بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی ـ پژوهشی

شماره سی و هفتم، تابستان ۱۳۹۴

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: خسرو قبادی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
مدیر نشریات علمی: محسن جمالیان
دستیار علمی: دکتر مصطفی گرجی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
مترجم: دکتر آتوسا رستم‌بیک تفرشی
حروفچینی و صفحه‌آرایی: مریم بایـه
کارشناس: محمدعلی فلاح

هیئت تحریریه

دکتر محسن ابوالقاسمی، استاد دانشگـاه تهـران
دکتر منوچهر اکبری، اسـتـاد دانشگـاه تهـران
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگـاه تربیت معلـم
دکتر علی شیخ‌الاسلامی، استاد دانشگـاه تهـران
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهران
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مصطفی گرجی، دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر مجتبی منشی‌زاده، دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی ـ پژوهشی است.

مطالب مندرج در مقالات، نمایانگر آرای نویسندگان است.

این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور (www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سیویلیکا (www.civilica.com) و برخی پایگاه‌های دیگر نمایه می‌شود.

❖ نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷
صندوق پستی ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: j.literature@ihss.ac.ir

فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی
قیمت: ۶۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

- مقاله به زبان فارسی یا انگلیسی بوده، قبلاً در جایی چاپ نشده باشد. داشتن چکیده فارسی و انگلیسی برای مقاله ضرورت دارد.
- هیئت تحریریه پس از داوری، پذیرش مقاله را اعلام خواهد کرد.
- مسئولیت صحت مندرجات مقاله‌های علمی با نویسنده یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام ونشانی دقیق، شماره تلفن نویسنده یا نویسندگان و محل خدمت آنان ذکر شود.
- مقاله در برگه‌های **A4** و با رعایت ابعاد صفحه فصلنامه (قطع وزیری) تایپ شود. تعداد جدولها در پایین‌ترین حد در نظر گرفته شود. نمودارها واضح و عکس‌ها سیاه و سفید در کاغذ مناسب در اندازه ۱۵×۱۰ سانتی‌متر تهیه گردد.
- مقاله حروف‌چینی شود و به وسیله پست‌الکترونیکی به دفتر فصلنامه ارسال گردد.
- فصلنامه در ویرایش مقالات آزاد است.

نحوه ارائه مقاله

- مقاله علمی ـ پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع باشد. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
  - عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
  - چکیدهٔ مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
  - مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزهٔ تحقیق اشاره نماید.
  - روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
  - داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارایه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
  - نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
  - ارجاعهای متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷۴: ۲۲).
  - در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوهٔ زیر پیروی شود:
    مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
    کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

فهرست

✍ **تحلیل دگردیسی گفتمان قدرت قدسی در ادبیات ایران از اوستا تا متون عرفانی**.....۱

هادی قلیزاده/ فیروز فاضلی/ محمدکاظم یوسف‌پور

✍ **رویکرد دوگانه انوری به عرفان و تصوف** ۲۷

محمدحسین کرمی/ ناهید دهقانی

✍ **تحلیل زیبایی‌شناختی چند عنصر داستانی در سه رمان رضا امیرخانی (ارمیا، من او، بیوتن)** ۵۵

گلرخ‌سادات غنی/ مینا احمدی/ منوچهر اکبری

✍ **کارکرد اسطوره در گفتمان پسااستعماری رمان فارسی (با تحلیل سه رمان سووشون، رازهای سرزمین من، اهل غرق)**.....۸۹

نفیسه مرادی/ مریم حسینی

✍ **تحلیل رابطه گفتمان اخلاقی متن با شیوه بیان در دو اثر غلامحسین ساعدی** ۱۱۷

زهرا حیاتی

✍ **بررسی زبان سبک ادبی پسامدرن در رمان‌های ایرانی**.....۱۴۷

ساناز رحیم‌بیکی/ محمود براتی/ محمدرضا نصر اصفهانی

✍ **جریان دینی در رمان فارسی پس از انقلاب**..... ۱۷۹

زینب صابرپور/ داوود شادلو

داوران این شماره

دکتر حسین پاینده/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی

دکتر عبدالرضا سیف/ استاد دانشگاه تهران

دکتر حسینعلی قبادی/ استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر مریم صادقی‌گیوی/ دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی

دکتر مصطفی گرجی/ دانشیار دانشگاه پیام نور

دکتر غلامرضا مستعلی پارسا/ دانشیار دانشگاه علّامه طباطبایی

دکتر علیرضا امامی/ استادیار دانشگاه تهران

دکتر بهناز علی‌پور کسکری/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر سیدعلی قاسم‌زاده/ استادیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی

دکتر هومن ناظمیان/ استادیار دانشگاه خوارزمی

دکتر علیرضا صدیقی/ پژوهشگر پژوهشگاه علوم انسانی واجتماعی جهاددانشگاهی

فصلنامه علمی پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و هفتم، تابستان ۱۳۹۴: ۲۵-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۲/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۶/۱۷

تحلیل دگردیسی گفتمان قدرت قدسی در ادبیات ایران از اوستا تا متون عرفانی

هادی قلیزاده*
فیروز فاضلی **
محمدکاظم یوسف‌پور***

چکیده

بررسی صورت‌بندی‌هایِ گفتمان فرّهٔ ایزدی در متون دوره‌های مختلف، با تمرکز بر اوستا و شاهنامهٔ فردوسی، نشان می‌دهد که صورت‌بندیِ عناصر این گفتمان با دگردیسی‌های متعدّد همراه بوده است. در این آثار از میان انبوه معانی و گزاره‌های موجود، برخورداری پادشاهان ایرانی از موهبت فرّهٔ ایزدی، واسطهٔ فیض الهی بودن و حقّ الهی آنان برای حکومت بر مردم، به عنوان دال‌های خاص در شبکه‌ای از عناصر مرتبط و به‌هم‌پیوسته، مفصل‌بندی، برجسته‌سازی و دارای قطعیت معنا شد و معانی دیگر گفتمان فرّهٔ ایزدی، به سبب منظم و هماهنگ شدن دیگر نشانه‌ها حول این نقطهٔ مرکزی و تقلیل و انسداد معنای آنها، به حاشیه رانده شد. این بررسی نشان می‌دهد که گفتمان فرّهٔ ایزدی با استفاده از راهبردهای زبانی مانند تکرار گزاره‌های سازگار، غیریت‌سازی، قطعیت گزاره‌های گفتمان خودی، تقلیل‌گرایی، تخلیهٔ معنایی نشانه‌های گفتمان رقیب و حاشیه‌رانی بسیاری از نشانه‌ها، برساخته شده و به عنوان حقیقتی بدیهی و طبیعی‌شده تثبیت شده است.

واژه‌های کلیدی: فرّهٔ ایزدی، رویکردهای گفتمانی، دگردیسی، اوستا و شاهنامه.

---

* نویسندهٔ مسئول: دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان Gholizadeh_hadi@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان drfiroozfazeli@yaho.com
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان yusofpur@yahoo.com

مقدمه

واژهٔ «گفتمان[1]» در مفهوم سنتی عبارت بود از «عرضهٔ منظم یک موضوع معین در قالب نوشتار یا گفتار» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۵۶). اما امروزه در آثار بسیاری از متفکران برجستهٔ معاصر، گفتمان مفهومی چندوجهی، مبهم و مناقشه برانگیز به خود گرفته است و به تمامی آنچه گفته و نوشته می‌شود، اطلاق می‌گردد. به طور کلی مطالعات گفتمانی را در دو معنا و رویکرد متفاوت و در عین حال مرتبط با یکدیگر، یعنی رویکرد زبان‌شناختی و رویکرد اجتماعی تقسیم‌بندی کرده‌اند. هر یک از این رویکردها نیز به نوبهٔ خود به حوزه‌ها و زیرشاخه‌های دیگری تقسیم می‌شود.

رویکرد زبان‌شناختی: عامل اصلی شکل‌گیری مفهوم گفتمان در این رویکرد، کشف قواعد و مشاهدهٔ ویژگی‌های صوری قطعات زبانی، ساختارهای نحوی، هم‌آیی‌های واژگانی، نظم ساختارهای متن، ساختارهای فراجمله‌ای و... است. این رویکرد در زبان‌شناسی متوقف نماند و در مدت نسبتاً کوتاهی با وارد شدن به مطالعات فرهنگی و اجتماعی، در قالب تحلیل انتقادی گفتمان بسط و گسترش یافت. زبان‌شناسان در بحث از تحلیل گفتمان، سه دیدگاه را مطرح می‌کنند: ۱- تحلیل گفتمان ساختارگرا ۲- تحلیل گفتمان کارکردگرا (نقش‌گرا) ۳- تحلیل گفتمان انتقادی. وجه مشترک هر سه رویکرد این است که در آنها «زبان» بزرگ‌تر از «گفتمان» است (سلطانی، ۱۳۹۱: ۳۵).

رویکرد اجتماعی: در این رویکرد، گفتمان، امری اجتماعی است و هدف تحلیل عبارت است از تشخیص و توضیح عناصر متنی در مقام شاخص‌های موجودات اجتماعی یا اجتماعی روانی؛ (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۵۶-۲۵۸). بر اساس این نگرش، گفتمان نه تنها بزرگ‌تر از زبان است، بلکه کل حوزهٔ اجتماع را در برمی‌گیرد و نظام‌های حقیقت را بر فاعل‌های اجتماعی (سوژه‌ها) تحمیل می‌کند. در نظر فوکو، گفتمان؛ مجسم‌کنندهٔ معنا و ارتباط اجتماعی و شکل‌دهندهٔ ذهنیت و نیز ارتباطات اجتماعی - سیاسی (قدرت) است. به اعتقاد فوکو، تنها راه درک ما از واقعیت از طریق گفتمان و ساختارهای گفتمانی می‌گذرد. او تأکید می‌کند: آنچه به نظر ما معنی‌دار می‌آید و نیز نحوهٔ تعبیر ما از اشیا و رخدادها و چیدن آنها درون نظام معنا، وابسته به ساختارهای گفتمانی است. گفتمان نه

1. Discourse

تنها اشیا را برای ما برمی‌سازد و ادراک ما را از اشیا شکل می‌دهد، بلکه در عین حال سلسله رویدادهای خاصی را در درون روایت‌هایی که از دید یک فرهنگ خاص واقعی یا جدّی هستند، می‌سازد (میلز، ۱۳۸۸: ۶۳-۷۱). در این رویکرد، قدرت گفتمان ناشی از نهاد و ساختارهای غیر گفتمانی است و نهادها و کردارهای اجتماعی، سازوکارهایی به کار می‌بندند که گفتمان‌ها را بازتولید و نظم گفتمانی را کنترل می‌کنند. این رویکرد که نقش‌گراست و بر اساس آن متن با حوزه‌هایی چون جامعه، تاریخ، سنت، فرهنگ، سیاست، ایدئولوژی و قدرت ارتباط دارد، با نام و نظریات میشل فوکو، لاکلا، موفه و... همراه شده است.

در پژوهش حاضر، فارغ از تنوع حوزه‌ها و مفاهیم از منظر اصطلاحات رایج در رویکرد اجتماعی، نحوهٔ بازتاب فرّهٔ ایزدی و صورت‌بندی‌های آن بررسی می‌شود. فرّهٔ ایزدی، مبنای حقانیت و مشروعیت پادشاهان در ایران باستان بود[1]. فرّهٔ ایزدی پیش از اسلام، دگردیسی‌های چشمگیری نداشت و عمدهٔ تغییرات آن در دورهٔ اسلامی صورت گرفت. پس از سقوط ساسانیان، فرّهٔ ایزدی به حاشیه رانده شد و پس از قرن سوم با تغییراتی در عناصر و محتوا، بار دیگر در متون مختلف بازتاب یافت. گزاره‌های گفتمان فرّهٔ ایزدی در آثار این دوره، ضمن بازتولید دیدگاه باستانی آن، بر مبنای شرایط و مقتضیات عصر صورت‌بندی شده است. این دگردیسی‌های محدود، چه از نظر عناصر و چه از نظر محتوا، جنبهٔ ماهوی نداشت و به گونه‌ای نبود که موجب گسست گفتمانی گردد. بنابراین فرّهٔ ایزدی به شکلی مستمر و با شیوه‌های خاص خود، همواره در اندیشهٔ ایرانیان مطرح شده است. از این‌رو بررسی انتقادی این نظریه، به‌ویژه از دیدگاه گفتمان‌شناسی و تحلیل رویکردهای گفتمانی آن، علاوه بر مشخص کردن تحولات فکری قوم ایرانی، از نظر نمایان ساختن افق‌های جدید پژوهشی در زمینهٔ مطالعات ادبی و تاریخی نیز مفید و تأثیرگذار خواهد بود.

مقالهٔ حاضر با تمرکز بر دو اثر برجسته یعنی «اوستا» و «شاهنامه» فردوسی و با روش توصیفی - تحلیلی و رویکرد تاریخی به چگونگی صورت‌بندی فرّهٔ ایزدی بر اساس مفاهیم و اصطلاحات گفتمان‌شناسی می‌پردازد. این مقاله، پس از بیان اجمالی اصطلاحات گفتمان‌شناسی و تبیین اندیشه‌های مرتبط با فرّهٔ ایزدی و دگردیسی‌های صورت‌گرفته در آنها، می‌کوشد تا بر مبنای رویکرد اجتماعی در مباحث گفتمانی نشان

دهد که چگونه با استفاده از راهبردهای زبانی و بهره‌گیری از قطعیت‌ها، تقلیل‌ها و حذف و حاشیه‌رانی بسیاری از نشانه‌ها و معناها، حقیقت‌ها و بداهت‌های مورد نظر گفتمان فرّهٔ ایزدی برساخته شده‌اند.

اصطلاحات و مفاهیم، بدون در نظر گرفتن تضادهای درونی آنها و بر مبنای ساده‌سازی تعریف شده‌اند و با توجه به تداخل حوزه‌ها و میسر نبودن مرزبندی قطعی، درصدی از هم‌پوشانی نیز در آنها قابل مشاهده است. با به کار بردن این رویکرد و با طرح شیوه‌های دیگرِ نگاه به این موضوع، می‌توان چگونگی طبیعی‌شدگی و حقیقت‌انگاری گزاره‌های این گفتمان را روشن ساخت و در بداهت بسیاری از احکام و آموزه‌های آن بازاندیشی نمود.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ گفتمان و نیز چگونگی آغاز و گسترش فرّهٔ ایزدی و عناصر مرتبط با آن، تاکنون کتاب‌ها و مقاله‌های مستقل بسیاری تألیف شده است. از منظر مؤلفه‌های مورد نظر در تحلیل گفتمان، *لیلا حق‌پرست* (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «شیوه‌های تصویرسازی کارگزاران اجتماعی در داستان بهمن از *شاهنامه* و *بهمن‌نامه* بر اساس مؤلفه‌های جامعه‌شناختی - معنایی در تحلیل گفتمان» چگونگی ظهور ساخت‌های ایدئولوژیک مرتبط با یک واقعهٔ داستانی واحد را در دو متن متفاوت بررسی می‌کند. نویسندهٔ این مقاله، بر مبنای نظریات «تئو ون لیوون»[1] به تحلیل گفتمان در این دو متن پرداخته است.

هر چند آثار منتشرشده‌ای که هر کدام به گونه‌ای با بخشی از مباحث مطرح‌شده در این تحقیق ارتباط می‌یابد فراوان است، تاکنون تحلیل صورت‌بندی‌های فرّهٔ ایزدی در *اوستا* و *شاهنامه*، بر مبنای رویکردهای گفتمانی و به صورت یک تحقیق مستقل بررسی نشده و دیدگاه‌های مطرح‌شده در این آثار به عنوان یک گفتمان ارزیابی نشده است. این تحقیق با اتخاذ و کاربست مفاهیم و اصطلاحات گفتمان‌شناسی در چارچوب رویکردهای گفتمانی، به تحلیل وجوه مختلف صورت‌بندی‌های فرّهٔ ایزدی می‌پردازد.

---

1. Teo Van Leeuwen.

فرّهٔ ایزدی از منظر رویکردهای گفتمانی

صورت‌بندی‌های گفتمانی فرّهٔ ایزدی

گفتمان، «تحلیلی از روابط متقابل دانش و قدرت در برساختن حقیقت است» (کلانتری، ۱۳۹۱: ۱۴). فوکو، مجموعه‌ای از احکام یا گزاره‌ها را تا زمانی که متعلق به صورت‌بندی گفتمانی مشترکی باشد، گفتمان می‌نامد. در نظر او، گفتمان عبارت است از «تعدادی محدود از گزاره‌ها که می‌توان شرایط وجودشان را مشخص کرد» (فوکو، ۱۳۸۹: ۱۷۴). این گزاره‌ها، یکدیگر را توجیه می‌کنند، با یکدیگر سازگارند و هر گزاره در ارتباط با تمام گزاره‌ها عمل می‌کند (هال، ۱۳۸۶: ۶۲ به نقل از چراغی، ۱۳۹۰: ۱۴). مفهوم کلیدی در نظریهٔ گفتمان فوکو، حکم یا گزاره است. مجموعهٔ چند حکم یا گزاره، یک صورت‌بندی گفتمانی را شکل می‌دهد و صورت‌بندی گفتمانی منسجم و یکپارچه موجب افزایش نفوذ و قدرت یک گفتمان می‌شود. منظور فوکو از گزاره، کنش‌های گفتاری جدی است که وقتی در چارچوب یک صورت‌بندی گفتمانی - که خود نظام نسبتاً مستقلی را تشکیل می‌دهد - گرد می‌آیند، گفتمانی را می‌سازند که شیوه‌های اندیشیدن و معیار صدق و کذب را در دوره‌های تاریخی مشخص تعیین می‌کند (سلطانی، ۱۳۹۱: ۴۱-۴۲).

در ایران باستان، با تشکیل شاهنشاهی هخامنشی و فتوحات گستردهٔ کورش، نخستین بارقه‌های مشروعیت حکومت او با ترویج این اندیشه که اراده‌ای فرابشری و نیرویی شکست‌ناپذیر، کورش و شاهنشاهی‌اش را احاطه کرده است مطرح گردید که بعدها از آن با نام فرّهٔ ایزدی تعبیر شد. پیروزی‌های بعدی جانشینان کورش، این نظریه را تقویت کرد. تبلیغات مستمری که صاحبان قدرت برای بهره‌برداری از این نظریه برای اثبات مشروعیت حکومت انجام می‌دادند، به واسطهٔ همراهی موبدان دین زرتشتی موجب شد که نظریهٔ فرّهٔ ایزدی با بخشی از اندیشه‌های دین زرتشتی که با آن متناسب به نظر می‌آمد، درهم آمیخته شود. این پیوند میان دین و دولت و به عبارت دیگر دانش و قدرت، عاملی مهم برای ساختن حقیقتی نوین همراه با صورت‌بندی‌های گفتمانی یکپارچه و منسجم شد.

در همین مقوله در بسیاری از گزاره‌های مرتبط در این صورت‌بندی گفتمانی، از رابطه و پیوند میان فر و دین‌مداری سخن به میان آمده است. «فرّی که از آنِ زرتشتِ

اشون بود که دینی اندیشید، که دینی سخن گفت، که دینی رفتار کـرد... در شـهریاری، بهترین شهریار... در فرّه‌مندی، فرّه‌مندترین... بود» (اوسـتا، ۱۳۷۱، ج۱: ۴۹۹). همچنـین فـرّ ایزدی، عاملی دانسته شده که اهریمن را شکست می‌دهد. «فرّ ایرانی، اهریمن پرگزنـد را شکست دهد» (همان: ۴۸۱). در این گزاره‌ها علاوه بر زرتشت، پادشاهان نیز به دلیل اینکـه با دین، پیوند استواری داشته و دینی می‌اندیشیده و دینی رفتار می‌کرده‌اند، صـاحب آن درجه از شایستگی و لیاقت شده‌اند که بتوانند دریافت‌کنندهٔ فر باشـند. «فـرّی کـه از آنِ کی‌گشتاسب بود که دینی اندیشید، که دینی سخن گفت، که دینی رفتـار کـرد» (همـان: ۵۰۰). «اوست که بازو و پناه این دینِ اهورایی زرتشت بود... که این دینِ در بنـد بسـته را از بند برهانید و پایدار کرد» (همان: ۵۰۱) (برای نمونه‌های بیشـتر، ر.ک: همـان: ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۹۳، ۴۹۵، ۵۰۰،۴۹۹ ،۵۰۱ و ۵۰۳؛ نیز: کارنامهٔ اردشیر بابکان، ۱۳۶۹: ۴۲ و ۴۴).

به این ترتیب بر اثر تکرار گزاره‌ها یا احکام منسـجم ایـن گفتمـان در مجموعـه‌ای از سنگ‌نوشته‌ها، سنگ‌نگاره‌ها، متون مختلف سیاسی، دینـی و... کـه بـه دلیـل سـازگاری، یکپارچگی و داشتن ارتباط تنگاتنگ، به توجیه یکدیگر می‌پرداختند، این گفتمان جدیـد که نگاهی نو به پدیدهٔ قدرت و حاکمیت داشت توانسـت صـورت‌بنـدی گفتمـانی خـاص خود را تثبیت کند. گزاره‌های زیر که در چارچوب صورت‌بندی‌های گفتمان فـرّهٔ ایـزدی، نشان‌دهندهٔ گونه‌ای امتیاز و حقّ ویژه و الهی برای پادشاهان به منظور حکومت بر مـردم است، در غالب متون و سنگ‌نوشته‌های باقی‌مانده از دورهٔ باسـتان قابـل مشـاهده اسـت: «اهورامزدا شاهی را به من عطا فرمود. به خواست اهورامزدا من شـاه هسـتم. اهـورامزدا... مرا شاه کرد. اهورامزدا آن را به من ارزانی فرمود. ای مرد فرمان اهورامزدا، آن به نظر تـو ناپسند نیاید و...» (نارمن شارپ، ۱۳۸۲: ۸۵-۸۷). بر اساس همـین دیـدگاه، تمـامی اعمـال و کردار پادشاه را نیز به اهورامزدا منتسب می‌کردنـد: «اینکـه کـرده شـده، آن همـه را بـه خواست اهورامزدا کردم» (همان: ۸۷).

چنین گزاره‌هایی در متون مختلف بازمانده از دوران باستان به فراوانی دیـده مـی‌شـود. البته سوژه‌های مختلف با شیوه‌هایی متفاوت، همین احکام و گزاره‌ها را بازتاب می‌دادند. بـه عنوان مثال در بسیاری از سنگ‌نگاره‌های باستانی، برای القای گونه‌ای هـم‌ذات‌پنـداری یـا

این‌همانی میان اهورامزدا و پادشاه، آنها را شبیه یکدیگر ترسیم می‌کردند.

- در سنگ‌نگاره و سنگ‌نوشتهٔ بیستون، اهورامزدا با چهرهٔ انسانی و ریشی مستطیلی تجسم یافته است و دست چپش را با حلقه‌ای به سوی داریوش دراز کرده و در حال تسلیم قدرت و سلطهٔ پادشاهی به اوست. اهورمزدا با دست راستش - که آن را بلند کرده - خیر و برکت برای داریوش می‌خواهد.

- در بیشتر سنگ‌نوشته‌های دورهٔ ساسانی مانند کتیبهٔ اردشیر بابکان در نقش‌رستم، کتیبهٔ شاپور یکم در حاجی‌آباد، کتیبهٔ نرسی در نیشابور، کتیبهٔ طاق‌بستان و... به دنبال اسامی پادشاهان، عبارت «کی چهر از ایزدان دارد» آمده است (عریان، ۱۳۹۲: ۳۰، ۳۸، ۴۷ و ۹۶).

- اردشیر بابکان نیز در محوطهٔ نقش‌رستم، سنگ‌نگاره‌ای تراشیده و صحنهٔ تاج‌گیری‌اش از دست اهورامزدا را ثبت کرده است. در این سنگ‌نگاره، اردشیر فرّهٔ ایزدی را به صورت طومار فرمانی از دست اهورامزدا می‌گیرد. اهورامزدا، دست راستش را به سوی اردشیر دراز کرده، دیهیم یا حلقه‌ای را... به شاهنشاه اهدا می‌کند (نفیسی، ۱۳۸۴: ۲۵۲).

- در طاق‌بستان نیز فروهر، حلقهٔ فرّهٔ ایزدی را به شاه می‌دهد. لباس شاه و نگارهٔ فروهر یکسان است. هر دوی آنها شلواری چین‌دار به پا دارند که با بندی به مچ پایشان چسبیده است. همچنین هر دو، کمربند و دست‌بند دارند.

سوژه‌های مختلف، گزاره‌های یادشده را به کار می‌برده‌اند تا این دیدگاه را ترویج و تثبیت نمایند که پادشاه، همزاد یا مثال اهورامزدا بوده، تجلی و فروغی از او به حساب می‌آید. بنابراین قدرت و نیروی مافوق انسانی دارد. به کار بردن گزاره‌های تثبیت‌شدهٔ این گفتمان و تکرار آن توسط سوژه‌های مختلف، یکی از مهم‌ترین نشانه‌های قدرت در این گفتمان بوده است. بر این اساس در دورهٔ باستانی ایران، گفتمان فرّهٔ ایزدی توانست با منسجم ساختن مجموعه‌ای از گزاره‌ها دربارهٔ موضوع حاکمیت و قدرت، زبان را در آن زمینه تجهیز نماید و با تکرار گزاره‌های مورد نظر خود به صورت گفتار، نوشتار، ترسیم در سنگ‌نگاره‌ها و... به بازتولید آن با شیوهای مختلف بپردازد. به این ترتیب سامان معرفت آن دوره[۲]، بر مبنای صورت‌بندی‌های منسجم گفتمان فرّهٔ ایزدی و با توجه به معیارهای مورد نظر این نظریه یعنی تثبیت حقّ الهی پادشاهان برای حکومت بر مردم شکل گرفت و زمینه‌ای فراهم شد تا مردم این فرهنگ، در چارچوب و محدودهٔ آن به جهان بنگرند.

فرّهٔ ایزدی در دوره‌های مختلف تاریخی، با وجود گسست‌ها و دگردیسی‌های گوناگون، همواره با گزاره‌ها و صورت‌بندی‌های متفاوت به عنوان بخشی جدانشدنی در پس‌زمینهٔ فرهنگ سیاسی ایرانیان، حضوری محسوس دارد. گزاره‌های این گفتمان در عصر هخامنشی و ساسانی، حول دال مرکزی تثبیت حقّ الهی پادشاه آرمانی و آسمانی به عنوان واسطهٔ فیض الهی برای حکومت بر مردم، صورت‌بندی شده بود. پس از اسلام نیز سوژه‌های مختلف در قالب فلسفهٔ سیاسی، سیاست‌نامه، اشراق، عرفان و شریعت‌نامه، با رهیافت و رویکرد خاص خود و با گزاره‌های متفاوت، حول محور این آموزه یعنی رهبری آرمانی که واسطهٔ فیض الهی باشد، صورت‌بندی شدند. به عنوان نمونه(۳)، اهل تصوف، فیض الهی را در اولیاءالله مستمر می‌دیدند و سهروردی، حکیمان متألّه را واسطهٔ فیض الهی می‌دانست. همچنین نظریهٔ حاکم حکیم فارابی، مُطاع (امام متأله) غزّالی، نظام شاهی مورد نظر خواجه نظام‌الملک و ولایت (حاکمیت) صوفیان سیّد حیدر آملی، از جمله نظریه‌هایی هستند که با صورت‌بندی‌های خاص خود، این نگرش را بازتاب می‌دهند.

برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی

گفتمان‌ها درون خود، عناصر و رفتارهایی از تمام بخش‌های جامعه دارند. مفصل‌بندی[1] به کار گردآوری اجزای گوناگون و ترکیب آنها در یک هویت جدید اشاره دارد. در این فرآیند و تحول گفتمانی (مفصل‌بندی در نظریهٔ لاکلا و موفه) دال‌ها و نشانه‌های متفرق در یک رابطهٔ شبکه‌ای جمع می‌شوند و تثبیت معنایشان در آن رابطه یا شبکه صورت می‌گیرد (سلطانی، ۱۳۹۱: ۷۶). مهم‌ترین این نشانه‌ها، «دالّ مرکزی» است که نشانه‌های دیگر حول آن انسجام می‌یابد. برای جمع‌شدن معنای نشانه‌های درون یک گفتمان حول یک نقطهٔ مرکزی و برای آنکه یک نشانه با نشانه‌های دیگر در شبکهٔ گفتمانی سازگار شود، یک معنا از معناهای متعدد در آن گفتمان، برجسته و در پیوند با عناصر موجود تثبیت می‌گردد و معناهای دیگر بر اثر تقلیل معانی به حاشیه رانده می‌شوند. در این حالت، نشانه‌ها حول یک نقطهٔ مرکزی، یعنی نشانهٔ برجسته‌ای که در مرکز گفتمان دارای قطعیت معنایی است، می‌چرخند تا به تدریج بر اثر منظم‌شدن با آن

1. Articulation.

هماهنگ می‌شوند و معناهای دیگر آنها به حاشیه رانده می‌شود (سلطانی، ۱۳۹۱: ۷۴-۷۶).

واژهٔ فرّه، بر معانی و مدلول‌های متعددی دلالت دارد. نخستین معنی کلمهٔ هورنه، «چیز به دست آمده، یا چیز خواسته» بوده و سپس به معنی «چیز خوب، چیز خواستنی، خواسته، امور مطلوب» گرفته شده است. بعدها به معنی دارایی تعبیر گردید (معین، ۱۳۶۴، ج۱: ۴۱۲). خُرّه یا فَرّه در معنی اصطلاحی نیز به معنای موهبتی الهی، عنایت الهی، فروغ الهی، تأیید الهی و آسمانی و برکت است (کربن، ۱۳۸۳، ج۱: ۵۹). در «برهان قاطع» آمده است: خرّه یا خوره، نوری است از جانب خدای تعالی که بر خلایق فایز می‌شود که به وسیلهٔ آن بعضی قادر شوند به ریاست حرفت‌ها و صنعت‌ها (برهان قاطع، ذیل واژهٔ «خرّه یا خوره»).

در گفتمان فرّهٔ ایزدی از میان انبوه معانی و گزاره‌های موجود، مدلول‌های خاصی در شبکه‌ای از عناصر مرتبط و به‌هم‌پیوسته، مفصل‌بندی و برجسته‌سازی شد و آن برخورداری پادشاهان ایرانی از موهبت فرّهٔ ایزدی، واسطهٔ فیض الهی بودن آنها و حقّ الهی آنان برای حکومت بر مردم بود. این گزاره‌های مفصل‌بندی شده در غالب آثار با شیوه‌های مختلف بازتاب یافتند. به عنوان مثال:

- در *کارنامهٔ اردشیر بابکان*، فرّهٔ ایزدی، عامل اصلی در کسب پادشاهی توسط اردشیر قلمداد شده است(۴).

- در *دینکرد*، علاوه بر پادشاهی، سامان جهان نیز به شهریار فرّه‌مند نسبت داده شده است(۵).

- در *شاهنامه* نیز پادشاهان به واسطهٔ برخورداری از فرهٔ ایزدی، شایستهٔ این مقام معرفی شده و به دلیل داشتنِ فرّهٔ ایزدی و واسطهٔ فیض بودن، دانای راز درون خوانده شده است(۶).

به این ترتیب در حالی که فرّه، معانی و جنبه‌های گوناگون دارد و ظهورات فرّه در انسان‌ها متفاوت است (شایگان، ۱۳۷۱: ۳۱۸)، بر اثر مفصل‌بندی و چرخش گزاره‌های متعدد این گفتمان حول محور حقّ الهی پادشاهانِ برخوردار از موهبت فرّهٔ ایزدی برای حکومت بر مردم، به تدریج این گزاره به عنوان نشانهٔ برجسته‌ای در مرکز گفتمان فرّهٔ ایزدی دچار قطعیت معنا شد و به سبب منظم و هماهنگ شدن دیگر نشانه‌ها حول این

نقطهٔ مرکزی و تقلیل و انسداد معنای آنها، معانی دیگر گفتمان فـرّهٔ ایـزدی بـه حاشـیه رانده شد. این انسداد معنایی و حاشیه‌رانی موجب شد تا بسیاری از مفاهیم گفتمان فـرّهٔ ایزدی نظیر فرّهٔ پهلوانان، فرّهٔ جنگاوران، فرّه در مفاهیم کمالات روحـانی و درونـی، فـرّهٔ صنعت‌ها و حرفت‌ها و... به واسطهٔ حاشیه‌رانی مورد توجه قرار نگیـرد. بـا توجـه بـه ایـن نکته که برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی، شیوه‌ای بـرای حفـظ و اسـتمرار قـدرت از طریـق مبارزه برای تثبیت معنای دال‌های شناور است و گفتمان‌ها از این ویژگی به هنگام نـزاع و برای تعریف دال‌های شناور بهره مـی‌گیرنـد (سـلطانی، ۱۳۹۱: ۱۱۰-۱۱۴)، برخـی از ایـن معانی و گزاره‌های به حاشیه رانده‌شده، توانستند با باقی‌ماندن در بُعد درزمانی و تاریخی، توسط سوژه‌های دیگر احیا شده، مورد استفاده قرار گیرند. از این‌رو یکی از دلایلی که در متون اوستایی و پهلوی از سه گونه فرّ نام برده شده، در حالی کـه در *شـاهنامه* از چهـار نوع فر[۷] سخن به میان آمده، می‌تواند همین ویژگی یعنی احیای دال‌هـای شـناور و بـه حاشیه رانده‌شده، در بُعد درزمانی باشد.

با توجه به شرایط تاریخی و نگرش‌های حاکم بـر گفتمـان مسـلط در هـر دوره و بـر مبنای دگردیسی‌های به وجود آمده در گفتمان فرّهٔ ایـزدی، گـزاره‌هـای برجسـته‌سـازی شده و به حاشیه رانده‌شدهٔ آن نیز متفاوت و متغیر بوده اسـت. بـه عنـوان مثـال پـس از اسلام و با دگردیسی گفتمان فرّهٔ ایزدی به گفتمان ولایت عارفانه، خداگونگی و خاصـیت آینگی شخص ولی در انتقال فیض الهی به مریدان، برجسته‌سازی و دچار قطعیـت معنـا شد. اما به دلیل آنکه گفتمان فرّهٔ ایزدی، به واسـطهٔ گسسـت از حالـت سـلطهٔ گفتمـانی خارج شده بود، مفهوم حکومتی آن به حاشیه رانده شد. با توجـه بـه اینکـه ایـن فراینـد یعنی رویّهٔ «کنارگذاری و طرد، در ذات خود به نحـو تنـاقض‌آمیـزی یکـی از مهـم‌تـرین راه‌هایی است که طی آنها گفتمان تولید می‌شود» (میلز، ۱۳۸۸: ۸۶)، این گزارهٔ بـه حاشـیه رانده‌شده توانست با باقی‌ماندن در بُعد درزمانی و تاریخی، قرن‌ها بعد توسـط سـهروردی احیا شده، بار دیگر مورد استفاده قرار گیرد. از دیدگاه سهروردی آنگاه که انسان از فیض خرّه برخوردار گردد، می‌تواند حکیمی کامل شود و خلافت الهی بیابـد (سـهروردی، ۱۳۸۰، ج۳: ۸۱). سهروردی با تلفیق شهود معنوی و محتوای حکومتی در وجود حکیم متأله، بـه هستهٔ اولیهٔ این اندیشه، یعنی حاکمیت پادشاه برخوردار از موهبت فرّهٔ ایـزدی و واسـطهٔ فیض الهی بازگشت داشت.

استفاده از رویهٔ تفسیر

یکی از شیوه‌ها و قواعدی که وظیفهٔ نظارت درونی بر گفتمان را برعهده دارد و به گفتمان‌های خاصی تداوم و حیات می‌بخشد، رویهٔ تفسیر است. در این شیوهٔ نظارت، همان سازوکارهای درونی گفتمان بر خود گفتمان نظارت می‌کنند. رویّهٔ تفسیر، موجب می‌شود که مجموعه‌هایی از گفتارهای توأم با آداب معین، در اوضاع و احوال مشخصی به شکلی مداوم تکرار شوند. در این شرایط، گفتمان‌هایی که همواره به زبان می‌آیند، دهان به دهان می‌چرخند و همه آنها را تکرار می‌کنند، گفتمان معتبر و ارزشمند تلقی می‌شوند. به اعتقاد فوکو، تفسیر، پایندگی، مشروعیت و غنای یک متن را تضمین می‌کند (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۶). این فرایند، چرخش مداوم متون را تأمین می‌کند و در عین حال موجب واپس‌زدن متونی می‌شود که چندان چیزی دربارهٔ آنها گفته یا نوشته نمی‌شود (میلز، ۱۳۸۸: ۸۸). برخی از متون در گفتمان به منزلهٔ متون اولیه قلمداد می‌شوند که رازآلود هستند و متون دیگر به تفسیر این متون می‌پردازند که از آنها به عنوان متون ثانویه یاد می‌کنند. متون ثانویه محدود به متون اولیه‌اند.

در گفتمان فرّهٔ ایزدی، پس از آنکه معانی و گزاره‌های آن در ارتباط با حاکمیت و قدرت، پیرامون منشأ الهی و فرابشری حکومت پادشاهان تثبیت و از قطعیت معنایی برخوردار شد، این نظریه با استفاده از رویهٔ تفسیر و تعبیرهای گوناگونی که از آن به عمل می‌آمد، در متون مختلف و با استفاده از سازوکارهای متفاوت و متنوع تکرار شد و از این طریق با چرخش مداوم در متون گوناگون تداوم حیات یافت. در این متون، سوژه‌های مختلف با شیوه‌هایی متنوع، احکام و گزاره‌های گفتمان فرّهٔ ایزدی را بازتاب می‌دادند. این گزاره‌ها در سنگ‌نوشته‌ها و سنگ‌نگاره‌ها، با ترسیم مشابه اهورامزدا و پادشاه، در راستای هم‌ذات‌پنداری یا گونه‌ای این‌همانی شاه آرمانی بود. در *اوستا* - هرچند مدتی بسیار طولانی به صورت سینه به سینه نقل می‌شد - به واسطهٔ همراهی موبدان و آمیختن آموزه‌های مندرج در نظریهٔ فرّهٔ ایزدی با بخشی از اندیشه‌های دین زرتشتی، موضوع فرّهٔ ایزدی پادشاهان و منشأ الهی حکومت آنان، به صورتی برجسته تکرار و بازنمایی شد. *اوستا* به منزلهٔ متن اولیه و اساسی برای ترویج و تبلیغ گزاره‌های صورت‌بندی شدهٔ این گفتمان قلمداد می‌شد. البته این امر خود محصول همراهی و

روابط ساختاری میان دانش و نیروها و نهادهای اجتماعی قدرتمند، در برساختن حقیقت و معرفت بود. زیرا «این عین‌ها (اوبژه‌ها) نیستند که گفتمان‌ها را به وجود می‌آورند، بلکه موضوع به عکس اتفاق می‌افتد. گفتمان‌ها از طریق پیوندشان با ساختارهای مسلّط قدرت و به نام عینیت علمی، نظام‌های حقیقت را تشکیل می‌دهند» (گریگوری، به نقل از بروجردی، ۱۳۸۶: ۱۱).

در گفتمان فرّهٔ ایزدی، متون ثانویهٔ بسیاری *اوستا* را به عنوان یکی از متون اولیه و اساسی آموزه‌های این گفتمان، به سبب رازآلودگی و ابهامات فراوان تفسیر کردند. با توجه به اینکه متون ثانویه، محدود به متون اولیه‌اند و چیزی را بیان می‌کنند که در متون اولیه آمده است، در متون ثانویهٔ مهم و تأثیرگذاری مانند *کارنامهٔ اردشیر بابکان*، *دینکرد*، *بندهش* و...، مدلول‌ها و گزاره‌های گفتمان فرّهٔ ایزدی، در راستای همان مضامین تأکیدشده در *اوستا* تکرار و تفسیر شد و همان مفاهیم با شیوه‌هایی متفاوت مورد تأکید قرار گرفت. این گزاره‌ها در سایر متون ثانویه مانند *شاهنامه*، *سیاست‌نامه*، *کلیله‌ودمنه* و... نیز به همان صورت اولیه، برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی شد و تغییرات و دگردیسی‌های صورت‌گرفته در آنها ماهوی نبود. به عنوان مثال: گزارهٔ «توأمان بودن دین و مُلک» که به اردشیر بابکان - بنیان‌گذار سلسلهٔ ساسانی - منسوب است و البته ریشه در صورت‌بندی‌های گفتمان فرّهٔ ایزدی دارد، در آثار ادبی و تاریخی دوره‌های اسلامی با بسامد بسیار و تفسیرها و تکرارهای فراوان همراه شده است. این سخن مشهور در بسیاری از متون ادبی دورهٔ اسلامی، به پیامبر اسلام(ص) نسبت داده شده است: «و اشارت حضرت نبوّت بدین وارد است که: الملک و الدّین توأمان» (منشی، ۱۳۷۳: ۴). در *چهارمقاله* نیز آمده است: «و خود سید ولدِ آدم می‌فرماید: الدینُ و الملکُ توأمان» (نظامی عروضی سمرقندی، بی‌تا: ۲۶-۲۷). تکرار این گزاره با صورت‌بندی‌های مختلف و نسبت‌های متفاوت، نمونه‌ای است که نشان می‌دهد چگونه گزاره‌های مندرج در متون اولیه با حفظ هویتِ دیرین و دگردیسی غیر ماهوی، به دورهٔ جدید انتقال یافته‌اند.

به این ترتیب رویّهٔ تفسیر، یکی از سازوکارهای درونی گفتمان فرّهٔ ایزدی بود که موجب شد مفاهیم مندرج در این گفتمان، توأم با آداب معین و در اوضاع و احوال مشخصی به صورت مداوم تکرار شوند و همواره به زبان آیند. این امر چرخش مداوم این

گفتمان را تأمین کرد و باعث شد تا بر اثر چرخش دهان‌به‌دهان و تکرارهای فراوان، گزاره‌های برجسته‌سازی شدهٔ گفتمان فرّهٔ ایزدی معتبر و ارزشمند تلقی شوند و پایندگی و مشروعیت آنها را تضمین کرد. رویّهٔ تفسیر در عین حال موجب واپس‌زدن دیگر گزاره‌های این گفتمان گردید که چندان چیزی دربارهٔ آنها گفته یا نوشته نمی‌شد.

طبیعی‌شدگی[1]

صورت‌بندی‌های ایدئولوژیک گفتمانی، غالباً می‌کوشند ویژگی ایدئولوژیک گفتمان را پنهان سازند و آنها را طبیعی جلوه دهند، به طوری که مشارکین احساس کنند پدیده و روابط چنانند که باید باشند و کاملاً طبیعی و عادی‌اند. در این حالت، یعنی عدم شفافیت ایدئولوژیک، با گفتمان طبیعی‌سازی شده مواجهیم. طبیعی‌شدگی از برساخته‌های «نورمن فرگلاف» است. فرگلاف این اصطلاح را برای کاربرد طبیعی‌شدگی ایدئولوژی‌ها در جامعه به کار می‌گیرد، تا از این طریق غیر طبیعی بودن ایدئولوژی و نهایتاً گفتمان را آشکار سازد و ساختارهایی را که بدیهی انگاشته می‌شود، واسازی کند. واسازی، تلاشی است برای نفی ساختار به عنوان پیش‌فرض موجود برای فهم (اسمیت، ۱۳۸۳: ۲۱۰). طبیعی‌سازی، رابطهٔ تنگاتنگی با طرد یا کنارگذاری دارد. طرد یا کنارگذاری، روی گفتمان عمل می‌کند تا آنچه را که می‌تواند گفته شود و آنچه را که نمی‌تواند به مثابه دانش به شمار آید، محدود سازد. «در این حین آنچه امکان گفته‌شدن پیدا می‌کند، بدیهی و طبیعی می‌نماید. این طبیعی‌بودن نتیجهٔ چیزی است که کنار گذاشته شده، چیزی که تقریباً غیر قابل گفتن است» (میلز، ۱۳۸۸: ۲۰). از این‌رو کوشش نظریه‌پردازان بر آن است که طبیعی‌سازی ساختارهای گفتمانی مسلط را مورد چون و چرا قرار دهند.

گزاره‌های متعدد گفتمان فرّهٔ ایزدی، به‌ویژه آن بخشی که مربوط به حاکمیت و قدرت و حقّ الهی سلطنت پادشاهان بود، توسط سوژه‌های متفاوت و در متون مختلف به صورت مداوم تکرار می‌شد. به عنوان مثال در *اوستا* گزاره‌هایی مانند نمونه‌های زیر را که بیانگر رابطهٔ میان فرّه‌مندی و شهریاری است، با بسامد بسیار می‌توان مشاهده کرد.

---

1. naturalization.

«فری که دیرزمانی از آن هوشنگ پیشدادی بود، چنان‌که بر هفت کشور شهریاری کرد» (*اوستا*، ۱۳۷۱، ج۱: ۴۸۹).

«فری که دیرزمانی از آن جمشید خوب‌رمه بود، چنان‌که بر هفت کشور شهریاری کرد. به شهریاری او نه سرما بود، نه گرما، نه پیری، نه مرگ و نه رشک دیو آفریده» (همان: ۴۸۹-۴۹۰).

در این گزاره‌ها با استفاده از محور همنشینی، واژه‌های فرّ و شهریاری آرمانی، همراه و ملازم یکدیگر آورده شده‌اند. این همراهی و ملازمت که با استفاده از اصل تداعی معانی صورت می‌گرفت، با گونه‌ای از بداهت و قطعیت ارائه می‌شد که با از دست رفتن فرّه، شهریاری نیز با بدفرجامی به پایان می‌رسید (همان: ۴۹۰). کاربرد این گزاره‌ها توسط سوژه‌های دیگر در دوره‌های بعد نیز به گونه‌ای بود که ملازمت فرّه با پادشاهی، حقیقتی بدیهی و عینی تصور می‌شد.

منم گفت، با فرّهٔ ایزدی — هم شهریاری و هم موبدی...
چو این گفته شد فرّ یزدان ازوی — بگشت و جهان شد پر از گفت‌وگوی ...
به جمشید بر تیره‌گون گشت روز — همه کاست زو فرّ گیتی‌فروز

(فردوسی، ۱۳۸۹، ج۱: ۴۱- ۴۵)

(برای نمونه‌های بیشتر ر.ک: اوستا، ۱۳۷۱: ۱، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۶، ۴۹۸، ۴۹۹ و ۵۰۱؛ نیز: فردوسی، ۱۳۷۴: ۲۸۴، ۲۸۹، ۲۹۵، ۳۰۰، ۶۰۶ و ۸۶۱؛ کارنامهٔ اردشیر بابکان، ۱۳۶۹: ۳۹، ۴۲، ۴۴ و ۴۹؛ فرنبغ دادویه، ۱۳۶۸: ۹۸ و آذرفرنبغ، ۱۳۸۶: ۷۱ و ۱۹۸).

تکرار گزاره‌های مختلف گفتمان فرّهٔ ایزدی که توسط سوژه‌های مختلف و از طریق مفصل‌بندی احکام و گزاره‌های منسجم و مرتبط و با استفاده از استراتژی‌های زبانی خاص مانند رویهٔ تفسیر، غیریت‌سازی، برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی و... انجام می‌گرفت، موجب شد که این گفتمان طیّ قرن‌ها بر اثر همراهی دانش و قدرت و بازخوردهای فراوان، به سطحی از طبیعی‌شدگی و تثبیت برسد که حقیقتی بدیهی تلقی شود و تشکیک در آن دشوار و حتی ناممکن به نظر آید. بر اثر این فرآیند، به تدریج صورت‌بندی‌های ایدئولوژیک این گفتمان، ویژگی ایدئولوژیک خود را به‌ویژه در ارتباط با حقّ الهی سلطنت پادشاهان پنهان ساخت. فرگلاف این حالت را طبیعی‌شدگی

ایدئولوژی می‌نامد. «طبیعی‌شدگی، بازنمودهای ایدئولوژیک خاص را به صورت عقل سلیم درمی‌آورد و بدین وسیله آنها را غیر شفّاف می‌کند؛ یعنی دیگر به عنوان ایدئولوژی به آنها نگاه نمی‌شود» (فرگلاف، ۱۳۸۷: ۵۰).

به این اعتبار، گفتمان فرّهٔ ایزدی با انکار ماهیت ایدئولوژیک خود و بدون آنکه منطق و عقلانیت در آن جایگاهی داشته باشد (وبر، ۱۳۹۲: ۶۲)، به ایدئولوژی طبقهٔ حاکم بدل شد. از آنجا که «ایدئولوژی یک جامعه در وهلهٔ نخست، ایدئولوژی طبقهٔ حاکم آن است» (آلتوسر، به نقل از: فرتر، ۱۳۸۷: ۱۱۱)، با پذیرش دیدگاهی که گفتمان فرّهٔ ایزدی در زمینهٔ سیاست و قدرت در سطح جامعه رواج می‌داد، اندیشه‌های طبقهٔ حاکم به اندیشه‌های حاکم بر جامعه تبدیل شد و به دلیل اینکه ایدئولوژی، چارچوبی از فرضیات را در اختیار افراد قرار می‌دهد تا از طریق آن خود را درک کنند (همان: ۱۰۹)، درک واقعی ماهیت ایدئولوژیک گفتمان فرّهٔ ایزدی ناممکن شد. به این ترتیب بر اثر طبیعی‌شدگی، این گفتمان به عنوان شیوه‌ای طبیعی از تفکر و مناسبات اجتماعی معرفی شد.

از دیدگاه تاریخی نیز در ایران باستان، سلطهٔ گفتمانی فرّهٔ ایزدی به گونه‌ای نهادینه و طبیعی شده بود که حتی با فتوحات اسکندر و به قدرت رسیدن سلوکیان، نه تنها از نقش و کارکرد ویژهٔ آن کاسته نشد، بلکه این فاتحان فاقد فرّهٔ ایزدی نیز می‌کوشیدند تا خود را با این نظریه و مفاهیم مندرج در آن منطبق سازند و به واسطهٔ وصلت با خاندان شاهی و بزرگان ایرانی، از فرّهٔ ایزدی یعنی اساسی‌ترین شرط سلطنت در نزد ایرانیان برخوردار شوند (خدادادیان، ۱۳۷۸: ۱۲۳). اما از آنجا که مشروعیت سلوکیان، نه بر مبنای فرّهٔ ایزدی بلکه به واسطهٔ قدرت نظامی بود و با توجه به اصل غیریت‌سازی، فرّه، حق و امتیاز ویژهٔ قوم ایرانی بود (ر.ک: بخش غیریت‌سازی در همین مقاله)، در مدتی نه چندان طولانی با قیام‌های متعدد، به حاکمیت آنان پایان داده شد. بدون تردید یکی از عوامل حکمرانی کوتاه سلوکیان در مقایسه با دیگر سلسله‌های حکومتی در ایران باستان، طبیعی‌شدگی اعتقاد ایرانیان به گفتمان فرّهٔ ایزدی بود.

غیریت‌سازی[1]

یکی از شیوه‌های بازتولید و هویت‌یابی گفتمان‌ها، از طریق غیریت‌سازی و گفتمان رقیب است. گفتمان‌ها همواره در کشمکش و تخاصم با گفتمان رقیب هویت می‌یابند و با طرد غیر خودی، خود را تثبیت و واقعیت‌ها را از نو تعریف می‌کنند. گفتمان‌های بدون رقیب هرگز به طور تمام و کمال مستقر نمی‌شوند (یورگنس و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۸۹۹۱). از این‌رو گفتمان‌ها با منفی نشان‌دادن غیر می‌کوشند هویت خود را تثبیت کنند. «در این فرایند، هویت‌های خاصی در کنار هم به صورت خطّی مرتب می‌شوند و در مقابل هویت‌های منفی دیگری قرار می‌گیرند که به نظر تهدیدکنندهٔ آنها باشند» (سلطانی، ۱۳۹۱: ۹۳). غیریت‌سازی، یعنی برساختن یا بازنمایی گفتمان رقیب، راهی است برای اعمال قدرت یک گفتمان و در عین حال هویت‌یابی آن. گفتمان و کلیهٔ نهادهای وابستهٔ آن، به واسطهٔ گفتمان رقیب هویت می‌یابند (همان: ۱۱۱). لاکلا و موفه، فرایند غیریت‌سازی را بر اساس مفاهیم دوگانهٔ منطق هم‌ارزی[2] و منطق تفاوت[3] توضیح می‌دهند. منطق هم‌ارزی، شرط وجودی هر صورت‌بندی نو است. درنتیجهٔ این فرایند، تمایزات از طریق مفصل‌بندی میان دال‌ها کاهش می‌یابد و آنان را در برابر غیر، منسجم می‌کند.

