز و طوس و گیو و امثال ایشان است. در عوض، همه‌جا سخن از دلاوری‌های زریر -برادر گشتاسپ- و پسرش بَستور، و اسفندیار است که همه از خاندان شاهی هستند و در حالی که در دوره‌های قبل پهلوانان بودند که عنوان «سپهبد» را داشتند و سپاه ایران را در نبرد با بیگانگان فرماندهی می‌کردند (نک.: طبری، ۱۳۷۵: ٤۲۵/۲-٤۳۳). در این مرحله، فرماندهی سپاه و جناح‌های مختلف آن بر عهدهٔ اعضای خاندان شاهی است و سپهسالار ایران هم در آغاز زریر است که با عناوینی چون «زریر سپهسالار» (ثعالبی، ۱۳٦۸: ۱۷۷)، «زریر سپهبد» و «زریر سپهدار» و «سپهدار ایران» (برای نمونه، فردوسی، ۱۳۵۳: ۱۸۹/٤-۱۹۱) و حتّی گاه با عنوان «جهان پهلوان» معرّفی می‌شود:

زریر سپهبد برادرْش بود — که سالار گردان لشکرْش بود
جهان پهلوان بود آن روزگار — که کودک بُد اسفندیار سوار
پناه جهان بود و پشت سپاه — سپهدار لشکر به کردار شاه
جهان از بدان ویژه او داشتی — به رزم اندرون نیزه او داشتی

(همان، ۱۸۸/٤)

پس از کشته‌شدن زریر نیز عنوان سپهبدی و سپهسالاری به اسفندیار می‌رسد (ثعالبی، ۱۳٦۸: ۱۷۹ و فردوسی، ۱۳۵۳: ۲۸۷/٤، ۳۰۵، ۳۱۳، ۳۱۷ و غیره) و هم‌زمان، از اسفندیار

با عنوان «شَه پهلوان» (فردوسی، ۱۳۵۳: ۲۲۰/٤)، «پهلوانِ جهان»، «نامور پهلوان»، «جهان پهلوان» (همان، ۲۲۲/٤، ۲۳۲، ۲۳٦ و غیره) یاد می‌شود. به عبارت دیگر، در این مقطع، با شاهزاده‌ای پهلوان روبرو هستیم و این امر، به معنای تداخل در وظایف شاهی و پهلوانی و در واقع، تلاش شاه یا قدرت مرکزی برای به دست گرفتن نقش و کارکردهای سنّتی پهلوانان و تضعیف بنیادی ایشان است که با نمونهٔ تاریخی اصلاحات نظامی انوشیروان – که بالاتر ذکرِ آن رفت– قابل قیاس است.

این مرحله از نبردهای ایران و توران با پهلوانی‌های اسفندیار و گذر او از هفت خان و کشتن ارجاسب به پایان می‌رسد و اسفندیار در مقام سپهسالار و پهلوان ایران، در برابر پیروزی‌هایش بر دشمن تورانی، از پدر پادشاهی را خواستار می‌شود. این درخواست و پافشاری بر آن، بی‌تردید یکی از آسیب‌های برعهده‌گرفتن نقش پهلوانی توسّط شاهزادگان است.

پیش از این، پهلوانانی همچون رستم، بارها و بارها، ایران و شاه ایران را از بدترین بحران‌ها و دشوارترین گرفتاری‌ها رهانیده بودند؛ امّا به عنوان یک پهلوان، هرگز به خود اجازه ندادند که در برابر خدماتشان، مدّعی و خواستار مقام شاهی بشوند؛ زیرا که این مقام را مختصّ به دودمان کیانی می‌دانستند. امّا شاهزاده اسفندیار با این محدودیت، مواجه نیست و او که «سپهبد بُد و لشکرآرای خویش» است (همان، ۲٤۰/٤)، با تکیه بر سپاهی که در اختیار دارد، مصرّانه، خواستار کناره‌گیری پدر از تاج و تخت به نفع خود می‌شود:

پسر را جهان و درفش و سپاه — پدر را یکی تاج زرّین و گاه
ز بهر یکی تاج و افسر پسر — تن باب را دور خواهد ز سر
کند با سپاه خود، آهنگ اوی — نهاده دلش تیز بر جنگ اوی
... پدر زنده و پور جویای گاه — از این خامتر نیز کاری مخواه

(فردوسی، ۱۳۵۳: ۲۲۱/٤)

نکتهٔ دیگر، این است که در مرحلهٔ توازن میان شاه و پهلوانان، تأمین سپاه از محلّ قوایی انجام می‌شود که پهلوانان به هنگام فراخوان شاه، ارسال می‌دارند و خود نیز در مقام «سپهبد» در رأس آنها قرار می‌گیرند و البتّه هزینه‌ها و دستمزد نیروهای‌شان را هم عهده‌دار هستند.

هر گروه از این سپاهیان صرفاً به پهلوان یا سپهبد خود وابسته است و از او حرف-شنوی دارد. به عبارت بهتر، در چنین سپاهی، عملاً تعدّد مراکز فرماندهی وجود دارد و بسیار کم اتّفاق می‌افتد که همهٔ این سپهبدان و مراکز مختلف فرماندهی بتوانند با یکدیگر، همسو شده و بخواهند که در برابر قدرت مرکزی ادّعایی نموده یا فتنه‌ای برپا کنند. امّا زمانی که شاه با هدف تضعیف نقش و کارکرد پهلوانان، رأساً اقدام به تشکیل سپاهی دایمی متشکّل از سربازانی می‌کند که مستقیم به مرکز وابسته هستند و تحت رهبریِ فرماندهی واحد و منصوب از جانب شاه قرار دارند، هر لحظه این امکان وجود دارد که فرماندهِ مذکور با تکیه بر سپاهی که در اختیار دارد، خود به رقیب و دردسری برای شاه تبدیل شود.

شاخص‌ترین نمونهٔ تاریخی در این رابطه، طغیان بهرام چوبین فرمانده سپاه ایران در روزگار هرمزد چهارم –پسر و جانشین انوشیروان– است که با تکیه بر سپاهی که به نمایندگی از شاه تحت امر داشت، علیه شاه و جانشین او، خسرو پرویز، شورید و مدّعی پادشاهی شد (نک.: دینوری، ۱۳۷۱: ۱۱۱–۱۱۲) و این نخستین بار در تاریخ ساسانیان بود که شخصی بیرون از خاندان ساسانی، دعوی پادشاهی کرد و این موضوع بی‌تردید از پیامدهای منفی اصلاحات نظامی انوشیروان بود که اندک زمانی قبل و با هدف تضعیف اشراف صورت گرفته بود. وضع اسفندیار هم کم‌وبیش مشابه بهرام چوبین است با این تفاوت که خون شاهی هم در رگ‌های او جریان داشت.

به‌هرحال، گشتاسب که از پافشاری پسر جاه‌طلب خود برای رسیدن زودهنگام به تاج و تخت، هراسان شده، سنگی بزرگ پیش پای او می‌گذارد و با این بهانه که رستم «دچار

خودپسندی شده است و مست از بادهٔ غرور گشته و به کفران نعمت پرداخته و چندان که نعمت و راحت یافته، سرکش و شرور و بی‌پروا شده. مرا وزنی نمی‌نهد و حرمتی نمی‌گذارد و به من خدمتگزاری نمی‌کند» (ثعالبی، ۱۳٦۸: ۲۱۵)، از پسرش اسفندیار می‌خواهد که به عنوان آخرین شرط برای واگذاری پادشاهی به او، رستم را دست‌بسته نزد پدر بیاورد:

سوی سیستان رفت باید کنون به کار آوری رنگ و جنگ و فسون
برهنه کنی تیغ و گوپال را به بند آوری رستم زال را
(فردوسی، ۱۳۵۳: ۲۸٦/٤)

امّا اسفندیار می‌داند که این اتّهامات، واهی است و همه بهانه. پس در مقام دفاع از رستم «تاج‌بخش» برمی‌آید و پدر را یادآور می‌شود که سنّت‌ها و رسوم کهن را نادیده‌گرفته («همی دور مانی ز رسم کهن») و علی‌رغم عهد و منشوری که شاهان پیشین و مشخصاً کاوس و کیخسرو به رستم داده‌اند، در پی براندازی رستم است (همان، ۲۸٦).

به عبارت دیگر، اسفندیار نیک می‌داند که پدرش مستبدانه در پی برهم‌زدن تعادل در رابطهٔ میاه شاه و پهلوانان و تجاوز به حقوق سنّتی پهلوانان است؛ امّا نهایتاً، شهوت شهریاری است که بر اسفندیار غلبه می‌یابد و با وجود آن که خود نیز معترف است که:

نکوکارتر زو به ایران کسی نیابی وگر خود بجویی بسی
(همان: ۲۸۹)

تقابل با رستم را می‌پذیرد و تمنّای مادر را که از او، می‌خواهد: «مده از پی تاج، سر را به باد» نادیده می‌گیرد (همان، ۲۸۸).

حتّی آنگاه که در راهِ سیستان، «اشتری که پیشگام اشتران بارکش بود فروخوابید و با فشار بسیار و کوفتن‌های سخت حرکت نکرد»، اسفندیار به جای توجّه به این هشدار، با شمشیر، سر از تن شتر جدا می‌کند و به راه خود ادامه می‌دهد (ثعالبی، ۱۳٦۸: ۲۱٦–۲۱۷).

اسفندیار در مواجهه با رستم در سیستان، اتّهام‌های پدرش گشتاسب را علیه او تکرار می‌کند:

که چندین بزرگی و گنج و سپاه — گرانمایه اسبان و تخت و کلاه
تو پیش از نیاکان ما یافتی — چو در بندگی، تیز بشتافتی
چه مایه جهان داشت لهراسپ شاه! — نکردی گذر سوی آن بارگاه
چنو شهریاری به گشتاسپ داد — نیامدْت خود زان سپس تخت یاد
سوی وی یکی نامه ننوشته‌ای — از آرایش بندگی گشته‌ای
نرفتی به درگاه او بنده‌وار — نخوانی کسی را همی شهریار

(فردوسی، ۱۳۵۳: ٤/۲۹۱-۲۹۲)

و بر مبنای این اتّهامات، دو راه پیشِ روی رستم می‌نهد: یا با خواری و دست و پای در بند، به دربار گشتاسب بیا و پوزش بخواه و یا آمادهٔ نبرد باش. امّا رستم این اتّهامات را نمی‌پذیرد و ضمن برشمردن فهرست بلند خدمات خود به ایرانیان و شاهان کیانی، و تأکید بر این که «نگه‌دار شاهان و ایران منم» (همان، ٤/۳۰٦)، از اسفندیار می‌خواهد که فریب پدرش را نخورده و آزمندی را از خود دور کند و طریق دوستی و آشتی درپیش-گیرد.

حتّی به اسفندیار پیشنهاد می‌دهد که او را در رسیدن به تاج و تخت یاری کند؛ «نشانمت بر نامور تخت عاج» و آنگاه، «به مردی تو را تاج بر سر نهم» (همان، ٤/۳۱۳-۳۱٤). رستم همچنین ترکیب آرمانی پهلوان در کنار شاه -بدون آنکه در خویشکاری هم دخالت کنند- را به اسفندیار گوشزد می‌کند:

چو تو شاه باشی و من پهلوان — کسی را به تن در نماند روان

(همان، ٤/۳۱٤)

امّا تلاش‌های رستم برای منصرف‌گردانیدن اسفندیار بی‌نتیجه می‌ماند و بدیهی است که غرور پهلوانی رستم اجازه نمی‌دهد که تن به خفّت و خواری دهد و دست‌بسته و پوزش‌خواه روانهٔ بارگاه گشتاسب شود. در واقع، او همان رستمی است که حتّی در باب

چگونگی نشستن در مجلس اسفندیار، مُصر است که شأن و منزلت او مطابق با سنّت‌ها حفظ شود و حاضر نیست در کنار اسفندیار –در دست چپ و یا حتّی راست او– بنشیند و اسفندیار جوان و نوآیین را وادار می‌کند که «کرسی زرّین» آورده تا در برابرِ شاهزاده، بر آن بنشیند (همان، ۳۰۷/٤).

البتّه، همین غرور یا اصطلاحاً عصبیّت پهلوانی و پافشاری بر حفظ نام و ننگ است که پهلوانان را به مهم‌ترین سدّ در برابر دشمن بیگانه تبدیل می‌کند –چیزی که در سپاهیان مزدور وابسته به شاه هرگز دیده نمی‌شود.

بدین‌ترتیب، تنها یک گزینه باقی‌می‌ماند و آن، نبرد میان رستم و اسفندیار است – نبردی که با چاره‌سازی سیمرغ سرانجام به پیروزی رستم و کشته‌شدن اسفندیار رویین‌تن ختم می‌شود. امّا رستم از پیروزی خود و کشتن اسفندیار خرسند نیست؛ نه صرفاً بدین دلیل که طبق پیشگویی‌ها، کُشندهٔ اسفندیار عاقبتی شوم در دنیا و عقبی خواهد داشت (همان، ۳۳۵/٤ و ۳٤۲) بلکه بی‌شک، از نتایج فاجعه‌بار این نزاعی که آغاز شده، آگاه است.

رستم و در واقع، آفرینندگان داستان رستم و اسفندیار، می‌دانند که تقابل طبیعی میان شاه و پهلوانان، اگر به جای توازنی عادلانه –که در آن جایگاه و امتیازات هر دو طرف معیّن شده است– به حذف یا تضعیف بسیار یکی از دو طرف، ختم شود، بحران‌هایی را در پی خواهد داشت که دامن همگان را، اعمّ از شاه و پهلوان و مردم، خواهد گرفت. به عبارت دیگر، نبرد رستم و اسفندیار، برنده‌ای ندارد بلکه هر دو سو در کنار مردم ایران، بازنده هستند و برنده، بیگانگانی هستند که چشم طمع به این آب و خاک دوخته بودند. ادامهٔ ماجرا، پس از کشته‌شدن اسفندیار، بیانگر این واقعیت است.

در حالی که گشتاسپ هنوز بر تخت شاهی تکیه دارد، رستم و پسرش زواره با توطئه شغاد –نابرادری رستم– و شاه کابل به قتل می‌رسند (فردوسی، ۱۳۵۳: ۳۵٦/٤–۳٦٤). کمی بعد، چون گشتاسب می‌میرد و بهمن پور اسفندیار به جانشینی او می‌رسد، نخستین

اقدام شاه نو، کین‌خواهی از سگزیان و خاندان رستم است و نتیجهٔ این کین‌خواهی، تاراج زابلستان و کشته‌شدن فرامرز –دیگر پسر رستم– به دست بهمن و برافتادن خاندان پهلوانی سیستان است (نک.: همان، ۳/۵–۸ و ثعالبی، ۱۳٦۸: ۲٤۰).

بدین ترتیب، تلاش لهراسبیان برای از میدان به در راندن پهلوانان، سرانجام در دورهٔ بهمن به بار نشست. امّا این موفّقیت ظاهری، میوه‌ای جز سقوط برای لهراسبیان در پی ندارد؛ کوتاه‌زمانی پس از مرگ بهمن و در دورهٔ نوهٔ او *دارای دارایان*، بیگانگان به سرداری اسکندر مقدونی بر ایران می‌تازند، و در شرایطی که پهلوانان و نمایندهٔ ایشان رستم –به مثابهٔ «نگهدار شاهان و ایران» (فردوسی، ۱۳۵۳: ۳۰٦/٤) و «نگهبان تخت کیان» (همان، ۸/۵)– از میان رفته‌اند و تاج و تخت کیانی از پشتیبانی آنها به مثابهٔ بهترین تکیه‌گاه و «نیکوترین پشتیبان» (ثعالبی، ۱۳٦۸: ۲۲۳) بی‌بهره مانده‌اند، به آسانی ایران را تسخیر کرده و تاج و تخت کیانی را نصیب خود می‌سازند. بندهش، این معنی را به زیبایی بیان نموده است: «چون شاهی به بهمن اسفندیاران رسید، (ایرانشهر) ویران شد. ایرانیان به دست خود نابود شدند و از تخمهٔ شاهی کس نماند که شاهی کند. ایشان همای، دختِ بهمن را به شاهی نشاندند. پس، در شاهیِ *دارای دارایان*، اسکندر قیصر از روم بتاخت، به ایرانشهر آمد. دارا شاه را بکشت. همهٔ دودهٔ شاهان و مغ‌مردان و پیدایان ایرانشهر را نابود کرد» (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۸۵، بند ۲۱۳–۲۱٤).

نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه در بالا، آمد، می‌توان مدّعی شد که نبرد رستم و اسفندیار، بیان حماسیِ یک پدیدهٔ رایج تاریخی است. این پدیدهٔ تاریخی، رقابت همیشگی میان قدرت مرکزی و قدرت‌های محلّی و به عبارت دیگر، کشمکش میان شاه و پهلوانان است. در تاریخ ایران باستان، این پهلوانان عموماً اشرافیت زمین‌داری هستند که در متون تاریخی ذیل عنوان خاندان‌های کارن، سورن، اسفندیار، سپاهبد، مهران و زیگ شناخته می‌شوند و در

مقاطعی از دورهٔ ساسانی، روحانیان زرتشتی یا اشرافیت دینی هم در کنار آنها قرار می‌گیرند. تا به امروز تصوّر بر این بوده است که نخستین بار، ابن‌خلدون –مورّخ و جامعه‌شناس مسلمان در سدهٔ هشتم هجری– به این پدیدهٔ تاریخی پرداخته و آن را در قالب نظریه‌ای در باب چگونگی ظهور و سقوط دولت‌ها تنظیم نموده است، امّا پژوهش حاضر نشان می‌دهد که سده‌ها پیش از ابن‌خلدون، حماسه‌پردازان اندیشمند و تاریخ‌نگر ایرانی، این پدیده را به صورتی عالمانه و دقیق بررسی و تحلیل نموده و نتیجهٔ فهم و تحلیل خود را در قالبی حماسی به مخاطبان خاصّ و عامّ خود عرضه نموده‌اند و هوشمندانه به صاحبان قدرت –اعمّ از شاه و پهلوانان– هشدار می‌دهند که زیاده‌خواهی و به‌هم‌ریختن توازن و تعادل میان دو این جناح اصلی قدرت، ناگزیر پیامدهای شومی را برای هر دو طرف به دنبال خواهد داشت.

حتّی می‌توان گفت که درک حماسه‌پرداز ایرانی از این پدیده، از درک ابن‌خلدون نیز دقیق‌تر است؛ زیرا در حالی که ابن‌خلدون مدّعی است که قدرت مرکزی در دومین مرحله بر قدرت‌های محلّی یا حریفان داخلی خود غلبهٔ کامل می‌یابد، حماسه‌پرداز ایرانی از تعادل در رابطهٔ دو جناح و لزوم حفظ آن سخن می‌گوید که بدون تردید، با واقعیت‌های تاریخی سازگارتر است. درعین‌حال، داستان نبرد رستم و اسفندیار دلیلِ کافی است در رد دیدگاه‌هایی که ایرانیان باستان را در عرصهٔ تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری بدون دستاورد می‌دانند (بویژه در قیاس با یونانیان و رومیان معاصر با ایشان).

در واقع، این داستان و مانند آن در حماسهٔ ملّی ایران، بیانگر نوعی تاریخ‌نگاری اندیشمندانه و تحلیل‌محور است که می‌کوشد تا پدیده‌های تاریخی را در کلیّت خود بررسی کرده و به تصویر بکشد، و از آنجا که حماسه‌پرداز می‌داند که این پدیده‌ها، رویدادهایی تکرارشونده هستند –و نه یکتا و منحصر به فرد (که در این صورت، دیگر پرداختن به آنها ارزشی نداشت)– ارائهٔ زمان دقیق وقوع این رویدادها و یا معرّفی چهره‌های تاریخی که درگیر این رویدادها هستند برای او اولویت و اهمّیتی ندارد.

از همین رو، رویارویی رستم و اسفندیار را می‌توان در مقاطع گوناگونی از تاریخ ایران و با نقش‌آفرینی شخصیت‌های متعدّد تاریخی بازجُست، امّا درعین‌حال، تلاش برای تطبیق کامل و نعل‌به‌نعل آن با یک رویداد معیّن تاریخی می‌تواند گمراه‌کننده باشد. احتمالاً، به دلیل همین نگرش ویژهٔ حماسه‌پردازان یا همان تاریخ‌نگاران اندیشمند ایران باستان است که در حماسهٔ ملّی ایران، نامی از شاهان ماد و هخامنشی و اشکانی هم نیامده است، نه به سبب فقدان آگاهی تاریخی و یا عدم‌دلبستگی ایرانیان به رویدادهای تاریخی.

پی‌نوشت‌ها

١- ذبیح‌الله صفا، السکیکین را تصحیفی از سَکسیّین، سَکزیّین یا سکسیکین دانسته و آن را با واژه سَکَ و سیستان مرتبط می‌داند و به عبارت دیگر، این واژه را صورت جمع واژهٔ سگزی یا سجزی به معنی سیستانی می‌داند (صفا، ١٣٣٣: ٤٥-٤٦).

٢- همچون آیهٔ «إِذا تُتْلی عَلَیْهِ آیاتُنا قال أَساطِیرُ الْأَوّلِینَ» (المُطَفّفین، ١٣؛ القلم، ١٥) و سایر آیاتی که در آنها واژهٔ اساطیر آمده است.

٣- مادر شاه‌عبّاس، خیرالنّساء بیگم مهد علیا، را قزلباشان در حرمسرای شاه و به روایتی در آغوش شاه به قتل رساندند (اسکندر بیگ ترکمان، ١٣٨٢: ٢٥٠/١-٢٥١ و نیز نک.: فلسفی، ١٣٤٧: ج ٥٧/١)، و برادرش حمزه میرزا نیز احتمالاً قربانی توطئه‌های قزلباشان شد. خود او نیز مدّت‌ها بازیچهٔ جاه‌طلبی‌های قزلباشان و مشخّصاً علیقلی خان شاملو حاکم هرات و مرشدقلی خان استاجلو حاکم مشهد بود و اصولاً بر تخت شاهی نشستن او نیز نتیجهٔ کودتای قزلباشان علیه شاه قانونی و پدرش، محمّد خدابنده، بود -کودتایی که البتّه عبّاس میرزا که در آن هنگام نوجوانی هفده ساله بود، نقشی واقعی در آن نداشت، بلکه آلت دست جاه‌طلبی‌های سران قزلباش واقع شده بود (نک.: سیوری، ١٣٨٥: ٦٨-٧٦).

٤- این تقسیم‌بندی که خود متأثر از تقسیم‌بندی برتلس (Evgeny Edvardovich Berthels)، خاورشناس روس، است را می‌توان بخش‌بندی سنّتی شاهنامه نامید؛ در واقع، امروزه با دیدگاه-هایی نو و متفاوت، بخش‌بندی‌های دیگری نیز از شاهنامه ارائه شده است (نک.: قائمی، ١٣٨٨: ١٠٩-١٢٩).

٥- شاهان ایرانی گاه در فضای آزاد بارِ عام می‌دادند تا همگی به آسانی بدیشان دسترسی داشته باشند. برای نمونه، و بنا به گزارش آثارالباقیه، در نخستین روز از دی ماه -موسوم به «خرّم روز»- پادشاه از تخت شاهی به زیر می‌آمد و در بیابان بر فرش‌های سپید می‌نشست و دربان‌ها و قراولان و حاجبان را به کنار می‌زد و مردم آزادانه و بدون مانع، می‌توانستند با شاه گفتگو کنند و مسائل و مشکلات خود را مطرح کنند (بیرونی، ١٣٨٦: ٣٤٤-٣٤٥).

٦- بنا بر روایتی شفاهی، لهراسب پیش از این که به عنوان یک گزینه برای نشستن بر تخت کیانی مطرح شود نیز رابطه‌ای متشنج با بزرگان داشته است (نک.: جباره، ١٣٩٧: ٥٤).

منابع

الف) کتاب‌ها

١. ابن‌الأثیر، ابوالحسن علی بن ابی‌الکرم (١٣٨٥ق.)، الکامل فی‌التاریخ، بیروت: دار صادر.

٢. ابن‌خلدون، عبدالرّحمن (١٣٧٥)، مقدّمهٔ ابن‌خلدون، ترجمهٔ محمّد پروین گنابادی، چاپ هشتم، تهران: علمی و فرهنگی.

٣. ابن‌ندیم، ابوالفرج محمّد بن اسحاق (١٤١٧ق.)، الفهرست، تحقیق ابراهیم رمضان، بیروت: دارالمعرفه.

٤. ابن‌هشام، عبدالملک (١٣٧٥)، زندگانی محمّد (ص) پیامبر اسلام، ترجمهٔ سیّدهاشم رسولی، چاپ پنجم، تهران: کتابچی.

٥. ابن‌هشام، عبدالملک (بی‌تا)، السیرةالنبویّه، تحقیق مصطفی السقا و ابراهیم الأبیاری و عبدالحفیظ شلبی، بیروت: دارالمعرفه.

٦. اسکندر بیگ ترکمان (۱۳۸۲)، تاریخ عالم‌آرای عبّاسی، تصحیح ایرج افشار، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
۷. اسلامی‌ندوشن، محمّدعلی (۱۳۹۰)، داستان داستان‌ها؛ رستم و اسفندیار در شاهنامه، چاپ سوم، تهران: شرکت سهامی انتشار.
۸. انجوی‌شیرازی، سیّدابوالقاسم (۱۳٦۹الف)، فردوسی‌نامه؛ مردم و فردوسی، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی.
۹. ـــــــــــــــــــــ (۱۳٦۹ب)، فردوسی‌نامه؛ مردم و قهرمانان شاهنامه، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی.
۱۰. بیرونی، ابوریحان (۱۳۸٦)، آثارالباقیه، ترجمهٔ اکبر داناسرشت، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.
۱۱. پلوتارک (۱۳٤٦)، حیات مردان نامی، ترجمهٔ رضا مشایخی، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۲. تاریخ سیستان (۱۳٦٦)، تحقیق و تصحیح از محمّدتقی بهار، چاپ دوم، تهران: کلاله خاور.
۱۳. تفضلی، احمد (۱۳۷۸)، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، به کوشش ژاله آموزگار، چاپ سوم، تهران: سخن.
۱٤. ثعالبی، عبدالملک بن محمّد (۱۳٦۸)، تاریخ ثعالبی مشهور به غررُ اخبارِ مُلوک‌الفُرس و سیَرِهم، پارهٔ نخست (ایران باستان)، ترجمهٔ محمّد فضائلی، تهران: نشر نقره.
۱۵. جاماسب آسانا، جاماسب‌جی دستور منوچهرجی (۱۳۷۱)، متون پهلوی، گزارش سعید عریان، تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.
۱٦. دانداماییف، محمد آ. (۱۳۸۱)، تاریخ سیاسی هخامنشیان، ترجمهٔ خشایار بهاری، تهران: نشر کارنگ.
۱۷. درخت آسوریگ (۱۳٦۳)، ترجمهٔ ماهیار نوابی، چاپ دوم، تهران: فروهر.

۱۸. دیاکونوف، ا. م. (۱۳۸۰)، تاریخ ماد، ترجمهٔ کریم کشاورز، چاپ ششم، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۹. دینوری، ابوحنیفه احمد بن داود (۱۳۷۱)، اخبارالطوال، ترجمهٔ محمود مهدوی-دامغانی، چاپ چهارم، تهران: نشر نی.

۲۰. زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱)، تاریخ در ترازو، تهران: امیرکبیر.

۲۱. سپاهی، جمشید (۱۳٤۹)، نگرشی بر اوج و سقوط رستم در شاهنامه، تهران: مؤسسه انتشارات آسیا.

۲۲. سیوری، راجر (۱۳۸۵)، ایران عصر صفوی، ترجمهٔ کامبیز عزیزی، تهران: نشر مرکز.

۲۳. شارپ، رلف نارمن (۱۳۸۲)؛ فرمان‌های شاهنشاهان هخامنشی، تهران: پازینه.

۲٤. شمیسا، سیروس (۱۳۷٦)، طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار (همراه با مباحثی در آیین مهر)، تهران: نشر میترا.

۲۵. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۳)، حماسه‌سرایی در ایران؛ از قدیم‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری، تهران: مؤسسه مطبوعاتی امیرکبیر.

۲٦. طبری، ابوجعفر محمّد بن جریر (۱۳۸۷ق.)، تاریخ‌الأمم و الملوک، تحقیق محمّد ابوالفضل ابراهیم، ط الثانیه، بیروت: دارالتراث.

۲۷. طبری، محمّد بن جریر (۱۳۷۵)؛ تاریخ طبری، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، چاپ پنجم، تهران: اساطیر.

۲۸. فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۳۵۳)؛ شاهنامه، تصحیح ژول مول، چاپ دوّم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

۲۹. فَرنبَغ دادگی (۱۳۸۵)، بندهش، ترجمهٔ مهرداد بهار، چاپ سوم، تهران: توس.

۳۰. فلسفی، نصرالله (۱۳٤۷)؛ زندگانی شاه‌عبّاس اوّل، چاپ سوّم، تهران: دانشگاه تهران.

۳۱. کریستنسن، آرتور (۱۳۸۵)، ایران در زمان ساسانیان، ترجمهٔ غلامرضا رشید یاسمی، چاپ پنجم، تهران: صدای معاصر.

٣٢. کویاجی، جهانگیر کوورجی (١٣٨٠)، بنیادهای اسطوره و حماسهٔ ایران، گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه، تهران: آگه.
٣٣. گردیزی، ابوسعید عبدالحیّ بن ضحاک (١٣٦٦)، زین‌الأخبار، تحقیق عبدالحیّ حبیبی، تهران: دنیای کتاب.
٣٤. مجمل‌التواریخ و القصص (بی‌تا)، تحقیق ملک‌الشعراء بهار، تهران: کلاله خاور.
٣٥. مسعودی، أبوالحسن علی بن الحسین (١٤٠٩ق.)، مروج الذّهَب و معادن الجوهر، تحقیق اسعد داغر، أربعه اجزاء، قم: دارالهجره.
٣٦. مسکوب، شاهرخ (١٣٤٢)؛ مقدّمه‌ای بر رستم و اسفندیار، تهران: امیرکبیر.
٣٧. نامهٔ تنسر به گشنسب (١٣٥٤)، به تصحیح مجتبی مینوی، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.
٣٨. نولدکه، تئودور (١٣٦٩)، حماسهٔ ملی ایران، ترجمهٔ بزرگ علوی و با مقدّمهٔ سعید نفیسی، چاپ چهارم، تهران: نشر جامی و مرکز نشر سپهر.
٣٩. نویدی، داریوش (١٣٨٦)، تغییرات اجتماعی–اقتصادی در ایران عصر صفوی، ترجمهٔ هاشم آقاجری، تهران: نشر نی.
٤٠. نهایةالأرب فی أخبار الفرس و العرب (١٣٧٥)، تصحیح محمّدتقی دانش‌پژوه، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
٤١. واقدی، محمّد بن عمر (١٣٦٩)، مغازی؛ تاریخ جنگ‌های پیامبر(ص)، ترجمهٔ محمود مهدوی‌دامغانی، چاپ دوّم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
٤٢. ولسکی، یوزف (١٣٨٨)، شاهنشاهی اشکانی، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، چاپ چهارم، تهران: ققنوس.
٤٣. هرودوت (١٣٦٢)، تاریخ هرودوت، ترجمهٔ غ. وحید مازندرانی، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.
٤٤. هزار حکایت صوفیان (١٣٨٩)، مقدّمه و تصحیح و تعلیقات از حامد خاتمی‌پور، تهران: سخن.

ب) مقالات

۱. آموزگار، ژاله (۱۳۸۵)، «سنّت شفاهی در ایران باستان»، بخارا، شمارهٔ ۵۳، صص ۱٤۰–۱۵۱.

۲. جباره، عظیم (۱۳۹۷)، «بررسی باورهای عامیانه و اساطیری در روایتی نقالی از داستان رستم و اسفندیار»، پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال چهاردهم، شمارهٔ ۲، صص ۵۱–۷٤.

۳. خطیبی، ابوالفضل (۱۳۷٦)، «روایتی دیگر از داستان رستم و اسفندیار»، نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ ۱۰، صص ۱۵۵–۱٦۲.

٤. راشد محصّل، محمّدتقی (۱۳٦۹)، «مروری بر داستان رستم و اسفندیار»، مجله دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، شمارهٔ سوم و چهارم، صص ٤۳۲–٤٦۲.

۵. عدنانی، سیّدمسعود (۱۳۸۸)؛ «دورهٔ گشتاسپی در حماسه، گذار خودکامگی از اسطوره به تاریخ»، جستارهای ادبی (مجله دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد)، دورهٔ ٤۲، شمارهٔ ٤ (مسلسل ۱٦۷)، صص ۱۷۷–۱۹۰.

٦. قائمی، فرزاد (۱۳۸۸)، «طبقه‌بندی توصیفی شاهنامه بر اساس شالوده‌های تاریخی و اساطیری»، ادبیات فارسی، دورهٔ پنجم، شماره ۲۱، صص ۱۰۹–۱۲۹.

۷. قریب، مهدی (۱۳۷٤)، «بازخوانی داستان رستم و اسفندیار از شاهنامهٔ فردوسی»، ایران‌شناسی، سال هفتم، شمارهٔ ۲، صص ۳۵۷–۳۷۲.

۸. مالمیر، تیمور (۱۳۸۵)، «ساختار داستان رستم و اسفندیار»، نشریه دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۹، ۱٦۳–۱۸٤.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و سوم، بهار ۱٤۰۱، شمارهٔ ۵۲
صفحات ۷۲-٤۷
DOR: 20.1001.1.17359589.1401.23.52.2.7

همراهی استعاره و اسطوره در ادبیات عصر تیموری و صفوی بر اساس داستان مهر و ماه*

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر کبری بهمنی[۱]
پژوهشگر پسادکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه الزهرا (س)
دکتر ذوالفقار علّامی
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه الزهرا (س)

چکیده

داستان مهر و ماه، ماجرای عشق مهر شرقی به ماه غربی و عزیمت وی برای رسیدن به معشوق است. این داستان، الگوی گسترش‌یافتهٔ غزل است که بر ساختارهای روایی و اپیزودهای (خرده داستان‌های) قصّه‌های عامیانه منطبق شده است؛ گفتمان منجمدی که بر اثر استعمال و تکرار در طول زمان تبدیل به کلیشه شده و تجدید و بازسازیِ خود را در تلفیق با گونهٔ دیگری یافته است. در داستان، ادغام و تعامل دو نوع ادبیِ غزل و روایت دیده می‌شود که در عین درهم‌تنیدگی، مرزهای هر یک قابل جداسازی است؛ به عبارتی، غزل‌های درون روایت از قصّه جدا می‌شوند ولی همگنه‌هایی که داده‌های انتزاعی را در سطح رویی گفتمان صورت بخشیده‌اند، روابط میان نشانه‌ها را پیچیده کرده‌اند. برنامهٔ روایی بر کنشِ برنامه‌محور مبتنی است و غزل جریانی احساسی است که در کلّ گفتمان نمود دارد.

تحلیل نشانه‌معناشناختی با تمایز غزل به عنوان جریان عاطفی و روایت به عنوان نظام برنامه‌محور، کارکرد و تعامل هر دو را در کلّیت گفتمان بررسی می‌کند. استعاره‌های غزل با صورت‌بخشی به مقوله‌های بنیادین معنا چه تغییری در لایهٔ نحوی و سطح زیرین ایجاد کرده‌اند؟ گونهٔ عاطفی توانسته با شکستن هنجارهای زبانی، نمایه‌های تازه تولید کند؟ کاربرد نمایه‌ها و استعاره‌های غزل در روایت، گفتمان غزل را عینی کرده است، امّا این محسوس‌سازی با تحلیلی که از شعر و ادبیات عصر تیموری و صفویه می‌شود و

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۰۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰٦/۲۹
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: k.bahmani@alzahra.ac.ir

مدعی اســت که از اسطوره تهی شده، هم‌سو نیست، زیرا هستهٔ مرکزی گفتمان همچنان بر اسطوره نهاده شده است.

واژه‌های کلیدی: مهر و ماه، نویسندهٔ ناشناس، نشانه‌معناشناسی، غزل، اکتان، همگنه، روایت.

مقدّمه

قصّهٔ مهر و ماه، ماجرای عشق مهر شرقی به ماه غربی و عزیمت وی برای رسیدن به معشوق است. این داستان که به قصّهٔ مهر و ماه منثور شناخته شده است، از نویسندهٔ ناشناسی است که به داستان مهر و ماه جمالی دهلوی (۹۰۵ ق.) توجه داشته است. تاریخ تحریر آن را اواخر قرن نهم دانسته‌اند (اسلام‌پناه، مقدّمهٔ داستان، ۱۳۸۹: ۹-۱۱). محمّدحسین اسلام‌پناه داستان را در سال ۱۳۸۹ با مقدّمهٔ ایرج افشار تصحیح و چاپ کرده است.

داستان به دو شکل با غزل ارتباط تنگاتنگ دارد، یکی آن که کنش‌گران داستان، استعاره‌های غزل فارسی‌اند؛ کنش‌گرانی مثل مهر، ماه، بنفشه، نسیم و ... صورت انسانی گرفته‌اند و دیگر، کاربرد غزل‌های کامل یا ابیاتی از یک غزل در طول داستان است. این نکته که انواع، ظرفیت پذیرش عناصر یکدیگر را دارند در ادب فارسی نمونه‌های بسیاری دارد. قالب روایی بیشتر از هر نوع ادبیی، قالب‌های دیگر را درون خود ادغام کرده است. قصّه‌گو، در میانهٔ قصّه، موعظه می‌کند، شعر می‌گوید یا حتّی بخشی از دیدگاه‌های کلامی خود را توضیح می‌دهد؛ بدون آن که حرکت از روایت به نوع دیگر تابع قانون مشخّصی باشد.

یکی از پرکاربردترین روش‌های استفاده از شعر در روایت، تکرار و تأیید توصیف-های قصّه‌گوست. قصّه‌گو با آوردن بخشی از شعر تغزّلی یا حماسی یا ...، در پی تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب است. این تکنیک جزو فنّ بیان او محسوب می‌شود. در این موارد، قراردادهای نوع ادبیی که متعلّق به روایت است، غلبه دارند و استلزامات نوع

را تعیین می‌کنند. شعر، بُعد عاطفیِ همراه با ایجاز کلام است که در ارتباط، انسجام و یکپارچگی با مضمون پاراگراف منثورِ قبل است. در داستان مهر و ماه، پیوند غزل و روایت بیشتر و فراتر از استشهادات راوی و تأییدهای کلامی یا کاستن از سنگینی و شتاب حوادث است.

غزل با گنجینهٔ سرشار صورخیال، قبل از عصر تیموری و صفویه به کمال رسیده و مفاهیم شعری و صورخیال آن هم‌چنان تقلید و دوباره‌پردازی می‌شده است. «ناقدان ادبی با قید این فرض که مفاهیم شعری میراثی مشترک نه ملک طلق این شاعر و آن شاعر است، بر تفاوت میان دوباره‌پردازیِ بهتر درونمایه‌های قدیم و تقلید صاف و صریح که به انتحال منجر می‌شد تأکید می‌کردند... تقلید را بد می‌شمردند، در صورتی که دوباره-پردازیِ بهتر، روش سازنده‌ای به حساب می‌آمد که بر کاربردِ درست میراث پیشینیان مبتنی بود –یعنی استفاده‌ای جدید از درونمایه‌های موروث» (زیپولی (Zipoli)، ۱۳۹۳: ۲۱۷).

صورخیال در چارچوب سنّت‌های ادبی، رشد و تکامل یافته‌اند. نظام مرتّب و دقیق آنها با کاربردهای مکرّر، تثبیت‌شده‌تر و سازمان‌یافته‌تر شد و به مرور زمان، بُعد عاطفی آنها کاهش یافت. «محتویات آثار ادبی از ویژگی‌های مرسوم و متعارف خود سخت تأثیر می‌پذیرند. هیچ‌کس کلمات پرمدح و ثنای یک شاعر مدّاح را به عنوان تمجید و تحسین صادقانه به حساب نمی‌آورد. همین طور، معدودند کسانی که شور و شیدایی عاشقی را که در قالب غزلیات ابراز کرده، به عنوان بیان احساسات شخصی او بگیرند» (دوبرن (de Bruijn)، ۱۳۹۳: ۷۰).

مشخّصهٔ دیگر، که عمدتاً، پژوهشگران غربی بر آن تأکید کرده‌اند، جنبهٔ ایستا، ثابت و تصنّعی صورخیال در شعر فارسی است. فنون بلاغی بیشتر نقش تزئینی دارند و صورخیال شعری در وضعیتی که هستند متضمن هیچ بار عاطفی نیستند (زیپولی، ۱۳۹۳: ۲۱۹). هنر نویسنده به جای آن که از عواطفش سرچشمه بگیرد، معطوف به هنرمندان

پیش از خود است. «شعر فارسی بیش از بیش در مسیر تجرید یا انتزاع جلو رفته است. تمایل آن تدریجاً به این بوده که صورخیال را از معانی و ریشه‌های آن خالی کند و آنها را در رنگ و لعاب ادب کلّی لازم برای نوشتن یا فهمیدن نثر و شعر فارسی سده‌های میانی به شکل دقیق شده‌ای درآورد» (وان رومبکه، ۱۳۹۳: ۳۹۹).

داستان مهر و ماه استعاره‌های پرتکرار غزل را تبدیل به کنش‌گران روایت کرده است. علاوه بر آن، با آوردن غزل در طول روایت و در موقعیت‌های مختلف، این باور را ایجاد می‌کند که استعاره‌های غزل و روابط عاشق و معشوق بر اصل روایی مبتنی هستند و روایت کنونی بر اساس خلأ گفتمانی ساخته شده و مرجع استعارات و موقعیت‌ها شمرده می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

در مقالهٔ علیرضا نبی‌لو، «ریخت‌شناسیِ داستان مهر و ماه» (۱۳۹۰)، داستان با الگوی ریخت‌شناسی پراپ بررسی شده. به غیر از مقالهٔ مذکور، پژوهش مستقلی راجع به این داستان انجام نشده است.

دربارهٔ ارتباط غزل و قصّه‌های عاشقانه، می‌توان به مقالهٔ حسن ذوالفقاری، «طبقه‌بندیِ منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی» (۱۳۹۱) اشاره کرد. ذوالفقاری منظومه‌های عاشقانه را بسط-یافتهٔ شعر غنایی می‌داند و معتقد است در منظومه‌های عاشقانه، همان مضمون غزل باز و گسترده شده است. بده‌بستانی که در واقع، نمی‌توان منشأ عناصر سیّال آن و مسیر حرکت آنها را از یک نوع به نوع ادبیِ دیگر مشخص کرد.

رویکرد نشانه‌معناشناسی با توجه به تقسیم متن به سطوح و لایه‌های تولید معنا و بررسیِ نشانه‌ها و ارتباط بین آنها در سطوح مختلف قادر است ابعاد تازه‌ای از تعامل و ارتباط بین نشانه‌ها را آشکار کند.

مبانی نظری

نشانهٔ معناشناسی بررسی نحوهٔ تولید و انتقال معنا از طریق نشانه‌هاست. بنابراین، به بررسی مفاهیم وسطوح اصلی سازمان‌دهی «معنا» می‌پردازد و به دنبال روابط متقابلی است که بین نشانه‌ها اتّفاق می‌افتد (عبّاسی،۱۳۹۳: ۱۵). «معنا زمانی به وجود می‌آید که تقابل در کار باشد. تقابل‌ها می‌توانند به نوعی تغییر منجر شوند. لذا تقابل و تغییر در فرایند معنا در صورت همبسته حضور دارند» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۳۹). در نظام روایی کنش در مرکز عملیات روایی قرار دارد و با ایجاد تغییر در معنای موجود، فرایند دگرگونی معنایی را هدایت می‌کند. بنابراین، نشانه‌ها در شکل‌گیری فرایند نشانه‌ای کارکردی قالبی، منطقی و خطّی دارند. «شناخت کنشی، شناختی است که دارای سیر منطقی است، از جنبه‌ای استدلالی برخوردار است و دارای مراحل خاص است» (شعیری، ۱۳۹۲: ۵۵). علاوه بر اینها غایت‌مند (=هدفمند) نیز هست.

سیر روایی، سازمان‌دهندهٔ گفتمان است. نیروها و نقش‌هایی که فرایند روایی را متحقق می‌سازند، اکتان‌ها (actant) هستند. «اکتان، واحد نحویِ پایه‌ای و اصلی دستور زبان روایی را گویند. اکتان به وسیلهٔ رابطهٔ محمولی یا همان رابطهٔ پردیکایی و به کمک ترکیب مدلی و همچنین به کمک رابطه‌اش با اکتان‌های دیگر تعریف می‌شود» (عباسی، ۱۳۹۵: ۱۰٤).

گفتمان، نظام‌بندی و سازمان‌یافتگیِ نشانه‌ها در یک بافت کلّی است. در هر گفته یا گزاره‌ای دو عنصر پایه و اصلی وجود دارد: محمول یا پردیکا که حالت یا عمل را توضیح می‌دهد و ظرفیت‌ها یا موضوع‌های محمول. موضوع محمول همان اکتان‌های گزاره هستند. در فرمول زیر دو محمول حالتی و گشتاری نشان داده شده‌اند:

$$\{F1\{S_1 \longrightarrow (S2 \cap O)\}$$

بر این اساس، دو نوع اکتان قابل جداسازی‌اند. این دو نوع که از تقابل دوتایی اوّلیه و اصلی روایت گرفته شده‌اند و دارای دو نوع کارکرد هستند، عبارتند از اکتان‌های موقعیتی و اکتان‌های گشتاری. «اکتان‌های موقعیتی تنها به کمک جایگاه‌شان در میدان موقعیتی یا وضعیتی گفتمان تعریف می‌شوند: قصد و التفاتی که این اکتان‌های موقعیتی را مشخص می‌کند تنها در یک جهت‌گیری است که طبیعتی هندسی و مکانی دارد؛ در حالی که اکتان‌های گشتاری به کمک حضور و مشارکتشان در نیروهایی که حالت چیزها را تغییر می‌دهند، تعریف می‌شوند. قصد و التفات وجهِ مشخّصهٔ این کنشگران گشتاری است. این قصد و التفات روی عنصری به نام تغییر و تحوّل بنا شده است، یعنی روی نظامی از ارزش‌ها. در واقع، اکتان‌های موقعیتی تحت کنترل جهت‌گیری گفتمان هستند، در حالی که اکتان‌های گشتاری وابسته به ساختار معنایی پردیکاهایی هستند که در آن شرکت می‌کنند» (همان: ۱۱۹).

تمایز بین اکتان‌های موقعیتی و گشتاری روی تمایز میان دنیای حضور و دنیای پیوند پایه‌ریزی شده است. مبنای این تمایز روی نمود فعل قرار دارد و دو نوع کارکرد دارد. کارکرد–پیوند یا کارکرد ارتباط و کارکرد گشتار یا کارکرد–تبدیل. کارکرد پیوند در ارتباط با ثبات است و به سخنی دیگر در پیوند با همان «حالت چیزها»ست. امّا کارکرد گشتار، در ارتباط با تغییر، دینامیک و پویایی است. در الگوی کارکرد–پیوند می‌توان دو گزاره داشت: ۱) گزارهٔ وضعیت اتصالی (⋂)؛ ۲- گزارهٔ وضعیت انفصالی یا گسستی (U) (همان: ۲۰۰).

هر گزارهٔ عاملی در خود، دو گزارهٔ وضعیت پایدار دارد: یکی در قبل و یکی در بعد.

$$(S1UO) \neq (S2\cap O)$$

اکتان صورتی کاملاً نحوی است درحالی که کنش‌گر صورتی پیچیده متشکل از ترکیبات نحوی و ترکیبات معنایی است. کنش‌گر در ارتباط با نحو روایی و معنای گفتمانی است. در ارتباط با معنای گفتمانی است؛ زیرا مفهوم کنشگر نقشی مضمونی دارد که

انسانی‌شده و اجتماعی‌شده است و به شکل صورها و فیگورها متجلّی می‌شود. روند کنش‌گر سازی مطابق با دلایل و شاخص‌های معنایی تعریف شده است. بررسی الگوی کنش‌گران براساس چارچوبی ساختاری به دنبال شناسایی و تعریف موقعیت یا وضعیت کنشی است.

اساس این تعریف بر رابطهٔ بین یک موقعیت کنشی با موقعیت‌های کنشی دیگر قرار دارد. به عبارت دیگر، به کمک رابطهٔ بین نقش فاعل و شی ارزشی است که می‌توان هر یک از این دو نقش را تعریف کرد، زیرا «هر پدیدار را باید در مناسبتش با مجموعهٔ پدیدارهایی که خود بخشی از آنهاست، بررسی کرد» (احمدی، ۱۳۸۵: ۲۱). در واقع، هر عنصری معنای خود را از رابطه با عناصر دیگر نظام و از رابطهٔ خود با کلّ نظام به دست می‌آورد. نقش‌ها لازمهٔ مفهوم سیر روایی‌اند و در انتهای سیر روایی دریافت می‌شوند.