گفتمان فرّهٔ ایزدی، طی سالیان طولانی با استفاده از ویژگی غیریت‌سازی یا طرد نمودن غیر خودی، توانست به بازتولید خود با هویتی خاص بپردازد و ضمن به حاشیه‌راندن گفتمان‌های رقیب و تثبیت خود، حقیقت مورد قبول جامعه را تعریف نماید، به گونه‌ای که با هویت خاص خود مطابقت داشته باشد. این گفتمان، گزاره‌های خود را به‌گونه‌ای مفصل‌بندی کرد که عناصر آن در تقابل با فرّهٔ غیر ایرانی، تعریف و بازنمایی شوند. از این‌رو در گفتمان فرّهٔ ایزدی، همواره به فرّهٔ ویژهٔ ایرانی اشاره شده است و آن را در مقابل فرّهٔ غیر ایرانی قرار می‌داده‌اند، تا غیر ایرانیان را محروم یا ناتوان در به دست‌آوردن فرّه معرفی کنند. این باور، یکی از مهم‌ترین عوامل برای جلوگیری از نفوذ عناصر غیر ایرانی در عرصهٔ مسائل سیاسی و نهاد قدرت و پادشاهی به حساب می‌آمد. گزاره‌های زیر با توجه به همین ویژگی تقابلی و بر مبنای منطق تفاوت، کلیشه‌سازی شده‌اند:

---

1. Othering.
2. equivalence the logic of
3. the logic of difference

«فر کیانی، پناه تیره‌های ایرانی و جانوران پنج‌گانه و یاری‌رسان اشومردان و دین مزداپرستی است» (اوستا، ۱۳۷۱، ج۱: ۴۹۸).

«فری که هم‌اکنون و از این پس در اختیار تیره‌های ایرانی و زرتشت اشون است» (همان: ۴۹۶).

طبق این روایات، از آنجا که ایران پیوسته مورد نظر اهورامزدا بوده، از فرّهٔ ایرانی بهره‌مند است. در این گفتمان، در اثبات اصالت فرّه برای ایرانیان و غیریت آن برای دیگران، مکان آفرینش فرّه، سرزمین ایران معرفی شد تا با در نظر گرفتن نوعی حق انحصاری برای ایرانیان، نتیجه‌گیری شود که این فرّه در این سرزمین ماندگار شده و به مردمان نواحی دیگر نرسیده است (آذرفرنبغ، ۱۳۸۶: ۳۶، تعلیقات شمارهٔ ۲ در ذیل صفحه).

«در هنگام تقسیم نژاد مردمان، از میان فرزندان سیامک... و فرّه... بیشتر در فرواک جایگزین شد (= اندر نشست)» (همان: ۳۶) (برای نمونه‌های بیشتر ر.ک: اوستا، ۱۳۷۱، ج۱: ۴۸۱-۴۸۳).

همچنین در این فرایند غیریت‌سازی، گزاره‌های گفتمان فرّهٔ ایزدی بر اساس منطق تفاوت، تقابل و گسست با فرهنگ بیگانه مفصل‌بندی شد. به این ترتیب بر مبنای تقابلِ توصیف‌شده در این گزاره‌ها، غیر ایرانیانی مانند افراسیاب تورانی، هر چند برای به دست آوردن فرّ تلاش‌های فراوان کردند، کوشش آنها به ناکامی انجامید.

«افراسیاب تورانی تباه‌کار، به آرزوی ربودن فرّ... به دریای فراخ‌کرت جست و شناکنان در پی فر شتافت. فر تاختن گرفت و [از دسترس او] بدر رفت» (همان: ۴۹۵). (برای نمونه‌های بیشتر ر.ک: همان: ۴۹۶-۴۹۸ و ۵۰۰).

این موضوع که فرّه از آن ایرانیان بوده و به مردم نواحی دیگر نرسیده است، در دوره‌های مختلف و از طریق متون متعدد تکرار شد. نمونه‌های بارزتر این غیریت‌سازی و تقابل را در *شاهنامهٔ* فردوسی می‌توان دید. در این اثر نیز مطابق گفتمان باستانی، فره از آن ایرانیان دانسته شده و فردوسی جز ایرانیان، کسی را درخور آن نمی‌بیند. خطاب رستم به سپاهیان خاقان:

چنین گفت کین پیل و این تخت عاج همان یاره و افسر و طوق و تاج

به ایران سزاوار کیخسرو است که او در جهان شهریار نو است
شما را چه کارست با تاج و فر[۸] بدین زور و این کوشش و این هنر
(فردوسی، ۱۳۸۹، ج۳: ۲۳۴)

برای غیریت‌سازی و تقابل، «ناکامی غیر ایرانیان در به دست آوردن فرّه» از مهم‌ترین گزاره‌هایی بود که توسط سوژه‌های متعدد تکرار و بازتولید شد. عینیت و تأثیرگذاری یا به عبارت دیگر فشار گفتمانی این گزاره، چنان بود که دلالت‌های دیگر همین متون در ارتباط با بهره‌مندی غیر ایرانیان از موهبت فرّه، حذف و طرد گردید و به حاشیه رانده شد. با وجود این، موارد متعددی در همین متون وجود دارد که شاهان غیر ایرانی، دارای فر خوانده شده‌اند. به عنوان مثال در *اوستا* گفته می‌شود که افراسیاب هنگامی که زئینگاو[1] از پیروان دروغ را کشت، دارای فرّه بود (اوستا، ۱۳۷۱، ج۱: ۵۰۲؛ نیز: بویل، ۱۳۷۳: ۲۲). همچنین با استناد به محتویات *اوستا*، فرّه می‌تواند از آن همهٔ مردمان باشد: «بر هر یک از شما مردمان است که خواستار به چنگ آوردن فرّ ناگرفتنی باشد» (اوستا، ۱۳۷۱، ج۱: ۴۹۴). بر همین اساس در *شاهنامه* نیز در چند مورد، داشتن فرهٔ ایزدی از ویژگی‌های پادشاهی در میان اقوام دیگر معرفی شده است. به عنوان نمونه، افراسیاب در جریان جنگ با کی‌خسرو، مدعی برخورداری از فرّهٔ ایزدی است:

مرا دانش ایزدی هست و فر همم چون سروشان یکی بَر، دو پَر
(فردوسی، ۱۳۸۹، ج۴: ۲۴۶)

همچنین پسر افراسیاب، او را دارای فرّ خطاب می‌کند و فرّهٔ او را از فرّهٔ شاهان دیگر برتر می‌داند:

به فرّ تو زیر فلک شاه نیست ترا ماه و خورشید بدخواه نیست
(فردوسی، ۱۳۸۹، ج۴: ۱۹۴)

(برای نمونه‌های بیشتر ر.ک: همان: ۱۰۵، ۱۲۷، ۱۳۰، ۳۹۷، ۴۳۰، ۵۵۲، ۵۹۹، ۶۴۳ و ۱۰۱۰).

بنابراین با وجود اینکه در متن‌های مختلفِ بازتاب‌دهندهٔ فرّهٔ ایزدی، وحدت نظر و قطعیت مطلق و یقینی دربارهٔ تعلق نگرفتن فر به غیر ایرانیان وجود ندارد، این گفتمان توانست با اعمال قدرت از طریق نهادهای خود، سوژه‌های مختلف را وادار به پذیرش،

1. Zainigav

سکوت یا سازگاری با احکام خود نماید و با استفاده از سازوکارهای زبانی مانند قطعیت گزاره‌های گفتمان خودی و استراتژی‌هایی چون وارونه‌سازی، تقلیل‌گرایی و تخلیهٔ معنایی نشانه‌های گفتمان رقیب، وسیله‌ای مناسب برای حفظ انسجام و یکپارچگی گزاره‌های خود فراهم آورد. در پی همین وارونه‌سازی و تخلیهٔ معنایی نشانه‌های گفتمان رقیب است که افراسیاب از نژاد فریدون معرفی می‌شود. «در بندهش ایرانی و همچنین در بندهش هندی آمده است که افراسیاب پسر پشنگ، پسر زیشم، پسر ترک، پسر سپئنیسپ، پسر دورشسپ، پسر تور، پسر فریدون است» (فرنبغ دادگی، ۱۳۶۹: ۱۵۰؛ فرنبغ دادویه، ۱۳۶۸: ۱۱۹). در این نسب‌نگاری، افراسیاب با هفت واسطه به فریدون، پادشاه مشهور ایران نسبت داده شده تا گزاره‌های این گفتمان، در ارتباط با اختصاص فرّه به سرزمین ایران و عدم تعلق آن به غیر ایرانیان، یکدیگر را توجیه نمایند:

نبیره سر خسروان زادشم — ز تخم فریدون و از تخم جم
مرا دانش ایزدی هست و فر — همم چون سروشان یکی بَر، دو پَر

(فردوسی، ۱۳۸۹، ج۴: ۲۴۶)

به همین دلیل و بر اساس تقلیل‌گرایی در ارتباط با عناصر گفتمان رقیب است که در *شاهنامهٔ* فردوسی، پادشاهان غیر ایرانیِ فرّه‌مند، از تخمه و نژاد شاهان ایران معرفی شده‌اند، تا فرّهٔ آنها موجه قلمداد شود و گزاره‌های مختلف گفتمان فرّهٔ ایزدی علاوه بر توجیه یکدیگر، از سازگاری لازم بر مبنای رژیم حقیقت این گفتمان برخوردار باشد. به همین سبب است که فردوسی، اسکندر رومی را از تخمهٔ داراب پسر بهمنِ اسفندیار معرفی می‌کند.

همی‌گفت قیصر به هر مهتری — که پیدا شد از تخم من قیصری
نیاورد کس نام دارا ببر — سکندر پسر بود و قیصر پدر...
تو گفتی که داراست بر تخت عاج — ابا یاره و طوق و با فرّ و تاج

(فردوسی، ۱۳۸۹، ج۵: ۵۲۴-۵۳۶)

در عرصهٔ تاریخی نیز کوتاهی زمان حکمرانی سلوکیان در مقایسه با دیگر سلسله‌های حکومتی در ایران باستان، نمونه‌ای عینی از نقش و کارکرد ویژهٔ گفتمان فرّهٔ ایزدی در ارتباط با غیریت‌سازی و تقابل است که سبب شد این حاکمان فاقد فرّهٔ ایزدی، نتوانند

مدتی طولانی بر این سرزمین تسلط داشته باشند. می‌توان ادعا کرد که کارکرد ویژهٔ این گفتمان، عامل محرک ایرانیان در بیرون راندن سلوکیان و یکی از مهم‌ترین علل در موفق نبودن این قوم غیر ایرانی برای حفظ و استمرار حاکمیتشان بوده است. گفتمان فرّهٔ ایزدی با بهره‌گیری از ظرفیت‌های گوناگون توانسته بود به حذف اشتراکات خود با گفتمان رقیب بپردازد و با اثبات تقابل و نفی هر نوع ارتباط و گفت‌وگوی بینامتنی، هویتی منحصر به فرد برای خود فراهم آورد.

در این گفتمان، پس از غیریت‌سازی از فرّهٔ بیگانگان و غیر ایرانیان، بخش اکثریت جامعهٔ ایرانی نیز به عنوان غیر یا دیگری فرض شد و داشتن فرّهٔ ایزدی برای آنان نیز غیر ممکن دانسته شد. این ویژگی یعنی دیگری دانستن مردم جامعه در بهره‌مندی از موهبت فرّهٔ ایزدی، موجب شد تا این گفتمان همیشه به عنوان مانعی برای به سلطنت رسیدن افرادی غیر از نژاد و خاندان شاهان باشد و فرّهٔ ایزدی به عنوان حقّی الهی، به طبقه‌ای معیّن اختصاص یابد. بر این اساس، گزاره‌های این گفتمان به ترتیبی سامان گرفت که خورنهٔ ایرانی، نسل‌به‌نسل در میان اقلیتی مشخص جابه‌جا می‌شد (اوستا، ۱۳۷۱، ج۱: ۴۹۸-۴۹۹). با غیر یا دیگری فرض شدن مردم جامعه بود که در آستانهٔ انقراض سلسلهٔ ساسانیان، فرّهٔ ایزدی شاهان ساسانی، مانعی برای سلطنت افراد دیگری جز از این خاندان شد. به عنوان نمونه موفق نبودن بهرام چوبین و شهربراز در تصاحب سلطنت، به سبب منتسب نبودن آنها به فرّهٔ ایزدی بود (محمدی ملایری، ۱۳۷۹، ج۱: ۳۱۱).

در دوره‌های بعد نیز سوژه‌های مختلف، گزاره‌های مرتبط با این غیریت‌سازی را چنان به کار بردند که ملازمت فرّه با نژاد و خاندان پادشاهی، حقیقتی بدیهی و عینی تصور می‌شد. در *شاهنامهٔ* فردوسی به دلیل همین دیدگاه است که رستم، با وجود قدرت فراوان و داشتن لقب تاج‌بخش، هیچ‌گاه درصدد به دست آوردن پادشاهی نبود. خواجه نظام‌الملک نیز با استفاده از خصیصهٔ غیریت‌سازی، موهبت فرّهٔ ایزدی را مخصوص طبقات و خاندان شاهی می‌داند و برخورداری دیگران از آن را به عنوان عاملی برای از بین رفتن فرّ و شکوه پادشاهی معرفی می‌کند:

> «نباید که زیردستان پادشاه زبردست شوند که از آن خلل‌های بزرگ تولّد کند و پادشاهی بی‌فرّ و شکوه ماند» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲۵).

نویسندهٔ *کلیله و دمنه* نیز در چارچوب آموزه‌های همین گفتمان و دیگری دانستن مردم، به طهارت عرق یعنی نژاده‌بودن پادشاه و اختصاص یافتن فرّه به خاندان شاهی با عنوان علامات اقبال و امارات دولت اشاره می‌کند:

«آثار طهارت عرق و شرف منصب، در حرکات و سکنات وی ظاهر بود و علامات اقبال و امارات دولت در افعال و اخلاق وی واضح؛ استحقاق وی، منزلت مملکت و رتبت سلطنت را معلوم» (منشی، ۱۳۷۳: ۴۰۹).

نمونه‌های یادشده نشان می‌دهد که گفتمان فرّهٔ ایزدی توانسته است با استفاده از نشانه‌ها و دوگانه‌های متعدد، به غیریت‌سازی فرهنگ بیگانه و دیگری فرض‌نمودن بخش اعظم جامعه بپردازد و با بهره‌گیری از راهبردهای مختلف زبانی، آن را به شکلی طبیعی‌شده بازنمایی کند تا از این نگرش، به عنوان شیوه‌ای برای دفاع فرهنگی؛ آگاهانه بهره‌برداری نماید.

نتیجه‌گیری

بررسیِ صورت‌بندی‌هایِ گفتمان فرّهٔ ایزدی در چارچوب اصطلاحات گفتمان‌شناسی نشان می‌دهد که حقیقت‌ها و بداهت‌های مورد نظر این گفتمان، با استفاده از راهبردهای زبانی مانند غیریت‌سازی، قطعیت گزاره‌های گفتمان خودی، تقلیل‌گرایی، وارونه‌سازی و تخلیهٔ معنایی نشانه‌های گفتمان رقیب و حذف و حاشیه‌رانی بسیاری از نشانه‌ها و معناها برساخته شده‌اند. تبلیغات مستمر صاحبان قدرت و دانش به منظور بهره‌برداری از این نظریه برای اثبات مشروعیت حکومت و تکرار گزاره‌های منسجم و سازگار این گفتمان در مجموعه‌ای از متون، موجب شد که این گفتمان جدید، صورت‌بندی خاص خود را به عنوان حقیقتی بدیهی و طبیعی‌شده تثبیت نماید، به گونه‌ای که درک واقعی ماهیت ایدئولوژیک آن، در ارتباط با حقّ الهی سلطنت پادشاهان ناممکن گردد. طبیعی‌شدگیِ این باور، یکی از مهم‌ترین عوامل برای جلوگیری از نفوذ عناصر غیر ایرانی و غیر خاندان شاهی در نهاد قدرت بوده است.

در این گفتمان، از میان انبوه معانی و گزاره‌های موجود، برخورداری پادشاهان ایرانی از موهبت فرّهٔ ایزدی، واسطهٔ فیض الهی بودن و حقّ الهی آنان برای حکومت بر مردم، به

عنوان دال‌های خاص در شبکه‌ای از عناصر مرتبط و به‌هم‌پیوسته، مفصل‌بندی، برجسته‌سازی و دارای قطعیت معنا شد و معانی دیگر گفتمان فرّهٔ ایزدی، به سبب منظم و هماهنگ شدن دیگر نشانه‌ها حول این نقطهٔ مرکزی و تقلیل و انسداد معنای آنها به حاشیه رانده شد. در گفتمان ولایت عارفانه نیز خداگونگی و خاصیت آینگی شخصِ ولی در انتقال فیض الهی به مریدان، برجسته‌سازی و دچار قطعیت معنا شد و مفهوم حکومتی آن به حاشیه رانده شد. این گزارهٔ به حاشیه رانده‌شده توانست با باقی‌ماندن در بُعد درزمانی، قرن‌ها بعد به وسیله سهروردی احیا شود. سهروردی با تلفیق اشراق و شهود معنوی و محتوای حکومتی در وجود قطب که از آن با عنوان حکیم متألّه یاد می‌کرد، به مبدأ اولیهٔ این اندیشه یعنی حاکمیت پادشاه برخوردار از موهبت فرّهٔ ایزدی که واسطهٔ فیض الهی خوانده می‌شد، بازگشت.

این بررسی نشان می‌دهد که لایه‌های پنهان صورت‌بندی‌های گفتمان فرّهٔ ایزدی چگونه برساخته شده که با وجود دگردیسی‌های متعدد، انسجام و یکپارچگی خود را حفظ نموده است. با این بررسی، چگونگی طبیعی‌شدگی و حقیقت‌انگاری گزاره‌های آن روشن می‌شود و از این طریق می‌توان در بداهت بسیاری از احکام و آموزه‌های این گفتمان، بازاندیشی کرد.

پی‌نوشت

۱. فر، فروغی است ایزدی، به دل هر که بتابد، از همگنان برتری یابد. از پرتو این فروغ است که شخص، به پادشاهی رسد. (پورداوود، ۱۳۷۷، ج۲: ۳۱۴).

۲. سامان معرفت، در واقع روح دوران است و «یک فرهنگ برای اندیشیدن دربارهٔ موضوعات خاص، به آنها به مثابه [اصولی] بدیهی تکیه می‌کند». (میلز، ۱۳۸۸: ۷۴).

۳. به عنوان نمونه شیعیان، استمرار فیض الهی در غیر معصوم را غیر قابل پذیرش می‌دانستند و معتقد بودند تداوم فیض الهی فقط در وجود امامان معصوم(ع) منحصر است. اما سهروردی، حکیمان متألّه را واسطهٔ فیض الهی می‌دانست. «العالم ماخلا قطّ عن الحکمه و عن شخص قائم بها عنده الحجج و البیّنات و هو خلیفه الله فی ارضه» (سهروردی، ۱۳۸۰، ج۲: ۱۱- ۱۲).

۴. اردشیر، بهش فرهٔ کیان رسیده... پس، خویشتن و اسوباران رنجه مدارید. (کارنامهٔ اردشیر بابکان، ۱۳۶۹: ۴۲). از آن، چون فرّهٔ کیان، با اردشیر بود، اردشیر، پیروزی وندید (همان: ۴۴).

۵. از رهگذار استوارش شهریاری خود، بر فرّهٔ یزدانی کشوربانانِ پیشین، جهان به سامان می‌رسد. (آذرفرنبغ، ۱۳۸۴: ۷۱).

۶. که بی‌فرّه اورنگ شاهی مباد بزرگی و رسم سپاهی مباد
(فردوسی، ۱۳۸۹، ج۵: ۲۲۸)

کسی را دهد تخت شاهی خدای که با فر و برز است و با هوش و رای
(فردوسی، ۱۳۸۳: ۲۷۶)

همچنین:

بدو گفت گیو: ای شه سرفراز سزد کاشکارا بود بر تو راز
به این ایزدی فرّ و بُرز کیان به موی اندر آیی ببینی میان...
(فردوسی، ۱۳۸۹، ج۲: ۴۲۸)
(نیز ر.ک: همان: ۲۸۴، ۲۹۵ و ۳۰۰؛ آذرفرنبغ، ۱۳۸۱: ۱۹۸)

۷. در یک تقسیم‌بندی کلّی می‌توان گفت که در متون اوستایی و پهلوی، از سه گونه فرّه نام برده می‌شود: فرّهٔ کیانی، فرّهٔ ایرانی، فرّهٔ ناگرفتنی. در شاهنامه علاوه بر سه نوع فرّه که در متون اوستایی و پهلوی ذکرشده، به فر پهلوانی نیز فراوان اشاره شده است. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه ر.ک: ثروتیان، ۱۳۵۰: ۲۲۲ به بعد.

۸. در شاهنامهٔ چاپ مسکو آمده است: «شما را چه کارست با تاج زر» (فردوسی، ۱۳۷۴: ۴۰۷).

منابع

آذرفرنبغ فرخزادان و آذرباد امیدان (۱۳۸۱) کتاب سوم دینکرد، دفتر یکم، ترجمهٔ فریدون فضیلت، تهران، فرهنگ دهخدا.

---------- (۱۳۸۴) کتاب سوم دینکرد، دفتر دوم، ترجمهٔ فریدون فضیلت، تهران، مهر آیین.

---------- (۱۳۸۶) کتاب پنجم دینکرد، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، معین.

اسمیت، ف. (۱۳۸۳) درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی، ترجمهٔ حسن پویان، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

اوستا؛ کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی (۱۳۷۱) گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، ۲ جلد، تهران، مروارید.

بروجردی، مهرزاد (۱۳۸۶) روشن‌فکران ایرانی و غرب، ترجمهٔ جمشید شیرازی، تهران، فرزان روز.

بویل، جی. ا. (۱۳۷۳) تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانی، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، امیرکبیر.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷) یشت‌ها، ۲ جلد، تهران، اساطیر.

تبریزی، محمدحسین بن خلف (۱۳۷۶) برهان قاطع، به اهتمام محمد معین، تهران، امیرکبیر.

ثروتیان، بهروز (۱۳۵۰) فرّ در شاهنامه، تبریز، دانشگاه آذرآبادگان.

چراغی، رضا (۱۳۹۰) «وجوه گفتمانی نگاه شاعران نوگرا به شعر کلاسیک»، ادب‌پژوهی، شمارهٔ هجدهم، صص۹-۳۹.

حق‌پرست، لیلا (۱۳۹۱) «شیوه‌های تصویرسازی کارگزاران اجتماعی در داستان بهمن از شاهنامه و بهمن‌نامه بر اساس مؤلفه‌های جامعه‌شناختی- معنایی در تحلیلِ گفتمان»، پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲، صص ۴۶-۶۲.

خدادادیان، اردشیر (۱۳۷۸) تاریخ ایران باستان؛ سلوکیان، مجموعهٔ چهارم، تهران، به‌دید.

سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۹۱) قدرت، گفتمان و زبان، سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران، تهران، نی.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۸۰) مجموعهٔ مصنّفات شیخ اشراق، تصحیح جلد ۱ و ۲ هنری کربن، جلد ۳ سید حسین نصر، جلد ۴ نجف‌قلی حبیبی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شایگان، داریوش (۱۳۷۱) آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران، آگاه.

طوسی، نظام‌الملک (۱۳۶۹) سیاست‌نامه، به تصحیح عباس اقبال، تهران، اساطیر.

عریان، سعید (۱۳۹۲) راهنمای کتیبه‌های ایرانی میانه پهلوی - پارتی، تهران، علمی.

فرتر، لوک (۱۳۸۷) لویی آلتوسر، ترجمهٔ امیر احمدی آریان، تهران، مرکز.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۴) شاهنامه، تهران، قطره.
---------- (۱۳۸۳) شاهنامه، به تصحیح دکتر سعید حمیدیان، تهران، قطره.
---------- (۱۳۸۹) شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، ۸ جلد، تهران، مرکز دائرۀ المعارف بزرگ اسلامی.
فرکلاف، نورمن (۱۳۸۷) تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمۀ فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران، دفتر مطالعات و توسعۀ رسانه‌ها.
فرنبغ دادگی (۱۳۶۹) بندهش، گزارش مهرداد بهار، تهران، توس.
فرنبغ دادویه (۱۳۶۸) بندهش هندی، تصحیح و ترجمۀ رقیه بهزادی، تهران، موسسۀ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
فوکو، میشل (۱۳۷۸) نظم گفتار، ترجمۀ باقر پژمان، تهران، آگه.
---------- (۱۳۸۹) دیرینه‌شناسی دانش، ترجمۀ عبدالقادر سواری، تهران، گام نو.
کارنامۀ اردشیر بابکان از متن پهلوی (۱۳۶۹) ترجمۀ قاسم هاشمی‌نژاد، تهران، مرکز.
کربن، هانری (۱۳۸۳) ارض ملکوت از ایران مزدایی تا ایران شیعی، کالبد انسان در روز رستاخیز، ترجمه ضیاءالدین دهشیری، جلد۱، تهران، طهوری.
کلانتری، عبدالحسین (۱۳۹۱) گفتمان (از سه منظر زبان‌شناختی، فلسفی و جامعه‌شناختی) تهران، جامعه‌شناسان.
محمدی ملایری، محمد (۱۳۷۹) تاریخ و فرهنگ ایران در دوران انتقال از عصر ساسانی به عصر اسلامی، جلد ۱، تهران، توس.
معین، محمد (۱۳۶۴) مجموعه مقالات، به کوشش مهدخت معین، ۲ جلد، تهران، معین.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴) دانشنامۀ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمۀ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
منشی، نصرالله (۱۳۷۳) کلیله‌ودمنه، به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، تهران، امیرکبیر.
میلز، سارا (۱۳۸۸) گفتمان، ترجمۀ فتاح محمدی، زنجان، هزارۀ سوّم.
نارمن شارپ، رلف (۱۳۸۲) فرمان‌های شاهنشاهان هخامنشی، تهران، مؤسسۀ فرهنگی و انتشاراتی پازینه.
نظامی عروضی سمرقندی، احمد بن عمر بن علی (بی‌تا) چهارمقاله، به کوشش محمد معین، بی‌جا، ارمغان.
نفیسی، سعید (۱۳۸۴) تاریخ تمدن ایران ساسانی، تهران، اساطیر.
وبر، ماکس (۱۳۹۲) دین، قدرت، جامعه، ترجمۀ احمد تدین، تهران، هرمس.
هال، استوارت (۱۳۸۶) غرب و بقیه، گفتمان و قدرت، تهران، آگاه.
یورگنسن، ماریان؛ فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹) نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمۀ هادی جلیلی، تهران، نی.

فصلنامه علمی پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و هفتم، تابستان ۱۳۹۴: ۵۳-۲۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۹/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۸/۰۳

رویکرد دوگانه انوری به عرفان و تصوف

محمدحسین کرمی *
ناهید دهقانی **

چکیده

در سراسر تاریخ ادبیات فارسی، کمتر شاعری را می‌توان یافت که به اندازهٔ انوری دچار تناقض‌گویی بوده باشد. روشن‌ترین نمونهٔ تناقض‌گویی‌های این شاعر در رویکرد دوگانه وی به تصوف دیده می‌شود. درون‌مایهٔ اشعار انوری در قصاید و مقطعات، با غزلیات و رباعیات تفاوت زیادی دارد؛ همان شاعری که در قصاید و مقطعات به مدح‌گویی و هجوکردن پرداخته، در غزلیات و برخی از رباعیات، چهره‌ای عارفانه از خود نشان داده و دم از قلندرصفتی زده است. تناقض‌گویی‌های فراوان انوری به ویژه در زمینهٔ تصوف موجب شده است، خوانندهٔ اشعار این شاعر نتواند دربارهٔ شخصیت و نیز اشعار او داوری دقیقی داشته باشد. در مقالهٔ پیش رو، با رویکردی تحلیلی- توصیفی، دیدگاه‌های متناقض انوری درباره تصوف و ریشه این دوگانگی‌ها بررسی شده است. به نظر می‌رسد، دورهٔ شاعری انوری بیش از هر عامل دیگری در ایجاد این دوگانگی‌ها تأثیرگذار بوده است؛ معمولاً در آثاری که به سبک بینابین یا سبک دورهٔ گذار نوشته شده‌اند، گونه‌ای آشفتگی سبکی دیده می‌شود. این دوگانگی‌ها نه‌تنها در اشعار انوری، بلکه در اشعار دیگر شاعران سده ششم نیز کمابیش وجود دارد؛ بر این اساس، نمی‌توان نفوذ مضامین صوفیانه را در اشعار انوری، لزوماً گواهی بر گرایش وی به تصوف دانست.

واژه‌های کلیدی: عرفان، انوری، سبک بینابین، تصوف و شعر قرن ششم.

---

* نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز mhkarami@rose.shirazu.ac.ir
** دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز dehghani850211@yahoo.com

مقدمه

از میان شاعران ادب فارسی، انوری از معدود شاعرانی است که محور فکری و اعتقادی استوار و مشخصی ندارد و مفاهیم متناقض فراوانی در اشعار او دیده می‌شود. «انوری همواره میان «زهد»، «حرص»، «خردگرایی»، «خردستیزی»، «مفاخره به شعر» و «نفرت از شعر» در نوسان است و تناقض مرکزی وجود او را این نکات تشکیل می‌دهد. از یکسوی دم از حکمت ابن‌سینا می‌زند و خرد را می‌ستاید و از سوی دیگر دم از شعرهای «قلندری» و صوفیانه می‌زند و «مذهب» قلندر را می‌ستاید که در آن کفر و دین یکسان است. از یکسوی معتقد است تا یک‌شبه در وثاق تو نان است، نباید آلودهٔ منت کسان شوی و از یکسوی، برای اندکی هیزم و یا کوله‌باری کاه، کارش به مداحی و گدایی می‌کشد. از یک طرف شعر را پست و دون و «ننگ» می‌خواند و از سوی دیگر بدان فخر می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴: ۱۱۲). این تناقض‌گویی‌ها موجب شده است که خوانندهٔ اشعار انوری نتواند دربارهٔ شخصیت و نیز اشعار وی داوری قاطعانه و دقیقی داشته باشد. درون‌مایهٔ اشعار انوری در قالب‌های مختلف و موقعیت‌های گوناگون، بسیار متفاوت است؛ همان شاعری که در قصاید و مقطعات به مدح‌گویی و هجوگویی پرداخته و ممدوح را به مرتبهٔ خدایی رسانده، تابوهای مذهبی را پشت سر گذاشته و از به کار بردن الفاظ رکیک نیز ابایی نداشته است، در غزلیات و رباعیات، چهره‌ای پاک و عارفانه به خود گرفته و دم از تصوف و دنیاگریزی زده است.

در اشعار انوری، رگه‌هایی از عرفان و تصوف را به روشنی می‌توان دید؛ اما دربارهٔ اشعار وی در میان محققان توافق کاملی وجود ندارد. برخی معتقدند که «غزلیات او خالی از مطالب عرفانی است و از آنجا که در کل، شاعری قصیده‌سراست، در غزل او هنوز معشوق کاملاً آن مقام والا و شایسته را به دست نیاورده است. او عشق مادی و زمینی را مطرح می‌سازد و از دلبر و معشوق پیمان‌شکن و جفاکار گله می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۰). برخی دیگر بر این باورند که انوری، صرف‌نظر از شکوه‌هایی که گاهی از جنبه‌های ناخوشایند حرفهٔ خود دارد و نیز اشعار تعلیمی که در آن قناعت را ستوده، هیچ گرایشی به تصوف ندارد (بروین، ۱۳۷۸: ۶۴). اما برخی صاحب‌نظران، دیدگاه متفاوتی

دارند: «ظاهر امر چنان می‌نماید که میان انوری و تصوف کوچک‌ترین رابطه‌ای نیست، ولی جای شگفتی این است که در شعر او به‌ویژه غزل‌هایش، جای پای تصوف آشکار است. در بعضی از ادوار شعر فارسی، فرهنگ شعری به گونه‌ای است که حتی اگر شاعری از مخالفان تصوف بوده باشد، باز ناخودآگاه تحت تأثیر زبان و فرهنگ صوفیه است و بی‌آنکه خود بداند، در حال و هوای تصوف نفس می‌زند و شعرش متأثر از زبان و فرهنگ تصوف است. ولی در قرن ششم هنوز چنین گسترشی در قلمرو فرهنگ صوفیه دیده نمی‌شود و ظاهراً با حملهٔ مغول است که «صوفی‌گری» شیوع پیدا می‌کند. در عصر انوری، اغلب شاعران از فرهنگ تصوف برکنارند و هنوز میراث سنایی و برخی شاعران گمنام قبل از او، در میان صاحبان فکر و فرهنگ چندان گسترش نیافته است. به همین دلیل گرایش انوری به تصوف، امری است قابل مطالعه» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴: ۱۱۹).

همان‌گونه که اشاره شد، مضامین اشعار انوری در قصاید و مقطعات با غزلیات و رباعیات تفاوت آشکاری دارد. انوری در قصاید و مقطعات شاعری مداح است، اما در غزلیات و رباعیات، با سرودن اشعار عرفانی و قلندری و یا دست‌کم اشعار قابل تأویل به عرفان، خواننده را غافلگیر می‌کند. در مقالهٔ حاضر، دیدگاه‌ها و اندیشه‌های متناقض انوری را در اشعارش بررسی کرده‌ایم و کوشیده‌ایم تا در حد امکان پاسخی برای این پرسش‌ها بیابیم:

۱. اندیشه‌ها و مضامین صوفیانه و عرفانی در اشعار انوری چه جایگاهی دارد؟
۲. با توجه به نفوذ آشکار اندیشه‌های صوفیانه و قلندری در اشعار انوری، آیا می‌توان برای وی در تصوف جایگاهی قائل شد؟

برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها، ابتدا به بررسی ناهماهنگی‌ها و تناقض‌های فراگیر در اشعار انوری می‌پردازیم.

جایگاه عرفان و تصوف در اشعار انوری

با توجه به تفاوت محتوای اشعار انوری در قصاید و مقطعات با غزلیات و رباعیات، برای بررسی دقیق‌تر اندیشهٔ انوری دربارهٔ تصوف، اشعار این شاعر زیر سه عنوانِ قصاید و مقطعات، رباعیات و غزلیات تقسیم‌بندی شده است.

قصاید و مقطعات

رویکرد دوگانهٔ انوری به تصوف و تناقض‌گویی‌های فراگیر این شاعر دربارهٔ موضوعات گوناگون، در قصاید و مقطعات نسبت به اشعار دیگر این شاعر بسیار پررنگ‌تر است. از این‌رو در بررسی گفته‌های متناقض این شاعر دربارهٔ موضوعات گوناگون، قصاید و مقطعات وی محور و مبنا قرار گرفته است.

سخنان انوری دربارهٔ تصوف

تناقض‌گویی‌هایی که بر بسیاری از اشعار انوری سایه افکنده است، در دیدگاه وی نسبت به تصوف نیز به روشنی دیده می‌شود. وی در برخی از موارد، تصوف را می‌ستاید و گاهی با مباهات - به صورت آشکار یا ضمنی - خود را در زمرهٔ صوفیان قلمداد می‌کند:

بهشت را چه کنی عرضه بر قلندریان — بهشت چیست نشانی ز بود انسان است
به سرّ سینهٔ پاکان، به جان معصومان — بدان خدای که دانای سرّ و اعلان است
که نقل رند ز مستان لم‌یزل، خوش‌تر — ز میوه‌های بهشت و نعیم رضوان است

(انوری، ۱۳۷۶: ۵۵۷)

در ابیات یادشده، مفاهیم نسبتاً پیچیدهٔ صوفیانه دیده می‌شود. از جمله در بیت اول، انوری اندیشیدن به بهشت را نشانهٔ برجا بودن هستی مادی و انانیت انسان شمرده و در دو بیت بعد، با سوگند بر این موضوع تأکیدکرده که برخورداری از حالات ناب عرفانی بر نعمت‌های بهشتی برتری دارد و عاشق حقیقی، از بهشت بی‌نیاز است. به نظر می‌رسد در این ابیات، انوری در جایگاه یک عارف راستین و پاکباز به مضامین صوفیانه اشاره کرده است. همچنین در ابیات زیر، انوری آشکارا خود را عارفی عزلت‌گزین، وارسته و بلندهمت معرفی می‌کند:

کلبه‌ای کاندرو به روز و به شب — جای آرام و خورد و خواب من است
حالتی دارم اندرو که در آن — چرخ در غبن و رشک و تاب من است
آن سپهرم درو که گوی سپهر — ذره‌ای نور آفتاب من است
خرقهٔ صوفیانهٔ ازرق — بر هزار اطلس انتخاب من است

هر چه بیرون بود از این کم و بیش　　حاش للسّامعین، عذاب من است...

(انوری، ۱۳۷۶: ۵۵۷-۵۵۸)

همان‌گونه که دیده می‌شود، انوری با صراحت به خرقه‌پوشی، عزلت‌گزینی، قناعت، بلندهمتی و مقام والای معنوی خویش اشاره کرده و کلبهٔ خویش را زاویه‌ای صوفیانه به شمار آورده است. خواندن این اشعار، صوفیان پاکبازی چون عطار و مولوی را در نظر خواننده مجسم می‌کند.

انوری در جایی دیگر نیز با روحیه‌ای پرخاشگرانه، «عیش روحانی» خویش را به رخ مخالفانش می‌کشد:

به روح من نشوی زنده تات ننمایم　　که از چه نوع مرا عیش‌های روحانی است

وگر تو گویی عیش من و تو هر دو یکی است　　غلط کنی که مرا عقلی و تو را نانی است

تو را به روح بهیمی است زندگی و مرا　　به فیض علت اولی و نفس انسانی است

(همان: ۵۶۹)

انوری در این چند بیت، به عیش عقلانی و روحانی خود در برابر لذت‌های مادی دیگران می‌بالد و با این توضیحات، خود را صاحب ملک باقی معرفی می‌کند. البته جای پرسش دارد که فردی با این ویژگی‌ها، چگونه برای به دست آوردن مقداری جو یا کاغذ، کارش به مداحی و گدایی می‌کشد؟ نکتهٔ شایستهٔ توجه این است که این شاعر گاهی به بدگویی و نکوهش شیوهٔ صوفیان نیز می‌پردازد و خود را از آنان برحذر می‌دارد:

جامهٔ ازرق همی‌پوشی و نزدیک تو نی　　از حلال کسب تا نان گدایی هیچ فرق

چون الف کم کردی از ازرق تو یعنی راستی　　حاصلی نامد از آن ازرق تو را الا که زرق

(همان: ۶۶۶)

انوری در این دو بیت به ریاکاری و نادرستی برخی از صوفیان اشاره می‌کند؛ همان مفاهیمی که در دیوان حافظ نیز به فراوانی دیده می‌شود. حتی اگر انوری را در زمرهٔ صوفیان به شمار آوریم، بی‌تردید خود وی نیز در گروه همین صوفیان ریایی و گدامنش قرار می‌گیرد. در دو بیت زیر نیز انوری به دینداری و کسب حلال خویش می‌بالد و صوفیان جاهل را آماج تیر انتقاد خویش قرار می‌دهد:

ما را برون ز حکمت یونانیان چو هست　　تقلید مکّیان و قیاسات کوفیان

نان حلال کسب خـوریم از طریـق علـم ادرار چون خوریم چـو جهّـال صـوفیان
(انوری، ۱۳۷۶: ۷۰۴)

در دو بیت یادشده، انوری با تکیه بر علم و حکمت خویش، حساب خود را از صوفیان جاهل که به حقوق مستمری بسنده کرده‌اند، جدا کرده و به طور ضمنی، خود را از ایـن گروه برتر شمرده است. از آنجا که در تصوف، به‌ویژه از قرن هفتم به بعد، همـواره میـان حکمت (فلسفه) و تصوف ناهمخوانی و کشمکش وجود داشته است، شاید بتوان گـرایش انوری به حکمت و فلسفه را در کنار شواهد دیگر، دلیلی بـر صـوفی نبـودن وی دانسـت. دربارهٔ خردگرایی انوری این نکته نیز شایستهٔ یـادآوری اسـت کـه «نـوع خردگرایـی او از جنس خردگرایی فردوسی و ناصرخسرو و خیام نیست، زیرا مسئلهٔ خردگرایـی در وجـود آن شاعران، ستون فقرات منظومهٔ فکری آنان است و مدار حرکت تمام ثوابت و سـیارات در قلمـرو هنـر ایشـان. امـا انـوری فاقـد چنـان منظومـهٔ فکـری منسـجمی اسـت. او «حکمت‌دان» است، ولی «حکیم» نیست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۴: ۱۱۳).

جایگاه عقل و عشق در دیدگاه انوری

یکی از دیدگاه‌های محوری تصوف و عرفان، برتری عشق بر عقل و خرد و علم اسـت. هر چند عارف بودن، لزوماً منافاتی با عقل‌گرایی و علم ندارد، در بیـنش صـوفیانه، عشـق همواره مورد ستایش بوده و به‌ویژه از قرن ششم به بعد، هرجا میان عقل و عشق تعارض و برخورد بوده، عشق بر عقل برتری یافته است؛ در حالی که در قصاید، مقطعات و برخی از رباعیات انوری، عقل و خرد و علم بارها ستایش شده است:

برتـرین مایـه مـرد را عقـل اسـت بهتـرین پایـه مـرد را تقویسـت
بـر جمـادات فضـل آدمیـان هـیچ بیـرون از ایـن دو معنـی نیسـت
چـون از ایـن هـر دو مـرد خـالی مانـد آدمـی و بهیمـه هـر دو یکیسـت
(انوری، ۱۳۷۶: ۵۶۸)

نکته‌ای که باید مورد توجه قرار گیرد این است کـه «عقـل» در نگـاه انـوری بـا آنچـه بزرگان تصوف و عرفان به عنوان «عقل کلی» یا «عقل هدایت شده» مورد ستایش و تأکید قرار می‌داده‌اند، تفاوت آشـکاری دارد. در نگـاه انـوری، «عقـل» در همـان مفهـوم «عقـل

حسابگر» است که همواره از سوی عارفانی مانند مولوی نکوهش می‌شده است. به باور انوری، حتی دانش‌اندوزی مقدمهٔ رسیدن به ملک جاودانی و زندگی راستین است:

گر جانت به علم در ترقی است　　آنک تو و ملک جاودانی
ورنه چو به مرگ جهل مردی　　هرگز نرسی به زندگانی

(انوری، ۱۳۷۶: ۷۵۵)

این ویژگی در غزلیات انوری که رنگ و بوی عرفانی دارد، دیده نمی‌شود و در آنجا همواره عقل عاشق در برابر عشق، زبون و ناتوان است. البته انوری دربارهٔ این موضوع نیز دیدگاه ثابتی ندارد و در برخی از ابیات بر این مطلب تأکید می‌کند که توجه به علم، حتی انسان را از رسیدن به رفاه دنیوی و جلب توجه مردم محروم می‌کند:

ای خواجه مکن تا بتوانی طلب علم　　کاندر طلب راتب هر روزه بمانی
رو مسخرگی پیشه کن و مطربی آموز　　تا داد خود از کهتر و مهتر بستانی
نی گوشه کنجی و کتابی بر عاقل　　بهتر ز بسی گنج و بسی کامروانی
گر بی‌خردان قیمت این ملک ندانند　　ای عقل خجل نیستم از تو که تو دانی
فرعون و عذاب ابد و ریش مرصّع　　موسی کلیم‌الله و چوبی و شبانی

(همان: ۷۵۱)

تنها در همین ابیات یادشده، تناقض‌گویی انوری دربارهٔ ارزش و جایگاه علم و عقل کاملاً آشکار است.

جهان‌بینی انوری

یکی از موضوعات بسیار مهم در جهان‌بینی انوری، ناامیدی و بدبینی شدید او نسبت به عالم هستی است. انوری در جای‌جای دیوانش به بهانه‌های گوناگون، به آسمان و زمین و هر چه در آن است می‌تازد و تصویری تاریک از دنیا در اشعارش به نمایش می‌گذارد. هر چند نکوهش دنیا در بسیاری از اشعار صوفیانه و عرفانی نیز دیده می‌شود، این اندیشه در اشعار عرفانی، ماهیتی متفاوت دارد. عارفان راستین نیز به فناپذیری و ناپایداری عالم مادی باور دارند، با وجود این، چنین دیدگاهی موجب نمی‌شود که دنیای مادی را به طور کامل انکار کنند، بلکه تنها «دلبستگی» به دنیاست که همواره مورد

نکوهش بوده است. در اندیشهٔ صوفیانه «چون دوستی غالب شد، رضا به خلاف هوا ممکن است از دو درجهت: یکی آنکه [عارف] چنان مستغرق و مدهوش شود به عشق که از درد خود آگاهی نیابد... وجه دیگر آنکه الم دارد، لیکن چون داند که رضای دوست در آن است، بدان راضی باشد» (غزالی، ۱۳۸۰: ۶۰۸). در حالی که در اشعار انوری، هستی مالامال از رنج و غم و عامل بدبختی انسان دانسته شده و این شاعر به بهانه‌های گوناگون لب به شکایت و اعتراض گشوده است:

دهر و افلاک و انجم و ارکان — همه شرّند اگرنه مایهٔ شر
خود جهان خرف ندارد خیر — تا که هست از وجود خیر خبر
تا نداری امید خیر که نیست — حامل ذکر او قضا و قدر
چیست عنقا به هر دو عالم خیر — که ازو نام هست و نیست اثر

(انوری، ۱۳۷۶: ۶۵۱-۶۵۲)

لزوم وارستگی و ترک دنیای ناپایدار که دیدگاهی زهدی و عرفانی است نیز در اشعار انوری بازتاب وسیعی دارد:

عاقلا از سر جهان برخیز — که نه معشوقهٔ وفادار است
گیر کامروز بر سر گنجی — پا نه فردات بر دم مار است؟

(همان: ۵۳۸)

در کنار این بینش صوفیانه - زاهدانه که بر زهدورزی و وارستگی از دنیا تأکید می‌کند، لزوم شاد زیستن و اغتنام فرصت نیز در اشعار انوری زیاد دیده می‌شود:

چون تو را روزگار داد بداد — تو چرا داد خویش نستانی
تا توانی به گرد شادی گرد — کایدت گاه آن که نتوانی

(همان: ۷۵۰)

همچنین در ابیات زیر:

شادمانی گزین و نیک خویی — که زمانه وفا نخواهد کرد
از سر روزگار گرد برآر — پیش از آن کز سرت برآرد گرد

(همان: ۵۹۸)

اگر نشانه‌های «حکمت‌دانی» را که در اشعار انوری دیده می‌شود ملاک قرار دهیم، باید بگوییم که «انوری رأس فضایل را در حکمت خویش، التذاذ از لحظه و دم را غنیمت شمردن[1] تلقی می‌کرده است و برای رسیدن به این «دم مغتنم» از هیچ کاری امتناع نداشته است. به همین دلیل پیوسته در طلب شراب و گذران لحظه است، در شکل مبتذل آن و نه آنگونه که در خیام می‌توان ملاحظه کرد. انوری در آن سوی مستی خویش، هیچ غایت فلسفی و اجتماعی را جست‌وجو نمی‌کند. او مستی را به خاطر مستی دوست دارد، نه برای گریز از ناهمواری‌های جهان یا فروماندگی از حل معضلات فلسفی خویش» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۴: ۱۱۵-۱۱۶).

نکتهٔ شایستهٔ توجه این است که انوری با تمسک به آیه‌ای از قرآن بر «شکر» و «صبر» که از اصول اولیهٔ تصوف است نیز تأکید می‌ورزد. این امر نیز نمونهٔ دیگری از تناقض‌گویی‌های انوری است:

شود زیادت شادی و غم شود نقصان　　چو شکر و صبر کنی در میان شادی و غم
ز شکر گردد نعمت بر اهل نعمت بیش　　به صبر گردد محنت بر اهل محنت کم
(انوری، ۱۳۷۶: ۱۹۱)

حتی انوری در مواردی خود را فردی خرسند و شکرگزار معرفی می‌کند:

اینکه می‌گویم شکایت نیست، شرح حالت است　　شکر یزدان را که اندر هر چه هستم، شاکرم
(همان: ۶۷۸)

اما در مجموع می‌توان گفت که در بینش انوری، گونه‌ای پوچ‌گرایی، ناخرسندی و ناامیدی دیده می‌شود. هر چند انوری نیز مانند صوفیان، جهان را گذرا و فانی می‌داند، نوع برخورد وی با زندگی و پدیده‌های هستی با دیدگاه صوفیان تفاوت بنیادی دارد. «انوری شاعری است که بی‌آنکه تظاهری فلسفی به الحاد داشته باشد، عملاً به گونه‌ای اهل الحاد است؛ نه به معنی atheism، بلکه به معنای غفلت و تغافل داشتن نسبت به زندگی آن جهانی. شک نیست که انوری مردی است پرورش‌یافتهٔ محیط دینی و شاید هم سخت معتقد به مبانی دین. اینها به جای خود. اما او در شعر خویش به ماورای

1. Carp diem

هستی و ماده کمتر توجه دارد. از بعضی تلهّجات او به لهجهٔ قلندریات سنایی در غزل‌های عرفانی اگر چشم‌پوشی کنیم، در شعر انوری کمتر گرایشی به اندیشهٔ آخرت دیده می‌شود.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۴: ۱۱۵).

نکتهٔ دیگر دربارهٔ جهان‌بینی انوری، جایگاه جبر و اختیار در اندیشهٔ اوست. جبر و اختیار یکی از بغرنج‌ترین و پیچیده‌ترین مفاهیم در حوزهٔ کلام، فلسفه و تصوف است که از دیرباز در میان محققان مورد توجه بوده، اما هرگز توافقی دربارهٔ این موضوع حاصل نشده است. در میان صوفیان گاهی جبر، گاهی اختیار و در مواردی نیز آمیزه‌ای از هر دو اندیشه مورد پذیرش بوده، اما بینش غالب در میان این گروه، به‌ویژه از قرن‌های ششم و هفتم به بعد، تفکر اشعری و اندیشهٔ جبرگرایی بوده است. در دیوان انوری نیز هر دو دیدگاه جبر و اختیار مطرح شده و انوری متناسب با شرایط روحی خود، یکی از این دو دیدگاه را در اشعارش برجسته کرده است. اما جبرگرایی در اشعار وی جایگاه ویژه‌ای دارد:

خدای کار چو بر بنده‌ای فرو بندد — به هر چه دست زند رنج دل بیفزاید
وگر به طبع شود زود نزد همچو خودی — ز بهر هر چیزی خوار و نژند بازآید
چو اعتقاد کند کز کسش نیاید چیز — خدای قدرت والای خویش بنماید
به دست بنده ز حلّ و ز عقد چیزی نیست — خدای بندد کار و خدای بگشاید

(انوری، ۱۳۷۶: ۶۳۷)

این اندیشه در اشعار انوری بازتاب گسترده‌ای دارد. گاهی نیز نشانه‌های کم‌رنگی از باور به اختیار در اشعار وی دیده می‌شود:

انوری هم ز تو بر تست که بر بیخ درخت — عقل داند که ستم نز تبرست، از دست است

(همان: ۵۶۲)

اما همان‌گونه که اشاره شد، بسامد اینگونه ابیات در دیوان انوری، نسبت به باورهای جبرگرایانه بسیار کم است. بنابراین دیدگاه انوری دربارهٔ جبر و اختیار به دیدگاه صوفیان بسیار نزدیک است.

ویژگی‌های اخلاقی

اگر قرار باشد اشعار انوری را ملاک داوری دربارهٔ وی قرار دهیم، یکی از ویژگی‌های بسیار مهم انوری، پایبند نبودن وی به بسیاری از ارزش‌های اخلاقی است؛ ارزش‌هایی که پایبندی به آنها، مقدمه و الفبای حرکت در مسیر تصوف است. در اشعار انوری، هجو و به کار بردن الفاظ رکیک، ناسزاگویی، گدامنشی، تهدید ممدوحان به هجو برای دریافت صله، ترک ادب شرعی و اقرار به باده‌نوشی و شاهدبازی و بی‌بندوباری‌های اخلاقی به روشنی دیده می‌شود. گرایش انوری به ضد ارزش‌ها، شایستگی وی را برای قرارگرفتن در گروه عارفان راستین، زیر سؤال می‌برد. اما نکتهٔ جالب این است که وی در کنار اعتراف گستاخانه به باده‌نوشی و بی‌بندوباری، ارزش‌های اخلاقی و انسانی را می‌ستاید و حتی برای توبه و بازگشت خویش سوگند یاد می‌کند:

به خدایی که بازگشت بدوست — که مرا بازگشت نیست به می
مگر از بهر حفظ قوت و بس — فارغ از چنگ و نای و بربط و نی
نکنم خدمت و نگویم شعر — گر جهان پر شود ز حاتم طی
جز که پیروز شاه عادل را — آنکه پیروزیست راتب وی
دگر آن کز دروغ باشم دور — فی‌المثل گر بود بأدنی شیی...

(انوری، ۱۳۷۶: ۷۴۷)

همان‌گونه که در نمونهٔ بالا دیده می‌شود، انوری حتی دربارهٔ توبهٔ زبانی خویش نیز شرایط و حدّ و مرز مشخص کرده است. البته باید میان اعتراف به بی‌بندوباری‌های اخلاقی در مقطعات انوری و اشعار قلندری وی تمایز قائل شد. در اشعار عرفانی و قلندری سخن از این است که «نشان عاشقی، سپردن تمام حواس به معشوق بدون ذره‌ای توجه به مصالح خویش است، حتی اگر عاشق به پای عشق فنا شود. در این سطح متعالی ایثار و از خودگذشتگی، ملاک‌های رفتار اخلاقی و دینی، دیگر مناسبت خویش را از دست می‌دهند. تمایز میان خوب و بد، اعتقاد و بی‌اعتقادی برای عاشق دیگر الزام‌آور نیست. این ویژگی‌های بنیادی عشق در غزلیات فارسی منعکس است. با وجود این، چشم‌گیرترین ویژگی، اعتراف آشکار عاشق به کافری و بی‌پروایی او نسبت به ارزش‌ها و عرف و آدابی است که برای مسلمانان متقی مقدس است. غزلیات عرفانی پر

است از طعنه‌ها و کنایات نیشدار نسبت به زاهدان متدینی که در حجره‌های خود به شب‌زنده‌داری، روزه‌داری و قرائت قرآن می‌گذرانند. نکتهٔ مهم در انتقادهای آنان این است که صوفیانی که تنها در اندیشهٔ نام نیک خویش در این دنیا و نجات در آخرت‌اند، وظیفهٔ عرفانی و حقیقی خود را که عشق‌ورزی است، نادیده می‌گیرند» (بروین، ۱۳۷۸: ۱۰۰-۱۰۱). بنابراین زیر پا گذاشتن ارزش‌های معنوی و تابوشکنی در مقطعات و قصاید با غزلیات قلندری سنخیّتی ندارد و از مقوله‌ای جداگانه است.

تواضع و خواری- تفاخر و خودستایی

نمونهٔ دیگری از تناقض‌گویی‌های انوری، تقابل تواضع و خواری و تفاخر و خودستایی در اشعار اوست. انوری از یکسو در برابر شاعران دیگر فروتنی می‌کند و ممدوح را در اشعارش تا جایگاه خدایی بالا می‌برد و از سوی دیگر، رقیبان خود را به باد انتقاد می‌گیرد و با گستاخی و شهامتی خاص، ممدوح را تهدید به هجو می‌کند تا بتواند خواسته‌های خود را از او دریافت کند. در واقع می‌توان گفت که انوری تفاخر و خودستایی، تواضع و خواری، گستاخی و شهامت، مداحی و هجوگویی و... را درهم می‌آمیزد تا بتواند ممدوحان را وادار به دادن صله کند و از سوی دیگر کرامت نفس خود را که به دلیل گدایی آسیب دیده، به گونه‌ای بازسازی کند. محتوای اشعار انوری در بخش‌های گوناگون دیوان، هم به روحیهٔ او و هم به شیوهٔ برخورد دیگران به‌ویژه ممدوحان بستگی داشته است. نمونه‌ای از فخرفروشی‌های انوری را در ابیات زیر می‌توان دید:

برابری چه کنی با کسی که در ملکش — امیر شهر تو در آرزوی سگبانی است
به شغل دیوان بر من تکبرت نرسد — که دیوی ارچه تو را صد مثال دیوانی است
تو را اگر عملی داد روزگار چه شد — مرا به جای عمل علم‌های یونانی است...
به روح من نشوی زنده تات ننمایم — که از چه نوع مرا عیش‌های روحانی است

(انوری، ۱۳۷۶: ۵۶۹)

در جای دیگر نیز انوری به نمایندگی از نوع انسان، به مقام والای معنوی خود می‌بالد:

در غرض از آفرینش غایتم، بس اولم[۱] — گر چه در سلک وجود از روی صورت آخرم

(انوری، ۱۳۷۶: ۶۸۷)

اما همین شاعر، گاهی چنان با ذلت و خواری ممدوح را می‌ستاید که خوانندهٔ اشعارش را به شگفتی وامی‌دارد. برای نمونه در قصیدهٔ زیر، انوری پس از آنکه ممدوح را در جایگاهی فراانسانی قرار می‌دهد، می‌گوید:

خسروا بنده را چو ده سال است — که همی آرزوی آن باشد
کز ندیمان مجلس ار نشود — از مقیمان آستان باشد
بخرش پیش از آنکه بشناسیش — وانگهت رایگان گران باشد
چه شود گر تو را در این یک بیع — دست بوسیدنی زیان باشد
یا چه باشد که در ممالک تو — شاعری خام قلتبان باشد
لیکن اندر بیان مدح و غزل — موی مویش همه زبان باشد

(همان: ۱۳۷-۱۳۸)

انوری گاهی برای دریافت صله‌های بسیار ناچیزی مانند جو، کاغذ، کاه و... (همان: ۵۳۱، ۶۰۷ و ۶۹۳) آسمان و زمین را طفیلی وجود ممدوح می‌شمارد و برای خوش‌آمد ممدوح، حتی از ناسزاگفتن به خود نیز دریغ نمی‌کند. البته این تواضع و خواری تا زمانی است که امیدی برای دریافت صله داشته باشد؛ در غیر این صورت، ممدوح را با گستاخانه‌ترین الفاظ هجو و نکوهش می‌کند. این روحیه نیز با تعالیم و ارزش‌های صوفیانه همخوانی ندارد.

قناعت و آز

با دقت در اشعار انوری درمی‌یابیم که انوری یکی از بزرگ‌ترین مداحان گدامنش در ادبیات فارسی است. با وجود این، ستایش قناعت و وصف بلندهمتی و مناعت طبع نیز در اشعار او فراوان دیده می‌شود. منظور از قناعت در اصطلاح عارفان، «رضا دادن به قسمت و قطع طمع از کثرت و زیاده‌خواهی است» (سجادی، ۱۳۸۶: ۶۴۶). توجه همزمان انوری به این مقوله و درخواست‌های مکرر وی از ممدوحان، یکی از آشکارترین و جالب‌ترین تناقض‌گویی‌ها در اشعار اوست. شاعری که برای دریافت صله‌های ناچیز، جایگاه ممدوح را تا عرش الهی بالا می‌برد، دربارهٔ قناعت می‌گوید:

آلودهٔ منت کسان کم شو — تا یک شبه در وثاق تو نان است

راضی نشود به هیچ بد نفسی — هر نفسی که از نفوس انسان است
ای نفس به رستهٔ قناعت شو — کانجا همه‌چیز نیک ارزان است
تا بتوانی حذر کن از منت — کاین منت خلق، کاهش جان است
زین سود چه سود اگر شود افزون — در مایهٔ نفس نقصان است
در عالم تن چه می‌کنی هستی — چون مرجع تو به عالم جان است
چندان که مروت است در دادن — در ناستدن هزار چندان است

(انوری، ۱۳۷۶: ۵۵۳)

انوری در مواردی نیز تجرّد و وارستگی خود را با سوگند و تأکید فراوان به رخ می‌کشد:

به خدایی که معوّل به همه‌چیز بدوست — به رسولی که چو ایزد بگذشتی همه اوست
که به اقطاع نخواهم نه جهان بلکه فلک — نه فلک نیز مجرّد فلک و هرچه دروست

(همان: ۵۶۳-۵۶۴)

نکتهٔ جالب این است که درست عکس ابیات یادشده، «از یک آمار سرانگشتی و ساده که از صد قطعهٔ آغاز دیوان انوری به دست می‌آید، می‌توان چنین استنباط کرد که در قطعات شعر او حدود ۳۵ تا۴۰ درصد آنها از مقولهٔ همین تقاضاها و ملتمسات است و از عجایب اینکه حدود چهل درصد از این ملتمسات باز در تقاضای شراب است. بقیهٔ قطعات تا حدود بیست درصد هجو است و مدح و تهدید و یا اندیشه‌های حکمی و اخلاقی. در میان اندیشه‌های اخلاقی او که حدود پانزده درصد این قطعات را تشکیل می‌دهد، پنجاه درصدشان در ستایش قناعت است و این یکی از خنده‌دارترین و در عین حال از لحاظ روان‌شناسی شاعر، قابل مطالعه‌ترین نکته‌هاست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۴: ۱۱۷).

اندیشهٔ انسان کامل

یکی از اندیشه‌های محوری تصوف که بر اشعار انوری تأثیر مستقیم داشته است، اندیشهٔ انسان کامل است. این اندیشه را نخستین‌بار منصور حلاج مطرح کرد و بعدها توسط ابن عربی به صورت یک نظریهٔ نهایی با وسعت و ژرفای بیشتر درآمد (ابن عربی، ۱۳۷۶: ۳۰). باور به انسان کامل یا پیر و مراد، یکی از محوری‌ترین مفاهیم صوفیانه است

که سایر مفاهیم نیز گرد همین محور مـی‌چرخـد. اهمیـت انسـان کامـل در تصـوف تـا آنجاست که برخی بر این باورند که «بازشناختن و تمیز دادن خضـر راهبـر و پیـر هـادی دستگیر از مدعیان باطل، همانا مشکل‌ترین امر طریقت و سـخت‌تـرین عقبـهٔ خطرنـاکی است که اربابان سیر و سلوک ناچار باید از آن عبور کنند» (همـایی، ۱۳۶۹: ۶۳۶). در تعریف «مراد» یا «انسان کامل» در کتاب رسالهٔ قشیریه آمده است: «اما مراد به معنـای مقتـدا آن است که قوت ولایت او در تصرف به مرتبهٔ تکمیل ناقصان رسیده باشـد و اخـتلاف انـواع استعدادات و طرق ارشاد و تربیت به نظر عیان بدیده[باشد]» (قشیری، ۱۳۷۶: ۱۰۹).

در دیوان انوری، نشانه‌ای از باور به پیر و انسان کامل به صورت آشکار دیده نمـی‌شـود، اما نکتهٔ بسیار مهم این است که انوری بسیاری از واژه‌ها، مفاهیم و باورهـای صـوفیانه را در مدح به خدمت می‌گیرد و از این مفاهیم برای سخنوری خود بهـره مـی‌بـرد. یکـی از ایـن مفاهیم، مفهوم «انسان کامـل» اسـت. در بیشـتر قصـاید و نیـز برخـی از مقطعـات، انـوری ویژگی‌هایی را به ممدوح خویش نسبت می‌دهد که مشابه آن را تنها در کتاب‌هـای صـوفیه دربارهٔ «انسان کامل» می‌توان یافت. برای نمونه، ابن‌عربی انسان کامل را «کامل‌ترین صـورتی می‌داند که آفریده شده است. از نظر او انسان کامل، صورت کامل حق و آیینهٔ جامع صفات الهی است. او واسطهٔ میان حق و خلق است که به واسطه و مرتبهٔ وی، فـیض و مـدد حـق که سبب بقای عالم است، به عالم می‌رسد و مقصـود اصـلی از ایجـاد عـالم، اوسـت. انسـان کامل، روح عالم و عالم، جسد اوست. او به وسیلهٔ اسمای الهی که خداوند بـه وی آموختـه، در عالم تصرف می‌کند و آن را اداره می‌نماید» (لاهیجی، ۱۳۸۳: ۶۱).

انوری از اینگونه مفاهیم برای پربارتر کردن اشعار مدحی خود بهره می‌گیرد و گـاهی حتی ممدوح را از جایگاه انسان کامل نیز فراتر می‌برد. در این دسته از اشعار، آمیزه‌ای از لحن و زبان حماسی و پرصلابت سبک خراسـانی و علـوّ مقـام انسـان کامـل در اندیشـهٔ صـوفیانه را بـه روشـنی مـی‌تـوان یافـت. «بـر روی هـم قصـاید مـدحی انـوری اوج ستایش‌گری‌های درباری است و اوج شناورشدن زبان مدیح در شعر فارسی و از این نکته می‌توان پی برد که جامعهٔ ایرانی عصر سلجوقی، در متمرکزترین دوران اسـتبداد خـویش به سر می‌برده است. تکامل معیارهای ادبی نیـز - کـه روی دیگـر سـکهٔ آزادی و فقـدان آزادی است - در شکل‌گیری این اغراق‌ها و گزافـه‌گـویی‌هـا و شـناورکردن زبـان، تـأثیر

خاصی داشته است و اندیشهٔ «انسان کامل» و «ولی» در تصوف نیز سهم عمده‌ای درین شناوری زبان به عهده گرفته است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۴: ۹۴).

در اینجا به برخی از ابیاتی که در آنها، انوری ویژگی‌های انسان کامل را به ممدوح خود نسبت داده است، اشاره می‌کنیم:

زهی دست وزارت از تو معمور — چنان کز پای موسی پایهٔ طور
تو از علم اولی وز فعل آخر — چه جای صاحب است و صدر و دستور
تو پیش از عالمی گر چه درویی — چو رمز معنوی در کسوت زور
حقیقت مردم چشم وجودی — بنامیزد زهی چشم بدت دور
سموم قهرت از فرط حرارت — مزاج مرگ را کرده است محرور

(انوری، ۱۳۷۶: ۲۲۹)

در ابیات بیان‌شده، ویژگی‌های انسان کامل به ممدوح نسبت داده شده است، از جمله اینکه انسان کامل (و به طور کلی انسان) علت غایی آفرینش است؛ انسان کامل بر هستی، تقدم ذاتی و برتری دارد؛ روح جاری و ساری در کالبد جهان است؛ حقیقت همهٔ هستی است و با توانایی پایان‌ناپذیر خویش می‌تواند در پدیده‌های هستی تصرف کند و حتی طبیعت اشیا و پدیده‌ها را دگرگون سازد. نمونهٔ این ابیات در دیوان انوری به‌ویژه در قصاید فراوان است. شاید بتوان گفت اندیشهٔ «انسان کامل»، محوری‌ترین و تأثیرگذارترین اندیشهٔ صوفیانه در قصاید انوری است. البته باید توجه داشت که انوری «انسان کامل» را در اشعار خویش به معنای اصلی آن به کار نبرده است. به بیان دیگر، نام‌بردن از ویژگی‌های انسان کامل و نسبت دادن آنها به ممدوح، دلیلی بر باور داشتن انوری به این اندیشه و پیروی وی از شیخ و مراد نیست. انوری سرکش‌تر از آن است که بتواند خود را در اختیار تعالیم پیر قرار دهد. این مفهوم برای انوری، تنها دستاویزی برای خشنودکردن ممدوحان و دریافت صلهٔ بیشتر بوده است. به‌ویژه که انوری در یکی از غزل‌های قلندری خود، این دیدگاه یعنی باور به انسان کامل را مورد انتقاد نیز قرار می‌دهد:

ای پسر بردهٔ قلندر گیر — پرده از روی کارها برگیر
کفر و اسلام کار کس نکند — آشیان زین دو شاخ برتر گیر
این دو معشوقهٔ دو قوم شده است — تو برو مذهب سه دیگر گیر

پای در بند این و آن چه کنی | خودسری باش و کار از سر گیر
رهبران تو رهزنان تواند | کمِ این مشتی احمق خر گیر
پیش کین رهبران رهت بزنند | راه بت‌خانه‌های آزر گیر

(انوری، ۱۳۷۶: ۸۵۹)

در غزل بالا، انوری نه تنها دین و تصوف را انکار می‌کند، بلکه با پرخاشگری پیروی از پیر را مورد تمسخر قرار می‌دهد و آنها را گروهی احمق و منفعت‌طلب می‌شمارد. حتی اگر منظور انوری در این ابیات رهبران مذهبی باشد نه پیر عرفانی، این نکته روشن می‌شود که انوری به طور کلی به پیروی از شخصی دیگر برای حرکت در مسیری خاص باور ندارد.

اصطلاحات و مفاهیم صوفیانه

بسامد زیاد مفاهیم و اصطلاحات صوفیانه، یکی از ویژگی‌هایی است که در آثار هر شاعر عارف‌مسلکی می‌توان یافت. به بیان دیگر، کاربرد مفاهیم صوفیانه در بسیاری از موارد، گواه معتبری برای اثبات صوفی‌بودن شاعر یا نویسنده است. اما این قاعده در همه‌جا صدق نمی‌کند؛ گاهی غیر صوفیان نیز اینگونه مفاهیم و واژه‌ها را در آثار خود به کار می‌برند، بدون آنکه به این مفاهیم، باور ژرفی داشته باشند. شاید بتوان انوری را در میان این گروه از شاعران قرار داد. هر چند انوری را با توجه به ویژگی‌های اخلاقی و شخصیتی وی که در دیوانش بازتاب یافته است، نمی‌توان عارف به شمار آورد، او از واژه‌ها و مفاهیم صوفیانه بهرهٔ فراوانی برده است. حتی در قصاید و مقطعات که جولانگاه وی در مداحی و هجوگویی است، اندیشه‌های بنیادین تصوف دیده می‌شود. این موضوع بسیار قابل تأمل است؛ زیرا شاعر مدّاح و گدامنش و بی‌بندوباری مانند انوری، گاهی در اشعارش به مفاهیمی اشاره می‌کند که مشابه آن را تنها در دیوان عارفان بزرگ می‌توان یافت. برای نمونه در ابیات زیر، انوری اندیشهٔ «غیرت» را که یکی از باورهای عرفانی و صوفیانه است، در مدح «البارغو» که در اثر میل‌کشیدن در چشمانش نابینا شده، به کار برده است:

شاها به دیده‌ای که دلم را خدای داد | در دیدهٔ تو معنی نیکو بدیده‌ام
چون کردگار ذات شریفت بیافرید | گفت ای کسی که بر دو جهانت گزیده‌ام
راضی بدان نیم که به غیری نگه‌کنی | زیرا که از برای خودت پروریده‌ام

چشم جهانیان ز پی دیدن جهان　　وان تو بهر دیدن خود آفریده‌ام
تکحیل آن ز هیچ‌کس اندر جهان مدان　　کان کحل غیرتست که من درکشیده‌ام
(انوری، ۱۳۷۶: ۶۷۶)

افزون بر این، گاهی انوری اندیشه‌های صوفیانه و زاهدانه را در معنای اصلی خود به کار می‌برد و مستقیماً به حوزهٔ تصوف وارد می‌شود. اینگونه ابیات در تعارض آشکار با ویژگی‌های منفی انوری مانند آزمندی، عدم پایبندی به اصول اخلاقی، گدامنشی و... قرار می‌گیرد:

سایه بر قحبهٔ جهان مفکن　　تا برت آفتاب ناز رسد
باری از راه خویشتن برخیز　　چون که کارت به احتراز رسد
نفس با بند آرزو بر پای　　دیر در عقل بی‌نیاز رسد
مهره و حقّه است ماه و سپهر　　که به شاگرد حقه‌باز رسد
مستعدان به کام خویش رسند　　کارها چون به کارساز رسد...
(همان: ۶۰۴-۶۰۵)

در ابیات بالا بر باورهای صوفیانه از جمله لزوم وارستگی از هستی مجازی و وابستگی‌های مادی تأکید شده است. گاهی نیز انوری شکل خام‌تری از تصوف را در اشعار خود به نمایش می‌گذارد؛ مانند ابیات زیر:

سگ خشم و خر شهوت که زبون‌گیری نیست　　تیز دندان‌تر از این هر دو در این خاک کهن
نفس من کو ملک مملکت شخص من است　　هر دو را سخره خود کرده به تأدیب سخن
(همان: ۷۰۵)

در دو بیت بیان‌شده، نفس که در بینش صوفیانه، جایگاهی مثبت ندارد و نادیده‌گرفتن آن و سلطهٔ بر آن، مقدمهٔ راه تصوف است، «مَلِک مملکت شخص» دانسته شده است. این نوع نگاه، با دیدگاه عرفانی و صوفیانه همخوانی ندارد و این گمان را تقویت می‌کند که انوری مفاهیم صوفیانه را به تقلید از دیگران و برای پربارتر کردن اشعار خود و طبع‌آزمایی به‌کار برده است، نه به عنوان مفاهیمی که به آنها باور ژرفی داشته باشد.

رباعیات

رباعیات انوری نسبت به قصاید و مقطعات رنگ و بوی بیشتری از عرفان دارد. در دیوان انوری، در مجموع حدود ۴۴۴ رباعی وجود دارد که از این تعداد، ۱۷۹ رباعی یعنی حدود ۴۰/۳۱ درصد رباعی‌ها، عرفانی و قلندری و یا قابل تأویل به مضامین عرفانی و ۲۶۵ رباعی یعنی ۵۹/۶۸ درصد مجموع رباعی‌ها، غیر عرفانی است. موضوعات و مضامین رباعی‌های انوری تنوع بسیار زیادی دارد.

در برخی از این رباعی‌ها، مضامین و مفاهیم ژرف عرفانی را می‌توان دید، مانند رباعی‌های زیر:

تا دست طمع بشستم از عالم خاک — از گرد زمانه دامنی دارم پاک
امید بقا یکی شد و بیم هلاک — چون من ز جهان برفتم از مرگ چه باک

(انوری، ۱۳۷۶: ۱۰۰۳)

رباعی یادشده، اشارهٔ آشکاری به حدیث «موتوا قبل ان تموتوا» دارد که از احادیثِ محوری تصوف است. در رباعی زیر نیز مضامین عرفانی دیده می‌شود:

هر مرحله‌ای که رخت برداشته‌ام — از خون جگر مرحله تر داشته‌ام
از تو خبر وصل مبادم هرگز — گر بی تو ز خویشتن خبر داشته‌ام

(همان: ۱۰۰۷)

افزون بر محتوای قابل تأویل این رباعی، نکتهٔ قابل توجه شباهت محتوایی آن با رباعیات عطار است، آنجا که عطار می‌گوید:

گر مرد رهی میان خون باید رفت — از پای فتاده، سرنگون باید رفت
تو پای به راه در نه و هیچ مپرس — خود راه بگویدت که چون باید رفت

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۶۸)

در رباعیات انوری، اندیشهٔ ناپایداری دنیا، اغتنام فرصت و لزوم شاد زیستن نیز بسیار برجسته است. در برخی از موارد، شباهت اینگونه رباعی‌ها به رباعیات خیام به اندازه‌ای است که ممکن است این رباعی‌ها، به اشتباه به خیام منسوب شود. برای نمونه رباعی زیر:

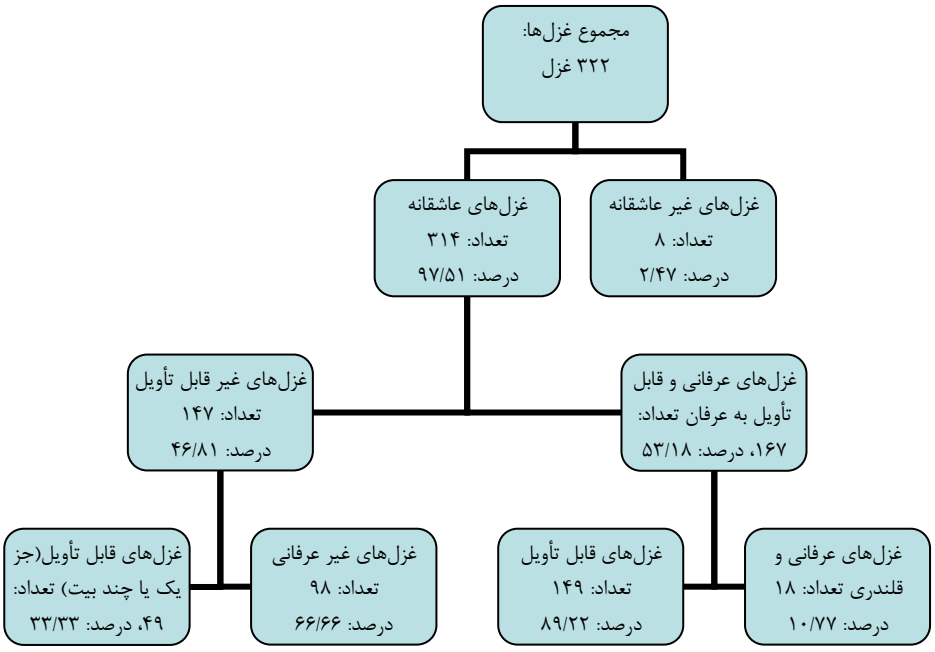
کویی که درو مست و بهش درگذری — زنهار به خاک او به حرمت نگری
نیکو نبود که از سر بی‌خبری — تو زلف بتان و چشم شاهان سپری

(انوری، ۱۳۷۶: ۴۰۷)

افزون بر این مضامین، اندیشه‌های صوفیانه و زاهدانهٔ دیگری مانند برتری عشق بر عقل، لزوم ترک علایق جسمانی، جبرگرایی، قناعت و... نیز در رباعیات انوری فراوان است؛ هر چند اندیشه‌های غیر عرفانی و حتی متضاد با عرفان و تصوف نیز در این رباعیات بسامد بالایی دارد.

غزل‌های انوری

چهرهٔ انوری در غزلیات، با مقطعات و قصاید تفاوت آشکاری دارد. شاعر مداح و هجوگویی که در قصاید و مقطعات، اشعاری متناقض و گدامنشانه را به نمایش می‌گذارد، در غزل‌ها عشقی را تصویر می‌کند که گاهی بی‌هیچ تردیدی می‌توان آن را در حوزهٔ ادبیات صوفیانه و عرفانی قرار داد. در اینجا با ترسیم یک نمودار، به بررسی محتوای غزل‌های انوری می‌پردازیم:



همان‌گونه که در نمودار بالا دیده می‌شود، از مجموع ۳۲۲ غزل موجود در دیوان انوری، ۳۱۴ غزل عاشقانه و ۸ غزل غیر عاشقانه است. به بیان دیگر، ۹۷/۵۱ درصد غزل‌ها، درون‌مایهٔ عاشقانه دارند. در غزل‌های غیر عاشقانه، بیشتر موضوعاتی مانند شکایت از بی‌وفایی و جفای روزگار و شکایت از تنهایی دیده می‌شود. البته تعداد این غزل‌ها نسبت به غزل‌های عاشقانه بسیار کم و ناچیز است. ۵۳/۱۸ درصد غزل‌های عاشقانه را غزل‌های عرفانی و یا غزل‌های قابل تأویل به مضامین عرفانی تشکیل می‌دهد که ۱۸ غزل (حداکثر) یعنی ۱۰/۷۷ درصد اینگونه غزل‌ها، غزل‌های عرفانی و گاه قلندری است. اینگونه غزل‌ها، ژرف‌ترین مفاهیم و اندیشه‌های صوفیانه و قلندری را در بردارند، تا جایی که ممکن است این غزل‌ها به اشتباه به عطار، عراقی یا شاعران عارف دیگر منسوب شود. در غزل زیر، بازتابی از اندیشه‌های عرفانی و قلندری را می‌توان دید:

بدان عزمم که دیگر ره به میخانه کمر بندم — دل اندر وصل و هجر آن بت بیدادگر بندم
به رندی سر برافرازم، به باده رخ برافروزم — ره میخانه برگیرم، در طامات بربندم
چو عریان مانم از هستی، قباهای بقا دوزم — چو مفلس گردم از هستی، کمرهای به زر بندم
گرم یار خراباتی به کیش خویش بفریبد — به زنّارش که در ساعت چو او زنّار بربندم
ز خیر و شر چو حاصل شد سر از گردون برآرد خود — من نادان چه معنی را دل اندر خیر و شر بندم
چو کس واقف نمی‌گردد همی بر سرّ کار او — همین بندم دل آخر به که در کار دگر بندم

(انوری، ۱۳۷۶: ۱۷۴)

انوری در این غزل‌ها، بی‌گمان «تحت تأثیر سنایی غزنوی است. گاه در غزل‌های صوفیانه و قلندری خویش چنان به اسلوب و لحن سنایی نزدیک می‌شود که خواننده فراموش می‌کند که دیوان سنایی را در مطالعه دارد یا دیوان انوری را. حتی گاهی این شک برای خواننده ممکن است حاصل شود که آیا این شعرها از انوری است، همان انوری مداح هجوسرای حریص؟ و اگر سنایی را به درستی شناخته باشد، به هیچ‌روی از اینگونه شعرها در دیوان انوری در شگفت نخواهد شد، زیرا سنایی نیز گرفتار این تعدد شخصیت هست و تا آخر عمر گرفتار این تضاد بوده است؛ نه اینکه شعرهای قلندری و صوفیانه‌اش محصول تحوّلی در زندگی او باشد و شعرهای مدیح و هجای او، حاصل دوره‌های نخستین حیات شعری او. سنایی تا آخر عمر گرفتار این رفتار بوده است و

افسانه‌هایی که در باب تحول روحی او برساخته‌اند، برای توجیه این تضاد بوده است. انوری نیز همین دوگانگی و تضاد را تا آخر عمر با خویش حمل کرده است و جای شگفتی نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴: ۱۱۹-۱۲۰).

افزون بر غزل‌های عرفانی و قلندری، دستهٔ دیگری از غزل‌ها (حدود ۱۴۹ غزل)، غزل‌های قابل تأویل به مضامین عرفانی هستند. به این معنا که هر چند این غزل‌ها را نمی‌توان با اطمینان در گروه غزل‌های عرفانی قرار داد، تفسیر عرفانی این غزل‌ها کاملاً امکان‌پذیر است (برای نمونه: انوری، ۱۳۷۶: ۸۹۵).

از آغاز سرایش غزل‌های فارسی تاکنون «آمیختگی دینی و غیر دینی در غزلیات فارسی به صورت چنان ویژگی اساسی‌ای درآمده که در بیشتر موارد تشخیص تمایز درست میان آن دو سخت دشوار است. تصمیم در این مورد که آیا فلان شعر را باید غزلی صوفیانه خواند یا ترانهٔ غیر دینی عاشقانه، اغلب آن‌قدر که به اطلاعات ما دربارهٔ سرایندهٔ آن بستگی دارد، به خود شعر بستگی ندارد؛ یعنی بستگی دارد به پاسخ این پرسش: آیا شرح زندگی شاعر، اشاراتی به تعلق او به عرفان دارد، یا اینکه صرفاً به عنوان سراینده‌ای درباری شهرت یافته است؟» (بروین، ۱۳۷۸: ۷۸-۷۹).

گونهٔ دیگری از غزل‌های انوری، غزل‌های زمینی و غیر قابل تأویل به عرفان است. این غزل‌ها به دو گروه عمده تقسیم می‌شود: دستهٔ اول، غزل‌هایی است که به روشنی عشق مجازی و زمینی را تصویر می‌کند و به هیچ‌وجه نمی‌توان این غزل‌ها را به مضامین عرفانی تأویل کرد. این غزل‌ها از نظر محتوا، به تغزل‌های سبک خراسانی شباهت زیادی دارند؛ مانند غزل زیر:

نه وعدهٔ وصلت انتظار ارزد — نه خمر هوای تو خمار ارزد
هم طبع زمانه‌ای که نشکفته است — کس راز تو هیچ گل که خار ارزد
بر باد تو داد روزگارم دل — وان چیست تو را که روزگار ارزد
منصوبه منه که با دغای تو — حقّا که اگر نه شش چهار ارزد...

(انوری، ۱۳۷۶: ۸۱۴)

در بسیاری از این غزل‌ها، انوری تصویرکنندهٔ روابط طبیعی میان عاشق و معشوق است. برخی از صاحب‌نظران بر این باورند که «غزل انوری، ادامهٔ طبیعی غزل حسی و

تجربی شاعران خراسانی است؛ ادامهٔ غزل فرخی و منوچهری است که در آن وحدت تجربی عشق، اساس ساختار غزل را تشکیل می‌دهد و در آن غالباً نقش کاملی از تجربهٔ عشق تصویر می‌شود؛ زمان و مکان و خصوصیات جسمی و روحی معشوق و عاشق و حتی گاه گفت‌وگوهای طبیعی میان آن دو، به دقیق‌ترین وجهی روان‌شناسی عاشق و معشوق- که هر دو از سلامت روح برخوردارند و هیچ اثری از مازوخیسم و سادیسم در هیچ کدام بروز نکرده است - از مشخصات این نوع غزل است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴: ۵۵).

به طور کلی می‌توان گفت که روحیهٔ تنوع‌گرا و شخصیت متناقض و بی‌ثبات انوری در غزل‌ها نیز بازتاب یافته است. به بیان دیگر، در دیوان او هم غزل‌های عرفانی و قلندری دیده می‌شود و هم غزل‌هایی که تصویرگر عشق زمینی هستند. افزون بر این، تناقض‌هایی از این نوع، حتی در یک غزل واحد نیز دیده می‌شود. این دسته از غزل‌ها با ابیاتی قابل تأویل آغاز می‌شوند، اما در ابیات پایانی، قرینه‌هایی وجود دارد که این غزل‌ها را غیر قابل تأویل می‌سازد (برای نمونه: انوری، ۱۳۷۶: ۷۸۳-۷۸۴).

سیمای معشوق در دیوان انوری

بی‌ثباتی و تناقضی که در اندیشهٔ انوری وجود داشته، بر دیدگاه او نسبت به معشوق نیز تأثیرگذار بوده است. در دیوان انوری، معشوق چهره‌ای چندگانه دارد. گاهی اشعار این شاعر، بازتاب‌دهندهٔ جایگاه پست معشوق در سبک خراسانی است که تا حدّ مملوک و برده‌ای زرخرید تنزل می‌یافته است. گاهی نیز در اشعار وی معشوق آنچنان والا و آسمانی می‌شود که در جایگاه معبود قرار می‌گیرد. گاهی معشوقی است با ویژگی‌های عادی که در سوی دیگر رابطهٔ عاشقانهٔ معمولی قرار دارد. در مواردی نیز شاعر، ممدوح را به جای معشوق قرار می‌دهد و او را با عبارات عاشقانه می‌ستاید (برای نمونه، انوری، ۱۳۷۶: ۶۸۸).

آنچه ویژگی مشترک بیشتر غزل‌ها در دیوان انوری است، فضای نومیدانه و غم‌آلودی است که بر آن حاکم است. در واقع محور بسیاری از غزل‌ها، هجران معشوق و ناامیدی از وصال اوست که گاهی با گلایه‌هایی از بی‌وفایی، عهدشکنی و جفاکاری معشوق همراه است.

معشوق در غزل‌های انوری در مجموع نسبت به عاشق، مقام بسیار والایی دارد، تا آنجا که گاهی عاشق، خود را «سگ هندوی معشوق» می‌نامد. چهرهٔ معشوق در این غزل‌ها کلی است و به جنسیت او اشاره‌ای نشده است، جز موارد معدودی که جنسیت مذکر دارد.

نکتهٔ قابل توجه این است که غزل‌های انوری، اشعاری درون‌گرا، عشق‌گرا، محزون و غیر رئالیستی است که بیش از آنکه به آفاق نظر داشته باشد، به انفس نظر دارد؛ یعنی همان ویژگی‌هایی که در غزل‌های شاعران سبک عراقی (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۶۰) دیده می‌شود. از سوی دیگر، انوری که در دورهٔ گذار سبکی (قرن ششم) می‌زیسته، از ویژگی‌های سبک خراسانی نیز تأثیر پذیرفته است. بنابراین شیوهٔ نگرش انوری به معشوق، تحت تأثیر دو جریان سبکی متفاوت (خراسانی و عراقی) قرار داشته است و این یکی از دلایل مهم وجود تناقض در اشعار انوری است.

دلایل وجود تضاد و تناقض در اشعار انوری

یکی از ویژگی‌های مهم اشعار انوری، وجود تضادها و تناقض‌های فراگیر در آنهاست. این ویژگی، شناخت درست این شاعر و اندیشه‌های وی را دشوار می‌سازد. هر چند نمی‌توان با قاطعیت دربارهٔ دلایل این تناقض‌گویی‌ها سخن گفت، شاید بتوان دلایل زیر را بر ایجاد ناهماهنگی و آشفتگی محتوایی در اشعار انوری تأثیرگذار دانست:

۱- **شخصیت چندپارهٔ انوری**: بی‌ثباتی فکری و اعتقادی انوری، یکی از موضوعات مبهم و بسیار تأمل برانگیز است. اگر اشعار انوری را ملاک داوری دربارهٔ وی قرار دهیم، شخصیت انوری که در اشعارش بازتاب یافته است، انسان را به یاد شخصیت‌های سیال، متناقض، بی‌ثبات و چندپارهٔ آثار پست‌مدرنیستی یا بیماران اسکیزوفرنی می‌اندازد. به نظر می‌رسد انوری به گونه‌ای بحران هویت و از هم‌گسیختگی شخصیت دچار است. به فرض درست بودن این گمان، از چنین شاعری نمی‌توان انتظار داشت که اشعاری منسجم و یکپارچه داشته باشد.

۲- **دورهٔ شاعری انوری**: انوری در قرن ششم یعنی دورهٔ گذار سبکی و تغییر سبک از خراسانی به عراقی می‌زیسته است. معمولاً در آثاری که به سبک بینابین یا سبک دورهٔ گذار نوشته شده‌اند، گونه‌ای آشفتگی سبکی دیده می‌شود. این ویژگی دربارهٔ محتوای بسیاری از این آثار نیز صدق می‌کند. انوری از یکسو پیرو سنت شاعری سبک خراسانی است و از سوی دیگر، از تأثیرات روزافزون رواج تصوف و اشعار صوفیانه، به‌ویژه اشعار نوآورانهٔ سنایی برکنار نمانده است.

۳- **تحول روحی انوری:** برخی بر این باورند که رویکردهای متغیر انوری به مسایل گوناگون، نتیجهٔ انقلابات و تحولات دوران زندگی او و نیز قریحهٔ سرشار وی بوده است. انوری پس از پیش‌بینی واقعهٔ قران که به شکست انجامید، عزلت اختیار کرد و از شاعری، مداحی و قول و غزل دست کشید و دیگر دست به قلم نبرد (انوری، ۱۳۷۶: ۳۲؛ ریپکا، ۱۳۶۴: ۵۶ و۵۹). باور به تحول روحی انوری و عزلت‌گزینی وی، به فرض درست بودن این ادعا، برای توجیه کردن بسیاری از تناقض‌گویی‌های انوری مناسب به نظر می‌رسد؛ اما دربارهٔ درستی این مطلب با قاطعیت نمی‌توان سخن گفت؛ به‌ویژه اینکه برخی از صاحب‌نظران (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴: ۱۱۹-۱۲۰) نه‌تنها به تحول روحی انوری باور ندارند، بلکه حتی تحول روحی سنایی را نیز بی‌پایه و اساس می‌شمارند.

۴- **انگیزهٔ انوری از سرودن شعر**: انوری شاعری مدّاح بوده و شعر بیش از هر چیز، برای او منبع کسب درآمد بوده است. از این‌رو هر ممدوح را به گونه‌ای می‌ستوده که به مذاق او خوش بیاید و صلهٔ بیشتری به شاعر بپردازد. بنابراین انوری از یکسو از باده‌نوشی‌ها و شاهدبازی‌های خود سخن می‌گوید تا بتواند مقداری شراب از ممدوح دریافت کند (برای نمونه: انوری، ۱۳۷۶: ۵۱۴-۵۱۵) و از سوی دیگر، شیخ صوفی «قطب‌الدین ابوالمظفر العبادی» را با واژه‌های صوفیانه می‌ستاید تا مورد توجه وی قرار گیرد (همان: ۲۴۶). در واقع می‌توان گفت که مفاهیم صوفیانه و عرفانی برای انوری هم دستاویزی برای پربارتر کردن اشعار مدحی است و هم راهی برای طبع‌آزمایی و نشان دادن قدرت شاعری خود. بنابراین نمی‌توان نفوذ اینگونه مضامین به اشعار انوری را دلیل بر گرایش وی به تصوف دانست.

نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه گفته شد، درمی‌یابیم که نه تنها انوری شاعری عارف‌مسلک نیست، بلکه محور فکری و اعتقادی ثابتی نیز ندارد و اندیشه‌های او پر از تضاد و تناقض است. یکی از مهم‌ترین مصداق‌های این بی‌ثباتی‌ها، ناهماهنگی گفته‌ها و باورهای وی در زمینهٔ تصوف است. انوری از یکسو بر مفاهیم و باورهای صوفیانه تأکید می‌ورزد و از سوی دیگر، با گستاخی از باده‌نوشی و خروج از هنجارهای اخلاقی و مذهبی خود سخن می‌گوید. او حتی برای دریافت صله‌های ناچیز و کم‌ارزش، تابوهای مذهبی و اعتقادی را نیز پشت سر می‌گذارد. از این‌رو با قاطعیت می‌توان گفت که انوری شاعری صوفی یا

عارف نیست، بلکه عالم بی‌عملی است که با نگاه پرتناقض خویش، گسترهٔ وسیعی از مضامین صوفیانه را برای پربارتر کردن اشعارش به کار می‌گیرد. اینگونه مفاهیم، در غزلیات و رباعیات نسبت به قصاید و مقطعات بازتاب بیشتری دارد.

در دیوان انوری، ۴۰/۳۱ درصد مجموع رباعی‌ها درون‌مایه‌های عرفانی، قلندری و یا قابل تأمل به مضامین عرفانی دارند. در غزل‌ها، این ویژگی برجسته‌تر است. انوری در غزلیات، عشقی را تصویر می‌کند که گاهی بی‌هیچ تردیدی می‌توان آن را در حوزهٔ ادبیات صوفیانه و عرفانی قرار داد. از مجموع غزل‌های انوری، ۹۷/۵۱ درصد غزل‌ها، درون‌مایهٔ عاشقانه دارد که ۵۳/۱۸ درصد این غزل‌ها را، غزل‌های عرفانی و قلندری و یا غزل‌های قابل تأویل به مضامین عرفانی تشکیل می‌دهد. برخی از این غزل‌ها، ژرف‌ترین مفاهیم عرفانی و قلندری را در بردارند. دربارهٔ دلایل این تناقض‌گویی‌ها در دیوان انوری، نمی‌توان با قاطعیت سخن گفت، اما ممکن است انوری، فردی با شخصیت بی‌ثبات و چندپاره بوده باشد و ویژگی‌های فکری متناقض او در اشعارش نیز بازتاب یافته باشد. افزون بر این انوری در قرن ششم یعنی دورهٔ گذار سبکی می‌زیسته است. معمولاً در آثاری که به سبک بینابین یا سبک دورهٔ گذار نوشته شده‌اند، گونه‌ای آشفتگی و به هم ریختگی صوری و محتوایی دیده می‌شود. از سوی دیگر، برخی بر این باورند که انوری پس از پیش‌بینی واقعهٔ قران که به شکست انجامید، عزلت اختیار کرد و از شاعری، مداحی و قول و غزل دست کشید. باور به تحول روحی انوری و عزلت‌گزینی وی، به فرض درست بودن این ادعا، برای توجیه کردن بسیاری از تناقض‌گویی‌های انوری مناسب به نظر می‌رسد؛ اما دربارهٔ درستی این مطلب با قاطعیت نمی‌توان سخن گفت. این نکته نیز شایستهٔ توجه است که شعر برای انوری، بیش از هر چیز منبع کسب درآمد بوده است. در نتیجه می‌توان گفت که مفاهیم عرفانی و صوفیانه برای انوری، هم دستاویزی برای پربارتر کردن اشعار مدحی بوده و هم راهی برای طبع‌آزمایی و نشان دادن قدرت شاعری خود. بنابراین نمی‌توان نفوذ اینگونه مضامین در اشعار انوری را لزوماً دلیل بر گرایش وی به تصوف و عرفان دانست.

پی‌نوشت

۱. متن چنین است، اما «پس» مناسب‌تر است.

منابع

ابن عربی، محیی‌الدین (۱۳۷۶) فرهنگ اصطلاحات عرفانی، ترجمه و تدوین قاسم میرآخوری و حیدر شجاعی، تهران، جامی.
انوری، علی‌بن‌محمد (۱۳۷۶) دیوان، به کوشش محمد تقی مدرس رضوی، تهران، علمی و فرهنگی.
بروین، یوهانس توماس پیتر (۱۳۷۸) شعر صوفیانهٔ فارسی، ترجمهٔ مجدالدین کیوانی، تهران، مرکز.
ریپکا، یان (۱۳۶۴) ادبیات ایران در زمان سلجوقیان و مغولان، ترجمهٔ یعقوب آژند، بی‌جا، گسترده.
سجادی، سید جعفر (۱۳۸۶) فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران، طهوری.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۴) مفلس کیمیافروش، تهران، سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) سیر غزل در شعر فارسی، تهران، علمی.
عطار نیشابوری، فریدالدین محمدبن‌ابراهیم (۱۳۸۶) مختارنامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
غزالی، ابوحامد امام محمد (۱۳۸۰) کیمیای سعادت، ج۲، به کوشش حسین خدیو جم، تهران، علمی و فرهنگی.
قشیری، عبدالکریم‌بن‌هوازن (۱۳۷۶) ترجمهٔ رساله قشیریه، تصحیح بدیع‌الزمان فروزان‌فر، تهران، علمی و فرهنگی.
لاهیجی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۳) مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، تصحیح محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، تهران، زوّار.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۹) مولوی‌نامه، تهران، هما.

فصلنامه علمی ـ پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و هفتم، تابستان ۱۳۹۴: ۸۸-۵۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۲/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۷/۲۷

تحلیل زیبایی‌شناختی چند عنصر داستانی در سه رمان رضا امیرخانی (ارمیا، من او، بیوتن)

گلرخ سادات غنی *
مینا احمدی **
منوچهر اکبری ***

چکیده

«رضا امیرخانی»، نویسنده‌ای با سبک منحصر به فرد است که داستان‌هایش را از آثار دیگر داستان‌نویسان معاصر متمایز می‌کند. از جمله این ویژگی‌های خاص می‌توان به رسم‌الخط عجیب، یا بازی‌های زبانی و استفادهٔ مناسب از معانی و شکل‌های گوناگون کلمات اشاره کرد که به عنوان سبک خاص و منحصر به فرد نویسنده در این مقاله بررسی و تحلیل شده است. در این نوشتار، سه رمان رضا امیرخانی به نام‌های «ارمیا»، «منِ او» و «بیوتن» از منظر نحوهٔ کاربرد عناصر داستانی بررسی شده است. با توجه به نتایج این جستار می‌توان استفادهٔ به‌جا و مناسب از عناصر داستانی، توصیف‌های زنده و ماهرانه‌ای از مکان‌ها، شخصیت‌ها و احساساتشان را - به طوری که خواننده به خوبی بتواند خود را در صحنه‌های داستان‌ها تصور کند - از ویژگی‌های سبکی این نویسنده برشمرد.

واژه‌های کلیدی: رضا امیرخانی، عناصر داستانی، ارمیا، منِ او و بیوتن.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تحصیلات تکمیلی پیام نور
golrokhghani@chmail.ir
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران ahmadi.mina7@gmail.com
*** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران makbari@ut.ac.ir

مقدمه

رضا امیرخانی، داستان‌نویس جوان و خوش‌ذوقی است که به سبب شیوهٔ خاص نویسندگی‌اش، آثارش با اقبال خوبی روبه‌رو بوده است. وی که متولد ۱۳۵۲ در تهران است، کودکی خود را در فضای پرهیجان انقلاب اسلامی گذارنده و دانش‌آموختهٔ رشتهٔ مهندسی مکانیک دانشگاه صنعتی شریف است. آثار وی شامل چهار رمان، داستان بلند «از به» (۱۳۸۰)، یک مجموعه داستان کوتاه به نام *ناصر ارمنی* (۱۳۷۸)، یک سفرنامه، دو مقالهٔ بلند و مجموعه‌ای از یادداشت‌هاست. در این مقاله سعی بر آن است که رمان‌های وی به نام‌های«ارمیا»، «منِ او» و «بیوتن»[1] از منظر نحوهٔ کاربرد عناصر داستانی بررسی شود، تا میزان قدرت و هنر این نویسنده در به کارگیری عناصر و هنر نویسندگی وی با استفادهٔ به موقع از فنون نویسندگی مشخص شود. بدین منظور، ابتدا خلاصه‌ای از هر داستان بیان می‌گردد و سپس به بررسی عناصر موجود در آن پرداخته می‌شود. از آن جهت که در بررسی داستان نخست - «ارمیا» - به صورت خلاصه تعاریف یا اشاراتی از عناصر داستانی ارائه شده، به همین جهت از تکرار مطالب در بخش‌های بعدی پرهیز شده است.

تاکنون مقالاتی چند دربارهٔ آثار امیرخانی به چاپ رسیده است، که برخی از عناوین آنها از آن جهت که به آثاری غیر از سه رمان بالا پرداخته‌اند و یا کارشان در حیطهٔ عناصر داستانی نبوده است، در میان پیشینه‌های این مقاله دسته‌بندی نمی‌شوند. در این میان می‌توان به مقالات زیر به عنوان پیشینهٔ این تحقیق اشاره کرد.

۱) لرستانی، زهرا و سمیه امیری (۱۳۹۲) «بررسی و تحلیل عناصر داستانی در رمان‌های رضا امیرخانی»، ادبیات داستانی، سال اول، شمارهٔ ۲۱۴، پاییز. در این مقاله نویسنده علاوه بر رمان‌های مورد بحث این مقاله به داستان کوتاه «از به» و رمان اخیر امیرخانی، « قیدار» نیز پرداخته است و به واسطهٔ همین حجم فراوان، بررسی‌ها کلی‌تر انجام پذیرفته و مقاله، مثالی از متن داستان‌ها ندارد. همچنین نتایج به دست آمده در آن مقاله حاکی از آن است که مهم‌ترین عنصر در داستان‌های امیرخانی، عنصر لحن است که در «قیدار» و «از به» نمود بیشتری دارد. علاوه بر این یکی از مهم‌ترین

دست‌آوردهای این مقاله، بررسی سبک خاص نویسندگی امیرخانی است که در مقاله اشاره‌ای بدان نشده است.

۲) حجازی، بهجت‌السادات (۱۳۹۰) «نقدی بر دو رمان از رضا امیرخانی»، پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، شمارهٔ یک، پیاپی ۱۷، دورهٔ پنجم، بهار. در این مقاله هر چند مؤلف به بررسی رمان‌های «بیوتن» و «ارمیا» پرداخته، موضوع اصلی مقاله، پرداختن به رمان و ضد رمان بوده است.

خلاصهٔ داستان ارمیا

«ارمیا»، داستان جوان مؤمن و متعهدی است که در خانواده‌ای مرفه در شمال شهر تهران زندگی می‌کند؛ و روزی برخلاف میل خانواده به جبهه رهسپار می‌شود. بخشی از داستان پیگیری اتفاقاتی است که برای وی در جبهه، به همراه رفیق بسیار صمیمی‌اش مصطفی روی می‌دهد.

با شهادت مصطفی و پایان جنگ، داستان، روایت بازگشت ارمیا به تهران است؛ شهری که وی خود را در آن غریبه می‌بیند. شهری که هیچ نشانه‌ای از جنگ در آن نیست و هیچ‌چیز با ارزش‌ها و معیارهای ارمیا همخوانی ندارد. این رنج روحی ارمیا از برخورد با جامعه، موجب می‌شود که شهر و خانه خویش را ترک کرده و راهی شمال کشور شود. مابقی داستان به رویارویی ارمیا با کارگران معدن سنگی در شمال اختصاص دارد؛ زندگی با آنها و کار در معدن، تا آن زمان که از درگذشت امام خمینی باخبر شده و خودباخته، سریعاً به تهران بازمی‌گردد. برای تشییع جنازهٔ امام، راهی بهشت زهرا می‌شود. در ازدحام جمعیت، ارمیا به ناگهان به زیر دست و پای جمعیت می‌افتد و جمعیت از روی بدن نیمه‌جان او به جلو می‌رود تا مانع به خاک سپردن امام شوند و ارمیا بسان «ماهی حلال‌گوشتی» برای امام جان می‌دهد.

عناصر داستان

الف) طرح

طرح در اصطلاح‌شناسی داستان، به نظمی گفته می‌شود که نویسنده بـه رویـدادهای داستان می‌دهد تا به نتیجه‌ای که دلخواه اوست دست یابد. رمان‌نویسِ هنرمند، طـرح را چنان در کل اندام رمان حـل و محـو مـی‌کنـد کـه خواننـده هـیچ نمـی‌توانـد خطـوط وصل‌کنندهٔ رویدادها را، یعنی روابط علّی آنها را به چشم ببیند و به گوش بشنود (ایرانـی، ۱۳۸۰: ۴۲۰-۴۲۱).