با وجود تداخل انواع و تعامل گونه‌های گفتمانی، تحلیل نشانه‌معناشناختی داستان مهر و ماه، کارکرد و تعامل جریان عاطفیِ غزل و نظام برنامه‌محور روایت را در کلّیت گفتمان بررسی می‌کند. استعاره‌های غزل با صورت‌بخشی به مقوله‌های بنیادین معنا چه تغییری در لایهٔ نحوی و سطح زیرین ایجاد کرده‌اند؟ اکتان‌ها و کنش‌گران هویت معنایی خود را از غزل گرفته‌اند یا از روایت؟ کاربرد نمایه‌ها و استعاره‌های غزل در روایت، گفتمان غزل را عینی کرده است، امّا این محسوس‌سازی هم‌سو با تحلیلی که از شعر و ادبیات عصر تیموری و صفویه می‌شود، از اسطوره تهی شده است یا هستهٔ مرکزی گفتمان همچنان بر اسطوره قرار دارد؟ جریان‌های عاطفی غزل چه نقشی در روایت دارند؟ داستان را به صورت یک کل در نظر می‌گیریم و به بررسی روابط سازمان‌یافته بین کل و بخش-های آن می‌پردازیم.

تحلیل و بررسی

١- نحو روایی

در داستان مهر و ماه، مهر در حین شکار با دیدن عکس ماه عاشق وی می‌شود. این جریانِ دیداری، رخدادی است که منشأ برنامه روایی قلمداد می‌شود و با پیشینه و معنای فرهنگیی که دارد[1]، سوژه را به سمت گسست از وضعیت ثابت سوق می‌دهد. رابطه‌ای که در نحو روایی با این رخداد شکل می‌گیرد، حرکت فاعل به سمت شی ارزشی است. کنش‌گر فاعلی و کنش‌گر شی ارزشی روی یک پایه ساختاری، رابطه‌ای از نوع جهت‌دار دارند. اکتان گشتاری تنها با نیروی التفات یا نیت‌مند می‌تواند در صحنه محمولی (پردیکاتیو) یک گزاره یا یک گفته شرکت کند. نیروی التفات که از طریق گشتارهای جستجو حاصل شده، فاعل کنش‌گر و کنش‌گر شی ارزشی را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. با جستجوی قهرمان برای یافتن ماه نظام ارزشی در کلان روایت شکل می‌گیرد.

داستان مهر و ماه دارای یک روایت ابزاری است. اهمّیت این روایت ابزاری به خاطر دوگانه فرستنده/گیرنده است که معرِّف بُعدی است که در آن ارزش پیشنهاد، تعویض و مبادله می‌شود. کنش‌گر کنترلی که معادلی برای ارزش تعیین می‌کند، ارزش را که از دید مهر درونی است، با واقعیت بیرونی و شرایط خودش بازتعریف می‌کند. ماه ارزشی است که در قبال آزادی زهره و شکست دشمنِ شاه به مهر سپرده می‌شود. در این نوع معاوضه رابطه‌ای از نوع «اگر... آن‌گاه....» حاکم است.

در ادامهٔ داستان، وقتی مهر با ماه به سمت شرق حرکت می‌کند، سحاب و ابر فرنگی برای مهر مانع ایجاد می‌کنند. این پاد–اکتان‌ها، که ساختار جدلی روایت را شکل می‌دهند، نقش مضمونی خود را از غزل گرفته‌اند. صورت‌های قرینه‌ای و تقابلی بین اکتان‌ها عبارتند از: پاد–اکتان فاعل و پاد–اکتان فرستنده (ر.ک.: عبّاسی، ١٣٩٥: ١٠٤).

در مسیر رسیدن مهر به ماه ساختار جدلی در پی تغییر ارزش یا ایجاد ارزش تازه است. در اینجا رقیب ماه است که برای مهر مانع ایجاد می‌کند. سرو و دختر دیوزاد

می‌خواهند مهر را به دست آورند و با ماه رقابت می‌کنند. مناقشه بر سر تصاحب ارزش نیست؛ مانع چیزی است که فاعل کنش‌گر را از ادامهٔ راه بازمی‌دارد و از شی ارزشی دور می‌کند. توقّف ناخواسته و گاه غفلت مهر، خشم ماه را برمی‌انگیزد؛ بنابراین ارتباط عاشق و معشوق از گفتمان قصّه‌های عامیانه خارج می‌شود و معنای خود را از گفتمان غزل عارفانه می‌گیرد.

این گفتمان به آیه «یُحِبُّهُم وَ یُحِبّونَه» (٥٤/مائده) استناد می‌کند: «بار ناز عاشقیِ عاشق هم معشوق تواند کشید، چنانکه معشوق ناگذرانِ عاشق است عاشق هم ناگذرانِ معشوق است. خواست معشوق عاشق را بیش از خواستِ عاشق بود معشوق را ... جامهٔ عشق را تار «یُحِبُّهُم» آمد و پود «یُحِبّونَه» (رازی، ۱۳۷۳: ٦١).

چیزی که از آن به عنوان «غیرت» نام می‌برند. غیرت معشوق است که نمی‌خواهد جز خودش، ارزش دیگری برای عاشق وجود داشته باشد، بنابراین جای عاشق و معشوق ثابت نمی‌ماند، در حالی که در نحو روایی فاعل کنش‌گر یکی است و خواستنِ او محمول پردیکا را متحقق می‌کند. با بررسی سازه‌های روایت کارکرد و دلالت معنایی، این ویژگیِ نحو روایی را درمی‌یابیم.

تحقق کنش و تکمیل فرایند روایی وابسته به افعال مؤثّر است. افعال مؤثّر علاوه بر آن که به کنش‌گران هویت می‌بخشند، پیش‌فرض اجرا یا پرفورمانس (Performance) شمرده می‌شوند و فضاهای عاطفی را شکل می‌دهند. فونتنی (Fontanille) می‌گوید: افعال مؤثّر، برای تولید فضای عاطفی باید حداقل دو شرط داشته باشند: در تعامل با یکدیگر قرارگیرند و میزان‌پذیر باشند. در این حالت تنش تحقق می‌یابد و ساختار ارزشی خود را نمایان می‌سازد (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۵۰).

افعال مؤثّر می‌توانند گزاره‌هایی را که در ارتباط با فعل /انجام دادن/ یا /بودن/ است تغییر دهند و آنها را مدلیزه (الگودهی) کنند. «مدلیته‌ها که هم چون شرایط پیش‌فرض‌شده

در نظرگرفته شده‌اند به منطق قدرت تعلّق دارند، یعنی به منطق گشتاری و تغییردهندهٔ گفتمان گفته‌شده مربوط می‌باشند» (عبّاسی، ١٣٩٥: ١٤٩).

در بعد روایی، فاعلِ کنش‌گر افعال مؤثّر را داراست، بنابراین، فعل، تحقق می‌یابد؛ امّا مدلیزاسیون در غزل مربوط به منطق گشتارها نیست، زیرا در غزل عمل گشتار یا تبدیل ($F, \longrightarrow$) اتفاق نمی‌افتد. عاشق، معشوق را می‌خواهد. تنها، فعل خواستن اجرا و انجام می‌شود و همین فعل در کلّ غزل برجسته می‌شود. ارتباط مدلی در غزل فاقد برنامهٔ روایی است، زیرا مبتنی بر خواستن و نتوانستن است، در حالی که در روایت خواستن با توانش مدلی همراه است و سوژه به کامیابی یا اتصال با ابژه دست می‌یابد. امّا در غزل به خاطر نبودِ ابژه، حسرتِ کامیابی، بعد عاطفی را شکل‌می‌دهد. به عبارت دیگر، ترکیب خواستن و نتوانستن، حسرت را ایجاد می‌کند. مدلیتهٔ «خواستن» سوژه را وارد میدان تخیّل و دوری از واقعیت می‌کند. او هیچ‌گاه با مجهزشدن به این دو فعل نمی‌تواند دست به عمل بزند و تنها به یک حالت عاطفی دست یافته است. خواستن فعل مؤثّری است که موقعیت و حالت محمول را تغییر می‌دهد امّا چون با توانش همراه نیست، برنامهٔ روایی ایجاد نمی‌کند. توانش یعنی «آنچه که باید باشد تا چیزی بشود[٢]» (همان: ٢٥١).

غزل در دو وضعیت نه–اتصال و نه–انفصال قرار دارد. در نه–اتصال یادآوری گذشته و ایّام وصال است و در نه–انفصال امید به وصال و آینده است. بنابراین دو وضعیت سلبی در غزل تثبیت می‌شود.

جریان حسی–ادراکی باید ابژه را متأثّر و متقاعد کند و فعل «خواستن» را ایجاد کند. به عبارتی ابژه تبدیل به هم‌سوژه شود. اگرچه منطق کنش‌گران رابطه‌ها را (فاعل کنش‌گر و شی ارزشی) به شکل صوری قابل اندازه‌گیری و محاسبه می‌داند و آنها را در اتصال و انفصال شکل‌بندی می‌کند، غزل در این صورت‌بندی تعریف نمی‌شود، بلکه بر احساسی که در اتصال یا انفصال جاری است و تنشی که از هویت درونی سوژه و ابژه ناشی می‌شود، متمرکز است. سوژه و ابژه براساس گفتمان غزل تبدیل به عاشق و معشوق

می‌شوند، ابژه یا شیء ارزشی در غزل برخلاف روایت که کمترین تغییر را متحمّل می‌شود، ثابت نیست و حول یک چیز تغییر می‌کند.

۲- همگنه‌ها

به تبع مفاهیم اکتان و کنشگر، در گفتمان دو گونه از ثابت‌ها و هویت‌ها از یکدیگر متمایز می‌شوند. آنچه را که ثابت یا «هویت» می‌نامیم، در نشانه‌معناشناسی به آن «همگنه» می-گویند.

همگنه تکرار معنایی است و به مقولهٔ خاصّی از مضمون‌ها تعلّق دارد. هویت در ارتباط با همگنه است و دوگونه است: هویت اکتان‌ها که به کمک همگنه‌های محمولی و هویت کنش‌گران که به کمک فیگورتیو، صوری، تماتیکی (مضمونی)، عاطفی و... تعریف می‌شود. هویت اکتان‌ها و کنش‌گرها فقط با تکرار همان طبقه یا گروه محمول‌ها و گروه معنایی تعیین می‌شود(همان: ۱۰۸). براساس نقش موضوعی یا تماتیکی که انسانی و اجتماعی شده است، کنش‌گر به صورت کسی یا چیزی متجلی می‌شود«نقش تماتیکی هم‌چون یک وضعیت واسطه‌ای است که بین اکتان و کنش‌گر واقع شده است»(همان: ۱۱۲). معنا در صورت‌ها تغییر می‌یابد و همگنه‌ها فضای عینی گفتمان را سازمان‌دهی می‌کنند.

در داستان مهر و ماه، مهر در نحو روایی، در جایگاه فاعل کنشگر است که غایتی را دنبال می‌کند، وقتی صورت به خود می‌گیرد، شخصیت می‌شود و همگنه‌های غزل را می‌پذیرد. همگنه‌های متداول غزل، کنش‌گر را تعریف می‌کنند در حالی که همگنه‌های محمولیِ اکتان‌ها از قصّه‌های عامیانه اخذ شده‌اند. در قصّه اکتان با کسب توانش، محمول پردیکا را متحقق می‌کند و از نداشتن به داشتن می‌رسد در حالی که جنبه‌های عینی شخصیت با غزل مرتبط است. می‌توان در این روش رابطه‌ای تطبیقی بین غزل و روایت یافت که بعد دیگر آن تطبیق بین احساس و نظم روایی است.

عناصر غزل با پیشینه و معناهای تثبیت‌شده در یک برنامهٔ روایی قرار می‌گیرند. مطابق با غزل دو مانع وجود دارد: یکی در عناصر طبیعت، زیرا طبیعت زیبایی معشوق را محاکات می‌کند و دیگری رقیب دیوسیرت. در داستان مهر و ماه، سروآسا و بنفشه به زیبایی معشوق حسادت می‌ورزند، دختر هاماوران دیو و دختر بوقلمون جادو نیز رقیب دیوسیرت شمرده می‌شوند. در قلمرو عشق علاوه بر دوگانهٔ عشق، حضور رقیب جریان-های عاطفی دیگری را به گفتمان اضافه می‌کند. گونه عاطفی عشق، حسادتِ رقیبان و حسادت، تنش را به وجود می‌آورد.

طبیعت در غزل مجرای جریان‌های عاطفی است. اجزای بدن معشوق با طبیعت مقایسه می‌شوند. طبیعت چهرهٔ معشوق را محاکات می‌کند[۳]؛ بنابراین فعالیت حسی-ادراکی از این زاویه بروز می‌کند. معشوق به رابطه انسان با دنیا معنا می‌دهد و این رابطه به تولیدات زبانی شکل می‌دهد.

مهم‌ترین مجموعه در بازآفرینی معشوق و ایجاد فضایِ عاشقانه، باغ است. باغ و زوایای مختلفی که از آن گزینش می‌شود با پیشینهٔ فرهنگی خود دربردارندهٔ عواطف‌اند. در معنای صوری سرو، سرو است و بنفشه، بنفشه و... . امّا در غزل، ابتدا شباهت آنها با ابژه یعنی معنای ضمنی را که دربردارندهٔ ارزش‌هاست، حمل می‌کنند؛ سپس زیبایی معشوق را محاکات می‌کنند و چون در برابر اصل، تقلید شمرده می‌شوند، خوار و کوچک می‌شوند و در بعد روایی، تبدیل به کنش‌گران رقیب.

عندلیب و معشوقش همان‌طور که در باغ همدم و نمادی از عشق‌اند، در داستان مهر و ماه، هم در هجران و هم در وصال حضور دارند. از میان کاربردهای استعاری گل‌ها، بنفشه به شخصیت تبدیل شده است. در غزل استعاره از زلف پرپیچ معشوق است. در داستان، دایهٔ سروآساست، آن‌گونه که عاشق در کمند زلف زیبارو گرفتار می‌شود، بنفشه و شبرنگ تلاش می‌کنند مهر را به بند بکشند.

ابر و سحاب در غزل عاشقانه مثل عاشق گریان یا خندانند امّا در بعد عرفانی سایه‌اند، آنچه که خورشید را می‌پوشاند. باد نیز در مجموعه عناصر باغ قرار دارد. در غزل پیام‌رسان بین عاشق و معشوق است.

آسمان صحنه و فضای دیگری است که با ستارگان، انعکاس یا مدل آسمانی باغ است. هم‌نشینی با گل و بلبل در صورخیال مربوط به آسمان به «ندیم ماه و پروین» تبدیل می‌شود که علاوه بر فضاسازی، بی‌خوابی عاشق و تخیّل او را از طریق کواکب نشان می‌دهد. آسمان باغی دست‌نیافتنی است. مهم‌ترین اجرام فلکی آفتاب و ماه هستند و هر دو یادآور چهرهٔ معشوق‌اند. آسمان و ستارگان به عنوان یک کل در ارتباط و تعامل با باغ به عنوان کلّ دیگر، قرار دارند. باغ برخلاف آسمان، زمینی و فسادپذیر است.

مطالعهٔ جریان عاطفی گفتمان بررسی شرایط شکل‌گیری و تولید نظام عاطفی و چگونگی ایجاد معنا از طریق آن است. معنا در تلاقی سوژه و ابژه با یکدیگر و یا در تلاقی انسان و دنیا با یکدیگر شکل می‌گیرد. احساس و ادراک پیش‌شرط تولید معناست. ادراک بر پایهٔ صور شکل می‌گیرد. «تغییر همگنه چیزی است که بین دو نگاه معمولی و غیرمعمولی به دنیا رخ می‌دهد» (گرمس، ۱۳۸۹: ۲۳).

بنابراین، در گفتمان، همگنه‌های رایج و از قبل پیش‌بینی‌شده شکسته می‌شوند و معنایی تازه برپایهٔ روابط جدید بین همگنه‌ها شکل می‌گیرد (ر.ک.: شعیری، ۱۳۹۲: ۲۰۶). «نوع حضور دنیا بر انسان و نوع رابطهٔ حسی–ادراکی انسان با دنیا، صورت‌های موجود را به نمایه‌های متفاوت تبدیل می‌سازد که نتیجهٔ آن تصویری است منحصر به فرد در خدمت جریان زیبایی شناختی» (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۰۸). جسم شَوِش‌گر باید عواطف را حس کند، زیرا ارزش عواطف و منحصر به فرد بودن آن‌ها که باعث تغییر نمایه می‌شود، به درک مستقیم جسم شوش‌گر وابسته است.

در داستان مهر و ماه نمایه‌هایی که به خاطر استعمال فراوان به قالب‌های بسته و ثابت تبدیل شده‌اند، بیانگر عواطفی حس نشده و تهی از رخداد زیبایی‌شناسانه‌اند. زبان که

متّکی بر احساس و ادراک است، نمایه‌ای را تجدیدنظر یا نوسازی نمی‌کند. هر احساسی باید در قالب موروث بیان شود، پس، معنا حاصل بیداریِ حسی–ادراکی نیست. تولید زبانی که ریشه در نوع دیدن متفاوت دارد، در فرایند بسته‌ای قرار می‌گیرد که صحنه‌های عاطفی آن قابل پیش‌بینی‌اند. روایت، این چارچوب صحنه‌ای را برای بیان احساس ایجاد می‌کند و هویت عاطفی عاشق و معشوق که ثابت و کلیشه‌ای است در این چارچوب قرار می‌گیرد. کنش، چارچوب‌های صحنه‌ای را که مبتنی بر حضور ثابت کلیشه‌هاست، ایجاد می‌کند و غزل کارکردی قیدگونه برای روایت می‌یابد.

نمونه‌های این تداخل در منظومه‌های عاشقانه نیز قابل بررسی است. شاعر در منظومه‌های عاشقانهٔ روایی، با توقّف بیان حوادث و سیر روایی، غزل‌گونهٔ بی‌زمانی را که ساختار تغزلی دارد، می‌آورد (ر.ک.:ذاکری‌کیش، ١٣٩٧). با گنجاندن غزل درون این گفتمان، قالب ادبیی که خود گرفتار تکرار است با روایت هم‌سو می‌شود.

وجه غنایی با جریان حسی–ادراکی پیوند دارد و وجه حماسی با توالی کنش‌ها و نحو روایی. وجه غنایی «قالبی است که در آن هنرمند صورت خیال خود را در رابطه‌ای بی‌واسطه با خودش عرضه می‌کند؛ قالب روایت (حماسی) که قالبی است که در آن هنرمند صورت خیال خود را در رابطه‌ای بی‌واسطه با دیگران عرضه می‌کند» (جیمزجویس (James Joyce) به نقل از دوبرو (Dobrev)، ١٣٨٩: ١١٣). گفتمان حسی–ادراکی که در آن نشانه‌ها بدون برنامه‌ریزی ظاهر می‌شوند و گفتمان روایی که نشانه‌ها طبق برنامهٔ از پیش معین از نقطه‌ای آغاز و در نقطه‌ای پایان می‌یابند، کنار هم قرار می‌گیرند بدون آن که عواطف کنش‌ها را تابع خود کند. کنش‌ها و عواطف دو عامل گفتمان‌اند. کنش عامل تغییردهنده و برنامه‌محور و عاطفه عامل موضع‌گیر که نشان می‌دهد ما با دو وضعیت نشانه‌معنایی متفاوت روبه‌روییم (ر.ک.: شعیری، ١٣٩٢: ١٦٢).

در غزل، عناصر عاطفی گفتمان تحت تأثیر افعال مؤثّر قرار دارند. در غزل، «خواستن» و شدّت آن ارزش است و فشاره ایجاد می‌کند. در روایت، توانستن اهمّیت دارد، کنش-گری که می‌خواهد باید بتواند به دست آورد تا در گفتمان شکل‌گرفته قهرمان محسوب شود. «از دید نشانه‌معناشناختی، شوش‌گر عاملی است که حالت یا وضعیتی را از خود بروز می‌دهد. این حالت می‌تواند حالتی عاطفی، زیبایی‌شناختی، روانی، مفعولی و... باشد.

برخلاف کنش‌گر که در وضعیتی فعّال قرار دارد و عملی را عهده‌دار می‌گردد که او را با ابژه یا دنیای بیرون مرتبط می‌کند، شَوِش‌گر با وضعیت یا حالتی درونی مواجه است» (گرمس، ۱۳۸۹: ۳۲). غزل کامل یا ابیاتی از یک غزل وضعیت حالتی است. فاعل کنش‌گر در طول سیر روایی حالات روحی خود را از طریق غزل بیان می‌کند. غزل بر انفصال او از ابژه ارزشی یا اتصالش دلالت دارد. «درست در چارچوب روابط حالتی است (اتصال و انفصال) که عواطف، احساسات و حالت‌های روحی و نشانه‌معناشناسی عاطفی شکل می‌گیرد» (عبّاسی، ۱۳۹۵: ۲۵۷). غزل در روایت، نقش قید در جمله را دارد؛ یعنی «موقعیت» یا «وضعیتی» است که کارکرد تزیینی دارد.

۳- ساختارهای بنیادین معنا

سطح زیرین سیر زایشی، سطحی پنهان، کلّی و انتزاعی است که آن را ساختارهای اوّلیهٔ معنا نیز گفته‌اند، زیرا این ساختارها مقدّم بر عملیات نشانه‌ای و یا گفتمانی هستند. «عملیات نشانه‌ای باعث می‌شود تا این ساختار معنایی تحت کنترل شیوهٔ بیانی خاصّی در روساخت گفتمان ظاهر شود» (گرمس، ۱۳۸۹: ۷).

در نشانه‌شناسی، نشانه‌ها «معنای خود را نه از رابطه‌شان با واقعیت، بلکه از روابط درونی موجود در شبکهٔ نشانه‌ها می‌گیرند» (یورگنسن (Jorgensen)، ۱۳۹۱: ۳۲). ساختارگرایان «به روابط درونی میان عناصر توجه می‌کنند و رابطه‌ای که به نظر آنان مهم‌ترین و متکرّرترین رابطه است، رابطه‌ای دوگانه است» (دوبرو، ۱۳۸۹: ١٢٤). تمام

گفتمان روی تقابل دوگانه و پایه‌ای قرار می‌گیرد. تقابل، جهانِ معنایی را سازمان‌دهی و ساختاربندی می‌کند. بر روی محور معنایی، تثبیت معنا برابر است با سلب معنایی که با معنای اول در حالت انفصالی است. مربع معنایی «که گرمس مبدع آن است، بر داده‌هایِ زبان‌شناختیِ مکتب پراگ و پژوهش‌های مردم‌شناسی لوی‌استروس مبتنی است» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۱۰).

بُعد روایی داستان مهر و ماه حرکت از نداشتن به داشتن را از طریق سوژهٔ هدفمند نشان می‌دهد، امّا این نحو روایی برخلاف سایر قصّه‌های عامیانه، به خاطر به کارگیری عناصر طبیعی و اجرام آسمانی و به طور کلّی استعاره‌های غزل فارسی، تقابلی دیگر را در لایه‌های زیرین گفتمان شکل داده است. مهر از شرق به غرب می‌رود و با ماه از غرب به شرق نزد پدر بازمی‌گردد. نسیم یا باد صبا پیام‌آور بین این دو است. ماه با مادر خود، خورشید، در قلعه‌ای بر فراز کوه ساکن شده. مهر در مسیر رسیدن به ماه و همین‌طور در مسیر بازگشت با سحاب، شبگون و بوقلمون جادو و... می‌جنگد.

تقابل مکان در داستان تقابل شرق و غرب است که معنای ضمنی آن نور و تاریکی است. در بررسی معنای ضمنی و ارزشی هر یک از نشانه‌ها، آنها ضمن دارابودن معانی اساطیری، در ارتباط با یکدیگر قرار گرفته‌اند. «معنای ضمنی معنایی است که نمی‌توان برای آن مرجع بیرونی یافت. چنین چیزی شامل محتواها، مدلول‌ها و نظام بازنمودی است که فاقد مرجع در دنیای بیرون هستند. اگر بتوان معنای صوری را به واسطهٔ احساس و ادراک تعریف نمود، معنای ضمنی تنها به واسطهٔ بعد درونه‌ای یا مفهومی آن قابل تعریف است» (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۱۰).

ماه، خورشید، زهره، افلاک و ... عناصر آسمانی‌اند. سرو، بنفشه و ... عناصر زمینی. سحاب، ابر، نسیم و ... بین زمین و آسمان قرار دارند. این عناصر متعلّقات عناصر اربعه هستند. «ماه نماد وابستگی و اصل زنانه شناخته شده است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷،ج۵، ۱۲۱، ذیل خورشید).

در اندیشه‌های کهن و طبیعت‌گرا، ماه عامل ریزش باران شمرده شده (بازرگان و همکار، ۱۳۹۲: ۱۰۳)؛ بنابراین، ماه با اصل زنانگی و زمین و خاک هم‌معناست. ماه «نماد عبور از زندگی به مرگ و از مرگ به زندگی است، تجدید حیات هر دوره را، هم در قلمرو کیهانی و هم در قلمرو زمینی، نباتی، حیوانی و بشری اراده می‌کند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ج۵، ۱۲۷).

به موجب روایات زرتشتی، زمانی که گاو به وسیلهٔ اهریمن شرور کشته می‌شود، نطفه‌اش به ماه می‌رود و گونه‌های فراوان حیوانات و گیاهان پدید می‌آیند (سرخوش-کریتس، ۱۳۸۳: ۲۰). واسطهٔ بین مهر و ماه، نسیم عیار، انسانی شدهٔ باد صبا در غزل فارسی است. باد در اندیشه‌های عرفانی و اساطیری عامل آفرینش است. از دید ابن‌عربی آفرینش گونه‌ای دم‌زدن و نفس‌برآوردن است که در قالب حروف و واژه‌ها تجسّم می‌یابد.

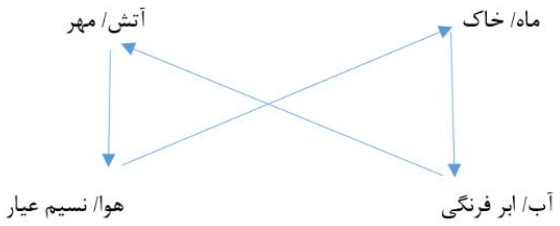
ابن‌عربی «با ابتنا بر احادیثی که پیامبر (ص) به «نَفَس» الرحمن اشاره دارد و آیاتی که در آنها «تنفس» خدا ذکر شده، فرایندِ وجود دادنِ خدا به عالم را به تنفس یک متنفس تشبیه می‌کند. نَفَس رحمانی جوهر بنیادین همهٔ اشیاست» (چیتیک (Chittick)، ۱۳۸٤: ۳۱). نَفَس، رمز باد و نمادی از آفرینش همهٔ هستی است (راستگو، ۱۳۸۳: ۱۰۳). در اندیشهٔ اسماعیلیان آفرینش «خط خدا» ست. شبستری در گلشن راز می‌گوید:

از آن دم گشت پیدا هر دو عالم　　وزان دم شد هویدا جان آدم
جهان خلق و امر از یک نفس شد　　که هم آن دم که آمد بازپس شد

باد واسطهٔ ملکوت است[٤]. «باد در میان قلمروهای اهوره‌مزدا و انگره مینو، یعنی میان روشنایی و تاریکی فرمان می‌راند» (سرخوش‌کریتس، ۱۳۸۳: ۲۰). بر خلاف ارتباط قوی‌تر باد با ملکوت، آب با ماه و خاک پیوند دارد. ابرفرنگی و سحاب، خویشاوندان ماه هستند و مهر هنگام بازگشت به شرق با آنها می‌جنگد.

عالم خاکی در تضاد با عالم روح یا ملکوت است. نفی ملکوت یا گذر از ملکوت به خاک به واسطهٔ باد است و نفی آب (سحاب و ابر) لازمهٔ عبور از خاک و بازگشت مجدد به ملکوت است. مهر باید نزد پدر برگردد؛ در آنا پادشاه می‌شود. مهر نظیر داستان آفرینش از نگاه‌کردن به خط و تصویر منع شده است و نظیر هر قصّه‌ای نهی را می‌شکند. او مانند آدم، همهٔ علوم را می‌آموزد به غیر از عشق. مطابق با برداشت‌های عارفانهٔ داستان آفرینش، حضرت آدم به زمین می‌آید تا عشق را تجربه کند.

سفر مهر، سفر سالک روح است. ماه متعلّق به تاریکی است؛ جهان خاکی که به خاطر اجسام، نور را منعکس نمی‌کند. گذر از نور به سمت تاریکی و شب و بازگشت مجدد از سیاهی به نور، چرخشی اساطیری است. موانع مهر، سحاب، ابرفرنگی و شبگون هستند که از قدرت نور به صورت موقّت می‌کاهند. به عبارتی در ژرف‌ساخت جایگاه سلبی دارند.



از این روابط تمایزیِ ژرف‌ساخت (آتش VS خاک) می‌توان تمایزهای گوناگون دیگری را به دست آورد. ساختارمندی دوگانهٔ معنا در ساختارمندی مکان‌ها تأیید می‌شود. دو قطب خاکی و ملکوتی یا آسمانی و زمینی بر جهت‌مندی شرق و غرب منطبق می‌شوند. منظورازشرق، «شرقِ جغرافیایی نیست؛ سفر به شرق نوعی سفر به فراسو، نوعی سلوک آسمانی شبیه معراج پیامبر» (خسروی، ۱۳۸۸: ۸) است.

داستان مهر وماه بازگویی اسطورهٔ آفرینش و سفر روح است. در اینجا پیوند میان استعاره و اسطوره معنا می‌یابد. «اسطوره هرگز واقعیت را به طور خام منتقل نمی‌سازد و همواره از عنصر خیال بهره دارد» (مزداپور، ١٣٨٦: ٣٦٣). بنابراین، آنچه مهم است ارتباط استعاره و اسطوره و نمود قدسی و مینوی آن دو است. تأمّلات عرفانی و آیین‌های رازآموزی، ژرف‌ساخت اساطیری داستان را شکل می‌دهند. همان‌طور که صورخیال موجود در غزل عاشقانه، معانی عرفانی یافته‌اند. داستان از طریق همگنه‌های غزل به تقابل‌های بنیادین و فلسفی، شمایل انسان‌گونه می‌بخشد و از آنجا که این تقابل‌ها اساس اساطیری دارند و با استعاره در پیونداند، از فشردگی استعاره خارج، و اصل روایی فراموش‌شده را بر اساس خلأ گفتمانی بازسازی می‌کنند. آن‌گاه نمی‌توان دریافت آیا استعاره‌ها روایت‌های اساطیری بوده‌اند یا داستان استعاره را تبدیل به اسطوره کرده و بسط داده. آنچه از روایی‌شدن مجدد استعاره برمی‌آید ژرف‌ساخت اساطیری و عرفانی آن است. در عرفان این حرکت چرخشی را «قوس نزول» و «قوس صعود» می‌گویند.

مهریان کهن بر این باور بوده‌اند که جان، زمانی که از جایگاه برین خود به سوی جهان خاک فرومی‌آید، از هفت آسمان می‌گذرد تا بتواند آمادگی زیستن در جهان خاک و تنگنای تن را بیابد، در این هنگام جان آلودهٔ تن‌جوی از دروازهٔ ماه که آن را دروازهٔ مردمان می‌نامیده‌اند، می‌گذرد و از مینو به گیتی می‌افتد که با آنچه صوفیان نو «قوس نزول» خوانده‌اند، برابر است. آرمان مهرپرست آن بوده است که به جایگاه نخستین خویش بازگردد. این گذار فراجویانه «آناباز» خوانده می‌شده است؛ همان که صوفیان «قوس صعودی» نامیده‌اند (کزازی، ١٣٨٨: ١٠٦ –١٠٧).

داستان مهر و ماه در نحو روایی تکرار حرکت هدفمند سوژهٔ روایی برای دستیابی به ابژهٔ ارزشی است و از الگوی یکسان قصّه‌های عامیانه تبعیت می‌کند. امّا طبق مفاهیم عرفانی سفر روح به عالم جسمانی و بازگشت مجدد به ملکوت است. سفری که در درون شکل می‌گیرد و شرق و غرب آن در جغرافیای مادی نمی‌گنجد. مهر پس از سفر طولانی

به ماه می‌رسد و ماه دختر خورشید است. غرب خالی از شرق نیست و مهر بُعد دیگری از خود را می‌یابد.

دو نکته راجع به ادبیات عصر صفویه و داستان مهر و ماه استنباط می‌شود؛ داستان مهر و ماه داستان رمزی نیست –آن‌گونه که پیش‌تر دیگران بر وجه رمزی منظومه‌های عاشقانه عصر صفویه تأکید کرده‌اند[۵]. این داستان، صورخیال را که تجریدی شده‌اند با توجه به ذائقهٔ عمومی دوره و خلأ گفتمانی، عینی و حسی کرده است و چون صورخیال را بر قصّه منطبق کرده در عین اسطوره‌زدایی از شعر، به ژرف‌ساخت قصّه، چرخش اساطیری بخشیده است.

داستان مهر و ماه از دو نوع ادبی غزل و روایت تشکیل شده. عنصر اصلی غزل، استعاره است و روایت مشخّصهٔ اصلی اسطوره است. ساختار غزل غیرروایی، پیچیده و استعاری است، در حالی که روایت بر کنش‌های برنامه‌محور متمرکز است. منِ شخصی غزل، صورت خیالی معشوق را تصویر می‌کند امّا در روایت او، سوم شخصی است که به دنبال «به دست آوردن» و «تملّک» معشوق است.

داستان مهر وماه با انتخاب کنش‌گران از حوزهٔ ساخت‌های استعاره‌ای غزل، معنا و اندیشه‌ای را که در یک واژه متراکم شده بود، باز و محسوس می‌کند و در این محسوس-سازیِ عنصر خیال، ناآگاهانه وارد دنیای اسطوره می‌شود. هرچند «زبان و اندیشهٔ استعاره از نظر تفکّر غایت‌شناسانه رو به سوی زبان و اندیشهٔ اسطوره دارد» (نرماشیری، ۱۳۸۹: ۱۵۹). بهره‌گیری‌های تصویری از اسطوره که مبتنی بر تشبیه یا استعاره است، جریانی ریشه‌دار و سازگاریی پنهان بین این دو را نشان می‌دهد.

اگر از تعاملات معنایی و بنیادین استعاره و اسطوره وجه روایی را ملاک قرار دهیم، استعاره، اسطوره را از کنش می‌پیراید؛ زیرا زنجیرهٔ کنش هدفمند که روایت را شکل می‌دهند، در استعاره‌سازی حذف می‌شوند در حالی که مهم‌ترین ویژگی اسطوره، روایت-بودگی آن است. سگال (segal) برای رسیدن به تعریفی از اسطوره که تمام تعاریف

دیگر، آن را قبول داشته باشند، به روایی‌بودن اسطوره تکیه می‌کند. «اسطوره، هر چیز دیگری هم که باشد، باز داستان است» (سگال، ١٣٩٤: ٢٤). در نتیجه با توجه به این که اسطوره را از کنش تهی می‌کند امّا اسطوره در ژرف‌ساخت پنهان می‌ماند. هم‌پایی استعاره و اسطوره، هم‌پای دو نوع ادبی غزل و روایت است. استعاره دیگربودگی است و اسطوره روایت.

روی‌آوردن داستان مهر و ماه از غزل و جنبه‌های تجریدی به روایت، معلول علّتی عمومی است. شعر فارسی بعد از حافظ تا ظهور مکتب وقوع، شعری صرفاً تقلیدی است. مخاطبان ادبیات عصر تیموری و صفویه عوام بوده‌اند و ادبیات با یافتن مخاطبان متفاوت، چهره‌ای تازه یافت. «ذهن عوام به جهت محدودبودن به محسوسات و واقعیت‌های زندگی، هنر واقع را بیش از دیگر هنرها می‌پسندد» (فتوحی، ١٣٧٩: ٧٧). «ذوق عمومی عصر به سوی جهان‌بینی عینی و محسوس گرایش پیدا می‌کند. شعر سبک هندی می‌کوشد، مفاهیم معقول ذهنی را با استفاده از شبیه‌سازی آن با دنیای محسوس، به شکلی مادی و ملموس درآورد. از نگرش متافیزیکی و کل‌گرایی عرفانی روی می‌گرداند. در نتیجه به تجربه‌های هستی و واقعیت پیش‌رویِ خود می‌پردازد. ذوق و قریحه عوام بر ادبیات این عصر چیره است.

ذهن عوام در پی آن است تا مفهوم انتزاعی را به محسوس بدل کند و چون چنین ذهنی قادر به تفکّر انتزاعی نیست، اندیشه‌های تجریدی را فقط وقتی می‌تواند ادراک کند که معادل محسوس بر ایشان آورده شود» (همان: ٥٣– ٥٤). شعر فارسی که مفاهیم انتزاعی آن به حدّ کمال رسیده، در این دوره از جنبه‌های تجریدی خود می‌کاهد. طبق قریحهٔ عمومیِ این عصر، تبدیل استعاره به روایت نیز به منظور گریز از مفاهیم انتزاعی و تبدیل آنها به محسوسات است که هم‌سو با جریان شعر، به نحو دیگری نمود یافته است؛ امّا در لایه‌های بنیادین معنا اسطوره است که معنا را جهت می‌دهد هرچند عصر تیموری و صفویه به تهی‌شدن از اسطوره‌ها قضاوت و ارزیابی می‌شود.

اسطوره نظامی است باز و گسترده و تخیّلی، که جای خالی آن در ادبیات عصر تیموری و صفوی کاملاً محسوس است (همان: ٤٤– ٥١).

در عصر صفویه و تیموری ذائقهٔ عمومی به سراغ تصویرهای روزانه و محدود رفت. داستان مهر و ماه برای درک شعر عصر حافظ آن را از طریق الگوی قصّه‌های عامیانه حسّی کرده، لذا در حال عینی‌کردن، نمایشی‌کردن و روایی‌کردن غزل است و اصلاً بدین منظور پرداخته شده امّا هم‌زمان و ناخواسته به قصّه بُعد اساطیری و هستی‌شناختی بخشید، زیرا ماهیت شعر نزدیکی با اسطوره است.

نتیجه‌گیری

متونی که در عصر تیموری و صفویه رمزی شمرده شده‌اند به دنبال پیچیده‌کردن مفاهیم نیستند؛ بلکه به تناسب ذوق و قریحهٔ عصر در پی ملموس و ساده‌کردن مفاهیم انتزاعی و صورخیال تجریدی‌اند که در طول تحوّل شعر فارسی به اوج خود رسیده‌اند. نویسنده در پی گشودن استعاره‌هایی است که تبدیل به کلیشه شده‌اند؛ بنابراین، داستان مهر و ماه اثری سمبلیک و رمزی نیست بلکه سرایندهٔ آن کوشیده رمزها و استعاره‌ها را از تجرید خارج و محسوس‌کند و به دنبال عینیت‌بخشیدن به رمزها و حذف معناهای متعدّد از آنهاست. استعاره‌های غزل از طریق برنامهٔ روایی از انتزاع و تجرید خارج شده و هویت کنشی یافته‌اند.

از این منظر، غزل وضعیتی عاطفی است که نتیجه روایتی محذوف است و ارجاع به ماقبل گسترده دارد؛ داستان مهر و ماه، غزل را به وضعیت ارجاع شده و محذوف برمی‌گرداند. امّا غزل‌های کامل یا ابیاتی از یک غزل، بیان‌گر وضعیت‌های عاطفی (وضعیت‌های اتصالی و انفصالی) است و نقش قید را در گفتمان دارد. در سطح رویی، هویتِ معنایی اکتان‌ها وابسته به غزل است. سطح میانی، اکتانی است با محمول پردیکای «به دست آوردن»؛ این سطح، الگوی روایی خود را از قصّه‌ها گرفته است؛ لایهٔ زیرین، که لایهٔ

بنیادین معناست، تکرار چرخه‌ای عرفانی است؛ گذر از شرق به غرب و از غرب به شرق؛ عبور از عناصر خاک و آب و پیوستن مجدد به نور یا آتش است.

پی‌نوشت‌ها

۱- عاشق‌شدن از طریق عکس موضوع رایجی در قصّه‌هاست. بهرام شاه هفت پیکر تصویر هفت شاهزاده خانم را می‌بیند و عاشق هر هفت‌تا می‌شود.

۲- etre fair

۳-

سرو نشان از قد رعناش داد　　گل خبر از طلعت زیباش داد
(جامی)

یا:

در باغ همه رخ تو بیند　　از هر ورق گل آن که بیناست
(عراقی)

٤-

سحر با باد می‌گفتم حدیث آرزومندی　　خطاب آمد که واثق شو به الطاف خداوندی
(حافظ)

۵- نظیره‌گویی و رواج منظومه‌های عاشقانهٔ رمزی و تمثیلی مربوط به عصر تیموری و صفوی است (ر.ک.: ذوالفقاری، ۲۰۱۲: ١٦٩).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۵)، ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.

۲. چیتیک، ویلیام (١٣٨٤)، عوالم خیال، ابن‌عربی و مسألهٔ اختلاف ادیان، ترجمهٔ قاسم کاکایی، تهران: هرمس.

۳. رازی، نجم‌الدّین (۱۳۷۳)، مرصادالعباد، انتخاب و مقدّمه: محمّدامین ریاحی، تهران: علمی.
٤. راستگو، سیّدمحمّد (۱۳۸۳)، عرفان در غزل فارسی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۵. روتون، ک.ک. (۱۳۹٤)، اسطوره. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: مرکز.
٦. سرخوش کریتس، وستا (۱۳۸۳)، اسطوره‌های ایرانی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.
۷. سگال، رابرت آلن (۱۳۹٤)، اسطوره، ترجمهٔ فریده فرنودفر، تهران: بصیرت.
۸. شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی (۱۳۸۸)، *راهی به نشانه‌معناشناسی سیال*، تهران: علمی و فرهنگی.
۹. _____ (۱۳۸۵)، *تجزیه‌وتحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان*، تهران: انتشارات سمت.
۱۰. عباسی، علی (۱۳۹۵)، نشانه‌معناشناسی مکتب پاریس، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
۱۱. _____ (۱۳۹۳)، روایت‌شناسیِ کاربردی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
۱۲. فتوحی، محمود (۱۳۷۹)، نقدخیال، تهران: روزگار.
۱۳. کزازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۸۸)، از گونه‌ای دیگر: جستارهایی در فرهنگ و ادب ایران، تهران: مرکز.
۱٤. گرمس، آلژداس ژولین (۱۳۸۹)، *نقصان معنا*، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران: علم.
۱۵. ناشناس (۱۳۸۹)، قصهٔ مهر و ماه، به کوشش محمّدحسین اسلام‌پناه، تهران: چشمه.
۱٦. یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۱)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

ب) مقالات

۱. بازرگان، محمّدنوید و مریم ترابی (۱۳۹۲)، «هوم عابد در شاهنامه و ریشه‌های اسطوره-ای آن»، سال نهم، ش ۱۵، صص ۱۰۱-۱۱۰.

۲. خسروی، حسین (۱۳۸۸)، «نگاهی به نمادخورشید در تمثیلات سهروردی»، *عرفان و اسطوره‌شناسی*، سال۵، شماره ۱۵، صص۱-۱۶.

۳. داوودی‌مقدم، فریده، حمیدرضا شعیری، ثریا قطبی (۱۳۹۶)، «نقش پادگفتمان‌ها در تحلیل گفتمانی سورهٔ کهف»، سال۶، شماره ۱، صص۱-۱۶.

٤. دوبرن، ی.ت.پ. (۱۳۹۳)، «سنّت ادبیات فارسی کلاسیک»، تاریخ ادبیات ایران، زیرنظر احسان یارشاطر، ویراستهٔ یوهانس توماس پتردوبرن، ترجمهٔ مجدالدّین کیوانی، تهران: سخن، صص۳۳- ۷۲.

۵. ذاکری کیش، امید (۱۳۹۷)، «تحلیل وجه غنایی در داستان‌های عاشقانه»، متن‌پژوهی ادبی، سال ۲۲، شماره ۷۸، صص ۲٤۷-۲٦۸.

٦. ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۱)، «طبقه‌بندی منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی»، تاریخ ادبیات دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۷، صص ۷۷-۹۹.

۷. _____ (۱۳۹۱)، «ویژگی‌های داستان‌های عاشقانه از منظر عناصر داستان»، ایران‌نامه، سال ۲۷، شماره ٤، صص ۱٦۷- ۱۷۹.

۸. زیپولی، ر. (۱۳۹۳)، «صورخیال»، تاریخ ادبیات ایران، زیرنظر احسان یارشاطر، ویراستهٔ یوهانس توماس پتردوبرن، ترجمهٔ مجدالدین کیوانی، تهران: سخن، ج۱، صص ۲۱٦-۲۸۲.

۹. شعیری، حمیدرضا و محمّد هاتفی (۱۳۹۰)، «بیناژانریت: سپهرنشانهٔ تغییردهندهٔ مرزهای فرهنگ»، نشانه‌شناسی فرهنگ(ی)، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: سخن، صص۳۳- ٦۱.

۱۰. نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۰)، «ریخت‌شناسیِ داستان مهر و ماه»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۲۳، صص۱۰۱-۱۲۲.

۱۱. نرماشیری، اسماعیل (۱۳۸۹)، «تحلیل هرمنوتیکیِ جنبه‌های اساطیری ساخت‌های استعاره‌ای»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی، سال ٦، شمارهٔ۲۰، صص۱٤۷-۱۸۲.

۱۲. وان رومبِکه، کریستین (۱۳۹۳)، «تأثیرات هلنیستی در ادبیات فارسی کلاسیک»، تاریخ ادبیات ایران، زیرنظر احسان یارشاطر، ویراستهٔ یوهانس توماس پتردوبرن، ترجمهٔ مجدالدّین کیوانی، تهران: سخن، ج۱، صص ۳۸۹– ٤۱۷.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و سوم، بهار ۱٤۰۱، شمارهٔ ۵۲
صفحات ۱۰۰-۷۳
DOR: 20.1001.1.17359589.1401.23.52.3.8

بازنمایی طنزآمیز گونه‌های عشق در شعر ابوالفضل زرویی نصرآباد*
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر ابراهیم ظاهری‌عبده‌وند[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد

چکیده

شیوهٔ بیان و تفسیر عشق، مانند دیگر احساسات و هیجان‌ها، متأثر از عوامل فرهنگی است و با تغییر و تحوّل در فرهنگ، نگرش به عشق و شیوهٔ بروز آن نیز تغییر می‌کند. در ایران، در پی آشنایی با مدرنیته (=تجدّد) و شکل‌گیری هنجارها و ارزش‌های جدید، نگرش‌ها دربارهٔ عشق، دستخوش تغییر و این امر، موجب شکل‌گیری نگرش‌های متفاوتی دربارهٔ آن شد. برای شناخت این تغییرات و الگوها، مطالعه و بررسی شعر و بویژه، شعر طنز، نقش بسزایی دارد. بر این اساس، در این پژوهش، کوشش می‌شود موضوع عشق، در اشعار شاعر طنزپرداز معاصر، زرویی نصرآباد (۱۳٤۸-۱۳۹۷)، با روش اسنادی و بر مبنای رویکرد تاریخی جامعه‌شناسانی چون گیدنز (Giddens) و باومن (Bauman) بررسی و به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که در شعر این شاعر، چه گونه‌هایی از عشق بازنمایی شده و شاعر چه نگرشی به آنها داشته است.

نتایج پژوهش نشان می‌دهد از نظر زرویی، سه گونهٔ عشق سنّتی، مدرن و تقطیری، در جامعهٔ ایرانی وجود داشته است. این شاعر طنزپرداز، ضمن نگاه مثبت به عشق سنّتی، به برخی از نقایص آن مانند دلبستگی بیمارگونه داشتن به معشوق و داشتن پایان تلخ اشاره کرده است. زرویی، برای توصیف عشق مدرن، از استعارهٔ مفهومی «عشق مدرن، به مثابهٔ کالاست» استفاده کرده است که این امر، نشان از تأثیر مؤلّفهٔ مصرف‌گرایی، بر نگرش به عشق در جامعهٔ ایرانی و بازتاب آن در شعر این شاعر دارد. عرضهٔ عشق در مدل‌های رنگارنگ، قابل عرضه و انتقال بودن آن، نداشتن تعهّد در رابطهٔ عاشقانه و تنوّع‌طلبی در عشق، از مهم‌ترین ویژگی‌های عشق مدرن در شعر زرویی هستند. از نظر وی، عشق تقطیری، یعنی تلفیق ویژگی‌های

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰٦/۲۹
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: zaheri@sku.ac.ir

مثبت عشق سنّتی و مدرن نیز از آنجا که دوام بیشتری نسبت به عشق مدرن دارد، می‌تواند مبنای ازدواج قرار گیرد.

واژه‌های کلیدی: ابوالفضل زرویی، طنز، عشق، کالایی‌شدن، استعارهٔ مفهومی.

۱- مقدّمه

۱-۱- بیان مسأله

احساسات، مخلوقات فرهنگی دانسته شده‌اند؛ زیرا هنجارهای فرهنگی بر تحریک، اظهار و تفسیر احساسات تأثیر می‌گذارند. الگوهای فرهنگی، به گونه‌ای بر مردم یک جامعه تأثیر می‌گذارند که آنان، روی احساسات خود کار می‌کنند تا آن دسته از احساساتی را که تصوّر می‌کنند باید در جامعه بروز دهند، در خود بپرورانند. نقش‌هایی که مردم بازی می‌کنند و هویت‌هایی که در تعاملات اجتماعی برای خود در نظر می‌گیرند، تعیین می‌کند در موقعیت‌های مختلف چه احساساتی باید نمایش داده شود (ربّانی‌خوراسگانی و کیانپور،۱۳۸۸: ۳۸-۳۹؛ عبّاس‌زاده و همکاران،۱۳۹۳: ۸).