طرح یا نقشهٔ داستان «ارمیا»، طرحی ساده است، یعنـی در آن تـوالی زمـانی حـوادث داستان دست نخورده است و حوادث پشت سر هم قرار دارند. البته در جاهایی به‌ویژه در ابتدای داستان، شاهد یادآوری خاطرات گذشته توسط ارمیـا هسـتیم، امـا نویسـنده بـه صورت آگاهانه حوادث داستان را یکی پس از دیگری طوری کنار هم قرار داده است کـه حس کنجکاوی و تعلیق را در خواننده تا آخر داستان زنده نگه می‌دارد.

داستان از درون سنگر «مصطفا» و ارمیا در جبهه شروع می‌شود و اولین و مهـم‌تـرین حادثهٔ داستان که سرچشمهٔ حوادث دیگر نیز هست، شـهادت مصـطفاسـت. پـس از آن، ارمیا که فکر می‌کند لیاقت شهادت نداشته است، کاملاً از خود ناامید، و به انسانی دیگـر تبدیل می‌شود. این مسئله منجر به منزوی شدن هرچه بیشتر ارمیا از خانواده و دوستان و دانشگاه می‌شود، زیرا مصطفا و آرامـشِ بـودن بـا او را در هـیچ‌یـک از آنهـا نمـی‌یابـد. انصراف ارمیا از دانشگاه و سفرش به شمال کشور و تنها ماندنش در جنگل، همه و همـه اتفاقاتی است که مثل زنجیر به هم پیوسته‌اند و این دقیقاً همان چیزی است کـه از یـک طرح خوب انتظار می‌رود. اینها همه معلول‌هایی هسـتند کـه علتشـان را بایـد در همـان چنـد صـفحهٔ اول داسـتان جسـت‌وجـو کـرد. شـهادت مصـطفا همـان «پیچیـدگی» یـا «گره‌افکنی» داستان است، زیـرا در آغـاز داسـتان، تحـول بزرگـی در شخصـیت محـوری (ارمیا) ایجاد می‌کند و در اثر آن، ارمیا در موقعیت‌های مختلف، واکنش‌هایی متفـاوت بـا ارمیای قبل نشان می‌دهد.

ارمیا پس از این واقعه دچـار سـتیز و کشـمکش‌هـای زیـادی بـا جامعـه و افـراد آن می‌شود؛ ستیزی که نمونـه‌هـای بـارز آن را در تقابـل وی بـا دیگـران در جبهـه، خانـه،

دانشگاه، تاکسی و حتی در جنگل می‌بینیم. این تضاد و ستیزه‌ها سبب پدید آمدن بحران‌های زیادی در داستان می‌شود که هر یک، نقطهٔ اوجی در پی دارد. برخورد ارمیا با کارمند ادارهٔ آموزش و نیز با بازیکنان تیم فوتبال دانشگاه که در آخر منجر به بیرون آمدن همیشگی او از دانشگاه می‌شود، و یا برخوردش با رانندهٔ تاکسی که باعث پیاده شدن او در میانهٔ مسیر و ورودش به جنگل می‌شود، از نمونه‌های این بحران‌ها هستند.

ب) شخصیت و شخصیت‌پردازی

در«ارمیا»، شخصیت‌های بسیار و مختلفی معرفی می‌شوند که هر یک به نوعی در پیشبُرد داستان، نقشی بسزا ایفا می‌کنند. برخی از این شخصیت‌ها مانند پدر و مادر ارمیا، دوستان هم‌دانشگاهی‌اش، کارگران معدن سنگ، نورعلی و حتی مصطفا، شخصیت‌های ساده یا تک‌بعدی هستند؛ یعنی نماینده و نمونهٔ بارز یک طبقه یا گروه‌اند. این شخصیت‌ها در طول داستان بدون تغییر باقی می‌مانند و به همین دلیل، نمونه‌هایی از شخصیت‌های ایستا هستند. از مزایای اشخاص سادهٔ داستانی این است که هرگاه ظاهر شوند، به سهولت بازشناخته می‌شوند و خواننده، ایشان را بعدها به آسانی به یاد می‌آورد. شخصیت‌های ساده اغلب به صورت سیاه و سفید نمودار می‌شوند، اما شخصیت‌های جامع برجستهٔ داستان معمولاً شخصیت‌هایی جامع هستند. راه شناسایی شخصیت‌های جامع، توانایی آنها در شگفتی‌سازی به شیوهٔ معقول است (فورستر، ۱۳۵۲: ۸۸- ۱۰۸). بنابراین ارمیا که مدام در حال تغییر و تحول است و با این تغییر و تحول خواننده را دچار شگفتی می‌کند، شخصیتی جامع یا چندبعدی یا پویاست؛ شخصیتی که عقاید و خصوصیاتش مدام در حال دگرگونی است.

پ) درون‌مایه

درون‌مایه را می‌توان به عنوان تفسیری بر موضوع داستان تلقی کرد که چیزی را دربارهٔ زندگی یا ماهیت انسان‌ها آشکار می‌سازد (پاینده، ۱۳۸۵: ۱۱۴). درون‌مایه یا تم این داستان، تأثیر جنگ و اتفاقات مربوط به آن بر زندگی و افکار جوانانی است که جنگ را

با پوست و خون خود لمس کردند. این درون‌مایه از تفسیر و تعبیر گفتار و افکار شخصیت اصلی (ارمیا) در برخورد با شخصیت‌های دیگر معلوم می‌شود:

«ارمیا خیلی بی‌کس شده بود. آن‌هایی را که ارمیا رفیق می‌پنداشت، هیچ‌کدام حتی اندکی به یادش نبودند... . مادر، ارمیا را به میز صبحانه دعوت کرد... . یاد صبحانه‌های جبهه افتاد. با مصطفا می‌دویدند و از آشپزخانه، جیره‌ی صبحانه می‌گرفتند... . هرچه فکر می‌کرد، یادش نمی‌آمد صبحانه‌ی جبهه از چه موادی تشکیل شده بود! تمام خاطرات جبهه در صورت مصطفا محو شده بودند» (امیرخانی، ۱۳۸۷الف: ۷۶-۷۷).

«پدر دو دیزی، یکی برای خودش و یکی برای ارمیا سفارش داد... . به یاد مصطفا افتاد. کاسه‌ی فلزی دسته‌دار، ارمیا را به یاد کلاه‌های آهنی سربازی انداخت. یاد آن روزی افتاد که با مصطفا چون کاسه نداشتند، سهم آب‌گوشت را توی کلاه مصطفا ریختند... و ارمیا برای اینکه حال مصطفا را به هم بزند، به او گفته بود: «راستی مصطفا سرت شوره گذاشته. مزه‌ی آب‌گوشت هم مال همان است!» مصطفا قاشق را به گوشه‌ای انداخته بود. ارمیا باز هم نگاه کرد. انگار پوست سر مصطفا را کنده باشند. داخل کلاه آهنی پر از خون شده بود. خون لخته شده‌ی مغز مصطفا. فریاد کشید. گوشت‌کوب فلزی از دست پدر افتاد. از دهان ارمیا کف می‌بارید» (همان: ۶۲-۶۳).

ت) زاویهٔ دید

زاویهٔ دیدی که نویسنده برای نگارش این داستان انتخاب کرده است، زاویهٔ دید بیرونی از نوع «دانای کل» است. راوی در واقع اندیشه یا نیرویی برتر است که از خارج شخصیت‌های داستان را رهبری و حوادث داستان را برای خواننده نقل می‌کند. بنابراین خوانندهٔ داستان می‌تواند به کمک احساسات خود و بدون تأثیرگرفتن از راوی دربارهٔ شخصیت‌های داستان داوری کند. «دیدگاه [زاویهٔ دید] در چگونگی تماس خواننده با جهان داستان بسیار مؤثر است و احساسات او را نسبت به شخصیت‌های آن جهان و

داوری‌هایش را دربارهٔ پندار و گفتار و کردار آنان هدایت می‌کند. نوع دیدگاه است که معین می‌کند تماس خواننده با جهان داستان به‌واسطه است یا بی‌واسطه؛ و احساسات او نسبت به شخصیت‌ها و داوری‌هایش دربارهٔ پندار و گفتار و کردار آنان، به استقلال شکل می‌گیرد یا تحت تأثیر تلقین‌های راوی» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۷۴). احساس خواننده نسبت به ارمیا و واکنش او نسبت به رابطهٔ ارمیا با مصطفا و نیز تحلیلی که خواننده از رفتارهای ارمیا پس از شهادت مصطفا و یا پس از درگذشت امام دارد، همه و همه به نوع دیدگاه داستان بستگی دارد و در این داستان خواننده به صورت مستقل به این احساسات و تحلیل‌ها دست می‌یابد.

ث) گفت‌وگو

گفت‌وگو از عناصر اصلی داستان است و گفت‌وگوی خوب آن است که هم به پیشبرد داستان کمک می‌کند و هم شخصیت‌ها را به خواننده می‌شناساند. «گفت‌وگو، پیرنگ را گسترش می‌دهد، درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد، شخصیت‌ها را معرفی می‌کند و عمل داستانی را پیش می‌برد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۳۱). در داستان«ارمیا»، گفت‌وگوها از این دست هستند، یعنی طوری طراحی شده‌اند که خواننده با خواندن آنها، بسیاری از شخصیت‌های اصلی و فرعی داستان را می‌شناسد. برای نمونه گفت‌وگوی زیر که میان ارمیا، مصطفا و آقا سهراب قبل از انجام یک عملیات مهم و خطرناک صورت گرفته، شخصیت شوخ‌طبع سهراب را به خوبی به خواننده نشان می‌دهد:

> «من هر وقت از این نخلستان‌ها رد می‌شوم، با خودم فکر می‌کنم آخر این عراقی‌ها چه جوری می‌خواستند از داخل نخلستان فرار کنند. این‌جا که راه ماشین‌رو نداشته؟! - آن هم با چه ماشین‌هایی، مصطفا! معلوم نیست چی بودند. بزرگ، کوچک. هم‌چه بچه‌ها زدند که معلوم نیست نفربر بوده یا تانک. - چرا معلوم نیست؟ این آهن قراضه‌ها هم اسم دارند. آقا ارمیا! این‌ها را تا وقتی نزدند یا نفربرند یا تانک هستند یا جیپ یا چیزهای دیگر؛ اما وقتی می‌زنند اسم همه‌شان یکی می‌شود. - اسم‌شان چه می‌شود آقا سهراب؟ - می‌شود خوز! - خوز؟! خوز دیگر چیست؟ - ما را گرفتی،

خوز؟ - شماها تحصیل‌کرده‌اید، باید بدانید خوز یعنی چی. ببینید آقایان! چرا به این‌جا می‌گویند نخلستان؟ - خوب، برای اینکه توش نخل است دیگر. - بارک‌الله. قربان آدم چیز فهم. خوب چرا به این استان می‌گویند خوزستان؟ برای اینکه توش پر از خوز است دیگر! حالا فهمیدید؟! این هم دلیلش. - دمت گرم! حالا بگو چرا از دویست سال پیش که اینجا جنگ نبوده می‌گفتند خوزستان؟ - خوب دیگر این را شما که تحصیل‌کرده‌اید باید بگویید آقا مصطفا، ما دیگر این‌ها را نمی‌دانیم... شاید هم از امدادهای غیبی باشد» (امیرخانی، ۱۳۸۷الف: ۳۷).

ج) صحنه

صحنه[1]، ظرف زمانی و مکانی وقوع عمل داستانی است. ادراک خواننده از صحنهٔ داستان در تعاملی میان ذهن او و توصیف نویسنده شکل می‌گیرد (مستور، ۱۳۸۶: ۴۶-۴۷). زمان و مکانی که داستان در آن اتفاق می‌افتد یعنی صحنهٔ داستان«ارمیا» را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد. بخش اول داستان که در جبهه اتفاق می‌افتد، مربوط به سال آخر جنگ ایران و عراق است. بیشترین و مهم‌ترین قسمت این بخش، یعنی دوستی عمیق ارمیا و مصطفا و سپس شهادت مصطفا و در پی آن خلوت گزیدن ارمیا، در سنگر اتفاق می‌افتد؛ سنگری که طبق توصیف نویسنده بسیار کوچک است:

«نگاهی به راست؛ از کنار مهر تا تهِ سنگر که یک متر بیش‌تر نبود و فقط دو کیسه خواب خلوتِ گلیم و دیوارِ کیسه شنی را به هم می‌زد. نگاهی به چپ؛ دیوارِ کیسه شنی، دو کاسه‌ی مسی با دو قاشق که سرشان را نتوانسته بودند به طور کامل پشت کیسه‌ها پنهان کنند، دو قوطیِ کنسرو در بسته، ساعتی که دو عقربه‌اش هم‌دیگر را پنهان کرده بودند، البته درست بود، ساعت فقط یک و پنج دقیقه بود و لبه‌ی کناری سجاده» (امیرخانی، ۱۳۸۷الف: ۱۰).

1. Setting

بخش دوم داستان که مربوط به حوادث پس از بازگشت ارمیا از جبهه است، در تهران و بیشتر در خانهٔ سفید و بزرگِ اشرافی خانوادهٔ معمر اتفاق می‌افتد. در این قسمت از داستان شاهد تغییرات اساسی در رفتار ارمیا و در ارتباط وی با پدر و مادر و دوستان قدیمی‌اش هستیم. در اینجاست که ارمیا متوجه می‌شود زندگی در شهری که هیچ اثری از جنگ و خاطرات جنگ در آن نیست، برایش غیر قابل تحمل است.

بخش سوم داستان در جنگل‌های شمال کشور، در یک معدن سنگ واقع در همان منطقه اتفاق می‌افتد. ارمیا در این بخش، زندگی جدیدی را در خلوتِ جنگل تجربه می‌کند و در این تجربه آنقدر به خدا نزدیک‌تر می‌شود که حتی یاد مصطفا نیز برایش کم‌رنگ می‌شود. وی بخشی از این زمان را هم به کار کردن در معدن سنگ و در کنار نورعلی، پیرمردی که ارمیا را مثل پسر گم‌شده‌اش دوست دارد، سپری می‌کند. در کلبهٔ همین نورعلی است که ارمیا خبر درگذشت امام(ره) را از رادیو می‌شنود و دیوانه‌وار راهی تهران می‌شود. به این ترتیب می‌توان گفت که این داستان در سه موقعیت مختلف زمانی و مکانی صورت می‌پذیرد و هر یک از این صحنه‌ها بستر حوادث مهمی در داستان هستند.

چ) فضا

فضا عبارت است از حالت عاطفی‌ای که بر بخشی از یک اثر ادبی یا سرتاسر آن سایه می‌افکند و حالت و احساس خاصی نسبت به جریان وقایع داستان در خواننده ایجاد می‌کند که ممکن است به تبع درون‌مایه داستان سرد و بی‌روح، پرامید و اضطراب‌آور باشد. از سوی دیگر، نویسنده با بیان حالت درونی شخصیت‌ها و فضای ذهنی اثر، خواننده را با احساس و افکار خویش آشنا می‌سازد (شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۰۴).

فضای«ارمیا»، فضای جنگ است. حال و هوای جنگ و جبهه و خاطرات آن بر تمام داستان غالب است. هرجا ارمیا هست، یاد مصطفا و جبهه نیز هست و از آنجا که شخصیت ارمیا، شخصیتی آرام و تا حدی روحانی است، فضای داستان نیز به خواننده نوعی آرامش می‌بخشد. این حال‌وهوا به‌ویژه از توصیف‌های دقیق و زیبای داستان برمی‌آید؛ توصیف سنگر، اتاق ارمیا، جنگل، معدن و غیره. توصیف وداع ارمیا با سنگر از مواردی است که خواننده را با حال‌وهوای رزمندگان پس از پایان جنگ و هنگام ترک جبهه آشنا می‌کند:

«بلند شد. نگاهی به سنگر انداخت. سنگر هم انگار می‌دانست این آخرین نگاه ارمیاست، قطره‌ی اشک فروچکیده‌ی ارمیا را در آغوش گرفت. قطره روی خاک کوبیده‌ی سنگر گم شد. آرام‌آرام خاطرات گرم در خاک‌های جنوب گم می‌شدند» (امیرخانی، ۱۳۸۷الف: ۵۵).

خلاصهٔ داستان «منِ او»

«منِ او»، روایت زندگی و عشقِ علی، تنها وارث خانوادهٔ فتاح، یکی از سرشناس‌ترین خانواده‌های محلهٔ خانی‌آباد تهران قدیم است. عشقی عمیق و بی‌وصال به مهتاب، دختر نوکر خانواده. بخش نخست داستان در تهران قدیم، تصویرگر کودکی و نوجوانی علی و مهتاب است. بخش دوم در پاریس روایت می‌شود، شهری که مریم (خواهر علی) و مهتاب برای رهایی از کشف حجاب و همچنین یادگیری نقاشی به آن سفر می‌کنند. علی نیز که پس از مرگ کریم (برادر مهتاب و صمیمی‌ترین دوستش) دیگر تنهای تنها شده، پس از مدتی به آنها می‌پیوندد. بخش پایانی داستان نیز به بازگشت از فرانسه اختصاص دارد و تهران سال‌های جنگ. علی در پاریس در مقابل تلاش مداوم مهتاب برای ازدواج پایداری می‌کند، تا به قولی که در نوجوانی به «درویش مصطفی» مبنی بر انتظار برای زمان مناسب وصال داده، عمل کند. سرانجام در شبی از شب‌های سال ۶۷ (در حالی که دیگر شصت ساله است)، درویش مصطفی را می‌بیند که اجازهٔ ازدواجش با مهتاب را به او می‌دهد. اما فردای آن روز با اجساد مریم و مهتاب و آپارتمان ویران‌شده از موشک‌باران روبه‌رو می‌شود. در پایان داستان، علی فتاح پس از وقف تمامی اموال خانواده، روزی در مراسم تشییع چند شهید گمنام در بهشت زهرا در غسال‌خانه جان می‌سپارد، به جای یک شهید غسل داده شده، در قطعهٔ شهدا به خاک سپرده می‌شود تا به این ترتیب علی و مهتاب هر دو مصداق «من عشّق فعفّ ثم مات مات شهیدا» شوند.

عناصر داستان

الف) طرح

رمان «منِ او» به گونه‌ای طرح‌ریزی شده که در آن روابط علت و معلولی به خوبی مشخص است و حس کنجکاوی خواننده تا پایان داستان زنده است؛ هر چند حوادث داستان به ترتیب وقوعشان در کنار هم چیده نشده‌اند. «اگر نویسنده بخواهد به سلیقه و ذوق خود با پس‌وپیش کردن حوادث، ترتیب توالی زمانی داستان را به هم بزند، این امر بنا بر مقتضیات علت و معلولی رشته حوادث پیرنگ صورت گرفته است و داستان‌های غیر خطی (عمودی، مدور و چندصدایی و...) را به وجود می‌آورد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۶۲).

هر چند خواننده در ابتدای داستان «منِ او»، از برخی وقایع که از نظر توالی زمانی دورتر هستند باخبر می‌شود، نویسنده به گونه‌ای آنها را در چارچوب داستان جای داده است که خواننده پیوسته مشتاق دانستن چگونگی وقوع آنهاست. مثلاً خبر شهادت مریم و مهتاب و نیز قتل کریم در همان اوایل داستان داده می‌شود، اما خواننده همچنان با کنجکاویِ تمام داستان را می‌خواند تا دریابد که این اتفاقات چگونه رخ داده‌اند. بنابراین می‌توان طرح این داستان را از نوع پیچیده دانست که در آن توالی زمانی وقایع به هم ریخته و حوادث پشت سرهم قرار نگرفته‌اند.

از آنجایی که تم اصلی این داستان، عشق علی و مهتاب است، پیچیدگی و کشمکش و تعلیق و نقطهٔ اوج داستان هم حول محور همین عشق می‌گردد. پیچیدگی‌ای که در همان ابتدای داستان سر راهِ شخصیت محوری یعنی علی قرار می‌گیرد، عشق ممنوع او به مهتاب، دختر نوکر خانه است که منجر به ایجاد کشمکش‌های زیادی با مادرش و دیگر اهالی محله می‌شود. همچنین در موقعیت‌هایی که علی با مهتاب تنهاست، مثل خانهٔ «ذال محمد» و یا در خانهٔ مهتاب در پاریس، حس تعلیق شدیدی در خواننده ایجاد می‌شود تا بداند بعد چه می‌شود. نقطهٔ اوج داستان را هم می‌توان زمانی دانست که بالأخره درویش مصطفا بعد از حدود پنجاه سال اجازهٔ ازدواج با مهتاب را به علی می‌دهد، و علی با خوشحالی تمام راهی خانهٔ مهتاب و مریم می‌شود، اما در آنجا به جای مهتاب و مریم، جسد سوخته‌شان را در خانهٔ بمب‌زده می‌یابد.

ب) شخصیت و شخصیت‌پردازی

در رمان «منِ او» با شخصیت‌های اصلی و فرعی زیادی مواجهیم که هر یک به نوبهٔ خود نقشی بسزا در پیشبرد حوادث داستان ایفا می‌کنند. برخی از این شخصیت‌ها ساده یا تک‌بعدی هستند، خصوصیت‌های پیچیده‌ای ندارند و می‌توان آنها را نمایندهٔ طبقه یا سنخی خاص دانست. برای نمونه شخصیت‌هایی مثل دریانی بقال، اسکندر و ننه، موسی ضعیف‌کش قصاب، کریم، عزتی پاسبان، مامانی، حاج فتاح و حتی درویش مصطفا، افرادی با یک وجه مشخصهٔ بارز و نمونهٔ یک گروه خاص‌اند. این شخصیت‌ها همچنین در طول داستان بدون تغییر باقی می‌مانند و حوادث داستان بر اخلاق و رفتار آنها تأثیر نمی‌گذارد، از این‌رو می‌توان آنها را شخصیت‌های ایستا نامید. البته تعدادی از این شخصیت‌های ایستا، نقش بسیار مهمی در روند داستان ایفا می‌کنند؛ مثل درویش مصطفا که جملات قصارش در تمام داستان آیینه و حکمت اتفاقات در حال روی دادن در زمان حال یا آینده است. همچنین حاج فتاح بزرگ، پیرمردی مذهبی و بزرگ‌زاده که نمونهٔ زیبایی از بزرگ یک خاندان سنتی و مذهبی ایرانی است و قوت و قدرت روحیه و تفکرات او در چند فصل ابتدای کتاب، به وضوح قابل بررسی است.

از طرف دیگر شخصیت‌هایی مثل علی، مهتاب و تا حدودی مریم، پیچیدگی‌ها و رازهای منحصر به فردی دارند و اعمال و رفتارشان برای مخاطب قابل پیش‌بینی نیست. این افراد مدام در حال دگرگونی و تغییرند و تحول شخصیتی آنها، بسیاری از حوادث داستان را توجیه می‌کند. به همین جهت می‌توانیم آنها را شخصیت‌های چندبعدی و پویا بدانیم.

پ) درون‌مایه

درون‌مایهٔ رمان «منِ او» را در یک کلمه می‌توان عشق دانست؛ عشقی پاک که ردّ پایش در سراسر داستان دیده می‌شود و تأثیر آن در تمام لحظات زندگی قهرمان داستان، علی فتاح و معشوقش مهتاب به وضوح دیده می‌شود. داستان «منِ او» را شاید بتوان دارای یک فکر مرکزی دانست و آن همان جملهٔ «من عشّق فعفّ ثمّ مات مات شهیدا» است که در چند جای داستان ذکر شده است. این جملهٔ درویش مصطفا برای علی به منزلهٔ حکمی باارزش است که تا پایان عمر آویزهٔ گوش خود کرده و حتی مهتاب نیز نمی‌تواند باعث

شود که او قولی را که به درویش داده بود بشکند؛ قول صبور بودن در عشق. در آخر هم هر دوی آنها با این عشق می‌میرند و مصداق «مات شهیدا» می‌شوند.

ت) زاویهٔ دید

زاویهٔ دید، «مهم‌ترین عنصر وحدت‌بخش و سازندهٔ داستان است، زیرا اولاً نسبت نویسنده را با جهان داستانش معین می‌کند و به او امکان می‌دهد مصالح تکه‌تکهٔ داستانش را شکل دهد و وحدت بخشد؛ ثانیاً درک و فهم خواننده را از داستان هدایت می‌کند؛ و ثالثاً به همین دو دلیلی که ذکر شد، مبنای اصلی نقد داستان و سنجش نظام ارزش‌های اخلاقی آن است» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۷۲).

یکی از مواردی که در داستان «منِ او» از همان ابتدا نظر خواننده را جلب می‌کند، نام فصل‌های آن است؛ «یکِ من»، «یکِ او» که تا یازده به همین شکل ادامه می‌یابد. دلیل اینگونه نام‌گذاری فصل‌ها، زاویهٔ دید متفاوتی است که نویسنده برای هر یک در نظر گرفته است، به این صورت که تمام فصل‌های «من» با زاویهٔ دید بیرونی از نوع دانای کل و توسط خود نویسنده روایت می‌شود و فصل‌های «او» را علی فتاح و با زاویهٔ دید درونی و به شکل منِ روایتی بیان می‌کند. در فصل‌های «من»، نویسنده از زبان خود آنچه را که در داستان اتفاق می‌افتد نقل می‌کند و به خواننده این امکان را می‌دهد که بتواند به صورت مستقل دربارهٔ شخصیت‌ها داوری کند. همچنین اتفاقاتی که علی در آنها حضور نداشته است، در این فصل‌ها از زبان نویسنده روایت می‌شود. از طرفی در فصل‌های «او»، خود قهرمان داستان آنچه را که بر او و دیگران گذشته، برای خواننده و در مواقعی حتی برای نویسنده بازگو می‌کند، تا احتمال هرگونه اشتباه در برداشت و تحلیل از شخصیت‌ها و اتفاقات را از بین ببرد. در فصل آخر هم که «منِ او» نام دارد، حضور نویسنده که شخصیتی ملموس است دیده می‌شود که به محلهٔ خانی‌آباد می‌رود و توصیف زندهٔ او از کوچهٔ مسجد قندی و خانهٔ فتاح‌ها، خواننده را بر آن می‌دارد که باور کند این داستان، روایتی حقیقی از زندگی علی فتاح بوده است.

ث) لحن

لحنی که امیرخانی برای نوشتن داستان «منِ او» برگزیده، لحنی است نه چندان جدی و در جاهایی، به‌ویژه در بعضی گفت‌وگوها، آمیخته به چاشنی طنز. «لحن[1]، احساس و نگاه نویسنده است که در ارائهٔ شخصیت‌های داستانی و ایجاد کلامِ اثر، به خواننده منتقل می‌شود. به عبارت دیگر لحن، دیدگاه نویسنده نسبت به موضوع و رویدادهای داستان است که می‌تواند رسمی، طنزآلود، مؤدبانه، غیرمعقول، بدبینانه و... باشد» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۱-۱۸۲).

امیرخانی در هنگام بیان وقایع داستان، چه از زبان خودش در فصل‌های من و چه از زبان علی در فصل‌های او، لحنی جدی دارد و به دلیل حال و هوای عاشقانهٔ داستان، این لحن در مواردی بسیار غم‌انگیز و حتی گریه‌آور می‌شود. نمونهٔ بعد، توصیف زیبا ولی غمناک رویارویی علی با خانهٔ بمب‌زده و جسدهای سوختهٔ مریم و مهتاب است؛ آن هم درست وقتی که پس از سال‌ها انتظار، علی به آنجا رفته تا با مهتاب ازدواج کند:

«آن موهای صاف که از نُه‌سالگی‌اش به بعد ندیده بودم، با ابروهای پیوستهٔ مریم مخلوط شده بود. روی زمین نشستم. خودم آن‌جا، روبه‌روی خودم نشستم. زل زدم به چشم‌های خودم. خودم چقدر پیر شده بود! شست‌وچند ساله. خودم چقدر کوچک شده بودم! ده ساله. دیگر نه مریم، مادام تأمینات من می‌توانست جایی پشتِ سرِ من حرف بزند، نه من می‌توانستم پشتِ سرِ او به مهتاب لبخند بزنم و بپرسم: «کامان تله وو؟ مادموازل! (حالِ شما چطور است دوشیزه؟)» بعد خودمان دوتایی نگاه کردیم به بوم‌ها. او که پیرتر بود، بیشتر از آنها سر در می‌آورد. او که بچه‌تر بود فقط می‌دید که نقاشی‌ها بدجوری آتش گرفته‌اند. او که پیرتر بود، نگاه می‌کرد و گریه می‌کرد. او که بچه‌تر بود، نگاه نمی‌کرد و گریه می‌کرد... او که بچه‌تر بود، برادرِ مریم بود و او که پیرتر بود... هی مهتاب!» (امیرخانی، ۱۳۸۵: ۳۰-۳۱).

1. Tone

از طرفی در جاهایی از داستان، مثل وقتی کریم حضور دارد و یا در گفت‌وگوهای میان نویسنده و علی فتاح، به‌ویژه در ابتدای بعضی فصل‌ها، لحن داستان آن جدیت قبل را ندارد و تا حدی طنزگونه است.

چ) گفت‌وگو

گفت‌وگوها در رمان «منِ او» طوری طراحی شده‌اند که از طریق آنها بسیاری از شخصیت‌های داستان به خواننده شناسانده می‌شود و حالات روحی و اخلاق و خصوصیات آنان به خوبی بازگو می‌شود. این گفت‌وگوها همچنین عمل داستانی را در جهت معینی پیش می‌برد و بسیاری از حوادث داستان به جای اینکه از زبان نویسنده گفته شود، در خلال همین گفت‌وگوها به خوبی بیان می‌شود. برای نمونه شخصیت درویش مصطفا فقط و فقط از جملات و کلمات حکیمانه‌ای که در گفت‌وگو با هر یک از اشخاص داستان و به تناسب فهم هر کس به کار می‌برد نمایان می‌شود:

> «...درویش توی چشم‌های علی خیره شد... گفت: تنها بنایی که اگر بلرزد محکم‌تر می‌شود، دل است! دلِ آدمی‌زاد[۲]. باید مثل انار چلاندش تا شیره‌اش در بیاید... حکماً شیره‌اش هم مطبوعه؟ کریم نمی‌دانست «مطبوع» یعنی چه، اما سری تکان داد. درویش مصطفا دوباره به علی نگاه کرد. دستی به سرِ علی کشید و گفت: «تبرکاً»، بعد دستش را به موها و ریش‌های سپیدش کشید. - قبولِ حق... عاشقی که هنوز غسل نکرده باشه، حکماً عاشقه، نفسش هم تبرکه... یا علی مددی!» (امیرخانی، ۱۳۸۵: ۱۲۲).

نمونه‌های دیگر را می‌توان کریم، حاج فتاح، دریانی و حتی سید مجتبا دانست که به وسیلهٔ کلام خود، شخصیتشان را به خواننده می‌نمایانند.

چ) صحنه

بخش اعظمِ داستان «منِ او» در تهران قدیم و در زمان کشفِ حجاب اتفاق می‌افتد و حال و هوای تهرانِ آن دوران به خوبی در همه جای داستان به چشم می‌خورد. کوچهٔ مسجد قندی در محلهٔ خانی‌آباد، بستر بیشتر حوادث داستان است. در همین کوچه و در

خانهٔ بزرگِ «باب‌جون» است که رفاقتِ علی با کریم پررنگ می‌شود، خبر مرگ پدرِ علی می‌رسد و کمر حاج فتاح را می‌شکند، عزتیِ پاسبان بنا به حکمِ حکومت، روسری از سر مریم می‌کشد و مریم را مجبور به رفتن به فرانسه می‌کند و سرانجام در همین کوچه است که علی، عاشق مهتاب می‌شود. قسمت دیگر داستان در پاریس و بیشتر در کافهٔ موسیو پرنر فرانسوی رخ می‌دهد؛ کافه‌ای که محل قرارهای مریم و مهتاب و علی است و ازدواج سادهٔ مریم و ابوراصف هم در آن صورت می‌گیرد. خانهٔ ابوراصف و دوستانش که علی مدتی در آن برای آرمانِ شوهر الجزایری خواهرش کار می‌کند، خیابان‌های پاریس که تنهایی علی را پر می‌کنند و کلیسایی که برای او حکم مسجد قندی را دارد نیز از مکان‌های مهمی هستند که بخشی از حوادث داستان را در خود جای داده‌اند.

ح) فضا

حال و هوای داستان «منِ او»، حال و هوای عشق است و این در تمام طول داستان به وضوح حس می‌شود. گاهی این عشق رمانتیک است و فضای لطیفی را بر داستان حاکم می‌کند؛ مثل وقتی که علی در عالم کودکی، کیف مدرسهٔ مهتاب را تا خانه برایش می‌برد و مهتاب در کلاس نقاشی اول دبستان، صورت علی را می‌کِشد. گاهی نیز این عشق غم‌انگیز است و فضای غم‌باری به داستان می‌دهد؛ مانند وقتی که علی و مهتاب در پاریس با هم تنها هستند و هیچ مانعی بر سر راه ازدواجشان نیست، اما علی همچنان منتظر اجازهٔ درویش مصطفاست و مهتاب را هم در این انتظارِ سخت نگه می‌دارد تا سرانجام هر دو ناکام می‌میرند. هر جا هم که درویش مصطفا هست و با علی دربارهٔ عشقش به مهتاب صحبت می‌کند، داستان حال و هوایی روحانی به خود می‌گیرد.

خلاصهٔ داستان «بیوتن»

«بیوتن»، داستان سفر ارمیا معمّر به امریکاست. ارمیا - که همان قهرمان داستان «ارمیا»ست- در سال‌های پس از جنگ در قطعهٔ شهدای بهشت زهرا، با دختری به نام آرمیتا آشنا می‌شود که ساکن امریکاست و برای انجام تحقیقاتی دربارهٔ قطعهٔ شهدا به ایران آمده است. همین مقدمه‌ای می‌شود برای ازدواج با آرمیتا و سفر ارمیا به امریکا.

ادامه داستان، روایت مشکلات متعدد ارمیا در امریکاست، از برخورد نامناسب نیروهای امنیتی گرفته تا مشکلات ارمیا در ارتباط برقرارکردن با اطرافیان امریکایی‌شدهٔ آرمیتا. ارمیا و آرمیتا علی‌رغم تمام مشکلاتی که در درک رفتارها و ارزش‌های یکدیگر دارند، در روز عید فطر، به صورتی غیر متعارف با هم ازدواج می‌کنند. روز بعد از عقد، سوزی یکی از همسایگان آرمیتا، که به خاطر کارش در کاباره تحقیر شده است، به طور ناگهانی گم می‌شود؛ ارمیا به دنبال او می‌رود و پس از مدت‌ها جست‌وجو در پارک، جسدِ سوزی را پیدا می‌کند که خودش را از درختی حلق‌آویز کرده است. پس از چند روز، ارمیا نامهٔ احضاریه‌ای از طرف دادگاه ایالتی دریافت می‌کند که در آن متهم به قتل سوزی است. دادستان پرونده و یکی از افراد هیئت ژوری (که هر دو از اطرافیان آرمیتا هستند و در داستان کشمکش‌های فراوانی با ارمیا دارند)، شواهد زیادی علیه ارمیا جمع‌آوری می‌کنند که همه دالّ بر خلاف‌کاری و قانون‌شکنی اوست و انگیزهٔ او را برای قتل سوزی که رقاصه‌ای در کاباره بوده نشان می‌دهد. ارمیا هم برای دفاع از خود تلاشی نمی‌کند و این‌طور مظلوم واقع شدن را آزمایشی سخت از طرف خدا می‌داند برای آمرزش گناهانش.

در آخر هم علی‌رغم تلاش آرمیتا برای کمک گرفتن از دفتر حفظ منافع ایران در امریکا، ارمیا مجرم شناخته می‌شود و به آرزوی همیشگی‌اش، یعنی پیوستن به رفقایش در قطعهٔ چهل و هشت می‌رسد.

عناصر داستان

الف) طرح

در داستان «بیوتن»، حوادث با ترتیبی منطقی پشت سر هم قرار گرفته‌اند. بنابراین می‌توان طرح داستان را از نوع ساده دانست. داستان با ورود ارمیا به امریکا آغاز می‌شود و اتفاقاتی که برای او می‌افتد به ترتیب بیان می‌شوند. البته در جاهایی از داستان، نویسنده و یا خود قهرمان داستان، خاطراتی را از گذشته نقل می‌کنند، ولی این در سیر وقوع حوادث، تغییری ایجاد نمی‌کند.

با ورود ارمیا به ایالات متحده، از همان ابتدا موانع و پیچیدگی‌هایی بر سر راهش قرار می‌گیرند. موانعی مانند خشی (رییس آرمیتا) و رابطهٔ او با آرمیتا و ایجاد ارتباط خوب

با همسایه‌های ایرانی‌نسب و امریکایی‌مآب آرمیتا، ارمیا را در موقعیت دشواری قرار می‌دهد که حاصل آن ستیز و کشمکش‌های زیاد در درون خودش است. ارمیا در رفتار با دیگران حتی خشی، آرامش خود را تا حد زیادی حفظ می‌کند، ولی مدام با خود در جدال است.

در سراسر داستان نقاط تعلیق متعددی وجود دارد که خواننده را مشتاق به دانستن ادامهٔ ماجرا می‌کند، مثل تندروی‌های خشی در رابطه با ارمیا، که در آنها خواننده منتظر دیدن واکنش ارمیا و بیشتر از او آرمیتا می‌ماند. همین برخوردها در نهایت در دادگاه به اوج خود می‌رسد و می‌بینیم که واکنش ارمیا از نگاه و چند کلمه حرف تجاوز نمی‌کند. آرمیتا هم همیشه و شاید به طور ناخودآگاه، جانب خشی را می‌گیرد و این چیزی است که در برخی موارد برای خواننده آزاردهنده می‌شود. گره‌گشایی داستان نیز وقتی است که ارمیا با نقشهٔ بیل و خشی مجرم شناخته، به مرگ محکوم می‌شود و به این ترتیب پروندهٔ زندگی‌اش در امریکا بسته می‌شود.

ب) شخصیت و شخصیت‌پردازی

در داستان «بیوتن»، شخصیت‌ها - چه ساده و تک‌بعدی و چه جامع و چندبعدی - نقش عمده‌ای را در تدوین اعمال داستانی ایفا می‌کنند. البته مثل هر داستان دیگری حضور و نقش برخی از این شخصیت‌ها پررنگ‌تر از برخی دیگر است و رفتار آنها در روند داستان تأثیر بیشتری دارد. به عنوان نمونه ارمیا که قهرمان اصلی داستان است، شخصیتی پیچیده و چندبعدی دارد و اعمال و رفتارش خواننده را مدام به شگفتی وامی‌دارد. مهم‌ترین حوادث داستان بر پایهٔ تصمیم‌ها و کنش‌های فردی ارمیا و نیز واکنش‌های او به اعمال و سخنان دیگر شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد. این شخصیت پویاست، زیرا مدام در حال تغییر و دگرگونی است و با این تغییرِ فردی، مسیر داستان را نیز دگرگون می‌کند.

شخصیت‌های مهم دیگری نیز در داستان حضور دارند که هر چند به پویایی ارمیا نیستند و تغییرات چندانی در شخصیت، عقاید و رفتار آنها صورت نمی‌گیرد، به هر حال نقش بسزایی در پیشبرد اعمال داستان دارند. یکی از این افراد، خشی است که

شخصیتی تک‌بعدی و ایستا دارد. وی که خود را نمایندهٔ مذهب در امریکا می‌داند و در سراسر داستان حضوری پررنگ دارد، همه‌جا با سفسطه ارمیا را گیر می‌اندازد و ارمیا تقریباً همیشه در برابر او سکوت می‌کند. تقابل ارمیا و خشی، قسمت عمده‌ای از داستان را تشکیل می‌دهد و شخصیت ارمیا تا حدودی در همین برخوردهاست که به خواننده شناسانده می‌شود:

«آرمیتا در بطری را باز می‌کند و به دقت توی گیلاس‌ها آب می‌ریزد و به ارمیا و خشی تعارف می‌کند. ارمیا، گیلاسِ آبِ خنک را بر می‌دارد: سلام بر حسین، لعنت بر یزید... . خشی یک‌هو داد می‌زند که: جاست اِ مومنت[1]! ۱ لحظه! تو لعنت کردی کسی را؟ ری‌یِلی[2]؟! آرمیتا و خشی مبهوت ارمیا را نگاه می‌کنند. ارمیا نمی‌داند که چه جوابی بدهد. سری تکان می‌دهد و لبخند می‌زند: یزید را لعنت کردم! قاتلِ امام حسین را! نباید؟ آرمیتا به تأسف سری تکان می‌دهد که نه. و خشی می‌گوید: امام غزالی می‌گوید که نباید لعنت کرد کسی را. لعنت یعنی آرزو برای دور ماندنِ کسی از رحمتِ خدا، فور اِوِر[3]. چرا چنین آرزویی بکنیم؟ - کشندهٔ یک امام را لعنت نکنیم؟! - امامِ دیگر - امام غزالی- این را می‌گوید، این امام به آن امام در... رگِ گردنِ ارمیا متورم می‌شود. می‌خواهد چیزی بگوید. دهانش خشک شده است. می‌خواهد آبی بخورد تا تهوع‌اش فرو بنشیند و بعد شروع کند به حرف زدن. برای خوردنِ آب، باید چیزی بگوید که نمی‌تواند... ارمیا می‌خواهد چیزی بگوید. دهانش خشک شده است. می‌خواهد آبی بخورد تا بعد شروع کند به حرف زدن. برای خوردنِ آب باید چیزی بگوید که نمی‌تواند...» (امیرخانی، ۱۳۸۷ب: ۱۸۹-۱۹۰).

آرمیتا، سوزی، جیسن، میان‌دار و جانی هم شخصیت‌های دیگری هستند همه از نوع ساده و ایستا که در طول داستان تغییر اساسی و چشمگیری نمی‌کنند و همه

1. Just a moment!: فقط یک لحظه

2. Really: واقعاً

3. For ever: برای همیشه

خصوصیات بارز گروهی را دارند که نمایندهٔ آن هستند؛ ایرانیان غرب‌زده که اصل خود را فراموش کرده‌اند. تمامی این شخصیت‌ها به نوعی در تدوین ساختار داستان و شخصیت ارمیا نقش دارند، ولی در این میان سوزی که در ابتدا و به ظاهر (به دلیل شغلش) از همهٔ افراد دیگر از ارمیا دورتر است، در انتهای داستان بسیار تحت تأثیر او قرار می‌گیرد و با مرگش، سرنوشت ارمیا را نیز تغییر می‌دهد.

پ) درون‌مایه

مضمون اصلی این داستان، نکوهش نظام سرمایه‌داری و پول‌پرستی در غرب است که در قالب زندگی چند ایرانی مهاجر و ساکن امریکا به تصویر کشیده شده است. در سراسر داستان، حضور و تقدس پول در تمام جنبه‌های زندگی این افراد به چشم می‌خورد و این البته تا حد زیادی ناشی از محدودیت‌هایی است که زندگی کردن در امریکا به آنها تحمیل کرده است. این پول‌پرستی که جای رفاقت و هم‌نوع دوستی را در این افراد گرفته است، بیشتر از همه در خشی به چشم می‌آید. نمونهٔ بعدی، اعتراض خشی است به ارمیا وقتی که به یک سیلورمن[1] (نوعی گدا در مکان‌های عمومی) پنج دلار کمک کرده بود:

> «- اگر به من هم ۵ دلار داده بودید، برایتان چاچا می‌رقصیدم. خودش گفت ۲۵ سنت، آن وقت شما ۵ دلار به‌ش[۳] دادید؟ چند برابر؟ (۲۰=۲۵/۱۰۰X۵) تازه همان ۲۵ سنت هم که اجباری نیست. می‌توانستی ۲ روز بایستی و نگاه‌ش کنی، ... و عاقبت حتا ۱سنت هم به‌ش ندهی... این‌جا امریکاست، آقای ارمیا. جای این ول‌خرجی‌ها و ایرانی‌بازی‌ها نیست، پول ارزش دارد...» (امیرخانی، ۱۳۸۷ب: ۲۰).

ت) زاویهٔ دید

زاویهٔ دید این داستان نیز مثل رمان «منِ او» متغیر است، یعنی داستان در جاهایی از زبان و دیدگاهِ نویسنده روایت می‌شود و در جاهای دیگر از زبانِ ارمیا. اما برخلاف رمان

1. Silver man

«منِ او» نظم خاصی برای این تغییر زاویهٔ دید وجود نـدارد و در بسـیاری مـوارد در یـک فصل چند بار زاویهٔ دید عوض می‌شود که این البته با حال و هوای سـرگردان داسـتان و قهرمانِ آن هماهنگی خوبی دارد. در این نمونه، تغییر زاویهٔ دید میان نویسنده و ارمیا در یک صفحه به خوبی دیده می‌شود:

«ارمیا چیزی نمی‌گوید و چشم می‌دوزد به سهراب که مرگ وسعت داده است به زنده‌گی‌ش... هنـوز پشـت‌م بـه صـحنه اسـت و نشسـته‌ام سـر در گریبان. سهراب اگرچه حضورش تلخ‌ترین لحظات را به شیرین‌ترینِ لحظات تبدیل می‌کند، باز هم نمی‌تواند مرا از فکر در بیـاورد. بـه لختـی بعـد فکـر می‌کنم که او نیسـت. بعـدتر چـه کسـی بایسـتی آرام‌م کنـد؟... نویسـنده می‌نویسد که میانِ این همه آدم که یا داشتند نزول مـی‌گرفتنـد، یـا نـزول می‌دادند، یا داشتند رشوه مـی‌گرفتنـد، یـا مـی‌دادنـد، یـا مـی‌گرفتنـد، یـا می‌دادند، یا می‌گرفتند، یا می‌دادند، گشتم و گشتم دنبالِ یک آدمِ معمـولی و هیچ‌کسی را نیافتم. عاقبت مجبور شدم از کتابِ اول‌م این ارمیا را بـردارم و بیاورم!» (امیرخانی، ۱۳۸۷ب: ۱۴۵).

ث) لحن

لحن این داستان بسیار هماهنگ با لحن شخصیت‌های آن است و چنان‌کـه پـیش از این نیز آمد، خواننده بخشی از شناخت خود نسبت به شخصیت‌ها را از طریق توجـه بـه همین لحن‌ها به دست می‌آورد.

ارمیا، جوانی مؤمن و بسیجی است که تازه پا به امریکا گذاشـته و طبیعتـاً همـه‌چیـز برایش عجیب و سؤال‌برانگیز است؛ به همین علت هـم در مواجهـه بـا افـراد و رویـدادها بیشتر سکوت می‌کند و کمتر حرف می‌زند. به گفتهٔ نویسنده، ارمیا انسانی معمولی است و لحن صحبتش نیز معمولی است؛ بدون سفسطه‌گری‌های خشـی یـا لحـن طنـزآمیـز و اعتراضی «میان‌دار». در برابر ارمیا، خشی قرار دارد که نمونهٔ بارز انسـان‌هـای غـرب‌زده و فیلسوف‌نماست، دربارهٔ همه‌چیز نظری علمی و کارشناسی دارد و همیشه در حـال بـازی با اعداد و ارقام است. اظهارنظر خشی دربارهٔ سیلورمنِ همسـایه، لحـن وی را بـه خـوبی نشان می‌دهد:

«از همسایه‌گی فقط همین قروقمیش‌اش را یاد گرفته. می‌مردی یک چیزی می‌آوردی و می‌گذاشتی روی میز؟ آدمی که روزی ۲ دلار بدهد تا از لینکلن‌تونل رد شود و برود نیویورک و ۲ دلار دیگر هم بدهد تا از نیویورک خارج شود و بیاید به سمتِ استون، اگر عاقل باشد و از جایش تکان نخورد در ماه ۱۲۰ دلار سِیو[1] کرده است. آن وقت هی برود گدایی ۲۵ سنتی !» (امیرخانی، ۱۳۸۷ب: ۶۰).

ج) گفت‌وگو

در این داستان نیز مثل آثار دیگر امیرخانی، گفت‌وگوها نقش مهمی در شناساندن شخصیت‌ها و پیشبرد سیر داستان ایفا می‌کنند. البته قسمت عمدهٔ این گفت‌وگوها به صورت تک‌نفره[2] هستند و در حقیقت یا افراد با خود حرف می‌زنند و افکار آنها در معرض دید خواننده گذاشته شده است و یا اینکه نویسنده از زبان هر یک از آنها دربارهٔ موضوعی، نظرات مختلفی ارائه می‌کند و گفت‌وگوها در حقیقت مخاطبی ندارند:

«... آرمیتا فقط یک زن نیست، یک زنِ غریبه است. یعنی دو راز، زن و غریبه‌گی. سوزی همان‌جور که موهای بیگودی پیچیده‌اش را سشوار می‌کشد، می‌گوید: من از این حرف‌ها گذشته‌ام... خیلی وقت است... خشی می‌گوید: این‌ها همه حرف است. رازی در کار نیست. بروید توی اینترنت همه رازها را داون‌لود کنید! کسی عاشقِ کسی نمی‌شود. عشق یک‌جور هوس است برای عقده‌ای‌ها» (امیرخانی، ۱۳۸۷ب: ۷۵-۷۶).

بخش دیگر گفت‌وگوها هم مربوط به مکالمه‌های بین افراد است که باز هم نقش و سهم خشی از بقیه بسیار پررنگ‌تر است، زیرا به دلیل شخصیت منحصر به فردش، در همهٔ بحث‌ها شرکت دارد و دربارهٔ همه‌چیز نظر می‌دهد و با همه صحبت می‌کند.

---

1. Save: ذخیره
2. Monologue

چ) صحنه

داستان «بیوتن» به طور عمده در امریکا و در شهرک استون (حومهٔ نیویورک) اتفاق می‌افتد. حوادث داستان مربوط به چند سال پس از جنگ، احتمالاً اواخر دههٔ هفتاد است. البته بخش کوچک ولی مهمی از داستان هم در تهران و در قطعهٔ شهدای بهشت زهرا اتفاق می‌افتد و در همان‌جاست که ارمیا و آرمیتا با هم آشنا می‌شوند و این دلیلی می‌شود برای سفر ارمیا به ایالات متحده.

در امریکا نیز می‌توان دو موقعیت مکانی مختلف برای مهم‌ترین اتفاقات داستان برشمرد؛ یکی ساختمان محل سکونت آرمیتا در استون و دیگری مسیر استون به لاس‌وگاس که بیشتر آن در لیموزین کرایه‌ای خشی که ارمیا رانندهٔ آن بود گذشت. عمده‌ترین حوادث داستان در این دو صحنه اتفاق می‌افتند.

ح) فضا

حال و هوای داستان «بیوتن» را با توجه به حال و هوای شخصیت‌ها می‌توان دو گونه دانست؛ یکی حال و هوایی که ایرانیانِ امریکانشین دارند و دیگری حال و هوایی که ارمیا دارد. این تقسیم‌بندی بیشتر از آن جهت است که در حضور هر یک از این دو گروه افراد داستان، فضا رنگ و بوی اعمال، رفتار و عقاید آنان را به خود می‌گیرد. هرجا خشی و میان‌دار و جیسن هستند، داستان حال‌وهوایی مادی دارد. همه‌جا حرفِ پول و کار و زندگی روزمرهٔ همراه با لذت‌های امریکایی است و تمام گفت‌وگوها در آن جهت هستند.

نمونه‌ای که در پی می‌آید از قسمتی از داستان انتخاب شده که در مهمانی همسایه‌ها در لابی ساختمان، خشی می‌خواهد کمی از غذای میان‌دار، پدرش، را بخورد:

> «... میان‌دار دستش را روی بشقاب می‌گذارد که: "مفت‌خوری ممنوع! به اندازهٔ من و جانی و خانمِ سوزی است! والسلام!" اما جیسن که سخت مشغولِ خوردن است، نصفهٔ ساندویچش را به سمتِ خشی می‌گیرد و می‌گوید: تفضل! برای من کافی است. سه دلار از کروگر[1] خریدم‌ش.

1. KrogerTM: نام فروشگاهی زنجیره‌ای

نصف‌ش مالِ تو به یک بـاک[1]! دیـل[2]؟! خشـی دسـتش را جلـو مـی‌آورد و می‌گوید: دلار زیاد است؛ ۵۰ سنت! دیل. ارمیا با تعجب به این معامله نگـاه می‌کند، امـا هـیچ‌کسـی عـینِ خیـال‌ش نیسـت و همـه مشـغولِ خـوردن هستند...» (امیرخانی، ۱۳۸۷ب: ۱۵۸).

سبک

تا اینجا مهم‌ترین عناصر داستانیِ آثار امیرخانی به صورت مجـزا بررسـی شـد، امـا از آنجا که خصوصیات سبکی داستان‌های وی بسیار به هم شبیه هستند، در این بخش بـه مطالعه و بررسی سبک منحصر به فردِ نویسنده که به آثـارش گیرایـی ویـژه‌ای بخشـیده است، پرداخته می‌شود.