در دورهٔ معاصر، رفتارهای هیجانی و احساسی در ایران، تحت تأثیر فرهنگ غرب قرار گرفت -چه از نظر شیوهٔ نشان‌دادن رفتارهای هیجانی و احساسی و چه از نظر مفهوم‌شناسی و جلوه‌های آن؛ به گونه‌ای که برخی از تسلّط ساختار احساسات متجدّد بر فرهنگ احساسات ایرانی سخن می‌گویند: «امروزی شدن یا تجدّد، چارچوب مسلّط در جامعهٔ ماست؛ از این رو، می‌توانیم بگوییم ساختار احساسات مسلّط، همان ساختار احساسات متجدّد یا امروزی شده است» (فاضلی،۱۳۹۷: ۲۱).

عشق از جملهٔ این عواطف و احساسات بود که در ایران، از دورهٔ قاجار، متأثّر از تغییرات فرهنگی و اجتماعی، دستخوش تغییر شد. در فرهنگ سنّتی ایرانی-اسلامی که آن را فرهنگ عشق نامیده‌اند (نامورمطلق، ۱۳۹۸: ۳٤)، عشق عرفانی و عشق جسمانی، دو جلوهٔ مهمّ عشق بودند که در عشق عرفانی، معشوق مظهر زیبایی و بی‌نیازی بود و

عاشق، خود را در مقابل قدرت نامتناهی او ذرّه‌ای بیش نمی‌دانست (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۸۳) و در عشق‌های جسمانی، هدف گاهی هوسرانی بود و گاهی عشق عذری و پاک (باباصفری، ۱۳۹۲: ۱۱). در این فرهنگ، معمولاً عشق مبنای ازدواج قرار نمی‌گرفت و نگاه به عاشق‌شدن دختر و پسر نامطلوب بود (دهقانی،۱۳۷۷: ۸۲)؛ امّا در دورهٔ معاصر، در ایران متأثّر از مدرنیته و تغییرات فرهنگی به وجود آمده، گرایش به عشق عرفانی کمرنگ و عشق، بیشتر زمینی شد؛ عشق مبنای ازدواج قرار گرفت و خانواده، کانونی شد برای ارضای نیازهای عاطفی افراد (اعزازی،۱۳۸۹ :۱۰۲-۱۰٤). همچنین در بسیاری از روابط عاشقانه، تعهّد دائمی دیده نمی‌شود؛ عشق به سرعت شکل می‌گیرد و سریع نیز ازهم‌می‌پاشد؛ دلبستگی به یک معشوق دیده نمی‌شود و عشق همچون کالاهای مصرفی و مُد روز، در قالب‌های تازه و رنگارنگ در بازار عشق عرضه می‌شود.

این ویژگی‌ها نشان از بحران در روابط عاشقانه دارد که متأثّر از اندیشه‌های غربی بر فرهنگ ایرانی است. «بحران عمیق روابط عاطفی که در فرهنگ‌های اروپایی و آمریکایی ایجاد شد، به سرزمین‌های شرق و ایران گسترش و تسرّی یافت؛ بحرانی که از جهاتی در فرهنگ معاصر ایران تشدید شده است؛ زیرا ساختارهای کنترل اجتماعی و قانون لازم را آن‌گونه‌که در کشورهای غربی هست، ندارد؛ ولی آن آسیب‌ها را دریافت کرده است» (نامورمطلق، ۱۳۹۸: ۳٤).

با توجه به بحران‌های به وجود آمده در این زمینه، بررسی موضوع عشق‌شناسی اهمّیت بسیار یافته است که به نظر می‌رسد اشعار فارسی در این زمینه، می‌توانند راهگشا باشند –بویژه، اشعار طنزآمیز که در آنها، مسائل و مشکلات روز جامعه با رویکردی انتقادی برجسته شده است. شاعران در این اشعار، کوشیده‌اند تصویری از مفهوم‌شناسی عشق در جامعهٔ ایرانی ترسیم و نگرش‌های خود را به این موضوع، به عنوان گروهی از اندیشمندان جامعه بازتاب دهند.

ابوالفضل زرویی نصرآباد، از شاعرانی است که با زبانی طنزآمیز به مسألهٔ عشق پرداخته و نگرش‌های مختلف مربوط به آن را در اشعار خود بازتاب داده است. هدف این پژوهش نیز بررسی این موضوع در شعر این شاعر طنزپرداز، بر مبنای روش اسنادی با رویکرد توصیفی و تحلیلی است و به این پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود که: در شعر وی، چه گونه‌هایی از عشق بازتاب یافته؟ این شاعر، چه رویکردی به آنها داشته است؟

۱-۲-پیشینهٔ پژوهش

با وجود پژوهش‌های مهم دربارهٔ عشق در ادبیات فارسی، تا کنون، پژوهش مستقلی دربارهٔ عشق در شعر زرویی نصرآباد، انجام نشده است.

دهستانی‌بافقی در پایان‌نامهٔ «ساختار زبانی و محتوایی کتاب رفوزه‌ها از ابوالفضل زرویی نصرآباد» (۱۳۹٤) و حدادی در پایان‌نامهٔ «بررسی و مقایسهٔ مضامین طنز منظوم ابوالقاسم حالت، ابوالفضل زرویی و اکبر اکسیر» (۱۳۹۳)، بدون توجه به موضوع عشق، به بررسی مسائلی چون شگردهای طنز و محتوای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در اشعار زرویی نصرآباد پرداخته‌اند. شیخی در پایان‌نامهٔ «بررسی طنز دههٔ ۸۰ با تکیه بر آثار کیومرث صابری، عمران صلاحی، ابوالفضل زرویی و اکبر اکسیر» (۱۳۹٦) و پریدل در پایان‌نامهٔ «بررسی محتوایی طنز در اشعار محمد صالحی آرام، ابوالفضل زرویی نصرآباد و خلیل جوادی» (۱۳۹۱) ذیل عنوان‌های خانواده، عشق‌ورزیدن و انتقاد از عشق‌های امروزی، اشاره‌های کوتاهی به موضوع عشق در شعر زرویی کرده و بیشتر نمونهٔ شعری آورده‌اند تا این‌که به تحلیل موضوع بپردازند.

پوردهقان‌اردکان و همکاران در مقالهٔ «سبک‌شناسی نقیضه در آثار طنز زرویی نصرآباد» (۱۳۹۸) پس از بررسی نقیضه‌های زرویی نصرآباد به این نتیجه رسیده‌اند که نقیضه، ویژگی سبکی شعر زرویی است و این شاعر، برای بیان انتقادهای سیاسی و اجتماعی، انتقال افکار خود و بیان سخن مؤثّر، از این شگرد استفاده کرده است.

همچنین پوردهقان‌اردکان و همکاران در مقاله‌ای دیگر با عنوان «سبک‌شناسی آثار طنز ابوالفضل زرویی نصرآباد» (۱۳۹۹) دریافته‌اند که زرویی نصرآباد به دلیل ممارست و داشتن استعداد طنز و بیش از سه دهه فعّالیت در این نوع ادبی، صاحب سبکی شخصی شده است. پراکنده و همکاران در مقالهٔ «شیوه‌های طنزپردازی ابوالفضل زرویی نصرآباد در رفوزه‌ها» (۱۳۹۹)، به این نتیجه دست یافته‌اند که زرویی با استفاده از شیوه‌هایی مانند ستایش اغراق‌آمیز، تشبیه انسان به حیوان، تقلید خنده‌دار از شعر دیگران، استفاده از زبان محاوره، بازی با کلمات، طعنه، کنایه، کمک‌گرفتن از وزن و فضاهای خالی در شعر، اندیشه‌های خود را بیان کرده است.

گفتنی است دربارهٔ موضوع عشق در ادبیات فارسی و بویژه در شعر معاصر، پژوهش-هایی انجام شده است که به مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود:

شفیعی‌کدکنی در کتاب «ادوار شعر فارسی» (۱۳۸۰)، به تفاوت سیمای معشوق در ادبیات کلاسیک و معاصر پرداخته و به این نتیجه رسیده است که برخلاف شعر کلاسیک، در شعر معاصر، معشوق دیگر شکلی خیالی و موهوم ندارد؛ روابط بین عاشق و معشوق عادی است و معشوق، معشوقی است که با عاشق، در کافه می‌نشیند و قرار روز آینده را می‌گذارد.

مختاری در کتاب «هفتاد سال عاشقانه» (۱۳۸۹) ضمن بررسی عشق در شعر شاعران کهن مانند فرّخی، فخرالدّین اسعد گرگانی، سعدی، نظامی و مولانا، دربارهٔ عشق در شعر معاصر می‌نویسد: «شعر معاصر در برایند گرایش و چشم‌انداز خود نه عشق را به اجزاء و نمودهایی مجزّا تجزیه و نه وجود آدمی را به اجزایی مغایر با هم تقسیم می‌کند. کلّ هستی انسان را یک واحد تفکیک‌ناپذیر می‌شناسد. همهٔ نیروهای او را مرتبط با هم و مؤثّر در هم می‌داند که در وحدت خود، در عرصهٔ شعر و عشق بروز و ظهور می‌یابد» (مختاری، ۱۳۸۹: ۲۳).

زارع‌جیرهنده و پیروز در مقالهٔ «جلوه‌هایی از عشق مدرن در شعر رمانتیک معاصر» (۱۳۹۶)، برخورد طبیعی با عشق و معشوق، روی‌آوردن به معشوق طبیعی، توجه به معشوق درونی (اثیری و افسانه‌ای)، نقد عشق کهن، اروتیسم، عقدهٔ عشق، صراحت گفتار در عشق‌ورزی به مرد، مغازلهٔ با طبیعت، عشق آزاد و توهّم معشوق را، از جمله جلوه‌های عشق در شعر نیما یوشیج، فروغ فرخزاد و نادر نادرپور دانسته‌اند.

شادرو و همکاران در مقالهٔ «ریشه‌های اجتماعی تحوّل مفهوم عشق در شعر ایران بررسی جامعه‌شناختی تحوّل مفهوم عشق در نه دفتر عاشقانهٔ دههٔ ۸۰» (۱۳۹۷) به این نتیجه رسیده‌اند که مفهوم عشق در شعر کلاسیک و شاعران جوان امروز ایران، تنها یک لفظ مشترک است و بین آنها تفاوت محتوایی بسیار دیده می‌شود.

۲- چارچوب نظری پژوهش

جامعه‌شناسان از جمله گروه‌هایی هستند که با رویکردهای مختلف به بررسی موضوع عشق پرداخته‌اند؛ چنانکه در رویکرد ساختاری به عشق، عشق به مثابهٔ یکی از پیامدهای ساختاری جوامع دیده می‌شود؛ برای مثال گود، عشق را رابطهٔ عاطفی می‌داند و از نظر او، در جوامع مختلف، به صورت‌های گوناگونی به عشق نگاه می‌کنند؛ مثلاً جوامع غربی عشق افلاطونی را پذیرفته‌اند و در جوامع آسیایی به این نوع عشق، توجه چندانی نشده است و عشق، به سبب وجود روابط پدرسالار، مبنای ازدواج قرار نمی‌گیرد؛ پس جوانان نباید عاشق شوند.

در رویکرد برساخت فرهنگیِ به عشق، چرخش به سوی فرهنگ است و بر موضوع-هایی مانند عشق، صمیمیت و مراقبت تمرکز می‌شود. در رویکرد نابرابری اجتماعی، جامعه‌شناسان به تداوم ذاتی نابرابری در تجربهٔ عشق در جامعه اشاره دارند و عشق را به شکل یک ایدئولوژی می‌بینند که زنان را اسیر می‌کند و از ابزار ظریف محبّت، برای حفظ قدرت در خانواده استفاده می‌شود. در رویکرد تاریخیِ به عشق، جامعه‌شناسان بر تغییرات

اجتماعی و جنبش‌هایی تأکید دارند که موجب شکل‌گیری، تجربه و ابراز عشق در فرهنگ می‌شوند (قیصریان و همکاران، ۱۳۹٦: ۵۹-٦٤).

در این پژوهش، با توجه به دیدگاه گیدنز و باومن، به عنوان دو نظریه‌پرداز با رویکرد تاریخی، موضوع عشق در اشعار زرویی نصرآباد بررسی می‌شود. گیدنز نشان می‌دهد عشق یک برساخت اجتماعی است که به صورت تاریخی، تکامل یافته و سه دورهٔ اصلی از صورت‌بندی عشق قابل تشخیص است: یکی عشق شورانگیز قرون وسطایی که از سویی، با جنون و گسست از روابط عادی اجتماعی مربوط می‌شود و از سوی دیگر، در قالب عشق عرفانی به مسیح و مریم باکره، اوجی استعلایی پیدا می‌کند. این اشکال عشق، امری اشرافی بود که مادینه‌ای می‌توانست از ازدواج با عاشقش خودداری کند.

در این دوره، خانوادهٔ گسترده، فاقد ارتباط خصوصی میان زن و شوهر بود. در قرن هجدهم، عشق رمانتیک شکل گرفت که در آن، بیشتر بر خاص‌بودن و یگانگی معشوق در چشم عاشق تأکید می‌شد. این نوع عشق، موجب شکل‌گیری خانواده‌های کوچک و مستحکم جدید گردید. در این نوع، نگاهی آرمانگرایانه در مورد زیبایی و ارزشمندی وجود داشت. سومین گونه، عشق سیّال دوران مدرن است. در این نوع، تعهّد عمرانه و سخت‌گیرانهٔ عشق رمانتیک دیده نمی‌شود و افراد منکر ضرورت پایداری در روابط صمیمانه هستند. همچنین تمایز مؤکّد میان دو جنس انکار می‌شود و عشق بر یک زن یا یک مرد منحصر نمی‌گردد (وکیلی،۱۳۸۳: ۷۳-۷٤).

باومن (Bauman) نیز معتقد است که جهان مدرن، جهانی عقلانی‌شده، محاسبه‌گر و افسون‌زدایی شده است که در آن روابط عاشقانه، به شکلی سست، موقّتی، غیرقابل اعتماد و کالایی‌شده تعریف می‌شوند و نوعی ناپایداری در عشق، تحت پیامدهای مخرّب مدرنیته بر انسان در جامعهٔ کنونی حاکم است (قیصریان و همکاران، ۱۳۹٦: ٦۰-٦۳). از نظر وی، در دوران مدرن، در روابط بین افراد بویژه روابط عاشقانه، تعهّدی وجود ندارد و تأکید بر این که وعدهٔ تعهّد در بلندمدّت، بی‌معنی است. مثل دیگر سرمایه‌گذاری‌ها،

تعهّدات هم طلوع و افول دارند. اگر فرد مایل به ایجاد ارتباط است، باید فاصلهٔ خود را حفظ کند. برای احساس رضایت از رابطه، نباید تعهّد داده و گرفته شود. در واقع همیشه، همهٔ درها باید باز باشند (باومن، ۱۳۹۲: ١٤).

۳- بحث و بررسی

در شعر زرویی، سه گونهٔ عشق نمود یافته است: الف) عشق سنّتی؛ ب) عشق مدرن و ج) عشق تقطیری (=التقاطی) (بنابر نام‌گذاری خود شاعر)؛ یعنی ترکیب عشق سنّتی و مدرن. در شعر این شاعر، از عشق رمانتیک در تقسیم‌بندی گیدنز، به صورت یک نمونهٔ مستقل نام برده نشده و از این نوع عشق، به عنوان جزیی از عشق سنّتی سخن رفته است. در مقابل، با توجه به وضعیت فرهنگی جامعهٔ ایرانی، عشق ترکیبی مطرح شده است. در جامعهٔ توصیف شده در شعر زرویی، برخلاف دوران پیشامدرن که عشق سنّتی رایج بود، برخی از افراد، نگرش سنّتی به عشق دارند، برخی بر اساس نگرش‌های مدرن عمل می‌کنند و گروهی دیگر به رابطهٔ دیالکتیکی و ترکیبی در این زمینه معتقد هستند.

در واقع تصویری که زرویی، از رویکرد مربوط به عشق در جامعهٔ ایرانی بازتاب می‌دهد، نشان از رویکرد تفریدی دارد: «در این رویکرد، جوامع می‌توانند هم سنّتی باشند و هم متجدّد» (غفاری و ابراهیمی‌لویه،۱۳۸۳: ۳۱٤). در زمینهٔ عشق نیز از نظر زرویی، جامعهٔ ایرانی چنین است. در ادامه به بررسی بازنمایی طنزآمیز این سه گونهٔ عشق، در شعر این شاعر پرداخته می‌شود:

۳-۱- عشق سنّتی

در فرهنگ سنّتی ایرانی، عشق مبنای انتخاب همسر نبود، به خانواده به عنوان جایگاهی برای برطرف‌کردن نیازهای عاطفی نگریسته نمی‌شد و به دلایلی از همسر، ستایش به عمل

نمی‌آمد (ستاری، ۱۳۸۸: ۱۳۷). بیان نوستالژیک توصیف عشق سنّتی و بازتاب «خوب-نمایی» آن در برخی از اشعار، نشان می‌دهد که زرویی گرایشی مثبت، به برخی از ویژگی-های عشق سنّتی داشته؛ چنانکه در نمونهٔ زیر از ویژگی دلبستگی به یک معشوق داشتن، به عنوان یک خصوصیت مثبت عشق سنّتی که باومن نیز به آن اشاره نموده، یاد کرده است:

تو هر دلی یه عشق موندگاره　　آدم که بیشتر از یه دل نداره
یه چیز می‌گم، ایشالّا دلخور نشین　　قربون اون دلای تک سرنشین
(زرویی نصرآباد،۱۳۸۹ : ۱۹٤)

یا در اشعار زیر، صفت‌های ظرافت، کرشمه و ساده را به عنوان صفت‌های مثبت، در فرهنگ عشق‌ورزی سنّتی برجسته کرده است:

کجا شد اون ظرافت و کرشمه　　نگاه دزدکی کنار چشمه؟
کجا شد اون به شونه تکیه‌کردن　　کنار جوی آب گریه‌کردن؟
دلای بی‌افاده یادش به خیر　　دخترکای ساده یادش به خیر
(همان: ۱۹٦)

زرویی بر این باور است که در عشق سنّتی، افراد با تمام وجود، عاشق می‌شوند و حجب و حیای بسیار دارند:

وقتی طرف تو کوچه پیدا می‌شه　　توی دلت یه باره غوغا می‌شه
آرزوهات خیلی دورن انگاری　　توی دلت، رخت می‌شورن انگاری
صدای قلبت اون‌قدَر بلنده　　که دلبرت می‌شنوه و می‌خنده
دین و مرام و اعتقادت می‌ره　　اون‌که می‌خواستی بگی، یادت می‌ره
می‌خوای بگی عاشقتم عزیزم　　می‌گی که: من عاعاعا، چی چیزم!
(همان: ۱۹۲)

با این حال، دیدن نقایصی در عشق سنّتی، سبب شده است تا وی به انتقاد از این نوع عشق بپردازد. وی معتقد است که برخی از عشق‌های سنّتی، مانند ماشین کهنه هستند

که نه تنها از آنها نمی‌توان استفاده کرد، بلکه انسان را نابود می‌کنند. در واقع زرویی از این نوع عشق‌ها، تقدّس‌زدایی می‌کند و بر این باور است که زندگی افراد، نباید فدای این چنین عشق‌هایی شود. استفاده از کنایهٔ به خاک سیاه نشاندن و ادّعای یکسان‌سازی بین عشق عتیق با ماشین کهنه، در طنزآمیزکردن شعر وی نقش عمده‌ای داشته‌اند:

پسرم، عشق دست و پاگیر است　　مثل ماشین کهنه جاگیر است
ریشه‌دار است و وقت‌گیر و عمیق　　بالاخص عشق‌های عهد عتیق
در زمانی دراز یا کوتاه　　می‌نشاند تو را به خاک سیاه

(همان: ۳۶۳)

در برخی از عشق‌ها، نوعی وابستگی دیده می‌شود که از آن با نام «وابستگی بیمارگونهٔ یک فرد به دیگری» سخن گفته شده است (راپاپورت، ۱۳۹۸: ۲۳۳). از نظر زرویی، برخی از عشق‌های سنّتی نیز مانند عشق مجنون به لیلی، از این نوع هستند و این نوع عشق‌های شورانگیز سنّتی، سبب می‌شوند فرد از زندگی عادی اجتماعی خود فاصله بگیرد. استفاده از واژه‌های خل و چل، برای توصیف این نوع عشق، نگرش انتقادی شاعر را در این زمینه نشان می‌دهد:

چون شود چرخهٔ بلا کامل　　پسر بی‌نوا شود خل و چل
گرچه بیهوده می‌کَشند ستم　　این دو آخر نمی‌رسند به هم
گر که تلخ است یا که غمگین است　　آخر عشق سنّتی این است

(زرویی نصرآباد،۱۳۸۹: ۳۵۸)

پایان ناخوش و تلخ عشق‌های سنّتی نیز مورد انتقاد زرویی قرار گرفته است و وی از مخاطب خود می‌خواهد برای دورکردن جوانان از عاشق‌شدن، پایان عشق‌های سنّتی را به آنان گوشزد کنند:

تو ولی غیرمستقیم، بگو　　قصّه از دورهٔ قدیم بگو
قصّه از عاشقان بدفرجام　　که سر آخر نمی‌رسند به کام

تـا زنـد قـیـد عـاشـــقـی از بـیـخ　　مـویـش از نـام عشـــق، گردد ســیخ
(همان: ٣٤٤)

زرویی بر این باور است که برخی از قصه‌های عاشقانهٔ سنّتی، بدآموزی دارند، جوانان نمی‌توانند با آنها ارتباط برقرار کنند و آنها را نمی‌فهمند؛ بنابراین، این‌گونه قصّه‌های عاشقانه، نمی‌توانند نقش الگو را برای جوانان در دوران معاصر داشته باشند:

... لیـک دیـدم کـه قصـّـه‌هـای قـدیم　　بـه پســر، ســخـت مـی‌شـود تفهیم
هـمـگـی کـهـنـه اســت و دیروزی　　بـدتـر از ایـن، پُـر از بـدآمـوزی
که در این یک، پس [پسـر] به ناسـازی　　مـی‌زنـد خـویـش را بـه خـل‌بـازی
و انـدر آن، یـک جـوان یـک دنـده　　بـی‌خـودی رفـتـه کـوه را کـنـده
(همان: ٣٤٩)

از دیگر نقاط ضعف مربوط به عشق در جامعهٔ سنّتی، این است که عشق را گناه می‌دانند. زرویی با تشبیه عشق از نگاه عوام به بیماری‌هایی چون سوزاک، هاری و یبس مزاج، نگاه انتقادی خود را به این موضوع نشان داده است:

پســـرم عشـــق در مـیـان عـوام　　عـمـلـی مـجـرمـانـه اســـت و حـرام
وانگهی مســری اســت و روز افزون　　مـثـل ســـوزاک و هـاری و طـاعـون
هســـت دردی عجیب و ســـخت علاج　　مـثـل قـانـقـاریـا و یـبـس مـزاج
(همان: ٣٥٣)

زرویی دربارهٔ ازدواج‌های سنّتی نیز بیان می‌کند که عشق جایگاهی نداشت. پدر، دختری را برای پسرش خواستگاری می‌کرد که گاهی ممکن بود پسر و دختر تا هنگام عروسی، یکدیگر را نبینند. بعد از ازدواج بود که عشق نیز با گذشت زمان بین آن دو شکل می‌گرفت:

آخرالامر می‌کند بابا　　دختری باب میل خود پیدا
دختری را به میل خویش پدر　　خواستگاری کند برای پسر
پسرک هم بدون چون و چرا　　می‌گذارد به دست خویش حنا
جه بسا مرد و زن که تا آن روز　　هم دگر را ندیده‌اند هنوز
عشق و احساس هم ولو با زور　　خود به خود جور می‌شود به مرور
(همان: ۳٦۲)

در نگرش سنّتی اگر پیش از ازدواج، عشقی بین دختر و پسر شکل می‌گرفت، خانواده‌ها بویژه خانوادهٔ دختر، با آن مخالفت می‌کردند و بدین ترتیب، عشق فرجامی تلخ می‌یافت:

پاره‌ای کارهای نامعقول　　هست در عشق سنتی معمول
پسری آتشی مزاج اغلب　　به لب چشمه یا که در مکتب
دخترک نودمیده را دیده　　دخترک هم به عشوه خندیده
پسر از طبع پرتلاطم خویش　　رفته گردو شکسته با دم خویش
شده مانند قیس یا وامق　　نه که یک دل هزار دل عاشق
این وسط والدین آن دو جوان　　مطلع می‌شوند از جریان
غالبا خانوادهٔ دختر　　می‌نهد چوب لای چرخ پسر
(همان: ۳۵۷-۳۵۸)

۳-۲- بازتاب عشق سیّال مدرن در شعر زرویی

در پی آشنایی با مدرنیته، تلقی ایرانیان از عشق تغییر کرد؛ چنانکه عشق به همسر مطرح شد و مبنای ازدواج قرار گرفت (عبدی، ۱۳۹۳: ۸۹). همچنین بسیاری از ویژگی‌های عشق مدرن که گیدنز و باومن به آنها اشاره کرده‌اند -بویژه ناپایداری روابط عاشقانه و نداشتن تعهّد- در فرهنگ ایرانی رایج شد.

زرویی نیز معتقد است که در پی آشنایی با مدرنیته، نوع نگاه به عشق و همچنین تعهّد در روابط عاشقانه تغییر کرد:

گذشت دوره‌ای که «ما» یکی بود　　خدا و عشق آدما یکی بود

(زرویی نصرآباد،۱۳۸۹: ۱۹۵)

و عشق از سادگی و اصالت سنّتی و شرقی آن دور و متأثّر از فرهنگ غرب، دچار تصنع شد:

تو کوچه‌های غربی صناعت　　عشقو گرفتن از شما جماعت

کجا شد اون ظرافت و کرشمه　　نگاه دزدکی کنار چشمه

تو قلب هیشکی عشق بی‌ریا نیست　　حجب و حیا تو چشم آدما نیست

کشتهٔ دلبرند و ارتباطش　　فقط برای برخی از نکاطش!

پرنده پر، کلاغه پر، صفا پر　　صداقت از وجود آدما پر

(همان: ۱۹۶)

بر این اساس می‌توان گفت که زرویی از این دوران، به عنوان دوران رکود عشق یاد کرده است:

من از رکود عشق در خروشم　　اگر دروغ می‌گم، بزن تو گوشم

ما توی صحبت رک و راستیم داداش　　عشق اگه اینه، ما نخواستیم داداش

(همان)

او با زبانی طنزآمیز، از ویژگی‌های عشق سیّال مدرن سخن گفته است که در ادامه، مهم‌ترین این ویژگی‌ها در شعر وی بررسی می‌شود.

۳-۲-۱- کالایی‌شدن عشق

از ویژگی‌های برشمرده شده برای احساسات و هیجان‌ها در دوران مدرنیته، کالایی‌شدن آنهاست؛ بدین معنی‌که احساسات، به کالا تبدیل شده‌اند و ویژگی‌های کالاهای تجاری را یافته‌اند (آقابابایی و کیانپور، ۱۳۹۵: ۲۲). در دوران مدرن، به احساسات به عنوان یک

کالای مصرفی نگاه می‌کنند که قابل خرید و فروش است و مانند کالا، می‌توان آن را با نوع جدید تغییر داد. «در صورت خرابی یا کاملاً رضایت‌بخش‌نبودن کالاها، می‌توان آنها را با کالاهایی دیگر که احتمالاً رضایت‌بخش‌ترند، عوض کرد، حتّی اگر خدمات پس از فروش وجود نداشته باشد؛ ولی حتّی اگر این کالاها به وعدهٔ خود وفا کنند، نمی‌توان انتظار داشت به مدّت طولانی از آنها استفاده شود.

از همهٔ اینها گذشته، به محض این که سر و کلّهٔ مدل‌های جدید و بهتر اتوموبیل‌ها، کامپیوترها یا تلفن‌های همراه در مغازه‌ها پیدا می‌شود و اینها، نقل تمامی مجالس می‌شوند، مدل‌های قبلی را با اندکی تأسّف یا بدون هیچ تأسّفی دور می‌اندازند –حتّی اگر کاملاً، قابل استفاده و مرتّب و منظّم باشند. چرا شراکت‌ها [روابط عاشقانه] این‌گونه نباشند» (باومن،۱۳۹۲: ۳٦).

زرویی، بر این باور است که متأثّر از مدرنیته، در بخشی از جامعهٔ ایرانی، نگرش به احساسات، مانند نگاه به اشیاء و کالاها شده و بویژه عشق، ماهیتی شیءانگارانه و کالاگونه یافته است. حاصل این نگرش در شعر زرویی، به وجود آمدن این استعارهٔ مفهومی است که «عشق‌ورزی بازار و عشق، کالای مصرفی است». تنوّع‌طلبی، قابلیت معامله پیدا کردن عشق، داشتن تاریخ مصرف، ارائهٔ آن در مدل‌ها و رنگ‌های مختلف و کم‌هزینه بودن، از جمله ویژگی‌هایی هستند که زرویی برای عشق مدرن مطرح کرده است.

۳-۲-۱-۱- تنوّع‌طلبی در عشق

از تأثیرات فرهنگ مصرف‌گرایی بر فرهنگ عشق‌ورزی، تمایل به تنوّع‌طلبی است. در جوامع مصرف‌گرا، تمایل به مُد، نوخواهی، تغییر و تنوّع، بسیار زیاد است؛ بنابراین افراد همواره به دنبال این هستند که از کالاهای تازه، استفاده کنند. زرویی نیز در توصیف

فرهنگ عشق‌ورزی، به این امر اشاره می‌کند؛ این که عاشقان هر لحظه به دنبال معشوق-های تازه و مد روز هستند و بر این اساس، استعارهٔ مفهومی «عشق، کالایی دارای تنوّع است» شکل‌می‌گیرد.

برای نمونه، در شعر زیر، زرویی از زبان راویِ عاشق، فهرستی از نام معشوق‌های رنگارنگ خود را بر می‌شمرد؛ همان‌گونه که فردی از پوشاک یا دیگر وسایل مصرفی متنوّع خود سخن می‌گوید. در این اشعار، اغراق در نام‌بردن از اسامی معشوق‌ها و صفت-های آنان، شعر را طنزآمیز کرده است:

گذاشته روی میز من، یه پوشه — که اسم‌های عشق‌های بنده توشه
زری، پری، سکینه، زهره، سارا — وجیهه و ملیحه و ثریا
نگین و نازی و شهین و نسرین — مهین و مهری و پرند و پروین
چهارده فرشته و سه اختر — دو لیلی و سه اشرف و دو آذر
سفید و سبزه، گندمی و زاغی — بلوند و قهوه‌ای و پر کلاغی
هزار خانمند توی این لیست — با عده‌ای که اسم‌شون یادم نیست

(زرویی نصرآباد،۱۳۸۹: ۱۹۵)

به سبب این معشوق‌های فراوان، دیگر قلب عاشق جایی برای معشوق جدید ندارد؛ بنابراین عاشق، مجبور است نام معشوق جدید را بیرون از قلبش و روی آن بنویسد. این توصیف از قلب عاشق، تداعی‌کنندهٔ اشیایی مانند کمد لباس افراد مدگراست که پر از پوشاک گوناگون شده است.

شاعر برای طنزآمیزکردن شعر خود، از شگرد کوچک‌سازی استفاده کرده است. «کوچک‌کردن اندازهٔچیزی است به طوری که مضحک و خنده‌دار جلوه کند» (حری، ۱۳۸۷: ۷۱). شاعر با کوچک و محقّر جلوه‌دادن قلب عاشق که بویژه در نگرش سنّتی از نظر معنوی و عرفانی جایگاه والایی داشت، شیوهٔ عشق‌ورزی مدرن را به باد انتقاد گرفته است:

ز بس که رفته عشق توی قلبم نوشتم اسمتونو روی قلبم
(زرویی نصرآباد،۱۳۸۹: ۱۹۳)

۳-۲-۱ -۲- نداشتن تعهّد در رابطهٔ عاشقانه

از جمله پیامدهای تنوّع‌طلبی و نوخواهی در زمینهٔ عشق‌ورزی، یکی این است که افراد خیلی سریع کالای مصرفی خود را تغییر می‌دهند و به یک چیز دل نمی‌بندند. زرویی این ویژگی را در روابط عاشقانه نیز می‌بیند. عاشق چندان دل‌بستهٔ یک معشوق نیست و عمر روابط عاشقانه، یک شب بیشتر نمی‌پاید. بر این مبنا استعارهٔ مفهومی «عشق کالایی است که باید سریع آن را تغییر داد»، در شعر او شکل گرفته است:

این روزا عمر عاشقی دو روزه ایشالا پیر عاشقی بسوزه
بلا به دور از این دلای عاشق که جمعه عاشقند و شنبه فارغ
(همان: ۱۹۵)

همان‌گونه که افراد با پرسه‌زدن در خیابان، کالاهای جذّاب و مد روز را با نظرانداختنی انتخاب می‌کنند، عاشقان نیز در مجالس مختلف با یک دیدن عاشق می‌شوند:

یکی از عشق‌های عصر جدید که فراگیر و مسری است و شدید
عشق ناغافل است و یکباره که کند چرت شخص را پاره
در عزا یا که جشن و مهمانی یا که در پَرسه‌ای خیابانی
(همان: ۳۶۵)

پس از خرید، فرد مدّت کوتاهی شیفتهٔ کالای خریداری شده می‌شود. به چنین دلبستگی نیز بین عاشق و معشوق در شعر زرویی اشاره شده و استفاده از ترکیبات و واژه‌هایی مانند دوقلوی به هم نچسبیده و نم‌نمک، فضای شعر وی را طنزآمیز، صمیمی و خودمانی کرده است:

روز و شـــب بـا همنـد و پیچیـده　　دوقـلـوی بـه هـم نـچســبـیـده
مـی‌شـــود عشـــق این دو یـار ایـاغ　　نـم نـمـک گـرم و پـرحـرارت و داغ
(همان: ٣٦٦)

فرد پس از مدّتی، از کالای خریداری شده، دل‌زده می‌شود و آن را کنار می‌گذارد؛ عشق شکل‌گرفته نیز بدین گونه، بدون دلیل سرد می‌شود:

مـدّتـی بـعـد از آن، بـدون دلـیـل　　عشـــق‌شـــان می‌شـــود بـه یخ تبـدیـل
(همان: ٣٦٦)

زرویی با تشبیه زودگذربودن این نوع عشق به شیوهٔ استفاده از دستمال کاغذی که پس از مصرف، آن را باید دور انداخت، نگاه طنزآمیز خود را به این موضوع نشان داده است:

حیف از این عشـــق‌های ناب و لطیف　　کـه عـلـی‌رغـم رنـگ و روی لـطـیـف
بـه دهـان نـارســیـده منقضـــی‌انـد　　عـیـنـهـوی دســـتـمـالِ کـاغـذی‌انـد
(همان: ٣٦٦)

دستمال کاغذی، کاربردی یکبار مصرف دارد که تشبیه عشق به آن، این وجه شباهت را می‌رساند. باومن دربارهٔ این جنبه از عشق می‌نویسد: «مثل دیگر کالاهای مصرفی، شراکت به درد مصرف فی‌الفور (به کارآموزی یا آمادگی بیشتری نیاز ندارد) و استفادهٔ اتفاقی بدون جانبداری و بی‌آن‌که زیانی وارد شود، می‌خورد و بیش از هر چیز، کاملاً یکبار مصرف و دورانداختنی است» (باومن، ۱۳۹۲: ۳۷).

پیامد این امر، نداشتن دلبستگی است؛ زیرا در عشق مدرن، افراد می‌آموزند که تعهّد، بویژه تعهّد بلندمدّت، دامی است که باید بیش از هر خطری از آن دوری گزید؛ بنابراین تعریف عشق رمانتیک، به صورتِ «تا هنگامی که مرگ ما را از هم جدا کند»، قطعاً از رونق افتاده است (همان: ۱۷ و ٢٤). زرویی این صفت را نیز برای عشق‌های مدرن برشمرده است. برخلاف عشق رمانتیک، در عشق مدرن، عدم‌تعهّد در رابطه وجود دارد و عاشق فقط به یک معشوق پایبند نیست:

دوره‌ای تازه شد نمایانگر　　دورهٔ این نشد، یکی دیگر
تا که شد وضع کار و بار چکی　　کهنه شد آن خدا و یار، یکی
(زرویی نصرآباد،۱۳۸۹: ۳۵۰)

در عشق مدرن، به سبب نبودن دلبستگی و نداشتن تعهّد به یک نفر، عاشق و معشوق به راحتی یکدیگر را ترک می‌کنند، بدون این که خدشه‌ای بر احساسات آنان وارد شود. در این دوره، پس از قطع‌شدن رابطهٔ عاشقانه، دو سوی این رابطه، به زندگی عادی خود می‌پردازند و این امر بر احساسات آنان، هیچ تأثیری نمی‌گذارد؛ زیرا فاصله را در رابطه حفظ می‌کنند و درها را برای ماندن یا رفتن بازمی‌گذارند. زرویی با استفاده از واژگان، ترکیبات کنایی و عامیانهٔ پشت‌پازدن و ککشان‌نگزیدن و تشبیه معشوق به زاپاس، با طنز به انتقاد از این موضوع پرداخته است:

هیچ از این پشت پا به عشق زدن　　ککشان هم نمی‌گزد ابداً
چون که دارند یار با احساس　　دو سه تا توی قلب‌شان، زاپاس
(همان: ۳٦٦)

۳-۲-۱-۳- قابل عرضه و انتقال بودن عشق

از نظر زرویی، عشق را می‌توان در بازار عاشقی عرضه کرد و چون اوراق بورس، آن را به دیگران انتقال داد. بازتاب این نگرش، نشان‌دهندهٔ شکل‌گیری استعارهٔ مفهومی «عشق به مثابهٔ کالایی قابل خرید و فروش» است. زرویی برای بیان طنزآمیزکردن این موضوع و انتقاد از آن، از ابزار تشبیه و یکسان‌سازی استفاده کرده و با در کنار هم قرار دادن دو امر متضاد، یعنی مانندکردن عشق به عنوان امری معنوی، به کالاها (امور مادی)، اشعار طنزآمیز و خنده‌آوری سروده است؛ چنانکه در نمونهٔ زیر با تشبیه عشق به اوراق بورس و قرضه، با تحقیر و زشت‌انگاری، به انتقاد از عشق مدرن پرداخته است:

مثل اوراق بورس یا قرضه می‌شود توی باجه‌ها عرضه
قابل انتقال و اضمحلال از دو ساعت گرفته تا یک سال
(همان: ۳٦۳)

۳-۲-۱-٤- عرضهٔ عشق در مدل‌های رنگارنگ

زرویی برای توصیف یکی دیگر از ویژگی‌های عشق مدرن، از استعارهٔ مفهومی «عشق به مثابهٔ کالایی رنگارنگ و مدل‌دار»، استفاده کرده است. از نظر زرویی همان‌گونه که در بازار برای جلب نظر خریدار، کالاهای رنگارنگ و مد روز عرضه می‌گردد، در بازار عشق‌ورزی نیز عشق، در مدل‌ها و رنگ‌های جدید، خرید و فروش می‌شود:

در مدل‌ها و رنگ‌های جدید غالباً، قابل فروش و خرید
(همان: ۳٦۳)

۳-۲-۲- نقش ابزار مدرن و روابط بین عاشق و معشوق

از ویژگی‌های جامعهٔ مدرن که گیدنز نیز به آن اشاره کرده، جدایی مکان از فضاست که این امر در پی اختراعات جدید و انتشار آنها ایجاد شده است (گیدنز، ۱۳۹۳: ۳۵-۳٦). این امر بر روابط اشخاص بویژه نوع عشق‌ورزی آنان تأثیر گذاشته است؛ به گونه‌ای که دیگر نیاز نیست عاشق و معشوق در یک مکان حضور فیزیکی داشته باشند، بلکه ابزاری مانند تلفن‌های ثابت و همراه، سبب شده است تا عاشق و معشوق در دو مکان، جدای از هم، امّا در کنار هم باشند و به راحتی با هم ارتباط برقرار کنند:

این زمان کرده راه را کوتاه تلفن‌های ثابت و همراه
نامهٔ خویش را به جز ادبا ندهد هیچ کس به باد صبا
(زرویی نصرآباد،۱۳۸۹: ۳٦۳)

این تغییر در ابزار ارتباط، سبب شده است که هزینهٔ عاشق‌شدن نیز کم شود:

عشق بی‌سیم و بی‌نیاز از کابل　　وانگهی کم هزینه و پرتابل

(همان: ۳٦۲)

از جمله شگردهای ایجاد طنز موقعیت، کنار هم قرار دادن دو عنصر متضاد مانند سنّت و مدرنیته است (سلیمانی، ۱۳۹۱: ٥۳٤). زرویی نیز با مقایسهٔ شیوهٔ ارتباط بین عشق‌ورزی در دوران سنّت و مدرن و استفاده از نامِ عاشق و معشوق‌های سنّتی در بافت مدرن، بر طنز شعر خود افزوده است:

نامهٔ مجنون به حضور لیلی　　می‌رسه اینترنتی و ایمیلی

شیرین می‌ره می‌شینه پیش فرهاد　　روی چمن تو پارک بهجت‌آباد

زلفای رودابه دیگه بلند نیست　　پله که هست نیازی به کمند نیست

(همان: ۱۹٦)

۳-۲-۳- نقش دختران در شکل‌گیری عشق

برخلاف داستان‌های عاشقانه در فرهنگ سنّتی که دختران نقش منفعلی داشتند، در عشق مدرن، دختران هستند که نقش اصلی و فعّال را در شکل‌گیری روابط عاشقانه دارند. زرویی صحنهٔ عشق‌ورزی را چون صحنهٔ شکار می‌داند که دختران در این صحنه، تیر عشق را پرتاب می‌کنند و بدین ترتیب، عشق دوسویه شکل می‌گیرد. زرویی برای طنزآمیز کردن این موضوع، از ظرفیت واژگان محاوره‌ای مانند سیخ به معنی صاف، درست و دقیق استفاده کرده است:

ناگهان دختری بدون خشاب　　می‌کند تیر عشق را پرتاب

غالباً تیر عشق آن دختر　　می‌خورد سیخ توی قلب پسر

می‌کند عشق در دلش ریشه　　نطفهٔ عشق منعقد می‌شه

(همان: ۳٦٥)

۳-۲-٤- عشق و ازدواج در دوران مدرنیته

پیونددادن عشق و ازدواج، موضوع تازه‌ای نیست؛ امّا چیزی که در قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم و تا اندازه‌ای امروز متفاوت بود و هست، ایدئولوژی کلّی است. بستر فلسفیی که با دیدگاه رمانتیک دربارهٔ ازدواج و عشق همراه است (سینگر، ۱۳۹۷: ۹۳). با ورود مدرنیته به جامعهٔ ایرانی، نگرش به ازدواج تغییر کرد و عشق مبنای آن قرار گرفت. بدین گونه که رابطهٔ عاشقانه بین پسر/دختر شکل می‌گیرد و پسر یا دختر، از دیگری خواستگاری می‌کنند. زرویی با بازتاب این نوع ازدواج‌ها، نشان داده است که عاشق، تصویری آرمانی از معشوق ندارد و اگر معشوق پاسخ منفی بدهد، عاشق به سوی فرد دیگری می‌رود و حتّی به زشت‌انگاری و کوچک‌کردن معشوق می‌پردازد:

اگر جواب نه بیاد تو نامه‌ت — خلاصه قهر، قهر تا قیامت
فدای اون که نه نمی‌گه می‌شم — عاشق یک دختر دیگه می‌شم
تو بی‌لیاقتی اگر بگی نه — اِند حماقتی اگر بگی نه
ببین تو آینه، آخه این چه ریخته؟ — مثل تو صدتا توی کوچه ریخته!
تو خانمی تو خوشگلی؟ چه حرفا... — حرف زیاد نزن، برو بینیم باااا...

(زرویی نصرآباد،۱۳۸۹: ۱۹٤)

در دوران مدرن، از نظر زرویی، فرد هنگام عاشق‌شدن، باید درنگ کند و زود به فکر ازدواج نیفتد؛ چرا که ازدواج سبب می‌شود فرد، زود، شکوه خود را از دست بدهد. وی به روایت زندگی پهلوانی بی‌همتا می‌پردازد که بعد از عاشق‌شدن، میدان جنگ را رها می‌کند و سلحشور آشپزخانه می‌شود:

بعد عمری نبرد مردانه — شد سلحشور آشپزخانه
وز پس عشق نابهنگامی — از شکوهش نماند جز نامی
نیست در عشق نام و پول و پله — پسرم بی‌خودی نکن عجله

(همان: ۳٥٦)

۳-۳- عشق تقطیری (التقاطی)؛ ترکیب عشق سنّتی و مدرن

رویکرد دیگری که زرویی به توصیف آن در جامعهٔ ایرانی پرداخته، رویکرد تلفیقی که خود شاعر، آن را عشق تقطیری نامیده است. در این شیوه، کوشیده شده است تا بر اساس ویژگی‌ها مثبت سنّت و مدرنیته عمل شود:

تازه در طی سال‌های اخیر — با گرفتاری و ببند و بگیر
بعضاً از عشق استفاده شده — نصف حیثیتش اعاده شده
شد به فرمول و ساختار جدید — نوعی از عشق کم ضرر، تولید
نام آن عشق پاک تقطیری — متبرّک به نقش ایزیری

(همان)

در این نوع عشق‌ورزی، متأثر از نگرش مدرن، دختر و پسر، پیش از ازدواج با هم رابطهٔ عاشقانه دارند؛ امّا بر اساس نگرش سنّتی، آنان می‌کوشند عفّت، حجب و حیا را رعایت کنند و در حالی که از آتش عشق می‌سوزند، به هم نمی‌نگرند و کاری خلاف اصول و قواعد اخلاقی انجام نمی‌دهند:

اندر این عشق، هر دو دلداده — در خیابان و کوچه و جاده
وقت صحبت ز شرم و بااجبار — با زمین حرف می‌زنند انگار
گرچه در تاب عشق می‌سوزند — چشم در چشم هم نمی‌دوزند

(همان: ۳۵٤)

زرویی از این نوع عشق نیز انتقاد می‌کند؛ زیرا با وجود پاک و بی‌آلایش بودن، مانند محصولات مصنوعی مزه‌ای آبکی دارد:

می‌توان مطمئن خرید که هست — استریلیزه بی‌دخالت دست
گرچه پاک است و خوب و بی‌آزار — مزه‌اش آبکی است یک مقدار

(همان: ۳۵۳)

زرویی نصرآباد در زمینهٔ ازدواج نیز بیان می‌کند که متأثّر از اندیشه‌های مدرن، ابتدا عشق بین دختر و پسر شکل می‌گیرد و سپس بزرگترها به خواستگاری می‌روند. از آنجا که دوام این نوع عشق بیشتر است، بازنمایی آن در شعر زرویی، با خوب‌نمایی همراه بوده است:

پسری در میان شهر و محل — دختری را نشان کند به مثل
نرم و آرام و زیرچشمی خوب — می‌زند زاغ دخترک را چوب
بعد از آن پرس‌وجو که مرد جوان — رسد از هر جهت به اطمینان
کند از نقشه‌ای که زد بر سرش — درد دل پیش مادر و پدرش
بعد تصویب و اتفاق نظر — خواستگاری کنند از دختر
عمر این عشق‌ها که دیده شده — تا به صد سال هم شنیده شده
گرچه خام است یا که عام‌تر است — جنس این عشق با دوام‌تر است

(همان: ۳۵۹-۳۶۰)

٤- نتیجه‌گیری

زرویی نصرآباد، از جمله شاعران طنزپردازی است که با نگاهی انتقادی، سه گونهٔ عشق: عشق سنّتی، مدرن و تقطیری را در شعر خود بازتاب داده است. از نظر زرویی، عشق سنّتی که در فرهنگ گذشتهٔ ایرانی رایج بود و در دورهٔ معاصر نیز افرادی بر اساس آن عمل می‌کنند، با وجود داشتن ویژگی‌های مثبتی مانند وجود حجب و حیا در روابط بین عاشق و معشوق، داشتن اصالت، صفا و یکرنگی، ساده‌بودن و دلبستگی به یک معشوق

داشتن، به سبب ویژگی‌هایی مانند وجود نگرش منفی به عشق در ازدواج، پایان تلخ داستان‌های عاشقانهٔ سنّتی، دلبستگی بیمارگونه داشتن عاشق به معشوق و نامفهوم‌بودن عشق سنّتی برای نسل امروز، آن را قابل انتقاد دانسته است.

وی با استفاده از استعارهٔ مفهومی «عشق‌ورزی، بازار و عشق، کالاست»، ویژگی‌های عشق مدرن را ترسیم کرده است؛ این که عاشق به یک معشوق دلبستگی ندارد و مانند داشتن نمونه‌های مختلف و مد روز از یک کالا، چند معشوق دارد؛ عشق مانند کالا، دارای تاریخ مصرف است، می‌توان آن را در مدل‌های رنگارنگ عرضه نمود، تعویض کرد یا انتقال و تغییر داد. همچنین در دوران معاصر، به سبب جدایی مکان از فضا و زمان، ارتباط بین عاشق و معشوق، از طریق وسایل ارتباطی ساده‌تر شده و هرچند در این دوره، عشق مبنای ازدواج قرار گرفته است، چون عاشق و معشوق دلبستگی چندانی به هم ندارند، پاسخ منفی‌دادن معشوق، چندان بر احساسات عاشق تأثیر نمی‌گذارد.

زرویی بر این باور است که در رویکرد تلفیقی به عشق –عشق تقطیری– با وجود برخی از ضعف‌ها، این رویکرد می‌توان مبنای ازدواج قرار گیرد؛ زیرا شکل‌گیری ازدواج بر اساس آن، نسبت به عشق مدرن، پایداری بیشتری دارد. رویکرد زرویی به این سه گونهٔ عشق متفاوت بوده است. از آنجا که الگوی عشق‌ورزی به شیوهٔ مدرن در شعر وی، بیشتر با «بدنمایی» همراه است، می‌توان گفت نگرش شاعر به این گونهٔ عشق، منفی است؛ امّا الگوی سنّتی و تلفیقی (تقطیری) در شعر او بیشتر از الگوی مدرن با «خوب‌نمایی» همراه بوده است؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که رویکرد شاعر به این دو، تقریباً مثبت بوده است؛ هرچند که با دیدی انتقادی به این دو گونه به ویژه عشق سنّتی می‌نگرد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اعزازی، شهلا (۱۳۸۹)، جامعه‌شناسی خانواده: با تأکید بر نقش، ساختار و کارکرد خانواده در دوران معاصر، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

۲. باباصفری، علی‌اصغر (۱۳۹۲)، فرهنگ داستان‌های عاشقانه در ادب فارسی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۳. باومن، زیگمونت (۱۳۹۲)، عشق سیّال در باب ناپایداری پیوندهای انسانی، ترجمهٔ عرفان ثابتی، تهران: ققنوس.

٤. پورنامداریان، تقی (۱۳۸٤)، در سایهٔ آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی، تهران: نشر سخن.

۵. حری، ابوالفضل (۱۳۸۷)، دربارهٔ طنز: رویکردهای نوین به طنز و شوخ‌طبعی، تهران: شرکت انتشارات سورهٔ مهر.

٦. دهقانی، محمّد (۱۳۷۷)، وسوسهٔ عاشقی: بررسی تحوّل عشق در ادب پارسی، بی‌جا: برنامه.

۷. راپاپورت، الیزابت (۱۳۹۸)، «دربارهٔ آیندهٔ عشق: روسو و فمینیست‌های رادیکال»، درباره عشق، مترجم آرش نراقی، تهران، نشر نی، صص۲۳۳-۲٦۱.

۸. زرویی نصرآباد، ابوالفضل (۱۳۸۹)، رفوزه‌ها، تهران: کتاب نیستان.

۹. ستاری، جلال (۱۳۸۸)، سیمای زن در فرهنگ ایران، تهران: نشر مرکز.

۱۰. سلیمانی، محسن (۱۳۹۱)، اسرار و ابزار طنزنویسی، تهران: سورهٔ مهر.

۱۱. سینگر، اروینگ (۱۳۹۷)، فلسفهٔ عشق، ترجمهٔ میثم محمّد امینی، تهران: فرهنگ نشر نو.

۱۲. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۰)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: سخن.

۱۳. عبدی، عبّاس (۱۳۹۳)، مقدّمه‌ای بر پژوهش در جامعه‌شناسی خانواده در ایران، تهران: نشر نی.

۱٤. غفاری، غلامرضا و ابراهیمی لویه، عادل (۱۳۸۹)، جامعه‌شناسی تغییرات اجتماعی، تهران: آگرا و لویه.

۱۵. گیدنز، آنتونی (۱۳۹۳)، تجدّد و تشخص: جامعه و هویت شخصی در عصر جدید، ترجمهٔ ناصر موفقیان، تهران: نشر نی.

۱٦. مختاری، محمّد (۱۳۹۸)، هفتاد سال عاشقانه، تهران: فرهنگ نشر نو با همکاری نشر آسیم.

۱۷. نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۸)، اسطوره‌کاوی عشق در فرهنگ ایرانی، تهران: سخن.

ب) مقالات

۱. آقابابایی، احسان و کیانپور، مسعود (۱۳۹۵)، «بازنمایی کالایی‌شدن احساسات در روابط اجتماعی (مورد مطالعه: فیلم سینمایی آرایش غلیظ)»، جامعه‌شناسی کاربردی، سال۲۸، شمارهٔ ٤، صص۱۹-۳۰.

۲. پراکنده، مریم و همکاران (۱۳۹۹)، «شیوه‌های طنزپردازی ابوالفضل زرویی نصرآباد در «رفوزه‌ها»»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال۱۳، شمارهٔ٤، صص۲۷-٤۲.

۳. پوردهقان اردکان، رضا و همکاران (۱۳۹۹)، «سبک‌شناسی آثار طنز ابوالفضل زرویی نصرآباد»، سبک‌شناسی نظم و نثر، دوره۱۳، شماره۱(٤۷)، ص۱-۱۸.

٤. _____ (۱۳۹۸)، «سبک‌شناسی نقیضه در آثار طنز زرویی نصرآباد» کاوش‌نامه، سال۲۰، شمارهٔ٤۱، صص۷۱-۱۰۰.

۵. ربّانی‌خوراسگانی و کیانپور، مسعود (۱۳۸۸)، «جامعه‌شناسی احساسات»، جامعه‌شناسی کاربردی، سال بیستم، شماره۲، صص۳۵-٦٤.

٦. زارع‌جیرهنده، سارا و پیروز، غلامرضا (١٣٩٦)، «جلوه‌هایی از عشق مدرن در شعر معاصر (با تکیه بر اشعار نیما یوشیج، فروغ فرخزاد و نادر نادرپور)، پژوهشنامه ادب غنایی، سال١٥، شمارهٔ ٢٨، صص١١٧-١٤٠.

٧. شادرو منش، محمّدرضا و همکاران (١٣٩٧)، «ریشه‌های اجتماعی تحوّل مفهوم عشق در شعر ایران بررسی جامعه‌شناختی تحوّل مفهوم عشق در نه دفتر عاشقانهٔ دههٔ ٨٠»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دورهٔ١٠، شمارهٔاول، ١-٣٦.

٨. عبّاس‌زاده، محمّد و همکاران (١٣٩٣)، «مدیریت احساسات گامی در راستای توسعهٔ جامعه‌شناسی احساسات»، مطالعات جامعه‌شناسی، سال٦، شمارهٔ٢٤، صص٧-٣٣.

٩. فاضلی، نعمت‌الله (١٣٩٧)، ترس و تجدّد؛ صورت‌بندی مسأله ترس و ناامنی در ایران معاصر»، راهبرد اجتماعی فرهنگی، سال هفتم، شماره ٢٨، صص٧-٤٤.

١٠. قیصریان، اسحاق (١٣٩٦)، «مطالعه عشق از منظر روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، فلسفه و زبانشناسی؛ ارائه یک نظریه ترکیبی»، پژوهش‌های روانشناسی اجتماعی، شمارهٔ ٢٨، صص ٥٥-٨٢.

١١. وکیلی، شروین (١٣٨٣)، «دگردیسی صمیمیت»، کتاب ماه علوم اجتماعی، شمارهٔ ٨٩، صص ٧١-٧٥.

ج) پایان‌نامه

١. پریدل، حمیده (١٣٩١)، بررسی محتوایی طنز در اشعار محمّد صالحی آرام، ابوالفضل زرویی نصرآباد و خلیل جوادی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد به راهنمایی دکتر مهدی خادمی کولایی، دانشگاه پیام نور مازندران.

٢. حدادی، بهمن (١٣٩٣)، بررسی و مقایسهٔ طنز منظوم ابوالقاسم حالت، ابوالفضل زرویی و اکبر اکسیر، پایان‌نامه کارشناسی ارشد به راهنمایی دکتر میرجلیل اکرمی، دانشگاه تبریز.

۳. دهستانی‌بافقی، شهلا (۱۳۹٤)، ساختار زبانی و محتوایی کتاب رفوزه‌ها ابوالفضل زرویی نصرآباد، پایان‌نامه کارشناسی ارشد به راهنمایی دکتر سهیلا صلاحی مقدّم، دانشگاه الزهرا (س).

٤. شیخی، یحیی (۱۳۹٦)، بررسی طنز دهٔ ۸۰ با تکیه بر آثار کیومرث صابری، عمران صلاحی، ابوالفضل زرویی و اکبر اکسیر، رسالهٔ دکتری به راهنمایی دکتر احمد غنی‌پور ملکشاه، دانشگاه مازندران.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و سوم، بهار ۱۴۰۱، شمارهٔ ۵۲
صفحات ۱۲۷-۱۰۱
DOR: 20.1001.1.17359589.1401.23.52.4.9

تبلور پسامدرنیستیِ نظریّهٔ «مرگ مؤلّف» در رمانِ «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد»*
(مقالهٔ پژوهشی)

فقیهه دهقان
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان
دکتر رضا صادقی‌شهپر[۱]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان

چکیده

در پیِ نظریّـهٔ «مرگ مؤلّف» رولان بارت (Roland Barthes)، اقتدار مؤلّف در نقد نو، با چالش جدّی و بی‌سابقه‌ای روبه‌رو شد. مرگ مؤلّف تأثیری آشکار در پسامدرنیسم داشته است، به‌طوری‌که برخی شگردهای پسـامدرنیسـتی تبلوری از نظریّهٔ مرگ مؤلّف‌اند که جایگاه مقتدرانهٔ نویسـنده را به مخاطره انداخته‌اند. بارت این دیدگاه سـنّتی را که مؤلّف، منشـأ متن، منبع معنا و تنها شـخص صاحب صلاحیت برای تفسیر است، رد می‌کند. به باور او، «مرگ مؤلّف» برابر با تولّد خواننده است؛ چرا که معنا نه در مبدأ متن بلکه در مقصد متن است. پس، اگر مبدأ را «مؤلّف» و مقصد را «خواننده» بدانیم، معنا در مقصد شکل می‌گیرد و پدیدآورندهٔ اثر، دیگر مرکز توجه و تأثیرگذار نیست و این، خود اثر است که در هربار خوانده یا دیده‌شدن از سوی مخاطب، تولید معنا می‌کند.

در این مقاله، رمان «نویسـنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد» نوشـتهٔ «حسـن فرهنگی» بر اساس نظریّهٔ «مرگ مؤلّف» بررسـی‌شده‌است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که مؤلّف در این رمان پست‌مدرن، از شگردهایی مانند قدرت اختیار و انتخاب دادن به خواننده (خواننده محوری)، اعتراض شخصیت به روند داستان و دخالت در نگارش آن، جدال شـخصیت داستان با نویسنده و نافرمانی، تأکید بر داستان‌بودگی و عمل نوشتن، بینامتنیّت، و درآمیختن زندگی واقعی نویسـنده با زندگی داسـتانی شـخصـیت‌ها اسـتفاده کرده‌اسـت. این شگردها از

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۰۷ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۶/۲۹
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: r.s.shahpar@gmail.com

مؤلّف‌محوریِ متن، می‌کاهند و نقش خواننده را برجسته می‌کنند و رمان را به رمانی پست‌مدرن و مبتنی بر نظریّهٔ مرگ مؤلّف بدل می‌سازند.

واژه‌های کلیدی: مرگ مؤلّف، رولان بارت، نویسنده نمی‌میرد ادا درمی‌آورد، حسن فرهنگی، پسامدرنیسم.

۱- مقدّمه

در نظریّه‌های ادبی، هرچه به دورهٔ معاصر نزدیک می‌شویم، اهمّیت مؤلّف در تعیین معنای متن کاهش می‌یابد و به جای بهادادن به جایگاه مؤلّف، به برجسته‌کردن کیفیات ادبی متن توجه می‌شود و نهایتاً، به این نقطه می‌رسد که معنای متن، حاصل تفسیر خواننده است و نه بازتاب اندیشه‌های مؤلّف. در واقع، خواننده برای خواندن متن و برساختن معنای آن، با «مرتبط‌کردن متن با نظام‌های معنایی که خود می‌شناسد»، نیازی به کشف‌کردن نیّت مؤلّف یا تبعیت از آن ندارد و قرائت متن به دنبال تلاش برای کشف پیامی نیست؛ بلکه به دنبال تولید یا برساختن معناست.

در نقد ادبی پیشامدرن، معنای اثر را با ارجاع به مؤلّف و زندگی‌نامهٔ او درمی‌یافتند. اگر مؤلّف زنده بود، کلام او در گشودن معنای متن، حجّت تلقی می‌شد و اگر زنده نبود، با بررسی زندگی‌نامه یا اظهارات پراکنده‌اش، معنا و نیّتی را که در سر داشته، کشف می‌کردند. نویسنده خالق و خداوندگار متن و مرکز معنا تلقی می‌شد و دست‌اندرکاران مطالعات ادبی، معنای متن را بر حسب نیّت مؤلّف تعیین می‌کردند.

پسامدرنیسم با عوض‌کردن تصوّر ما دربارهٔ مؤلّف، این رویّهٔ مؤلّف‌محور را منسوخ کرد و تحوّل بزرگی در روش خوانش متن به وجود آورد. پسامدرنیست‌ها معتقدند که به جای مؤلّف، باید خود متن و ویژگی‌های زبانی آن را بررسی‌کرد. بر اساس این دیدگاه، خواننده دیگر مجبور نیست به دنبال معنایی یگانه و ازلی و ابدی باشد که مؤلّف، قصد بیان آن را داشته است؛ بلکه می‌تواند با تکیه بر خود متن و بررسی نشانه‌ها، حتّی به چیزی مخالف منظور مؤلّف برسد. به عبارت دیگر، پسامدرنیسم تن به تفسیر یگانه و

مستبدّانهٔ متن نمی‌دهد –برخلاف رویکرد نقد سنّتی که صدای مؤلّف را تنها صدای مورد قبول و خود او را خالق معنا می‌دانست. در این میان، نظریهٔ «مرگ مؤلّف» رولان بارت، تأثیری آشکار در پسامدرنیسم داشته و این مکتب از طریق شگردهای مختلف، در صدد براندازی جایگاه و اقتدار و خداگونگی مؤلّف برآمده است.

۱-۱- هدف، روش و پرسش‌های پژوهش

هدف این پژوهش، تحلیل رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد» از منظر بازتاب پسامدرنیستی مرگ مؤلّف در آن است و تحقق آن به شیوهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای و با روش تحلیل محتوا صورت گرفته است و می‌خواهد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که: مرگ مؤلّف در این رمان چگونه و با استفاده از چه شیوه‌هایی نمود یافته است و در نهایت، آیا می‌توان این رمان را رمانی پسامدرن به شمار آورد؟

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

شمار فراوانی از داستان‌های معاصر فارسی از منظر پست‌مدرنیسم و نظریّهٔ مرگ مؤلّف نقد و بررسی شده‌اند؛ امّا آنچه ضرورت این پژوهش را آشکار می‌سازد، نبود تحلیل این رمان از منظر نظریّهٔ «مرگ مؤلّف» است. در اینجا به برخی از پژوهش‌های مرتبط با پژوهش حاضر اشار می‌کنیم:

پاینده در جلد سوم کتاب «داستان کوتاه در ایران» (۱۳۹۳)، در تبیین نظریّهٔ پسامدرنیسم در داستان‌های ایرانی، چهار داستان کوتاه «داستان دو دقیقه‌ای، از بهرام مرادی»، «روز به خیر آقای نویسنده، نوشتهٔ زهره حکیمی»، «پرترهٔ صادقی، از احمد اخوت» و «نازی، نوشتهٔ علی‌اصغر عزتی‌پاک» را از منظر مرگ مؤلّف بررسی کرده که می‌تواند پیشینهٔ مستقیم این پژوهش به شمار آید. افضلی و گندمی در مقالهٔ «خوانش

طبیعی مؤلّفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان‌های پستی و فرانکشتاین فی بغداد» (۱۳۹۵) بینامتنیت را به معنای درآمیختن ژانرها دانسته و به تبیین آن پرداخته‌اند. ایشان گفتگوی شخصیت‌ها با هم و با نویسنده و تأکید بر کمرنگ‌کردن صدای مؤلّف و کاستن از اقتدار نویسنده و قدرت‌دادن به شخصیت‌ها و «تأکید بر مشارکت خواننده در خلق اثر» را به عنوان شگردهای پسامدرنیستی دانسته‌اند.

جعفری‌کمانگر در مقالهٔ «بررسی عوامل ساختاری و محتوای تشکیک پسامدرن در رمان هیس» (۱۳۹۵) به حضور نویسنده در داستان و تحکّم شخصیت‌ها به او اشاره می‌کند و آن را زیرمجموعهٔ آمیختن خیال و واقعیت می‌آورد و هدف نویسنده را از بیان این موارد، بررسی تشکیک پسامدرن در رمان و بردن داستان به سمت عدم‌قطعیت می‌داند.

حسین پاینده در مقالهٔ «رمان پسامدرن چیست؟ (بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش)» (۱۳۸٦) معتقد است که در این رمان، شگردهای پست‌مدرن مانند آوردن نامه کسی دیگر در متن رمان، عکس‌ها و انتخاب نام رمان تأکیدی است بر تکثّر صداها و حاشیه‌ای‌بودن صدای مؤلّف. روایت رمان هم بر اساس میل و ارادهٔ شخصیت‌ها پیش می‌رود نه آن طور که مؤلّف تصمیم می‌گیرد.

پارسا یعقوبی‌جنبه‌سرایی و دیگران در مقاله «تعویق خود در داستان‌پردازی محمّدرضا کاتب» (۱۳۹٦) به نقض مرکزیت مؤلّف تأکید کرده و با توجه به گرایش کاتب در عدم-قطعیت «خود»، به دنبال مرکزیت مؤلّف در پرداخت داستان هست و لزوم کنارگذاشته-شدن مؤلّف به عنوان یک مرکز و بهادادن به بینامتنیت را به شیوهٔ کنایی آورده، یعنی نویسنده نقض مرکزیت مؤلّف را تحت عنوان «عدم‌قطعیت» آورده است. منصوره تدینی در مقالهٔ «کاظم تینا: لارنس استرن ایرانی (نگاهی به پسامدرنیسم در آثار کاظم تینا)» (۱۳۸۷) مؤلّفه‌های پسامدرنیستی، نظیر آشکارکردن شگردهای داستان‌نویسی، حضور شخصیت‌های شورش‌گر در داستان و مرگ بازیگری را –که یادآور مرگ مؤلّف است– در داستان‌های تینا نشان داده است.

۲- مبانی نظری پژوهش

۲-۱- مرگ مؤلّف

نظریّهٔ «مرگ مؤلّف» را منتقد فرانسوی، رولان بارت (Roland Barthes)، در مقالهٔ مشهورش «مرگ مؤلّف» (۱۹٦۸) مطرح کرد. «مرگ مؤلّف به بهای تولّد خواننده»، تعبیر معروفی است که این مقاله با آن پایان می‌پذیرد. مرگ مؤلّف موضوعی استعاری است و مراد این است که خواننده به متن، معنا می‌دهد و نه مؤلّف و ممکن است خوانندگان مختلف، به معانی مختلف از متن برسند.

دیدگاه ناقدان نو با تأکید بر متن و کنارگذاشتن نیّت نویسنده، راهگشای نظر بارت دربارهٔ مرگ مؤلّف شد و ریشهٔ آن را می‌توان در ساختارگرایی جست. به عقیدهٔ بارت، تصویری که از ادبیات در فرهنگ عامّه می‌توان یافت به گونه‌ای مستبدّانه، بر مدار شخص نویسنده، زندگی، سلیقه‌ها و هیجاناتش می‌گردد، امّا متن، بعد از این، طوری خوانده می‌شود که نویسنده در آن غایب است.

بارت می‌نویسد: «وحدت متن نه در خاستگاه بلکه در مقصد آن نهفته است و این مقصد دیگر نمی‌تواند شخص باشد. خواننده فاقد تاریخ، زندگی‌نامه و روانشناسی است. تولّد خواننده باید به بهای مرگ نویسنده به انجام برسد» (بارت، ۱۳۷۳: ۳۸۱). و در ادامه اعلام می‌دارد: «نوشتن برابر است با ویرانی صدا و خاستگاه نوشتن، آن فضای خنثی، مرکب و دور از صراحتی که حامل مورد نظر ما در آن از دست می‌رود و ظهور آن با هویت خود مجموعه نوشتنی آغاز می‌گردد. صدا خاستگاه خود را از دست می‌دهد، نویسنده به مرگ خود درمی‌آید، نوشتن آغاز می‌شود» (همان: ۳۷۷).

در مجموع، می‌توان گفت: متن، خطّی از کلمات نیست که یک معنی لاهوتی (پیام نویسنده–خدا) از آن صادر شود، بلکه فضایی چندسویه است که مجموعهٔ متنوّعی از

نوشته‌هاست که هیچ‌یک اصیل نیستند. متن نوعی بافت حاصل از حکایت‌هاست که از کانون‌های فرهنگی بی‌شمار أخذ شده‌اند (بارت، ۱۳۸۰: ۳٤).

این نظریّه یکی از زمینه‌هایی است که باعث گسترش مفهوم متن می‌شود. نظریّهٔ رولان بارت دربارهٔ «مرگ مؤلّف» را زمانی بهتر می‌فهمیم که همچون او بین «متن» و «اثر» تمایز بگذاریم. کلمهٔ «اثر» این را به ذهن القا می‌کند که آنچه نویسنده در داستان خود نوشته، از واقعیت سرچشمه گرفته‌است و فهم داستان یعنی پی‌بردن به نیّت مؤلّف و نویسنده از شأن و مرتبهٔ یک خالق و خداوندگار برخوردار است.

در این حالت، خواننده نقشی منفعل پیدا می‌کند و توفیق منتقد ادبی کشف معنای اثر است که در متن پنهان شده. امّا کلمهٔ «متن» نشان می‌دهد که خواننده هنگام خواندن داستان، فعّالانه وارد تعامل با نشانه‌ها شده و در خلق معنا ایفای نقش می‌کند و نیّت مؤلّف تأثیر محدودکننده ندارد.

«متن» دنیای ملموس انسان‌ها را به ذهن متبادر می‌کند و نویسنده دیگر جایگاهی خداگونه ندارد و این خواننده است که به محض خواندن متن، آن را به برمی‌سازد. «با حذف مؤلّف، ادّعای کشف رمز متن به ادّعایی بیهوده بدل می‌شود. مؤلّف قائل‌شدن برای متن، یعنی تحمیل حدّی به آن، یعنی قائل‌شدن یک مدلول نهایی برای آن و سرانجام یعنی بستن آن» (بارت، ۱۹۸۸: ۱۸۳).

از نظر بارت، پدیدآورندهٔ متن حکم کاتب را دارد؛ کاتبی که صرفاً نیروهای گفتمانی عمل‌کننده در فرهنگ را به نگارش درمی‌آورد، نه آرا و عقاید شخصی‌اش را. «مؤلّف»، شخصی صاحب اقتدار و قدرت را به ذهن متبادر می‌کند، امّا «کاتب» صرفاً متنی را به نگارش درمی‌آورد و نقل قول می‌کند و حق دخالت در متن را ندارد.

«فوکو (Foucault) در مقالهٔ مشهور خود با عنوان «مؤلّف چیست؟» که در سال ۱۹٦۹ انتشار یافت، نظری مشابه با نظریّهٔ بارت از نقش نویسنده به دست می‌دهد. فوکو به جای

اصطلاح *مؤلّف*، تعبیر *مؤلّف-کارکرد* را به کار می‌برد و از مؤلّف‌محوری متن می‌کاهد» (پاینده، ۱۳۹٤ الف: ۳۷۲).

او معتقد است کلمهٔ «مؤلّف» یک شخص معیّن را به ذهن متبادر می‌کند؛ لیکن اصطلاح *مؤلّف-کارکرد* بیانگر این است که نویسنده بیش از آن که فرد خاصّی باشد، یک «موقعیت سوژه‌ای» است. نویسنده با قرارگرفتن در موقعیت یک سوژه در معرض گفتمان-هایی بوده و او را به نوشتن یک متن سوق داده‌اند، پس شخص اهمّیتی ندارد، بلکه موضوع مهم گفتمان‌هایی است که در متن بازتاب یافته‌اند.

زمانی که بارت، مرگ مؤلّف و تولّد خواننده را اعلام کرد، بینامتنیت بارت نیز مطرح شد. نظریّهٔ بینامتنیت تکمیل‌کنندهٔ نظریّهٔ «مرگ مؤلّف» است و بر این نکته، تأکید دارد که هر اثری برآیند آثار دیگر است و بر اصالت متن، خطّ بطلان می‌کشد و آن را دارای تکثّر معنایی می‌کند. «متن از نوشته‌هایی چندگانه ساخته شده که هر یک از فرهنگ‌های متعدّد أخذ شده‌اند و در مناسبات متقابل گفت‌وشنود مورد نقیضه و منازعه قرار گرفته‌اند» (بارت، ۱۳۷۳: ۳۸۱). این‌گونه نیست که نویسنده همهٔ متن را خودش نوشته باشد، بلکه در نگارش متن از دیگران هم تأثیر پذیرفته و در نهایت، خودش همهٔ آن را انتخاب کرده‌است. «در واقع، متن هم نوشتهٔ دیگران است و هم نوشتهٔ خودش و خواننده هم بنوعی، نویسنده محسوب می‌شود؛ زیرا هنگام قرائت متن، تداعی‌هایی با سایر متونی که قبلاً خوانده، در ذهنش اتفاق می‌افتد و معنایی که از متن برداشت می‌کند، در واقع حاصل چیزهایی است که قبلاً در ذهنش وجود داشته و با خواندن این متن، آنها دوباره، یادآوری می‌شوند» (پاینده، ۱۳۹۱، ج۳ :٤٥٦).

«نظریّهٔ «مرگ مؤلّف» را فقط بارت و فوکو پیشنهاد نکرده‌اند؛ بلکه قبل از این دو، نظریّه‌پردازان دیگری اندیشه‌هایی مشابه ولی با اصطلاحات متفاوت دربارهٔ مؤلّف بیان کرده بودند؛ از جمله جان کیتس (John Keats) (شاعر رمانتیک انگلیسی در قرن نوزدهم

با نظریّهٔ قابلیت سلبی)، تی.اس.الیوت (T.S.Eliot) (شاعر و منتقد ادبی انگلیسی آمریکایی‌تبار در قرن بیستم با نظریّهٔ غیرشخصی‌بودن شعر)، ویمست (Willam K. Wimsatt) و بی‌یردزلی (Monroe Beardsley) (نظریّه‌پردازان فرمالیست آمریکایی با نظریّهٔ «سفسطه دربارهٔ نیّت مؤلّف» و «سفسطه دربارهٔ تأثیر متن بر خواننده») و فرمالیست-های روس با نظریّهٔ «زبان شعری»، دیدگاه‌هایی را پروراندند که متضمّن ایده‌هایی نزدیک به آراء بارت و فوکو است» (پاینده، ۱۳۹۱، ج ۳ : ۱۰٤ ؛ پاینده، ۱۳۸۸: ۱۸).

۲-۲- پسامدرنیسم و مرگ مؤلّف

نظریهٔ مرگ مؤلّف یکی از نظریّه‌هایی است که در شکل‌گیری پسامدرنیسم بسیار مؤثّر بوده و این تأثیر هم در شکل و هم در محتوای داستان‌های پسامدرن نمود یافته‌است. کاربرد این شگردهای پسامدرن، تأکیدی است بر کم‌اهمّیت جلوه‌دادن نقش مؤلّف در داستان. از جملهٔ این شگردها، سرپیچی و عصیان شخصیت‌های داستان بر نویسنده است که بدین شکل، اقتدار مطلق مؤلّف در برساختن شخصیت‌های داستانی به چالش کشیده می‌شود –برخلاف داستان‌های پیشامدرن که نویسنده هرطور که می‌خواست شخصیت‌ها و حوادث داستان را شکل می‌داد. این موضوع تأکیدی است بر این‌که مؤلّف، خالق بی‌چون و چرای متن نیست.

در واقع، نویسنده با این که خود خالق اثر است، امّا برای نشان‌دادن این نظریّه در داستان خود، آگاهانه، به گونه‌ای می‌نویسد که نشان دهد از خود، اختیاری ندارد.

شگرد پسامدرن دیگری که با نظریهٔ مرگ مؤلّف ارتباط دارد، این است که نویسنده، داستان را نیمه‌کاره رها می‌کند یا صفحاتی از داستان را سفید می‌گذارد و از خواننده می‌خواهد که آن را به میل خود کامل کند. این کار یعنی هستی بخشیدن به خواننده و به تعبیری تولّد خواننده و مرگ مؤلّف.

جدال شخصیت با نویسنده دربارهٔ اصلاح داستان یا تغییردادن وقایع و پایان‌بندی آن، شگرد دیگرِ برآمده از نظریهٔ مرگ مؤلّف است. «اَبَرداستان» نیز تبلوری پسامدرن از مرگ مؤلّف است که بیشتر، در فضای مجازی و اینترنت رایج است و گاه، به صورت لوح فشرده همراه نسخهٔ کاغذی کتاب ارائه می‌شود و به خواننده این امکان را می‌دهد که از طریق کلیک‌کردن روی بخشی از متن به صفحهٔ دیگری برود و ادامهٔ داستان را از آنجا بخواند و اگر خواننده‌ای نخواهد، می‌تواند ادامهٔ داستان را در همان صفحه بخواند. خوانندهٔ اوّل با رفتن به صفحهٔ دیگر و کلیک‌کردن بر روی اَبَرمتن، با اَبَرمتن‌های دیگری مواجه می‌شود و بدین صورت می‌تواند انتخاب‌های بیشتری داشته باشد و داستان را آن‌گونه که خود می‌خواهد تمام کند. بنابراین داستانی که بدین شکل نوشته شده هرگز صورت واحدی ندارد؛ بلکه می‌تواند ده‌ها شکل با شخصیت‌ها و وقایع متفاوت به خود بگیرد (پاینده، ۱۳۹۱، ج۳: ۱۰۶). از این‌رو، در این نوع داستان‌ها هم این خواننده است که متن را برمی‌سازد نه مؤلّف.

۲-۳- دربارهٔ نویسنده و رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد»

حسن فرهنگی در سال ۱۳۴۹ در شهر تبریز به دنیا آمد. وی نخستین رمان خود را در سال ۱۳۶۸ به چاپ رساند و در سال ۱۳۷۲ به تهران نقل مکان کرد و سِمت‌های مختلفی را عهده‌دار شد. او در سال ۱۳۸۱ مدیریت خانهٔ داستان ایران را بر عهده گرفت. رمان‌های «زنان شبیه هم می‌خندند»، «ترسای شهریار»، «لیلی بهانهٔ ناگزیر»، «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد»، «خاطرات عاشقانهٔ یک گدا»، «در آغوش خدا گریه می‌کرد و می‌گفت نمیر»، «گربه ملوس لعنتی» و مجموعه داستان‌های «بدون تهمینه نامردم» و «از آسمون بارون میاد لی‌لیا» از جمله آثار این نویسنده است.

گفتنی است که رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد»، در سال ۱۳۸٤ جزء سه رمان برتر انجمن مطالعاتی ادبیات متفاوت (واو) و نامزد دریافت جایزهٔ ادبی مطبوعات شد.

رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد» به شیوهٔ پست‌مدرن نوشته شده و دارای بافت حلزونی و داستان‌های متعدّد و تودرتو است و نویسنده در آن به ظرفیت‌های روحی و فکری انسان‌ها نظر دارد. رمان، مرکّب از سه بخش است؛ کتاب اوّل، کتاب دوم، کتاب سوم. در پشت جلد کتاب، نوشته شده است که «حتّی می‌توانید کتاب را وارونه بخوانید یا از کتاب دوم شروع کنید برسید به کتاب اوّل و سوم.

این خود بیانگر یکی از مهم‌ترین و شناخته‌شده‌ترین شگردهایی است که نویسندگان پست‌مدرن به کار می‌گرفتند؛ چنانکه به شیوه‌های مختلف، مثل قیچی‌کردن صفحات کتاب و دوباره چسباندن آن یا صحافی‌نکردن کتاب و ...، آشفتگی عمدی در روایت ایجاد می‌کردند. همچنین نوشته است: «این کتاب را دوست دارم همه بخوانند»، امّا به دلیل نوع روایت آن، به نظر نمی‌رسد هر کسی بتواند خواننده چنین کتابی باشد.

برجسته‌ترین موضوع این رمان، «مرگ مؤلّف» است و این حتّی در عنوان کتاب و نوشته‌های پشت جلد آن به طرز شدیدی خودنمایی می‌کند. نام روی جلد: «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد» و جملهٔ پشت جلد: «خواننده‌ها این کتاب را می‌نویسند» موضوع مرگ مؤلّف را به شکل یک پارادوکس، به رخ می‌کشد.

۳- بحث اصلی

در اینجا به تحلیل رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد» و شگردهای بیانگر مرگ مؤلّف در آن می‌پردازیم:

۳-۱- خواننده‌محوری (قدرت اختیار و انتخاب به خواننده‌دادن)

دادن قدرت اختیار و انتخاب در نحوهٔ خواندن به خواننده شیوه‌ای است که نویسنده بیان می‌کند و مسیر را نشان می‌دهد. در واقع نویسنده آگاهانه روشی را به کار می‌گیرد که خواننده را وارد نگارش داستان می‌کند و این، نشانهٔ اقتدار و تسلّط او بر نگارش داستان پست‌مدرن است. امّا وقتی که کلمهٔ «راهنما» را به کار می‌برد از نقش خالق، بیرون آمده و هدف او راهنمایی خواننده در انتخاب شیوه خواندن است. یعنی از اختیار و اقتدار نویسنده کاسته شده و خودِ نویسنده به خواننده اختیار کامل می‌دهد و می‌گوید که می‌تواند هر طور دوست دارد بخواند و تفسیر کند. این امر، هم مخاطب‌محوری را نشان می‌دهد و هم این که متن معنای یگانه و قطعی ندارد و مخاطب می‌تواند مفهوم متن را بر اساس اندیشه و افق انتظار خود برسازد. بدین‌سان دیگر مؤلّف، پدرانگی مهیب خود را بر متن تحمیل نمی‌کند. وقتی می‌گوید:

«تا کتاب را تمام کنم هزار تا داستان خوانده بودم در نقش هزار نفر شاید هم بیشتر زندگی کرده بودم» (فرهنگی، ۱۳۸۲: ۸).

نشان می‌دهد که قرائت داستان به دنبال تلاش برای کشف پیامی نیست، بلکه به دنبال تولید یا برساختن معناست. وقتی می‌گوید:

«من فقط ریشهٔ بودنش را می‌گیرم؛ شما شاید چیزهای خوبش را بگیرید» (همان،٦٧).

«شخصیت داستان چهرهٔ همه زن‌های دنیا را دارد» (همان، ٦٩).

«من چند صفحه می‌خوانم؛ داستان را نهادینه می‌کنم؛ با آن زندگی می‌کنم، به کشف می‌رسم و بعد، داستان دیگر را» (همان، ۱۰).

این عبارات نمودی از تعابیر متفاوت به تعداد خوانندگان است که در نظریّهٔ «بارت» آمده است. در همهٔ این عبارت‌ها اختیار عمل با خواننده است و خواننده‌محوری را بیان

می‌کند و این که به تعداد خواننده‌ها، تعابیر و تفاسیر متفاوت می‌تواند وجود داشته باشد. در جملهٔ آخر تیر خلاص را می‌زند و می‌گوید:

«در این میان، من هیچ‌کاره‌ام؛ همهٔ خواننده‌ها این کتاب را می‌نویسند» (همان، ۱۰).

اینجاست که عبارت «مرگ مؤلّف» از زبان خود نویسنده بیرون می‌آید و نقش خواننده را در تعیین و برساختن معنای متن بیان می‌کند.

«ببین آقا! توی ادبیات مدرن، «خواننده مؤلّف» باب شده؛ یعنی وقتی می‌خواهیم شخصیتی را ترسیم کنیم قسمت مجهول آن را خود خواننده می‌سازد. به اعتقاد من، خواننده حتّی می‌تواند شخصیت داستان را خودش بسازد» (همان، ۲٦).

۳-۲- دخالت شخصیت داستانی در نگارش رمان

خواننده بر اساس عرف‌های شناخته‌شده ادبی، نویسنده را خالق شخصیت‌ها و تعیین‌کنندهٔ سرنوشت آنها می‌پندارد و صدای مؤلّف یگانه صدایی است که مستبدّانه، بر متن، سیطره دارد. امّا در این رمان، داستان در مهار مؤلّف نیست و غالباً شخصیت‌ها و رویدادها هستند که دربارهٔ چگونگی پیش‌رفتن داستان یا سرنوشت شخصیت‌ها تصمیم می‌گیرند. این ظاهر قضیه است ولی در باطن، در واقع، شخص نویسنده با تسلّط بر نگارش داستان مدرن این تصمیم‌ها را در ذهن شخصیت‌های داستانش قرار می‌دهد تا نشان دهد که شخصیت‌ها تصمیم می‌گیرند.

در این رمان، هرچند داستان از تخیّل نویسنده برمی‌آید، امّا در مهار او نیست. نویسنده از شخصیت می‌خواهد که در نوشتن داستان، یاری‌اش کند و ارادهٔ شخصیت بر نیّت مؤلّف مستولی می‌شود. حتّی اگر نویسنده‌ای از قبل، به شخصیتی با خصایص معیّن، اندیشیده و او را با تعمّد و قصد قبلی، آفریده‌باشد، باز هم در فرآیند نوشته‌شدن داستان، با کمال تعجب می‌بیند که همان شخصیت گاه، رفتارهایی می‌کند که او هرگز فکرش را

هم نکرده بود یا اصلاً نمی‌خواست که مخلوقش مرتکب آن اعمال شود. این وضعیت، بیان‌کنندهٔ ایدهٔ محوری رمان، یعنی «مرگ مؤلّف» است.

در کتاب اوّل، چنانکه خانم نویسنده می‌گوید، او در حال نگارش داستانی بوده که سربازی برای او عکسی می‌فرستد که یکی از شخصیت‌های زن در داستان تو از چهره‌ای که برای او توصیف‌کرده‌ای، راضی نیست! و از نویسنده می‌خواهد تا او را به‌گونه‌ای دیگر، ترسیم کند. به این عبارت نویسنده، دقّت کنید:

«چهره‌اش اصلاً هم مسخره نبود. من خودم دوستش‌داشتم. خیلی هم جذّاب بود. می‌گفت اگر این قیافه را نداشته‌باشد می‌تواند خوشبخت شود» (همان، ٤٧).

جالب اینجاست که نویسنده خود به این تکنیک اشاره‌کرده‌است:

«خزعبلات سرهم می‌کردی اینم تبِ امروز ادبیاته که نمی‌دونم یه شخصیت از داستان، میآد بیرون و کلّی، ورمی‌زنه، مسخره!» (همان، ٤٧).

در قسمتی از این رمان، خود شخصیت هم به نویسنده مراجعه می‌کند و می‌خواهد قیافهٔ او را تغییر دهد:

«این چه قیافه‌ای است که برایم درست کرده‌ای؟ (همان، ٥٠)

در قسمت دیگری، شخصیت از شیوه داستان‌نویسی خالقش ایراد می‌گیرد و به فرجام داستانی که خود در آن ایفای نقش می‌کند، معترض‌می‌شود.

«گفت باید کاری بکنیم. نباید جلویم سبز شود وگرنه می‌کشمش. پرسیدم از چی حرف می‌زنی؟ با گریه گفت: از برادر لعنتی‌ام. برادرش را هنوز خلق نکرده‌بودم. پرسیدم چطور؟ گفت: او مخالفت می‌کند، می‌کشمش. گفتم: راحتم بگذار! از برادرش هیچ ذهنیتی نداشتم. هنوز روی شخصیت برادرش فکر نکرده بودم. هنوز از شخصیت دختره خیلی چیزها برایم پوشیده بود که باید پرده‌دری می‌کردم؛ ولی او یک قدم، شاید هم بیشتر، از من جلوتر بود» (همان، ۷۹–۸۰).

این جمله‌ها نشان می‌دهند شخصیت‌ها می‌توانند مستقل از ارادهٔ مؤلّف فکر کنند و سرنوشتشان را رقم بزنند. در نهایت، نویسنده عاجز از مهارکردن شخصیت، می‌گذارد تا شخصیت‌ها تصمیم نهایی را بگیرند و این احساس به خواننده منتقل می‌شود که نویسنده در بهترین حالت، جایگاهی بیش از یک «کاتب» ندارد و این، شخصیت است که داستان را می‌نویسد.

۳-۳- نافرمانی و جدال شخصیت با نویسنده

حاشیه‌ای و کم‌اهمّیت‌شدن نویسنده، از راه تمهید پسامدرن دیگری القا می‌شود که عبارت است از رویارویی و جدال شخصیت با مؤلّف. این رویارویی و گفتگو یک شگرد تصنّعی و تحمیل‌شده، صرفاً، برای پسامدرن جلوه‌دادن رمان نیست؛ بلکه برای درهم‌شکستن باور خواننده است که انتظار داشت شخصیت‌ها مطابق با میل نویسنده رفتار کنند و رمان حالت سنّتی خود را داشته باشد. نویسنده در شیوه‌ای ضداستبدادی و پسامدرنیستی که برای روایت‌کردن رمانش برگزیده، چندین بار به محدودبودن اختیارات مؤلّف و جدال شخصیت با نویسنده و نافرمانی او اشاره می‌کند.

«وقتی شخصیت، نویسنده را مورد خطاب قرار می‌دهد، نشان‌دهندهٔ آن است که مؤلّف در رمان پسامدرن، مرده است –به معنایی که رولان بارت و میشل فوکو از این مرگ استنباط می‌کنند، و چون اقتدار سابق را ندارد، شخصیت‌ها گاه، مطابق با میل او عمل نمی‌کنند یا راه ناسازگاری با مؤلّف را در پیش می‌گیرند و حتّی به او پرخاش می‌کنند» (پاینده، ۱۳۹۷، ج۲: ۲٤۸). البتّه این مرگ در ظاهر و استعاری است و برخاسته از شیوهٔ پسامدرنیستی نویسنده بر مبنای نظریّهٔ مرگ مؤلّف، است. نویسنده به پیروی از مفروضات سنّتی درباره اختیارات و نقش تعیین‌کنندهٔ مؤلّف، از شخصیتش می‌خواهد فلان کار را بکند امّا شخصیت کاغذی با او به عنوان یک شخصیت زنده مشاجره می‌کند و از انجام کار استنکاف می‌ورزد.

«برایش توضیح‌دادم که برادرش مقصر نیست؛ قبول نکرد. بهِم تشر زد که: تو از زندگی ما خبر نداری. دیگر شورش را درآورده بود! مگر می‌شد من خبر نداشته‌باشم؟ داشتم شک می‌کردم، [که] من خلقش کرده‌ام. طوری حرف‌زده بود که انگار، من هیچ‌کاره‌ام. آخرش طاقتم طاق شد؛ گفتم که من تو را خلق کرده‌ام، برادرت را هم خودم خلق کرده‌ام» (فرهنگی، ۱۳۸۲: ٤٥).

اصرار شخصیت بر استقلال خود و نافرمانی او از مؤلّف می‌تواند حاکی از وضعیت پسامدرن جامعه امروز باشد که ساختار سنّتی اقتدارگرا را به چالش کشیده‌است. نویسنده به تبعیت از نظریّهٔ مرگ مؤلّف، نمی‌خواهد و وانمود می‌کند که نمی‌تواند با شخصیت داستانش هماوردی کند و مقهور شخصیتی است که خودش او را آفریده و هرگز، گمان نمی‌کرده که روزی علیه خودش عصیان کند.

در ادامهٔ این داستان دوباره، چارچوب‌ها شکسته می‌شود و شخصیت با اعتماد به نفس در مقابل نویسنده می‌ایستد و می‌گوید:

«تو فقط من را خلق کردی؛ همین! بعدش به عهدهٔ خودم است و برادرم» (همان، ٤٥).

سرپیچی قهرمان از دستورهای نویسنده، شکلی نمادین از مرگ مؤلّف است که نظریّه‌پردازان پسامدرنی چون بارت و فوکو آن را مطرح کرده‌اند. این کشمکش نهایتاً، با برتری شخصیت داستان به پایان می‌رسد، نویسنده خشمگین می‌شود و می‌گوید:

«ببین! آدم آن قدر پررو باشد که مقابل خالقش بایستد و امر و نهی کند» (همان، ٤٥).

امّا این خشم نویسنده بی‌اثر است و شخصیت داستان به خودمختاری‌اش ادامه می‌دهد و سرانجام، مؤلّف نوشتن بقیهٔ داستان را بر عهدهٔ شخصیت داستان می‌گذارد. روایت

رمان هم بیشتر بنا به میل و اراده شخصیت‌ها، به پیش می‌رود –نه آن‌طور که مؤلّف در مقام خداوندگاری مقتدر تصمیم می‌گیرد:

«تصمیم گرفتم زندگی‌شان را به خودشان واگذارم» (همان، ۵۱).

«آن خانم را من مجبور نکردم برادرش را بکشد» (همان، ٤۷).

«سرباز خواسته بود او را به داستان بیاورم» (همان، ٤۸).

همهٔ موارد فوق، نشان‌دهندهٔ اقتدار نویسنده در نگارش داستان به شیوه پست مدرنیستی با تکیه بر نظریّهٔ مرگ مؤلّف هستند.

۳-٤- تأکید بر داستان‌بودگی و عمل نوشتن

فراداستان، داستانی است که دائماً، می‌خواهد به خواننده یادآور شود که آنچه می‌خواند کاملاً تخیّلی است و نه گزارشی از واقعیت یا رویدادی حادث‌شده (پاینده، ۱۳۹۱: ۳۹۳) و به تعبیری دیگر، عبارت است از تردید خلّاقانه دربارهٔ موضوع و راه و روش‌های داستان‌گویی، و کاوشی است خودآگاهانه دربارهٔ نحوهٔ آفریدن دنیای داستانی؛ تردیدرواداشتن راجع به نه فقط واقعیت، بلکه همچنین تردید در توانایی ادبیات داستانی برای تخیّل‌ورزیدن (متس، ۱۳۹٤: ۲۱۹-۲۲۰). «فراداستان یکی از انواع رایج رمان‌های پسامدرن و در واقع داستانی است که آگاهانه توجه خواننده را به تصنّعی‌بودن خود جلب می‌کند» (فیضی و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۱).

در رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا در می‌آورد»، اشاره به چگونگی نگارش داستان و تأکید بر داستان‌بودگی متن، از جمله شگردهای فراداستانی است. داستان در عین پیچیدگی و تودرتوبودن، برخی از مهم‌ترین مباحث دربارهٔ رویکرد پسامدرن به نقش مؤلّف در فرایند خلّاقیت ادبی و زیبایی‌شناسی پسامدرن را به نمایش می‌گذارد. توجه به نحوهٔ آغاز داستان می‌تواند نقطه شروع مناسبی برای این بررسی باشد. در ابتدای داستان مقدّمه‌ای آورده می‌شود که معمول داستان‌ها نمی‌باشد. می‌توان گفت که به‌کاربردن این تمهید، تأکید

دیگری بر تکثّر صداها و حاشیه‌ای‌بودن صدای مؤلّف در رمان پسامدرن است. نویسنده می‌گوید که دارد داستان یکی دیگر را می‌نویسد، در حالی که او قبلاً آن را نوشته‌است.

«یک زن کنارم آمد؛ از کجا؟ نمی‌دانم. گفت: «از این به بعد تو من را ادامه خواهی‌داد و بعد داستانی را که نوشته‌بود به من تقدیم کرد» (فرهنگی، ۱۳۸۲: ۷).

خیالی که در ابتدای داستان نویسنده این‌گونه به بیان آن می‌پردازد، بیانگر این مطلب است که با یک داستان مواجه هستیم و نه واقعیت محض، هرچند در طول این داستان، قطعاتی از اتفاقات واقعی هم ذکر می‌شود. امّا در اینجا، بحث شگرد است که می‌خواهد داستان‌بودگی را برملا کند؛ وگرنه بر هیچ‌کس پوشیده نیست که هر داستانی نشانه‌هایی از واقعیت دارد. در همین مقدّمه می‌خوانیم:

«هرچند صفحه را که می‌خواندم یک داستان نقل می‌شد. می‌ایستادم داستان را خودم ادامه می‌دادم و یک چیزی کشف می‌کردم. به قول هایدگر (Heidegger)، نااندیشیده نویسنده را می‌اندیشیدم. به همین خاطر تا کتاب را تمام کنم هزار تا داستان خوانده بودم» (همان، ۷ – ۸).

این جملات در آغاز داستان، به معنای مرگ مؤلّف و تولّد خواننده است. او هنگام خواندن، فعّالانه وارد متن شده و به خلق معنا می‌پردازد. آنجا که می‌گوید: «داستان را خودم ادامه می‌دادم و یک چیزی کشف می‌کردم» (همان، ۷)، خالقیت و اقتدار مؤلّف را زیر سؤال می‌برد و خواننده از آن پس، با توجه به افکار خودش، داستان را پیش می‌برد؛ چنانکه بارت معتقد بود نگرش مخاطب می‌تواند مفهوم متن را برسازد.

این پدیده، زیر سؤال بردن اقتدار نویسنده به معنای ضعف نویسنده نیست؛ بلکه نشان از تسلّط او بر شیوهٔ نگارش داستان با تکیه بر نظریّهٔ مرگ مؤلّف دارد که بعمد، وانمود می‌کند نقشی در نگارش داستان ندارد و همین مخاطب‌محوری، باعث گسترش متن می‌شود –آنجا که می‌گوید: «در نقش هزار نفر، شاید هم بیشتر زندگی کرده بودم...

شما می‌توانید به دو طریق این کتاب را بخوانید. یا مثل من یا مثل خودتان. یعنی داستان خطّی را انتخاب کنید و آن را ادامه دهید. من راهنماییتان می‌کنم. این از داستان خطّی. امّا در دل این داستان هزار داستان دیگر است بدون این که از آن منفک شود، بدون این که با آن باشد یا نباشد» (همان، ۸).