سبک، شیوهٔ خاصی است که نویسنده یا شاعر برای بیان مفاهیم خود به کار می‌بـرد. بنابراین سبک شامل طرز تنظیم و ترتیب عقاید، انتخاب واژگان، تصویر خیال، ترکیـب و تنوع جمله‌ها، ضرباهنگ، تکرار، انسجام، تأکید، وحـدت و لحـن اسـت (میرصـادقی، ۱۳۸۸: ذیل «سبک»). سبک اصیل، ناگزیر هم شخصی است و هم تقلیدناپذیر. شخصی است چـون نظام خاص احساسات و اندیشه‌های شخص نویسنده و شیوهٔ شخصی وی را در نگریستن به جهان نمایش می‌دهد؛ و تقلیدناپذیر است زیرا سبک هر نویسنده‌ای همانا خود اوست و بعید، نزدیک به ناممکن است که مقلِّد از لحاظ نظام احساسات و اندیشه‌هایش و شیوهٔ شخصی‌اش در نگریستن به جهان همانند مقلَّد باشد و از ایـن‌رو اگـر سـبک او را تقلیـد کند، خواه ناخواه تصویری غلط از خود به جهان عرضه می‌کند (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۰۵- ۳۰۶).

از ویژگی‌های برجستهٔ آثار امیرخانی، می‌توان به **رسم‌الخط عجیب و منحصر به فـردی** اشاره کرد که نویسنده برای نگارش آثار خود به کار برده است. بـه طـور کلـی مـی‌تـوان گفت که امیرخانی به اصل جدانویسی بسیار پایبند است. در برخی موارد دلیل این امر را می‌توان تأکید بیشتر روی کلمات یا بخشـی از آنهـا دانسـت، امـا در مـواردِ دیگـر دلیـل مشخصی برای این اصرار به جدانویسی وجـود نـدارد و گـاهی حتـی خوانـدنِ ایـن نـوع

1. Buck: دلار
2. Deal: قبول

نگارش برای خواننده آزاردهنده می‌شود. نمونه‌هایی از این رسم‌الخط را در نمونه‌های زیر می‌توان دید:

«ارمیا دانش‌جو بود و مصطفا کارگاه تعمیرات رادیو تلـه‌ویزیـون پـدر را اداره می‌کرد» (امیرخانی، ۱۳۸۷الف: ۱۱).

«مثلاً دکتر مرادی فقط گال می‌گرفت که خوب آن هم مال محیط غیـر به‌داشتی آن‌جاست» (همان: ۱۸).

«در هر گوشه‌ی زمین بازی‌کنی ناگهـان بـه علـتِ گـرفتن مـاهی‌چـه‌ی پایش به زمین می‌افتاد» (همان: ۱۰۶).

«... باب‌جون فتاح دیروز ...، از کنارِ یخ‌چالِ حاج قلی تا حلبی‌سازی، جلو آوردشان» (همان، ۱۳۸۵: ۱۰).

«زای‌مان آخرِ زنِ اسکندر، سرِ مهتاب!» (همان: ۳۷).

«مثل جنگ احد . . . پیام‌بر دل‌شان می‌گیرد ...» (همان: ۵۱۵).

«و تکه‌ی مدرنِ مغز ...، ویژه‌گـیِ بنیـادین سـکنا گزیـدن را در آرامـشِ بودن می‌داند و بدین‌سان معماری را به آرامـش، پـی‌وَنـدی زبـان‌شناسـانه می‌زند ...» (همان، ۱۳۸۷ب: ۱۰۶).

«- جنازه! چه زبانی در آورده‌ای! چندین بار جلوِ مرگ‌ت را گرفته‌ایم بـا بر و بچه‌ها. زیرِ دست و پا نفله شده بودی سرِ دفنِ امام، کشیدیم‌ت بیـرون که حالا بیایی نطق کنی و زن‌ت را توی غربت دربـه‌در کنـی؟! یـک تکـانی بخور خمس به‌ت تعلق نگیرد!» (همان: ۱۴۵).

یکی دیگر از خصوصیات سبکی داستان‌هـای امیرخـانی، **حضـور مـداوم نویسـنده در جایگاه یک شخصیت مستقل** است که با قهرمانِ داستان و گاهی نیـز بـا خواننـده، حـرف می‌زند و قهرمان داستان نیز متقابلاً با او گفت‌وگو می‌کند. نمونهٔ زیـر بخشـی از «مـنِ او» است که در آغاز یکی از فصل‌های «او» آمده است و در آن علی فتاح پس از جریان عزتیِ پاسبان که روسری از سرِ مریم کشیده بود، خطاب به نویسنده می‌گوید:

«هم‌چه خبرهایی هم نیست ... به خیالت همه چیز را می‌توانی بنویسی؟ هِع! تو نمی‌توانی هرچه را که دلت خواست بنویسی. تکه‌ی اولش را هم که نوشتی، من نمی‌دانستم. ... تا امروز نمی‌دانستم، می‌خواستم ببینم چه شده. برای همین ساکت ماندم تا بنویسی، اما این دلیل نمی‌شود که هرچه دلت خواست بنویسی... کسی حق ندارد هر چه خواست و نخواست بنویسد یا بگوید. گیرم راست باشد. مگر هر راستی را باید توی بوق کرد؟ اصلش تو چرا سرِ این‌جور چیزها - که قلبِ من را می‌لرزاند - این‌قدر طول و تفصیل می‌دهی، اما پاری چیزها را - که من می‌خواهم - یک خط در میان و درشت درشت رد می‌کنی؟» (امیرخانی، ۱۳۸۵: ۲۹۳).

و یا در بخشی از داستان «بیوتن»، نویسنده مستقیماً خطاب به خواننده می‌گوید:

«طبیعتاً تا این‌جای داستان، این مقدمات، تمهیداتِ لازمی بود برای شناختِ شخصیت‌ها و ورود به دنیای داستان. امروز در داستان‌نویسیِ مدرن، احترام به نظرِ مخاطب، یکی از شیوه‌های دموکراسیِ فرهنگی است. بنابراین به دلیلِ احترام به نظرِ شما مخاطبِ ارجمند تقاضا دارد یکی از گزینه‌های زیر را برای ادامهٔ داستان انتخاب فرمایید» (همان، ۱۳۸۷ب: ۱۰۸).

از دیگر ویژگی‌های سبک امیرخانی، می‌توان به **بازی‌های زبانی** اشاره کرد. این بازی‌ها بیشتر در رمان «بیوتن» به چشم می‌خورد، اما به طور کلی نیز می‌توان گفت امیرخانی ارتباط مستقیمی میان موضوع و فضای داستان‌هایش با زبان شخصیت‌های آنها برقرار کرده است. مثلاً زبانی که برای شخصیت‌های «منِ او» برگزیده، کاملاً متناسب با حال و هوای تهران قدیم، یعنی صحنهٔ اصلی کتاب است. در «بیوتن» به موارد زیادی از این زیبایی‌های زبانی برمی‌خوریم. بازی با واژگان و عبارات فارسی و عربی و انگلیسی به وفور در این کتاب دیده می‌شود که البته این نیز هماهنگ با فضای امریکایی داستان و زبان شخصیت‌های غرب‌زدهٔ آن است. نمونه‌هایی از این بازی با کلمات عبارتند از:

«... می‌خواست سورهٔ "والشمس و ضحیها" را از حفظ بخواند. ایستاده بود پای تخته و رسیده بود به "فَکَذَّبوه فعقروها فدمدم علیهم ربهم" و گیر

کرده بود. همین سوزی - آن زمان‌ها جلو کلاس می‌نشست - دست بغل‌دستی‌ش را گرفته بود و می‌زد به خودش ... جیسن پیش از باقی می‌خندد: بِذَنبِهِم فسواها! -آره! می‌گفت بزن به‌م! بزن به‌م! همه می‌خندند. جیسن می‌گوید: امروز از آن روزهاست‌ها! چه‌قدر می‌خندیم. خودِ خدا هم توی قرآن می‌گوید که "کُلّ من علیها فَانٍ"! یعنی هر "من" برای‌ش "فانی" است. برای هر انسانی تفریحی گذاشته‌ایم. دوباره همه می‌خندند. جیسن من[1] و فانِ[2] عربی را انگلیسی خوانده است. ارمیا هیچ نمی‌گوید» (امیرخانی، ۱۳۸۷ب: ۲۶۷).

وجود **توصیف‌های دقیق و زیبا** از موارد دیگری است که در جای‌جای داستان‌ها به چشم می‌خورد. برای مثال در این قطعه از داستان «ارمیا»، شدت گریه کردن سربازان پس از شهادت مصطفا به زیبایی توصیف شده است:

«...پرده‌ای از اشک چشم‌ها را پوشانید. صورت اولین نفر به سمت آسمان رفت. معلوم نبود که می‌خواست اشکش جاری نشود و یا این‌که مصطفا را به خدا تحویل دهد. هرچه بود اشک‌ها آمدند. ابتدا گریهٔ خفیف و بعد ضجه و نعره و فریاد و قطراتی که پوتین‌ها فقط از طعم شورشان آن‌ها را از باران تمیز دادند.» (همان، ۱۳۸۷الف: ۱۳).

و توصیف‌های زیبای دیگری در «ارمیا» مانند:

«... ارمیا پیش‌خدمت را به گوشه‌ای پرتاب کرد. انگار میزها از جلوی ارمیا فرار می‌کردند و به گوشه‌ای پرتاب می‌شدند» (همان: ۶۳).

«... همین‌طور که به پشت کفش‌های نفر جلویی نگاه می‌کرد، آرام تصویر مصطفا در ذهنش ساخته شد. هنوز تصویر کامل نشده بود که از دریچهٔ چشم ارمیا، کفش‌های نفر جلویی به طرف چپ دوران پیدا کردند. ارمیا تازه احساس کرد در هوا معلق است» (همان: ۱۰۴).

1. man
2. fun

در رمان «منِ او» نیز نمونه‌های هنرمندانه‌ای از اینگونه توصیف‌ها به چشم می‌خورد؛ مانند توصیف مرگِ مریم و مهتاب و بوی سوختگی آنها:

«حقاً بوی گوشتی که توی روغنِ خودش سرخ شود، مانده‌گار است. تا هفتاد سال یادِ آدم می‌ماند. هفتاد سال که نه؛ موشک‌باران، شست‌وهفت. شست‌وهفت سال، آن هم هزار و سیصد و دوازده، دوازده تایش کم شود، حدود پنجاه سال. نیم قرن یادِ آدم می‌ماند، بوی گوشتی که توی روغنِ خودش سرخ شود. البته گوشتِ گوسفند چربی‌اش بیشتر است اما گوشتِ آدم بوی زُخمی دارد که بیش‌تر شامه را آزار می‌دهد. به نظرم گوشتِ زن‌ها ناجورتر باشد. چون چربیِ بدنِ‌شان بیش‌تر از مردهاست. نمی‌دانم چرا وقتی به آپارتمانِ‌شان رسیدم، احساسِ قورمه‌پزان داشتم... همان بوها، فقط به جای بوی هیزمِ قورمه‌پزان و به جای بوی رنگ روغن، بوی باروت بود که تهِ دماغ آدم را می‌سوزاند...» (امیرخانی، ۱۳۸۵: ۲۹-۳۰).

توصیف حالِ باب‌جون پس از شنیدن خبر مرگِ پسرش از پاسبان عزتی:

«باب‌جون تا به حال به پیری فکر نکرده بود. هرگز ندانسته بود که پیری یعنی‌چه، اما دالانِ ده قدمی به او فهماند که پیری یعنی چه... . نمی‌توانست کمرش را صاف نگه دارد. از داخلِ دالان حیاط را می‌دید که مثلِ تابی نزدیک می‌شود و دور می‌شود. درختانِ انار روی زمین می‌افتادند و بلند می‌شدند. با چشمانش می‌دید که آبِ حوض لمبر می‌خورد. ماهی‌های قرمز زار زار گریه می‌کردند. آن‌قدر که اشکِ‌شان آبِ به زمین ریخته‌ی حوض را جبران می‌کرد. بعد جلویِ پایش را نگاه کرد. سنگفرشِ دالان پایین می‌رفت. نه یک ذرع و دو ذرع. همین جوری پایین می‌رفت. انگاری سرِ میلِ کوره‌پزخانه ایستاده بود و از آن بالا زمین را نگاه می‌کرد که دور می‌شد. آدم‌ها اندازه‌ی مورچه شده بودند...» (همان: ۱۵۲).

یا توصیف سیلورمن از رمان «بیوتن»:

«سیلوِر مَن یعنی مردِ نقره‌ای. بی‌حرکت که بماند با یک مجسمه‌ی فلزی هیچ تفاوتی ندارد. تازه خودش را که تکان بدهد، دستِ بالا مثلِ یک

آدم آهنی[1] می‌شود. موی نقره‌ای، صورتِ نقره‌ای، لباسِ نقره‌ای، کفشِ نقره‌ای، دستِ نقره‌ای... بچه‌های کوچک، اگرچه بارها او را دیده‌اند، اما باز هم از دیدنِ او جامی‌خورند. آرام نزدیک‌ش می‌روند. به یکی دو قدمی‌ش که می‌رسند، سیلورمن بدنِ خشکِ خودش را تکانی می‌دهد. بچه‌ها جیغ می‌زنند و فرار می‌کنند به سمتِ پدر و مادرشان. پدر و مادری که لب‌خند به لب ایستاده‌اند و اطوارِ بچه‌شان را سِیر می‌کنند» (امیرخانی، ۱۳۸۷ب: ۷).

یکی دیگر از خصوصیات سبکی امیرخانی که در رمان‌های او فراوان دیده می‌شود، **تکرار مفاهیم و جمله‌هاست**. در همهٔ داستان‌های این نویسنده، به جمله‌هایی برمی‌خوریم که مدام تکرار شده‌اند و همین سبب می‌شود که مخاطبِ آشنا با سبکِ امیرخانی، به‌راحتی بتواند داستانِ او را از سایرِ نویسندگان تمییز دهد. برای مثال این مفهوم که «خاک جنوب مثل آب است» در چند جای داستان «ارمیا» آمده است:

«... خاک‌های جنوب بعضی وقت‌ها شبیه آب می‌شوند. مثل این‌جا یا مثل جایی که گناه شهیدی را می‌شویند.» (همان، ۱۳۸۷الف: ۱۳).

«... چند لحظه بعد هیچ‌چیز نبود جز اندکی خاکِ جنوب. خاکِ جنوب مثل آب بود، مثل آب دریا...» (همان: ۱۵).

«... خاک‌های جنوب بعضی وقت‌ها شبیه آب می‌شود. مثل آب، وقتی که تصویری را بسیار رؤیایی‌تر منعکس می‌کند» (همان: ۲۸).

«... آقا خاک جنوب مثل آب است. من توش خفه شدم...» (همان: ۳۲).

و یا در چند صفحهٔ آخر داستان می‌بینیم که نویسنده چندین بار خاک بهشت‌زهرا را با خاک‌های جنوب مقایسه کرده و آنها را یکسان دانسته است.

در «منِ او» نیز نمونه‌های زیادی از این تکرار وجود دارد که یکی از آنها اشاره به «هفت ساله» شدنِ مهتاب و «بوی لبخندِ» اوست که چندبار در متن داستان آمده است:

«... چهره‌اش ملیح بود، خاصه وقتی می‌خندید. دهانش را باز می‌کرد و لب‌های غنچه‌ای‌اش مثل گلی بزرگ باز می‌شد و بوی گل‌های سرخ

1. robot

می‌پراکند؛ تازه هفت ساله شده بود!» (امیرخانی، ۱۳۸۵: ۲۴).

«... لب‌خند می‌زد و بوی گل سرخ در حیاط، بر بوی آبِ سبزِ حوض و بوی قورمه‌های ماسیده پیشی می‌گرفت؛ تازه هفت ساله شده بود» (همان).

«مهتاب به مریم نگاه می‌کرد. نمی‌دانست چرا ابروهای کمانی و به هم پیوسته‌ی مریم تا این اندازه شبیهِ ابروهای برادرش - علی- است؟ تازه هفت ساله شده بود!» (همان: ۵۴).

نمونهٔ دیگر جملهٔ «ظهرها یک روزنامهٔ لوموند می‌خریدم، مثلِ همهٔ ره‌گذرانِ فرانسوی و به کلیسا می‌رفتم» است که در صفحات ۱۳۴ و ۱۳۵ کتاب، چهار بار تکرار شده است.

امیرخانی در اثر دیگر خود، «بیوتن» نیز از این ویژگی سبکی استفاده کرده و تکرارهای زیبایی خلق کرده است. برای مثال جملهٔ «و دیگر آسمان را نخواهی دید»، به دفعات در داستان به کار رفته است:

«حال می‌کنی آقا؟ دارم به‌ات فری تور[1] می‌دهم ها... تا ۵ دقیقه‌ی دیگر واردِ منهتن می‌شویم و دیگر آسمان را نخواهی دید» (همان، ۱۳۸۷ب: ۲۳)؛

«... جلوِ این‌ها خوب نیست که شما پولِ نوشابه‌ی مرا حساب کنی، فکرهای بد می‌کنند... آرام با خودم می‌گویم: و دیگر آسمان را نخواهی دید!» (همان: ۴۷).

نمونهٔ دیگر این تکرارها در «بیوتن»، جملهٔ «از کجا پیدایش شد زنکِ فال‌گیرِ چادر به کمر؟!» است که عیناً در صفحات ۱۴۰، ۱۴۳، ۱۵۰، ۱۶۶ و ۱۶۷ تکرار شده است و در جاهای دیگری از داستان نیز همین مفهوم با جمله‌بندی مختلف دیده می‌شود.

از موارد دیگری که می‌توان جزء ویژگی‌های سبکی نویسنده برشمرد، آن است که **مشترکاتی میان محتوا و ظاهر آثار** او وجود دارد و این خود نشانهٔ نوعی وحدت و یگانگی میان موضوع و سبک آثار داستانی امیرخانی است. برای نمونه می‌توان به تکرار برخی اسم‌ها در کتاب‌های مختلف نویسنده اشاره کرد و البته این تکرارها تصادفی نیست؛

1. Free tour: تور مجانی

یعنی شخصیت‌ها علاوه بر شباهت اسمی، شباهت‌های روحی و اخلاقی نیز با هم دارند. مثلاً «مصطفا» در رمان «ارمیا»، شخصیتی است که چه زنده و چه شهید، بیشترین تأثیر را بر قهرمان داستان می‌گذارد. از طرفی در رمان «منِ او» نیز شخصیتی داریم به نام «درویش مصطفا» که کلیدی‌ترین نقش را در داستان ایفا می‌کند و هموست که باید جواز ازدواج قهرمان داستان را با معشوق دوران کودکی‌اش صادر کند. نام «ارمیا» نیز هم در رمان «ارمیا» و هم در رمان «بیوتن» آمده است؛ در حقیقت قهرمان این دو داستان یک نفر است. از این نمونه تکرار اسامی همچنین می‌توان به نام «سهراب» اشاره کرد که در «ارمیا»، نامِ یکی از هم‌رزمان ارمیاست و در «بیوتن»، نامِ رفیق و یار همیشگی اوست که حتی در امریکا هم همراه او هست. همین اسم در داستان کوتاه «زمزم» از مجموعهٔ «ناصر ارمنی» هم آمده است. در آنجا سهراب قهرمان داستان است؛ جوانی که عاشق تجسس و پیدا کردن چیزهای گم‌شده و پنهان است. او نیز مانند سهراب قبلی، به نوعی با جنگ و حوادث پس از آن درگیر است. «جیسن» که غربی‌شدهٔ «جاسم» است نیز علاوه بر رمان «بیوتن» در داستان «کمال» از مجموعهٔ داستان «ناصر ارمنی» آمده است. نکتهٔ قابل توجه این است که هر دوی این داستان‌ها در امریکا اتفاق می‌افتند.

این یکسانی گاه حتی در حیطهٔ موضوع داستان‌ها نیز تا حدی رخ می‌دهد. «ارمیا» شرح زندگی رزمنده‌ای است که پس از پایان جنگ و شهادت همهٔ هم‌رزمانش، خود را در جامعه تنها حس می‌کند و نمی‌تواند در دنیای مردم، حتی پدر و مادرش، جایی برای خود باز کند. «بیوتن» نیز داستان زندگی همین فرد است، وقتی برای زندگی با دختری که در بهشت زهرا ملاقات کرده است راهی امریکا می‌شود و در آنجا نیز خود را تنها می‌یابد.

علاوه بر تکرار اسم شخصیت‌ها و شباهتِ موضوع‌ها، نویسنده سعی می‌کند ارتباط میان رمان‌هایش را به طور محسوسی در متن داستان‌ها حفظ کند. مثلاً در جایی از رمان «ارمیا» می‌خوانیم: «... "از" و "به" ها را رد کرد» (امیرخانی، ۱۳۸۷الف: ۲۰) که این خود اشاره‌ای است به نام داستان بلند «از به» که در سال ۱۳۸۰ منتشر شده است؛ و یا در جایی از «بیوتن»، سهراب دربارهٔ شغل مهندسیِ ارمیا به او می‌گوید: «این‌که خیلی

خوب است. مناره نمادِ مسلمانی است؛ به‌زِ آن کارِ قبلی‌ات توی معدنِ سنگ است...» (امیرخانی، ۱۳۸۷ب: ۶۹) که این نیز اشاره‌ای است به رمان قبلیِ امیرخانی یعنی «ارمیا».

در صفحات ۲۳۶ تا ۲۳۷ رمان «ارمیا» نیز پاراگرافی قید شده که مربوط به دست‌وپا زدن ماهی هنگام جان‌دادن است، که عیناً در «بیوتن» نیز آمده است؛ البته در «ارمیا»، این تعبیرِ دست‌وپا زدن روی زمین مربوط به احساس ارمیا پس از شنیدن خبر فوت امام(ره) است، ولی در «بیوتن» مربوط به ریخته‌شدن سکه‌ها روی زمین و جلوی پای ارمیا در ضیافت افطاری «حاج عبدالغنی» در ساختمان «امپایراستِیت» است که هر دو توصیفی بسیار زیبا هستند.

نتیجه‌گیری

هر چند رضا امیرخانی نویسنده‌ای است با آثار داستانی کم‌تعداد، با همین چند داستان و رمانی که نوشته، توانسته است توجه مخاطبان فراوان و گوناگونی را به خود و آثارش جلب کند. وی با استفادهٔ بجا و مناسب از عناصر داستانی، توصیف‌های زنده و ماهرانه‌ای از مکان‌ها، شخصیت‌ها و احساساتشان ارائه داده است؛ به طوری که خواننده به خوبی می‌تواند خود را در صحنه‌های داستان‌ها تصور کند. شخصیت‌هایی که امیرخانی خلق کرده است، به گونه‌ای پرداخته شده‌اند که قابلیت ماندگار شدن در ادبیات داستانی معاصر را دارند؛ افرادی مانند «ارمیا»، «علی فتاح» و «خشی».

امیرخانی همچنین با به‌کارگیری رسم‌الخطی غریب و منحصر به فرد، از طرفی سبکی خاص خود آفریده است، به طوری که مخاطبانِ آشنا با آثار او رسم‌الخطش را خوب می‌شناسند و کتاب‌هایش را از آثار دیگر نویسندگان به راحتی تمییز می‌دهند؛ از طرف دیگر این نوع پردازش و نگارش انتقادات زیادی را نیز در پی داشته است.

سبک ویژه امیرخانی تنها محدود به توصیف‌ها و رسم‌الخط وی نمی‌شود. ویژگی‌های سبکی دیگری از قبیل بازی‌های زبانی و استفادهٔ مناسب از معانی و شکل‌های گوناگون کلمات و نیز حضور محسوس نویسنده در داستان نیز به شکل‌گیری سبک نویسندگی وی کمک کرده‌اند.

پی‌نوشت

۱- «بیوتن» واژه‌ای است که امیرخانی معادل کلمه بی‌وطن برای نام کتاب خود برگزیده است. او در صفحات گوناگونی از این رمان به این بازی زبانی اشاره می‌کند؛ گاه به «وتین» که رگ گردن است و پس «وتن» رگ زدن معنا می‌شود، گاه به غلط‌های املایی یکی از شخصیت‌های داستانش که وطن را به ت می‌نویسد، و نهایتاً این‌که این کلمه همان وطن است که دسته ندارد تا آن را بگیری، بلکه باید به کلی در آغوشش کشی! (ر.ش امیرخانی، ۱۳۸۷ب: ۱۹۸، ۲۱۰، ۳۸۶، ۳۸۷ و...).

۲- جدانویسی، یکی از خصوصیات سبکی امیرخانی است که در بخش سبک به طور کامل به آن پرداخته شده است.

۳- نمونه‌ای از خصوصیت سبکی.

منابع

امیرخانی، رضا (۱۳۸۵) منِ او، چاپ دوازدهم، تهران، سوره مهر.
---------- (۱۳۸۷الف) ارمیا، چاپ سیزدهم، تهران، سوره مهر.
---------- (۱۳۸۷ب) بیوتن، چاپ چهارم، تهران، علم.
---------- (۱۳۸۷پ) ناصر ارمنی، چاپ نهم، تهران، نیستان.
---------- (۱۳۸۸) از به، چاپ یازدهم، تهران، نیستان.
ایرانی، ناصر (۱۳۸۰) هنر رمان، تهران، آبانگاه.
پاینده، حسین (۱۳۸۵) درآمدی بر ادبیات (۱)، ترجمهٔ هادی آقاجانی، چاپ دوم، تهران، حقوق اسلامی.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) نقد ادبی، ویرایش دوم، تهران، میترا.
---------- (۱۳۸۳) انواع ادبی، چاپ دهم، تهران، فردوس.
فورستر، ای.ام (۱۳۵۲) جنبه‌های رمان، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، امیرکبیر.
مستور، مصطفی (۱۳۸۶) مبانی داستان کوتاه، چاپ سوم، تهران، مرکز.
میرصادقی، جمال (۱۳۸۵) عناصر داستان، چاپ پنجم، تهران، سخن.
میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر) (۱۳۸۸) واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی، فرهنگ تفضیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی، ویرایش دوم، چاپ دوم، تهران، مهناز.

فصلنامه علمی ـ پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و هفتم، تابستان ۱۳۹۴: ۱۱۶-۸۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۲/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۷/۲۷

کارکرد اسطوره در گفتمان پسااستعماری رمان فارسی
(با تحلیل سه رمان سووشون، رازهای سرزمین من، اهل غرق)

نفیسه مرادی *
مریم حسینی **

چکیده

دسته‌ای از نویسندگان معاصر ایران در سال‌های پیش از انقلاب اسلامی و پس از آن در گفتمانی پسااستعماری، آثاری را با موضوع تبیین استعمار غرب و مقاومت در برابر آن پدید آوردند. این نویسندگان کوشیدند تا با استفاده از کارکرد تأثیرگذار اسطوره‌ها در گفتمان پسااستعماری رمان، نسبت به نفوذ سیاسی و فرهنگی استعمار و امپریالیسم واکنش نشان دهند. سیمین دانشور، جلال آل‌احمد، رضا براهنی، شهرنوش پارسی‌پور، منیرو روانی‌پور و غلامحسین ساعدی و ... از جمله نویسندگان ادبیات پسااستعماری در ایران هستند. در این پژوهش، کارکرد اسطوره در سه رمان فارسی «سووشون» اثر سیمین دانشور، «رازهای سرزمین من» اثر رضا براهنی و «اهل غرق» اثر منیرو روانی‌پور، بررسی و تحلیل شده است و نویسندگان مقاله به تبیین این موضوع پرداخته‌اند که آنچه در ایجاد گفتمان پسااستعماری در این رمان‌ها و بازآفرینی دورهٔ تاریخی حضور غربی‌ها در ایران نقش مهمی داشته است، به کارگیری اسطوره‌های سیاسی و فرهنگی است که رمان‌نویسان بر پایهٔ اساطیر قدیم ایرانیان تولید کرده‌اند. نویسندگان سه رمان مورد بررسی، با استفادهٔ مناسب از اسطوره‌ها، نفرت شدید خود را نسبت به اشغال ایران توسط غربی‌ها به نمایش گذاشته‌اند و چهرهٔ متجاوزان غربی و واکنش ایرانیان نسبت به آنها را به خوبی نشان داده‌اند.

واژه‌های کلیدی: گفتمان پسااستعماری، اسطوره، سووشون، رازهای سرزمین من، اهل غرق.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا nafiseh.moradi@gmail.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا drhoseini@yahoo.com

مقدمه

رمان‌نویسان در دوره‌های مختلف، به انعکاس شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ خویش پرداخته‌اند. از این‌رو در تحلیل گفتمان هر رمان، پیوندی میان زبان، ایدئولوژی، فرهنگ و تاریخ می‌توان یافت و برای درک لایه‌های هر رمان، ابتدا باید به ریشه‌های تاریخی آن نظر کرد. تاریخ سرزمین ما نشان می‌دهد که ایرانیان همواره در تقابل با نیروی بیگانه بوده‌اند. هر چند ایران به لحاظ سیاسی هرگز مستعمرهٔ کشوری نبوده است، حضور بیگانه در معنای دشمن و مداخلهٔ آن در سیاست این کشور و تأثیر آن بر زندگی روزمرهٔ تودهٔ ایرانیان، در سراسر تاریخ سیاسی این مرز و بوم دیده می‌شود.

نفوذ غربی‌ها در ایران به حدود دویست سال پیش از این و جنگ‌های روسیه علیه ایران برمی‌گردد، اما اوج و شدت آن از سال‌های ۱۳۲۰ آغاز شد. در سال ۱۳۲۰ و تا سال‌ها پس از آن، نیروهای انگلیسی و روسی در غرب و شمال ایران حضور داشتند. بندرهای شاپور و خرمشهر، به تصرف کامل انگلیسی‌ها درآمده بود و نظامیان آمریکایی، در آذربایجان و به‌ویژه در شهر تبریز، حضور و نقش مؤثری در سیاست‌های کشور داشتند (ذاکرحسین، ۱۳۷۹: ۳۶۲). شواهد تاریخی نشان می‌دهد که هر چند ایران در دههٔ بیست، به خاطر مقاومت مبارزان ملی و خشم عموم مردم نسبت به حضور بیگانگان در خاکشان، هرگز به اشغال کامل غربی‌ها درنیامد، در آن برهه از تاریخ، به جهت حضور غربی‌ها و اعمال نفوذ و تأثیرگذاری آنها در سیاست و حتی زندگی روزمرهٔ مردم، ایران فضایی استعمارزده را تجربه کرده است و رمان‌هایی که به بازنمایی آن برهه از تاریخ پرداخته‌اند، حداقل به سبب داشتن سه مؤلفهٔ مهم، در حیطهٔ ادبیات پسااستعماری قرار می‌گیرند (McLeod, 2010: 20-24). این سه مؤلفه عبارتند از نشان دادن احساسات نژادپرستانهٔ غربی‌ها و حس برتری‌طلبی آنها نسبت به ایرانیان، تفاوت زبان غربی و ایرانی و تلاش غربی‌ها برای تحت کنترل درآوردن ایرانیان از طریق آموزش زبان خود به آنان و پایمردی ایرانیان در حفظ هویت ایرانی خود و تلاش برای بازپس‌گرفتن استقلال کامل.

بازگشت به اسطوره‌ها در رمان معاصر و چرایی و چگونگی آن، مقوله‌ای مهم است که در اینجا قصد پرداختن به آن را نداریم[۱]. تنها به دو موضوع اشاره می‌کنیم؛ یکی اعتقاد کهن ایرانیان به برتری ایران بر دیگر نقاط جهان است که در اوستا و متون پهلوی بسیار

آمده است (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۱۸۹-۱۹۱). ایران‌گرایی در ایران باستان که بعدها شکل ناسیونالیسم افراطی به خود می‌گیرد، تجربهٔ سال‌های مهاجرت، تسخیر ایران و پیروزی دولت ماد بر امپراتوری آشور و سپس پیروزی‌های پی‌درپی و هزار سال حکومت بر بخش بزرگی از جهان باستان بوده است (همان: ۱۹۱). نمود این ایران‌گرایی در دوران معاصر که دیگر خبری از شکوه و عظمت ایران باستان نیست، تکیه بر اساطیر گذشته و زنده کردن حس غرور و افتخار نسبت به هویت ملی با بازآفرینی اساطیر دوران طلایی تاریخ ایران است. یکی دیگر از دلایل بازگشت خودآگاه و یا ناخودآگاه به اسطوره‌ها در دنیای مدرن را شاید بتوان اینگونه توضیح داد که در وضعیت پرمخاطرهٔ دنیای امروز، مردم به تدریج درمی‌یابند که همهٔ وجوه زندگی در معرض خطر قرار دارد و به همین دلیل، خیالات فرافکنی‌ساز ایشان از حیطهٔ قدرت‌های زمینی و تحت کنترل آنها بالاتر می‌رود و به فضای میان ستارگان می‌رسد، یعنی همان افلاکی که زمانی منزلگاه خدایان، در مقام اربابان سرنوشت آدمی بودند (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۵).

در این پژوهش، اسطوره‌ای که مطرح می‌شود، اسطورهٔ سیاسی است که در رمان پسااستعماری از آن صحبت می‌کنیم. اسطورهٔ سیاسی، «در پی شناخت سازوکارهای ذهنی حاکمیت‌های سیاسی است؛ شناختی که نمی‌توان آن را در قالب‌های تنگ زمانی و مکانی محدود کرد. اسطوره‌های سیاسی از دیدگاه انسان‌شناسی، تداومی منطقی در سراسر تاریخ بشری دارند؛ تداومی که ظهور و تحول اشکال هنری و اساطیری را به صورت دائمی با اشکال زیستی از یکسو و با اشکال سیاسی از سوی دیگر پیوند می‌دهد» (فکوهی، ۱۳۹۲: ۱۵-۱۶). فکوهی در توضیح اسطورهٔ سیاسی، از فاشیسم هیتلری یاد می‌کند که برای اینکه بتواند ایدئولوژی نفرت نژادی خود را زیبا جلوه داده و حاکمیت خود را به تثبیت برساند، دست به آفرینش شمار بزرگی از اساطیر و باورهای زیباشناختی می‌زند (همان: ۱۵).

در این پژوهش، به این موضوع پرداخته می‌شود که چگونه سیمین دانشور، رضا براهنی و منیرو روانی‌پور، برای بازتولید فضای استعمارزدهٔ ایران در طول جنگ جهانی دوم و پس از آن و ایجاد گفتمانی پسااستعماری، به طور خودآگاه و ناخودآگاه از اسطوره‌ها استفاده کرده‌اند تا تصویر دشمن متجاوز - که در رمان‌های مورد بحث،

انگلیسی‌ها و آمریکایی‌ها هستند - و کنش‌های فردی و اجتماعی مبارزان ملی و تودهٔ ایرانیان در برابر آنها را نشان دهند.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ موضوع مقالهٔ حاضر باید به چند اثر اشاره کرد که مهم‌ترین آنها، کتاب «در آیینهٔ ایرانی» (تصویر غرب و غربی‌ها در داستان ایرانی) نوشتهٔ محمدرضا قانون‌پرور است. در این اثر، نویسنده پس از پرداختن به تاریخچهٔ آشنایی ایرانیان با غربی‌ها، نشان می‌دهد که چگونه ایرانیان با دیگری پنداشتن انسان غربی، نوعی حس بیگانه‌هراسی را در خود نسبت به غربی‌ها تقویت کرده‌اند و این حس منفی نسبت به غربی‌ها چگونه در برخی داستان‌ها و رمان‌های فارسی نمایانده شده است. قانون‌پرور، شناخت ایرانیان از غرب را شناختی ناقص می‌داند که منجر به ایجاد هراسی بی‌دلیل در آنها شده است.

پس از کتاب قانون‌پرور، باید از کتاب «امپراتوری اسطوره‌ها و تصویر غرب» نوشتهٔ مجید ادیب‌زاده نام برد. در این کتاب، تصویری که در برخی رمان‌ها، اشعار و نمایشنامه‌های منتشر شده بین سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۶ از غرب نمایانده شده است، بررسی و به تبیین این موضوع پرداخته شده که حضور استعمارگران غربی در ایران در برهه‌ای از تاریخ این خاک، به شکل‌های مختلفی در آثار ادبی نمایانده شده است و گاه به برخی اسطوره‌های ایرانی، همچون اسطورهٔ قربانی (شخصیت سیاوش) اشاره شده است.

همچنین دربارهٔ نقد پسااستعماری می‌توان به این مقالات اشاره کرد: «نقد پسااستعماری داستان بلند سرگذشت کندوها نوشتهٔ آل‌احمد» (سید علی قاسم‌زاده) و «نقد فضای گفتمان استعماری در سفرنامه‌های زنان غربی» (لاله آتشی و علیرضا انوشیروانی) و در زمینهٔ کارکرد اسطوره در رمان، مهم‌ترین مقالات ارائه شده عبارتند از: «دلایل گرایش رمان‌نویسان پسامدرنیته به احیای اساطیر» (سید علی قاسم‌زاده و حسینعلی قبادی) و «عمده‌ترین جریان‌های رمان‌نویسی معاصر در انعکاس روایت‌های اسطوره‌ای» (سعید بزرگ بیگدلی و سید علی قاسم‌زاده). اما تاکنون در اثری به بررسی دوگانهٔ رابطه اساطیر و فضای پسااستعماری اشاره نشده است.

مسئلهٔ پژوهش حاضر، بررسی این موضوع است که چگونه اسطوره‌های گوناگون (ملی، آیینی، فرهنگی، دینی و سیاسی)، در متن جامعه حضور دارند و در هر دورهٔ تاریخی به مناسبت اوضاع سیاسی و اجتماعی آن دوره، برخی از این اسطوره‌ها به کمک رمان‌نویسان آمده و آنها را در بازنمایی تاریخ و اجتماع یاری می‌رسانند. هر سه رمان مورد بررسی در این مقاله، مربوط به دورهٔ اشغال ایران توسط نیروهای خارجی هستند و آنچه اسطوره‌ها سعی در بازنمایی آن در متن رمان‌ها دارند، حضور استعمارگران غربی، خشم و نفرت ایرانیان از آنها و تشویق ایرانیان به مقابله با آنهاست. به این ترتیب نویسندگان مقاله، اهمیت نقش اسطوره‌ها را در گفتمان پسااستعماری رمان مورد توجه و بررسی قرار داده‌اند.

کارکرد اسطوره در گفتمان پسااستعماری سه رمان فارسی

رمان سووشون

«سووشون» از زبان زری، همسر یوسف روایت می‌شود. یوسف، خانی روشن‌فکر و متعهد به ارزش‌های ملی است و با حضور خارجی‌ها در خاکش که زندگی مردم را به شدت تحت تأثیر قرار داده، مبارزه می‌کند. رمان به تحولات سیاسی اجتماعی منطقهٔ فارس در خلال جنگ جهانی دوم می‌پردازد و با صحنهٔ حضور زری به همراه همسرش یوسف در مراسم عقدکنان دختر حاکم آغاز می‌شود. شخصیت‌های داستان در صحنه‌های آغازین رمان به خواننده معرفی می‌شوند. حاکم و خانوادهٔ او، که با گرفتن گوشواره‌های زری و اسب پسرش در طول رمان، ستمکاری و همدستی آنان با استعمارگران آشکار می‌گردد؛ مک‌ماهون، خبرنگار ایرلندی که با یوسف هم‌درد و در آرزوی استقلال و آزادی میهن خویش است و دو شخصیت خان‌کاکا (برادر یوسف) و عزت‌الدوله که از شخصیت‌های طرفدار حاکم و خارجی‌ها هستند. در سراسر رمان شاهد برخورد یوسف با افراد خودفروخته و طرفدار خارجی‌ها هستیم و سرانجام روزی جسد یوسف را به خانه می‌آورند. زری که در خواب و خیال‌های آشفته و پریشانش، گاهی یوسف را سیاوش و گاهی امام حسین می‌بیند و در طول رمان شاهد تحولات روحی او هستیم، سرانجام با مرگ یوسف، ترس را از وجودش دور می‌کند و تصمیم می‌گیرد از پسرش، یوسفی دیگر بسازد.

رمان «سووشون»، با شادی ابژهٔ قدرت (عقدکنان دختر حاکم) که در سرتاسر رمان با

ابژهٔ بیگانه پیوند خورده است و با تصویر نان بزرگی که نانواها برای عروسی پخته‌اند، با گندمی که سهم رعیت‌هاست ولی در اختیار اجنبی است، آغاز می‌شود (دانشور، ۱۳۹۲: ۶). مظاهر بیگانه در داستان به ترتیب ظاهر می‌شوند و در رده‌های گوناگون برای بازآفرینی فضای استعمارزدهٔ شیراز در سال‌های جنگ جهانی دوم، کارکرد پیدا می‌کنند. سرجنت زینگر، افسران اسکاتلندی، مک ماهون، کلنل انگلیسی و سربازان هندی و البته حاکم و خانوادهٔ او، برای تأکید و تکمیل تسلط هژمونی بیگانه، عناصری هستند که در رمان کارکردهای متفاوتی دارند.

«آلبر ممی» در کتاب «چهرهٔ استعمارگر، چهرهٔ استعمارزده»، واکنش‌های متعدد چهرهٔ استعمارزده را در برابر شخصیت استعمارگر بررسی و دسته‌بندی می‌کند. دو دستهٔ عمده و کاملاً متفاوت با هم از واکنش‌ها، عبارتند از: «عشق به استعمارگر» و «عصیان در برابر استعمارگر» (ممی، ۱۳۵۱: ۱۴۴). عشق و جذب بیگانه شدن، یا حاصل احساس از خودبیگانگی چهرهٔ استعمارگر است و یا حس منفعت‌طلبی و سودجویی او که در «سووشون» در شخصیت ابوالقاسم خان (خان کاکا) و عزت‌الدوله نمایانده شده است. دستهٔ دیگر واکنش‌ها مربوط به افرادی است که عصیان را تنها راه رهایی می‌دانند (همان: ۱۵۲) که در شخصیت‌های زری، ملک‌سهراب، ملک‌رستم، خسرو و به طور خاص در شخصیت یوسف دیده می‌شود.

در حوزهٔ مباحث مردم‌شناسی ساختاری، «لوی استروس» - پدر مردم‌شناسی مدرن - رمان را نوعی از روایت می‌داند که بر مسند اسطوره نشسته است. او در تعریف و تحلیلی که از رمان ارائه می‌دهد، آن را محصول تنزل‌یافته و تغییرشکل یافتهٔ اسطوره می‌داند (جواری، ۱۳۹۰: ۴۴). اگر این تعریف را بپذیریم، می‌توانیم «سووشون» را اسطوره‌ای سیاسی بدانیم؛ زیرا اسطورهٔ سیاسی، داستان جامعه‌ای را روایت می‌کند که این داستان به موجودیت و یا کیفیت تأسیس این جامعه در گذشته می‌پردازد و اینکه اکنون مرمت، اصلاح، تکمیل و نگهداری آن ضرورت یافته است (تودر، ۱۳۸۳: ۲۹۹) و یا اسطوره سیاسی در رمان دربارهٔ مسائلی چون کسب استقلال، تقویت همبستگی مردم در راستای حفظ منافع گروهی و تشویق گروه استثمارشده به پایداری و مقاومت بحث می‌کند (تودر، ۱۳۸۳: ۲۹۹).

شخصیت اسطوره‌ای این رمان، یوسف است که دانشور برای خلق آن، نگاهی به اسطورهٔ سیاوش دارد. سیاوشی که در شخصیت یوسف نمود پیدا کرده، اسطوره‌ای ملی است که با اسطورهٔ دینی و مذهبی امام حسین و عاشورا پیوند خورده است و در تکمیل آن، اسطورهٔ کی‌خسرو را داریم که در شخصیت خسرو که پسر یوسف است، ادامه‌دهندهٔ راه او و انتقام‌گیرندهٔ خون او[۲] است. اسطورهٔ سیاوش در سرتاسر رمان در تداعی با مبارزان سیاسی و مخالفان با حکومت تکرار می‌شود؛ بار اول در چادر ملک رستم و ملک سهراب که سرتاسر آن با شخصیت‌های اسطوره‌ای نقاشی شده است، نقش رستم و اشکبوس و اسفندیار و سهراب.

«ملک‌سهراب این‌بار اشاره به نقش سر بریده‌ای در یک طشت پر از خون کرد. دور تا دور طشت پر از خون، لاله روییده بود و یک اسب سیاه داشت لاله‌ها را می‌بویید... زری گفت: حالا فهمیدم سر بریدهٔ امام حسین است. یوسف گفت: این سیاوش است» (دانشور، ۱۳۹۲: ۴۴).

می‌بینیم که نویسنده چگونه سعی در به هم آمیختن اسطوره‌های ملی و مذهبی ایران دارد. این پیوند را در عزاداری پس از مرگ یوسف هم می‌بینیم:

«ماشاءالله قری جلو آمد و گفت انگار کن اینجا کربلاست و امروز عاشوراست... زری به تلخی اندیشید یا انگار کن سووشون است و سوگ سیاوش را گرفته‌ایم» (همان: ۲۹۸).

و همین اتفاق در روایت شب سووشون که پیرزنی با چارقد سیاه بر سر، برای زری تعریف می‌کند نیز می‌افتد. دانشور، شخصیت یوسف را با درخت استقلال و در واقع با اسطورهٔ درخت و قربانی پیوند می‌زند[۳]. در خوابی که زری می‌بیند، خون سیاوش که همان خون یوسف قربانی است، با اسطورهٔ درخت پیوند می‌خورد:

«خواب دید درخت عجیبی در باغشان روییده و غلام با آبپاش کوچکی دارد خون پای درخت می‌ریزد» (همان: ۲۵۲).

این پیوند در شعر درخت استقلال مک ماهون (همان: ۳۸) و در نامهٔ مک ماهون به زری نیز تکرار می‌شود (همان: ۳۰۴).

در صحنهٔ رقص افسرهای خارجی با زنان ایرانی در رمان «سووشون»، با مشخصهٔ دیگری از گفتمان پسااستعماری روبه‌رو هستیم و آن، مفهوم «فرودست[1]» است. مفهوم «فرودست» را نخستین‌بار آنتونیو گرامشی[2] برای اطلاق به گروه‌ها یا طبقات اجتماعی غیر هژمونیک به کار برده است و پس از او اسپیواک[3]، تعریفی انعطاف‌پذیرتر و پسامارکسیستی از این کلمه ارائه داد (مورتون، ۱۳۹۲: ۷۹-۸۰).

> «زن‌های شهر با لباس‌های رنگارنگشان در بغل افسرهای غریبه می‌رقصیدند و مردهایشان روی مبل‌ها نشسته بودند و آنها را می‌پاییدند. گفتی بر سر آتش نشسته‌اند... بعضی از افسرها دست زن‌ها را می‌بوسیدند و اینگونه که می‌کردند، مردهای آن زن‌ها مثل فنر از جا می‌جستند و دوباره می‌نشستند. انگار کوکشان کرده بودند» (دانشور، ۱۳۹۲: ۱۱)(۴).

استعمارزدگان در برابر غلبهٔ استعمارگر، همهٔ دارایی خود را به تدریج از دست می‌دهند؛ چیزهایی مثل فرهنگ، تاریخ، زبان و هویت. آنها حتی صاحب‌اختیار دارایی‌های کوچک و مادی خود نیز نیستند. این موضوع در دو خرده روایت «گوشواره‌های زمرد زری» (که به دلیل قدمت آنها، علاوه بر بار عاطفی، وجههٔ پیشینهٔ تاریخی و فرهنگی آن نیز قابل توجه است) (همان: ۸ و ۳۶) و «اسب خسرو» (که با طبیعت، خاک و سرزمین گره می‌خورد) (همان: ۵۸) به نمایش درمی‌آید و در مقابل آنچه از دست می‌رود، چیز ارزشمندی به دست نمی‌آید. در این میان، توجه به نقش زبان به مثابهٔ یکی از مصادیق فرهنگ و یکی از مؤلفه‌های هویت ملی، اهمیت بسیار دارد. استعمار با تحمیل زبان خود بر مناسبات زندگی انسان بومی، گسترهٔ سلطه و نظارت را بر او وسعت می‌بخشد و عرصهٔ حیات فرهنگی را تنگ‌تر می‌کند (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۱۷۶)؛

> «گفتم شما شعر را کشته‌اید، عوضش درشکه‌چی‌ها و جنده‌ها و دلال‌ها چند تا کلمهٔ انگلیسی یاد گرفته‌اند» (دانشور، ۱۳۹۲: ۱۸).

در خرده روایت مربوط به اسب خسرو، «سحر»، باید به کارکرد اسطوره‌ای اسب توجه

---

1. subaltern
2. Antonio Gramsci
3. Gayatri Chakravorty Spivak

کرد. در اوستا، در ستایش چهارپایان سخن بسیار گفته شده است و بیش از همه، در ستایش اسب. از آن جمله این قطعه است: «ارزش بهترین و برگزیده‌ترین اسب یک سرزمین برابر است با ارزش هشت گاو باردار». همچنین در تیریشت آمده است که فرشتهٔ باران، تیشتر وقتی می‌خواهد با دیو خشکی، اپئوش نبرد کند، به پیکر اسب سفیدی درمی‌آید (پورداوود، ۱۳۹۰: ۲۵۰). کارکرد اسب یوسف و اسب‌سواری که در شب سووشون از آن یاد می‌شود، در روایت‌های مربوط به آنها اهمیت بسیار دارد، از آن جهت که مانند یک شخصیت انسانی در احساسات صاحبشان شریک می‌شوند و درکی از موقعیت به خواننده می‌دهند.

بدترین ره‌آورد حضور استعمارگر در خاک کشوری را می‌توان ایجاد حس از خود بیگانگی در مردم آن سرزمین دانست. جلال آل‌احمد، سرآغاز این جریان را در ایران، دوران صفویه و حتی پیش از آن می‌داند و جریانات مربوط به نفت را (کمپانی‌ها و دولت‌های غربی حامی آنها) عاملی برای شدت گرفتن احساس حقارت و از خود بیگانگی در ایرانیانِ تحت سلطهٔ فرهنگ غربی می‌داند. سلطه‌ای که در خاک خودمان ما را مغلوب بیگانگان کرده است (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۶۵).

رضا براهنی در توصیف فرهنگ محکوم، به این مسئله اشاره دارد که ما (شرقی‌ها)، هرگز نمی‌توانیم با هیچ‌کدام از مکتب‌های فلسفی، فرهنگی و هنری غرب، تجربه‌ای دست اول، عملی و عینی داشته باشیم و به دلیل حضور و هجوم غرب، یک‌بار به خود بیگانه شده‌ایم و یک‌بار به دلیل غربی نبودن و تقلید ناقص از غربیان، به غرب بیگانه شده‌ایم و در واقع دچار «از خود بیگانگی مضاعف» هستیم (براهنی، ۱۳۶۳: ۳۱۵).

حس از خود بیگانگی و از دست رفتن هویت و استقلال، بارها در رمان از طرف یوسف مورد انتقاد قرار می‌گیرد:

> «از همه بدتر احساس حقارتی است که دامنگیر همه‌تان شده... همه‌تان را در یک چشم به هم زدن کردند دلال و پادو و دیلماج خودشان. بگذارید لااقل یک نفر جلو آنها بایستد تا توی دلشان بگویند: خوب آخرش یک مرد هم دیدیم» (دانشور، ۱۳۹۲: ۱۶).

از اسطورهٔ سیاوش، اسب و درخت در رمان «سووشون» و کارکرد آنها در گفتمان پسااستعماری رمان سخن گفتیم. لیکن اسطوره‌ها تنها برای آفرینش قهرمان‌ها و تشویق مردم به مبارزه و پایداری در راه استقلال و حفظ هویت ملی به کار نمی‌روند، بلکه در خلق چهرهٔ دشمنان نیز نقش مؤثری دارند.

«یک شب زری خواب دید که یک اژدهای دوسر، شوهرش را همان‌طور که سوار مادیان بوده و به تاخت اسب می‌رانده، بلعیده و خوب که نگاه کرده، دیده اژدهای دو سر، شبیه سرجنت زینگر بوده» (همان: ۲۳۸).