در داستان، دو شخصیت زن نویسنده و مردی که در قطار همراه اوست برای بازی و سرگرمی شروع به داستان‌سرایی می‌کنند و مدام داستان‌های کوتاه و نه‌چندان جالب می‌سازند. سپس، دربارهٔ تکنیک‌های داستان‌نویسی مباحثه می‌کنند و نظر خود را دربارهٔ داستانی که آن را به‌صورت مشترک، ساخته‌اند، بیان می‌کنند. برای نمونه، در عبارات ذیل دربارهٔ داستان‌سازی، شخصیت‌پردازی و پیرنگ صحبت می‌شود:

«یعنی یکی باید نظر من را دنبال کند. شخصیت مخالف نظر مخالف من را و این خیلی سخت است. بواقع، آن شخصیت نمی‌تواند از خودش دفاع کند؛ من از او دفاع می‌کنم. این کاری که ما الآن می‌کنیم متفاوت است. بواقع، یک کار نو. فکر کنم داستان قشنگی از آب دربیاید» (همان، ۲۵).

«داریم بازی می‌کنیم. یکی از قوانین بازی‌مان این است که نباید هی من ازتان بخواهم که حرف بزنید وگرنه می‌سوزید و شما هیچ حق دخل و تصرّف دیگر در داستان پیدا نمی‌کنید و بازی به نفع من تمام می‌شود (همان، ۲٤).

این داستان‌پردازی‌ها همراه با نقد دربارهٔ اصول داستان‌نویسی است که اغلب آن از زبان زن نویسنده بیان می‌شود. جالب اینجاست که اغلب این داستان‌های کوتاه ساختگی بسیار بد و به دور از اصول نویسندگی مدرن است امّا نویسنده با شناخت و آگاهی قبلی آن را بد نوشته تا به هدف اصلی خود که نگارش داستان پست‌مدرنیستی است برسد، چون قسمت‌هایی را آگاهانه به گونه‌ای نازیبا می‌نویسد و بعد از آن رمان خود را نقد می‌کند که این مورد هم از شگردهای رمان پست مدرنیستی است؛ لیکن نویسندهٔ زن

سعی می‌کند که آنها را «خوب» معرفی‌کند و «آن مرد» اعتراف می‌کند که ساختهٔ او «چرت‌وپرت» است.

«آخیِش! خدای من! عجب داستانی شد! آقا، هیچ می‌دانید که چقدر خوب از عهدهٔ کار برآمدید؟ هیچ می‌دانید که چقدر حرف توی داستان‌تان هست؟ مزخرف می‌گی، همه‌اش چرت‌وپرت بود» (همان ،۳۱).

حضور نویسنده در داستان و صحبت‌کردن دربارهٔ شگردهای نگارش داستان، پُرکنندهٔ فضاهای سفیدی است که می‌توانند تخیّل خواننده را برانگیزند. در این رمان نویسنده پست مدرن ایرانی را در حال توضیح دادن ساخت داستان می‌یابیم.

۳-۵- بینامتنیت

بنابر نظریهٔ بینامتنیت، هیچ متنی قائم به ذات و اصیل نیست و متن‌ها همواره با یکدیگر مربوطند و با هم در گفتگو هستند. بینامتنیت در واقع، درهم‌تنیدگی متون و ارجاعات آشکار و تلویحی یک متن به متون دیگر است. بینامتنیت در واقع اقتدار نویسنده را زیر سؤال می‌برد و او را از اریکهٔ خدایی متن به زیر می‌کشد و آفرینندگی بی‌چون و چرای متن توسط مؤلّف را تضعیف می‌کند. به عبارت دیگر، نویسنده با آوردن متونی از کتاب-های دیگر یا قطعاتی از اتفاقات واقعی روزمره، سعی در کشاندن ذهن خواننده به سمت آنها و برقراری ارتباط بینامتنی دارد، زیرا همین که در یک متن به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه ردّپای متون دیگر دیده می‌شود، بیانگر آن است که این متن قائم به ذات نیست و تماماً نمی‌تواند آفریده و تراویدهٔ ذهن نویسنده باشد و ناگزیر از ارتباط با دیگر متون است. در جایی نویسنده می‌گوید:

«شما یک نفر نیستید؛ شما دنیایی از آدم‌ها هستید» (همان، ٤٧).

رمان حسن فرهنگی با متون متعدّدی ارتباط بینامتنی دارد:

۳-۵-۱- پیرمرد و دریا، از همینگوی: در داستان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد»، بارها رمان «پیرمرد و دریا» اثر همینگوی (Hemingway) بازخوانی می‌شود و همسر و فرزند همینگوی از شخصیت‌های داستان‌اند و حتّی فرزند همینگوی هم نویسنده می‌شود. برای نمونه، نویسنده میان پیرزن داستان اوّل که به دنبال پسر سرباز خویش است، با همینگوی ارتباط برقرار می‌کند، بدین صورت که او همسر پیرمردی است که به دریا رفته و نهنگ شکار کرده است و داستان را به خاطر می‌آورد.

«شوهرم وقتی رفت دریا و با یه نهنگ برگشت پسرم یه حرفایی بهش زد که من سر در نیاوردم ... » (همان، ۷۲).

۳-۵-۲- قتل نویسنده: «مرگ مؤلّف» در این رمان گاهی تبدیل به قتل شخصیت‌ها می‌شود. در همان قطار وقتی که نویسنده خبر روزنامه دربارهٔ قتل‌های زنجیره‌ای را می‌خواند، تز «مرگ مؤلّف» تبدیل به «قتل مؤلّف» می‌شود.

«پس آقاهه کجا موند؟ قرار بود داستان را خودش تمام کند. کلافه‌ام کرد. چرا وقتی رسیدیم غیبش زد. خودش قول داد که داستان را تمام می‌کند. هیچ خبری ازش نیست. رفت لابد. صدای چی بود گلم؟ انگار تیر شلیک‌کردن. یه نفر خودشو خلاص کرده» (همان، ۹۶).

در واقع مردی که در قطار همسفر نویسنده بود، خود را کشته‌است، همان که با دیدن خبر قتل محمّد پوینده حالش بد شد (محمّد پوینده هم کنار ریل راه آهن کشته‌شده‌بود). شاید این همسانی وقایع و شباهت‌ها و تلفیق خیال و واقعیت نشان‌دهندهٔ این باشد که این مرد می‌تواند همان محمّد پوینده باشد که در خیال نویسنده بوده‌است.

۳-۵-۳- داستان اولدوز و کلاغ‌ها: در کتاب سوم، داستانی از آقا معلّم در ناحیهٔ آذربایجان نقل می‌کند که همان داستان زندگی صمد بهرنگی است. نویسنده بارها از داستان «اولدوز و کلاغ‌ها» نوشتهٔ بهرنگی نام می‌برد. در پایان داستان آقا معلم و بچه‌ها در

کتاب سوم، شخصیت نویسنده با شخصیت صمد بهرنگی یکی می‌شود و به قول خودش، «صمد در او حلول می‌کند». از این‌روی در ادامهٔ داستان (همان: ۱۸۳ به بعد)، داستان اولدوز و کلاغ‌ها را با بیان و ساختاری دیگر بازآفرینی می‌کند (همان: ۱۸٤–۲۰۰). در پایان این داستان نیز شخصیت اولدوز به دنبال فدان باجی می‌گردد و شخصیت راوی با شخصیت صمد یکی می‌شود. در همین صحنه است که یکی از حاضران در مراسم دورگرداندن جسد شاعر «کچل» –قهرمان قصّه‌های فولکلوریک آذربایجان که به قصّه‌های صمد بهرنگی هم راه یافته است– وارد ماجرا می‌شود تا نویسنده بتواند «قتل نویسنده» را به داستان زندگی و مرگ/قتل صمد ربط دهد و این درونمایه را بپروراند که نویسندگان یکدیگر را ادامه می‌دهند، آنان نمی‌میرند.

«انگار سال‌ها پیش قصّهٔ اولدوز و کلاغ‌ها را تکمیل کرده بودم. برای شما هم می‌خوانم که ببینید من چقدر نویسنده‌ام و اصلاً نویسنده هستم یا نه. هیچ فکری در مورد قصّه نکرده‌بودم» (همان، ۱۸۳).

۳-٦- درآمیختن زندگی واقعی نویسنده با زندگی داستانی شخصیت‌ها

در داستان‌های پست‌مدرن، گاهی زندگی خصوصی و واقعی راوی/نویسنده با زندگی شخصیت‌های داستان درمی‌آمیزد و یا شخصیت داستان در مواقعی وارد زندگی نویسنده می‌شود و یا از زندگی خصوصی نویسنده آگاهی دارد و در موقعیت‌هایی که پیش می‌آید، علی‌رغم میل نویسنده، پرده از آن برمی‌گیرد. این موضوع در واقع، بیان دیگری از مرگ مؤلّف است و مصداق بارزی از ناتوانی نویسنده در آفریدن و کنترل شخصیت‌ها مطابق میل خودش است؛ البتّه عجزی که نویسنده از روی اختیار و آگاهانه برمی‌گزیند تا بر شگرد داستانی‌اش صحه بگذارد و رمان برای خواننده باورپذیرتر شود.

در رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد»، برقراری رابطهٔ شخصی و واقعی با شخصیت‌های داستان، گاه نویسنده را در موقعیتی پیش‌بینی‌نشده قرار می‌دهد. عاشق شدن نویسنده به یکی از شخصیت‌های داستانش و یا برعکس، مصداقی از همین موقعیت-هاست. شخصیت سرباز داستان چنان استقلال عمل دارد که وارد اتاق کار نویسنده می‌شود و به صحبت با او می‌پردازد و پرده از راز عشق خود نسبت به نویسنده برمی‌دارد. در جای دیگری هم، نویسنده می‌گوید که دخترش عاشق شخصیت داستانش شده است.

«از دست دخترم خیلی شاکی بودم، فقط همین یکی کم بود که او هم وارد زندگی آنها شود و عاشق سربازه بشود که من هیچ شناختی روی او نداشتم» (همان: ۵۲).

سرباز علاوه بر زندگی نویسنده، وارد زندگی دیگر شخصیت‌ها در داستان‌های دیگر او نیز شده‌است. عکس زیر را برای نویسنده فرستاده و گفته که عکس یکی از شخصیت-های داستان او می‌باشد.

«بله اینجاست! ببینید اوّلین عکسی که برایم فرستاده‌بود؛ ملاحظه بفرمایید زیرش نوشته: عکس متعلّق به شخصیت داستان شماست!» (همان: ۴۹).

همچنین، به جای این که نویسنده شخصیت را خوب بشناسد، شخصیت از زوایای پنهان زندگی مؤلّف خبر دارد و مسائل خصوصی زندگی او را افشا می‌کند. برای مثال، شخصیت داستان، عکس نویسنده را هنگام شنیدن خبر مرگ همسرش در حالی که بهت-زده و ناراحت بوده است، سال‌ها بعد به دست او می‌رساند، با این که آن روز کسی در خانه نبوده که این عکس را از او گرفته باشد. گویی شخصیت در درون مؤلّف و با او

زندگی می‌کرده که اینگونه، از مسائل خصوصی او اطّلاع دارد. این موارد از منظری دیگر، می‌توانند ادغام و درآمیختن زندگی واقعی نویسنده با زندگی داستانی شخصیت‌ها باشند.

در قسمت‌هایی از رمان هم نویسنده در بهت فرومی‌رود و در مورد خودش و نویسنده بودنش، به‌شک‌می‌افتد و انگار، حتّی خودش هم باور ندارد نویسنده است.

«از اوّل که زاده شدم، دوست‌داشتم نویسنده شوم؛ آیا شده‌ام یا نه؟» (همان، ۱۱۸).

«من را زیاد باور نکنید» (همان، ۱۲۹).

نویسنده با این حرفش، در واقع، به زندگی خود خاتمه می‌دهد و مرگی استعاری را برای خویش رقم می‌زند.

٤- نتیجه‌گیری

داستان‌های پست‌مدرن به گونه‌ای روایت می‌شوند تا به خواننده اجازه دهند برداشت‌های چندگانه از داستان داشته باشد. یکی از مباحثی که در قرن بیستم در نقد ادبی مطرح شد، نظریّهٔ مرگ مؤلّف بود که با مقالهٔ معروف رولان بارت با نام «مرگ مؤلّف» چهره گشود. بارت در این مقاله بر نقش مخاطب در برساختن معنای متن تأکید می‌کند و مؤلّف‌محوری و قطعیت معنا را زیر سؤال می‌برد. نظریّهٔ بارت نه برای کتمان جایگاه مؤلّف در خلق، بلکه به منظور بخشیدن هویت تازه به مخاطب است و متذکّر می‌شود که مؤلّف به عنوان یک نهاد مرده است و شخصیت متمدّنانه، پرشور و زندگی‌نامه‌ای او ناپدید شده و دیگر آن پدرانگی مهیب خود را بر متن ندارد.

نظریّهٔ مرگ مؤلّف بارت را ذیل سه نتیجه می‌توان خلاصه کرد: نخست این که از لحظهٔ تولّد متن، بند نافی که متن را به مؤلّف وصل می‌کرد، قطع می‌شود و متن، زندگی مستقل خود را شروع می‌کند. دوم این که با تولّد متن و مرگ مؤلّف، همزمان به خواننده نیز نقش فعّالی محوّل می‌شود که همانا بررسی زبان متن (یگانه عرصه تولید معنا) است

و نه پرداختن به زندگی‌نامهٔ مؤلّف. سوم این که هر متن رابطه‌ای بینامتنی با سایر متون دارد و لذا معنایش را صرفاً در خودش نباید جست.

در رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد» نوشتهٔ حسن فرهنگی، نویسنده با رویکردی پست‌مدرن به نگارش رمان می‌پردازد و خواننده را در نگارش متن (برساختن معنا) مشارکت می‌دهد و توجه خواننده را به تصنّعی‌بودن داستان معطوف می‌دارد و با استفاده از شگردهای متعدّد، نظریّهٔ «مرگ مؤلّف» را منعکس می‌کند.

نظریهٔ پسامدرنیستی مرگ مؤلّف در رمان مذکور کاملاً آشکار است و به صورت شگردهای متعدّدی تبلور یافته است و نویسنده سعی می‌کند در کلّ رمان از آغاز تا پایان، خداگونگی و اقتدار مؤلّف را به عنوان تنها خالق متن زیر سؤال ببرد. این شگردها عبارتند از: دادن قدرت اختیار و انتخاب به خواننده (خواننده‌محوری)، نافرمانی و جدال شخصیت با نویسنده و در نهایت قدرت‌یافتن شخصیت، تأکید بر داستان‌بودگی و عمل نوشتن، بینامتنیت، درآمیختن زندگی واقعی نویسنده با زندگی داستانی شخصیت‌ها.

در رمان مذکور، مقاومت و جدال شخصیت‌ها در داستانی که راوی می‌کوشد بنویسد، مضمونی است که در داستان‌های پسامدرن ایرانی مکرّر به آن پرداخته شده است. نافرمانی شخصیت‌ها در برابر مؤلّف و تن‌درندادن به فرمان نویسنده و تسلیم‌شدن آگاهانه و انتخابی مؤلّف در برابر شخصیت، القاکنندهٔ مفهوم پایان اقتدار مؤلّف و قطعیت نیّت او و به تبع آن، برآمدن مخاطب و برساختگی معنا از منظر خواننده است. در رمان مورد بررسی، استفاده از این شگردهای پسامدرنیستی در جهت القا و برجسته کردن «مرگ مؤلّف»، صورت گرفته است. بنابراین، می‌توان آن را رمانی پست‌مدرن به شمار آورد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. بارت، رولان (۱۳۸۳)، رولان بارت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

۲. _____ (۱۳۸۵)، نقد و حقیقت، ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان، چ۳، تهران: مرکز.
۳. _____ (۱۳۸٦ الف)، اسطوره، امروز، ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان، چ٤، تهران: مرکز.
٤. _____ (۱۳۸٦ ب)، لذّت متن، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چ٤، تهران: مرکز.
۵. پاینده، حسین (۱۳۹۱)، داستان کوتاه در ایران، ج۱، چ۲، تهران: نیلوفر.
٦. _____ (۱۳۹۱)، داستان کوتاه در ایران، ج۲، چ۲. تهران: نیلوفر.
۷. _____ (۱۳۹۱)، داستان کوتاه در ایران، ج۳، چ۲. تهران: نیلوفر.
۸. _____ (۱۳۹٤ الف)، گشودن رمان، چ۳، تهران: مروارید.
۹. _____ (۱۳۹٤ ب)، نظریّه‌های رمان، چ۳، تهران: نیلوفر.
۱۰. _____ (۱۳۹۷)، نظریّه و نقد ادبی، تهران: سمت.
۱۱. _____ (۱۳۸۸)، نقد ادبی و دموکراسی، چ۲، تهران: نیلوفر.
۱۲. فرهنگی، حسن (۱۳۸۲)، نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد، تهران: ورجاوند.
۱۳. متس، جسی و دیگران. (۱۳۹٤)، نظریّه‌های رمان: «رمان پسامدرن: غنی‌شده رمان مدرن؟»، ترجمهٔ حسین پاینده، چ۳، تهران: نیلوفر.

ب) مقالات

۱. احمدی، حمید (۱۳۸۷)، «از مرگ مؤلّف تا قتل مؤلّف»، قال و مقال، شمارهٔ ۲، صص ٦۳-۸۰.
۲. افضلی، علی و نسترن گندمی (۱۳۹۵)، «خوانش طبیعی مؤلّفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان‌های پستی و فرانکشتاین فی بغداد»، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دورهٔ ٤، صص۱۳۵-۱٦۵.

۳. بارت، رولان (۱۳۷۳)، «مرگ مؤلّف»، ترجمهٔ داریوش کریمی، هنر، ش۲۵، صص۳۷۷-۳۸۱.

٤. _____ (۱۳۸۰)، «ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی: مرگ مؤلّف». گردآورنده و مترجم: فرزان سجودی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ش۳۷، صص ۳۰-۳۵.

۵. بزرگ‌بیگدلی، سعید، زهرا آراسته و فرهاد سنگانی (۱۳۹۲)، «نقد و بررسی رمان ملکوت بر طبق مؤلّفه‌های رمان مدرن»، همایش پژوهش‌های زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۷، هرمزگان: صص۱۰۷۰-۱۰۸٤.

٦. پاینده، حسین (۱۳۸٦)، «رمان پسامدرن چیست؟ (بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش)»، ادب پژوهی، ش ۲، صص ۱۱-٤۸.

۷. _____ (۱۳۸۵)، «مرگ مؤلّف در نظریّه‌های ادبی جدید»، نامه فرهنگستان، دورهٔ ۳۲، صص۲٦-٤۲ .

۸. تدینی، منصوره (۱۳۸۷)، «مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر»، آموزش زبان ادب فارسی، د ۲۱، صص ۱۲-۱۷

۹. _____ (۱۳۸۸)، «کاظم تینا: لارنس استرن ایرانی (نگاهی به پسامدرنیسم در آثار کاظم تینا)»، آموزش زبان ادب فارسی، د ٤۰، صص ۳۹-٦۲.

۱۰. جعفری‌کمانگر، فاطمه (۱۳۹۵)، «بررسی عوامل ساختاری و محتوای تشکیک پسامدرن در رمان هیس»، پژوهش‌های ادبی، ش ٥٤، صص ۳۲-٦۷.

۱۱. فیضی، هاجر، رضا بردستانی و علی تسلیمی (۱۳۹۵)، «بررسی تطبیقی عنصر فراداستان در داستان «کولی کنارآتش «منیروروانی‌پور» و اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری «ایتالوکالوینو»، نشریه ادبیات فارسی، ش ۳۱، صص۱۷-٤۰.

۱۲. یعقوبی‌جنبه‌سرایی، پارسا، فردین حسین پناهی و شهرام احمدی (۱۳۹٦)، «تعویق خود در داستان‌پردازی محمّدرضا کاتب»، متن پژوهی ادبی، ش ۷۳، صص ۵۳-۷۸.

۱۳. یعقوبی‌جنبه‌سرایی، پارسا، سیّدمحسن حسینی موخر و خدیجه محمّدی (۱۳۹٤)، «وجود عنصر سبکی تناقض در رمان‌های پسامدرن فارسی (برمبنای آثار براهنی، روانی-پور، خسروی، کاتب)»، پژوهش‌های ادبی، ش ٤۹، صص ۱۲۵-۱۵۰.

۱٤. یعقوبی‌جنبه‌سرایی، پارسا و خدیجه محمّدی (۱۳۹٤)، «الگوهای ساختارگرایی و روایت‌های پسامدرن: تعامل یا تباین (نمونه تحلیل رمان کولی کنار آتش با الگوی کنشی گریماس)»، ادبیات پارسی معاصر، ش ۲، صص ۱۳۹-۱۸۰.

ج) لاتین

1. Barthes, Roland (1988), The Death of the Author Image–Music–Text Stephen Heath (trans.), London, Fontana, pp. 142-148.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و سوم، بهار ۱۴۰۱، شمارهٔ ۵۲
صفحات ۱۶۷-۱۲۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1401.23.52.5.0

تأثیرپذیری قهرمانان افسانه‌های عامّه از شاهنامه*
(مقالهٔ ترویجی)

حسین پولادیان
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه هرمزگان
دکتر فرامرز خجسته[1]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه هرمزگان
دکتر زهرا انصاری
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه هرمزگان

چکیده
قصّه‌های پهلوانی یکی از انواع قصّه‌های عامّه است که نبرد اغراق‌آمیز پهلوانان و قهرمانان واقعی، تاریخی یا خیالی را به همراه ماجراهای عیاری و عاشقانهٔ آنها به تصویر می‌کشد. بسیاری از خصال، صفات و کنش‌های پهلوان قصّه‌ها در سنّت‌های پهلوانی ایران باستان، اندیشه‌های اساطیری و نظام عیاری و جوانمردی ریشه دارد. در این میان، نقش شاهنامهٔ فردوسی در الگوبخشی به شخصیت پهلوان ادب عامّه و کنش‌های او از همه برجسته‌تر و نمایان‌تر است، به گونه‌ای که راویان قصّه‌ها سعی در همسان‌سازی پهلوان ادب عامّه با شاهنامه داشته‌اند.

این پژوهش بر آن است تا ویژگی‌های پهلوان قصّه‌های عامّه را در مقایسه با پهلوان شاهنامه از نظر الگوی تولّد و بن‌مایه‌های مربوط به آن، کنش‌های سلحشورانه و سیاسی، و خصال عیاری و جوانمردی شناسایی نماید. نتایج پژوهش نشان می‌دهد پهلوان ادب عامّه در الگوی تولّد، کیفیت بالندگی و تربیت، خصال جنگاوری و پایبندی به الزامات اخلاق جوانمردی با پهلوان حماسهٔ ملّی مشترکات فراوانی دارد؛ ولی بنا به خاستگاه مردمی‌اش، در کنش‌های سیاسی و نوع برخورد با نهاد قدرت، آزادانه‌تر و مستقل‌تر از پهلوان شاهنامه عمل می‌کند.

واژه‌های کلیدی: قصّه‌های عامّه، پهلوان، شاهنامه، مطالعات تطبیقی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۰۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۸/۱۰
[1] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: faramarz.khojasteh@gmail.com

۱- مقدّمه

۱-۱- بیان مسأله و اهداف پژوهش

از میان شاخه‌های فرهنگ عامّه، ادبیات عامّه به منزلهٔ سند تاریخی و تقریر وجدان ملّی جوامع بشری، بسیار شایان توجه است. ماکسیم گورکی شناخت تاریخ ملّت‌ها را بدون شناخت ادبیات فولکلور امکان‌ناپذیر می‌داند (سپیک، ۱۳۸٤: ۱۳).

قصّه‌های عامّه یکی از شاخه‌های ادبیات عامّه است که به مثابهٔ کهن‌ترین، توده‌ای-ترین، اصیل‌ترین و رایج‌ترین بخش‌های ادبیات شفاهی جهان محسوب می‌شود. سادگی زبان، بیانِ موضوعات مردمی به‌گونه‌ای جذّاب و شیرین، تلفیق واقع‌گرایی و خیال‌پردازی، توجه به تمنیات درونی و آمال فروخفته و فروکوبیدهٔ آدمی از جمله دلایل گستردگی و جاودانگی قصّه‌هاست. محمّدجعفر محجوب قصّه‌های عامّه را سرچشمهٔ اصلی بسیاری از شاهکارهای ادب رسمی و منبعی فیاض در باب زندگی اجتماعی مردم و آداب، عادات، رسوم و سنن ایشان می‌داند. به‌زعم وی توضیح‌دادن دربارهٔ آداب و رسوم دسته‌ها و فرقه‌های گوناگون محبوب و منفور اجتماع (مانند عیاران و جوانمردان و دزدان و طراران) از منافع خواندن داستان‌های عامیانه است (محجوب، ۱۳۸۷: ۳٦-۱۵۷). در واقع، با مطالعهٔ داستان‌های عامّه از یک سو می‌توان به ارزش‌ها و باورها و اعتقادات مورد علاقهٔ تودهٔ مردم پی‌برد و از سوی دیگر چرایی و چگونگی تأثیرگذاری این داستان‌ها را بر خیل بی‌شمار خوانندگانش تبیین و تحلیل کرد.

قصّه‌های پهلوانی یکی از انواع قصّه‌های عامّه است. جمال میرصادقی در طبقه‌بندی خود از قصّه‌های عامّه، افسانه‌های پهلوانان را در کنار اسطوره، حکایت اخلاقی، افسانهٔ تمثیلی و افسانهٔ پریان قرار می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۲۵). این نوع از افسانه‌ها نبرد اغراق‌آمیز پهلوانان و قهرمانان واقعی، تاریخی یا خیالی را به همراه ماجراهای عیاری و عاشقانهٔ آنها به تصویر می‌کشند. پهلوان با نبرد در میدان نیکی، مایهٔ سرافرازی روح قومی

می‌شود و کنش‌های او در سیر کلّی داستان، اندیشه‌های یک ملّت را در درازنای تاریخ متجسّم و متبلور می‌سازد.

در شکل‌گیری قصّه‌های عامّه و تحوّل شخصیت پهلوان عوامل متعدّدی دخیل هستند که پاره‌ای از آنها عبارتند از: اسطوره‌های کهن و برخی رویدادهای تاریخی پیش از اسلام در ایران، مبارزات مردمی و ایستادگی در مقابل مهاجمان، گوسان‌ها و نقش آنان در روایت‌های داستان‌های پهلوانی، خدای‌نامه‌های عصر ساسانی، شاهنامهٔ فردوسی، تحوّل نظام عیاری، دولت‌ها و نهادهای قدرت و ثروت، جهان‌نگری متفاوت راویان، دخل و تصرّف کاتبان، و ذوق و سلیقهٔ مردم (ر.ک.: مسکوب، ۱۳۷٤: ۱۵۲؛ محجوب، ۱۳۸۷: ۹۵۳-۹۷٦؛ مؤذن‌جامی، ۱۳۸۸: ۲۲۱-۲۵۵؛ تشکّری و همکاران، ۱۳۹۷: ۷۲).

بی‌تردید از میان عوامل مذکور نقش شاهنامهٔ فردوسی از همه برجسته‌تر و اثرگذارتر بوده است. شاهنامه از یک طرف حاوی اندیشه‌های اسطوره‌ای است. همان‌گونه که در اسطوره، موضوعی روایت می‌شود؛ افسانه‌ها نیز وجهی روایی دارند. ضمناً افسانه با ساختار روایی خود، زمینهٔ حضور اسطوره را فراهم می‌سازد. تقابل خیر و شر به منزلهٔ درون‌مایهٔ بسیاری از افسانه‌ها؛ همچنین حضور دیو، جن، اژدها، پری، کوه قاف، سهراب، رستم و... در این آثار، حکایت از ژرف‌ساخت اسطوره‌ای آنها دارد.

علاقهٔ مردم ایران به شاهنامه؛ بویژه سنّت نقالی دلیل دیگر برای حفظ سنن پهلوانی در ادب عامّه بوده است. از این رو خصال و کنش‌های پهلوان ادب عامّه؛ بویژه الگوی تولّد، کیفیت بالندگی و تربیت، کنش‌های سلحشورانه، مواضع سیاسی، و پایبندی او به الزامات اخلاق جوانمردی متأثّر از شاهنامه است.

از جمله عوامل مؤثّر در درک ارزش‌های محتوایی قصّه‌های عامّه، شناسایی خصال و کنش‌های پهلوان است که شوربختانه، به دلیل حجم گستردهٔ این آثار، ناشناخته مانده است. برخلاف حماسه‌های بلند منثور عامّه، همچون سمک عیار، داراب‌نامه، حمزه‌نامه و

... که قرن‌ها پیش به کتابت درآمده و تدوین شده‌اند؛ قصّه‌های کوتاه شفاهی عامّه در روندی پویا و سیّال در سدهٔ اخیر مکتوب شده‌اند و بعضی از آنها هنوز نیز به صورت شفاهی در بین اقوام گوناگون ایرانی رواج دارند. به‌همین‌جهت، می‌توان مدّعی شد سنّت پهلوانی و عیاری و جوانمردی از طریق این قصّه‌ها استمرار یافته است. به عبارت دیگر، زنده‌بودن فرهنگ پهلوانی و جوانمردی در روزگار ما مرهون و مدیون همین قصّه‌های کوتاه شفاهی است. این امر اهمّیت جستجو و پژوهش در خصوص کیفیت بازتاب آیین پهلوانی و جوانمردی در این قصّه‌ها را دوچندان می‌نماید.

هدف پژوهش حاضر این است که وجوه اشتراک و افتراق پهلوان حماسهٔ ملّی و ادب عامّه را شناسایی نماید و جلوه‌های حماسی، پهلوانی و جوانمردی قصّه‌ها را نمایان سازد و به این پرسش پاسخ دهد که شاهنامهٔ فردوسی در شکل‌گیری پهلوان ادب عامّه و بروز خصال و کنش‌های او چه نقشی داشته است. موضوعی که می‌تواند پرتو روشنی در روند پژوهشی قصّه‌های عامّه بیفکند. مقصود از قصّه‌های پهلوانی، تنها افسانه‌ها و قصّه‌های کوتاه عامّه است، نه داستان‌های بلند (رمانس).

روش تحقیق این مقاله، بررسی موردی و گونه‌شناختی است که برای تبیین ارزش‌ها و ویژگی‌های خاصّ این دسته از قصّه‌های عامّه صورت پذیرفته است. از مجموعهٔ نوزده جلدی «فرهنگ افسانه‌های مردم ایران» (گردآوری شدهٔ علی‌اشرف درویشیان و رضا خندان) و جلد پنجم «افسانه‌های ایرانی» (جمع‌آوری شدهٔ محمّد قاسم‌زاده) که شامل دو هزار و هفتاد و سه قصّه می‌باشد، چهل و یک قصّهٔ پهلوانی شناسایی و تحلیل شده که در واقع جامعهٔ آماری پژوهش را سامان داده است. معیار انتخاب قصّه‌های پهلوانی، در ابتدا برخورداری قصّه از زمینهٔ حماسی، پهلوانی، قهرمانی و محتوای عیاری است، و سپس برجسته‌بودن کنش‌های پهلوانی و عیاری در رفتار قهرمان؛ به گونه‌ای که می‌توان او را «پهلوانی عیار» برشمرد.

۱-۲ پیشینهٔ تحقیق

با توجه به اهمّیت موضوع، طی چند دههٔ اخیر تحقیقات درازدامن و متعدّدی دربارهٔ قصّه‌های عامّه و شاهنامه انجام شده است که نیازی به برشمردن آنها نیست. با این حال، عمده پژوهش‌های صورت گرفته در خصوص تأثیرپذیری ادبیات قهرمانی عامّه از شاهنامه فردوسی، حول مقایسهٔ شاهنامه با داستان‌های بلند سنّتی بوده است، نه قصّه‌های کوتاه عامّه. برای نمونه محمّدجعفر محجوب در مقالات متعدّد خود، که به اهتمام حسن ذوالفقاری در کتاب «ادبیات عامیانه ایرانی» (۱۳۸۲) گردآوری شده است؛ پاره‌ای از وجوه عیاری را در داستان‌های سنّتی فارسی (سمک عیار، حمزه‌نامه و ...) و شاهنامه فردوسی نشان داده است.

حسینعلی قبادی و علی نوری در مقالهٔ «تأثیر شاهنامه فردوسی بر ادبیات عیاری» (۱۳۸٦) کوشیده‌اند اثرگذاری شاهنامهٔ فردوسی را از نظر شکل، ساختار، عناصر زبانی و بیانی و تصویری، و هم از حیث محتوا و مضمون بر داستان‌های عیاری (سمک عیار، حسین کرد و امیرارسلان) نشان دهند. میلاد جعفرپور و مهیار علوی‌مقدّم در مقالهٔ «بررسی تطبیقی عناصر آیینی و جنگاوری در شاهنامه و سمک عیار» (۱۳۹۰) به دنبال آشکارساختن شباهت ساختاری سمک عیار در زمینهٔ عناصر سازه‌ای جنگ و اثرپذیری روشن این اثر از شاهنامه هستند.

سجاد آیدنلو در مقالهٔ «برخی نکات و بن‌مایه‌های داستانی منظومهٔ پهلوانی-عامیانهٔ زرین‌قبانامه» (۱۳۹۲) ضمن برشمردن پاره‌ای نکات و موضوع‌های این اثر پهلوانی-نقالی عصر صفوی، چگونگی الگوگیری این داستان را از دیگر متون کهن حماسی مانند شاهنامه نشان داده است. همو در مقالهٔ «مشابهات حماسهٔ ارمنی دلاوران ساسون و شاهنامه» (۱۳۹۳)، مهم‌ترین مشابهات و مشترکات حماسهٔ ارمنیان با شاهنامه را از قبیل: اسب مخصوص پهلوان، بازوبند محافظ، بسیارخواری پهلوان، پیشگامی دختر در عشق‌ورزی،

خودکشی همسر بعد از مرگ شوهر، رزم‌افزار ویژهٔ پهلوان و ... استخراج و به ترتیب الفبایی عنوان مضامین و بن‌مایه‌ها را طبقه‌بندی و تحلیل کرده است.

آقای حسن ذوالفقاری و بهادر باقری در کتاب چهار جلدی «افسانه‌های پهلوانی ایران» (۱۳۹۹) به بازشناسی، معرفی و تجزیه و تحلیل شصت افسانهٔ پهلوانی منظوم و منثور فارسی تا عهد قاجار پرداخته‌اند. هدف نویسندگان، بررسی سیر تطور و تحوّل این نوع ادبی در بستر تاریخی و اجتماعی و نشان‌دادن جایگاه هنری افسانه‌های پهلوانی فارسی بعد از شاهنامهٔ فردوسی است. نویسندگان افسانه‌ها را ذیل دو گروه کلی «افسانه-های پهلوانی با منشأ ملّی» و «افسانه‌های پهلوانی با منشأ دینی» قرار داده‌اند و معتقدند افسانه‌های گروه اوّل در زبان و محتوا و شگردهای داستانی به طور مستقیم متأثّر از شاهنامه هستند.

در پژوهش‌های مذکور، بویژه کتاب افسانه‌های پهلوانی ایرانی، نویسندگان به معرفی افسانه‌های بلند پهلوانی منظوم و منثور، و کیفیت تأثیرپذیری آنها از شاهنامه پرداخته‌اند؛ حال آنکه در پژوهش حاضر پیکرهٔ پژوهش و جامعهٔ آماری متونی است که تا کنون مورد عنایت و تحقیق پژوهش‌گران واقع نشده است و مقالهٔ حاضر نخستین گام در واکاوی این متون از این منظر به شمار می‌آید. امری که از «اصالت» و «بدیع» بودن مقاله حکایت می‌کند.

در ایران غالب پژوهش‌هایی که دربارهٔ قصّه‌های کوتاه عامّه انجام شده به شناخت محورهایی همچون خاستگاه، چگونگی پراکندگی، معنا و پیام، ویژگی‌های خاص، چگونگی دگرگونی و پیدایش روایت‌های جدید، اهداف و انواع آنها معطوف بوده است (ر.ک.: خدیش، ۱۳۸۷: ۱). از محدود کتاب‌ها و مقالات مرتبط با مقالهٔ حاضر می‌توان به کتاب «طبقه‌بندی قصّه‌های ایرانی» (۱۳۷٦) نوشتهٔ اولریش مارزلف (Ulrich Marzolph) اشاره کرد. ایشان در ادامهٔ فهرستی که از انواع قصّه‌های ایرانی انجام داده است؛ بن‌مایه‌ها و شواهد مربوط به هر تیپ را در طبقه‌بندی بدون توالی منظم آورده است. نسرین

شکیبایی‌ممتاز و مریم حسینی در مقالهٔ «طبقه‌بندی انواع خویشکاری تولّد قهرمان در اسطوره‌ها، افسانه‌ها، داستان‌های عامیانه و قصّه‌های پریان» (۱۳۹۲) به طبقه‌بندی انواع خویشکاری تولّد قهرمان در اسطوره‌ها، افسانه‌ها، داستان‌های عامیانه و قصّه‌های پریان پرداخته‌اند. نگارندگان با توجه به خلأ پژوهشی پیرامون موضوع، برای نخستین‌بار، به صورتی الگومند خصال و کنش‌های قصّه‌های پهلوانی عامّه و شاهنامه را مقایسه نموده‌اند.

۲- بحث

۲-۱- مقایسهٔ خصال و کنش‌های پهلوان در قصّه‌های عامّه و شاهنامه

۲-۱-۱- الگوی تولّد پهلوان و بن‌مایه‌های مربوط به آن

قصّه‌های عامّه را باید روایت‌های شفاهی‌ای دانست که از اسطوره‌ها و آیین‌های اوّلیه برخاسته‌اند (ر.ک.: پراپ (Propp)، ۱۳۷۱: ۱۹۷؛ هدایت، ۱۳۹۵: ١٦٥). در این‌گونه روایت‌ها، قهرمان واجد شخصیتی محوری است که خصال و کنش‌های او بر حوادث داستانی تأثیری چشمگیر دارد. یکی از ویژگی‌های قهرمان تولّد اوست. علاوه بر قصّه، قهرمان در اسطوره و حماسه نیز چهره‌ای شاخص دارد که گاهی اوقات خدا یا برکشیدهٔ خدایان است؛ گاهی نیز حاصل پیوند یکی از ایزدان و ایزدبانوان یا شاه و ملکه است.

یونگ (Jung) بر آن است که اسطوره‌ها با وجود تفاوت در جزئیات دارای ساختاری بسیار شبیه همدیگر هستند و الگویی جهانی دارند. «ما همواره داستان‌های مشابهی دربارهٔ تولّد معجزه‌آسا امّا مبهم قهرمان می‌شنویم و شواهدی که حکایت از نیروی فوق بشری زودرس، رشد سریع، در قدرت گرفتن و والاشدن، مبارزهٔ پیروزمندانه علیه نیروهای اهریمنی، گرفتار غرورشدن و افول زودهنگام بر اثر خیانت یا فداکاری قهرمانانه‌ای که به مرگ وی انجامیده، دارند» (یونگ، ۱۳۷۸: ١٦٣).

پهلوان در شاهنامهٔ فردوسی، دارای پاره‌ای خصال اسطوره‌ای است و زندگی او از همان آغاز شگفت‌انگیز، همراه با بن‌مایه‌های کهن‌الگویی و متأثّر از مقدّرات آسمانی است. زادن متمایز، زیبایی ظاهری، بهره‌مندی از نشانه‌های دلاوری از ویژگی‌های برخی پهلوانان شاهنامه همچون رستم یا سهراب است. رودابه از همان دورهٔ آبستنی احساس می‌کند که کودکی غیرعادی در شکم دارد. همچنین به دلیل درشتی طفل، زال از سیمرغ چاره‌جویی می‌کند. به دستور سیمرغ، رودابه را با شراب مست می‌کنند؛ پهلویش را می‌شکافند و کودک را از پهلوی مادر بیرون می‌آورند. وقتی رستم به دنیا می‌آید به اندازهٔ کودک یک‌ساله است.

یکی بچه بد چون گوی شیرفش — به بالا بلند و به دیدار گش
شگفت اندرو مانده بد مرد و زن — که نشنید کس بچه پیل‌تن

(فردوسی،۱۳٦٦: ۱/ ۲٦۷)

هنگام شیرخوارگی ده دایه به او شیر می‌دهند و چون از شیر بازگرفته می‌شود، به اندازهٔ پنج مرد غذا می‌خورد (همان:۱/ ۲۷۰). سهراب فرزند رستم نیز هنگام تولّد واجد چنین خصایصی است:

چو نه ماه بگذشت بر دخت شاه — یکی کودک آمد چو تابنده ماه
تو گفتی گو پیلتن رستم است — و گر سام شیر است و گر نیرم است
چو خندان شد و چهره شاداب کرد — ورا نام تهمینه سهراب کرد

(فردوسی، ۱۳٦۹: ۱۲۵/۲)

پردازندگان قصّه‌های عامّه نیز به تقلید از حماسهٔ ملّی، این بن‌مایهٔ اسطوره‌ای را در قصّه‌ها تکرار کرده‌اند. در قصّهٔ «سلیم پهلوان»، قهرمان «هر روز به اندازهٔ دو روز و در یک هفته به قدر یک ماه بزرگ می‌شد. وزیر با خودش فکر کرد اگر پسره همین طور جلو برود، خیلی زود می‌شود یلی و اختیار مملکت را از دستش می‌گیرد» (قاسم‌زاده: ۱۳۹۵: ۹۳؛ همچنین ر.ک.: «بچهٔ پهلوان» (همان: ۱۱٤)؛ «یادگار» (همان: ۱٤۱)؛ «مغول دختر» (درویشیان و خندان، ۱۳۹۸: ٦۰/۱٤)؛ «سه افسانه» (همان: ٦۲/۱۹).

قهرمانان حماسهٔ ملّی از نژاد شاهان، بزرگان و نامداران هستند. جوزف کمپبل (Joseph Campbell)، دلیل انتساب قهرمان به پادشاه را در نسبت او با خدا می‌داند. «او پسر پادشاه است، فقط باید خود را بشناسد و قدرتی را که حق اوست به درستی در دست گیرد، پسر خدا است که می‌آموزد این لقب چه معناها می‌تواند داشته باشد» (کمپبل، ۱۳۸۹: ٤٧).

در شاهنامه، رستم از نژاد گرشاسب است. نسب گودرز و گیو به شاهان اشکانی می‌رسد. در اسکندرنامهٔ منثور، قهرمان نسب خود را به رستم می‌رساند. در امیرارسلان نامدار، امیرارسلان فرزند ملکشاه رومی است و فرخ‌لقا فرزند پطرس شاه فرنگی (ر.ک.: ذوالفقاری و باقری، ١٣٩٤: ٢٣). با وجود این، غالب پهلوانان قصّه‌های عامّه، متعلّق به اقشار فرودست جامعه هستند و تباری مردمی دارند؛ این‌گونه قهرمانان اعتبارشان را با تکیه بر مردم‌داری و صفات و کنش‌های انسانی/جوانمردانه به دست می‌آورند. برای نمونه: نک.: «پیرمرد خارکن و چهل پسرش» (درویشیان و خندان، ۳۷۷/۲)، «دختر ابریشم‌کش» (همان: ۸۳/۵)، «درخت سیب» (٤٢٥/٥)، «ریحان‌خانم» (۳۰۸/٦)، «شکارچی» (٨/ ٤٨٣–٤٨٦)، « فیروز» (٩/ ٥٠٣– ٥٠٨)، «کچل و خان» (١١/ ٢١٧–٢٢٢)، «مریم زناری» (١٣/ ٦٥٧) ، یک‌تنه (١٦/ ٣١٧–٣٢٢)، «پهلوان» (١٧/ ٦٧)، « پهلوان حمزه» (٦٧٩/١٧)، «جبار» (١٢٨/١٨)، «سلیم پهلوان» (قاسم‌زاده، ۹۱)، «بچهٔ پهلوان» (همان: ۱۱۳).

البتّه، تعدادی از قهرمانان قصّه‌ها شاهزاده هستند. این موضوع علاوه بر تأثیرپذیری از روایات شاهنامه، می‌تواند متأثّر از گفتمان قدرت، نفوذ ایدئولوژی طبقاتی یا الگوی جامعهٔ طبقاتی در میان بخشی از روایات عامّه و یا دستکاری راویان باشد (برای نمونه ر.ک.: «امیرزاده و عرب جنگی» (درویشیان و خندان، ٢٤٧/١)، «چهل گیسو»، (همان: ٣٦٧/٣)، «شاه‌اسماعیل و عرب زنگی» (۵۵/۸)، «شاهزاده فارس و دختر سلطان یمن» (۱۸۱/۸)، «شیرزاد» (۵۸۷/۸)، «فلک‌ناز» (٤٨٧/٩–٤٩٤)، «مغول دختر» (٥٩/١٤)، «ملک جمشید و

چهل گیسو» (۱۴/۲۳۵–۲۴۳)، «نوش‌آفرین» (۱۵/۴۳۷–۴۴۶)، «هرمز» (۱۶/ ۶۱)، «خداداد» (۱۸/۳۴۹)، «سه افسانه» (۱۹/۶۱)، «شوقات شکاربان» (۱۹/۲۲۱–۲۲۵)، «نیمه کون» (۱۹/۵۷۷–۵۸۸)، «بهرام و بهمن» (قاسم‌زاده، ۷۱)، «سلیم پهلوان» (همان: ۹۳)، «یادگار» (همان: ۱۴۱).

پدیدهٔ «پیشگویی» از بن‌مایه‌های مکرّر و مشترک حماسهٔ ملّی و ادب عامّه است. در اساطیر یونان، زئوس به تیرزیاس این قدرت را داده بود که آینده را پیشگویی کند (ذوالفقاری و همکاران، ۱۳۸۹: ۲۲۵). اصولاً، پیش‌بینی شگردی عام در گره‌گشایی داستان-های حماسی است (سرامی، ۱۳۸۳: ۵۵۰). از جملهٔ این پیشگویی‌ها آگاهی‌یافتن از سرنوشت قهرمان قبل از تولّد است. به باور پراپ، تولّد خارق‌العادهٔ قهرمان به مثابه عنصر مهم داستانی معمولاً با یک پیشگویی دربارهٔ سرنوشت او همراه است (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۷۱).

در حماسهٔ ملّی، خجستگی رستم قبل از ازدواج زال و رودابه مشخص بوده است. در جنیدنامه، سرنوشت نیک اسد و کنیزک و تولّد پسری پهلوان از آنها پیشگویی شده است. در نوش‌آفرین‌نامه، عابد با به دنیاآمدن نوش‌آفرین، سرنوشت و آیندهٔ او را به پادشاه می‌گوید (ر.ک.: ذوالفقاری و باقری، ۱۳۹۴: ۲۷–۲۸). در قصّه‌های پهلوانی نیز برجستگی پهلوان از رهگذر چنین پیش‌گویی‌هایی بیان می‌شود.

در داستان «یادگار»، پادشاهی به نام بهرام‌شاه، سه روز قبل از مرگ، قدرت را به وزیرش واگذار می‌کند؛ امّا شبی که می‌میرد وزیر «در خواب دید زن بهرام‌شاه پسری می‌زاید. وقتی این پسره پانزده ساله شد، به جنگ او می‌آید و تاج و تختش را می‌گیرد» (قاسم‌زاده، ۱۴۰). تدبیرهای شاه جدید برای ازبین‌بردن فرزند پادشاه سابق؛ یعنی یادگار موافق تقدیر نمی‌افتد و «اصلان» تاج و تخت را از او می‌گیرد. در قصّهٔ «ریحان‌خانم» اسدشاه شبی در خواب می‌بیند که از دهان ریحان، عروس او آتش می‌بارد و این آتش مانند رعد و برق، شتابان و نعره‌زنان تمام بارگاهش را به تلی از خاکستر بدل می‌کند.

پیشگویی منجمین چنین است که نوهٔ او، تاج و تختش را ویران خواهد کرد (درویشیان و خندان، ۱۳۹۸: ۳۰۹/٦). در این دو افسانه پیشگویی سرنوشت، کودک را به سمت-وسویی مطابق چشم‌اندازهای اساطیری سوق می‌دهد.

در روایت «یک‌تنه» پیر رهگذری بی‌همتابودن فرزند خارکن را این‌گونه پیشگویی می‌کند: «ای مرد، فرزندی که در شکم همسر توست، جوان برومند و یک‌تنه‌ای می‌شود که همتایی برایش پیدا نخواهد شد» (همان: ۳۱۷/۱٦). پیشگویی گاه باعث نجات جان قهرمان می‌شود. در روایت «شاه‌اسماعیل و عرب زنگی» کمک قهرمان با انداختن رمل، شاه‌اسماعیل را از سوء قصد اصلان پاشا (پدر شاه‌اسماعیل) آگاه می‌سازد (همان: ۵۸/۸–۵۹).

۲-۱-۲ خوب‌رویی

یکی از ویژگی‌ها و لوازم پهلوانی بهره‌مندی از زیبایی ظاهری است. این خصلت علاوه بر تولّد در طول زندگی پهلوان، تأثیر چشمگیری دارد. از نظر کمپبل «اعمال قهرمان در دومین بخش چرخهٔ فردی‌اش، متناسب با عمقی است که قهرمان در بخش اوّل سیر خود پیموده است. پسران همسر صدف شکل از سطح حیوانی می‌آیند؛ برای همین هم زیبایی فیزیکی‌شان بیش از حد معمول است» (کمپبل، ۱۳۸۹: ۳۲٦). در شاهنامه، سام رستم را به خوب‌رویی ستوده است:

بدین خوب‌رویی و این قد و یال به گیتی ندارد کس این را همال
(فردوسی، ۱۳٦٦: ۱/ ۲۷۳)

زیبایی سیاوش بعد از بازگشت از نزد رستم، به گونه‌ای است که همه را حیرت‌زده می‌کند. این زیبایی در کنار منش پهلوانی باعث شیفتگی سودابه به سیاوش و دیگر کنش-های داستانی می‌شود (ر.ک.: فردوسی، ۱۳٦۹: ۲/ ۲۰۹). این ویژگی در قهرمانان رمانس-های فارسی نیز دیده می‌شود. داراب در داراب‌نامهٔ طرسوسی بسیار زیباست. «همای

کودکی دید به غایت خوب‌روی» (طرسوسی، ۱۳۷٤: ۱۱). خورشیدشاه نیز در سمک عیار به زیبایی توصیف شده است (ر.ک.: ارجانی، ۱۳٦۲: ٦/۱).