در شاهنامه و سایر حماسه‌های ملی همواره با اژدهایی روبه‌رو هستیم که در نقش بیگانه یا دشمن، سر راه پهلوانی ظاهر می‌شوند و پهلوان باید با کشتن آن، مرحله‌ای از مراحل تعالی خویش را پشت سر بگذارد و یا این اژدها، دشمنی است که به مردمی ضعیف و بی‌پناه حمله کرده و خواب و آرام را از آنها گرفته است و پهلوانی برای اثبات شجاعت و قدرت خویش باید به مبارزه با آن راهی شود و مردم را از شر آن رها سازد. دانشور، سرجنت زینگر انگلیسی را که در خاک او اتراق کرده و اهالی شهر را به واسطهٔ صنعتی که به آنها فروخته، وابستهٔ خود کرده است، در هیئت اژدها می‌بیند. در اوستا از هیولاهای بسیاری یاد شده است که پهلوانان به مبارزه با آنها برخاسته‌اند و آنها غالباً به شکل مار یا اژدها بوده‌اند. مهم‌ترین آنها، اژی‌دهاک، هیولای سه‌سر انسان‌خوار است (کرتیس، ۱۳۹۲: ۲۴) که در شاهنامهٔ فردوسی به صورت ضحاک معرفی می‌شود.

رمان «رازهای سرزمین من»

داستان کینهٔ ازلی، نخستین داستان از رمان «رازهای سرزمین من»، داستان همسفر شدن یک گروهبان آمریکایی و یک مترجم جوان تبریزی در کامیونی است که در شبی زمستانی از تبریز به سوی مقصد حرکت کرده است. علی‌رغم هشدار مترجم به گروهبان برای عقب انداختن سفر به دلیل بسته بودن راه‌ها، آمریکایی دستور به حرکت می‌دهد و در میان راه، کامیون در برف گیر می‌کند و سر و کلهٔ گرگ گرسنه‌ای در اطراف کامیون پیدا می‌شود. خرده روایت‌هایی که در گفت‌وگوهای میان مترجم و دیویس، گروهبان آمریکایی شکل می‌گیرد، رفتار ظالمانه، غیر انسانی و تجاوزگرانهٔ دیویس را نسبت به

ایرانی‌ها نشان می‌دهد. مدتی پس از پیدا شدن گرگ، دیویس، مترجم را مجبور می‌کند که از کامیون پیاده شود تا کمک بیاورد. وقتی که مترجم به همراه اهالی روستا بازمی‌گردد، با جسد دیویس روبه‌رو می‌شود و اهالی روستا به او می‌گویند که این گرگ، گرگِ اجنبی‌کش است که به ایرانیان کاری ندارد و فقط به خارجی‌ها حمله می‌کند.

رمان تاریخی سیاسی براهنی، با نمادها، توصیف‌ها و به کارگیری تشبیهاتی آغاز می‌شود که فضایی استعمارزده را برای مخاطب به تصویر می‌کشد. داستان «کینهٔ ازلی» از این رمان که در این مقاله بررسی شده است، هنگام شب آغاز می‌شود. «شب» در گفتمان ادبی دههٔ ۱۳۳۰ به بعد، نشانه‌ای است که کاربرد گسترده‌ای دارد و با دال‌های متفاوتی مانند شب، غروب، تاریکی، تیرگی و سیاهی، در شعر و رمان این دوره، بسیار به چشم می‌خورد. همان‌گونه که «شب» در ناخودآگاه جمعی نشانهٔ وحشت و هراس است، در ناخودآگاه متن نیز بازتولیدکننده و تداعی‌گر ابژهٔ وحشت است (ادیب‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۸). این وحشت مربوط به حضور بیگانه و تسلط ابژهٔ قدرت در دورهٔ مورد بحث است و استفاده از شب برای بازتولید و نشان دادن پیوند بیگانه، تاریکی و وحشت، در آثاری که نویسندگان آنها به مبارزه با استعمار حاکم بر جامعه پرداخته‌اند، کارکرد مناسب و تأثیرگذاری داشته است؛ در رمان‌هایی همچون سووشون، رازهای سرزمین من، اهل غرق و همچنین در برخی آثار جلال آل‌احمد و غلامحسین ساعدی.

«رازهای سرزمین من» با حضور دو مرد و تقابل این دو (ایرانی و غیر ایرانی)، در جاده‌ای در شب آغاز می‌شود:

> «دشت وسیع سراسر از برفی یکدست پوشیده بود. هر دو مرد احساس کردند که باید شب را در جاده بمانند» (براهنی، ۱۳۸۶: ۱۱).

توصیفاتی که در صفحات بعد و در آغاز رمان آورده می‌شود، همگی در بازتولید وحشت و در تکمیل نشانهٔ شب هستند.

> «گاهی پنج یا شش درخت کج و معوج باریک و گرد و خاک پوشیده در دوردست به چشم می‌خوردند که انگار برای چیدن توطئه‌ای به هم نزدیک شده بودند» (همان).

«جنگل اول ذره‌ذره شروع می‌شد و تپه‌هایش مثل سرهای جرب‌گرفته بودند که موهاشان جسته گریخته ریخته باشد و بعد ناگهان بلندی‌های خیره‌کننده و وحشت‌آور، با گیسوی پرپشت بیشه‌ها، با هزاران چشم مرموز پرنده‌ها و حیوان‌ها و میوه‌ها و برگ‌ها شروع می‌شدند» (براهنی، ۱۳۸۶: ۱۲).

در این تشبیهات، نویسنده از تمام عناصر طبیعت استفاده می‌کند تا نظام نمادین معناداری برای القای ترس و هراس حاکم بر خاکی که استعمارگر در آن حضور دارد، ایجاد کند.

سیر داستان کینهٔ ازلی، انعکاسی نمادین و تحول‌یافته از چهار دورهٔ تاریخی جهان اساطیری است. تاریخ جهان اساطیری، دوازده هزار سال است که به چهار دورهٔ سه هزار ساله تقسیم می‌شود. نخستین دوره، دورهٔ آفرینش اصلی است. دومین سه‌هزاره، بنا به خواست اورمزد سپری می‌شود. سومین سه‌هزاره، دوران آمیختگی خواست خیر و شر است و در چهارمین دوره، اهریمن شکست خواهد خورد (هینلز، ۱۳۹۱: ۸۶).

ما در صفحات آغازین رمان، با توصیف طبیعت و شرح احوال راننده‌های ترک در قهوه‌خانه‌های بین راه و صحبت از زندگی و جریان طبیعی آن در حال و هوای زمستان روبه‌رو هستیم (دورهٔ اول). پس از گیر کردن کامیون در برف، در دیالوگ‌های بین دیویس و مترجم، خردمندی مترجم و پاسخ‌های او به دیویس و شکست دادن دیویس در بحث‌هایی که در میان آنها درمی‌گیرد، خواننده با موضوعاتی دربارهٔ فضای استعمارزدهٔ ایران روبه‌رو می‌شود. یکی از مفاهیم محوری گفتمان پسااستعماری که در دیالوگ‌های میان دیویس و مترجم ایرانی مطرح می‌شود، مسئلهٔ «نژاد» است که در نظام سلطهٔ استعماری، به عنوان ابزاری برای دیگری‌سازی به کار می‌رود؛ ابزاری که غیر سفید را «دیگری» می‌داند و برای آن مرتبه‌ای پست قائل است (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۷۷).

گفت‌وگویی که در داستان میان دیویس و مترجم دربارهٔ رابطهٔ میان آمریکایی‌ها و فاحشه‌های تبریز صورت می‌گیرد، در نهایت با این اظهار نظر از دیویس پایان می‌پذیرد که:

«... به دلیل اینکه سفید است. از جنس من است. من حتی یک فاحشهٔ سفید را به یک زن پاک سیاه ترجیح می‌دهم» (براهنی، ۱۳۸۶: ۱۷).

که بیانگر بخشی از ایدئولوژی استعمارگر و طبقهٔ حاکم نسبت به طبقهٔ استعمارزده و فرودست است (دورهٔ دوم). با بیان روایت مربوط به کشتن الاغ مرد دهاتی با تی.ان.تی. به تدریج فعالیت نمایندهٔ اهریمن آغاز می‌شود. با ورود گرگ به صحنه و ترس دیویس، مشاجرهٔ بین مترجم ایرانی و گروهبان آمریکایی بر سر اینکه چگونه از شر گرگ خلاص شوند، شدت می‌یابد (دورهٔ سوم) و داستان با شکست دیویس و مرگ او توسط اسطورهٔ گرگ اجنبی‌کش پایان می‌یابد (دورهٔ چهارم).

اصلی‌ترین اسطورهٔ این رمان، اسطورهٔ گرگ اجنبی‌کش است. نام «گرگ» در میان ترک‌ها در قرن ششم میلادی، اهمیت و اعتبار فراوان داشته است و طبق نوشته‌های باستان، بر پرچم‌های ترکان نیز نقش «سر گرگ» حک شده بود. طبق افسانه‌ها، نسل ترکان از آمیزش انسان با ماده گرگی به وجود آمده است و ترکان، قدیم‌ترین نیاکان خود را گرگ‌زاده می‌دانستند (رضا، ۱۳۸۱: ۳۲-۳۶). وجود «قورت میدانی» (میدان گرگ) در شهر تبریز هم ظاهراً دلالت بر همین موضوع دارد که در روزگاران پیشین، این حیوان توتم مردم این سرزمین بوده است (مشکور، ۱۳۸۰: ۲۴). این باور قدیمی در وجود گرگی که با مترجم ایرانی و دیگر ایرانیان کاری ندارد و در تعقیب و فکر کشتن دیویس است، کارکردی اسطوره‌ای برای مقابله با تجاوز بیگانه به خاک پیدا می‌کند:

> «بهش می‌گویند اجنبی‌کش. گرگ سبلان، اجنبی‌کش است. یک‌بار یک قزاق روس را کشت. همین چند سال پیش هم یک سرهنگ انگلیسی را کشت. به مردم محل کاری ندارد. اگر گرگ، همان گرگ باشد، خداوند خودش به آمریکایی رحم کند. این گرگ آدم را بازی می‌دهد، حتی شیطان هم نمی‌تواند از شرش خلاص شود» (براهنی، ۱۳۸۶: ۴۲).

> «وقتی که ما بیچاره می‌شویم، کاری از هیچ کداممان ساخته نیست، رگ غیرت اجنبی‌کش می‌جنبد. شوخی می‌کنی! گرگ این حرف‌ها سرش می‌شود؟ نگاه کنید به جسد، ببینید سرش می‌شود یا خیر» (همان: ۴۳).

در دوران باستان در میان اقوام ترک، گرگ نه تنها توتم بوده است بلکه رمزی از خورشید نیز بوده و در افسانه‌های آذربایجان در کنار نور تصویر می‌شود. در اوغوزنامه‌ها (کتاب‌هایی دربارهٔ گذشتهٔ تاریخی و اساطیری ترکان)، گرگ همچون دختری که سمبل

خورشید است از آسمان فرو می‌آید، در درون شعاع نور به چادر اوغوز وارد می‌شود و راه را به او نشان می‌دهد (بیات، ۱۳۹۰: ۹۶-۹۷). در پایان داستان کینهٔ ازلی نیز گرگ را در هیئت پیری آگاه و خردمند می‌یابیم:

> «چند روز بعد مترجم خواب دید که کنار گرگ راه می‌رود، آرام و برادروار و گرگ، مثل برادر بزرگ‌تر بود... در کلبه‌ای که به دست خود ساخته است، به انتظار گرگ نشسته است. می‌خواهد از او شگرد کارش را یاد بگیرد» (براهنی، ۱۳۸۶: ۴۵).

در کشور ما وجود دشمن، یک باور تاریخی و فرهنگی است و در برابر این دشمن، در دوره‌های مختلف در باورهای جمعی، قهرمانانی تولید می‌شوند تا از مردم در برابر این دشمنان دفاع کنند و همین‌طور از مرزهای کشور که نشانه‌ای از هویت، تاریخ و فرهنگ یک قوم هستند(۵). در سیر تحول اسطورهٔ دفاع از خاک در برابر بیگانه، با تطبیق ساخت و نوع کارکرد اسطوره‌ها همراه با تحول زمان و مکان از حالت مینویی به مادی، از ایزدان نگه‌دارنده و نگهبان زمین (که در هزاره‌های نبرد میان اورمزد و اهریمن، با آفرینش کوه‌ها از لرزش و نابودی زمین جلوگیری می‌کنند و در تاریخ ایران باستان، تیری را برای آرش مهیا می‌کنند که بتواند مرز ایران را به واسطهٔ آن حفظ کند)، به موجودات زمینی، حیوانات و انسان‌ها می‌رسیم و اسطورهٔ گرگ اجنبی‌کش را می‌توان نوعی تحول‌یافته از اسطورهٔ ایزدان نگهبان آفریده‌های اورمزد در برابر اهریمن دانست.

نکتهٔ دیگر اینکه در تحقق هدف این گرگ، کائنات با او همراه می‌شوند. طبق نظر زردشتیان، خدا جهان را آفریده است که یاور او در نبرد با شر باشد (هینلز، ۱۳۹۱: ۱۹۱). اورمزد، تمامی کائنات را برای نبرد با اهریمن فرامی‌خواند. در مسیر کشته شدن گروهبان توسط گرگ اجنبی‌کش، طبیعت در مبارزهٔ اسطوره علیه دشمن به کمک او آمده است:

> «آخر سر کامیون دو و نیم تنی مستشاری نظامی آمریکا در کنار جاده با سر توی برف نشست، طوری که چرخ‌های جلو و دماغ کامیون توی برف فرو رفت و موتور از کار افتاد. حالا دیگر برف به بوران و طوفان سهمگینی تبدیل شده بود که سیلی‌هایش بر شیشه‌های کامیون نواخته می‌شد و انگار

می‌خواست که کامیون را از جا بکند و ببرد در میان دره‌های آن سو پرتاب کند» (براهنی، ۱۳۸۶: ۱۵).

هر چند در تمام داستان، خواننده حضور ابژهٔ وحشت را درمی‌یابد، در دو خرده‌روایت به تأثیرگذارترین شکل ممکن، وحشت حاکم بر فضای داستان نمود پیدا کرده است. ساموئل هانتینگتون، استاد علوم سیاسی دانشگاه هاروارد، در اظهار نظری دربارهٔ کشمکش‌های جهان غرب و شرق، به توضیح این مطلب پرداخته است که «غرب بر دنیا غلبه کرد، البته نه به سبب برتری ایده‌ها و ارزش‌ها یا مذهبش، بلکه به علت برتری‌اش در اعمال خشونت سازمان‌یافته. غربی‌ها اغلب این واقعیت را از یاد می‌برند، اما غیر غربی‌ها هرگز آن را فراموش نمی‌کنند» (یانگ، ۱۳۹۱: ۴۳).

در روایت خریدن الاغ مرد دهاتی و بستن قالب‌های «تی ان تی» به آن توسط دیویس، نویسنده پیوند بیگانه، وحشت و خشونت را به تصویر کشیده است (براهنی، ۱۳۸۶: ۲۱) و بعد در روایت زیر گرفته شدن سه بچه دهاتی با کامیون سرجوخه کارتر در جادهٔ تبریز به تهران و فرار کردن سرجوخه، این تصویر تکرار می‌شود (همان: ۲۲). در روایت دوم به این نکته اشاره می‌شود که در فضای استعمارزدهٔ جامعه، همواره بخشی از طبقهٔ استعمارزده - که در اینجا قدرت حاکم است - به دلایل روان‌شناختی و جامعه‌شناختی قابل تأمل، با استعمارگران همراه شده‌اند.

«اهالی ده به استاندار، فرمانده لشکر تبریز و رییس شهربانی شکایت کرده‌اند، ولی سر و صدای قضیه را خوابانده‌اند. فقط با دویست و پنجاه تومان که مستشاری داده به پدر و مادر بچه» (همان: ۲۳).

در دیالوگ‌های میان دیویس و مترجم ایرانی و در رفتارهای این دو، کارکرد اساطیری اهریمن و اورمزد مورد توجه بوده است. در ذهن ایرانیان، همواره اهریمن و اورمزد در کنار هم وجود داشته‌اند و در حال جنگ و کشمکش. این دو سویهٔ آفرینش، در دوره‌های مختلف به صورت تقابل خیر و شر، نور و ظلمت و ایرانی و غیر ایرانی بازنمایی شده‌اند. در رمان تاریخی سیاسی براهنی، این دوگانگی در تقابل مترجم جوان تبریزی و گروهبان آمریکایی به تصویر کشیده می‌شود. از میان صفت‌های اهریمن، صفت پس‌دانشی که ویژگی خاص اهریمن است، در رفتارهای گروهبان آمریکایی نیز

دیده می‌شود. در اساطیر مربوط به تکوین جهان آمده است که اهریمن به سبب پس‌دانشی خود، پس از اینکه حادثه‌ای اتفاق می‌افتد، از آن آگاه می‌شود و به همین جهت است که پیشنهاد آشتی اورمزد را رد می‌کند و مبارزه‌ای جهانی را که جز شکست برای او حاصلی ندارد، آغاز می‌کند (کریستن‌سن، ۱۳۸۹: ۵۹). گروهبان آمریکایی نیز دو بار پیشنهاد مترجم ایرانی را رد می‌کند و هر دو بار شکست می‌خورد:

«وسط‌های راه، مترجم به آمریکایی گفته بود که بهتر است مسافرت را عقب بیندازند و به تبریز برگردند و منتظر باز شدن راه‌ها بشوند. گروهبان آمریکایی گفته بود بهتر است به راه خود ادامه دهند» (براهنی، ۱۳۸۶: ۱۴).

و نتیجهٔ آن، گیرکردن کامیون آنها در برف می‌شود. شکست دوم گروهبان آمریکایی در برخورد او با گرگ اجنبی‌کش است. گرگ که در نقش آفریدهٔ اورمزد ظاهر شده است، کاری با مترجم ندارد و گروهبان با اعمال خشونت دست به عملی می‌زند که خلاف نظر مترجم است و نتیجه‌ای جز کشته شدن خود او را در بر ندارد:

«دیویس عصبانی شد. لولهٔ طپانچه را گذاشت روی سینهٔ مترجم. چشم‌هایش را خون گرفته بود. می‌روی یا بکشمت؟!» (همان: ۴۱).

یکی از نمادهای رایج برای بازنمایی حضور غرب در گفتمان پسااستعماری رمان، راه یافتن ماشین و تکنولوژی به زندگی شرقی است. جلال آل‌احمد یکی از عوامل مهم همراه شدن دورهٔ برزخ اجتماعی را با بحران‌های خاص، تحول تکنیک و فن و ماشین می‌داند و رواج فرهنگ خدمت‌گزاری به ماشین (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۱۷۵). در حافظهٔ تاریخی مردم ایران، ماشین و تکنولوژی با غرب پیوند خورده است و این دو مفهوم تداعی‌کنندهٔ یکدیگر هستند. از این‌روست که در گفتمان پسااستعماری رمان معاصر در تقابل با غرب و ایستادگی در برابر آن، به ماشین با دیدهٔ خشم و تحقیر نگاه شده است.

«در این دشت، تمدن مخفی بود. تمدن توی کامیون آمریکایی بود: یک طپانچهٔ بلند، یک تفنگ کاربین، یکی دو ساندویچ نیمه‌خشک، یک جفت دندان مصنوعی... سحر عظیم برف کامیون را محاصره کرده بود و تمدن، این حیوان آهنی، کز کرده بود، به تله افتاده بود» (براهنی، ۱۳۸۶: ۲۷).

اسطورهٔ زوال غرب (ستاری، ۱۳۷۶: ۷۱)، یکی از اسطوره‌های دوران معاصر است که بر روح رمان حاکم است و آن را می‌توان حاصل خشم فروخوردهٔ چهرهٔ استعمارزدگان و ابزاری برای مقابله با استعمار دانست. در سرتاسر رمان، با رفتارهای غیر اخلاقی و غیرانسانی غربیان روبه‌رو هستیم، رفتارهایی که خشم مردم را برمی‌انگیزد. از گفت‌وگوهای میان غربی‌ها و شخصیت‌های ایرانیِ محوری رمان و کنش‌های غربیان نسبت به ایرانیان و حتی موجودات و طبیعت این سرزمین، آنچه درمی‌یابیم این است که آنها افرادی هستند ترسو، با انحرافات اخلاقی و در عین حال مستبد و بی‌رحم که همین خصوصیات آنها، باعث تباهی و انحطاطشان خواهد شد. این اسطورهٔ زوال غرب، با مفهوم انتقام زمین از بیگانگان، در باورهای تاریخی و فرهنگی پیوند خورده است.

> «از موقعی که دیویس پایش را به خاک ایران گذاشته بود، روزبه‌روز پیرتر می‌شد. سرش عین کف دست شده بود، پلک‌هایش ریخته بود... وزنش هم هر روز بالا می‌رفت... آیا خاکی که دیویس بدون دعوت صاحبان اصلی آن، قدم بر آن گذاشته بود، از گروهبان انتقام می‌گرفت؟... آیا چیزی به نام انتقام زمین از یک بیگانه به آن زمین وجود داشت؟» (براهنی، ۱۳۸۶: ۳۱).

زمین در اساطیر ایرانی، زیر نظر اسپندارمذ است و زمانی که پارسایان به کشت و کار و پرورش چهارپایان می‌پردازند، یا هنگامی که فرزند پارسایی زاده می‌شود، او شادمان می‌گردد و وقتی که دزدان و مردان بد و زنان بی‌ملاحظه، آزادانه روی زمین راه می‌روند، آزرده می‌شود (هینلز، ۱۳۹۱: ۷۴).

رمان «اهل غرق»

داستان پر رمز و راز «اهل غرق»، در روستای جفره در بوشهر اتفاق می‌افتد؛ روستایی که مردانش ماهیگیر هستند و زندگی ساکنان آن به دریا وابسته است. بوسلمه، حاکم زشت‌روی دریاست که برای فرو نشاندن خشمش، ساکنان جفره باید زیباترین جوان ده یعنی مه‌جمال را برای نی‌زدن در عروسی بوسلمه و عروسش راهی دریا کنند. هرچند در این راه بیم جان مه‌جمال است، اما عروس بوسلمه عاشق او می‌شود و او را به سطح آب می‌آورد. پس از بازگشت مه‌جمال، زایراحمد که بزرگ ده است، دختر خود، خیجو را به

عقد مه‌جمال درمی‌آورد. در اواسط رمان، سه مرد موبور از راه دریا به جفره می‌آیند و به همراه خود رادیو، شیشه‌های رنگی و چیزهای دیگری می‌آورند که هم برای مردم ده تازگی دارد و هم بر رفتار آنها و زندگی روزمره‌شان تأثیر می‌گذارد. در ادامهٔ رمان، مردی از شهر به نام ابراهیم پلنگ به ده می‌آید و مردان آبادی را به شهر می‌برد. مردان جفره در شهر در نشست‌های سیاسی شرکت می‌کنند و به زندان می‌افتند. مه‌جمال پس از آزادی از زندان، به مبارزه با مأموران دولتی می‌پردازد و یاغی می‌شود و سرانجام به دست مأموران کشته می‌شود. خرده‌روایت‌های رمان در آغاز، حول داستان بوسلمه و پریان دریایی شکل می‌گیرد و پس از آن به مسئلهٔ ورود خارجی‌ها و پس از آن شهری‌ها به جفره و تأثیر عناصر تجدد بر زندگی و رفتار ساکنان روستا و سیر تحول آن می‌پردازد.

رمان «اهل غرق»، یکی از نمونه‌های عالی رئالیسم جادویی در رمان‌های معاصر فارسی است که با روایت‌های اساطیری مربوط به دریا و پریان دریایی آغاز می‌شود؛ با ورود انگلیسی‌ها و مأموران دولتی حکومت به خاک جفره ادامه می‌یابد و تا روزگار متأخر و سخن از جبهه‌های جنوب پیش می‌رود. روانی‌پور در این رمان، پیرو شیوهٔ رئالیسم جادویی *گارسیا مارکز* است، با این تفاوت که برخلاف «صد سال تنهاییِ» مارکز، به لحاظ زمانی، روایتی خطی را دنبال می‌کند.

گرایش به رئالیسم جادویی در میان نویسندگان ایرانی، ناشی از ترجمهٔ رمان‌های نویسندگان آمریکای لاتین به‌ویژه رمان‌های مارکز و آستوریاس در دههٔ ۱۳۵۰ است که بیشتر با هدف ضدیت با دیکتاتوری صورت می‌گرفت. از هم پاشیده‌شدن دیدگاه‌ها و آرمان‌های روشن‌فکران بر اثر دگرگونی‌های شتابناک ملی و جهانی، به گم‌کردن حس جهت‌یابی اجتماعی منجر می‌شود و به دنبال آن آشفتگی‌ای پدید می‌آید که نشان از دگرگونی در عرصهٔ اندیشه و اجتماع دارد (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۹۳۳).

روایت رمان پسااستعماری «اهل غرق» نیز مانند «رازهای سرزمین من»، هنگام شب آغاز می‌شود که همان‌گونه که پیش از این گفتیم، نشانه‌ای است که با سیطرهٔ وحشت در زمان و مکان روایت، در ارتباط است، وحشت از حضور موجودی بیگانه. در بخش‌های آغازین رمان، سخن از دشمنی اسطوره‌ای است. «بوسلمه»، حاکم زشت‌روی دریاها و آبی‌ها که هر لحظه ممکن است یکی از اهالی جفره را با خود به عمق آب‌ها ببرند. این

دشمن اسطوره‌ای، در فصل‌های بعدی رمان، جای خود را به انگلیسی‌ها، حزبی‌ها و مأموران دولت می‌دهد. در سراسر داستان با تسلیم و عملکرد انفعالی بومیان جفره در مقابل دشمنان مواجه هستیم که خود را مغلوب و شکسته‌خورده می‌دانند و همیشه در هراس از بوسلمه و پیدا کردن راهی برای خشنود نگه داشتن او هستند. در این میان تنها دو شخصیت «مه جمال» و «زایراحمد حکیم» هستند که رفتاری خردمندانه دارند.

پس از روایت حدود یک سوم از داستان، اولین عنصر بیگانه وارد جامعهٔ سنتی جفره می‌شود:

> «سه صندوق با موج‌های ریز دریا به ساحل می‌آمد، روی سطح آب پر از میوه بود. سیب‌های سرخ، پرتقال‌های درشت و لیموهایی که هرگز به عمرشان ندیده بودند» (روانی‌پور، ۱۳۸۴: ۸۸).

از این پس هر چند حضور بوسلمه که دشمن اصلی اهل جفره است، کم‌رنگ می‌شود، آبادی در برابر نفوذ عناصر بیگانه و مظاهر تجدد، رو به ویرانی می‌رود و اولین نشانهٔ این ویرانی، از دست رفتن هویت است و عوض شدن رفتار مردم جفره پس از نوشیدن شربت‌های داخل شیشه‌های رنگی. اولین تماس با غرب، چیزی جز بیگانه شدن با خویش در پی ندارد.

> «زایر مانده بود. به مردم آبادی نگاه می‌کرد که شیطان در جانشان حلول کرده بود. جنی که در شیشه‌ها کمین کرده بود، هوشیاری آبادی را دزدیده بود. زایر چند بار خواسته بود شیشه‌ها را از دست مردان آبادی بگیرد، اما مردانش انگار او را نمی‌شناختند. زایرغلام با مشت تخت سینه‌اش زده بود و منصور شیشه‌اش را بلند کرده بود تا بر فرق سرش بکوبد» (همان: ۹۰)[۶].

مصائبی که بر اهالی جفره وارد می‌شود، همگی به ورود انگلیسی‌ها (کشف نفت، ورود تکنولوژی، رادیو و...) یا به ورود شهری‌ها (ابراهیم پلنگ) مربوط می‌شود که در نهایت به ویرانی جفره می‌انجامد؛ مصائبی همچون گم شدن سه تا از بچه‌های آبادی، رابطهٔ نامشروع منصور و نباتی، شیوع بیماری در روستا، زندانی شدن مردان ده، مرگ مدینه و...:

«دار و ندار منصور به دست تاجی، زنی که بوی عطرش مردان عالم را مست می‌کرد، بر باد رفت... نباتی با گروهبان سینایی در رفته بود... زایرغلام شرمسار حضور زایراحمد، عقل خود را از دست داد... پاهای مدینه رو به دریا می‌رفت و می‌خواست از تنش جدا شود» (روانی‌پور، ۱۳۸۴: ۲۶۸).

ورود استعمارگران به جفره، با قایقی سفید که سه مرد بلندبالا و بور با چشمان آبی در آن هستند آغاز می‌شود. در نخستین برخورد میان بومیان و غربی‌ها، با فرآیند عدم پذیرش و پدیدهٔ طرد بیگانه روبه‌رو هستیم. یکی از دلایل اساسی طرد، چه در اساطیر و چه در زندگی روزمره، زبان شخص بیگانه است. زبان نامفهوم و در نتیجه غیر انسانی، بیگانه را در چشم بومیان همانند حیوانات می‌سازد (استنو، ۱۳۸۳: ۷۳).

«معلوم نبود این مردان دریایی، از کجای جهان آمده بودند. معلوم نبود که از جنس آدمیان باشند... مردانی که با غریب‌ترین لهجهٔ جهان حرف می‌زدند... و بعد از آنکه حرف‌هایی زدند که هیچ‌کس معنایش را ندانست، سوار قایق خود شدند» (روانی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۰۱-۱۰۲).

فرآیند عدم پذیرش در مورد ابراهیم پلنگ هم که از شهر آمده و برای اهالی جفره ناآشنا و بیگانه است، اتفاق می‌افتد و در این مورد می‌بینیم که زایراحمد به دنبال ویژگی مشترکی بین او و بومیان می‌گردد تا بتواند به واسطهٔ آن، او را در جمعشان بپذیرد:

«تا ابراهیم پلنگ را امتحان کند و بداند که اصلاً آدمیزاده است یا غولکی که به شکل و شمایل آدمی درآمده، از او خواسته بود که قرآنی برای آبادی بیاورد» (همان: ۱۵۰).

یکی از عام‌ترین و معمول‌ترین اساطیری که در جامعهٔ امروزی نیز بسیار با شکل‌های مختلف آن مواجه هستیم، قربانی دادن برای حفظ چیزی است که برای ملت و قومی، ارزشمند است. ساختار این اسطوره را می‌توان به این صورت تجزیه کرد: سرزمین، ملک، خانه یا دارایی در خطر است. مردی برای حفظ این دارایی انتخاب می‌شود. او باید کار خطرناکی انجام دهد که ممکن است به قیمت جانش تمام شود. مرد این کار را انجام می‌دهد. مرد از بین می‌رود و دارایی حفظ می‌شود (ثمینی، ۱۳۸۷: ۱۱۵).

در سیر تحول از اسطوره تا رمان، از آنجا که رمان به حرکت، روایت و پیچش‌های داستانی نیاز دارد، تحولی در ریخت اسطوره به وجود می‌آید، اما پیکرهٔ اصلی آن حفظ می‌شود. اسطوره‌ای که در بالا ساختار کلی آن را تجزیه کردیم، در بخش اول رمان «اهل غرق»، به روایتی داستانی تبدیل شده است. داستان اهالی جفره که اسیر خشم بوسلمه، حاکم زشت‌روی دریاها هستند و قرار است زیباترین جوان خود را (قربانی) که مه‌جمال است، به عنوان نی‌زن به شادباش عروسی او بفرستند تا در ازای این کار خود بتوانند مروارید را بیابند و تا ابد از رنج جست‌وجوی نان رها شوند (روانی‌پور، ۱۳۸۴: ۶). پری دریایی با دیدن مه‌جمال از ازدواج با بوسلمه منصرف می‌شود. مه‌جمال را به سطح آب بازمی‌گرداند و باعث می‌شود بوسلمه، خشمگین و دریا طوفانی گردد. البته مه‌جمال در این بخش از داستان قربانی نمی‌شود و تا پایان داستان زنده می‌ماند و نقش قربانی را به گونه‌ای دیگر بازی می‌کند.

بوسلمه را در بافتی اسطوره‌ای و نمادین از نیروهای شر، می‌توان نمودی از کندرب دانست، اژدهایی که در میان اساطیر زرتشتی، زرین‌پاشنه نام دارد و دریای فراخکرت را هراسان می‌کند و دریا برای آرام شدن، قربانی می‌طلبد (کرتیس، ۱۳۹۲: ۲۶). در تطبیق زیرساخت رمان با مراحل وضعیت قربانی، می‌توانیم به این تحلیل دست یابیم که نیروی خیر، ضعیف و شکست‌خورده (اهالی جفره) به حامی قدرتمند خود (زایر احمد) پناه می‌برد. حامی قدرتمند پیشنهاد می‌دهد که باید کسی یا چیزی را (مه‌جمال) قربانی کرد و نیروی خیر، ضعیف و شکست‌خورده، درصدد قربانی کردن برمی‌آید تا مگر به این ترتیب بر اهریمن (بوسلمه) چیره شود.

رمان «اهل غرق» در فضایی جادویی آغاز می‌شود و روایتی حقیقی را با استفاده از عناصر غیر واقعی همچون پریان دریایی، در ساختار رئالیسم جادویی پیش می‌برد. چنین فضایی، پتانسیل بالایی برای استفاده از اسطوره‌ها دارد. اسطورهٔ سیرن یا پری دریایی که با آواز دل‌انگیزش، کشتی‌ها را به طرف صخره‌ها می‌برد و ملوانان را به نابودی می‌کشاند (کهنمویی‌پور، ۱۳۹۰: ۱۸۹)، در این رمان به گونه‌ای که با مکان و زمان روایت و شخصیت‌های داستان تناسب بیشتری داشته باشد، بسیار به کار رفته است.

«زایر بارها به مه‌جمال گفته بود که بـه آبـی‌هـا دسـت نزنـد و بـه آنهـا نزدیک نشود و حالا با این حال و روزی که آبی داشت، معلوم نبود بـر سـر آبادی چه بیاید» (روانی‌پور، ۱۳۸۴: ۶۱).

پریان که در اوستا، پئیریکا خوانده می‌شوند، گروهی شرور مؤنث هستند با شخصیتی شبیه جادوگران که شب‌ها بیشترین فعالیت را دارنـد و در هیئـت‌هـای مختلفـی ظـاهر می‌شوند (کرتیس، ۱۳۹۲: ۲۲).

صحنهٔ رفتن مه‌جمال از آبادی برای عروسی بوسلمه و در واقع نجات دادن آبادی کـه رفتنی است که همه می‌داننـد بازگشـتنی را در پـی نخواهـد داشـت، بـازآفرینی تـازه و تغییریافته‌ای است از صحنه‌ای که آرش برای تیر انداختن و نجات مرز ایران می‌رود و در تیریشت، یشت هشتم از اوستا، شرح آن آمـده اسـت (پـورداوود، ۱۳۵۶: ۳۵۹). مقایسـهٔ دو بخش از رمان «اهل غرق» یعنی «آماده شدن مه‌جمال برای رفتن به سوی دریا و در واقع قربانی بوسلمه شدن» و «اسطوره شدن مه‌جمال پس از مرگش و اینکه مـردم او را هنـوز زنده می‌پنداشتند» با داستان «آرش کمـانگیر»، بـه خـوبی نشـان مـی‌دهـد کـه چگونـه شخصیت مه‌جمال در اهل غرق از اسطورهٔ آرش تأثیر پذیرفته است.

«صلوات بلندی در آبادی پیچید. زن‌ها با فانوس‌هایشـان کوچـه سـاختند. مه‌جمال باید از این کوچه می‌گذشت. خیجو در کنار نباتی، فانوس به دسـت ایستاده بود... نباتی، ساکت لب‌هایش مـی‌لرزیـد... بوبـونی آه کشـید... سـتاره چشمانش را پاک کرد... دریغا که آبادی بی مه‌جمال بماند، بی‌حضور غریبانـهٔ او» (روانی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۹).

مه‌جمال و مردم آبادی می‌دانستند او باز نخواهد گشت.

«از پیش، همه‌چیز معلوم و نامعلوم بود. مـه‌جمـال بایـد مـی‌رفـت. بایـد. انتظاری که آبادی از مه‌جمـال داشـت. دسـتوری کـه در ذهـن همـه فریـاد می‌کشید... خیجو با صورت برافروخته فریاد کشید: مه‌جمـال! وانمـی‌گـردی. می‌فهمی؟ بوسلمه می‌کشدت» (همان: ۲۰).

قهرمان پس از مرگش، بنا بر داستانی که مردم از مرگ اسطوره‌ای او می‌سازند، خود تبدیل به اسطورهٔ دیگری می‌شود:

«از حضور مه‌جمال بود یا دردی که در لحظات آخر به جانش نشسته بود که قلعهٔ پیر سراسر سبز شد؟ رنگ بلورین و سبز سنگ‌های قلعه، مردمان ملگادو را چنان عاصی کرد که بار و بنهٔ خود را بستند و به کوه‌ها پناه بردند تا از صدای آواز غریبی که مه‌جمال می‌خواست در آخرین لحظات حیاتش بخواند، آسوده شوند. آوازی نامفهوم و دوستدار زندگی که درد و رنج در آن کمانه می‌کرد و بر هر دلی که می‌نشست، او را وامی‌داشت تا به خاطر زمین و شادمانی‌هایش گریه کند» (روانی‌پور، ۱۳۸۴: ۲۸۳).

مردمانی که قهرمان برای حفظ خانه و دارایی آنها جانش را از دست داده، همواره به این معتقدند که قهرمان نمرده و باز خواهد گشت:

«باد بوی شور مه‌جمال را به روستاهای دور و نزدیک رساند و آنان که چشمانی بینا داشتند، در کوره‌راه‌ها و تنگه‌های دلگیر می‌توانستند کاسه‌های آب، ظرف‌هایی پر از نان و خرما را ببینند که در جاده‌ها رها شده‌اند تا دست مه‌جمال هنگام تشنگی و گرسنگی در طلب آنها دراز شود» (همان: ۲۳۹).

بن‌مایهٔ اسطوره‌ای دیگر رمان، جدال میان آب و خشک‌سالی است. در اساطیر ایرانی، اهریمن، دیوان، جادوگران و پریان، با درندگان، مارها، اژدها و حشرات در ارتباط هستند و چهارپایان و گیاهان که مقدس هستند، با اسپندارمذ، الههٔ زمین و رودها و دریاها که مقدس و دارای مینو هستند، در ارتباطند (بهار، ۱۳۵۲: ۳۵). در اوستا، از نبرد میان تیشتر (ایزد باران) و اپوش (دیو خشکی) صحبت شده است و در روایت‌های دیگری، پهلوان (ایندره) با اژدهایی که بازدارندهٔ آب‌هاست (ورتره) نبرد می‌کند و ابرها را آزاد می‌کند. همچنین داستان نبرد گرشاسپ با اژدها و آزاد کردن آب‌ها در اوستا آمده است (بهار، ۱۳۵۲: ۴۴). در اساطیر ایرانی، شاهان و پیامبران از آب می‌گذرند. فریدون برای گشودن پایتخت ضحاک، از اروندرود می‌گذرد و زرتشت برای دیدار هورمزد، از آب دائیتی عبور

می‌کند (بهار، ۱۳۵۲: ۴۵). پیوند میان قهرمان (مه‌جمال) و آب و جدال او با خشک‌سالی، در «اهل غرق» چنین آمده است:

> «دل مه‌جمال با هر شکافی که زمین برمی‌داشت، قاچ‌قاچ می‌شد. مه‌جمال دریایی آن‌قدر در غم زن و فرزندان خود نبود که در اندیشهٔ زمین. شبانه خیس عرق فریاد می‌کشید: آب... . مه‌جمال برای آب‌هایی که روزگاری زلال بودند، بغض می‌کرد... مه جمال به شهر رفت تا شاید بتواند تانکری آب به آبادی بیاورد...» (روانی‌پور، ۱۳۸۴: ۲۱۲).

نتیجه‌گیری

اسطوره‌های تاریخی و فرهنگی ملت‌ها، هرگز از بین نمی‌روند؛ بلکه این اساطیر با گذشت زمان دستخوش تغییراتی می‌گردند و با چهره‌ای نو، وارد متون معاصر می‌شوند. در رمان معاصر فارسی و در آن دسته از رمان‌هایی که به وقایع سیاسی خلال جنگ جهانی و حضور بیگانگان در ایران می‌پردازند و می‌توان نام رمان سیاسی را به آنها اطلاق کرد؛ اسطوره‌ها نمود بیشتری دارند؛ زیرا در فضای پسااستعماری این رمان‌ها، با بن‌مایهٔ اسطورهٔ نبرد اهریمن و اورمزد مواجه هستیم و در پی آن، با آفریده‌های خیر و شر و اساطیری که در هر یک از این دو گروه قرار می‌گیرند.

در این مقاله، با بررسی تطبیقی اسطوره‌های به کار رفته در سه رمان «سووشون»، «رازهای سرزمین من» و «اهل غرق» با اساطیر ملی ایران، در راستای بازنمایی ابژهٔ دشمن و تقابل آن با ایرانیان و مبارزان ایرانی در فضای آشفتهٔ سیاسی سال‌های حضور غربیان در خاک میهن، نشان داده‌ایم که رمان معاصر، به‌ویژه در گفتمان پسااستعماری که گفتمان غالب در هر سه رمان مورد بررسی است، به شدت متأثر از اسطوره‌هایی است که بر پایهٔ اسطوره‌های ملی و مذهبی ایرانیان و با کارکردی سیاسی و فرهنگی ایجاد شده‌اند.

پی‌نوشت

۱. در این‌باره رجوع شود به قاسم‌زاده، سید علی و حسینعلی قبادی (۱۳۹۱) «دلایل گرایش رمان‌نویسان پسامدرنیته به احیای اساطیر»، مجلهٔ ادب‌پژوهی، شمارهٔ بیست و یکم، پاییز، صص ۳۳-۶۱.

۲. در بندهش آمده است که «اندر گزندی که هزاره هزاره به ایرانشهر آمد، سیاوش به سوی کاووس نیامد بلکه خود به ترکستان شد. دخت افراسیاب را به زنی گرفت. کی‌خسرو از او زاده شد. سیاوش را آن جای کشتند. اندر همان هزاره، کی‌خسرو افراسیاب را کشت، خود به گنگ‌دژ شد و شاهی را به لهراسب داد» (بهار، ۱۳۵۲: ۱۰۵). یوسف با زری که دختر میرزا علی‌اکبرخان کافر است، ازدواج می‌کند، بی‌گناه کشته می‌شود و همسرش پس از مرگ او، تصمیم می‌گیرد ترس را کنار بگذارد: «می‌خواستم بچه‌هایم را با محبت و در محیط آرام بزرگ کنم، اما حالا با کینه بزرگ می‌کنم. به دست خسرو تفنگ می‌دهم» (دانشور، ۱۳۹۲: ۲۵۲).

۳. دربارهٔ اسطورهٔ درخت رجوع شود به کتاب درخت شاهنامه (ارزش‌های فرهنگی و نمادین درخت در شاهنامه) نوشتهٔ مهدخت پورخالقی چترودی، سال ۱۳۸۱، مشهد، شرکت نشر به‌نشر.

۴. باید به این موضوع توجه کرد که رابطهٔ میان حکومت برتر استعمارگر با مردمان فرودست، تنها از خشم مردم از ظلمی که حکومت برتر بر آنها روا می‌دارد، نشأت نمی‌گیرد، بلکه آبشخور روان‌شناختی دیگری دارد که به مراتب قوی‌تر از آن احساس خشم است و آن، پدیدهٔ طرد بیگانه است. پدیدهٔ طرد بیگانه از این ناشی می‌شود که انسان‌ها تفاوت دیگران با خود را نابهنجاری تلقی می‌کنند و این طرز تلقی به دلیل باور جمعی مردم به اسطورهٔ وجود نژادهای غول‌سان است؛ نژادهایی که معمولاً در «جای دیگر»، در گوشه‌ای از دنیای واقعی و در آن سوی رودخانه یا دریا، کوه‌ها و بیابان‌ها زندگی می‌کنند و بسان موجوداتی کاملاً واقعی و عینی وصف شده‌اند. این اسطوره‌های زوال‌ناپذیر، مجموعه‌ای از کلیشه‌ها را در ذهن ما به وجود می‌آورند و این فکر را تلقین می‌کنند که بیگانه، این موجود غیر عادی متفاوت با ما، یک وجود انسانی نیست (استنو، ۱۳۸۳: ۲۰). در حالی که این بیگانه، انسانی است که فقط در رنگ پوست، قد، زبان، رفتار اجتماعی و روابط جنسی و فرهنگی‌اش، متفاوت از گروه غالب جامعه و تودهٔ مردم عمل می‌کند.

۵. در اساطیر مهری، خدایانی هستند که نگهبان خوبی‌ها و آفریده‌های اورمزد هستند و آنها را از

شر آفریدگان اهریمن حفظ می‌کنند. در مهریشت، سخن از خدای پیمان است، که نگهبان راستی است (هینلز، ۱۳۹۱: ۱۲۱) و در اوستا از پرنده‌ای نام برده شده است به نام «چمروش» که وظیفهٔ میهن‌پرستانهٔ برچیدن غیر ایرانیان را به عهده دارد (کرتیس، ۱۳۹۲: ۲۳).

۶. براهنی در «تاریخ مذکر»، به توضیح این مطلب می‌پردازد که در طول دوران استعمارزدگی، در مقابل یورش مصنوعات مادی و معنوی غربی، از همان سوزن ساده تا بالاترین ایدئولوژی‌های انسانی غرب، هیچ‌وقت نتوانسته‌ایم مقاومتی که شایسته است را نشان دهیم و در برابر یک فاعل مختار یعنی غرب، همواره حالت مفعولی داشته‌ایم. آنها فرهنگ ما را چپاول کرده‌اند و در برابر آن، فرهنگی غبطه‌انگیز و پر زرق و برق مسلح به انواع وسایل جمعی از قبیل مطبوعات، سینما و رادیو را به عنوان رقیب نشانده‌اند (براهنی، ۱۳۶۳: ۸۴). از یاد رفتن آوازهای زنانی که از لب دریا بازمی‌گشتند و جانشین شدن آن ترانه‌ها با صدای رادیو در «اهل غرق»، نمودی از این واقعیت است. همچنین رادیویی که ساختهٔ بیگانگان است و همچنین در خدمت آنها و از حال و روز استعمارزدگان و در بند ماندگان، حرفی نمی‌زند: «و جعبهٔ جادو که خبرهای جهان را فریاد می‌کشید، از مه‌جمال چیزی نمی‌گفت. مردان آبادی سرانجام به این نتیجه رسیدند که جعبهٔ جادو، جعبهٔ دروغی بیش نیست و آنچه می‌گوید به یک پول سیاه نمی‌ارزد» (روانی‌پور، ۱۳۸۴: ۲۳۴).

منابع

آل‌احمد، جلال (۱۳۸۶) غرب‌زدگی، چاپ دهم، تهران، فردوس.
ادیب‌زاده، مجید (۱۳۹۱) امپراتوری اسطوره‌ها و تصویر غرب، تهران، ققنوس.
استنو، کاترینا (۱۳۸۳) تصویر دیگری (تفاوت: از اسطوره تا پیش‌داوری)، ترجمهٔ گیتی دیهیم، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی و مرکز بین‌الملل گفت‌وگوی تمدن‌ها.
براهنی، رضا (۱۳۶۳) تاریخ مذکر (رساله‌ای پیرامون تشتت فرهنگ در ایران) و فرهنگ حاکم و فرهنگ محکوم (مجموعه مقاله)، تهران، اول.
--------- (۱۳۸۶) رازهای سرزمین من، تهران، نگاه.
بهار، مهرداد (۱۳۵۲) اساطیر ایران، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
بیات، فضولی (۱۳۹۰) درآمدی بر اسطوره‌شناسی (اسطوره‌شناسی ترکان)، ترجمهٔ کاظم عباسی، تبریز، یاران.
پاینده، حسین (۱۳۹۰) «اسطوره‌شناسی و مطالعات فرهنگی: تبیین یونگ از شکل‌گیری اسطوره‌ای مدرن»، مجموعه مقالات اسطوره و ادبیات، چاپ سوم، تهران، سمت.
پورداوود، ابراهیم (۱۳۵۶) یشت‌ها، به کوشش بهرام فره‌وشی، تهران، دانشگاه تهران.
---------- (۱۳۹۰) فرهنگ ایران باستان، تهران، دنیای کتاب.
تودر، هنری (۱۳۸۳) اسطورهٔ سیاسی (مفاهیم اساسی در علوم سیاسی)، مقدمه و ترجمه و توضیح سید محمد دامادی، تهران، امیرکبیر.
ثمینی، نغمه (۱۳۸۷) تماشاخانهٔ اساطیر (اسطوره و کهن نمونه در ادبیات نمایشی ایران)، تهران، نی.
جواری، محمدحسین (۱۳۹۰) «اسطوره در ادبیات تطبیقی»، مجموعه مقالات اسطوره و ادبیات، چاپ سوم، تهران، سمت.
خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۸) سخن‌های دیرینه (مجموعه مقالات دربارهٔ فردوسی و شاهنامه)، به کوشش علی دهباشی، چاپ سوم، تهران، افکار.
دانشور، سیمین (۱۳۹۲) سووشون، چاپ نوزدهم، تهران، خوارزمی.
ذاکرحسین، عبدالرحیم (۱۳۷۹) ادبیات ایران پیرامون استعمار و نهضت‌های آزادی‌بخش، تهران، دانشگاه تهران.
رضا، عنایت‌الله (۱۳۸۱) ایران و ترکان در روزگار ساسانیان، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی.
روانی‌پور، منیرو (۱۳۸۴) اهل غرق، چاپ دوم، تهران، قصه.
ستاری، جلال (۱۳۷۶) اسطوره در جهان امروز، چاپ سوم، تهران، مرکز.
شاهمیری، آزاده (۱۳۸۹) نظریه و نقد پسااستعماری، زیر نظر فرزان سجودی، تهران، علم.
فکوهی، ناصر (۱۳۹۲) انسان‌شناسی هنر (زیبایی، قدرت، اساطیر)، چاپ دوم، تهران، ثالث.
قانون‌پرور، محمدرضا (۱۳۹۲) در آینهٔ ایرانی (تصویر غرب و غربی‌ها در داستان ایرانی)، ترجمهٔ مهدی

نجف‌زاده، تهران، تیسا.
کرتیس، وستا سرخوش (۱۳۹۲) اسطوره‌های ایرانی، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ نهم، تهران، مرکز.
کریستن‌سن، آرتور (۱۳۸۹) نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایرانیان، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ چهارم، تهران، چشمه.
کهنمویی‌پور، ژاله (۱۳۹۰) «اسطوره در عصر نو»، مجموعه مقالات اسطوره و ادبیات، چاپ سوم، تهران، سمت.
مشکور، محمدجواد (۱۳۸۰) خلاصهٔ ادیان در تاریخ دین‌های بزرگ، چاپ هفتم، تهران، شرق.
ممی، آلبر (۱۳۵۱) چهرهٔ استعمارگر چهرهٔ استعمارزده، ترجمهٔ هما ناطق، چاپ دوم، تهران، خوارزمی.
مورتون، استفان (۱۳۹۲) گایاتری چاکراورتی اسپیواک، ترجمهٔ نجمه قابلی، تهران، بیدگل.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷) صد سال داستان‌نویسی ایران، چاپ پنجم، تهران، چشمه.
هینلز، جان (۱۳۹۱) شناخت اساطیر ایران، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ شانزدهم، تهران، چشمه.
یانگ، رابرت (۱۳۹۱) درآمدی اجمالی بر پسااستعمارگری، ترجمهٔ فاطمه مدرسی و فرح قادری، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

McLeod, John (2010) Beginning Post Colonialism, 2nd Ed, Manchester, Manchester University.

فصلنامه علمی ـ پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و هفتم، تابستان ۱۳۹۴: ۱۴۵-۱۱۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۴/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۷/۲۷

تحلیل رابطه گفتمان اخلاقی متن با شیوه بیان در دو اثر غلامحسین ساعدی

زهرا حیاتی *

چکیده

خوانش متن ادبی با رویکرد نقد اخلاقی می‌تواند بر اساس تشخیص مفاهیم و مضامین اخلاقی متن یا درک رابطهٔ گفتمان اخلاقی متن با ساختار زیبایی‌شناسانه آن صورت پذیرد. در رویکردهای جدید نقد بر این نکته تأکید می‌شود که متن هنری بر دلالت‌های ضمنی استوار است و معنای آن، پنهان است. سرشت اثر ادبی اقتضا می‌کند که شیوه بیان بیشتر از موضوع مورد توجه قرار گیرد. پرسش پژوهش این است که نویسنده یک داستان ادبی، چگونه درک اخلاقی خود و مخاطب را با شیوه‌های روایت‌پردازی عمق می‌بخشد. مورد مطالعه، دو داستان از آثار غلامحسین ساعدی است و از نقد و تحلیل پژوهش‌های انجام‌یافته دربارهٔ این نویسنده چند نتیجه حاصل می‌شود: ۱- اصلی‌ترین حوزه‌های معنایی که ساعدی به آنها توجه داشته، مضامین سیاسی، مسائل اجتماعی و روحی و روانی است. در این حوزه‌های معنایی، درون‌مایهٔ اصلی آثار او پیوند مسائل اجتماعی با آسیب‌های فردی و ریشه داشتن فساد اخلاقی در اجتماع است که رگه‌هایی از اخلاق مارکسیستی را بازمی‌نماید. ۲- ساعدی در تلفیق شیوه‌های مدرن داستان‌نویسی با آرمان‌های سیاسی و اجتماعی، گفتمان اخلاقی خود را در بیان زیبایی‌شناسانه و شگردهای روایی تولید کرده است. ۳- واقع‌گرایی، ویژگی روساخت داستان‌های ساعدی است و تلفیق آن با نمادگرایی در ساختار درونی روایت، جنبهٔ اخلاقی یا غیر اخلاقی

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
Hayati.zahra@gmail.com

رویدادها را تقویت می‌کند. ۴- شخصیت در بیشتر داستان‌ها بر طرح غالب است و تأثیر اجتماع بیمار بر فساد اخلاقی فرد در ترسیم کنش و واکنش شخصیت‌ها و تجسم ذهن و روان پیچیده آنها نشان داده می‌شود. ۵- فضاسازی و تجسم نمایشی بر شگردهای بلاغی و زبانی غالب است و تأثیر منفی یک کنش غیر اخلاقی از طریق فضاسازی به مخاطب القا می‌شود.

واژه‌های کلیدی: گفتمان اخلاقی، روایت، غلامحسین ساعدی، آشغالدونی و آرامش در حضور دیگران.

مقدمه

بیان مسئله و ادبیات نظری: نقد متن ادبی از دیدگاه اخلاق

بحث دربارهٔ بازنمود اخلاق در روایت بر این پیش‌فرض استوار است که گفتمان اخلاقی در بیان هنری محقق می‌شود، نه در مضامینی که مستقیماً بر اخلاق تأکید می‌کنند. مباحث اخلاقی به اخلاق نظری و اخلاق عملی تقسیم می‌شود. در اخلاق نظری، بررسی پسند و ناپسندِ صفات و افعال، ذیل علم اخلاق قرار می‌گیرد و بررسی مبانی نظریِ موضوعات اخلاقی، ذیل فلسفهٔ اخلاق. اما رابطهٔ هنر و اخلاق، موضوع نسبتاً مستقلی است که در این زمینه، اثر مستقلی به زبان فارسی وجود ندارد و تنها منبعی که مستقیماً دربارهٔ اخلاق و هنر ترجمه شده، مجموعه مقالاتی با عنوان «هنر و اخلاق»، به کوشش *خوزه لوییس برمودس* و *سباستین گاردنر*[1] است.

نقد متن بر اساس دیدگاه‌های اخلاقی با این پرسش کهن آغاز می‌شود که آیا اثر ادبی، ابزار اخلاق و تربیت است یا خود، هدف و غایت است. طرفداران نقد بر مبنای اخلاق، ادبیات را وسیله‌ای برای نقد زندگی می‌دانند و آنچه اهمیت دارد، موضوع و اندیشهٔ نهفته در اثر است. در زمینه نقد اخلاقی هنر می‌توان به دو نظریهٔ متقابل اشاره کرد: «مورالیسم[2]» به معنای رعایت اصول اخلاقی یا اخلاق‌گرایی که موافق نقد اخلاقی هنر است و «اتونومیسم[3]» به معنای استقلال‌گرایی که مخالف آن است. از مجموع رویکردهای رایج در نقد می‌توان دریافت که در نظریه‌های جدیدتر که بیشتر به هنرهای روایی متکی هستند، نقد اخلاقی هنر با بررسی‌های زیبایی‌شناسانه درهم تنیده است. یعنی پرسش اصلی این است که از نحوهٔ بیان اثر، کدام درک اخلاقی به دست می‌آید؟

مسئلهٔ اصلی پژوهش این است که یک نویسنده چگونه درک اخلاقی خود را با شیوه‌های روایت‌پردازی عمق می‌بخشد؟ به بیانی دیگر، از نحوهٔ بیان اثر، کدام درک اخلاقی به دست می‌آید و چه نسبتی میان مبانی اخلاقی نویسنده و شیوهٔ روایت‌پردازی او وجود دارد؟

---

1. Bermudez, Jose Luis& Gardner, Sebastian
2. moralism
3. autonomism

بررسی متن ادبی با رویکرد اخلاقی در پژوهش‌های نقد، نمونه‌های چشمگیری ندارد و بیشتر یافته‌های محققان، تحلیل گزاره‌های اخلاقی، دیدگاه اخلاقی یا پیام اخلاقی متن است. از آنجا که قصد این پژوهش نه تبیین دیدگاه‌های اخلاقی متن است، نه قضاوت دربارهٔ درون‌مایهٔ اخلاقی آن، بحث‌های انتزاعیِ علم اخلاق یا فلسفهٔ اخلاق نیز در مبانی نظری پژوهش، جایگاه اصلی ندارد و به عنوان مقدمه‌ای برای ورود به بحث نقد شیوه‌های بیان اخلاق به آن اشاره می‌شود.

نمونهٔ تحقیقاتی که در دو زمینه متفاوتِ محتوا و شیوهٔ بیان به تبیین گفتمان اخلاقی متن پرداخته‌اند، در دو بحث متمایز ارائه شده است: بررسی دیدگاه‌های اخلاقی متن با نگاه به علم و فلسفهٔ اخلاق و نقد شیوه‌های بیان اخلاق در متون هنری و ادبی.

دو دیدگاه در نقد اخلاقی متن

الف) بررسی دیدگاه‌های اخلاقی متن با نگاه به علم و فلسفه اخلاق

در ادراک عمومی، اخلاق تعریف اصطلاحی و فلسفی خاصی ندارد؛ مصادیق آن مشخص و همه‌فهم است و اختلاف زیادی در این‌باره دیده نمی‌شود. آنچه یک کنش را اخلاقی و کنش دیگر را غیر اخلاقی قلمداد می‌کند، ارزش‌گذاری رفتارهاست. معیار ارزیابی نیز در فهم عمومی و در میان اقوام و ملل، مشترکات زیادی دارد؛ چنان‌که سرقت، فحاشی و بی‌بندوباری در نظر بسیاری از مردم نکوهیده و ناپسند است و مهربانی و نوع‌دوستی، ارزش است. اما داستان فلسفهٔ اخلاق و نظریه‌های مرتبط با آن از جایی آغاز می‌شود که معیارهای شناخت این مسئله ناکافی و نابسنده می‌نماید و از سوی دیگر، مدعیان اجتماعی مانند مراجع قانونی یا نهادهای دینی هم مرزبندی‌ها و باید و نبایدهای خود را به رفتارهای انسانی عرضه می‌کنند. پرداختن به فلسفه اخلاق یعنی طرح پرسش‌های بنیادین دربارهٔ رفتارها و کنش‌های انسان و استمداد از برهان و استدلال برای پاسخگویی به آنها.

هری. جی. گنسلر در کتاب «درآمدی جدید به فلسفه اخلاق» (۱۳۸۵) به دیدگاه‌های گوناگون دربارهٔ سرشت و روش‌شناسی اخلاق پرداخته است. به طور خلاصه در فلسفه اخلاق به دو پرسش کلیدی پاسخ داده می‌شود: ۱- سرشت داوری‌های اخلاقی چیست و

این داوری‌ها چه روشی دارد؟ ۲- چه اصولی را باید در زندگی دنبال کنیم؟ دیدگاه‌های زیر در فلسفهٔ اخلاق معروف است: خودمحوریِ اخلاقی، اخلاقِ منطبق با فرمان الهی، اخلاقِ مبتنی بر قانون طبیعی، اخلاقِ جهان‌شمولِ مکتب کانت، اخلاقِ مطابق با سودنگری، اخلاقِ مبتنی بر اصل عدالت، اخلاقِ مبتنی بر محبت و اخلاقِ دوری از خشونت. بحث‌های تفصیلی این دیدگاه‌ها در کتاب «مبانی فلسفه اخلاق» (۱۳۹۱) نوشته *رابرت هومز*، ترجمه مسعود علیا آمده است. گزاره‌های زیر خلاصه این دیدگاه‌هاست:

انسان همواره باید به خیر و مصلحت فردی خود عمل کند؛ انسان همیشه باید به فرمان خدا عمل کند؛ عملکرد انسان باید با قواعد جهان‌شمول هماهنگ باشد؛ عمل فرد باید سود و خیر کلی را به حداکثر برساند؛ انسان باید عادلانه رفتار کند؛ آدمی باید از روی محبت عمل کند؛ و بالاخره رفتار انسان باید عاری از خشونت باشد. تاریخ فلسفهٔ اخلاق نشان می‌دهد که در فلسفه قدیم، شناخت پدیده‌ها مقارن برداشتی کلی از اشیا و امور بود که در شیوه‌های عمومی استدلال ارائه می‌شد و احکام اخلاقی هم شامل همین کلی‌گویی‌ها بود. به تدریج فهم اخلاقی به شناخت انسان منوط شد و علم اخلاق با روان‌شناسی پیوند خورد.

از دیگر تقسیمات رایج در دیدگاه‌های مرتبط با اخلاق، نظریه‌های تکلیف‌گرا، فضیلت‌گرا و نتیجه‌گراست. برای مثال در نظریه‌های تکلیف‌گرا، عملی از نظر اخلاقی درست است که به قصد انجام تکلیف انسانی یا الهی شکل گرفته باشد و معیار قضاوت آن، بازتاب عمل در جامعه است؛ دیدگاه فضیلت‌گرا بر نوعی ارزش‌نگری استوار است که داوری اخلاقی را با ارزش‌گذاری همسو می‌داند؛ زیرا فضایلی در تعریف اخلاق جای می‌گیرند که اکتسابی هستند و به پرورش شخصیت اخلاقی می‌انجامند. نظریه‌هایی که به اخلاقِ مبتنی بر فضیلت باور دارند، اگر درستی و ارزش را در نتیجه یک عمل جست‌وجو کنند، نتیجه‌گرا نامیده می‌شوند و اگر معتقد باشند نتیجه یک کنش و رفتار در درست و ارزشمند بودن آن تأثیر ندارد، غیر نتیجه‌گرا خوانده می‌شوند (هومز، ۱۳۹۱: ۵۸-۵۹). قابل ذکر است که فلسفه اخلاقِ مبتنی بر فضیلت، در رویکردهای اخلاقی شرقیان از جمله *مصطفی ملکیان*، جایگاه درخور توجهی دارد.

در تحقیقاتی که هدف پژوهش، استخراج یک نظریهٔ اخلاقی از متن است، پژوهشگر دیدگاه‌های اخلاقی و رویکردهای فلسفی آن را محور پژوهش قرار می‌دهد؛ چنان‌که قراملکی در کتاب «نظریهٔ اخلاقی محمد بن زکریای رازی» (۱۳۹۱) قصد دارد این نظریه را ثابت کند که رازی فراتر از دیدگاه‌های پراکنده، نظریهٔ اخلاقی داشته است و می‌توان از مبانی و مؤلفه‌های آن سخن گفت. به همین سبب، تبدیل مطالب رازی به گزاره‌های اخلاقی، یکی از اولویت‌های مؤلف در پژوهش است و در نهایت چکیده مبانی اخلاقی رازی در هیجده گزاره آمده است.

همچنین قراملکی با همکاری محمدپور در مقالهٔ «جایگاه عشق در نظریهٔ اخلاقی مولوی» (۱۳۹۰) این فرض را مطرح کرده‌اند که نظریهٔ اخلاقی مولوی، ابعاد پنهانی دارد که می‌توان آن را کشف کرد و تلقی مولوی از عشق، در این نظریه جایگاهی مبنایی دارد؛ یعنی علت عمده رذایل اخلاقی این است که انسان با پرش ذهنی در گذشته و آینده، اسیر یادها و آرزوها می‌شود و برای انطباق هویت خود با گذشته یا آینده، مجبور است به صفات و افعال ناپسندی مثل دروغ، ریا، حسد و مانند آن روی آورد. عشق به واسطه تمرکز شدید بر امر لذت‌بخش، آرزوهای خود را در آینده‌ای که هنوز نیامده فراموش می‌کند و در حال می‌زید؛ وقتی بهره‌ای در آینده ندارد می‌تواند ایثار کند، گذشت کند، به هم‌نوع کمک کند و مانند آن.

کتاب «اخلاق و انسان کامل از منظر مولوی» نوشته سید سلمان صفوی (۱۳۸۸) اثر دیگری است که اشعار مولوی را از دیدگاه اخلاقی بررسی کرده است. نویسنده در بحث مقدماتی خود به این نتیجه رسیده است که اخلاق در مقایسه با عرفان، امری ایستاست و عهده‌دار تعالی روح نیست؛ هر چند مقدم بر آن است. انتهای اخلاق، آغاز سلوک است و مرحلهٔ اول سلوک، این است که صفات مثبت نفسانی، ملکه وجود شود. در نظریهٔ اخلاقی مولوی، اخلاق بدون طریقت، ناکارآمد است و مفاهیم اخلاقی در عرفان عملی مندرج است. نمونهٔ فضایل و رذایل اخلاقی و افعال نیک و زشتی که در مثنوی به آن پرداخته شده، فراوان است و می‌توان فهرستی جزیی از آن به دست داد.

پژوهش‌هایی که شرح مختصر آنها ارائه شد و تحقیقات مشابه، الگوی این تحقیق نیستند و به همین جهت به اشاره کوتاهی بسنده شد. مقصود از طرح این پژوهش‌ها،

توجه دادن مخاطب به تفاوت و تقابلی است که میان این دیدگاه‌های موضوع‌محور با نگاهِ مبتنی بر شیوه بیان وجود دارد. نمونهٔ تحقیقاتی که دربارهٔ ارتباط هنر و اخلاق وجود دارد و بر شیوه‌های بیان تأکید می‌کنند، در پی آمده است.

ب) نقد شیوه‌های بیان اخلاق در متون هنری و ادبی

از آنجا که رویکردهای جدید در نقد ادبی و هنری، بررسی شیوه‌های بیان را بر تحلیل صرف معنا ترجیح می‌دهند، می‌توان دریافت که نقد اخلاقی هنر نیز با بررسی‌های زیبایی‌شناسانه درهم تنیده است. پژوهش نظری یا عملی‌ای که به زبان فارسی دربارهٔ ارتباط گفتمان اخلاقی داستان و شیوهٔ بیان نوشته شده باشد و بتواند الگوی این تحقیق قرار گیرد، یافت نشد؛ اما کتاب «هنر و اخلاق» (ر.ک: برمودس و گاردنر، ۱۳۸۷) شامل چهارده مقاله تخصصی است که به پیوند زیباشناسی و اخلاق پرداخته و روش تفسیر اخلاقی متن را می‌توان از آن الهام گرفت. کتاب مشتمل بر دو بخش است: در بخش اول از منظر عمومی و در چارچوب زیباشناسیِ تحلیلی به رابطهٔ هنر و اخلاق پرداخته شده است و در بخش دوم، پیوند اخلاقیات و هنر در مصادیق مشخص هنری بررسی شده است.

کنار هم‌گذاری نظریه‌های اخلاقی و زیبایی‌شناسی، بیشتر از آنکه راه‌کاری برای بررسی متن از دیدگاه اخلاقی به دست دهد، تفاوت‌ها و تشابه‌های این دو حوزه را در نظریه بیان می‌کند. *مایکل تنر* در مقالهٔ «اخلاق و زیبایی‌شناسی» (۱۳۸۷) این تقابل‌ها را مرور کرده است؛ خلاصه مباحث این است که ویژگی‌های اخلاقی در موارد اندکی با ویژگی‌های زیبایی‌شناختی مشترک است (تنر، ۱۳۸۷: ۳۵). اما در زمینه نقد عملی و بررسی متن از دیدگاه اخلاقی، *جان آرمسترانگ* در مقالهٔ «ژرفای اخلاقی و هنر تصویری» (۱۳۸۷) این پرسش را مطرح می‌کند که در متن هنری، بازنمایی اخلاق مهم است یا عمق بخشیدن به درک اخلاقی؟ فرضیهٔ نویسنده این است که هنر نقاشی در تعمیق درک اخلاقی مؤثر است، اما گسترش دامنهٔ فهم اخلاقی در محتوای اثر نیست و محتوای اخلاقی ژرف با به کارگیری مهارت هنری از سوی هنرمند مربوط است. او دو اثر نقاشی را بررسی می‌کند که هر دو محتوای اخلاقی آشکاری دارند، اما یکی از آنها در ارتقای

درک اخلاقی موفق‌تر است. جملهٔ نویسنده دربارهٔ نوشته خود به صراحت این دیدگاه را نشان می‌دهد: «در این مقاله به توصیف نحوهٔ دستیابی به محتوای اخلاقی تصویر پرداخته‌ام و کوشیده‌ام نشان دهم که این عمل به استفاده از امکانات تصویری متعددی بستگی دارد» (آرمسترانگ، ۱۳۸۷: ۲۳۶).

در اولین تابلوی نقاشی که آرمسترانگ بررسی کرده، فرانسیس قدیس در حال بخشیدن لباس‌هایش و نیز در حال خواب دیدن است. محتوای اخلاقی تابلو بنا به شرح نویسنده در این است که فرانسیس قدیس در حالی که هاله‌ای گرد سر دارد، خرقه آبی رنگ خود را به مردی می‌دهد که کفش به پا ندارد و فقیر است. بالای سر فرانسیس و مرد فقیر، قصری در آسمان نقاشی شده که یادآور بهشت است. در گوشه دیگرِ تابلو، فرانسیس در بستر خود خوابیده است و در آن زمان مردم می‌دانسته‌اند شبی که فرانسیس قدیس فردای آن، لباس‌های گرانبهای خود را بخشید، این واقعه را در رؤیا دیده بود. تفسیر اخلاقی نویسنده از تابلو این است که مضمون نقاشی‌شده، با گفتمان مسیحیت دربارهٔ اهمیت احسان مرتبط است. اثر مورد بحث، محتوای اخلاقیِ عملِ نیکِ احسان و بخشش و نیز جایگاه فرانسیس قدیس را به عنوان اسوهٔ اخلاق بازنمایانده، اما تأثیری در تقویت ادراک مخاطب از این مفهوم ندارد. تنها هنر نقاش، استفاده از رنگ‌ها و نقش‌های نمادین است؛ مانند رنگ آبی لاجوردی یا تصویر هالهٔ گرد سر (همان: ۲۲۵-۲۲۶).

تابلوی دوم، چشم‌انداز با جمع‌آوری خاکسترهای فوسیون است. موضوع تابلو که برای بیننده‌های آن آشنا بوده، این است که فوسیونِ سالخورده، به اتهام خیانت به مرگ محکوم می‌شود و ناگزیر جام شوکران را می‌نوشد. طبق قوانین آن زمان، این حق از او گرفته می‌شود که جسدش را در خاک آتن دفن کنند و به همین سبب جسد او را خارج از شهر می‌سوزانند. شب بعد، یکی از مستخدمه‌های وفادار او به نام پوسن به آن مکان می‌آید و خاکسترهای فوسیون را جمع‌آوری می‌کند (همان: ۲۲۸).

تفسیر اخلاقی نویسنده از تابلو این است که نقاشِ این اثر برخلاف تابلوی نخست به تجسم یک مضمون اخلاقی نپرداخته و اصلاً ظاهر تابلو هیچ ارتباطی با محتوای اخلاقی ندارد؛ زیرا در نگاه اول یک چشم‌انداز جالب به مخاطب نشان می‌دهد. برای مثال در قسمت میانی تابلو، تصویرِ بخشی از شهر دیده می‌شود که شبیه یک شهر یونانی در

عصر باستان است و بسیار واقعی به نظر می‌رسد. رئالیسم تابلو همچنین در تصویر معابد و ورزشکارانی دیده می‌شود که فضای آرام و عادی زندگی روزانه را القا می‌کنند. اما ترکیب این جنبه‌های عادی زندگی با تصویر پوسن که در گوشهٔ تابلو مشغول جمع‌آوری خاکستر است، فضای دیگری می‌سازد که احساس مخاطب را نسبت به یک امرِ خلافِ اخلاق، تحت تأثیر قرار می‌دهد.

از باب مثال توجه کنید به تصویر بخشی از شهر که در قمست میانی تابلو دیده می‌شود. ساختمان‌ها با تصور پوسن از یک شهر یونانی عصر باستان هماهنگی دارد و این بازآفرینی ما را در نوعی حسِ ناظر بودن شریک می‌کند. ما در حالی که زن، وظیفه خطرناک اما مقدسش را انجام می‌دهد، در کنار اوییم. رئالیسم غنی تصویر، فضای لازم را به آن می‌بخشد و به ما این احساس را القا می‌کند که عمل او را آنگونه مشاهده می‌کنیم که احتمال داشت انجام شود. به این طریق، تضاد دردناکی میان تلاش مخفیانه او از سویی و آرامش و فراغت در شهر از سوی دیگر، حس می‌کنیم: معابد مرمر و ورزشکارانی که در حین فعالیتند، فوسیون را از چنین دنیای معماری جذابی بیرون انداخته و بیوه‌اش هم به سبب وفاداری به او از آن دنیا فاصله گرفته است. راه کرامت انسانی را باید تنها طی کرد. به عبارت دیگر، شکوه و عظمت شهر، احساس ما را دربارهٔ تنهایی او تشدید می‌کند. با این وصف، می‌توان شهر را از جهات دیگر نیز با او مرتبط دانست؛ جهاتی که از طریق آنها می‌توان ویژگی‌های بصری برجسته اثر را به محتوای اخلاقی آن پیوند داد (آرمسترانگ، ۱۳۸۷: ۲۳۰- ۲۳۱).

این شیوهٔ تحلیل به نقد ادبی جدید نزدیک است؛ زیرا معنای نهفته در متن را در مهارت و شگردهای زیبایی‌شناختی آن جست‌وجو می‌کند. حتی ممکن است فهرست گزاره‌های اخلاقی متن با مفهوم اخلاقی‌ای که از شگردهای روایی، بلاغی یا تصویری به دست می‌آید تفاوت داشته باشد و درک همین تفاوت، مرز خوانش منتقد را از مخاطبان دیگر در فهم متن تعیین می‌کند.

در یک اثر ادبی، اعم از داستان یا شعر، اصل بر زیبایی و انگیزش عاطفی است. نویسنده یا شاعر با برانگیختن خشم و مهربانی، حساسیت‌های عاطفی را مخاطب قرار می‌دهد و از وعظ و نصیحت پرهیز می‌کند. کمتر هنرمندی امور اخلاقی را با ادلهٔ عقلی بیان می‌کند و به شرح خوب و بد رفتارها می‌پردازد؛ اما ارزش‌هایی را زیبا نشان می‌دهد

که از تصورات اخلاقی او برآمده‌اند و عزم مخاطب را در اقبال به آنها جزم می‌کنند. مثلاً جوانان یونانی در دورهٔ باستان، طبق ارزش‌هایی که هومر در ایلیاد و ادیسه به زیبایی نشان داده بود، در پی صفاتی چون شجاعت، قدرت و وفاداری بودند (زاگال و گالیندو، ۱۳۸۶: ۲۹).

اکنون جای این پرسش است که چگونه می‌توان درون‌مایهٔ اخلاقی آثار یک نویسنده را بر اساس شیوهٔ بیان او تفسیر کرد؟

تفسیر اخلاقی داستان‌های ساعدی بر اساس شیوهٔ بیان

غلام‌حسین ساعدی، نویسنده‌ای است که آثار منتقدانهٔ بسیاری دربارهٔ او نوشته شده است و در مقطعی از تاریخ نیز به انتقال آثار او از ادبیات به سینما اقبال شد و برخی نوشته‌هایش به فیلم سینمایی تبدیل شد. با بررسی پژوهش‌های انجام‌یافته دربارهٔ این نویسنده، جنبه‌هایی از رابطهٔ درون‌مایهٔ اخلاقی آثار او با شیوهٔ بیان، قابل استنتاج است.

پیوند شیوهٔ بیان با درون‌مایه اخلاقیِ آثار ساعدی در پژوهش‌های انجام یافته

غلامحسین ساعدی در تاریخ ادبیات داستانی نوین، نویسنده‌ای صاحب‌سبک است که راهی جدید در داستان‌نویسی گشود و بر نویسندگان دیگر تأثیر گذاشت. او در شمار نسل سوم نویسندگان صدسال اخیر و در صدر قصه‌نویسان دههٔ چهل است. داستان‌های این دهه، بازتاب شکست‌های روحی روشن‌فکران پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است و این مضمون در بسیاری از نوشته‌های ساعدی دیده می‌شود. از ویژگی‌های این دوره، سانسور حاکم بر فضای نوشتن داستان و شعر بود که باعث شد برخی نویسندگان به نمایشنامه‌نویسی روی آورند و از وجه نمادین آن برای بیان مقاصد و مطالب خود سود جویند. ساعدی نیز به نمایشنامه‌نویسی پرداخت و در ادبیات نمایشی ایران در شمار نویسندگان موفق قرار گرفت. تحقیقاتی که دربارهٔ آثار ساعدی انجام یافته، در سه بخش کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها یا رساله‌های دانشگاهی و مقالات علمی- پژوهشی یا مقالات دیگر قابل دسته‌بندی است. با توجه به تعداد زیاد این آثار، به گزارش آماری آن بسنده می‌شود و سپس به تحلیل مختصر محتوای این آثار می‌پردازیم.

کتاب‌هایی که مستقلاً یا ضمن بحث از یک دورهٔ تاریخی و جریان ادبی به غلام‌حسین ساعدی توجه کرده‌اند و در شمار منابع این پژوهش بودند، از سال ۱۳۵۱ تا ۱۳۹۲، نوزده عنوان است. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دانشجویی از دیدگاه‌های گوناگون به ساعدی و نوشته‌های او توجه کرده‌اند، مانند: محتوا و فرم، ویژگی‌های داستانی و نمایشی، جریان تاریخی و گفتمان سیاسی، ادبیات تطبیقی و غیره. این تحقیقات که از منابع این تحقیق بودند از ۱۳۷۳ تا ۱۳۹۲، بیست و چهار اثر است. بیشتر مقالاتی که دربارهٔ آثار ساعدی نوشته شده‌اند، با محدود کردن دامنهٔ تحقیق به یک اثر مشخص پرداخته‌اند و از سال ۱۳۸۱ تا ۱۳۹۰، هشت مقاله مورد توجه این پژوهش بوده است. قابل ذکر است شرح و تفصیل این منابع در گزارش طرح پژوهشی «نقد شیوه‌های بیان اخلاق در فیلم‌های اقتباسی و منابع ادبی آن» که در سال ۱۳۹۳ در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی انجام یافته، آمده است. نقد و تحلیل آثار یادشده دربارهٔ نوشته‌های ساعدی در دو بخش «محتوی» و «سبک» قابل شرح است.

محتوای داستان‌ها و نمایشنامه‌های ساعدی

توجه غلامحسین ساعدی به مسائل سه‌گانه روانی، اجتماعی و سیاسی، فصل‌الخطاب همه نقد و تحلیل‌ها دربارهٔ داستان‌ها و نمایشنامه‌های این نویسنده است که می‌توان آنها را در سه بخش تحلیل کرد و در عین حال اصلی‌ترین دستاورد ساعدی را در پیوند این سه حوزه نشان داد.

مضامین سیاسیِ آثار ساعدی بیشتر در نمایشنامه‌ها قابل مشاهده است. موضوع و درون‌مایهٔ نمایشنامه‌ها، مطابق شرایط سیاسی دهه چهل، افشاگرانه است و مسائلی از قبیل استبداد و ستم، آزادی فرمایشی، قانون اصلاحات ارضی و تقابل فقر مردم با جریان مدرنیزاسیوم را به صراحت یا به تمسخر و طنز بیان می‌کند (میرصادقی، ۱۳۷۹: ۳۳۹). دیدگاه‌های سیاسی غلام‌حسین ساعدی در پایبندی به باورهای مارکسیستی، بیگانه‌ستیزی و ترجیح محیط‌های بومی بر صنعت و تکنولوژی غرب یا مشکل‌آفرینی دخالت بیگانگان در تصمیمات داخلی کشور قابل طرح است (شیری، ۱۳۸۷: ۱۰۱-۱۰۵). از مبانی اقتصادی و جامعه‌شناسی مکتب مارکسیسم که در نمایشنامه‌ها آمده است،

می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد: انباشت سنتی سرمایه در ایران، استثمار توسط نیروهای خارجی و تأثیر جهل و نادانی طبقاتی بر آسیب‌های اجتماعی و سیاسی. در کنار نمایشنامه‌ها، داستان‌های ساعدی نیز همراهی با ادبیات پس از مشروطه است و مضامین کلانِ فقر، جهل و استبداد در همه نوشته‌های این نویسنده دیده می‌شود (سیمیاری، ۱۳۹۱: ۹۵).

رئالیسم اجتماعی و توجه به زندگی اجتماعی مردم در شهرها و روستاها، مشخصهٔ دیگر آثار ساعدی است. نگاه جامعه‌شناسانهٔ ساعدی باعث شده است منتقدان دربارهٔ آثار او با اصطلاح‌های دوگانهٔ «ادبیات روستایی» و «ادبیات شهری» بحث کنند (دستغیب، ۱۳۵۴: ۲۰). ترسیم و تجسم زندگی اجتماعی مردم، حاصل درک و دریافت ساعدی از گروه‌های مختلف جامعه است که زیستن با آنها را تجربه کرده بود. تجربه‌های واقعی که ساعدی به جهان داستان آورده، عبارت است از: مشاهدات کودکی در روستاهای اطراف تبریز، مشاهدات بزرگ‌سالی در جنوب کشور و تجربه شغلی در بیمارستان روزبه. بسیاری از مضامین اجتماعی با کلیشه‌ها و ساده‌انگاری‌های رایج دربارهٔ اجتماع در تقابل است (جمشیدی، ۱۳۸۱: ۴۰۳). برای نمونه، ساعدی فقرستایی نمی‌کند، منش روستایی را در صفای ضمیر و خلوص نیت تقدیس نمی‌کند و شهر را در تقابل با روستا، مظهر شعور و آگاهی نمی‌داند. فقر مادی و فرهنگی، دو عامل فساد و تباهی در روستا و شهر است (حسن‌زاده سورشجانی، ۱۳۸۷: ۵۷).

ترسیم حالات روانی و دنیای تاریک و ناشناختهٔ درون، جنبهٔ دیگری از داستان‌های ساعدی است که بیشتر محققان آن را اصل و اساس درون‌مایه‌ها دانسته‌اند و بیان مسائل سیاسی و اجتماعی را فرع بر آن قلمداد کرده‌اند. انحصار روابط انسانی به رابطه‌های روانی، تنهایی و دلتنگی، وسوسه خودکشی، همراهی امید به زندگی با هراس از مرگ و ناکامی و سرخوردگی انسان در اثر اشتباهات خود، کنش و واکنش‌های اصلی افراد است و بر تمام شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی‌های ساعدی سایه انداخته است (دستغیب، ۱۳۵۴: ۴۸، ۵۹ و ۱۰۷؛ عرفانی، ۱۳۸۹: ۱۸۱). موفقیت نویسنده در نمایش حالات روانی انسان از یکسو با دانش روان‌کاوی او و تجربه‌های پزشکی‌اش در شناخت بیماری‌های عصبی و اختلالات روانی مرتبط است و از سوی دیگر، به حوزهٔ مطالعاتی او در ادبیات داستانی

مدرن که بر رمز و رازهای روان انسان تأکید دارد؛ چنان‌که رگه‌های رئالیسم جادویی مارکز در زبان رمزگونهٔ ساعدی حضور دارد (جمشیدی، ۱۳۸۱: ۴۰۳؛ تیموری، ۱۳۸۱: ۶۲۹؛ فیدل پرز مولینا، ۱۳۹۱: ۱۱۸-۱۱۹؛ شیری، ۱۳۸۷: ۸۴).

در نهایت بیشترین نتیجه‌ای که از غور و تأمل در محتوای داستان‌های غلام‌حسین ساعدی حاصل می‌شود و همه منتقدان به آن پرداخته‌اند، پیوند مسائل اجتماعی و فردی و به‌ویژه تأثیر اجتماع بیمار بر بیماری فرد است. گزاره‌هایی که ارتباط اختلالات روانی را با سطح اجتماعی نشان می‌دهد، در فهرست زیر خلاصه شده است: یأس فلسفیِ شخصیت‌ها با بدبینی اجتماعی و تضادهای اجتماعی درآمیخته است؛ روان‌شناسی توده‌ها در کنش‌های داستانی به شکل واقع‌گرایانه نشان داده شده است؛ روستاییان به شهر پناه می‌آورند و به بی‌اخلاقی و بی‌خانمانی دچار می‌شوند؛ حاشیه‌نشینان شهرها به فقر و فحشا مبتلا هستند؛ کارمندان، زندگی ملال‌آوری دارند و در انتظار نزول بلا به سر می‌برند؛ روشن‌فکران مسخ شده‌اند و دچار از خودبیگانگی هستند؛ فقر در فضای مدرنیزاسیوم تهدیدگر است و سرنوشت شومی برای آدم‌ها رقم می‌زند؛ افراد در اثر قهرمان‌سازی و قدیس‌پروری، تباه می‌شوند؛ شهرنشینان همانند روستاییان گرفتار خرافه‌های خویش‌اند؛ و نتیجه زیستن در جدال سنت و مدرنتیه، انزوا و تنهایی است.

گفتمان اصلی داستان‌های ساعدی، گفتمان انتقاد است و درون‌مایهٔ غالب آثار، ریشه داشتن فساد اخلاقی و بیماری‌های روانی در اجتماع است. ساعدی توجه به زیبایی‌شناسی اثر و تلاش برای خلق داستان با شیوه‌های مدرن داستان‌نویسی را با آرمان‌های سیاسی و اجتماعی تلفیق کرده و به این سبب، او را می‌توان از شمار نویسندگانی دانست که به گفتمان اخلاقی توجه می‌کند، اما بیان اخلاق به شیوهٔ انتقاد.

با این مقدمه می‌توان بحثِ ارتباط گفتمان اخلاقی با شیوهٔ بیان را در تحلیل منتقدان از سبک نویسندگی ساعدی مرور و خلاصه کرد.

سبک و شیوهٔ بیان ساعدی

دربارهٔ داستان‌نویسی ساعدی، سه حوزه مورد اشاره محققان است: ادبیات روستا، مکتب آذربایجان و سبک رئالیسم جادویی. در مقایسهٔ سبک نویسندگی ساعدی با

نویسندگان ادبیات داستانی معاصر نیز می‌توان گفت این نویسنده در توجه به واقعیت زندگی شبیه *جلال آل احمد* و *بهرام صادقی* عمل کرده است و با *صادق چوبک* و *ابراهیم گلستان* در تقابل قرار دارد. تأثیرپذیری او از ادبیات جهان نیز ما را به نویسندگانی چون داستایوفسکی، فاکنر، همینگوی، جویز و مارکز ارجاع می‌دهد؛ زیرا از یکسو ساعدی در شمار نویسندگان دهه چهل است که بر اثر گرایش‌های سیاسی به نویسندگان روسی توجه کردند و از سوی دیگر، نمایندهٔ داستان‌نویسی به شیوهٔ مدرن است (مهدی پورعمرانی، ۱۳۸۱: ۴۸-۵۲؛ فیدل پرز مولینا، ۱۳۹۱: ۱۱۹). این تأثیرپذیری او را می‌توان در دو سبک تعریف کرد: واقع‌گرایی به سبک نویسندگانی چون چخوف و داستایوفسکی؛ و ذهن‌گرایی به سبک آثار ذهنی - روایی هدایت، دنیای مسخ و دگردیسی کافکا و فضاسازی وهمناک مارکز. در نهایت کتاب «عزاداران بیل» را برجسته‌ترین اثر ساعدی دانسته‌اند.

مجموع نقد و بررسی‌ها دربارهٔ آثار ساعدی نشان می‌دهد نتایجی که محققان به آن دست یافته‌اند در سه تقابل خلاصه می‌شود: «واقع‌گرایی و نمادگرایی»، «طرح و شخصیت» و «زبان و تصویر».

تقابل واقع‌گرایی و نمادگرایی به این معناست که عناصر مختلف داستان مانند شخصیت‌پردازی یا زمان و مکان، واقعی و باورپذیر است، اما ترکیب اجزای اثر، نوعی سوررئالیسم دارد. کاربرد اصطلاحاتی مانند رئالیسم وهم‌آلود یا رئالیسم جادویی دربارهٔ آثار ساعدی معمولاً با این استنتاج قرین است که ساعدی با توصیف‌های واقع‌گرایانهٔ خود از نقطه عطف‌های داستان‌نویسی است؛ اما از مرزهای تثبیت‌شدهٔ واقع‌گرایی می‌گذرد و عناصر فراطبیعی را در یک زمینهٔ طبیعی نشان می‌دهد، تا به این طریق بگوید روان آشفتهٔ آدمی محصول شرایط اجتماعی است. تمرکز بر حالت‌های پیچیدهٔ ذهن و انگیزه‌های پنهان رفتار به برخی داستان‌ها رنگ سوررئال داده است (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۳۲۹). ترکیب رئالیسم و سوررئالیسم، جمع نماد و واقعیت و درهم‌آمیزی توصیف‌های واقع‌گرایانه با نمایش تصورات ذهنی و توهمات روحی، ویژگی بنیادین داستان‌های ساعدی است. شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، زمان و مکان داستان‌ها واقعی است و ماجراها باورپذیر است؛ اما ترکیب اجزای اثر نوعی سوررئالیسم دارد (کیانوش،۱۳۵۱: ۱۲۱ و ۱۴۱).

سمبولیسم ساعدی بیشتر در داستان‌های کوتاه است و ساعدی عمق یک فاجعه را در ماجراهای به ظاهر معمول با استفاده از جنبه‌های رمز و راز نشان می‌دهد. تمثیل در داستان‌های ساعدی، به‌ویژه داستان‌های کوتاه و نمایشنامه‌ها، جایگاهی ویژه دارد و در نمادگرایی او، رگه‌هایی از روایت سنتی و پسامدرن دیده می‌شود (شیری، ۱۳۸۷: ۸۴). همچنین از آنجا که ساعدی به دانش روان‌کاوی در سطح تخصصی اشراف داشت، واکنش‌های روانی انسان‌های شکست‌خورده و فقردیده را به ماجراهایی تبدیل کرده است که در تناسب با جهان داستان واقع‌گرایانه است (قاسم‌زاده، ۱۳۸۳: ۲۰۸).

تقابل طرح و شخصیت به معنای شخصیت‌محور بودن داستان‌های ساعدی در برابر پیرنگ است. برخی معتقدند داستان‌ها بر اساس طرح از پیش اندیشیده شده نوشته نشده و بر اساس واکنش ذهنی شخصیت‌ها پیش می‌رود. بیشتر شخصیت‌ها نوعی و بی‌نام هستند که وجه تمثیلی داستان‌ها را تقویت می‌کنند. به‌ویژه در نمایشنامه‌ها، همهٔ افراد از تیپ‌های آشنای اجتماع هستند. یکی از نمودهای ترجیح شخصیت بر طرح، تفاوت کلیت داستان با ظاهر سادهٔ اثر و عملکردهای واقع‌گرایانهٔ شخصیت‌هاست. داستان‌هایی که در جغرافیای شهر رخ می‌دهند، درون شخصیت‌های ولگردان، خانه‌به‌دوشان و قهرمانان را می‌کاوند؛ و داستان‌های مرتبط با ادبیات روستا، به ذهنیت روستاییان و ساحل‌نشینان جنوب می‌پردازند. قهرمانان بی‌سواد و خرافه‌پرست روستا و روشن‌فکران سرخورده و پوچ‌گرای شهر، از شخصیت‌های عمده داستان‌ها هستند (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۵۶۵).

غلبهٔ نمایش و تصویر بر زبان و بلاغت، ویژگی دیگری است که داستان‌های ساعدی را مستعد اقتباس‌های سینمایی کرده است. نثر ساعدیِ نمایشنامه‌نویس در داستان‌های کوتاه هم نمایشی است و شاید دلیل این امر، نمادگرایی نویسنده است. تجسم عینی امور، بیشتر به حوادث و رویدادها اختصاص دارد و توصیف مناظر، جایگاه چندانی در آثار این نویسنده ندارد. زبان ساعدی، کوبنده و مشتمل بر لغات محکم و خشن است. بیشترین شگردها در عنصر واژه و جلوه‌های زبانی در گفت‌وگوهایی دیده می‌شود که یکی از مؤلفه‌های اصلی در ساختار نمایشی داستان‌ها به شمار می‌آید (دستغیب، ۱۳۵۴: ۱۰۶). گفت‌وگوها معمولاً بین شخصیت‌های عامه و ساده جریان دارد و ساعدی لحن عامیانه را به خوبی بازتاب داده است. بخش اول داستان‌ها بیشتر با جملات خبری بیان می‌شود، چون راوی داستان که یا دانای کل است یا شخصیت اصلی، آغاز داستان را

روایت می‌کند؛ اما در بخش دوم، گفت‌وگو نقش اساسی دارد که طی آن صحنه‌های وقوع ماجرا تصویر می‌شود. در مجموع، گفت‌وگوها ساده‌اند، تکرارشونده و معناساز هستند، به شخصیت‌پردازی کمک می‌کنند و از این گفت‌وگوهای ساده و تکراری، موقعیت ساخته می‌شود. یکی از ظرفیت‌های نمایشی در داستان‌ها این است که فضای داستان از زبان شخصیت‌ها بیان می‌شود. فضاسازی نیز از دیگر ابعاد نمایشی آثار ساعدی است؛ به‌ویژه فضاهای غریب و مرموز او در داستان‌های ایرانی تازگی دارد (عبداللهیان، ۱۳۷۹: ۱۰۴).

دریافت نهایی از رابطهٔ سبک و محتوا و پیوند آن با گفتمان اخلاقی

در ویژگی‌های دوگانه‌ای که تحلیل شد، معنای پنهان اثر در قطب غالب جای دارد؛ یعنی نمادگرایی (در مقابل واقع‌گرایی)، شخصیت‌پردازی (در مقابل طرح علی و معلولی) و تصویر (در برابر زبان). بنابراین گفتمان اخلاقی آثار ساعدی با این شگردها پردازش شده است.

رابطهٔ گفتمان اخلاقی داستان «آشغالدونی» با شیوهٔ روایت‌پردازی

با مرور کوتاه پرسش، فرضیه و پاسخ‌های برآمده از پیشینهٔ تحقیق، نقد اخلاقی داستان‌های «آشغالدونی» و «آرامش در حضور دیگران» با نگاه به شیوه‌های روایی محقق می‌شود.

پرسش اصلی پژوهش این بود که «میان مبانی اخلاقی نویسنده با شیوهٔ روایت‌پردازی او چه نسبتی وجود دارد؟» فرضیه در این گزاره بیان شد که «ساعدی در گفتمان اخلاقی - انتقادی خود بر تأثیر اجتماع بیمار بر فساد اخلاقی فرد تأکید می‌کند و این درون‌مایه از شگردهای روایت‌پردازی او فهم و درک می‌شود». پاسخ کلی‌ای که از آزمون فرضیه در پژوهش‌های پیشین حاصل می‌شود، این است که «ساعدی با پردازش امر خلاف اخلاق در نماد، شخصیت و تصویر، حساسیت‌های مخاطب را نسبت به غیابِ امرِ اخلاقی برمی‌انگیزد و او را نسبت به سرنوشت غیر اخلاقی فرد و اجتماع متأثر می‌کند».

واقع‌گرایی ساعدی در همه عناصر داستانی حضور دارد، به‌ویژه در زمینه اصلی قصه‌ها. سپانلو می‌نویسد: «اول، بندرهای جنوب کشور، اقلیمی خشک و فقیر با بیماری‌های بومی و خرافات. دوم، روستاهای آذربایجان، برخورد منافع دسته‌های کوچک ده، واحدهای اقتصادی کوچک و علیل، اذهان گرفتار موهومات و علت‌ها. سوم، شهر بزرگ با روشن‌فکرانش، با بیمارستان‌هایش، با کارگران و بیکارانش. هوای مشترکی که در این سه زمینه مستولی است، فقر و جنون و جهل است در میان اقشار گوناگون» (سپانلو، ۱۳۷۱: ۱۱۷).

میرعابدینی هم با اینکه تأکید می‌کند ساعدی از مرزهای تثبیت‌شدهٔ واقع‌گرایی گذشته، معتقد است: «پیش از ساعدی کمتر نویسندهٔ ایرانی توانسته است واقعیت فقر و درماندگی مادی و روانی یک انسان را این طور عمیق و مؤثر بیان کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۶، ج۱: ۳۲۹).

اما همان‌طور که گفته شد، معنای اصلی اثر در نمادپردازی آن نهفته است که از شیوهٔ تکرار و ترکیب عناصر واقعی برمی‌آید و ساعدی عمق یک فاجعهٔ اخلاقی را با انتخاب رویدادهایی نشان می‌دهد که همه یک وجه شباهت دارند: تأثیرگذاری بر حرکت شخصیت به سوی بحران اخلاق.

نمونهٔ تعمیق مفاهیم اخلاقی در پس نمادهای خرد و کلان، داستان‌هایی هستند که جوهره ادبیات شهری دارند. از جمله این داستان‌ها، «آشغالدونی» است. در این داستان، نگاه منفی ساعدی به فضای اجتماعی شهر، از آن کمین‌گاه پلیدی ساخته و سرنوشت شوم یک روستایی مهاجر را رقم می‌زند. رویدادها در «آشغالدونی» بر اساس هم‌معنایی کنار هم گذاشته شده و نسبت به پیوند علّی آنها تأکیدی وجود ندارد. جایگزینی رابطهٔ علیت با رابطهٔ شباهت، شگرد روایی نویسنده است که ذهن را بر کشف معنا متمرکز می‌کند و آن، انحطاط اخلاقی در مواجهه با رفتارهای اجتماعی است.

«آشغالدونی» نام داستانی۱۰۶ صفحه‌ای است که در مجموعه «گور و گهواره» آمده (۱۳۵۷: ۹۳-۱۹۹) و رویدادهای اصلی داستان را می‌توان در ماجراهای زیر خلاصه کرد:

علی همراه پدر پیر و بیمار و فقیرش سرگردان است. علی و پدرش با آقای گیلانی آشنا می‌شوند که خون قاچاق می‌کند. علی به آزمایشگاه آقای گیلانی می‌رود تا خون

خود را بفروشد اما پدر علی به سبب بیماری باید به بیمارستان رجوع کند. در بیمارستان، علی با پرستاری به نام زهرا آشنا می‌شود. با وساطت زهرا، پدر علی بدون نوبت پذیرش می‌شود و علی هم با انباردار بیمارستان آشنا می‌شود. انباردار، او را با اسماعیلِ راننده به مرغداری می‌فرستد و علی در جریان کارهای خلاف اسماعیل هم قرار می‌گیرد. پرستار خود را به علی نزدیک می‌کند و در شرایط نادرستی از او طلب کامجویی می‌کند. علی به معامله‌های خردی با کارکنان بیمارستان می‌پردازد که بیشتر آنها شبیه باج‌گیری و دلالی است. علی با همدستی یکی از کارکنان بیمارستان، ته‌مانده‌های غذای بیماران را در مناطق فقیرنشین می‌فروشد. او به تدریج تصمیم‌های جسورانه‌ای در کارهای نادرست اتخاذ می‌کند. علی به کار دلالی در قاچاق خون وارد می‌شود و به کارهای دلالی خون و باج گیری ادامه می‌دهد و بر کارکنان بیمارستان حتی زهرا، مسلط می‌شود. علی وارد فعالیت‌هایی نامعلوم می‌شود.

در این داستان، نمادگرایی بر بافت خطی ماجراها غالب است، زیرا بسیاری از ماجراها را می‌توان با ماجرایی دیگر اما مشابه جایگزین کرد. در واقع رویدادها با یک معنای پنهانِ مشترک، معنایی تمثیلی خلق می‌کنند. ساعدی انحطاط اخلاقی یک مهاجر روستایی را بعد از ورود به شهر با حضور مکرر و پرشتاب علی در مشاغل کاذب و پلید شهری نشان داده است که گویی واقعیتی پذیرفته شده است و عادی بودن آن بیش از هر چیز، پرسش‌های اخلاقی را در ذهن مخاطب برمی‌انگیزد. حوادث کوبنده و پیوسته در این داستان از تصاویر واقعی تشکیل شده‌اند، اما بیشتر از آنکه روابط علی و معلولی داشته باشند، بر همانندی بنا شده‌اند و مخاطب در پایان از شباهت بین رویدادها به درک داستان می‌رسد.

ساعدی برای تعمیق معنای اخلاقی از تأکید بر سویهٔ منفیِ اخلاق استفاده کرده است؛ یعنی نمایش امر ضد اخلاق و تکرار آن، که به بیانی نمادین می‌انجامد و حساسیت مخاطب را نسبت به زشتی آن برمی‌انگیزد و میل به امر اخلاقی را زنده می‌کند. او به جای اینکه بگوید کسب محاسن اخلاق به چه عواملی محتاج است، نشان می‌دهد که ظهور رذایل اخلاقی در چه شرایطی ممکن می‌شود. به تعبیری، تقبیح ضد اخلاق با بیان زشتی اخلاق صورت می‌پذیرد.

در کنار این کلان‌نماد ساختاری، استعاره در جزء هم احساس مخاطب را نسبت به ضد ارزش‌های اخلاقی در شهر برمی‌انگیزد. برای نمونه به مکان‌های استعاری اشاره می‌شود: می‌توان مکان را مجازی از کل جامعهٔ شهری دانست و می‌توان به لحاظ نقشِ داستانی مشترک آنها یعنی دلالت بر «محل فساد»، آن را استعاره جانشین تلقی کرد. وجه استعاری مکان‌ها با تکرار آن و نیز با نوع ارتباط میان آنها تقویت می‌شود؛ خرابه‌ها به خیابان ختم می‌شوند؛ خیابان‌ها به آزمایشگاه و مریضخانه؛ آزمایشگاه به مریضخانه؛ مرغداری به مریضخانه؛ مریضخانه به خیابان‌های شلوغ و مانند آن. یعنی چنین مکان‌هایی از سنخ و جنس همدیگر هستند: آلوده و بیماری‌زا. همانندی مکان‌های متعدد، به آن جنبهٔ نمادین داده است و شباهت در آلودگی و ناپاکی، ذهن را به گفتمان انتقادی متن جلب می‌کند که غیاب پاکی و شادابی و در نتیجه، بحران اخلاق است.

تمرکز و تأکیدی که داستان بر مریضخانه و محور و مرکز قرار دادنِ آن دارد، همچنین استفاده از برخی نمادها و نشانه‌های کلیدی مثل مسجد که نماد حوزهٔ دینداری است یا آشپزخانه که محل تأمین غذا و سلامت است، اما در داستان محلّ نشر فساد و آلودگی به جامعه است؛ یا مرغداری و آزمایشگاه که در ارتباط مستقیم با مریضخانه هستند، نشان می‌دهد مریضخانه و فسادِ ناشی از آن، استعاره‌ای از نقش ویرانگر نهادهای درمانگر است. با تحلیل استعاره‌های مکانی می‌توان دریافت دغدغهٔ ساعدی، تأکید بر منبع نشر فساد در سطح جامعه است؛ اینکه فساد فرد و روابط افراد، ناشی از فساد اجتماع است. اینجاست که گفتمان انتقادی اخلاق با پردازش استعارهٔ مکانی و در بستر نمادگرایی تقویت می‌شود و فصل‌الخطاب این درون‌مایه، عنوان داستان است: «آشغالدونی».

در داستان«آشغالدونی»، یکی از شیوه‌های توجه دادن مخاطب به آسیب‌های اخلاقی، تحول شخصیت است. شاید بتوان گفت محورِ تغییراتِ شخصیت در علی به این شکل است: علی که در ابتدای داستان فاقد رذایل اخلاقی است، در پایان داستان واجد رذایل اخلاقی می‌شود. تغییر شخصیت علی را می‌توان در فرایندهای زیر پی‌گرفت که همه بر حرکت به بی‌اخلاقی و بحران اخلاق دلالت می‌کنند:

علی مظلوم و منفعل است ← علی مظلوم و منفعل نیست.

به پدر توجه می‌کند ← به پدر توجه نمی‌کند.
تنهاست ← با پیوستن به آدم‌های بی‌اخلاق و فاسد، تنها نیست.
رفتار کودکانه دارد ← رفتار کودکانه ندارد.
عامل بازدارندهٔ درونی دارد ← عامل بازدارندهٔ درونی ندارد.
برای دیگران کار می‌کند ← برای دیگران کار نمی‌کند.
از گیلانی می‌ترسد ← از گیلانی نمی‌ترسد.
راضی نیست ← راضی می‌شود.