خوب‌رویی پهلوان قصّه‌های عامّه نیز قابل توجه است. در قصّهٔ «هرمز» مادر قهرمان کودکی می‌زاید که «به قشنگی او نوزادی دیده نشده بود» (درویشیان و خندان، ۱٦/ ٦۲؛ همچنین ر.ک.: « شاهزاده فارس و دختر سلطان یمن» (۸/ ۱۸۲). این زیبایی در داستان-های با زمینهٔ پهلوانی-تغزلی برجستگی بیشتری دارد. راوی قصّهٔ «وزیر سیاه»، قهرمان را این‌گونه توصیف می‌کند:

«در زمان‌های قدیم در اصفهان پهلوانی بود به اسم وزیر سیاه و دختری داشت به اسم ملک که لعبت و آیتی بود و اگر تمام دنیا را زیر پا می‌گذاشتند، لنگه‌اش پیدا نمی‌شد. هرچه برای خوشگلی و خوش آب و رنگی لازم بود، همه را خدا به این دختر داده بود. آوازهٔ قشنگی ملک که به دهن مردم افتاد، پهلوان دید باید چارچنگولی مواظبش باشد» (قاسم‌زاده، ۲٤۹؛ همچنین ر.ک.: «امیر اصلان» (همان: ۱٦۹)، «دختر ابریشم‌کش (درویشیان و خندان، ۱۸۲/۸).

۲-۱-۳ مراحل رشد

در حماسهٔ ملّی، پهلوان وارث بسیاری از صفات پهلوانی است. او از همان ابتدا به جنگاوری و قهرمانی تمایل دارد. دوران کودکی سهراب در شاهنامه این‌گونه وصف شده است:

چو یک ماهه شد، همچو یک سال بود — برش چون بر رستم زال بود
چو سه ساله شد، ساز میدان گرفت — به پنجم دل تیر و چوگان گرفت
چو ده ساله شد، زان زمین کس نبود — که یارست با او نبرد آزمود
(فردوسی، ۱۳٦۹: ۲/ ۱۲۵)

دورهٔ آموزش پهلوان در نخستین سال‌های زندگی، در دو سطح صورت می‌گیرد: ادب‌آموزی؛ یعنی آموختن علم، اخلاق و نحوهٔ سلوک با بزرگان و در مرحلهٔ بعد فراگیری اصول نبرد و کار با سلاح. پهلوان قصّه‌های عامّه نیز به همین شکل مراحل مشابهی را از سر می‌گذراند. رشد و بزرگ‌شدن او وجهی شگفت‌آور و خارق‌العاده دارد؛ به گونه‌ای که در کودکی به‌سان یلی نیرومند می‌شود و هم‌سالان و دیگر پهلوانان را توان رویارویی با او نیست. تحت نظر مربّی ادب درس و اصول نبرد را از تیراندازی، شمشیرزنی، کشتی-گیری و ... فرامی‌گیرد. در قصّهٔ «امیر اصلان»، تاجر مسئولیت بزرگ‌کردن پهلوان را بر عهده می‌گیرد:

«ولی این پسره انگار هیچ شباهتی به بچهٔ آدم نداشت. هر روز به اندازهٔ یک ماه و هر ماه به اندازهٔ یک سال بزرگ می‌شد. وقتی از آب و گل درآمد، تاجر فرستادش مکتب و پسره هم تن به کار داد و همه چیز را خوب یاد گرفت و وقتی نوجوان شد، دیگر معلّم‌ها چیزی نداشتند که به او بیاموزند... امیراصلان هر روز از شهر بیرون می‌زد و در دشت سوارکاری و تیراندازی و شمشیرزنی می‌آموخت. خیلی زود در این کارها سرآمد شد و روزی رسید که در شهر نه پهلوانی می‌توانست روبه‌روی او بایستد و نه هیچ سواری جلودارش بود. پهلوان‌های بزرگ شهر را به زمین زد و اسم و آوازه‌اش افتاد به دهن مردم» (قاسم‌زاده، ۱۷۰؛ همچنین ر.ک.: «سلیم پهلوان» (همان: ۹۳)، «بچهٔ پهلوان» (همان: ۱۱٤)، «یادگار» (همان: ۱٤۱)، «مغول دختر» (درویشیان و خندان، ٦۰/۱٤)، «یک‌تنه» (۳۱۷/۱٦)، «سه افسانه» (٦۲/۱۹).

قهرمانان قصّه‌های عامّه غالباً جوان هستند. در داستان‌های شاهنامه جوانی ابزار پهلوانی و مایهٔ شکوه است؛ امّا پهلوانان بیشتر کهن‌سال‌اند. در سمک عیار، خورشیدشاه و فرخ‌روز پهلوانانی جوان هستند (ارجانی، ۱۳٦۲: ٦/۱-۹). با توجه به تأثیرپذیری قصّه‌ها

از آیین عیاری، جوان‌بودن قهرمان این قصّه‌ها امری طبیعی و پذیرفتنی است. در پژوهش-های تاریخی نیز به جوان‌بودن عیاران اشاره شده است (رک.: باستانی‌پاریزی، ۱۳۸۲: ۱۹۰؛ کرمی‌پور، ۱۳۹۲: ۱۰۰). در قصّهٔ «یادگار» آمده است:

«پسره به پانزده سالگی رسید چنان یال و کوپالی به هم زد که همه انگشت به دهن ماندند و در پهلوانی هم کسی پیدا نمی‌شد حریف او بشود» (قاسم‌زاده، ۱٤۱). قهرمان قصّهٔ «خداداد» نیز «هنوز نوجوان بود که یلی شد و دیگر هیچ پهلوانی در شهر سرهنگ جلودارش نبود و هیچ شمشیر به دستی دل نداشت دم پر او پیدایش بشود. هرکس هم باد به سرش می‌افتاد و می‌آمد، زود از کرده‌اش پشیمان می‌شد» (همان: ۱۸٦).

شیرزاد در حالی که کودک است وقتی با پهلوانی زورگو و مردم‌آزار مواجه می‌شود او را به قتل می‌رساند. «شیرزاد با یک تکان یکی از بازوهای او را از بدن جدا کرد و پیش از این که حریف بتواند فریاد بزند، دومین بازو نیز از بدن جدا شد و هر یک به گوشه‌ای پرتاب شد. صدای هلهله و غوغای تحسین‌آمیز مردم به آسمان رسید («شیرزاد»، درویشیان و خندان، ۵۹۵/۸؛ همچنین ر.ک.: «شکارچی» (همان: ٤۸۳/۸–٤۸٦)، «فلک‌ناز» (۹/ ٤۸۷–٤۹٤)، «مغول دختر» (٦۰/۱٤)، «ملک جمشید و چهل گیسو» (۱٤/ ۲۳۵–۲٤۳)، « نوش-آفرین» (٤۳۷/۱۵–٤٤٦).

یکی از بن‌مایه‌های داستان‌های قهرمانی عامّه، استفاده از ویژگی‌های ظاهری پهلوانان شاهنامه؛ بویژه رستم و تلمیح به شخصیت‌ها و حوادث داستانی این اثر حماسی است. وجود چنین بن‌مایه‌ای باعث برجستگی پشتوانهٔ فرهنگی و تاریخی قصّه‌ها می‌شود. قهرمان قصّهٔ «بچهٔ پهلوان» موقع تولّدش، علاوه بر زیبایی چنان «قدرتی داشت که همه را به یاد رستم می‌انداخت» (قاسم‌زاده، ۱۱٤–۱۱۵).

۲-۱-٤- زورمندی و توان خارق‌العادهٔ جسمی

زورمندی و توان خارق‌العادهٔ جسمی از دیگر خصوصیات پهلوان حماسی است. موسی خورنی تاریخ‌نگار مسیحی نیروی رستم را صد و بیست برابر فیل دانسته است (نهچیری، ۱۳۸۳: ۱۹۵). رستم وقتی برای نجات بیژن از چاه افراسیاب به توران می‌رود، متوجه می‌شود که اکوان دیو سنگی را در بیشهٔ چین افکنده و افراسیاب آن را با صد پیل حمل کرده و بر سر چاه نهاده است، امّا رستم با یک ضربه سنگ را از بالای چاه برمی‌دارد.

ز یـزدان زورآفرین زور خواســـت　　بزد دســت و برداشــت آن ســنگ راســت
بـیـنـداخـت بر بیشـــهٔ شـــیرچین　　بـلـرزیـد از آن ســـنـگ روی زمـیـن
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۸۱/۳)

اصولاً پهلوانی و عیاری مستلزم توانایی‌های روحی، قلبی و ذهنی و در عین حال مهارت عملی و جسمی است که اگر وجود نداشته باشد عیاری نمی‌تواند چنانکه باید تحقق یابد. در اسناد تاریخی نیز از زورمندی پهلوانان/عیاران سخن گفته‌اند. ابوحیان توحیدی دربارهٔ شاطران بغداد می‌نویسد: «آنان جوانان قوی هیکلی هستند که سنگ‌های سنگین از زمین بلند می‌کنند و سیبیل‌های پرپشت دارند و با کلمات درشت یکدیگر را مورد خطاب قرار می‌دهند و در عین حال از فضایل جوانمردی و فتوّت برخوردارند» (به نقل از: کرمی‌پور، ۱۳۹۲: ۱۰۰).

انجام تمرین‌های بدنی و ریاضت‌های جسمانی یکی از شرایط اوّلیهٔ پیوستن به جرگهٔ عیاران بوده است. در عصر صفوی شاطران در مقام مأموران ابلاغ و انتقال پیام، تمرین‌های فراوانی در دوندگی و استقامت جسمانی انجام می‌دادند. شاردن (Chardin) می‌نویسد: «او (شاطر) برای اثبات لیاقت و شایستگی خود می‌بایست در یک روز، از بامداد تا شامگاهان، دوازده مرتبه از کاخ سلطنتی تا پای میلی که مشخص شده بود و فاصله این دو حدود یک و نیم فرسنگ بود، می‌دوید و هر بار یکی از دوازده تیر را با خود به نشانهٔ طی مسیر می‌آورد» (شاردن، ۱۳۷٤: ۱۵٦۲/٤).

پهلوان قصّه‌های عامّه نیز از توانایی‌های جسمانی و زورمندی فوق‌العاده‌ای برخوردار است. برخی از توانمندی‌های او عبارت است از:

۱) بریدن بند طناب و زنجیر («شاه‌اسماعیل و عرب زنگی»، ٦۳/۸؛ «پهلوان حمزه»، ٦۸۱/۱۷)؛ ۲) بیرون‌کشیدن در قلعه («پیرمرد خارکن و چهل پسرش»، ۳۷۷/۲–۳۷۸)؛ ۳) حمل چوب‌دستی با یکصد من وزن، انجام‌دادن کار چهل روزه هفت کارگر در یک روز، جابه‌جاکردن همهٔ دیگ‌های غذا به تنهایی («حسین کرد و فیروز»، ۱٤۵/٤–۱٤٦)؛ ٤) خراب‌کردن حصار آهنی با شمشیر («شاه‌اسماعیل و عرب زنگی»، ۵٦/۸)؛ ۵) بیرون-کشیدن تنهٔ درخت چنار از ریشه و پرتاب آن به طرف مردم («شیرزاد»، ٦۱٤/۸)؛ ٦) با یک ضربهٔ شمشیر، گاوی را کشتن و آهنی را به دونیم‌کردن («فلک ناز»، ٤۹۱/۹)؛ ۷) پاره‌کردن سینی فلزی با دست («ملک جمشید و چهل گیس»، ۲۳۸/۱٤)؛ ۸) پاک‌کردن آب کثیف استخر با بیل چهل منی در زمانی اندک («هرمز»، ٦۵/۱٦)؛ ۹) قطع درخت شمشاد با شمشیر («خداداد»، ۳۵۵/۱۸)؛ ۱۰) قطع‌کردن دست و پای پهلوان رقیب از بدن («شیرزاد»، ۵۹۵/۸)؛ ۱۱) مچاله‌کردن شمشیر و زره («شیرویه و سیمین‌عذار»، قاسم‌زاده، ۲۱–۲۲؛ «بچهٔ پهلوان»، همان: ۱۱۵–۱۱٦)؛ ۱۲) شکار شیر و فیل («فلک‌ناز»، ٤۸۹/۹)؛ ۱۳) رام‌کردن اسب وحشی («شیرویه و سیمین‌عذار»، ۲۱–۲۲؛ «هرمز»، ٦۷/۱٦؛ «سه افسانه»، ۱۹/ ٦٦)؛ ۱٤) هم‌نبرد را از بالای اسب بلندکردن و بر زمین کوبیدن (« شکارچی»، ٤۸٤/۸، «سه افسانه»، ٦٤/۱۹ و ۷۱ ؛ «بهرام و بهمن»، قاسم‌زاده، ۷۱/۵)؛ ۱۵) بیرون‌کشیدن درخت از ریشه و حمل آن بر دوش، بلندکردن تخت سنگ روی چاه با سر و حمل آن تا قصر شاه، جداکردن دو لوک مست و کوبیدن آنها بر زمین («نیمه کون»، ۱۹/ ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸٤).

۲-۱-۵- بسیارخواری پهلوان

از منظر پردازندگان و راویان داستان‌های پهلوانی، پهلوان انسانی غیرعادی است. همان‌گونه که قد و قامت، رزم‌افزار و دشمنانش شگفت‌آورند؛ به طور طبیعی خوردن و آشامیدن او نیز نمی‌تواند به‌سان دیگران باشد. از نظر آیدنلو در حماسهٔ ملّی رستم، گرشاسب، فرزندان رستم؛ بانوگشسب و جهانگیر به بسیارخواری و پرنوشی شهره‌اند. داراب در داراب‌نامه شکم‌باره است.

دربارهٔ برخی شخصیت‌های تاریخی همچون خسروپرویز و امیرمسعود بیهقی که سرگذشت و سیمای آنها بر پایهٔ الگوهای حماسی-اساطیری پرداخته شده است؛ داستان‌هایی مبنی بر بسیارخواری و پرنوشی‌شان آمده است (آیدنلو، ۱۳۸۹: ٦-۸). «خرق عادت» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۹) یکی از ویژگی‌های چهارگانهٔ آثار حماسی است. می‌توان بن‌مایهٔ بسیارخواری پهلوان را متأثّر از ویژگی خرق عادت دانست. در قصّه‌های پهلوانی عامّه نیز بسیارخواری یکی از مشخصات قهرمان است و حتّی در پاره‌ای قصّه‌ها به منزلهٔ یکی از شروط ازدواج با شاهزاده محسوب می‌شود.

در روایت «شاه‌اسماعیل و عرب زنگی»، شاه‌اسماعیل یک دیگ غذا با تمام نان‌ها را می‌خورد و برای نشان‌دادن بسیارخواری خود، وانمود می‌کند که حتّی سفرهٔ غذا را نیز خورده است (درویشیان و خندان، ٦۳/۸). در قصّهٔ « شیرزاد»، «آشپز چند نفر را صدا زد و به کمک آنها دیگ‌های بزرگ را جلو شیرزاد گذاشتند. شیرزاد زانو به زمین زد و تکّه‌های گوشت و استخوان را از هم درید و نجویده قورت داد» (۵۹۷/۸). در قصّهٔ «حسین کرد و فیروز» غذای حسین کرد نیز صد دست کباب است (۱٤٦/٤-۱٤۷). در قصّهٔ «نیمه کون» قهرمان در سه مرحله به ترتیب یک گوسفند چهار ساله، یک شتر و لگنی پر از چِنگال را می‌خورد (۵۸۳/۱۹- ۵۸٤).

۲-۱-٦- جنگاوری

از جمله عوامل پیش‌برندهٔ حوادث داستان‌های پهلوانی در ادبیات حماسی، حضور پهلوان در میدان نبرد است. در شاهنامه قدرت پهلوانان در صحنهٔ نبرد خارق‌العاده و حیرت‌انگیز است. چنین صفاتی منبعث از نظام اجتماعی و تفکّر اسطوره‌ای اقوام کهن است. بنا به عقیدهٔ جوزف کمپبل، قهرمان زندگی خود را نثار چیزی بیش از حدّ خود می‌کند و دو نوع کردار را انجام می‌دهد: «یکی کردار جسمانی که در آن قهرمان دست به اقدامی شجاعانه در نبرد می‌زند یا زندگی کسی را نجات می‌دهد و نوع دیگر کردار معنوی است که در آن قهرمان یاد می‌گیرد گسترهٔ ماوراءالطبیعی زندگی معنوی انسان را تجربه کند و سپس با پیامی باز می‌گردد» (کمپبل، ۱۳۷۷، ۱۹).

پاره‌ای از بن‌مایه‌های داستان‌های پهلوانی در قصّه‌های عامّه مجال تداوم و تکرار یافته است، با این تفاوت که توصیف پهلوانان، لشکریان و صحنه‌های رزم در قصّه‌های عامّه بر خلاف شاهنامه چندان زنده، گیرا و تأثیرگذار نیست. با این وجود، سیمای پهلوان قصّه‌ها در قیاس با پهلوان حماسه ملموس‌تر و واقعی‌تر به نظر می‌رسد.

۲-۱-٦-۱- انگیزه‌های نبرد

مهم‌ترین انگیزهٔ شکل‌گیری جنگ‌ها در شاهنامه و ادب عامّه حس وطن‌دوستی و دفاع از آب و خاک، قدرت‌نمایی، غلبهٔ خیر بر شر، خون‌خواهی و انتقام از بدخواهان، ظلم‌ستیزی، دفع دشمن متجاوز و رواج آرمان‌های انسانی است. کین درون‌مایهٔ مستمر و مستدام شاهنامه است. «کین‌توزی پاکان از ناپاکان چندان مورد اعتماد ایرانیان باستان بوده است که نوازندگان، داستان بسیاری از این کینه‌توزی‌ها را با آهنگ درمی‌آمیخته‌اند. نغمه‌های کین سیاوش و کین ایرج از بلندآوازه‌ترین سروده‌های موسیقی ایرانی است» (سرامی، ۱۳۸۳، ٦۵۰).

کین‌خواهی از ارکان داستان‌های حماسی و درون‌مایهٔ اصلی جنگ‌های ایرانیان و تورانیان است. کین‌خواهی فریدون از ضحاک، منوچهر از سلم و تور، رستم از سودابه، کی‌خسرو از افراسیاب بیانگر خصلت انتقام‌خواهی ایرانیان از دشمن متجاوز، ایستادگی در برابر ستمگران و صیانت از حق ستم‌دیدگان است. در قصّه‌های عامّه نیز رسم کین-خواهی دیده می‌شود. از رهگذر کین‌خواهی قدرتمندی و منقادکردن دشمن نیز حاصل می‌شود. در قصّهٔ «شاه‌اسماعیل و عرب زنگی» پادشاه عاشق زن فرزندش می‌شود و برای تصاحب او، چشمان پسرش شاه‌اسماعیل را نابینا می‌کند. عرب زنگی با کشتن شاه از او انتقام می‌گیرد. «اصلان پاشا به طرف عرب زنگی آمد. وقتی به او نزدیک شد دختر ریشش را گرفت و فریاد زد: تف به ریشت که می‌خواهی زن پسرت را از چنگش دربیاوری. بعد سر او را به زمین کوفت و او را کشت» (درویشیان و خندان، ۸/ ۵۸-۶۰ در «شوقات شکاربان» کین‌توزی به شکل شبیخون‌زدن صورت می‌گیرد و علاوه بر بحث قدرت با موضوع عشق نیز مرتبط است.

پهلوان گفت: «من پسر پادشاه فلان شهر هستم. پدرم چند وقت پیش مریض شد و به عمویم وصیت کرد که بعد از مرگ من، دخترت را به پسرم بده و او را جانشین من کن. بعد از مرگ پدرم، عمویم دخترش را به من نداد و مرا از شهر بیرون کرد. من هم هر جمعه به شهر شبیخون می‌زنم و این پول‌ها که می‌بینی از آنجا به دست آمده است» (درویشیان و خندان، ۱۹/۲۲۳-۲۲۴).

در قصّهٔ «ریحان‌خانم» زمان، پهلوان شجاع و نوهٔ اسدشاه وقتی از زندانی‌شدن پدرش بوسیلهٔ پدربزرگش اطّلاع می‌یابد با خشم و خروش می‌گوید: «اگر ریش این پادشاه ظالم را به خونش آغشته نکنم، پسر پدرم نیستم» (همان: ۳۱۹/۶). ریحان مادر او نیز بعد از اسارت کریم‌شاه ابتدا «کلاهخود را از سرش برداشت، با یک دست چنگ در موهای او انداخت و با دست دیگر شمشیر را بیخ گلوی او گذاشت و سر از تنش جدا ساخت.

کلاهخود را از خون دشمن لبریز کرد و لاجرعه سرکشید و بدین ترتیب انتقام خود را از دشمن خونخوار و ستمگر گرفت و تمام دردها و آلام درونی‌اش تسکین یافت» (۳۲۷/٦؛ همچنین ر.ک.: «سه افسانه»، همان: ۷۱/۱۹؛ «پهلوان حمزه»، قاسم‌زاده، ۸۱؛ «یادگار»، ۱٤۲؛ «امیر اصلان»، ۱۷۳–۱۷٤).

مبنای حماسهٔ ملّی و داستان‌های ادب عامّه نبرد همیشگی نیکی و بدی است. ریشه-های این تفکّر در آیین زرتشتی به خوبی قابل ردیابی است. فلسفهٔ آیین زرتشت نیز بر تضاد خوب و بد قرار دارد (ر.ک.: هینلز (Hinnells)، ۱۳۷۵: ٦۸). در شاهنامه جنگ کاوه و ضحاک، نبردهای دائمی ایران و توران، کیخسرو و افراسیاب و ... نمود عینی نبرد نیکی و بدی است و در این میان نیروهای خیر (سیاوش، ایرج، فرود و...) با گذشتن از جان خود، بهای سنگینی را برای پیروزی بر مظاهر بدی می‌پردازند. حکومت خیر، رسالت اصلی پادشاهی است. مطابق همین طرز تفکّر، کیخسرو بعد از مقهور و منکوب‌کردن افراسیاب و برپایی دادگری، وظیفهٔ خویش را پایان‌یافته می‌بیند و از قدرت و دنیا کناره-گیری می‌کند.

همی گفت: هرجا از آبادبوم — ز هند و ز چین اندرون تا به روم
هم از خاوران تا در باختر — ز کوه و بیابان و از خشک و تر
سراسر ز بدخواه کردم تهی — مرا گشت فرمان و گاه مهی
جهان از بداندیش، بی‌بیم گشت — فراوان مرا روز بر سر گذشت...
من اکنون، چو کین پدر خواستم — جهانی به خوبی بیاراستم
بکشتم کسی را که بایست کشت — که بُد کژّ و با راه یزدان درشت...
کنون آن به آید که من راه‌جوی — شوم پیش یزدان پر از آب روی

(فردوسی، ۱۳۷۳: ۳۲۷/٤–۳۲۸)

در افسانه‌ها نیز بسترسازی داستان به گونه‌ای است که قهرمان به منزلهٔ مظهر خیر و نیکی می‌باید با شر و همهٔ مظاهر آن بجنگد و پیروز شود، چرا که این پیروزی نشانگر غلبهٔ نهایی اهورا و نیروهای مادی و معنوی همراه آن بر اهریمن است.

۲-۱-٦-۲- شیوه‌های نبرد

حکیم توس سرایندهٔ جنگ است و به زیباترین شکلی فراز و فرود میدان کارزار و شیوه-های نبرد را مقابل دیدگان خواننده مجسّم می‌کند. شیوه‌های جنگ در شاهنامه را می‌توان شامل جنگ گروهی (جنگ‌های گروهی ایرانیان با تورانیان، رومیان، تازیان)، جنگ تن-به‌تن (جنگ رستم و سهراب، رستم و اسفندیار و ...)، کشتی‌گیری، شمشیرزنی، رجزخوانی و جنگ روانی و حیله و فریب دانست. برخی از این آداب و فنون در قصّه‌های عامّه نیز دیده می‌شود. قهرمان در جنگ گروهی بیشترین نقش و اثر را دارد و بتنهایی، چند صد نفر را در یک مبارزه شکست می‌دهد. اصولاً «در حماسه به هنرهای یکایک پهلوانان بیشتر اهمّیت داده می‌شود تا به فعّالیت سپاهیان» (نولدکه (Nöldeke)، ۱۳۸٤: ۱٤٥).

در قصّهٔ «بچهٔ پهلوان»، قهرمان با وجود کودک‌بودنش در نبرد با لشکر فرنگ، همه را از دم تیغ می‌گذراند. «پسره به میدان رفت و هر پهلوانی را سر راهش بود، دو شقّه می‌کرد و به زمین می‌انداخت» (قاسم‌زاده، ۱۳۹٥: ۱۱٦-۱۱۷). در قصّهٔ «شیرویه و سیمین‌عذار»، شیرویه با شمشیر، نه تنها پهلوان بزرگ، بلکه چهارصد پهلوان دیگر را نیز راهی دیار فنا می‌کند (همان: ۲٤). او در نبرد با شامی‌ها همه را «درو می‌کرد و می‌رفت و لشکر هم هر کی را در می‌رفت، به زمین می‌انداخت. آن قدر از شامی‌ها کشته شد که اسب‌ها وسط جنازه‌ها گیر می‌کردند» (همان: ٤٤). شاهزاده بهرام در قصّهٔ «مغول دختر» در سه نبرد به ترتیب: هشتصد، پانصد و سه هزار نفر از دشمنان را به تنهایی می‌کشد.

«صدای جارچی گفت: سه هزار نفر به فرماندهی پادشاه کافر به کشور ما حمله‌ور شده‌اند و می‌خواهند به حریم کشور ما تجاوز نمایند، همان موقع شاهزاده بهرام به سوی آن سواران تاخت و دمار از روزگارشان درآورد و یک به یکی‌شان را کشت و سر پادشاه کافر را بر روی نیزه‌ای زد و جلو قصر پادشاه مغولستان گذاشت» (درویشیان و خندان،

٦٦/١٤–٦٧). در افسانه‌های «ریحان‌خانم» (٣٢٣/٦–٣٢٥)، «شکارچی» (٤٨٥/٨)، «فلک ناز» (٤٩٠/٩)، «ملک جمشید و چهل گیس بانو» (٢٤٠/١٤)، «یک تنه» (٣٢٠/١٦–٣٢١) قهرمان به تنهایی لشکری را شکست می‌دهد.

پهلوان در نبرد تن‌به‌تن نیز بی‌رقیب است. شیرویه موفّق می‌شود خونخوار شامی، پهلوان بی‌رقیب شامی‌ها را شکست دهد؛ پهلوان بعد از نبرد با شیرویه می‌گوید: «تا امروز کسی جرأت نکرده جلوش بایستد، پا به هر شهر و آبادی که می‌گذاشته، هر زن حامله‌ای تا اسمش را می‌شنیده، بچه‌اش را می‌انداخته، ولی این جوان عین پر کاه بلندش کرد و چیزی نمانده بود که سرش را مثل خیار ببرد» (قاسم‌زاده، ٢٤–٢٥).

نبرد تن به تن فلک ناز و خورشید قلعه گیر یک هفته طول می‌کشد تا این که بعد از دعا و نیایش به درگاه خدا، فلک ناز موفّق به شکست حریف می‌شود («فلک ناز»، ٤٩٢/٩). در نبرد لشکر ریحان‌خانم با قشون اسدشاه سه روز نبرد بی‌امان و پیکار تن‌به‌تن ادامه یافت و سرانجام افراد ریحان‌خانم، موفّق به شکست دشمن شدند («ریحان‌خانم»، ٣١٦/٦).

پهلوان در کشتی‌گرفتن نیز بسیار قدرتمند ظاهر می‌شود. در قصّهٔ «بهرام و بهمن» ابتدا «دو شاهزاده از لشکر جدا شدند و رفتند گوشه‌ای تا بدون کمک دیگران با هم کشتی بگیرند. بهرام که به خودش مطمئن بود، نوبت اوّل را به بهمن داد. او هرچه زورآورد نتوانست یک ذرّه بهرام را از جا تکان بدهد. این بار نوبت بهرام رسید. او دست زد و بهمن را عین پر کاه از زمین برداشت و برد بالای سر و همین که خواست به زمین بزند، بهمن به لشکرش دستور داد حمله کنند» (همان، ٧٠–٧١؛ همچنین ر.ک.:« حسین کرد و فیروز (درویشیان و خندان، ٤/ ١٤٨).

بهره‌گیری از ترفندها و حیله‌های عیاری یکی دیگر از شیوه‌های نبرد در قصّه‌هاست. زنان پهلوان غالباً به شبیخون متوسّل می‌شوند. در داستان «وزیر سیاه»، ملک، قهرمان زن

داستان، شب‌ها در لباس مردانه به شهر پدری‌اش شبیخون می‌زند و با شمشیر، پهلوان‌ها و نگهبانان را می‌کشد (قاسم‌زاده، ۱۳۹۵: ۲۵۸).

ریحان‌خانم نیز زن رشید، بی‌باکی و ظلم‌ستیزی است که شب‌ها به شهر می‌رود؛ به افراد و داروغه‌های اسدشاه حمله می‌کند و آنها را به هلاکت می‌رساند. سپس، اموال و اسلحهٔ آنها را با خود به قلعه می‌آورد («ریحان‌خانم»، ۳۱۳/٦). مبدّل‌پوشی، استتار و کمین‌کردن از دیگر حیله‌های عیاری است. در قصّهٔ «پیرمرد خارکش و چهل پسرش»، قهرمان برای نجات برادرانش از زندان پادشاه، لباس درویشی می‌پوشد و به بهانهٔ دادن نذری، چهل شمشیر را میان نان‌ها پنهان می‌کند و به دست برادرانش می‌رساند. آنها ابتدا نگهبانان زندان، سپس حاکم را می‌کشند (۳۸۰/۲). دختر ابریشم‌کش با کمین‌کردن در کاروان‌سرا چهل دزد را گرفتار می‌کند («دختر ابریشم‌کش»، درویشیان و خندان، ۹۰/۵؛ همچنین ر.ک.: «مریم زناری» (٦٦١/١٣-٦٦٢)، «جبار» (۱۲۸/۱۸).

رجزخوانی و تحقیر رقیب نیز به تقلید از شاهنامه در قصّه‌ها راه یافته است. «پهلوان... فریاد زد: اگر از اینجا نروی، مادرت را به عزایت خواهم نشاند. شیرزاد گفت: شمشیر بزن تا ببینم شغال کجایی که گذرت به این تاکستان افتاده است» (« شیرزاد»، ۸/ ۵۹۵). ریحان‌خانم در پاسخ به پیک اسدشاه که خواهان تسلیم‌شدن است؛ می‌گوید: «الاغی که به جلد و پوست دیگری درآید، دم و گوشش را می‌برند. من عروس تو، ریحان هستم و آرزو داشتم که روزی با تو روبه‌رو شوم و اکنون که به آرزوی خود رسیده‌ام از تو انتقام خواهم گرفت» («ریحان‌خانم»، ٣١٦/٦؛ همچنین نک.: «دختر ابریشم‌کش» (۱۷۳/۵)، «شاه-اسماعیل و عرب زنگی» (٥٦/٨، ٥٨)، «شیرزاد»، (٦٠١/٨)، «مریم زناری» (٦٦٣/١٣)، «مغول دختر» (٦٤/١٤-٦٦)، «ملک جمشید و چهل گیس بانو» (۲۳۷/۱٤ و ۲۳۹)، «هرمز» (٦٨/١٦)، «پهلوان حمزه» (٦٨٦/١٧).

۲-۱-۷- تعامل/تقابل با نظام سیاسی

شهریاری در شاهنامه کاری است که مبنایی الهی (=آسمانی) دارد و شاه دارای فرهٔ ایزدی است. اساس این فرهٔ ایزدی باور قلبی به قدرت بی‌همتای خداوند یگانه و عمل‌کردن مطابق داد و راستی و انسانیت است. البتّه اگر شاه دچار غرور قدرت شود و خود را همسان خداوند بداند این فرهی را از دست می‌دهد؛ چنانکه دربارهٔ جمشید رخ داد. «در سیرت پادشاهان مکرّر ذکر شده است و در داستان جمشید هم تأکید گردیده که فرّ پادشاهان ناپایدار است و چون حکمرانی از راه راست منحرف شود و به کژی گراید، آن را از دست می‌دهد. به همین دلیل در ادب فارسی و ادبیاتی که از ایران باستان به جای مانده است، پادشاه ادّعای خدایی ندارد و حکومت خود را جاوید نمی‌پندارد» (سودآورد، ۱۳۸۳: ٤٨).

پهلوان در شاهنامه وظیفهٔ دفاع از کشور در برابر تجاوز بیگانگان و بدخواهان داخلی را بر عهده دارد و تکیه‌گاه اصلی شاه در مواقع بحرانی به حساب می‌آید. البتّه او «مدافع پایگاه شاهی به عنوان رمز وحدت شهریاری است نه مدافع شخص پادشاه» (پرهام، ۱۳۷۷: ۱۰۲). پهلوان ادب عامّه نیز در برابر تجاوز بیگانه، خود را موظّف به حراست از کشور می‌داند.

در قصّهٔ «شیرویه و سیمین‌عذار»، شیرویه موقع حملهٔ شامی‌ها به یمن خودش را ملزم به دفع دشمن متجاوزی می‌داند که وارد خانهٔ او شده است. «شاهزاده گفت این مروّت نیست که دست روی دست بگذارند تا دشمنی که رسیده جلو در خانه‌شان، پا بگذارد تو... سوار اسب شد و شمشیرش را برداشت و از کوه سرازیر شد...» (قاسم‌زاده، ۱۳۹۵: ۲۸-۲۹). در قصّهٔ «بهرام و بهمن» وقتی قاشقار زورگویانه و متجاوزگرانه به سرزمین عادل‌شاه حمله می‌کند، بهرام فرزند عادل‌شاه به انگیزهٔ دفع دشمن به مقابله با آنها برمی-خیزد و به تنهایی لشکر قاشقار را شکست می‌دهد (همان: ۷۱ ؛ همچنین ر.ک.: «بچه

پهلوان» (۱۱۶–۱۱۷)، «امیرزاده و عرب جنگی» (درویشیان و خندان، ۲٤۹/۱)، «شیرزاد» (۵۹۵/۸)، «مغول دختر» (۵۹/۱٤–۷۰).

در شاهنامه، پهلوانی چون رستم پروراننده تاج و تخت است و در انتخاب پادشاه رکنی رکین محسوب می‌شود. با وجود این فضای کلّی حاکم بر داستان‌های شاهنامه، بویژه دورهٔ اساطیری و پهلوانی مبتنی بر سرسپردگی پهلوان به شاه است. بعد از این که منوچهر از قاتلان ایرج، نیای خود، انتقام می‌گیرد؛ سام نخستین پهلوان شاهنامه است که به او اعلام وفاداری می‌کند. پهلوانان شاهنامه با وجود اشتباهات مکرّر کاووس همچنان آمادهٔ حمایت از او هستند. رستم در برابر فرمان کی‌خسرو مبنی بر آزادکردن بیژن از چاه، ابراز فرمانبرداری می‌کند. امّا پهلوان ادب عامّه بر خلاف پهلوان شاهنامه خود را مکلّف به اطاعت از شاه نمی‌داند.

در قصّهٔ «یادگار»، لشکری از طرف پادشاه، به یادگار می‌گویند به دلیل این که دختران شاه را تنبیه کرده است باید خود را به شاه معرفی کند. امّا «یادگار صداش را انداخت روی سرش و گفت گور پدر این شاه کرده و نمی‌آید و به پادشاه هم بگویند هیچ غلطی نمی‌تواند بکند» (قاسم‌زاده، ۱۳۹۵: ۱٤۱).

شاه‌کشی در شاهنامه به مثابهٔ اندیشه‌ای شوم و نامبارک است و پهلوان دست خود را به خون شاه نمی‌آلاید؛ چرا که آن را کاری اهریمنی می‌داند. اصولاً «ریختن خون شاهان و فرمانروایان در جهان باستان، کاری سخت ناپسند و گناهی نابخشودنی شمرده می‌آمده است که فرجامی بس گجسته و جان‌گزای می‌داشته است» (کزازی، ۱۳۸۱: ۲۵۵/۲).

برای نمونه بعد از به پادشاهی رسیدن کی‌خسرو، تنها کسی که حاضر به اظهار بندگی مقابل او نمی‌شود، کهرم است. در جنگ کی‌خسرو با کهرم، وقتی که کهرم زخمی می‌شود و در حال جان‌دادن است، باز کی‌خسرو سر او را نمی‌برد و این کار را اهریمنی می‌داند. امّا در قصّه‌های عامّه، موضوع کاملاً متفاوت است. پهلوان به راحتی دست به قتل شاه

می‌زند. غالباً ستم‌گری و بیدادگری شاه، پهلوان را وادار به کشتن و حذف او از عرصهٔ قدرت می‌کند.

این تفاوت رفتاری پهلوان ادب عامّه و شاهنامه با شاه به تفاوت نقش شاه در جهان-نگری فردوسی و تفکّر حاکم بر قصّه‌ها باز می‌گردد. در ایران باستان شاه وجهی قدسی/الوهی داشته و رابط بین بندگان و خدا بوده است. در شاهنامهٔ فردوسی «شاهان این سرزمین با عالم الهی پیوستگی دارند و در کارهای خویش از پیام ایزدی که «سروش خجسته» رسانندهٔ آن است، پیروی می‌کنند، جمشید فرمانروایی است که هم «شهریار» است و هم «دین‌یار» و از یک سو «بدان را ز بد دست کوته می‌کند» و از سوی دیگر «روان را سوی روشنی» راه می‌نماید» (مجتبایی، ۱۳۵۲: ۹۹).

در ایران عصر ساسانی، شاهانی مثل خسرو انوشیروان نقش شاه–موبد داشته‌اند (بهار، ۱۳۷۵: ۵۵). در واقع حاکمیت سیاسی و دینی، همزمان به شاه داده‌اند. به باور ایرانیان باستان دو عامل لازم برای شکست شر و مظاهر آن، پیروی از شاه و شناخت و تبعیت از دین بهی است. «شاه خوب تجلّی روح نیکوکار خدا و نماد فرمانروایی بر زمین است. وظیفهٔ او این است که آفرینش و دین بهی و شادمانی رعیت را گسترش دهد، زیرا اینها تجلّیات آرزوهای خدا برای انسان است» (هینلز، ۱۳۷۵: ۱۵۳).

امّا شاه در ادب عامّه وجه روحانی، اسطوره‌ای و خیر مطلق‌بودن خود را از دست داده و به جایگاهی پایین‌تر سقوط کرده است. از میان هیمنه و شکوه شاهی فقط قصری دارد و دختر/دخترانی که جوانان آرزوی ازدواج با آنها را دارند و زندگی او فاقد حشمت و شکوه و جلال است. از منظری دیگر این داستان‌ها، متأثر از تفکرات عیاری و روایت کنندهٔ مبارزهٔ مردم با زورگویان و صاحبان قدرت هستند.

در طول تاریخ، عیاران در شرایط ضعف حکومت مرکزی، از خلأ قدرت و نارضایتی عامّه از وضع موجود بهره می‌گرفتند و برای رفع بیداد و بیدادگران یا به طمع کسب قدرت، با حمایت قاطبهٔ مردم زجرکشیده و ستم‌دیده، دست به مبارزهٔ مسلّحانه می‌زدند

و می‌کوشیدند با دست یازیدن به قدرت و تشکیل دولت پنهانی، خود مجری عدالت گردند. آنان واکنشی در برابر اوضاع بد اجتماعی و سیاسی و نابسامانی‌های زمانه بوده‌اند و به عنوان نیروی مخالف در مقابل حکّام مستبد و نوعی تکیه‌گاه برای افراد مستمند تلقی می‌شده‌اند.

این واقعیات اجتماعی در قصّه‌های عامّه در کنش‌های ظلم‌ستیزانهٔ پهلوانان عیارمسلک انعکاس یافته است. بنابراین قصّه‌ها آرزوهای عدالت‌خواهانه و آرمان‌گرایانهٔ مردم را به وجهی نیکو آیینگی کرده‌اند. بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت پهلوان قصّه‌های عامّه بیش از آن که نمایندهٔ اقتدار قدرت شاه باشد، نمایندهٔ تودهٔ مردم است؛ به همین دلیل از آزادی عمل و قدرت بیشتری نسبت به پهلوان شاهنامه برخوردار است و در چارچوب ساختار متصلّب محدودکننده عمل نمی‌کند.

در قصّه‌های عامّه بروز این رفتارها از پادشاه باعث تقابل با او می‌شود:

«خودکامگی شاه و ایجاد رعب و نارضایتی در بین تودهٔ مردم» («بهرام و بهمن»، قاسم‌زاده، ۷٤/۵؛ «بچهٔ پهلوان»، همان: ۱۱۷؛ «وزیر سیاه»، همان: ۲٦۱–۲٦٤؛ «ریحان‌خانم»، درویشیان و خندان، ۳۰٤/٦–۳۱۳؛ «جبار»، همان: ۱۲۳/۱۸–۱۲۸)، «عهدشکنی پادشاه و به زنجیرکشیدن عیاران» («پهلوان»، ٦٦۹/۱۷–٦۷۱)، «تصاحب زن پهلوان» («کچل و خان»، ۲۱۷/۱۱–۲۲۲)، «پیمان‌شکنی پادشاه و زندانی‌کردن بی‌دلیل برادران پهلوان» («پیرمرد خارکن و چهل پسرش»، همان: ۳۷۷/۲–۳۸۰)، «طرح نقشهٔ پادشاه برای تصاحب همسر زیباروی شاهزاده و مسموم‌کردن و نابیناساختن فرزند خود» (امیرزاده و عرب زنگی»، درویشیان و خندان، ۲٤۸/۲؛ شاه‌اسماعیل و عرب زنگی (۱)، همان: ۵۹/۸–٦۰؛ «شاه-اسماعیل و عرب زنگی (۲)، همان: ۸/ ٦۷–٦۸)، «ویران‌ساختن شهر و بیگاری‌کشیدن از پدر و مادر پهلوان» («بهرام و بهمن»، قاسم‌زاده، ۷٤/۵–۷٦) «اتهام واهی پادشاه به پدر پهلوان و تصمیم بر اعدام او» («بچهٔ پهلوان»، قاسم‌زاده، ۱۱۷)، «تصرّف تخت قدرت از

روی زور و ستم» («شیرویه و سیمین عذار»، قاسم‌زاده، ۳۷/۵)؛ «بهرام و بهمن»، همان: ۷٤/۵–۷٦، «امیر اصلان»، همان: ۱٦۸، ۱۸۳)، «قتل پدر قهرمان توسط پادشاه» («امیر اصلان»، قاسم‌زاده، ۱٦۸، ۱۸۳)، «قتل مادر قهرمان توسط پادشاه» («یادگار» همان، ۱٤۰، ۱٤۲)، زندانی‌کردن پدر قهرمان و آواره‌ساختن مادر او («ریحان‌خانم»، ۳۰۹/٦–۳۱۰).

۲–۱–۸– پایبندی به اخلاق جوانمردی

باورمندی و تعلّق خاطر مردم ایران به آیین جوانمردی، نقشی اثرگذار در شکل‌گیری خصال و کنش‌های اخلاقی پهلوان قصّه‌های عامّه داشته است. در این میان جایگاه شاهنامهٔ فردوسی در حفظ و تداوم فرهنگ جوانمردی و برکشیدن اخلاق پهلوانی، بسیار برجسته و شاخص است. «فردوسی با تعیین حد و تعریف پهلوانی، نقش ویژه‌ای در حفظ و انتقال ویژگی‌های اخلاق پهلوانی داشته است، هرچند که داستان‌های قهرمانی عامّه، همانند اسطوره در ناخودآگاه قومی و گذشته‌های بسیار کهن ریشه داشته است» (تشکری و همکاران، ۱۳۹۷: ۸۱–۸۲).

ویژگی‌های اخلاقی پهلوان شاهنامه و قصّه‌های عامّه را باید ذیل اخلاق جوانمردی و سازه‌های آن همچون دادگری، ظلم‌ستیزی، وفای به عهد، پاکدامنی، امانت‌داری، حمایت از ستم‌دیده، گذشت و ... تعریف کرد. پهلوان شاهنامه اگر راد و جوانمرد نباشد، شایستهٔ صفت پهلوانی نیست. یکی از ویژگی‌های بنیادین که در اندیشه و منش ایرانی، «پهلوان» را از «قهرمان» جدا می‌سازد این است که پهلوان به ناچار، عیار و جوانمرد هم هست، امّا قهرمان نیست (کزازی، ۱۳۹۵: ٤۳۷).

شاهنامه سرشار از اندیشه‌ها و آموزه‌های جوانمردی است. هر یک از پهلوانان بزرگ شاهنامه یا شاهان راست‌آیین و فرّه‌مند الگویی ناب از منش و خوی جوانمردی را از خود نشان می‌دهد. برای نمونه، رفتار و گفتار ایرج با برادرانش سلم و تور با خشوع، مردانگی، بزرگواری و پرهیز از آز و قدرت است (ر.ک.: فردوسی، ۱۳٦٦: ۱۲۰/۱–۱۲۱).

سیاوش با وجود بی‌گناهی از آتش عبور می‌کند و جوانمردانه از پدر می‌خواهد گناه سودابه را نادیده بگیرد (همان: ۱۳٦۹: ۲۳۸/۲). او با وجود دستور کاووس حاضر به کشتن گروگان‌ها نمی‌شود و به پیمان خود با افراسیاب وفادار می‌ماند (همان: ۲٦٤/۲– ۲٦۹). کی‌خسرو به سبب مردانگی‌های پیران ویسه در حق پدر و مادرش (سیاوش و فرنگیس) از کشتن او صرف نظر می‌کند (همان: ٤۳۹/۲–٤٤۱).

در شاهنامه، عفاف و شرم به منزلهٔ ویژگی برجستهٔ زنان قلمداد می‌شود. این عفّت و شرم مانع از پرده‌دری عشاق در عشق می‌شود. همهٔ زنان عاشق در شاهنامه (به جز سودابه) از عفّت کلام و رفتار بهره‌مند هستند. نشانه‌های پاکی اخلاق، عفّت نفس و حجب کلام در واژگان فردوسی آشکار است. او از زنان با عنوان «پوشیده مویان»، « پوشیده رویان» و «پوشیدگان» یاد می‌کند (آقاحسینی و نصرآزادانی، ۱۳۹٦: ۱۲).

در قصّه‌های پهلوانی، پاکدامنی در کردار و گفتار پهلوانان به خوبی نمایان است. پهلوان زن پاک و نجیب است و کنش‌های او همواره با پاکدامنی و ظرافت همراه است. در واقع، عفّت برای او به منزلهٔ خصلتی ارزشمند و انسانی مطرح است. پهلوان نژاده حاضر نیست حریم و حدود عفّت خویش را خدشه‌دار سازد. در داستان «وزیر سیاه» شرطی که ملک برای دوستی با رستم می‌گذارد بر پاکدامنی او دلالت دارد. «شرط دوم این است که اتاق‌شان همیشه جدا باشد و دور از هم بخوابند. رستم قبول کرد و دستور داد اتاقی برای دوستش آماده کنند» (قاسم‌زاده، ۲۵۷).

در روایت «یک تنه»، دیو نامزد پهلوان را می‌رباید. همهٔ همّ و تلاش زرنگار این است که عفّت خود را حفظ کند تا «یک تنه» به فریاد او برسد. «دیو دختر را به قصر خود برد، و از زشتی رباینده چنان قلب زرنگار به هم آمد، که نزدیک بود قالب تهی کند. امّا دندان بر روی جگر گذاشت، تا مگر یک تنه او را بیابد و با خود گفت: تا آن هنگام هر طور شده سر دیو را شیره بمالم، و عفافم را حفظ کنم» (درویشیان و خندان، ۳۲۰/۱٦). برای

قهرمان عفّت آن‌قدر موضوعی مهم است که حتّی جان برادرش را به خاطر هوس‌رانی می‌گیرد. در قصّهٔ «شاه‌اسماعیل و عرب زنگی»، وقتی شاه‌اسماعیل متوجه می‌شود کشتی‌گیری که سه روز با او کشتی‌گرفته زن است بسیار تعجب می‌کند. شاه‌اسماعیل پرسید: «چرا به لباس مردان درآمده بودی؟» عرب زنگی گفت: «برادری داشتم که سرکردهٔ چهل راهزن بود. آنها هر شب به خانهٔ یکدیگر می‌رفتند و با زنان خانه، همسر، مادر، دختر هر کس که بود هم‌بستر می‌شدند. نوبت من که رسید لباس مردان پوشیدم و همه را کشتم. حتّی برادرم را» (همان: ۵۷/۸–۵۸). همچنین ر.ک.: («شیرویه و سیمین عذار»، قاسم‌زاده: ۲۱).

رازداری از دیگر صفات اخلاق جوانمردی است. اهمّیت رازداری در سمک عیاری تا حدّی است که از بین هفتاد و دو صفت جوانمردی، «رازداری» در صدر آنها جای دارد. «حد جوانمردی از حد فزون است: امّا آنچه افزون‌تر است هفتاد و دو طرف دارد و از آن دو را اختیار کرده‌اند: یکی نان‌دادن و دوم راز پوشیدن» (ارجانی، ۱۳٦۲: ۲٦/۱).

در داستان‌های شاهنامه، رازداری جزء جدانشدنی زندگی پهلوانان است. «اهداف رازداری در داستان‌های عاشقانه متنوّع است و در حوزه‌های سیاسی، نظامی، اجتماعی، اخلاقی، عیاری، فرهنگ درباری، زنان، عشق، حماسه و غیره قابل بررسی و اثبات است» (آقاحسینی و نصرآزادانی، ۱۳۹٦: ۲٤). اختفای هویت در داستان‌های شاهنامه به وفور دیده می‌شود. برای نمونه، رستم در برابر اولاد دیو، ابتدا به دروغ، خود را «ابر» معرفی می‌کند و سپس به کنیه‌اش یعنی «گو پیلتن» اشاره می‌کند (ر.ک.: فردوسی، ۱۳٦۹: ۲/ ۳۳–۳٤). در داستان رستم و سهراب نیز، با وجودی که سهراب نام خود را فاش می‌کند؛ رستم با اختفای هویت خود گره داستان را پیچیده‌تر می‌سازد (ر.ک.: همان: ۱۷۰/۲–۱۷۱). در قصّه‌های عامّه گاه پهلوان از افشای نام واقعی خود امتناع می‌ورزد و نامی دروغین بر خود می‌نهد (برای نمونه ر.ک.: «شیرویه و سیمین‌عذار»، قاسم‌زاده، ۲۱). با توجه به ارتباط تنگاتنگ این قصّه‌ها با اسطوره، اختفای نام، ریشه در باورداشتی اسطوره‌ای و آیینی دارد؛

چرا که در بین پیشینیان نام بخشی بنیادین از وجود فرد است که اگر فاش شود، فرد به وسیله دشمن طلسم، و مقهور و مغلوب او می‌شود. زیگموند فروید (Sigmund Freud) نیز آگاهی‌یافتن دشمن بر نام را به منزلهٔ تصرّف بر بخشی از وجود او می‌داند (فروید، ۱۳٦۹: ۸۱). در واقع به باور پیشینیان نام به مثابهٔ شناخت ماهیت هر پدیده‌ای در عالم هستی، و دانستن آن مساوی با تسلّط و اِشراف بر آن پدیده بوده است.

در شاهنامه و قصّه‌های عامّه، رازداری قهرمان به صورت «ناشناس سفرکردن» (برای نمونه، ر.ک.: «شیرویه و سیمین عذار» (قاسم‌زاده، ۱۷) «شاهزاده فارس و دختر سلطان یمن» (درویشیان و خندان: ۱۸۳/۸)، «مغول دختر» (همان: ٥۹/۱٤– ۷۰)، «اختفای هویت» (نبرد «رستم و سهراب»؛ فردوسی، ۱۳٦۹: ۱۷۰/۲–۱۷۱؛ «رستم و اولاد دیو»؛ همان: ۳۳/۲–۳٤)، «شیرویه و سیمین‌عذار» (قاسم‌زاده، ۲۰)، «وزیر سیاه» (همان: ۲٥٦) و «ملاقات پنهانی عاشق و معشوق» است (ر.ک.: داستان بیژن و منیژه؛ فردوسی، ۱۳۸۱: ٤۳۹)، «امیرزاده و عرب زنگی» (درویشیان و خندان: ۲٤۸/۱)، «مغول دختر» (همان: ٦۳/۱٤).

عهد و پیمان جزء جدانشدنی عالم جوانمردی است و یکی از دلایل ثبات و سلامت اجتماع عیاری، همین مقوله است. در تفکّر ایرانی پیمان‌شکنی گناهی نابخشودنی است و بر پایبندی به پیمان از سوی شاهان و پهلوانان بسیار تأکید شده است. «یکی از عوامل مهمّ شکل‌گیری سرنوشت نهایی اسفندیار نیز پادافره پیمان‌شکنی است» (پورخالقی چترودی و حق‌پرست، ۱۳۹۱: ۱۱۸). به اعتقاد حسام‌پور و دهقانی داستان سیاوش به دلیل ابتنای حوادث آن بر پیمان‌شکنی و وفاداری، در میان داستان‌های شاهنامه از نظر عهد و سوگند اهمّیت و برجستگی بیشتری دارد؛ زیرا حوادث آن مبتنی بر وفاداری و پیمان‌شکنی است (حسام‌پور و دهقانی، ۱۳۸۷: ٤۹).

در افسانه‌های عامّه، پهلوانان جایگاهی والا برای پیمان قائل هستند. آنها تا پای جان به عهد و پیمان وفادار می‌مانند. برای آنان مهم نیست با چه کسی پیمان بسته‌اند، مهم

حفظ اصالت پیمان است که باید محترم و محفوظ بماند. قهرمان داستان پیمان با دشمن را نیز زیر پا نمی‌گذارد و از آن روی برنمی‌تابد. در روایت «پیرمرد خارکن و چهل پسرش»، پهلوان حاضر نیست قولی را که به دشمن خود، اکوان دیو، مبنی بر آوردن دختر سلطان چین داده بود، زیر پا بگذارد. او در پاسخ به ملک مورچه‌ها می‌گوید: «من به او قول داده‌ام» (درویشیان و خندان: ۳۷۸/۲). در روایت «نوش‌آفرین»، فیروز به خاطر عهد و پیمانی که با دیو بسته بود بعد از شکست‌دادن او، از کشتنش منصرف می‌شود (۱۵/ ٤٤۰).

از آنجا که فردوسی در گزارش داستان‌های شاهنامه و ترسیم و توصیف شخصیت‌های داستانی راوی بی‌طرفی است، علاوه بر صفات جوانمردانه، خصال نکوهیدهٔ قهرمان‌ها را نیز گزارش می‌کند. در واقع، نکوهش آز و جاه‌طلبی در داستان به آسمان رفتن کاووس، عاقبت تلخ جمشید به سبب نخوت و خودبینی، عاقبت خوبی و بدی در داستان‌هایی مانند رستم و شغاد، و ماجرای بهرام و لنبک و براهام از همین رهگذر قابل تحلیل‌اند. در قصّه‌های عامّه نیز کنش‌های ناجوانمردانه سخت نکوهش می‌شوند.

در قصّهٔ «پهلوان» چهل عیار همیشه اموال پادشاهی را می‌دزدیدند. تا این که خاطر قولی که به پهلوان می‌دهند، خود را تسلیم پادشاه می‌کنند. پادشاه در غیاب پهلوان، دزدان جوانمرد را به غل و زنجیر و شکنجه می‌کشد. امّا پهلوان او را به دلیل پیمان‌شکنی و بدقولی‌اش به قتل می‌رساند. پهلوان گفت: «ای ناجوانمرد زیاده‌خواه، هم‌اکنون سزای بدقولی بر کف دستت می‌گذارم» (درویشیان و خندان، ۱۳۹۸: ٦۷۲/۱۷– ٦۷۵). در قصّهٔ «درخت سیب» برادر کوچک‌تر شجاعانه وارد چاه می‌شود و سه دختر را از دست دیو آزاد می‌کند. امّا دو برادر بزرگ‌تر به محض دیدن زیبایی دختر سوم، ناجوانمردانه به برادر کوچک خود خیانت می‌کنند. «برادرها دختر سومی را بالاکشیدند و تا چشم‌شان می‌افتد به دختر سومی می‌بینند به! چه قدر قشنگه! به همین خاطر وقتی برادر کوچیکه می‌خواهد بالا بیاید، طناب را از میان راه ول می‌کنند و او می‌افتد پایین» (همان: ۵/ ٤۲۷). قهرمان

بعد از این که نجات می‌یابد برادرانش را به خاطر بی‌وفایی سرزنش می‌کند: «ای برادرهای نامرد! مگر من برای شما زن نفرستادم. این است رسم وفاداری؟» (۴۲۸/۵).

در نهایت، باید خاطر نشان ساخت نظام عیاری و جوانمردی به مقتضای رخدادهای تاریخی، تحوّلات اجتماعی، مناسبات نهاد قدرت، جهان‌نگری عیاران و عوامل متعدّد دیگر در هر دوره‌ای به گونه‌ای متفاوت از ادوار دیگر مجال ظهور و بروز یافته است. این موضوع در قصّه‌های عامّه نیز به خوبی بازتاب یافته است، به گونه‌ای که الزام و ابرام پهلوان قصّه‌های عامّه به اخلاق جوانمردانه تابعی از اوضاع روزگار، گفتمان مسلّط و بینش راویان قصّه‌هاست. در واقع، پهلوان افسانه‌های مردم به اندازهٔ پهلوان حماسه ملّی در بند نام و ننگ نیست و اخلاق برای او مبانی و معانی و معیارهای تازه‌ای متناسب با عوامل ذکر شده دارد.

۳- نتیجه‌گیری

مهم‌ترین نتایج حاصل شده از مقایسه خصال و کنش‌های پهلوان قصّه‌های عامّه با شاهنامه فردوسی بدین شرح است:

۱) پهلوان قصّه‌های عامّه در مراحل رشد، خوب‌رویی، زورمندی، مهارت‌های رزمی، بسیارخواری با پهلوان شاهنامه همانند است. با این وجود، سیمای پهلوان قصّه در قیاس با پهلوان حماسه ملموس‌تر و واقعی‌تر به نظر می‌رسد.

۲) قهرمان حماسهٔ ملّی از نژاد شاهان، بزرگان و نام‌داران، ولی پهلوان قصّه‌های عامّه، متعلّق به اقشار فرودست جامعه است و تباری مردمی دارد. قهرمان عامّه اعتبارش را با تکیه بر مردم‌داری و صفات و کنش‌های انسانی/جوانمردانه به دست می‌آورد.

۳) هر دو پهلوان در جنگاوری، شمشیرزنی، کشتی‌گیری، تیراندازی و شکست یک لشکر به تنهایی بسیار مشابه هستند. انگیزهٔ آنان برای نبرد، خون‌خواهی، غلبهٔ خیر بر شر، ظلم‌ستیزی، دفع دشمن متجاوز، نگاه‌داشت مرزها و رواج آرمان‌های متعالی انسانی است.

٤) حفاظت از شاه و تابع فرمان‌های او بودن دغدغهٔ دائم پهلوان حماسه است. در مقابل پهلوان قصّه‌های عامّه بیش از آن که نمایندهٔ اقتدار قدرت شاه باشد، نمایندهٔ تودهٔ مردم است؛ به همین دلیل در نوع تعامل با نهاد قدرت، از آزادی عمل و قدرت بیشتری نسبت به پهلوان شاهنامه برخوردار است.

۵) داستان‌های پهلوانی متأثّر از تفکّرات عیاری و روایت‌گر مبارزهٔ مستمر مردم با زورگویان و صاحبان قدرت است. آنها آرزوهای عدالت‌خواهانه، ظلم‌ستیزانه و آرمان-گرایانهٔ مردم را به وجهی نیکو آیینگی کرده‌اند؛ به گونه‌ای که روحیهٔ سرکش و مشی معترضانه/قاعده‌ستیزانهٔ پهلوان قصّه‌ها غالباً با قتل شاه و حذف او از عرصهٔ قدرت نشان داده می‌شود. حال آن که شاه در شاهنامه سیمایی قدسی/الهی دارد؛ کشتن او کنشی اهریمنی است و پهلوان دست خود را به خون او نمی‌آلاید.

٦) ویژگی‌های اخلاقی پهلوان شاهنامه و قصّه‌های عامّه ذیل اخلاق جوانمردی و سازه‌های آن همچون دادگری، ظلم‌ستیزی، وفای به عهد، پاکدامنی، امانت‌داری، حمایت از ستم‌دیده، گذشت و... قرار می‌گیرد. بی‌تردید شاهنامهٔ فردوسی نقشی برجسته در تداوم و انتقال ویژگی‌های اخلاق پهلوانی داشته است؛ به‌نحوی که پهلوان ادب عامّه همچون پهلوان حماسه ملّی خود را مکلّف به مراعات اصول مروّت و مردانگی می‌داند. با این تفاوت که پهلوان قصّه‌ها بنا به دلایلی از جمله تغییر و تحوّل مستمر در مفهوم نظام عیاری، جهان‌نگری راویان و گفتمان نهاد قدرت کمتر در بند الزامات و هنجارهای اخلاقی است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ارجانی، فرامرزبن خداداد (۱۳٦۲)، سمک عیار، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: آگاه.

۲. باستانی‌پاریزی، محمّدابراهیم (۱۳۸۳)، یعقوب لیث، چاپ ۸، تهران: نشر علم.

۳. بهار، مهرداد (۱۳۷۵)، ادیان آسیایی، تهران: چشمه.

٤. پراپ، ولادیمیر (۱۳٦۸)، ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

۵. ---------- (۱۳۷۱)، ریشه‌های تاریخی قصّه‌های پریان؛ ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

٦. پرهام، باقر (۱۳۷۷)، مبانی نقد خرد سیاسی در ایران با نگاه به فردوسی، تهران: نشر مرکز.

۷. خدیش، پگاه (۱۳۸۷)، ریخت‌شناسی قصّه‌های جادویی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۸. درویشیان، علی‌اشرف و رضا خندان (مهابادی) (۱۳۹۸)، فرهنگ افسانه‌های مردم ایران، (ج ۱-۱۹)، تهران: نشر ماهریش.

۹. ذوالفقاری، حسن و بهادر باقری (۱۳۹۹)، افسانه‌های پهلوانی ایران، تهران: خاموش.

۱۰. سرامی، قدمعلی (۱۳۸۳)، از رنگ گل تا رنج خار (شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه)، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۱. سودآورد، ابوالعلا (۱۳۸۳)، فرّه ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان، تهران: میرک.

۱۲. سیپک، پیری (۱۳۸٤)، ادبیات فولکلور ایران، ترجمهٔ محمّد اخگری، تهران: سروش.

۱۳. شاردن، ژان (۱۳۷٤)، سیاحت‌نامهٔ شاردن، ترجمهٔ اقبال یغمایی، تهران: چاپخانه حیدری.

۱٤. طرسوسی، ابوطاهر (۱۳۷٤)، داراب‌نامه، تصحیح ذبیح‌اله صفا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۵. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳٦٦)، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، ج ۱، نسخه اینترنتی، نیویورک: انتشارات پارس .

۱٦. ---------- (۱۳٦۹)، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، ج ۲، نسخه اینترنتی، کالیفرنیا: انتشارات پارس.

۱۷. ---------- (۱۳۷۱)، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، ج ۳، نسخه اینترنتی، کالیفرنیا: بنیاد میراث ایران.

۱۸. ---------- (۱۳۷۵)، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، ج ۵، نسخه اینترنتی، کالیفرنیا: انتشارات مزدا.

۱۹. ---------- (۱۳۸٤)، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی‌مطلق و محمود امید سالار، ج ٦، نسخه اینترنتی، نیویورک: بنیاد میراث ایران.

۲۰. فروید، زیگموند (۱۳٦۹)، توتم و تابو، ترجمهٔ محمود خنجی، تهران: طهوری.

۲۱. قاسم‌زاده، محمّد (۱۳۹۵)، افسانه‌های ایرانی (افسانه‌های پهلوانان، عیاران، رندان)، ج ۵ و٦، تهران: هیرمند.

۲۲. کزازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۸۱)، نامه باستان، تهران: سمت.

۲۳. ---------- (۱۳۸۵)، پهلوانی و جوانمردی در شاهنامه فردوسی در: تاریخ و فرهنگ جوانمردی، سید، مسعود رضوی، تهران: اطلاعات.

۲٤. کمپبل، جوزف (۱۳۷۷)، قدرت اسطوره، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

۲۵. ---------- (۱۳۸۹)، قهرمان هزار چهره، ترجمهٔ شادی خسروپناه، چاپ ۳، مشهد: گل آفتاب.

۲۶. مارزلف، اولریش (۱۳۷٦)، طبقه‌بندی قصّه‌های ایرانی، ترجمهٔ کی‌کاووس جهانداری، تهران: سروش.
۲۷. محجوب، محمّدجعفر (۱۳۸۷)، ادبیات عامیانه ایران، به کوشش حسن ذوالفقاری، چاپ٤، تهران: چشمه.
۲۸. مجتبایی، فتح‌اله (۱۳۵۲)، شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان، تهران: انجمن فرهنگ ایران باستان.
۲۹. مسکوب، شاهرخ (۱۳۷٤)، تن پهلوان و روان خردمند، تهران: طرح نو.
۳۰. مؤذن‌جامی، محمّدمهدی (۱۳۸۸)، ادب پهلوانی، تهران: قطره.
۳۱. میرصادقی، جمال (۱۳۷٦)، عناصر داستان، تهران: سخن.
۳۲. نولدکه، تئودور (۱۳۸٤)، حماسهٔ ملّی ایران، ترجمهٔ بزرگ علوی، تهران: نگاه.
۳۳. هدایت، صادق (۱۳۹۵)، فرهنگ عامیانه مردم ایران، گردآورنده: جهانگیر هدایت، چاپ ۷، تهران: چشمه.
۳٤. هینلز، جان‌راسل (۱۳۷۵)، شناخت اساطیر ایران، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
۳۵. یونگ، کارل‌گوستاو (۱۳۷۸)، انسان و سمبول‌هایش، ترجمهٔ محمود سلطانی، چاپ ٦، تهران: جامی.

ب) مقالات

۱. آقاحسینی، حسین و ناهید نصرآزادانی (۱۳۹٦)، «رازداری در داستان‌های عاشقانهٔ شاهنامه»، پژوهش‌نامه ادبیات تعلیمی، س۹، ش ۳۳، صص ۱-۲۸.
۲. آیدنلو، سجاد (۱۳۸۹)، «بررسی و تحلیل چند رسم پهلوانی در متون حماسی»، فصلنامه تخصصی پیک نور زبان و ادبیات فارسی، س۱، ش۱، صص ۵-۲٦.

۳. آیدنلو، سجاد (۱۳۹۲)، «برخی نکات و بن‌مایه‌های منظومهٔ پهلوانی-عامیانهٔ زرین-قبانامه»، دوفصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامّه، دورهٔ ۱، ش ۱، صص ۱-٤۰.
٤. ---------- (۱۳۹۳)، «مشابهات حماسهٔ ارمنی دلاوران ساسون و شاهنامه»، جستارهای ادبی، س ٤۷، ش ۱۸۵، صص ۱-٤۱.
۵. پورخالقی‌چترودی، مهدخت و لیلی حق‌پرست (۱۳۹۱)، «بررسی نقش پادافره پیمان-شکنی در ماجرای اسفندیار»، ادب‌پژوهی، ش ۱۹، صص ۱۰۵-۱۲۰.
٦. تشکری، منوچهر؛ محمّدرضا صالحی‌مازندرانی و شیما فاضلی (۱۳۹۸)، «بررسی و تحلیل کنش‌ها و ویژگی‌های قهرمان-پهلوان در داستان‌های قهرمانی عامّه فارسی و مقایسه آن با شاهنامه فردوسی»، دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، س ۲۷، ش ۸۷، صص ٦۷-۹۳.
۷. حسام‌پور، سعید و ناهید دهقانی (۱۳۸۷)، «بررسی تحلیلی گونه‌های پیمان و سوگند در شاهنامه»، پژوهش‌نامه ادب غنایی، ش۱۱، صص ٦٦-۷۳.
۸. جعفرپور، میلاد و مهیار علوی‌مقدّم (۱۳۹۰)، «بررسی تطبیقی عناصر آیینی و جنگاوری در شاهنامه و سمک عیار»، جستارهای ادبی، س ۱٤٤، ش ۱۷۵، صص ۵۱-۸٤.
۹. ذوالفقاری، حسن، غلامحسین غلامحسین‌زاده و فاطمه فرخی (۱۳۸۹)، «ساختارشناسی بن‌مایه‌های حمزه‌نامه» (با تکیه بر بن‌مایه‌های عیاری، عاشقانه، شگفت‌انگیز و کرامت)، فصلنامه علمی-پژوهشی نقد ادبی، س۳، ش۱۱ و ۱۲، ص ۲۰۵-۲۳۲.
۱۰. ذوالفقاری، حسن، بهادر باقری (۱۳۹٤)، «مهم‌ترین ویژگی‌های افسانه‌های پهلوانی ایرانی»، مطالعات فرهنگی-ارتباطات، س۱٦، ش۳۰، صص۷-۳۹.
۱۱. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۲)، «انواع ادبی و شعر فارسی»، رشد آموزش ادب فارسی، س ۸ ، ش ۱ (پیاپی ۳۲)، صص ٤-۹.

۱۳. شکیبی‌ممتاز، نسرین و مریم حسینی (۱۳۹۲)، «طبقه‌بندی انواع خویشکاری تولّد قهرمان در اسطوره‌ها، افسانه‌ها، داستان‌های عامیانه و قصّه‌های پریان»، دوفصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامّه، دورهٔ ۱، ش ۱، صص ۱۴۳–۱۷۰.

۱۴. قبادی، حسینعلی و مهدی نوری (۱۳۸۶)، «تأثیر شاهنامهٔ فردوسی بر ادبیات عیاری»، زبان و ادبیات فارسی، س ۵۰، ش ۲۰۱، صص ۶۳–۹۶.

۱۵. کرمی‌پور، حمید (۱۳۹۳)، «بررسی ابعاد اجتماعی آیین فتوّت در خراسان از قرن سوم هجری تا قرن ششم هجری»، تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، س۳، ش۱، صص۸۹-۱۱۳.

۱۶. نهچیری، اصغر (۱۳۸۳)، «خصال رستم در شاهنامه؛ سیمای انسانی آرمانی»، مجله علمی-پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، ش۳۸، صص ۱۷۵-۲۱۲.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و سوم، بهار ۱٤۰۱، شمارهٔ ۵۲
صفحات ۲۰۳-۱٦۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1401.23.52.6.1

تحلیل تکنیک‌های ادبی و زبانی نیما در پرورش مفهوم اندوه*
(مقالهٔ ترویجی)

حدیث کلهری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه لرستان
دکتر رسول حیدری[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه لرستان
دکتر علی نوری
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه لرستان

چکیده
نیما یوشیج شاعری است دردمند و دردآشنا که علاوه بر رنج و اندوه فردی و درونی، از دردهای جامعه نیز آگاه بوده است و آنها را در شعر خود، بازتاب می‌دهد. از سویی دیگر، در فضای شعر، بر زبان، ابزارها و تکنیک‌های شاعرانه نیز تسلّط دارد. پژوهش حاضر با روشی تحلیلی-توصیفی به دنبال پاسخ به این پرسش است که نیما از کدام تکنیک‌ها و تمهیدات زبانی و ادبی برای انتقال اندوه و تأثیرگذاری بر مخاطب شعر خود، استفاده کرده است.

این بررسی نشان می‌دهد که نیما توانسته است با کاربست ابزارهای ادبی و زبانی، زمینهٔ انتقال رنج‌ها و تجربیات تلخ فردی، اجتماعی و فکری خود و جامعه‌اش را فراهم کند. او از منظر ادبی، تشبیهات، استعارات و به طور کلّی نظام ایماژی شعر خود را بیشتر بر تصاویر تیره و تلخ بنا نهاده است؛ چنانکه اجزای صور خیال در شعر او عموماً اندوه‌زده هستند. نیما علاوه بر بُعد ادبی و ساختن تصاویر تلخ و اندوه‌زده، با استفاده از برخی بازی‌های زبانی و زمینه‌سازی در بستر موسیقیایی سروده‌های خود، خواننده را به سمت فضایی اندوهناک سوق می‌دهد. شیوه بدیعی «تکرار» و گونه‌های آن، به کارگیری اوزان سنگین و آرام، استفاده از مصوّت‌های بلند و بهره‌گیری آگاهانه از ترکیبات و واژگان اندوه‌زا، از تکنیک‌های زبانی نیما در جهت ارائه و تجسّم مفهوم اندوه است.

واژه‌های کلیدی: نیما یوشیج، اندوه، زبان، بلاغت، تصویر.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۱۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰٦/۲۹
۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: heydari.ra@lu.ac.ir

۱- مقدّمه

نیما شاعری است با عاطفه‌ای قوی و روحیه‌ای حسّاس که تجربیات شخصی تلخی را از سرگذرانده است، همچنان که خود تصریح می‌کند: «زندگی داخلی من را هیچ‌کس نمی‌داند در چه اغتشاش و رنج تحمّل‌ناپذیری است. [به] انواع و اقسام، خودم را تسلّی می‌دهم؛ بردباری می‌کنم؛ ولی کارد به استخوانم می‌رسد و هیچ‌کس نمی‌داند» (رضایی‌نیا، ۱۳۸۸: ۳۵).

ازسوی دیگر، زندگی نیما در خلوت روستا و طبیعت روستایی، دغدغه‌هایش دربارهٔ شعر و مسائل آن و جدال‌های همیشگی‌اش با مخالفان باعث شده است که اغلب کسانی که او را از نزدیک دیده‌اند از او به عنوان شاعری گریزان، سودایی، زودرنج و حسّاس یاد کنند که مقهور هیجانات روحی بوده و این تأثّرات را در شعر خود آشکار کرده است. بعلاوه، نیما در برهه‌ای از تاریخ اجتماعی-سیاسی ایران زیسته که اغلب همراه با شکست‌ها و رنج‌ها و نومیدی‌ها بوده است. از این رو، شعر او را آیینهٔ رنج‌ها و تألّمات و دغدغه‌های فردی و اجتماعی و بویژه بازتاب غم غربت او دانسته‌اند: «او شاعری است سودایی و مردم‌گریز که از زمانهٔ خود، به فغان است. شعر او، شعری است غم‌آلود و بیانگر درد غربت؛ غربت از طبیعت، غربت از ذات انسانیت، [و] غربت از یاران و همدلان» (آشوری، ۱۳۷۷: ۱۰۸).

اصولاً، شیوهٔ رایج و مرسوم در تبیین و تحلیل وجه عاطفی سروده‌های شاعران، بررسی آنها از جهات مختلف ساختاری و محتوایی است و پژوهشگر، اغلب، با رجوع به متن و نقب زدن به فرامتن در پی کشف زمینه‌ها و دلایل بروز اندوه، شادمانی، عشق، خشم و وجوه عاطفی دیگر در اشعار شاعر است. پژوهش حاضر قصد دارد ضمن نگاه گذرایی که به جنبهٔ محتوایی اندوه‌سروده‌های نیما دارد، فنون و تمهیدات و تکنیک‌هایی را که از آنها، برای انتقال اندوه شاعرانهٔ خود بهره‌جسته بررسی و ابداعات و ابتکارات

شاعرانهٔ او را برای استفاده هرچه بیشتر از امکانات و قابلیت‌های کلام، تبیین و تشریح کند.

۱-۱- بیان مسأله

شناخت تخیّل هر شاعری بهترین ابزار نفوذ به دنیای درونی او و آشنایی با لایه‌های عاطفی و فکری اوست؛ چراکه صور خیال و نظام ایماژی هر شاعر بیش از هر چیز دیگری می‌تواند قدرت و قابلیت او را در شاعری نشان دهد و میزان پیچیدگی و سادگی و ضعف و قوّت منظومهٔ فکری او را آشکار کند. به بیان دیگر، «از آنجایی که هر کس در زندگی خاصّ خود تجربه‌های ویژهٔ خود را دارد، طبعاً، صورخیال او نیز دارای مشخصاتی است که ویژهٔ خود اوست. نوع تصاویر هر شاعر صاحب سبک، کم‌وبیش اختصاص به تجربهٔ او دارد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۱).

با توجه به این که مفاهیم شعری، سوار بر صور خیال و در لباس تصاویر و ایماژها ارائه می‌شوند، هر قدر شاعر در خلق یا انتخاب این تصاویر بیشتر تبحّر داشته باشد در انتقال مفاهیم شعری موفّق‌تر است. علاوه بر صور خیال و ابزارهای بلاغی، زبان و نظام آوایی و موسیقیایی شعر نیز در انتقال مؤثّر مفاهیم متنوّع اعم از درد و رنج و ناامیدی و غیره به ذهن مخاطب اهمّیت بسزایی دارد؛ به عبارتی بازی‌های زبانی (language games) و نوع استفاده از واژگان و حتّی شیوهٔ به‌کارگیری آواها، واژه‌ها، ارکان و اوزان نیز در رساندن بهتر این پیام اندوه تأثیر دارد. شاعر با استفاده از این امکانات سعی می‌کند علاوه بر بیان مستقیم اندوه درونی، به شیوه‌ای هنری و غیرمستقیم نیز عاطفه اندوه را به خواننده القا کند.

نیما شاعری است با عاطفه و تخیّلی قوی و آشنا به رموز زبان و قواعد وزن و موسیقی. از یک سو، چنانکه پیشتر گفته شد دردمندی و اندوه بر اغلب سروده‌های او سایه‌افکنده است و از سوی دیگر، با تسلّطی که بر زبان شعر و اصول شاعری دارد، به

کمک صور خیال نیرومند و تکنیک‌های ادبی مؤثّر، فضای اندوهناکی خلق می‌کند؛ به طوری که خواننده ناخودآگاه مقهور فضای تلخ و حزن‌انگیز شعر می‌شود و رنج و درد را ملموس‌تر و محسوس‌تر احساس می‌کند.

بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش این است که: نیما برای انتقال بهتر اندوه فردی، اجتماعی و فلسفی خود از چه تکنیک‌ها و روش‌هایی بهره برده است؟ برای یافتن پاسخ درخوری برای پاسخ به این پرسش، ابتدا به‌صورت مختصر، به بررسی زمینه‌های شکل‌گیری اندوه در شعر نیما می‌پردازیم و سپس، تمهیدات و ابتکارات ادبی و زبانی نیما را در القای مفهوم رنج در دو سطح بررسی می‌کنیم: در سطح ادبی، تکنیک‌هایی که نیما با استفاده از ابزارهای بلاغی برای خلق فضای اندوه به کار برده را بررسی می‌کنیم و در سطح زبانی، بازی‌های زبانی و استفاده‌های او را از موسیقی کلام در جهت القای اندوه نشان می‌دهیم.

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

برخی تحقیقات مشابه در این حوزه انجام شده است از جمله: تقی پورنامداریان در کتاب «خانه‌ام ابریست» (۱۳۷۷) در پی تبیین سیر تحوّل شعر نیما از سنّت تا تجدّد بوده و مهم‌ترین اشعار او را از منظر زبان و تصویر، تحلیل کرده است؛ امّا در آنجا، مبحثی که مستقیماً پیوند سبک شعری نیما را با اندوه بررسی کند نیامده است. هدی شریفیان در مقاله‌ای با عنوان «بررسی فرآیند نوستالژی در شعر فارسی بر اساس اشعار نیما یوشیج و مهدی اخوان‌ثالث» (۱۳۸۵)، جنبه‌های مختلف نوستالژی را در سروده‌های این دو شاعر بررسی و مقایسه کرده است. در تمام تحلیل‌های این مقاله، اندوه و رنج در شعر این دو شاعر از منظر فکری و البتّه با رویکردی متفاوت بررسی شده و به نمود اندوه در بُعد ادبی و زبانی توجهی نشده است. محمود درگاهی در مقاله‌ای با عنوان «دغدغه‌های نیما» (۱۳۸۹)، به این نتیجه رسیده که شعر نیما بیش از هر شاعر دیگری، در خدمت دغدغه‌های

اجتماعی و مردم زمانهٔ خود بوده است. یدالله بهمنی‌مطلق در مقالهٔ «نگاهی به هنجارگریزی در شعر نیما» (۱۳۹٤)، با تکیه بر ۲۳ شعر او، عمده‌ترین فراهنجارهای نیما را بررسی کرده است. امّا در هیچ‌یک از این آثار، شعر نیما از منظر تمهیدات زبانی و ادبی و بلاغی در پرورش مفهوم اندوه بررسی نشده است.

۱-۳- ضرورت و اهمّیت پژوهش

بررسی اندوه‌سروده‌های نیما می‌تواند علاوه بر معرّفی رنج‌ها و آمال شاعرانه او، تکنیک‌ها و توانایی‌های زبانی و بلاغی او را در خلق فضای تراژیک آشکار کند و همچنین به عنوان الگویی در بررسی نمود عواطف شاعران در بافت زبان و تصویر شعرشان، به کار رود.

۲- بحث

«اندوه» از بارزترین حالات روحی انسان است. شاید بتوان گفت «اندوه» فصل ممیّز انسان و حیوان است. انسان به اندازهٔ میزان اندوه و جنس اندوه‌هایش سنجیده می‌شود. شاعران اندوه و درد را جان‌مایهٔ آفرینش می‌دانند. اندوه است که خالق بی‌شمار سروده‌های وطنی، اخلاقی و انسانی است و در این میان، اندوه عاشقانه بوده که منجر به خلق میراث ارزشمند ادبیات عاشقانه شده است. بر این اساس، مطالعهٔ اندوه و درد در شعر شاعران، اهمّیت بسیاری دارد و می‌توان با تحلیل روانشناسانهٔ حالات روحی و عاطفی، بویژه غم و اندوه بسیاری از شاعران و نویسندگان، به زمینه‌های خلق آثار آنان پی‌برد.

در تاریخ معاصر ایران، نیما از شاعرانی است که علاوه بر رنج و دردهای فردی، هم دردها و دغدغه‌های بزرگ انسانی داشته و بخش عمده‌ای از اشعار او به این‌گونه موضوع-ها اختصاص یافته است و هم تغییر فرم و ساختار شعر از درگیری‌های ذهنی او بوده است. به عقیدهٔ شهریار، سنّت‌شکنی نیما در حوزهٔ وزن و قافیه هم زمینه‌سازی و تمهیدی

بوده است تا دردها و مصیبت‌های جنگ جهانی را بهتر و آسان‌تر توصیف کند (شهریار، ۱۳۸۵: ۷٤٦).

نیما علاوه بر این که رنج‌های خود و جامعه را در قالب گزاره‌های مختلف بازگو کرده، با توسّل به صور خیال و برخی قابلیت‌های زبانی در انتقال اندوه شاعرانهٔ خود کوشیده است. این تصاویر غالباً با استفاده از ابزارهایی چون تشبیه، استعاره، نماد، کنایه و... ارائه شده‌اند. علاوه بر تصاویر شعری، بهره‌گیری شاعر از برخی صنایع بدیعی، همچنین ترکیب‌سازی و استفاده از واژگان خاص از ابزارهای زبانی او در القای اندوه بوده است.

۲-۱- زمینه‌های فکری شعر نیما و تأثیر آن در بافت ادبی و زبانی

اندوه و درد رنگ اصلی غالب سروده‌های نیماست. کمتر سروده‌ای را از او می‌توان سراغ گرفت که لحن او جدّی و فضای شعر -با تفاوت در میزان آن- اندوهناک نباشد؛ «نیما یوشیج زمینه‌های اساسی اندیشهٔ جدید را کشف کرده است. او شاعری با ذهنی رمانتیک است؛ رمانتیسم او دردناک و عمیق است که مشخّصه‌هایش عبارت است از: درد اجتماعی، درگیری با مسائل انسان و جامعه و پناه‌بردن به طبیعت و تنهایی» (فتوحی، ۱۳۸٦: ۱۲۰).

به اذعان خود نیما در کتاب «یادداشت‌های روزانهٔ نیما»، او از لحاظ فکری و جناحی به هیچ حزب و گروه سیاسی وابسته نبوده و از این باب، خشنود نیز هست: «خوشحالم که من عضو هیچ حزبی نبوده‌ام و هیچ لکّه‌ای به دامان من نیست» (رضایی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱٦).

غالب اشعار نیما روایت رنج است و کمتر شعری از او می توان یافت که خالی از اندوه باشد. پورنامداریان در تحلیل شعر «غراب» نیما می‌گوید: «شعر غراب تصویری بسیار گویا از اندوه و تنهایی نیماست که سایهٔ آن پیدا و ناپیدا بر سر غالب شعرهای نیما،

حتّی بر سر آن شعرهایی که فضای آنها با پرتوی کمرنگ از امید، روشنایی یافته است، سنگینی می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۲۲).

بخشی از اندوه نیما، ناشی از رنج‌های فردی است؛ خود او در این خصوص می‌گوید: «مایهٔ اصلی شعر من، اندوه و رنج است. به عقیدهٔ من، گویندهٔ واقعی باید آن مایه را داشته باشد. من برای اندوه خود و اندوه دیگران، شعر می‌گویم» (آل‌احمد، ۱۳۷٦: ۹۷). نیما زادهٔ کوهستان است و به همان اندازه که خُلق و خوی ساده و روستایی دارد، زود می‌رنجد، اندوهناک می‌شود و از اتفاقات ناگوار تأثیر می‌پذیرد:

من از این دونان شهرستان نی‌ام　　خاطر پردرد کوهستانی‌ام

(نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ۲٦)

بخشی از این شکایت‌ها و اظهار دردمندی‌ها به روحیهٔ انزواطلب و جمع‌گریز او بر می‌گردد؛ خود او نیز در یکی از یادداشت‌هایش حال روحی‌اش را این گونه توصیف می‌کند: «خیلی مأیوس و غمگین هستم این نهایت درجهٔ بدبختی من است» (طاهباز، ۱۳۸۰: ۲۱٦).

با بررسی و واکاوی جنبه‌های روحی و روانی نیما متوجه می‌شویم که او فردی منزوی، در انتظار مرگ و دوستدار تنهایی، اندوه و با خود سخن‌گفتن است. «علاوه بر زندگی رنج‌بار، نیما در یادداشتی با عنوان «آیندهٔ من» تصویری که از لحظه مرگ خود نیز در ذهن دارد دردناک است: من باید زجرکُش شده، بمیرم. حتّی مُردن من هم باید آسان نباشد» (رضایی‌نیا، ۱۳۸۸: ۲۹).

یکی از مشخّصه‌های شعر رمانتیک نیما، تمایل همیشگی او به انزواست –انزوایی که آشکارا آن را می‌ستاید. در یکی از نامه‌هایش، می‌نویسد: «تعجّب نکن چرا انزوا را این قدر دوست دارم. تو را به طراوت صبحگاهی، به نسیم سحری قسم، مرا به حال خود بگذار. به قلب خسته من دست نزن» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲٤).

یا:

سخت دارم عزلت و اندوه دوست　　گرچه دانم دشمن سخت من اوست
من چنان گمنامم و تنهاستم　　گوئیا یکباره ناپیداستم
(نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ۲۵)

نمونهٔ بارز این ویژگی نیما مثنوی بلند «قصّهٔ رنگِ پریده» است؛ این مثنوی که اوّلین شعر اوست به نوعی روایتی از مصائب زندگی اوست و بلایی که عشق بر سر او آورده است. این عشق را باید «عشق به حق و حقیقت» تأویل کرد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ٥٦). در واقع، نیما معتقد است عشق او به آنچه حقیقی است و از آن جمله عشقش به طرز تازه‌ای که آورده، مایهٔ اندوه او شده است؛ «قصّهٔ رنگِ پریده، خون سرد را اگر بفشاریم، چیزی نمی‌ریزد بجز میلی عجیب و مفرط به تنهایی و گوشه‌گیری و پناه‌جویی از شور و شر جامعهٔ شهری به زندگی کوه‌نشینی» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲٤).

نیما پس از آن که کوهستان‌های‌یوش را به مقصد تهران ترک کرد، از آن پس، اندوهگینِ زادگاهش بود؛ از این رو، می‌توان گفت غربت و غم دوری از وطن (نوستالژی) زمینهٔ اصلی بخشی از اندوه‌سروده‌های اوست. در شعری، خطاب به کوه فراکش در یوش می‌گوید:

ای فراکش، دو سال می‌گذرد　　که من از روی دلکشت دورم
من در این خانه‌های شهر، اسیر　　همچو پرنده در میان قفس
گوئیا دزدم از بسی تقصیر　　شده‌ام در خورجین محبس
(نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ۱۰۸)

یا:

دور شد آن گل شکفتهٔ من　　دور ماند از من آشیانهٔ من
(همان: ۱۱۲)

گاهی نیز اندوه شاعر از سنخ نوستالژی دوران کودکی است:

کودکی کو؟ شادمانی‌ها چه شد؟ تازگی‌ها، کامرانی‌ها چه شد؟
چه شد آن رنگ من و آن حال من؟ محو شد آن اولین آمال من
(نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ۲۱)

در «افسانه» نیز -که یادگار دورهٔ جوانی اوست- با مرور خاطرات جوانی و روزهای عشق، بر روزهای رفته حسرت می‌خورد.

علاوه بر رنج‌های فردی، مایهٔ اصلی شعر نیما اندوه اجتماعی-سیاسی است؛ نیما شاعری سیاسی و متعهّد است. شاعری که شعرش را همانند شاعران مشروطه در خدمت جامعه و وطن خود به خدمت گرفته است. «دغدغهٔ همیشگی نیما نسبت به جامعه و وطن غور در دنیای واقعی و طرح واقعیت‌های اجتماعی و جنبه‌های رئالیستی (=رآلیستی) از بُن‌مایه‌های اساسی فکری نیماست. او به این جهان نیز می‌پردازد، آن را به قوّت و شکوه و توأم با تأسّف و بدبینی، وصف می‌کند و همچنان آرزوی نهانی او به عنوان مُصلحی اجتماعی و انسانی آرمان‌خواه، رهایی مردم جامعه و اجتماع آن روز است» (آیتی و دسترنجی، ۱۳۸۳: ٦٧). بخش قابل توجهی از اندوه‌سروده‌های نیما، حاوی غم جامعه و درد وطن و ناآبادانی و ناکامی آن است:

می‌میرم صد بار پس از مرگِ تنم می‌گرید باز تنم در کفنم
زان رو که دگر روی تو نتوانم دید ای مهوش من، ای وطنم، ای وطنم
(همان: ٥٦٢)

نیما برای شعرش رسالت قائل است و سهم چشمگیری از شکایت ها و دردمندی‌های او متوجه مردم وطن است:

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید
یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان
یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند

روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید
(همان: ۳۰۱)

حیات شعری نیما نشان می‌دهد که رهاورد شعر او تنها تغییرات بنیادین در ساختار شعر نیست؛ بلکه او روح تعهّد و التزام را در شعر خود حفظ کرده که امری قابل ستایش است. «رنجوربودن و در مرتبه کمال خود، فهم‌کردن رنج دیگران» (جباری‌مقدّم، ۱۳۸۵: ۸۱) هنر نیماست. رنج و دردمندی در شعر نیما ناشی از معضلات مختلفی در جامعه، از جمله ناکامی نهضت مشروطه، شکست قیام جنگل، جهل و واپس‌گرایی جامعه، فقر و تنگدستی و بسیاری از موضوع‌های اجتماعی و فرهنگی است.

ردّ پای این مسائل در برخی سروده‌های او نمود آشکارتری دارد؛ از جمله: «خانواده سرباز»، «از ترکش روزگار»، «خارکن»، «قلب قوی»، «به یاد وطنم»، «بشارت»، «جامعه مقتول»، «شهید گمنام»، «سرباز فولادین»، «ققنوس»، «غراب»، «مرغ غم»، «وای بر من»، «آی آدم‌ها»، «داروگ»، «ناقوس»، «پادشاه فتح»، «مهتاب» و «محبس».

۲-۲- تکنیک‌های ادبی و بلاغی نیما در القای اندوه

شناخت جهان درونی شاعر منوط به آگاهی‌یافتن از افکار و اندیشه‌هایی است که در ضمن سروده‌های خود بدان پرداخته است. این شناخت عموماً با مطالعه و دقّت در مضامین و مفاهیم شعری تحقق می‌یابد، با این‌حال، این شناخت، کامل نخواهد شد مگر این که تخیّل و نظام ایماژی شاعر نیز بررسی شود؛ به بیان دیگر «کشف تصاویر بنیادین در آثار هنرمند و ترسیم خوشه‌های تصویر، کلید ورود به جهان درون هنرمند را در اختیار انسان قرار می‌دهد» (فتوحی، ۱۳۸٦: ۸۰). البتّه، هر شاعری بنا به احساسات و احوال روحی خاصّ خود، در به کارگیری صور خیال و تصاویر شاعرانه روش ویژه‌ای را بر-می‌گزیند.

نیما از جمله شاعرانی است که از صور خیال به فراوانی و در عین حال مؤثّر و جاندار بهره برده است؛ به عبارتی «تصویرسازی اصیل به معنای واقعی خودش در شعر نیماست» (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۲: ۱۰۳). افزون بر این، از مشخّصات سروده‌های او توجه ویژه به تصاویر بومی و اقلیمی است. آنچه در اینجا مطرح است این است که نیما تا چه حد در استخدام این تصاویر به منظور انتقال تجارب روحی‌اش موفّق بوده است.

پیش از این گفته شد که نیما با اندوه مأنوس است و اساساً معتقد است که شعر او از اندوه و درد مایه می‌گیرد:

گویند چرا من غم دل دارم دوست جان سخنم از غم، می‌گیرد پوست

(نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ۵۲۹)

او برای ایجاد فضای اندوه و اثربخشی کلام، از خیال بهره می‌برد: «در شعر نیما، خیال پلی است برای مفاهیم ذهنی و اندیشه‌های شاعر و هرگز در شعرهای او خیال زائد (یعنی غیرلازم) دیده نمی‌شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ٤٥٦). به همین منظور با بهره‌گیری از تصاویر تیره و تابلوهای رقّت‌آور، ذهن مخاطب را به سمت فضای دلخواه خود سوق می‌دهد.

از آنجا که فنون و ابزارهای بلاغی تشبیه، استعاره، تشخیص، نماد، تلمیح، کنایه و... از روش‌های اصلی برای خیال‌پردازی و تصویرسازی و ایجاد ادبیت متن است، این بخش را با تأکید بر این مقولات بررسی می‌کنیم.

۲-۲-۱- تشبیه و ارکان آن درخدمت بیان اندوه

تشبیه، بستری مناسب برای به تصویرکشیدن احوال درونی هر شاعر است. از منظر روان-شناختی، بسیاری از نمودهای روحی مانند اندوهناکی، شادمانی، اضطراب، رازوارگی، پیچیدگی و... در تشبیه، در واقع دنیای خالق آن را به تصویر می‌کشد. در شعر نیما نیز تشبیه، کارکرد ویژه‌ای دارد؛ «تشبیهات و همانندسازی‌های نیما یوشیج نو است و سابقهٔ

تاریخی ندارد یا به صورتی که نیما به کار می‌برد سابقه ندارد» (ثروتیان، ۱۳۷۵: ٦۲). در شعر نیما تشبیه باعث می‌شود که تصوّرات شاعر در ذهن خواننده بنشیند (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۳۳). به همین دلیل است که ارکان اصلی تشبیه در شعر او تصاویری است اندوه‌زا:

با تنش گرم بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ
(نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ۹۹)

یکی از اصلی‌ترین شگردهای نیما در خلق فضای اندوه، این است که معمولاً، مشبهٌ-به‌ها را از تصاویری انتخاب می‌کند که حامل مفاهیمی چون رنج و درد و تلخی و تیرگی و سختی‌اند. این مشبهٌ‌به‌ها در یک تشبیه اندوهناک، گاهی علّت اندوهند، گاه نتیجهٔ آن و گاهی ملازم با آن هستند و این عوامل فضای حزن‌انگیزی را خلق می‌کند:

... وین خبر چون مرده خونی کز عروق مرده بگشاید
می‌دمد در عرق‌های ناتوان ناتوانان
(همان: ٤۳)

«مرده خون»، مشبهٌ‌بهی است که خبر به آن مانند شده و باعث احساسی ناخوشایند است یا:

همچو زندانی شبِ چون گور
مرغ از تنگی قفس جسته است
(همان: ٤۲۲)

«گور»، مُشبه‌به‌ای‌است که شب به آن، مانند شده و باعث ترس و دلهره و اندوه می‌شود.

یا:

در شب تیره چو گوری که کند شیطانی
وندر آن دام دل افسایش را
(همان: ٤٤٥)

یا:

عاشقا! جغد گو بود، و بودش
آشنایی به ویرانهٔ دل
(همان: ٤٨)

نیما در تصویرآفرینی‌های خود، علاوه بر مشبهٌبه، «مشبه» را نیز از بین مواردی انتخاب می‌کند که به مفهوم درد و اندوه نزدیکند. در بیشتر موارد هم تشبیهات را به صورت اضافه تشبیهی به کار می‌برد:

روی این دیوار غم، چون دود رفته بر زیر
دائماً بنشسته، پهن کرده بال و پر
(همان: ۲۲۵)

یا:

خاطر گل ز آتش حسرت بسوخت زآنکه یکی دیده بدید و برندوخت
(همان: ۷۱)

یا:

کیست داند (آنچنانی که بباید) از چه رنجورند مردم؟
مردمان در دود آه خود شده گم
(همان: ۲۵۷)

در این نمونه‌ها، غم به دیوار، حسرت به آتش و آه به دود مانند شده است و جنس مشبه‌ها به نوعی است که اندوه را به ذهن، القامی‌کند.

شاعر گاهی نیز از مُشبه و مُشبه‌هایی استفاده می‌کند که ارتباط چندانی با اندوه و درد ندارند، امّا حاصل تشبیه و مفهومی که بیان می‌کند اندوهناک است؛ برای نمونه، در توصیف «شمع کرجی» می‌گوید: محروم ز روشنی است، همچون دل من (نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ۱۱٤). «شمع» و «دل» هیچ کدام به خودی خود ناقل مفهوم اندوه نیستند؛ امّا وجه‌شبهی که شاعر برای آنها انتخاب کرده (محروم ز روشنی) ناامیدکننده و یأس‌آلود است یا:

اندرین عالم (این عالمِ تسخیرشده)
او در آن همچو به تیپا شده‌ای پاره کلوخ
مانده می‌ماند و تحقیرشده
(همان: ٤٤۷)

۲-۲-۲- ابزارهای استعاری و خلق ایماژهای اندوه‌زا

استعاره از موجزترین و کارآمدترین شیوه‌های تصویرسازی و بیان تصویری مافی‌الضمیر به شمار می‌آید. در این نوع بلاغی، شاعر معمولاً مدّعی یکسانی و این‌همانی مشبه (مستعارله) و مشبهٌ‌به (مستعارمنه) است؛ از این رو، استعاره را «عالی‌ترینِ امکانات در حیطهٔ زبان هنر» و «کارآمدترین ابزار تخیّل» دانسته‌اند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۵٤).

شعر نیما سرشار از استعاره است و بخشی از این استعاره‌ها با اندوه و غم مرتبط است. گاهی مستعارمنه از جنس اندوه است؛ مثل:

چون یکی داغِ دل دیده محراب
ناله‌ای را نهان گوش می‌شد
(نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ٥٤)

که در اینجا، خود لفظ «داغ» -که مستعارمنه (مشبه‌به) است و استعاره از درد و اندوه است- همرنگ رنج و درد است. گاهی نیز لفظ مستعار یا مستعارمنه با اندوه هم‌سنخ

نیست؛ امّا به لفظی دلالت می‌کند که مفهوم آن با درد و غم سازگاری دارد؛ یعنی این مستعارله (مشبه) است که با اندوه سازوار (=سازگار) است و در استعاره، این لفظ غایب است: بر سرم برف گشته خنده مرگ (همان: ۲۰٤).

برف استعاره از «موی سفید در پیری» است که طبیعتاً، با اندوه و حسرت همراه است. در شعر نیما، عموماً، هر دو سوی استعاره رنج و درد را به ذهن متبادر می‌کند:

آه! دل سوخت مرا
از اندوه این چشم‌به‌راهان
(همان : ۲۷۷)

که در اینجا منظور از «سوختن»، «درد و حسرت‌کشیدن» است.

۲-۲-۲-۱- استعارهٔ انسان‌مدار (تشخیص) اثرگذارترین تکنیک تصویری

وجهی از استعاره مکنیه، استعاره انسان‌مدار است. این نوع استعاره مهم‌ترین شیوهٔ نیما در خلق فضای اندوهناک است که اغلب به صورت اضافی نمود می‌یابد:

هرچه در چشمش غمناک نمود و مرده
سیلی از دست فلاکت خورده
(همان: ۳۷۰)

یا نمونه‌های دیگری مانند: رخسارهٔ غم (همان: ۳۹)، لب رنج (همان: ۱۲۰)، دست غم (همان: ۵۳۵) و... .

در این شیوه، نیما غالباً با جان‌بخشی به عناصر طبیعت در تمثال انسانی (انسانوارگی) حالات و رفتارهای انسانی اندوه‌زده و غمگین را به آنها نسبت می‌دهد.

بسان شبان اندر او ماه غمگین
کاروان را جرس‌ها فسرده
(همان: ٥٤)

یا:

نالهٔ جغدان و تاریکی کوه
های‌های آبشار با شکوه
(همان: ۲۹)

یا: نالهٔ آب (همان: ٦۷)، غم صبح (همان: ۲۰۱)، سایه گریان (همان: ۳۰٤)، شب دلتنگ (همان: ٤٤۷)، دریای غمناک (همان: ٤٤۸)، فغان ابر (همان: ٦۰۱) و جنگل مغموم (همان: ۳۰۱).

۲-۲-۳- نماد و نقش آن در القای اندوه

نماد را می‌توان فشرده‌ترین تصویر ادبی دانست که در عین حال، دایرهٔ شمول و قدرت تأثیر آن بسیار وسیع‌تر و فراتر از استعاره است. شاعر می‌تواند به واسطهٔ نماد در عین بیان رمزی، احوال درونی خود را با اثرگذاری بیشتری به مخاطب منتقل کند؛ «استفاده از سمبل و بخصوص عناصر طبیعت به عنوان سمبل، امکان واژگانی زبان را برای تجربه‌ها و معانی شعری می‌افزاید» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۷۳).

به همین دلیل است که نیما نمادهای متنوّع و تأثیرگذاری را که اغلب برگرفته از عناصر طبیعی است در اشعار خود، به‌کاربرده است. نمادپردازی نیما اغلب با «زمان»، «مکان»، «عناصر طبیعی»، «رستنی‌ها»، «جانوران» و... در پیوند است (یاحقی و سنچولی، ۱۳۹۰: ٤٦).

سمبولیسم در شعر نیما بسیار حائز اهمّیت است و بخشی از اندوه‌زدگی شعر نیما را می‌توان از طریق چگونگی کاربرد سمبول‌ها و نمادهای شعری او تبیین کرد. «شب» یک

نمونه از نمادهای شعر نیماست و «نماد تیرگی، خفقان، استبداد و ظلم و ستم است» (عالی‌عبّاس‌آباد، ۱۳۹۰: ۷۵).

نماد شب اغلب با صفاتی که اندوه را به ذهن خواننده وارد می‌کند همراه است؛ مثل: شب سیه پیشه، شبی تیره دل، شبی سنگین، شب دلگزا، شب عبوس و سرد، شب هول، شب غمناک، شب موذی و... :

هست شب
یک شبِ دم‌کرده و خاک
رنگِ رخ باخته است
باد، نوباوهٔ ابر، از بر کوه
سوی من تاخته است
هست شب همچو ورم‌کرده تنی گرم در استاده هوا
هم ازین روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را
(نیما یوشیج،۱۳۷۱: ۵۱۱)

سایه، دیوار و بیمارستان نیز تصاویری هستند که اغلب ترس و تاریکی و شکست و درد را به ذهن متبادر می‌کند و نیما آنها را به صورت نمادین به کار برده است:

دست بردار ز روی دیوار شب قورق باشد بیمارستان
اگر از خواب برآید بیمار کرد خواهد کاری کارستان
(نیما یوشیج،۱۳۹۷: ٦٠٩)

«ظاهراً بیمارستان رمز ایران و جامعهٔ ایرانی عصر شاعر است. بیمارستان در فرهنگ ما با سکوت، بدبختی و گرفتاری همراه است» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۲٤).

کاربرد نمادین پرندگان در شعر نیما و کارکرد عاطفی آن جایگاه ویژه‌ای دارد؛ نیما بسیاری از پرندگان را به صورت رمزی به کاربرده و حتّی عنوان بسیاری از اشعار او، نام همین مرغان است. نیما معمولاً پرندگانی را بر می‌گزیند که جدا از نوع استفادهٔ رمزی

شاعر -که عموماً در جهت القای اندوه است- اصولاً در فرهنگ ایرانی هم با مفاهیمی چون غم و بدشگونی و ویرانی و جدایی و مفاهیمی از این دست همراه هستند؛ مانند مرغ غم (بوتیمار) (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۳۳۱) که غم جزئی از نام اوست و اندوه دریا را می‌خورد. جغد (همان: ٤٤٤) که در باور کهن ایرانی مایهٔ ویرانی و مصیبت است، غراب (همان: ۳۲۸) که نامش با جدایی و خبر بد همراه است، مرغ شباویز یا مرغ حق (همان: ۷۳۹) که بنا بر باور کهن «همه شب خود را از پای به شاخ درخت می‌آویزد و حق حق می‌گوید تا زمانی که قطره‌ای خون از گلوی او بچکد» (یاحقی، ۱۳۸۸: ۷۵۷) و در شعر نیما نماد «موقعیت انسان در جهان و بیهوده‌کاری وی» است (فتوحی، ۱۳۸٦: ۲۹۲).

نیما علاوه بر مرغان یادشده، از پرندگان دیگری چون ققنوس (۳۲۵)، هیبره (٤۱۸)، مرغ آمین (۷٤۱)، مرغ مجسمه (۳٤٤) و آقاتوکا (٦۵۳) نام می‌برد که اگرچه از منظر باور کهن ایرانی پیوستگی‌ای با اندوه ندارند، امّا کارکرد نمادین آنها در شعر نیما تماماً در جهت ایجاد بافتی تیره و تلخ است.

نام ققنوس در شعری با همین نام آمده که آن را اوّلین شعر نمادین شعر معاصر ایران دانسته‌اند (فتوحی، ۱۳۸٦: ۲٤۳۹). ققنوس، نماد خود شاعر است که تنها آوازهای غمگین می‌خواند و کسی حالش را نمی‌داند و نهایتاً بر آتشی که خود فراهم‌کرده، می‌سوزد. برخی هیبره را رمز «دانایی» یا «شهوت جنسی» دانسته‌اند (همان).

تقی پورنامداریان معتقد است که «مرغ‌ها در شعر نیما تمثّل عواطف و ابعاد شخصیتی او هستند؛ «غراب رمز تنهایی و جلوهٔ نحوست او در چشم مخالفان است. مرغ غم جلوهٔ غم و اندوه شدید اوست. مرغ مجسمه، تجسّم انزوای توأم با بیداری و هوشیاری... آقاتوکا تمثّل سرگردانی، دردمندی... و مرغ آمین رمز روحیه متعهّد شاعری است که دردهای خلق و دشمنان آنان را می‌شناسد» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۷-۱۲٦).

در شعر نیما وجه مشترک همهٔ این پرندگان، اندوهگینی خردورزانهٔ آنهاست. نیما برخلاف سنّت شعر فارسی که غالباً بر زیبایی و سرزندگی و شادی و پیام‌آوربودن این

پرندگان تمرکز دارد، آنها را در کسوت موجودی متفکّر و نگران تصویر می‌کند. تابلویی هم که از حرکات و موقعیت این پرندگان به دست می‌دهد، تیره و اندوهناک است؛ برای نمونه، توصیف او در سطرهای نخستین سه شعر ققنوس، مرغ غم و مرغ آمین به ترتیب چنین است:

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازه جهان
آواره‌مانده از وزش بادهای سرد
بر شاخ خیزران
بنشسته است فرد
بر گرد او به هر سرِ شاخی پرندگان
(نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۳۲۵)

روی این دیوار غم، چون دودرفته بر زبر
دائماً بنشسته مرغی، پهن‌کرده بال و پر
که سرش می‌جنبد از بس فکر غم دارد به سر
(همان: ۳۳۱)

مرغ آمین دردآلودیست کآواره بمانده
رفته تا آنسوی این بیدادخانه
بازگشته رغبتش دیگر نه سوی آب و نه دانه
نوبتِ روزِ گشایش را
در چاره بمانده
(همان: ۷٤۱)

که در همهٔ موارد، شاعر در پی ایجاد فضای غم‌آلود است.

۲-۲-٤- کنایه در خدمت بیان اندوه

کنایه یکی از مباحث علم بیان است که می‌تواند با نوعی تصویرسازی هنری در انتقال عواطف شاعر مؤثّر باشد. معمولاً کنایه خالی از تصویر نیست؛ آستین بالازدن، دامن فراهم-آوردن، پا در گِل شدن و مواردی از این دست نوعی تصویرسازی‌است. چنانکه می‌دانیم، استفاده از کنایه عمومیت دارد و در افواه عموم بیش از هر شیوهٔ دیگری برای توصیف وضع موجود استفاده می‌شود. «کنایه نوعی تشخّص‌دادن به زبان است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٦: ۲۲) و این قابلیت باعث شده است که نیما همچون شاعران دیگر، از این ابزار بلاغی برای ملموس‌کردن احوال درونی خود بخصوص اندوه، استفاده کند.

برای نمونه در شعر «مرغ آمین»، نفرین شاعر کنایی است:

خلق می‌گویند:

بادا باغشان را در شکسته‌تر

هر تنی زانان جدا از خانمانش، بر سکوی در نشسته‌تر...

که در اینجا تعبیر «بر سکوی در نشسته‌تر» کنایه از بی‌خانمانی و سرگردانی است؛ یعنی که انحطاط و سرگردانی آنان افزون باد (آیتی و دسترنجی، ۱۳۸۳: ۱۳٤). این کنایات اغلب ساده و مرسوم هستند:

ای دریغا روزگارم شد سیاه آه از این عشق قوی پی، آه آه

(نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ۲۱)

یا:

بوده است دلی ز درد خونین بوده است رخی ز غم مکدّر

(همان: ۳۵)

«سیاه‌شدن روزگار»، کنایه از زندگی توأم با رنج و غم و بدبختی است و «خون‌بودن دل»، کنایه از تحمّل درد و رنج فراوان است.

افزون بر این نمونه‌ها، بسیاری از کنایات به کار برده شده در سرودهای نیما، کنایاتی-اند که در مواقع بروز اندوه و رنج استفاده می‌شوند؛ مواردی مانند: خون دل خوردن، کارد به استخوان رسیدن، خار در جگر شکستن، جان کندن، برگشته بخت، تاب چیزی را نداشتن، شوریده بخت، پای در قیر بودن و... .

۲-۲-۵- تصویرسازی و صحنه‌آرایی های تراژیک

تصویرسازی همیشه وابسته به تشبیه و استعاره و کنایه نیست؛ گاهی شاعر بدون بهره-گیری از صور خیال شناخته شده، دست به تصویرسازی می‌زند. شاعر می‌تواند بگوید: «آسمان غبارآلود است، هوا گرم/ در کوچه، صدای ناله پیرزنی می‌آید» در این عبارات، از استعاره و تشبیه و کنایه خبری نیست؛ امّا صحنه غم‌انگیز است. گاهی نیز همین صحنه می‌تواند به واسطهٔ صورخیال و ابزار بلاغی آفریده شود؛ امّا آنچه مدّ نظر ماست این است که شاعر با قلمِ زبان، تصویرگری می‌کند و با چند عبارت، تابلویی تراژیک و اندوه‌زا و البتّه بدیع می‌آفریند. نیما در این فن، ممتاز و صاحب سبک است.

شفیعی‌کدکنی معتقد است که نیما به منظور «القای لحظه و حالت روحی» و «انتقال ادراک» شاعرانهٔ خود، وسیع‌ترین تصاویر را در کوتاه‌ترین الفاظ ارائه کرده است و دو نمونهٔ زیر را به عنوان مثال ذکر می‌کند: ۱) نگران با من استاده سحر؛ ۲) نازک‌آرای تن ساقه گلی/ که به جانش کشتم/ و به جان دادمش آب/ ای دریغا به برم می‌شکند (شفیعی-کدکنی، ۱۳۹۰: ٤٥٦).

سروده‌های نیما در بسیاری موارد، شبیه به یک تابلوی نقّاشی اندوهناک هستند:

قُقنوس، مرغ خوشخوان، آوازه جهان
آواره‌مانده از وزش بادهای سرد
بر شاخ خیزران
بنشسته است فرد
بر گرد او به هر سرِ شاخی پرندگان
(نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۳۲۵)

یا:

شب است
شبی بس تیرگی دمساز با آن
به روی شاخ انجیر کهن «وگ دار» می‌خواند
به هر دم خبر می‌آورد طوفان و باران را
و من اندیشناکم
(همان: ۷۴۰)

در نمونه‌هایی که در بخش نماد، از سه شعر ققنوس، مرغ غم و مرغ آمین یاد شد، شاهد این شیوهٔ شاعرانه هستیم. روژه لسکو (Roger Lescot) مترجم «بوف کور» هدایت به فرانسه و شرق‌شناس معاصر دربارهٔ تصویر در شعر نیما می‌گوید: «نیما با طرد تصویرسازی‌های کهن، قراردادهای احساساتی و عرفانی یک شعر هزار ساله را همراه با زبانی که وسیلهٔ بیان آن بود به کنار نهاد و بر آن شد تا اضطرابات قلبی و انسانی خود را در برابر زندگی و عشق و طبیعت و نیز رنج درماندگان، ... با زبانی تازه بیان کند (دستغیب، ۱۳۵۱: ۹۹). این نوع تصویرآفرینی‌ها را که شبیه نقّاشی است در شعر سه تابلوی عشقی نیز می‌توان دید.

در شعر نیما این تابلوها حضور پررنگی دارند:

خانه‌ام ابری است
یکسره روی زمین ابری است با آن
از فراز گردنه خرد و خراب و مست
باد می‌پیچد
یکسره دنیا خراب از اوست
(نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ٥٠٤)

یا:

مانده از شب‌های دورادور
در مسیر خامش جنگل
سنگچینی از اجاقی خرد
و اندر آن، خاکستر سردی
(همان، ٤٥٣)

در مورد اخیر، شاعر تنها، با نوعی تصویرآفرینی و صحنه‌آرایی ادبی، اندوه خود را از گذشت عمر بیان می‌کند و خواننده را متأثّر می‌سازد؛ به طوری که بنا به گفتهٔ اخوان دربارهٔ این شعر، «چنان در خواننده اثر می‌گذارد که از خروارها آه و ناله و گفتن این که من غم دارم، من اندوهگین هستم، اثر آن بیشتر است» (حقوقی، ۱۳۷۱: ۳۷۵).

۲-۳- تکنیک‌های زبانی نیما در القای اندوه

منظور از بیان اندوه در سطح زبان، استفادهٔ هنرمندانه از کلمه و کلام و تطبیق و چینش آنهاست؛ به نحوی که در رساندن نیات شاعر و انتقال احوال درونی او مفید واقع شود. بیان احوال درونی -بخصوص اندوه- در سطح زبانی، هنری است که شاعران آشنا به

زبان و بازی‌های کلامی از آن آگاهند. «نیما یوشیج در انقلاب ادبی‌اش جایگاهی خاص برای دگرگونی زبان شعری در نظر گرفت و زبانی را برگزید که بتواند دغدغه‌های فکری انسان معاصر را نمایش دهد» (زرقانی، ۱۳۸٤: ۲۰۵).

برخی زبان شعری نیما را چونان شعر سعدی سهل و ممتنع دانسته‌اند؛ سهل است از آن‌رو که بدون التزام به محدودیت‌های وزن و قافیه، با آهنگ و موسیقی امروزینِ خود، از همهٔ ابزارها و امکانات زبانِ فارسی امروز بهره گرفته است و مُمتنع است از آن‌رو که در هر بند و حتّی واژه آن معنایی نهفته است که خواننده پس از تأمّل و مطالعه شاید آن را دریابد (آیتی و دسترنجی، ۱۳۸۳: ٤۹). او همان طور که ساختار کهن شعر فارسی را شکست و در حوزهٔ تصویر، نظام ایماژی خاصّی برای خود برگزید، در حوزهٔ زبان نیز متفاوت ظاهر شده است.

با وجود نقص‌ها و نارسایی‌هایی که برای زبان نیما برشمرده اند (ر.ک.: پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۵۵) او آگاهانه در گزینش کلمات، ترکیب‌سازی‌ها و نحوهٔ چینش آنها در شعر و حتّی انتخاب وزن عروضی هر سروده، به دنبال ایجاد بستری برای بیان احساسات خود بوده است. موارد زیر که برخی از آنها تحت عنوان آرایه‌های بدیعی، شناخته‌شده‌اند، اصلی‌ترین تمهیدات و تکنیک‌های زبانی نیما در جهت انتقال مفاهیم اندوهناک شعری است.

۲-۳-۱- استفاده از شیوهٔ تکرار در جهت ایجاد فضای اندوه

تکرار ترکیبات، کلمات، هجاها و واج‌ها تأثیر بسزایی در آفرینش فضای اندوه‌زده در سروده‌های نیما دارد. نقش اصلی تکرار، تلقین است. تکرار می‌تواند در واحدهای مختلف واژه و هجا و آوا (واج) باشد و در ابتدا، انتها یا میانهٔ یک بیت یا سطر شعری اتفاق بیفتد. از این جهت تکرار را می‌توان با شکل‌های مختلف در نظر گرفت. گاهی تکرار در واحد جمله رخ می‌دهد؛ مثلاً جمله یا جملاتی به صورت مصراع یا بیت یا سطر شعری که

مایه‌ای از اندوه دارد در ابتدای سروده‌ای می‌آید و شاعر برای تأکید بر محتوای آن، دوباره در پایان شعر آن را تکرار می‌کند. این شیوهٔ هنری را «بازآورد آغازینه» یا «ردّالمطلع» نیز گفته‌اند (که تکرار مصراع است). برای نمونه، نیما در شعر «هنگام که گریه می‌دهد ساز»، بیت اوّل و دوم شعر:

هنگام که گریه می‌دهد ساز
این دود سرشت ابر بر گشت
هنگام که نیل چشم دریا
از خشم به روی می‌زند مشت
(نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ٦٧٩)

را در پایان شعر نیز آورده و بر تأثیر کلام و اندوه نهفته در شعر افزوده است.

گاهی نیز در شعر آزاد، یک سطر شعری برای تأثیرگذاری بیشتر در ابتدا و اواسط و انتهای شعر تکرار می‌شود؛ مانند عبارت مشهور «تو را من چشم در راهم» (همان: ٧٨٦) که چندین بار در ضمن شعر تکرار می‌شود و اندوه انتظار را در ذهن خواننده ملموس‌تر می‌کند.

تکرار می‌تواند در سطح دو یا چند کلمه و کوچک‌تر از جمله باشد؛ یعنی شاعر ترکیب تأثیرگذاری را چندبار در شعر تکرار کند و از این طریق خواننده را از فاجعه‌ای یا مشکلی آگاه کند. شعر «آی آدم‌ها» نمونه بارز آن است. شاعر با تکرار «آی آدم‌ها» ذهن مخاطب را متوجه رخدادی تلخ می‌کند:

آی آدم‌ها که در ساحل نشسته شاد و خندانید
یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان ...
آی آدم‌ها ...
(همان: ٤٤٥)

یا تکرار «در شب سرد زمستانی» (همان: ۷۳٤) در شعری با همین نام.

رایج‌ترین نوع تکرار، تکرار در سطح کلمه است؛ شاعر کلمه‌ای را با محتوای تلخ و تیره چندین بار در ضمن بیت یا سطر شعری یا حتّی در کلّ سروده تکرار می‌کند و این تکرار مانند ضربه‌ای مکرّر ذهن خواننده را متوجه اندوه درونی شاعر می‌کند. تکرار کلمه، گاه به صورت نامنظّم در ضمن شعر است:

نیست درد من ز نوع درد عام
این چنین دردی کجا گردد تمام
(نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ۳۰)

یا:

می‌دهد از روی فهم رمز درد خلق
با زبان رمز درد خود تکان در سر
(همان: ٤۹۲)

یا:

نعره‌ای برداشت: مرگ آمد! مرگ، مرگ آمد! مرگ»
(همان: ۹۸)

۲-۳-۳- موسیقی شعر و تأثیر آن در انتقال اندوه

۲-۳-۳-۱- موسیقی بیرونی

عروض شعر فارسی، شباهت بسیاری به موسیقی دستگاهی دارد و همان‌طور که «ضرب آهنگ» و نوع «دستگاه» موسیقیایی به هنگام اجرا می‌تواند در ایجاد حالت عاطفی اندوه یا نشاط تأثیرگذار باشد، «وزن» و «بحر عروضی» در شعر فارسی هم همین کارکرد را دارد؛ یعنی شاعر یا ترانه‌سرا، برای تهییج خواننده و ایجاد حالات نشاط، اندوه، احساس

غرور، حس میهن‌پرستی، خشم، حسرت و... نیاز دارد که بحر عروضی و وزن مناسبی انتخاب کند. نیما با وجود کنارگذاشتن قالب کهن، همچنان بر وزن عروضی وفادار ماند.

او در نامه‌ای که به شهریار می‌نویسد معتقد است که قالب‌شکنی او و تغییر در نظام عروضی برای بیان مقاصد شاعرانه بسیار مفید خواهد بود؛ به‌طوری که «شعر را مجهز می‌کند به موسیقی دقیق‌تری که در بیان طبیعت شایستگی بیشتری دارد و اعجاز می‌کند» (نیما یوشیج، ۱۳۹۳: ۵۸۵).

در نامه‌ای دیگر به احمد شاملو، صراحتاً، اظهار می‌کند که انتخاب وزن در شعر او بنا به اقتضای معنا و محتوای شعر است و «تناسب معنی» را عامل اصلی انتخاب وزن در شعر آزاد می‌داند: «مردم با زیبایی‌های اوزان آزاد هم که به تناسب معنی به وجود می‌آیند آشنایی ندارند. رنج می‌برند. ناراحت می‌شوند» (همان: ٦٦١). در ادامهٔ نامه، با آوردن چند سطر از شعر شاملو (خفاش شب)، وزن و موسیقی آن را نتیجهٔ خواه‌ناخواه تعابیر شعر می‌داند: «علّت آن وزن، تعابیری است که این اوزان را ایجاب کرده است» (همان: ٦٦٢).

بر این اساس، نیما آگاهانه، در اندوه‌سروده‌های خود، اوزان سنگین و کند را انتخاب می‌کند تا بتواند بر مخاطب اثر بگذارد. در شعری با عنوان «در نخستین ساعت شب»، در توصیف صحنه‌ای اندوهناک، از وزنی آرام و رام استفاده می‌کند:

در نخستین ساعت شب، در اطاق چوبی‌اش تنها، زن چینی
در سرش اندیشه‌های هولناکی دور می‌گیرد، می‌اندیشد:
«بردگان ناتوانایی که می‌سازند دیوار بزرگ شهر را
هر یکی زانان که در آوار زخمه‌های آتش شلاق داده جان
مرده‌اش در لای دیوار است پنهان»
(نیما یوشیج،۱۳۹۷: ٧٥٦)

شفیعی‌کدکنی از این اوزان با عنوان «اوزان جویباری» یاد می‌کند –در برابر «اوزان خیزابی» که غزلیات شمس نمونهٔ برجستهٔ آن است– و از بارزترینِ این اوزان به وزن «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن» اشاره می‌کند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٦: ۳۹۵).

نیما این وزن را در بسیاری از اشعار خود آزموده است. در شعری با عنوان «اندوهناک شب»، در همین وزن، فضای شبی ملال‌آور را ترسیم می‌کند:

هنگام شب که سایه هر چیز زیر و روست
دریای منقلب
در موج خود فروست
هر سایه‌ای رمیده به کنجی خزیده است
سوی شتاب‌های گریزندگان موج
(همان: ٤۱۳)

در شعرهای آزاد، علاوه بر استفاده از اوزان سنگین، این که کوتاه بلندی شعر به چه صورت باشد، در ایجاد فضای دلخواه شاعر و میزان تأثیرگذاری آن، نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. شاعر به تشخیص خود و با در نظرگرفتن کارکرد معنایی هر واژه یا جمله‌ای، شعر را کوتاه و بلند می‌کند:

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شب‌تاب
نیست یکدم شکند خواب به چشم کس و لیک
غم این خفته چند
خواب در چشم ترم می‌شکند
(همان: ٦٦۳)

نیما بیشتر از بحرهایی که به نوعی مناسب حالات یأس و دلتنگی است مانند بحر هزج استفاده می‌کند؛ در شعر زیر، موسیقی شعر، سنگین و آرام و همراه با حالات اندوه و انتظار است:

تو را من چشم در راهم، شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ «تلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی
وَزآن دلخستگانت راست اندوهی فراهم
تو را من چشم در راهم
(همان: ۷۸٦)

۲-۳-۳-۲- موسیقی درونی

منظور از موسیقی درونی، هماهنگی و توازن کیفی آواهاست؛ «توازن آوایی کیفی، شیوه-هایی از تکرار آواهاست که واج‌آرایی را پدید می‌آورد» (احمدی، ۱۳۸۵: ٦۱). شاعر با تکرار واج‌های خاص یا استفاده مکرّر از مصوّت‌های بلند برای کندکردن حرکت واژگان، اندوه را به بافت شعر منتقل می‌کند. در این نمونه شعر، نیما در دو سطر، ده بار از مصوّت بلند «آ» استفاده می‌کند و با این روش، زمان خوانش را طولانی‌کرده، فرصت تمرکز بر اندوه شعر را به خواننده می‌دهد:

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید
یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان
(نیما یوشیج،۱۳۹۷: ٤٤٥)

یا:

تو را من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت‌راست اندوهی فراهم
(همان: ۷۸٦)

۲-۳-٤- نمود اندوه در حوزهٔ واژگان و ترکیب‌ها

هر شاعری متناسب با احوال درونی و حالات روحی‌اش، دایرهٔ واژگانی مختصّ به خود را دارد. سروده‌های نیما در نگاه اوّل، توجه خاصّ او را به طبیعت و کاربردهای نمادین آن نشان می‌دهد. با تعمّق بیشتر، خواننده متوجه می‌شود که غالب کلمات و تعابیر، اندوه‌زا هستند؛ لحن، جدّی است و فضای حاکم بر شعر از دل‌مشغولی‌ها و دغدغه‌ها و چالش‌های فکری او حکایت دارد. در واقع شاعر با استفادهٔ عامدانه از این کلمات و ایجاد تصاویر دردآلود، به دنبال اثرگذاری بر ذهن مخاطب است.

نقش کلمات را در القای اندوه، در عنوان شعرهای نیما نیز می‌توان دید؛ عناوینی چون: شکسته پر، خانه‌ام ابریست، مثنوی رنگِ پریده، از ترکش روزگار، محبس، پرنده منزوی، شهید گمنام، وای بر من، ای عاشق فسرده، خنده سرد، اجاق سرد، مردگان موت، کینه شب، جوی می‌گرید، آنکه می‌گرید، هنگام که گریه می‌دهد ساز، تلخ، جاده خاموش است، مرغ غم، خون‌ریزی، اندوهناک شب و تعابیری از این دست.

کلمات در سروده‌های نیما یا مستقیماً مرتبط با اندوهند، مانند: درد و خون (نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ۱۷)، محن، محنت (۱۸)، سوز، نالیدن، پریشان (۱۹)، افسوس، شوریده، بیچاره (۲۰)، شیون، گریان(۲۲)، آزرده، بدبختی، وای (۲۳)، آزار (۳۳)، فسرده (٤۰)، اشک (٤۱)، مرگ (٦۸)، حسرت (۷۱)، ضجه (۱۰۱)، غم، تأسّف، اندوه، آه (۱۵۸)، نگران (۲۰٤)، ماتم (۲۳۷)، بغض (۲۹۲)، مویه (۳۲۳)، تابوت (۳۳٤)، نومید (٤۲۹) و ... یا به

صورت غیرمستقیم در جهت تقویت اندوه به کار رفته‌اند؛ مانند: بی‌قرار، ، ناکام، آفت، شر، بی‌نصیب (همان: ۱۹)، طوفان، آواره، جانباز (۲۲)، حیران (۲۸)، ویرانه، تنهایی (۳۰)، اسیر، ذلّت، فانی (۳۱)، فراق (۳۲)، وحشت (۳٤) و کلماتی از این جنس که فضای تیرهٔ شعر نیما را آشکار می‌کنند.

علاوه بر واژگان بسیط، ترکیبات شعری او نیز خالی از مفهوم اندوه نیست. نیما کلمات و ترکیبات و تعبیرات شعر را عینی یا ذهنی می‌داند و معتقد است در شعرهایی که حاصل تأمّلات درونی شاعر است ترکیبات و تعبیرات هم حاکی از وضع و حال و افکار درونی اوست (ر.ک.: پارسی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۷۲).

برخی از این ترکیبات در متون و اشعار ادبی دیگر نیز رایج است؛ مانند دلخون (نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ۱۷)، دلگزا (۲٦۸)، محنت‌زا (۱۸)، غمخوار (۲۱)، وحشت‌انگیز (۳٤)، غم‌آور (۳۸)، اشکبار (۳٤)، رنج‌اندوز (٤۹)، غم‌افزا (۱۵۸)، وحشت‌افزا (۱٦۱)، دردبار (۳۰۸)، دردناک (٦۰٤) و برخی نمونه‌های دیگر. با این حال در شعر نیما ترکیبات نو و غریبی وجود دارد که اغلب به صورت وصفی یا اضافی، در جهت تقویت مفهوم رنج به کار رفته‌اند؛ ترکیباتی مانند معبر اندوهان (همان: ۹۰) راه شیون‌ساز (۱۸۲)، طبع درد (۲۲۹)، رنج دراز (٤۳٦)، نجوای ملول (٤٤۸)، مدت پر دغدغه (٤۷٦)، سرمایه درد (۳٤)، زاده اشک (٤۷)، غم سخت زیبا، درد خاموش (۵۸)، غم نفیر (٦۳)، لحن بدبختی (۹۲)، یاس خسران (٤۹۱)، سفارش‌های مرگ (٤۳۹).

۳- نتیجه‌گیری

نتیجهٔ پژوهش حاضر، پیش از هر چیز، بیانگر آن است که اندوه در اشعار نیما، مفهومی است پربسامد و پررنگ؛ به‌طوری که در بافت شعر نفوذ کرده و در سطوح مختلف قابل بررسی است. با در نظر گرفتن دو سطح بلاغی و زبانی برای شعر نیما، تحقیق حاضر

نشان می‌دهد که نیما آگاهانه یا ناخودآگاه از تمهیدات مختلف بلاغی و زبانی برای انتقال تجارب تلخ و اندوهبار روحی خود به خواننده بهره برده است.

نمود پررنگ اندوه در سروده‌های او باعث شده است که اندوه علاوه بر جنبهٔ معنایی، به جنبهٔ تصویری و ادبی متن نفوذ کند و شاعر با تخیّل قوی و نبوغ شعری خود، تصاویری تیره و تلخ را برای تداعی روحیهٔ نومید و شکست‌خوردهٔ خود به خدمت بگیرد. از این رو، نظام ایماژی نیما یوشیج اساساً در جهت ایجاد محیطی مساعد برای بیان یأس و ناامیدی و رنج‌های اوست. او برای نیل به این مقصود، اغلب عناصر تشکیل‌دهندهٔ تشبیه‌ها و استعاره‌ها و نمادها و کنایات، نظیر مُشبه‌ها و مُشبه‌به‌ها و ملائمات را از تصاویر تاریک و ناخوشایند انتخاب می‌کند. این تکنیک در حوزهٔ نماد و استعاره مکنیه و بخصوص زمانی که شاعر قصد تصویرگری و خلق تابلوهای شاعرانه دارد، محسوس‌تر است.

نیما علاوه بر تصرّفات ادبی، با تمرکز بر قابلیت‌های زبان، از کلمات و موسیقی شعر به نحوی استفاده می‌کند که خوانندهٔ شعر خود را در فضایی اندوه‌زده فرومی‌برد. به کارگیری اوزان سنگین و «جویباری»، استفاده از مصوّت‌های کششی و بلند، توجه به تکنیک تکرار و استفاده پررنگ و آگاهانه از ترکیبات و واژگانی که بارعاطفی منفی و تیره دارند، از شیوه‌های زبانی القای اندوه در شعر نیماست.

در یک جمع‌بندی کلّی، نیما تنها به روایت دردهای شاعرانه اکتفا نکرده و ظرفیت‌های متنوّع زبان شعر فارسی، بخصوص قابلیت‌های شعر آزاد را در نظر گرفته و با بهره‌گیری هوشمندانه، آنها را در جهت بیان تجربیات عاطفی تلخ خود به کار برده است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آل‌احمد، شمس (۱۳۷٦)، نیما چشم جلال بود، تهران: نشر تابش.

۲. آشوری، داریوش (۱۳۷۷)، شعر و اندیشه، تهران: نشر مرکز.

۳. احمدی، بابک (۱۳۸۵)، ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز.

٤. اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۸۲)، صدای حیرت بیدار (گفتگوها)، تهران: نشر مروارید و زمستان.

۵. آیتی، عبدالمحمّد و حکیمه دسترنجی (۱۳۸۳)، در تمام طول شب (شرح چهار شعر بلند نیما یوشیج)، تهران: مؤسسه انتشاراتی آهنگ دیگر.

٦. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، خانه‌ام ابری است (شعر نیما از سنّت تا تجدّد)، تهران: صدا وسیما.

۷. پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۸۸)، نیما یوشیج و نقد ادبی تهران: نشر سخن.

۸. ثروتیان، بهروز (۱۳۷۵)، اندیشه و هنر در شعر نیما، تهران: انتشارات نگاه.

۹. جباری‌مقدّم، عبّاس (۱۳۸۵)، نظریه ادبی مهدی اخوان‌ثالث و احمد شاملو، قم: نشر فراگفت.

۱۰. حقوقی، محمّد (۱۳۷۱)، شعر زمان ما؛ مهدی اخوان‌ثالث، تهران: انتشارات نگاه.

۱۱. حمیدیان، سعید (۱۳۸۱)، داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج)، تهران: انتشارات نیلوفر.

۱۲. دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۱)، نقد و بررسی نیما یوشیج، تهران: انتشارات فرزین.

۱۳. رضایی‌نیا، عبدالرّضا (۱۳۸۸)، یادداشت‌های روزانه نیما، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر (وابسته به حوزه هنری).

۱٤. زرقانی، مهدی (۱۳۸٤)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران: نشر ثالث.

۱۵. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه (در جستجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران)، تهران: نشر سخن.
۱۶. _____ (۱۳۸۶)، موسیقی شعر، تهران: نشر آگه.
۱۷. _____ (۱۳۸۰)، صورخیال در شعر فارسی (تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر فارسی وسیر تطور بلاغت در اسلام و ایران)، تهران: نشر نیل.
۱۸. شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، بیان، تهران: نشر میترا.
۱۹. _____ (۱۳۸۸)، نقد ادبی، تهران: نشر فردوس.
۲۰. شهریار، سیّدمحمّدحسین (۱۳۸۵)، کلیات اشعار فارسی، زیر نظر حمید محمّدزاده، تهران: نشر نگاه.
۲۱. طاهباز، سیروس (۱۳۸۰)، زندگی و شعر نیما یوشیج (کماندار بزرگ کوهستان)، تهران: نشر ثالث.
۲۲. عظیمی، میلاد (۱۳۸۷)، پادشاه فتح (نقد وتحلیل و گزیده اشعار نیما یوشیج)، تهران: انتشارات سخن.
۲۳. عالی‌عبّاس‌آباد، یوسف (۱۳۹۰)، جریان‌شناسی شعر معاصر، تهران: نشر سخن.
۲۴. فتوحی، محمود (۱۳۸۶)، بلاغت تصویر، تهران: نشر سخن.
۲۵. نیما یوشیج (۱۳۹۷)، مجموعه کامل اشعار؛ تدوین سیروس طاهباز، تهران: انتشارات نگاه.
۲۶. _____ (۱۳۹۳)، نامه‌ها، تدوین سیروس طاهباز، تهران: انتشارات نگاه.
۲۷. _____ (۱۳۷۱)، مجموعه کامل اشعار، تدوین سیروس طاهباز، تهران: انتشارات نگاه.
۲۸. یاحقی، محمّدجعفر (۱۳۷۵)، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران: انتشارات سروش.

ب) مقالات

۱. یاحقی، محمّدجعفر و احمد سنچولی (۱۳۹۰)، «نماد و خاستگاه آن در شعر نیما یوشیج»، پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی (گوهر گویا)، سال ۵، ش ۲ (پیاپی ۱۸)، صص ٤٣-٦٤.

Analysis of Nima's linguistic, literary and rhetorical techniques in developing the concept of grief *

Hadis Kalhori
PhD student in Persian language and literature, Lorestan University
Dr. Rasool Heidari[1]
Assistant professor of Persian language and literature, Lorestan University
Dr. Ali Noori
Associate professor of Persian language and literature, Lorestan University

Abstract
Nima Yushij is a pain-wise poet with personal and inner sufferings. He is both aware of the pains of society and capable of using the language, tools and poetic techniques. The present research conducted through a descriptive-analytical method seeks to answer the question 'which linguistic and literary techniques and devices did Nima use to transmit grief and influence the audiences of his poetry?' This study shows that Nima has been able to use literary and linguistic devices to transmit the suffering and sombrous experiences of his own individual, social and intellectual life and his community. From a literary viewpoint, he has based his similes, metaphors and generally imagery system on dark and bitter images. So, the components of imagery in his poetry are generally sad. Furthermore, Nima leads the reader to a sad atmosphere by using some language games and setting a musical background to his poems. The use of repetition and its various types innovatively, heavy and calm metres, long vowels as well as the conscious use of sorrowful compounds and words are Nima's linguistic techniques in order to present and visualize the concept of sorrow.

Keywords: Nima Yoshij, Sorrow, Language, Rhetoric, Image.

* Date of receiving: 2021/1/29 Date of final accepting: 2021/9/20
- email of responsible writer: heydari.ra@lu.ac.ir

The influence of Shahnameh on the heros of folk tales*

Hossein Pooladian
PhD student in Persian language and literature,
Hormozgan University
Dr. Faramarz Khojasteh[1]
Associate professor of Persian language and literature,
Hormozgan University
Dr. Zahra Ansari
Assistant professor of Persian language and literature,
Hormozgan University

Abstract

An epic is a folkloric exaggerated depiction of the battle of real, historical or imaginary heroes and heroines along with their romantic adventures. Many of the traits and actions of the hero in an epic are rooted in the heroic traditions of ancient Iran, mythological ideas and the system of nobility and chivalry. In this regard, Shahnameh has played a great role. This study aims to identify the characteristics of the heros of folk tales in comparison with the hero of Shahnameh in terms of birth pattern and the corresponding issues, military and political actions, and the characteristics of modesty and chivalry. The results of the research show that the heroes in the popular literature have a lot in common with the heroes in national epics in terms of the pattern of birth, quality of upbringing and education, warlike character, use of fine tricks and adhering to the requirements of chivalry ethics. Due to his popular origin, however, a folk hero acts more freely and independently than the hero of Shahnameh in political actions and the type of dealing with the institution of power..

Keywords: Folk tales, Hero, Shahnameh, Comparative study.

* Date of receiving: 2021/6/23 Date of final accepting: 2021/11/1
- email of responsible writer: faramarz.khojasteh@gmail.com

Postmodernist reflection of the theory of death of the author in the novel *The author does not die; he acts it out*[*]

Faghihe Dehghan
PhD student in Persian language and literature, Islamic Azad University, Hamedan Branch
Dr. Reza Sadeghi Shahpar[1]
Associate professor of Persian language and literature, Islamic Azad University, Hamedan Branch

Abstract

Following Roland Barthes' theory of the death of the author, the author's authority in the new criticism is faced with a serious and unprecedented challenge. The death of the author has had an obvious effect on postmodernism, as some postmodernist techniques are a reflection of the author's theory of death. This has jeopardized the author's authoritarian position. Barthes rejects the traditional view that the author is the source of the text, the source of meaning, and the only person competent to interpret. According to him, the "death of the author" is equal to the birth of the reader, because the meaning is not in the origin of the text but in the destination of the text. So, if we consider the origin as "author" and the destination as "reader", the meaning is formed in the destination. In other words, the creator of the work is no longer the center of attention and influence; rather, it is the work itself that produces meaning every time it is read or seen by the audience. In this article, the novel *The author does not die; he acts it out* written by Hassan Farhangi is examined based on the "death of the author" theory. The results show that, in this postmodern novel, the author emphasizes features such as the power of choice and choosing the reader (central reader), the character's objection to the narrative process, interference with the writing, and the character's argument with the author and disobedience. The novel also underlines the narrative nature and act of writing, intertextuality, and combining the real life of the author with the fictional life of the characters. These stunts reduce the author's centricity in the text, highlight the role of the reader, and transform the novel into a postmodern text based on the author's theory of death.

Keywords: The death of the author theory, Roland Barth, The novel *The author does not die;he acts it out*,Hasan Farhangi, Postmodernism.

[*] Date of receiving: 2020/12/27 Date of final accepting: 2021/9/20
- email of responsible writer: r.s.shahpar@gmail.com

Humorous representation of love patterns in the poetry of Abolfazl Zaruie Nasrabad*

Dr. Ebrahim Zaheri[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature,
Shahrekord University

Abstract

The way love is expressed, like other emotions, is influenced by cultural factors. As the culture begins to change, attitudes toward love and the way it is expressed change too. In Iran, following the advent of modernity and the formation of new norms and values, attitudes toward love changed, and this led to the formation of different patterns about it. In order to identify these changes and patterns, poetry, especially humorous poetry, plays an important role. In this research, an attempt is made to study the subject of love in Zaruie's poems with a documentary method and to answer the questions 'what patterns of love are represented in this poet's work?' and 'what is the poet's attitude toward it?' The results show that modern, traditional and distilled love patterns are used in Zaruie's poetry. To describe modern love, Zaruie has used the conceptual metaphor of "modern love as a commodity", which shows the effect of consumption on the attitude toward love in the Iranian society. The presentation of love in various models, its portability and transferability, the lack of commitment in romantic relationships and the desire for diversity in love are the most important features of modern love in Zaruie's poetry. This satirical poet has pointed out some of the shortcomings involved, such as a morbid attachment to the beloved and a bitter end.

Keywords: Boalfazl Zaruie, Humor, Modern love, Traditional love, Distilled love.

* Date of receiving: 2020/12/2 Date of final accepting: 2021/9/20
- email of responsible writer: zaheri@sku.ac.ir

The companionship of myth and metaphor in Timurid and Safavid eras based on Mehr and Mah*

Dr. Kobra Bahmani[1]
Postdoctoral researcher of Persian language and literature,
Al-Zahra University
Dr. Zolfaghar Allami
Associate professor of Persian language and literature,
Al-Zahra University

Abstract

The story of Mehr and Mah refers to the oriental love of Mehr for the western Mah and his departure to reach his beloved. The story is an extended sonnet pattern that adapts to the narrative structure of folk tales. It is a frozen discourse that has become a stereotype through repetitions over time and has found its reconstruction and revival in combination with another form. The story is an integration of the two literary types of sonnet and narrative, which can be independently defined despite their entanglements. In other words, the sonnets within the narrative are separated from the story, but the homogenates with meanings derived from the abstract data at the discourse level have complicated the relationships between the signs. The narrative plan is based on a plan-oriented action, and the sonnet is an emotional flow that pervades the entire discourse. Considering the sonnet as an emotional flow and the narrative as a plan-based system, the semiotic analysis examines their functions and interaction in the whole discourse. The questions to answer in this research are 'How have the metaphors of the sonnet changed the syntactic layer?' and 'Has the emotional genre been able to produce new images by breaking language norms? The use of images and metaphors of sonnets in the narrative has objectified the discourse of the sonnets, but this sensitization is not consistent with the poetic tradition and literary criticism of the Timurid and Safavid eras; they seem to be devoid of myths, while the central core of the discourse is based upon mythology.

Keywords: Sonnet, Mehr and Mah, Semiotics, Narrative, Actant, Homogenate.

* Date of receiving: 2020/10/26 Date of final accepting: 2021/9/20
- email of responsible writer: k.bahmani@alzahra.ac.ir

Battle of Rostam and Esfandiyār: An epic narrative of a historical phenomenon*

Dr. Ali Yazdani Rad[1]
Assistant professor of history, Yazd University

Abstract
The story of Rostam and Esfandiyar, as one of the common and rich epics in Iran, has been the subject of wide research studied and interpreted from various perspectives. Each research work, for its part, has shed light on this story to clarify some aspects of the Iranian culture and history. The present study is a descriptive-analytical type based on the historical research method. It tries to re-read the story of Rostam and Esfandiyar from another perspective and to test the hypothesis that this epic is the product of the analysis of the wise Iranian historians of a phenomenon that has occurred many times in the history of Iran and other countries. This historical phenomenon expresses a constant conflict between the central power and local powers. Centuries after the emergence and spread of the story of Rostam and Esfandiyar in Iran, Ibn Khaldun formulated it as a famous theory of how states rose and fell. Confirming this theory and presenting a new understanding of the story of Rostam and Esfandiyar, this research sheds light on the characteristics of the historiography and historical perspective of ancient Iranians.

Keywords: Rostam and Esfandiyar, Centralism, Local powers, Pahlavan, Ibn Khaldun.

* Date of receiving: 2021/5/2 Date of final accepting: 2021/9/20
- email of responsible writer: yazdani.rad@yazd.ac.ir

Contents
(English Abstracts of the Articles)

– Battle of Rostam and Esfandiyār: An epic narrative of a historical phenomenon ……..…4
Dr. Ali Yazdani Rad
– The companionship of myth and metaphor in Timurid and Safavid eras based on Mehr and Mah ……... 5
Dr. Kobra Bahmani, Dr. Zolfaghar Allami
– Humorous representation of love patterns in the poetry of Abolfazl Zaruie Nasrabad ……...……6
Dr. Ebrahim Zaheri
– Postmodernist reflection of the theory of death of the author in the novel *The author does not die; he acts it out* …….……...7
Faghihe Dehghan, Dr. Reza Sadeghi Shahpar
– The influence of Shahnameh on the heros of folk tales …..……8
Hossein Pooladian, Dr. Faramarz Khojasteh, Dr. Zahra Ansari
– Analysis of Nima's linguistic, literary and rhetorical techniques in developing the concept of grief ……...… 9
Hadis Kalhori, Dr. Rasool Heidari, Dr. Ali Noori

Address
Iran – Yazd
Yazd University, Faculty of Languages and Literature,
Email: Kavoshnameh@journals.Yazduni.ac.ir
http://www.yazd.ac.ir
Yazd University
Department of Persian Language and Literature
Yazd-Iran
Telephone:
0098-35-31232096
Fax
0098-35-31232096

Kavoshnameh

Journal of Research in Persion Language & Literature

Volume 52

Kavoshnameh has been indexed
In (ISC) with its accompanied (IF)

According to the letter issued by the Director of Research Affaires Dept. of the **Regional Information Center for Science & Tecknology (RICeST), Kavoshnameh** has been **indexed in Islamic World Science Citation Center (ISC)** with its accompanied impact factor **(IF)**.

In The Name
Of God