کنش‌های غیر اخلاقیِ «آشغالدونی» در فضاهایی واقع می‌شوند که خود آن فضا واکنش مخاطب را نسبت به نادرستی کنش شخصیت برمی‌انگیزد. برای مثال وقتی علی با پرستار بیمارستان رابطه برقرار می‌کند، این رویداد در مسجد بیمارستان و در میان مردگان رخ می‌دهد. بسیاری از عناصر داستانی با یکدیگر تعامل می‌کنند تا قبح این ارتباط غیر اخلاقی به مخاطب نشان داده شود. مسجد که به روشنی نماد دین و مذهب است و به عنوان بخشی از بیمارستان می‌تواند محل طلبِ شفا و امید باشد، به انبار مرده‌ها و وسایل بی‌استفاده تبدیل شده و در نهایت، جایگاه بروز رذایل اخلاقی و روابط نامشروع است.

تصویرسازی ساعدی از مکان و کنش شخصیت‌ها در آن، بدون توصیف جزییات اما مبتنی بر تجسم عینی و صحنه‌پردازی است:

> «زهرا لبخند زد و گفت: هیچ خیال نمی‌کردم سر و کلت اینجا پیدا بشه، کمک کن این مرحومو برسونیم مسجد، ببینیم چی میشه... . از پله‌های نموری پایین رفتیم و رسیدیم به تاریکی... . زیرزمین نیمه‌تاریکی بود، پر خرت و پرت، چند تخت شکسته روهم و بالای تخت‌ها چند بخاری و سه‌پایه و میله‌های آهنی، و کنار تخت‌ها چند تابوت و رو یکی از تابوت‌ها، مرده‌ای که شمدی روش کشیده بودند...» (ساعدی، ۱۳۵۷: ۱۴۶-۱۴۷).

ساعدی گاه از شگردهای زبانی و ادبی هم در گفت‌وگوها بهره می‌برد و موضع اخلاقی خود را نشان می‌دهد. برای مثال زهرا در معرفی مریضخانه که نماد اجتماع بیمار است،

وقتی از روابط جنسی زن و مرد سخن می‌گوید، لفظ تحقیرآمیز نر و ماده را به کار می‌برد و نشان می‌دهد که خود همین افراد هم به چشم حیوان به همدیگر می‌نگرند:

«نزدیک ظهر که کار تموم شد، جمع میشن دور هم، میگن و می‌خندن، شیرقهوه می‌خورن، متلک میگن، شوخی می‌کنن، حتی رییسای خیلی پیرم یه پرستار جوون می‌خوان که پاهاشونو بمالن. کمرشونو بمالن. این جوریه که همیشه خوشحالیه، همه‌ش می‌خندن، دکترا می‌خندن، پرستارا می‌خندن، ماهام می‌خندیم. غیر چند دکتر اخمو و بدعنق که دایم سرشون تو کتابه و با هیشکی نمی‌جوشن؛ عوض بگوبخند با همه دعوا دارن. عوضش دیگرون، چه کیف‌ها که نمی‌کنن. همین‌جوری نر و ماده خودشونو به همدیگه می‌مالن. اولش با لاس خشکه شروع میشه، بعدش دیگه پناه بر خدا» (ساعدی، ۱۳۵۷: ۱۳۰).

دریافت نهایی

گفتمان اخلاقی در داستان‌های ساعدی با این درون‌مایه پردازش شده است که فساد اخلاقی فرد در اجتماع بیمار ریشه دارد. اما این مفهوم به صراحت بیان نمی‌شود و نویسنده واکنش احساسی مخاطب را نسبت به امر غیر اخلاقی یا جامعهٔ مولد آن، از طریق شیوه‌های روایی در پردازش داستان برمی‌انگیزد. عمده‌ترین این روش‌ها در نمادگرایی پنهان در روساخت واقع‌گرایانهٔ داستان، شخصیت‌پردازی غالب بر پیرنگِ داستان و فضاسازی‌هایی است که نسبت به شگردهای زبانی و ادبی برتری دارند. در مجموع آنچه مخاطب را طی خواندن «آشغالدونی» در جریان یک بحران اخلاقی قرار می‌دهد، در این شگردهای روایی خلاصه می‌شود:

۱- ماجراهایی که شخصیت اصلی به آنها ورود می‌کند، همه از سوی افرادی پیشنهاد می‌شود که با نهاد رسمی بهداشت و درمان در ارتباط هستند؛ اما رفتار متفاوت و متقابلی را پیش گرفته‌اند و به آلودگی و ناپاکی و بیماری دامن می‌زنند. این شباهت معنایی در رویدادهای کوتاه و از پی هم آینده، ساختاری تمثیلی به آن بخشیده است که مشارکت مخاطب را در کشف معنا برمی‌انگیزد.

چون معنای واحد همه رویدادها، حضور امر غیر اخلاقی و غیاب امر اخلاقی است، مخاطب همسو با گفتمان اخلاقی متن، نسبت به جهان داستان واکنش انتقادی خواهد داشت.

۲- استعاره‌ها در جزء، مانند استعاره‌های مکانی (بیمارستان، مسجد، آزمایشگاه و آشپزخانه) یا استعاره در اشیا و جانداران (جوجه، پلو و لوله‌های آزمایشگاه)، همه با معنای استعارهٔ کلان آشغال و آشغالدونی پیوند دارند و این هماهنگی، درک مخاطب را از غیاب یک جامعهٔ سالم و اخلاقی تقویت می‌کند.

۳- مواجهه مخاطب با تحول شخصیت اصلی داستان از نوجوانی که فاقد رذایل اخلاقی است و در برابر جامعهٔ شهری یک مشاهده‌گر منفعل است، به فردی که واجد رذایل اخلاقی می‌شود و در نهایت خود به یک شخص فعال و بی‌پروا تبدیل می‌شود، ذهن را به تدریج در فرایند غیر اخلاقی شدن فرد و دلایل آن قرار می‌دهد.

۴- فضاسازی شگردی است که به جای بیان وضعیت، به القای یک موقعیت می‌پردازد و به همین سبب، تجسم صحنه‌هایی مانند ایجاد رابطهٔ نامشروع در میان مردگان و وسایل متروکه یا فروش ته‌مانده غذاهای بیماران در مناطق فقیرنشین، هم‌نشینی کنش‌های غیر اخلاقی و فضاهای تیره را به حس مخاطب القا می‌کند.

رابطهٔ گفتمان اخلاقی داستان «آرامش در حضور دیگران» با شیوهٔ روایت‌پردازی

داستان «آرامش در حضور دیگران»، اثر دیگری از ساعدی است که جوهرهٔ ادبیات شهری دارد و هویت فرد و وضعیت اخلاقی او را در زندگی مدرن شهری تحلیل می‌کند. درون‌مایهٔ این داستان، تنهایی فرد در جدال سنت و مدرنیسم است و به‌ویژه با پایان‌بندی داستان و نافرجامی زندگی اعضای یک خانواده و شخصیت‌های فرعی مرتبط با آنها تقویت می‌شود. در این داستان، بر تنهایی و سرخوردگی آدم‌های سنتی و مدرن، هر دو تأکید می‌شود. نمایندگانِ سنت با پای‌بندی به گفتمان اخلاقِ سنتی به آرامشی

ظاهری و بدون سرخوشی دست می‌یابند و نمایندگان زندگی مدرن، آرامش خود را در لذت‌های جسمانیِ موقت جست‌وجو می‌کنند که با کنش‌های اخلاقی در تقابل است.

خلاصهٔ داستان «آرامش در حضور دیگران»

سرهنگ بازنشسته شده و یک سال می‌گذرد که با منیژه ازدواج کرده است. دختران سرهنگ، ملیحه و مه‌لقا در شهر دیگری در بیمارستان کار می‌کنند. سرهنگ برای اینکه زندگی‌اش را تغییر دهد، همه‌چیز را می‌فروشد تا با دخترها زندگی کند. دخترها زندگی بسامانی ندارند و با دو همکار خود رابطه دارند. وضعیت روحی و جسمی سرهنگ نامطلوب است و هر روز بدتر می‌شود. منیژه که هم‌سن مه‌لقا و ملیحه است، نسبت به رابطهٔ سرد و ازدواج عاری از عشق خود آگاه‌تر می‌شود و بی‌حوصله و ساکت است. رفتارهای سرهنگ جنون‌آمیز می‌شود و او را به تیمارستان می‌برند. مه‌لقا، نامزد خود را برای ازدواج متقاعد می‌کند، اما نامزد ملیحه به او خیانت می‌کند و رابطه تمام می‌شود. ملیحه درخواست مأموریت به جایی دورافتاده می‌دهد و مه‌لقا تنها می‌ماند. منیژه به تیمارستان می‌رود و با ظاهری ساکت و آرام از سرهنگ پرستاری می‌کند (ر.ک: ساعدی، ۱۳۵۶).

ساعدی در پس پیرنگ واقع‌گرایانهٔ داستان، سفری را برای شخصیت‌ها طراحی کرده است که در تفسیر بعد استعاری ساختار روایت، می‌توان آن را با گذر از سلامت روانی به پریشانی و بی‌اخلاقی تطبیق داد. مبدأ سفر سرهنگ، شهری کوچک است که یادآور فرهنگی سنتی است. هر چند مشخصات بارزی از شهر محل سکونتِ سرهنگ در داستان نیامده است، از روابط میان آدم‌ها و دل‌مشغولی‌های منیژه - همسر سرهنگ - می‌توان فهمید که آنها در فرهنگی زندگی می‌کنند که خاصّ شهرهای کوچک و سنتی است، نه شهرهای بزرگ و صنعتی. منیژه هنگام نقل مکان و جمع کردن وسایل، احساس دربه‌دری و بی‌پناهی پیدا می‌کند.

> «به هر حال وقتی تسلیم تصمیم سرهنگ شد، علاوه بر اضطراب قبلی و ترس از روبه‌رو شدن با دو دختر جوان، احساس دربه‌دری و بی‌پناهی هم پیدا کرد. مخصوصاً وقتی پرده‌ها را می‌کندند و قالی‌ها را جمع می‌کردند و اثاث خانه را کارگرهای سابق مرغدانی بسته‌بندی می‌کردند، این حالت

شدیدتر شد. چرا که می‌دید اثاث خانه‌های مجاور دست‌نخورده باقی مانده است و پنجره‌های جورواجور همسایه‌ها همه مرتب و پرده‌پوش» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۴۶).

البته مقصد سفر نیز شهری بزرگ نیست. در توصیفی که ساعدی از شهر محل سکونت دخترها می‌کند، تصویری از شهری آرام و خلوت نمایان می‌شود؛ شهری که در آن، خانه‌ها تک‌تک و دور از هم هستند و طبیعت و درختان بیشتر از خود خانه‌ها حضور دارند.

«سرهنگ هنوز در خواب بود و منیژه که از نصفه‌های شب بیدار بود، بعد از رفتن دخترها رفت روی ایوان و نشست به تماشای ساختمان‌های ساکت شهر که تک‌تک وسط درختزارها افتاده بودند» (همان: ۱۶۱).

در جایی دیگر، وقتی ملیحه از نامناسب بودن فضای موجود برای برقراری روابط میان زن و مرد شکایت می‌کند، شهرشان را شهری کوچک معرفی می‌کند.

«شهرای کوچک این مصیبتا رو دارن که نمیشه راحت معاشرت کرد. مثلاً خیلی مشکله که با یکی بری بیرون و بگردی، یا با مردی معاشرت بکنی، خیلی زود پشت سر آدم حرف درمیارن، و اولین ضررشم اینه که صاحبخونه فوری جوابت می‌کنه» (همان: ۱۶۶).

اما مکانی که مقصد حقیقی سرهنگ است، به مدینهٔ فاضله‌ای شباهت دارد که سرهنگ را به آرامش و خوشبختی بیشتر امیدوار می‌کند. این امر محقق نمی‌شود و روح و روان سرهنگ در مواجهه با وضعیت نابسامان دخترها و روابط نادرست آنها آشفته می‌شود.

«چند شبانه روز هیچ‌یک از اهل خانه، پلک روی پلک نگذاشتند. حال سرهنگ خوش نبود، ترس و وحشت عجیبی همه را فراگرفته بود. سرهنگ ملافه‌ها را می‌پیچید و پاره می‌کرد و آینه‌ها روی ایوان می‌شکست، و هرچه که دم دستش می‌رسید، به در و دیوار می‌کوفت و نعره می‌کشید» (همان: ۲۰۰).

تیمارستان منزل نهایی سرهنگ است. در نمونه‌ای دیگر، پایان داستان که ملیحه به سفر نامعلوم خود می‌رود، سفر او مانند سفر سرهنگ در داستان، «بی‌سرانجام» نامیده شده است.

«و سرهنگ خنده بر لب، کلاه و کت جمع‌وجوری بر سر و تن، همچون جوان‌ها با استخوان‌های برجستهٔ شانه‌ها، از پله‌ها پایین آمد و منیژه گریه‌ها و خداحافظی‌هایش را تمام کرد و ابرهای بریده‌بریدهٔ تابستانی دوباره آسمان را پوشانید و سفر نامعلوم و بی‌سرانجام آن دو آغاز گشت» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۵۱).

«مه‌لقا مرتب دنبال ملیحه بود و در حالی که تندتند اشک‌هایش را خشک می‌کرد، سعی می‌کرد که شاید در لحظات آخر، خواهرش را از سفر بی‌سرانجام منصرف کند» (همان: ۲۳۹).

ساعدی در این داستان، درون شخصیت‌ها را می‌کاود و خطری را به مخاطب نشان می‌دهد که از ناحیهٔ روابط ناسالم اجتماعی، روان افراد را تهدید می‌کند. او در یک خط داستانی ممتد، جنون، افسردگی و یأس ناشی از بیگانگی و خلأ عاطفی را در روابط میان انسان‌ها به تصویر می‌کشاند. از هم گسیختگی خانواده که بستری برای جنون یا افسردگی و خودکشیِ اعضایِ آن می‌شود، در کنش‌های افراد، گفت‌وگوهای میان آنها و سکوت ابهام‌آمیز نویسنده در جاهای مختلف داستان، به خواننده القا می‌شود. در پردازش رویدادهای داستان، بیشترین حجم بیانی، توصیف وضعیت فکری و روحی شخصیت‌هاست که با استعاره‌ها و فضاسازی‌های دال بر تاریکی و تباهی همراه است. شناخت وجه استعاری عناصر داستان، ما را در دریافت ویژگی‌های اخلاق فردی و پیوند آن با زمینه‌های اجتماعی کمک می‌کند. برای نمونه به استعارهٔ تاریکی و فضاسازی مرتبط با آن اشاره می‌شود.

تاریکی به شکلی واقع‌گرایانه با زمان و مکان داستان هماهنگی دارد و در عین حال به سبب تکرار و تناسب با رویدادها و شخصیت‌ها، جنبهٔ نمادین خود را حفظ کرده است. ساعدی از تاریکی و حال و هوا و احساسی که در ذهن ایجاد می‌کند، برای بیان فضاهای منفی و آلوده و ناپاکِ غیر اخلاقی استفاده می‌کند و خواننده بی‌آنکه بخواهد در روابط علت و معلولی شخصیت‌ها، کنش‌ها و رویدادها غور کند، باز هم در فضای ذهنی نویسنده و دغدغهٔ روایت او شریک می‌شود و آن را تجربه می‌کند. هر کجا که شخصیتی

از جریان زندگی و روابط آدم‌ها کسل و دلسرد می‌شود، به تاریکی توجه می‌کند و مدام به آن خیره می‌شود.

«ملیحه یک دفعه متوجه پدر شد که با توجه خاصی به نقطه‌ای در تاریکی خیره شده است» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۵۷).

«سرهنگ رفت جلو پنجره‌ای که رو به مشرق باز می‌شد و دست‌هایش را بغل کرد و چشم به تاریکی دوخت» (همان: ۱۵۹).

«هر سه برگشتند و سرهنگ را که بی‌خیال غرق تماشای تاریکی بود نگاه کردند» (همان: ۱۶۱).

روز عروسی مه‌لقا، ملیحه آنچه را نگاه می‌کند، تاریکی انتهای خیابان است. این نگاه، آینده‌ای شوم و نافرجام را روایت می‌کند:

«ملیحه از دیدن آن همه مهمان بهت‌زده بود، بی‌خودی می‌رفت و می‌آمد و منتظر بود که هرچه زودتر شلوغی تمام بشود. و هر چند دقیقه یک‌بار چادر یکی از زن‌ها را می‌گرفت و سر می‌کرد و می‌رفت سرکوچه، زن‌های همسایه و بچه‌ها را که سر کوچه جمع بودند، کنار می‌زد و تاریکی ته خیابان را نگاه می‌کرد» (همان: ۲۱۶).

نتیجه‌گیری

دو عنصر مهم روایی که گفتمان اخلاقی - انتقادی ساعدی را در داستان «آرامش در حضور دیگران» تولید می‌کنند، پیرنگ و استعاره‌های فضاساز هستند. پیرنگ به شکلی واقع‌گرایانه سفر سرهنگ و منیژه را از شهر سنتی «خود» به شهر نسبتاً متفاوت «دیگری» روایت می‌کند و چون در این گذر، فرهنگ سنتی با شهرنشینی مدرن و رفتارهای غیر اخلاقی آن تناقض دارد، داستان در تنهایی و تباهی افراد پایان می‌پذیرد. اما به کمک استعاره‌های مکانیِ مرغداری، بیمارستان و تیمارستان، این معنای نمادین دریافت می‌شود که انسان سنتی با ترک جامعهٔ نزدیک به طبیعت (مرغداری) و روی آوردن به جامعه‌ای که در ظاهر به امر درمانگری می‌پردازد (بیمارستان) اما در باطن به روابط

ناسالم مشغول است، در نهایت بـه مـرگ و ویرانـی روح و روان (تیمارسـتان) مـی‌رسـد. نمادهایی چون تاریکی، ابر، کلاغ و چلنگر نیز بـا پـردازش فضـاهای سـرد و وهمنـاک و تیره، این اعتراض و انتقاد را به بسترهای اجتماعی بحران اخلاق تقویت مـی‌کننـد و بـه درک خواننده از کنش‌های غیر اخلاقی و عوامل آن عمق می‌دهند.

منابع

آرمسترانگ، جان (۱۳۸۷) «ژرفای اخلاقی و هنر تصویری»، هنر و اخلاق، به کوشش خوزه لوییس برمودس و سباستین گاردنر، ترجمهٔ مشیت علایی، تهران، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

برمودس، خوزه لوئییس و سباستین گاردنر (۱۳۸۷) هنر و اخلاق، ترجمهٔ مشیت علائی، ویراستهٔ مسعود قاسمیان، تهران، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

تنر، مایکل (۱۳۸۷) «اخلاق و زیبایی‌شناسی»، هنر و اخلاق، به کوشش خوزه لوییس برمودس و سباستین گاردنر، ترجمه مشیت علایی، تهران، فرهنگستان هنر، صص ۲۱-۴۴.

تیموری، وجیهه (۱۳۸۱) نقد اجتماعی آثار غلام‌حسین ساعدی و شناسایی ارزش‌های ادبی خاص وی، رسالهٔ کارشناسی ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

جمشیدی، اسماعیل (۱۳۸۱) گوهر مراد و مرگ خودخواسته، تهران، علم.

حسن‌زاده سورشجانی، عمادالدین (۱۳۸۷) «گذری بر تاریخچهٔ تصویری بی‌تصویر (تصویرسازی پنج نمایشنامه از غلام‌حسین ساعدی همراه با طراحی پوستر و جلد کتاب برای صاحب اثر)»، رسالهٔ کارشناسی گرافیک، دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۴) نقد آثار غلام‌حسین ساعدی، چاپ دوم، تهران، چاپار.

زاگال، هکتور و خوزه گالیندو (۱۳۸۶). داوری اخلاقی، فلسفه اخلاق چیست؟، ترجمهٔ احمدعلی حیدری، تهران، حکمت.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۶) واهمه‌های بی‌نشان، تهران، آگاه.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۷) گور و گهواره، تهران، آگاه.

سپانلو، محمدعلی (۱۳۷۱) نویسندگان پیشرو ایران، چاپ چهارم، تهران، نگاه.

سیمیاری، نسرین (۱۳۹۱) «تحلیل گزیده‌ای از آثار غلام‌حسین ساعدی از منظر جامعه‌شناسی ادبی»، رسالهٔ کارشناسی ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر.

شیری، قهرمان (۱۳۸۷) مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران، تهران، چشمه.

صفوی، سید سلمان (۱۳۸۸) اخلاق و انسان کامل از منظر مولوی، قم، سلمان آزاده.

عبداللهیان، حمید (۱۳۷۹) کارنامهٔ نثر معاصر، تهران، پایا.

عرفانی، علی‌اکبر (۱۳۸۹) «بررسی عناصر داستانی در آثار غلام‌حسین ساعدی»، رسالهٔ کارشناسی ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد دزفول.

فیدل پرز مولینا، خوزه (۱۳۹۱) «مقایسه بین *صد سال تنهایی* از گابریل گارسیا مارکز و *عزاداران بیل* از غلام‌حسین ساعدی»، رسالهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران.

قاسم‌زاده، محمد (۱۳۸۳) داستان‌نویسان معاصر ایران (۱۳۰۰-۱۳۷۰)، تهران، هیرمند.

قراملکی، احد فرامرز (۱۳۹۱) نظریهٔ اخلاقی محمد بن زکریای رازی. تهران، مؤسسه پژوهشی حکمت

و فلسفه ایران.
قراملکی، احد فرامرز و شهرام محمدپور (۱۳۹۰) «جایگاه عشق در نظریهٔ اخلاقی مولوی»، فصلنامه علمی- پژوهشی پژوهش‌نامه اخلاق، سال چهارم، شماره ۱۴، صص ۷-۳۶.
کیانوش، محمود (۱۳۵۱) بررسی شعر و نثر فارسی معاصر، تهران، مانی.
گنسلر، هری. جی (۱۳۸۵) درآمدی جدید به فلسفهٔ اخلاق، ترجمهٔ حمیده بحرینی، ویراسته مصطفی ملکیان، چاپ دوم، تهران، آسمان.
مهدی پورعمرانی، روح‌الله (۱۳۸۱) نقد و تحلیل و گزیدهٔ داستان‌های غلام‌حسین ساعدی، تهران، روزگار.
میرصادقی، میمنت (۱۳۷۹) رمان‌های معاصر فارسی، تهران، نیلوفر.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶) صد سال داستان‌نویسی ایران، ۴ جلد، چاپ چهارم، تهران، چشمه.
هومز، رابرت (۱۳۹۱) مبانی فلسفهٔ اخلاق، ترجمهٔ مسعود علیا، ویراست سوم، تهران، ققنوس.

فصلنامه علمی ـ پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و هفتم، تابستان ۱۳۹۴: ۱۷۷-۱۴۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۵/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۷/۲۷

بررسی زبان سبک ادبی پسامدرن در رمان‌های ایرانی

ساناز رحیم‌بیکی *
محمود براتی **
محمدرضا نصر اصفهانی ***

چکیده

طی چند دهه اخیر همراه با موج جهانی ادبیات پسامدرن، رمان‌هایی در عرصهٔ ادبیات داستانی ایران پدید آمده‌اند که مدعی رویکردی نوین در نگرش و نگارش این نوع ادبی هستند که طبعاً زبان و سبک را هم دربرمی‌گیرد. زبان، برجسته‌ترین عنصر سبکی در مطالعات ادبی است. از طرفی هر نوع تغییر در فرم و محتوای زبان اثر ادبی، نشان‌دهندهٔ دگرگونی در نگرش خالق اثر نسبت به جهان پیرامون خویش و انسان است. بنابراین آنچه مهم می‌نماید، بررسی تأثیراتی است که فلسفهٔ ادبیات پسامدرن برای زبان رمان ایرانی ایجاد کرده است؛ زیرا مقولهٔ زبان، عناصر و مفاهیم وابسته به آن، در فلسفهٔ ادبیات پسامدرن جایگاهی محوری دارد، به نحوی که ادبیات پسامدرن را با چگونگی کاربست زبان برای بازآفرینی جهان داستانی می‌شناسند. این مقاله ضمن تحلیل الگوهای زبانی در رمان پسامدرنیستی ایران، چگونگی به کارگیری عناصر زبانی این رمان‌ها را با نگاهی انتقادی تبیین می‌کند. برای کشف تمهیدات زبانی سبک‌ساز در این مقاله، عناصر زبانی این آثار با الهام از رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی، شناسایی و دسته‌بندی شدند و امکانات زبان متن در هر لایه توصیف و نشان داده شد و اینکه هر یک از این خصوصیات زبانی در لایهٔ مورد نظر، چه امکاناتی را در جهت بازتولید

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان rahimbeiki@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان mbk@ltr.ui.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان nasr@ltr.ui.ac.ir

نگرش پسامدرن یا دوری از آن در جهان داستانی این رمان‌ها انجام می‌دهد. پس از بررسی زبان این آثار مشخص شد در سطح آوایی مشخصه سبکی متمایزی ندارند و در سطح واژگانی، در هر دو حوزه کلی زبان در مفهوم کاربرد ادبی و محاوره‌ای گام برمی‌دارند و همچنین دارای انسجام دستوری نیز هستند.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، سبک‌شناسی، ادبیات داستانی، رمان‌های پسامدرن ایران، عناصر زبان.

مقدمه

به دنبال تحولات اجتماعی و به‌ویژه فرهنگی، ادبیات نیز دستخوش دگرگونی می‌شود و انواع ادبی جدید به منصه ظهور می‌رسند تا پاسخگوی نیازهای انسان معاصر باشند. انقلاب اسلامی ایران بنیان‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی جامعه را دستخوش دگرگونی کرد و در سیر ادبیات داستانی نیز تحولاتی چشمگیر پدید آورد. عمده آثاری که از آنها با عنوان رمان پسامدرن یاد می‌شود، پس از این دوره در ادبیات فارسی خلق شده‌اند. اگر نوجویی‌های صادق هدایت، بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری را گام‌های نخست تجربهٔ رمان پسامدرن در تاریخ داستان‌نویسی معاصر ایران بدانیم، تجربه‌های نویسندگان دههٔ هفتاد، گام بعدی همین جریان است. جریان پسامدرن در رمان ایران پس از نضج گرفتن در نیمه دهه هفتاد در دهه بعد به تکامل می‌رسد. هر نوع ادبی تازه متولدشده، از الگوهای هنری خاص خود پیروی می‌کند که سبک آن اثر یا مجموعه آثار را از غیر آن جدا می‌کند. بنابراین رمان پسامدرن نیز یکی از این انواع ادبی نوتولید است که به تبع حضور آن در عرصهٔ ادبیات داستانی ایران، عناصر محتوایی و صوری تازه‌ای را در حوزهٔ ادبیات ایران ابداع کرده است و می‌تواند موضوع تحقیق سبک‌شناسانه قرار گیرد.

جریان رمان‌نویسی پسامدرن ایران در زمینهٔ محتوایی به سمت مضامین هستی‌شناسانه[1] که «عنصر غالب» در ادبیات داستانی پسامدرن است، سوق پیدا می‌کند(۱). بر اساس دیدگاه رایج در حوزهٔ مطالعات نقد ادبی ایران، این جریان که در چند دهه اخیر مطرح شده است بیش از آنکه مبتنی بر مبانی نظری این نوع ادبی در موطن اصلی خود یعنی مغرب زمین - به‌ویژه آمریکا و فرانسه - باشد، نوعی اشتیاق شتاب‌زده برای نوآوری در شکل و همگامی با رمان‌نویسی جهان است. همین امر سبب شده است تا غالب رمان‌نویسان پسامدرن کشور بدون در نظر گرفتن تفاوت‌های اجتماعی و فرهنگی، شگردهای داستان‌نویسی را از طریق ترجمه و با اتکا به نظریات ادبی و گاه آثاری که در جهان به این سبک نگاشته شدند، کسب کنند و این امر در برخی موارد به کج‌فهمی مبدل شده است؛ اما به نظر می‌رسد که این برداشت، ماهیت

1. Ontological

کلی‌گرایانه و تعمیم‌دهندگی دارد و نتیجه یک تحقیق علمی روشمند بر اساس نقد ادبی و سبک‌شناسی نیست. بنابراین چگونگی کاربست زبان در ادبیات پسامدرن ایران به عنوان یک رکن اساسی از این نوع ادبی می‌تواند مورد بررسی سبک‌شناسانه قرار گیرد. در نتیجه این پرسش پیش می‌آید که مؤلفه‌های زبان در ادبیات پسامدرن که به دنبال شکل‌گیری نوع جدیدی از رمان به نام «رمان پسامدرن» در فضای ادبیات داستانی معاصر ایران شکل گرفته است، چگونه به کار گرفته شده‌اند؟

رویکرد ما در این بررسی بر اساس مدل سبک‌شناسی لایه‌ای است. سبک‌شناسی لایه‌ای با هدف ارائهٔ الگویی زبان‌شناختی برای تحلیل سبک ادبی طرح شده است. بنیاد الگوی سبک‌شناسی لایه‌ای بر پنج لایه زبان نهاده شده است که عبارتند از: لایه آوایی، لایه واژگانی، لایه نحوی، لایه معنی‌شناختی و لایه کاربردشناسی. برای مقاصد سبک‌شناسی ادبی به جای دو لایهٔ اخیر (معنی‌شناختی و کاربردشناسی) «لایهٔ بلاغی» و «لایهٔ ایدئولوژیک» جایگزین شده است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۷-۲۴۱).

در چنین راستایی باید گفت هر چند در تحلیل سبکی، عموماً بررسی یک اثر مشخص و پدیده‌های کلامی آن بر بررسی گروهی از آثار ارجحیت دارد، به سبب آنکه جریان رمان‌نویسی پسامدرن در کشور ما هنوز در مراحل تکوین سبک هنری و زبانی جدید است و یک اثر واحد واجد تمامی ویژگی‌های زبانی رمان‌های مورد بحث ما نیست، این مقاله بر آن است تا مؤلفه‌های زبان[۲] در رمان‌های پسامدرن ایران را به مثابه یک کل[۳] بازشناسد. به همین منظور، مجموع رمان‌هایی که واجد غالب ویژگی‌های پسامدرنیستی هستند به منزله یک اثر واحد در نظر گرفته شده‌اند و اجزای زبانی شکل‌دهندهٔ آنها تحلیل می‌شوند. همچنین به دلیل گستردگی و پیچیدگی مقولهٔ زبان، زبان این آثار تنها در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی در پیوند با نوع نگرش و جهان‌بینی پسامدرن بررسی شده و جایگاه این مؤلفه‌ها در تکوین سبک ادبی رمان پسامدرن ایران تبیین می‌گردد[۴]. با توجه به محدودیت‌های کمّی مقاله، شاهدمثال‌ها تنها از دو رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی» رضا براهنی و «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» رضا قاسمی[۵] انتخاب شده است. برای پرداختن به مسائل یادشده، ضروری است ابتدا تعریفی از پسامدرن به دست داد.

پسامدرنیسم

با بررسی آنچه در باب شناخت پسامدرنیسم بیان شده است، درمی‌یابیم که پسامدرنیسم مفهوم پیچیده‌ای است که حوزه‌های وسیعی را دربرمی‌گیرد و یا دست‌کم دیدگاه‌های مختلفی دربارهٔ آن وجود دارد. این امور در کنار ماهیت تعریف‌گریز آن، که در یک چهارچوب معین قرار نمی‌گیرد، به دست دادن تعریفی واحد از این اصطلاح را مشکل می‌سازد. آنچه در این میان مورد اتفاق نظر تمامی دیدگاه‌ها برای تعریف پسامدرنیسم است و ما را به تعریفی نسبی از این اصطلاح رهنمون می‌شود، رابطهٔ پسامدرنیسم با مدرنیسم یا به بیان بهتر موضع پسامدرنیسم در ارتباط با روشنگری و خردگرایی عصر مدرن است. بدون شک پیوند میان مدرنیسم و پسامدرنیسم، ناگسستنی و از نوع «رابطهٔ دیالکتیک» یا «نفی دیالکتیک» است. به این مفهوم که این دو اصطلاح همواره در پیوند و گسستی توأمان هستند. پسامدرنیسم نه تماماً در راستای مدرنیسم حرکت می‌کند و نه کاملاً موضعی بدبینانه نسبت به آن دارد؛ بلکه برخی مؤلفه‌های مدرنیسم را می‌پذیرد، بعضی را استمرار و بسط می‌دهد، نتیجه برخی نافی بعضی دیگر است و «اساساً آمیزه‌ای التقاطی از هر نوع سنت با سنت‌های گذشته است: هم تداوم و استمرار مدرنیسم است و هم استعلا و تکامل آن» (جنکز، ۱۳۸۸: ۹۹).

در سطحی فراتر از مدرن، *جان بارت* فراگیری ترکیب یا برآیند این اضداد (نوشتار پیشامدرنیستی و مدرنیستی) را برای داستان پسامدرنیستی ارزشمند می‌شمارد و می‌گوید: «مؤلف پسامدرنیست ایدآل من، اجداد مدرنیست قرن بیستمی و یا نیاکان پیشامدرنیست قرن نوزدهمی خود را نه صرفاً منکر می‌شود و نه مورد تقلید محض قرار می‌دهد. او نیمهٔ نخست این قرن را زیر شولای خود دارد، نه بر پشت خویش. او با این همه، بدون فروافتادن به دام ساده‌گرایی اخلاقی یا هنری، صناعت ناچیز، جلوه‌فروشی‌های سخیف و حتی بدویت راست یا دروغ، بنا به اقتضا، در آرزوی داستانی آزادمنشانه‌تر از آثار شگرف منتسب به مدرنیسم متأخر... است» (بارت، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

مدرنیسم، جنبش زیبایی‌شناختی، هنری و ادبی برآمده از مفاهیم مدرنیته است. این جنبش با اتکا به خردگرایی، فردگرایی و انسان‌گرایی به عنوان میراث عقل روشنگری، این ایده را ترویج می‌کرد که انسان به مدد عقل قادر خواهد بود معنای زندگی و جهان

را بفهمد و با افسون‌زدایی از طبیعت بر آن غلبه کند. اما پسامدرنیسم متأثر از تحولات نیمه اول قرن بیستم یعنی دوران جنگ‌های جهانی، با نقد انسان‌گرایی موجود در خردگرایی مدرنیستی، خوش‌بینی ایدهٔ پیشرفت علمی بشر برای تسخیر جهان توسط انسان و امکان تسلط بر طبیعت با تکیه بر عقل تجربی را رد کرده است و «نگاهی تراژیک» به تحولات و فراورده‌های دنیای مدرن دارد. «چرخش پست‌مدرن، به جنبش اجتماعی و فرهنگی پیچیده‌ای اطلاق می‌شود که بر نقد باورداشت‌های معمول و متعارف مرتبط با عصر روشنگری استوار است. اصول این رویکرد در شک‌گرایی آن به نقش محوری محول‌شده به خرد و اندیشهٔ عقلانی انسان مدرن قرار دارد؛ جنبشی که به نقد داعیه‌های حقیقت‌شناسانهٔ غیر قابل شک، ایمان فرااعتمادی به علم و شیوه‌های متافیزیکی استدلال و عقلانیت، عدم ارتباط بین رویکردها و حقیقت‌ها پرداخته و بر کثرت‌گرایی اخلاقی و نسبیت‌گرایی فکری و فرهنگی متکی است» (محمدپور، ۱۳۸۹: ۴۹۹).

فلسفهٔ پسامدرن برآورندهٔ پارادایمی است که مبتنی بر عدم قطعیت یا یقین و ابطال حقیقت و اتکا بر بازنمایی است (قزل‌سفلی، ۱۳۸۷: ۱۵۳-۲۲۱). موضع‌گیری فلسفی پسامدرنیسم بر آن است که عصر جدید در حال تجربهٔ بحران خِرَد بوده و پارادایم‌های موجود نیز به ناتوانی خود در حل مسائل انسان معاصر واقف شده‌اند. بنابراین هدف پارادایم‌های جدید باید یافتن مسیرها و راه‌حل‌هایی باشد که متضمن تقلیل‌گرایی، ذهن‌گرایی و معطوف به ساختارهای قدرت و کنترل نباشند (محمدپور، ۱۳۸۹: ۵۰۱). بر اساس نگرش پسامدرن، اصولی مانند علم، عقلانیت و انسان که جامعهٔ مدرن، حقیقت، حقانیت، مشروعیت، ارزش‌ها و نهادهای خود را بر آنها استوار کرده است، دچار بحران شده است؛ زیرا از منظر فیلسوفان ضد مدرنی مانند نیچه، لیوتار، فوکو و دریدا، این ارکان جامعه و اندیشهٔ جدید، فراروایت‌ها، بازی‌های زبانی و گفتمان‌هایی هستند که رژیم حقیقت و نظام‌های دانش معناساز انسان جدید را پدید می‌آورند [۶].

در چنین چشم‌اندازی به تحولات دوران مدرن، جایگاه ادبیات و هنر نیز دگرگونه تعریف می‌شود و به نقد انسان‌گرایی ادبی می‌پردازد. به عنوان یک اصل بنیانی در نسبت ادبیات با هنر مدرنیستی و پسامدرنیستی باید گفت «بسیاری از آثار مدرنیستی درصدد حفظ این دیدگاه‌اند که آثار هنری، توان ایجاد یکپارچگی، انسجام و معنایی را دارند که

در بیشتر ابعاد زندگی مدرن از بین رفته است و هنر، کاری را انجام خواهد داد که سایر نهادهای انسانی در انجام آن ناتوان بوده‌اند. اما پسامدرنیسم بر عکس مدرنیسم به سوگواری گسیختگی، گذرایی یا عدم انسجام - معنای زندگی انسان مدرن - نمی‌پردازد، بلکه آن را می‌ستاید. جهان بی‌معناست؛ پس بیایید تظاهر نکنیم که هنر قادر به ایجاد معناست؛ بیایید صرفاً این بی‌معنایی را به بازی بگیریم» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۳۱).

از آنجایی که تمرکز این مقاله بر عنصر زبان است، اصل اختلاف پسامدرنیسم با مدرنیسم از منظر زبان بررسی می‌شود، تا جایگاه زبان در فلسفهٔ پسامدرن مشخص شود.

پسامدرنیسم و زبان

متأثر از هم‌راستایی انسان‌گرایی، عقل‌گرایی، تجربه‌گرایی و علم‌گرایی دوران مدرن، فلسفهٔ مدرنیته قائل به این امر است که زبان، امکان شناخت واقعیت را برای انسان فراهم می‌کند و تناظری مفهومی و تطابقی آینه‌ای بین زبان، ذهن و واقعیت وجود دارد. «زبان یا شیوهٔ بیانی که در تولید و عرضهٔ دانش استفاده می‌شود، هم باید خردورزانه باشد، زبان خردورزی باید شفاف باشد، یعنی فقط باید دنیای واقعی/ ادراکی را نشان دهد که ذهن خردورز مشاهده می‌کند. باید میان اشیای مورد مشاهده و واژه‌هایی که برای نام بردن آنها به کار می‌رود (یعنی میان دال و مدلول)، پیوندی محکم و عینی برقرار باشد» (همان: ۲۳۴). اما در فلسفهٔ پسامدرن، زبان چنین جایگاه صیقلی برای شناخت واقعیت ندارد، بلکه این زبان است که واقعیت و شناخت ما را از واقعیت می‌سازد[۷]. در این دیدگاه، «زبان امکانات وجود معنادار را تعریف و در عین حال محدود می‌سازد و ما از طریق زبان چونان ذهنیت‌های مستقل، ساخته و پرداخته می‌شویم» (تاجیک، ۱۳۸۷: ۸۹).

پسامدرنیسم، خاستگاه‌های پساساختارگرایانه نیز دارد. پساساختارگرایی نوعی نگرش به زبان یا روش انتقادی مرتبط با ساختارشکنی است که در کارهای *دریدا*، *بارتز* و بعدها *لیوتار* منعکس شد. بنابراین بخش عمده‌ای از اهداف و راهبردهای پسامدرنیستی باید پساساختارگرایانه و زبان‌شناختی باشند. بر اساس پساساختارگرایی، معانی برگرفته از زبان، مشخص، بدیهی و ثابت نبوده و به وسیله سوژه‌های گوینده ساخته می‌شوند. معنا بیشتر با منع، محروم‌سازی یا حاشیه‌ای کردن برخی واژگان ایجاد می‌شود که بازتاب

مستقیمی از خودِ حقیقت نیستند، از این‌رو باید همه متون و تفسیرها شالوده‌شکنی شود. در این فرایند، قدرت از طریق ساختارهای اجتماعی بر معنا اِعمال فشار می‌کند (محمدپور، ۱۳۸۹: ۵۰۲).

جایگاه زبان در فلسفهٔ پسامدرن چنان موقعیت بنیادینی دارد که فلسفهٔ پسامدرن و در کنار آن مبانی پساساختارگرایی را مبتنی بر مفهوم «اصالت زبان» تعریف می‌کنند، زیرا نقد سوژهٔ خودبنیاد خِرَدبنیاد مدرنیته در فلسفهٔ پسامدرن و مرکززدایی از آن باعث اصالت‌بخشی به زبان و زبان محوری فلسفهٔ پسامدرن می‌شود (عابدی، ۱۳۸۸: ۴۷).

با مشخص شدن محوریت زبان در فلسفهٔ پسامدرن، بحث را با ادبیات داستانی پسامدرن و نقش زبان در این حوزه پی می‌گیریم. مهم‌ترین مقوله در این زمینه، رابطهٔ زبان با واقعیت است.

از آنجایی که موضع پسامدرنیسم در درکی که از رابطهٔ زبان و واقعیت در داستان‌های (رمان‌های) پسامدرنیستی دارد، کاملاً ضد رئالیستی است، نوع ارتباط زبان با واقعیت بیرونی از رهگذر تقابل این دو جریان تشریح می‌شود. فلسفهٔ حاکم بر قرن نوزدهم، «فلسفهٔ واقعیت‌گرایانه[1]» است که پیرو آن در دنیای ادبیات، رمان‌های رئالیستی خلق می‌شوند. این رمان‌ها رسالت خود را توصیف جزءبه‌جزء واقعیت‌های عینی و بیرونی می‌دانستند، تا پیرو این توصیف‌های دقیق و واقعی، خواننده رمان بتواند خود را هر چه بهتر در آن فضا تصور کند و مهم‌تر از همه اینکه فضای داستانی را واقعی بپندارد. بنابراین در نگرش این جریان، واقعیت جهان بیرون، واحد است و زبان رمان رئالیستی، این معنای یگانه را بیان می‌کند. زبان (دال)[2] در ارتباط مستقیم و طبیعی با واقعیت (مدلول)[3] است و منطبق با آن. در مقابل تلقی رئالیسم از رابطهٔ زبان و واقعیت بیرونی، پسامدرنیست‌ها بر این باورند که میان دال (زبان) با مدلول (واقعیت) هیچ ارتباطی وجود ندارد و جایگاهی که زبان در فلسفهٔ پسامدرن به مفهوم شکل‌دهندهٔ آنچه حقیقت[4] می‌نامیم دارد، ما را به دیدگاه پساساختارگرایان دربارهٔ زبان رهنمون می‌شود. به نظر

1. Realistic Philosophy
2. Signifier
3. Signified
4. Object

ایشان هیچ حقیقت عینی وجود ندارد. حقیقت خود زبان است و جز آن نیست. «دیگر پاک کردن گذرگاه‌های میانجی برای آنکه شناسنده بتواند به شناخت بهتری از شناسه دست یابد کافی نیست. به نظر پست‌مدرنیست‌ها، هم شناسنده و هم شناسه در گذرگاه‌ها گیر افتاده‌اند و شناخت به مفهوم سنتی آن دیگر مطرح نیست» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۸۰). با این نگرش، قطعیت و حتمیت واقعیت عینی قابل باور در دیدگاه رئالیستی به عدم قطعیت و واقعیت وهم‌آلود و نسبی در دیدگاه پسامدرنیستی می‌رسد. «از نظر داستان‌نویسان پسامدرنیست، ما هیچ دسترسی مستقیمی به خود واقعیت نداریم. متنیت (تصنعی بودن زبان به کار رفته در متن) حائلی بین ما در مقام خواننده و دنیای توصیف‌شده در متن است» (پاینده، ۱۳۹۰، ج۳: ۴۶).

جز مورد اخیر، در اغلب فهرست‌هایی که از ویژگی‌های جریان پسامدرن به دست داده‌اند، به اصطلاح «بازی‌های زبانی» برمی‌خوریم. همچنین هرگاه سخن از زبان در ادبیات پسامدرن به میان می‌آید، مفاهیمی چون «زبان‌پریشی» و «اختلال زبانی» و صفاتی چون «فرازبان»[۸] یا «نازبان»[۹] و از این دست را به زبان این آثار اطلاق می‌کنند. هر چند این مفاهیم در تعاریفی که متفکران، نظریه‌پردازان و منتقدان مختلف از پسامدرن و ادبیات آن ارائه کرده‌اند وجود دارد، آنچه مهم می‌نماید دریافت منظوری است که غالباً از کاربرد این صفات و اصطلاحات برای زبان این نوع داستان‌ها افاده می‌شود. باور عمومی از زبان ادبیات پسامدرنیستی بر آن است که عنصر زبان در این آثار به بازی گرفته می‌شود؛ بازی، به مفهوم وفور واژگان ساختگی و غیر قابل فهم، قاعده‌مند نبودن کاربرد واژگان در جملات، نبودن ربط معنایی میان جملات، حذف عناصر ضروری جمله و... که نهایتاً داستان را تا مرز بی‌معنایی پیش می‌برد.

پیرو همین برداشت اشتباه، ابتدا مفاهیم یادشده شرح داده می‌شود، سپس زبان رمان‌های پسامدرن در لایه‌های یادشده سنجیده می‌شود تا این ادعا صحت‌سنجی شود. بخش عمده‌ای از این مفاهیم زبان‌شناسی در فلسفه پسامدرن متأثر از نظریهٔ «بازی‌های زبانی» و «شباهت‌های خانوادگی» ویتگنشتاین، فیلسوف زبان است (اسکیلاس، ۱۳۸۷: ۸۸-۸۹ و ۱۹۰-۱۹۴). *لیوتار* و *دریدا* نیز به عنوان مهم‌ترین فیلسوفان پسامدرن از این

دیدگاه‌ها برای تعریف مفاهیم زبان‌محور پسامدرنیسم و پساساختارگرایی استفاده کردند. «لیوتار، با اتکا بر فلسفهٔ ویتگنشتاین متأخر و طرح مفهوم بازی‌های زبانی، می‌کوشد تا نشان دهد قلمروی فعالیت سوژه، که تولید فراروایت محصول آن است، - آنگونه که مدرنیسم می‌پنداشت - عرصهٔ تاخت‌وتاز سوژه نیست، بلکه یکسره محصور و محدود در عمل و کنش زبانی و بازی‌های زبانی است. در ادامه چنین سنتی، دریدا نیز تلاش می‌کند تا با طرح مفهوم «شالوده‌شکنی»، بیش از هر چیز، شالودهٔ معرفت‌شناسانهٔ سوژه را در فراشد خلق و فهم معنا درهم بریزد؛ و به این منظور، این عمل شالوده‌شکنی را در بستری زبانی، یعنی فرایند خوانش متن در نظر می‌آورد» (عابدی، ۱۳۸۸: ۵۸) (۱۰).

«نظریهٔ بازی‌های زبانی[1]»، بحث کلیدی فلسفهٔ متأخر ویتگنشتاین[2] است که در مقابله با فلسفهٔ اولیه او یعنی «نظریهٔ تصویری زبان[3]» که یک دیدگاه فلسفی مدرن است، شکل گرفته است (خالقی، ۱۳۸۵: ۷۸-۱۰۸). در نظریهٔ اخیر، کشف ماهیت زبان ما را به کشف حقیقت جهان رهنمون می‌شود؛ حال آنکه در نظریهٔ بازی‌های زبانی، زبان کارکردهای متفاوتی دارد که تصویرگری واقعیت - رسالت نظریهٔ تصویری زبان - یکی از آنها به شمار می‌آید. ویتگنشتاین، گوناگونی و تنوع بی‌پایان زبان و به طور کلی فراگیری آن را به «بازی» تشبیه می‌کند. از آنجایی که هر بازی زبانی با شکلی از زندگی تطابق دارد، برای فهم یک بازی زبانی لزوماً باید در همان شکل از زندگی که بازی زبانی مورد نظر در بافت آن شکل گرفته است، شرکت داشت (۱۱).

اصطلاح «فرازبان» در واقع به نقش فرازبانی (۱۲) زبان اشاره دارد. نقش فرازبانی یا به عبارت دیگر نقش انعکاسی زبان، یکی از ویژگی‌های زبان است که زبان‌های انسانی را در تقابل با نظام ارتباطی حیوانات قرار می‌دهد. در اصل می‌توان نقش فرازبانی را استفاده از زبان برای صحبت دربارهٔ خود زبان دانست. اصطلاح فرازبان غالباً در تقابل با «ارجاع زبان» تعریف می‌شود که اشاره به نقش ارجاعی زبان دارد (رنج، ۱۳۹۲: ۲۲۱-۲۲۵). با توجه به این مؤلفه‌های زبانی در ادبیات پسامدرن، اکنون می‌توان بررسی کرد که بر اساس

1. The Theory Of Language Games
2. Ludwig Josef Johann Wittgenstein: به آلمانی
3. Picture Theory Of Language

رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای این مقاله، ویژگی‌های آوایی، واژگانی و نحوی زبان در رمان‌های پسامدرن ایرانی کدامند، تا بتوان تعریفی درست از زبان این رمان‌ها در سبک ادبی پسامدرن داشت.

بررسی عناصر زبان در رمان پسامدرن ایران

هر متن مرکب از واحدهای مختلف زبانی است که سبک آن را شکل می‌دهد. سبک[1] در اصطلاح ادبی آن، عبارت است از: «روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیله ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر. سبک به یک اثر ادبی وجهه خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القا می‌کند و آن نیز به نوبهٔ خویش وابسته به طرز تفکر گوینده یا نویسنده دربارهٔ «حقیقت» است» (بهار، ۱۳۸۹: مقدمه مصنف (د)).

اگر به تعاریفی که سبک‌شناسان از اصطلاح سبک‌شناسی به مثابهٔ یک دانش مستقل ارائه داده‌اند نگاهی بیندازیم، درمی‌یابیم که مسئلهٔ «زبان»، مهم‌ترین دغدغهٔ این علم است. علم سبک‌شناسی[2] بهترین نظام مطالعاتی برای پژوهش زبان است. این علم در پی تحلیل متن با رویکرد زبانی است و اینکه چه شگردهای زبانی در سخن به کار گرفته شده است؟ جایگاه و نقش زبان چیست؟ و نهایتاً مسایل زبانی چه تأثیری در کلام می‌گذارند؟ کادن در فرهنگ اصطلاحات ادبی خود می‌نویسد تحلیل سبکی باید مواردی از این دست را شامل شود: «بررسی گزینش نویسنده از لغات، شکل کلام او، شگردهای شعری و بلاغی او و نوع جمله‌ها و پاراگراف‌هایش؛ و در حقیقت در برگیرنده همه جنبه‌های زبانی و شیوه‌های بیانی‌ای است که نویسنده از آن بهره می‌گیرد» (کادن، ۱۳۷۴: ۶۶۳).

مقصود این پژوهش از سبک، مفهوم شخصی آن نیست بلکه همان‌گونه که گفته شد، مراد سبک گروهی از آثار است که پیرو یک نظریهٔ ادبی غربی یعنی پسامدرن نگاشته شده‌اند و در این معنی، سبک به مفهوم مکتب نزدیک می‌شود. از آنجایی که در ابتدایی‌ترین تلقی، نوشتن یک کنش زبانی است و معنا از قِبَل آن حاصل می‌شود، بررسی عنصر زبان به عنوان اولین و اساسی‌ترین رکن در خلق ادبیات مورد توجه است.

1. Style
2. Stylistics

زبان در مهم‌ترین تعریف خود، وسیله‌ای برای برقراری رابطه میان انسان‌هاست و شناخت ما از محیط پیرامون خود از رهگذر زبان حاصل می‌شود. «زبان وسیله‌ای است آوایی برای ایجاد ارتباط میان افراد بشر، دارای دو سطح تکواژی و واجی که همواره بر روی دو محور حرکت می‌کند: یکی محور همنشینی متشکل از تکواژها و واج‌های حاضر در پیام و دیگری محور جانشینی متشکل از تکواژها و واج‌های غایب از پیام» (نجفی، ۱۳۸۴: ۴۸). در ذیل زبان، رمان پسامدرن در سطوح مورد نظر بررسی می‌شود تا دلیل ابهام و پیچیدگی و نه بی‌معنایی آن استخراج شود.

سطح آوایی

صداها، نقش بسزایی در القای مفاهیم در زبان - گفتار و نوشتار - ایفا می‌کنند. رمان به عنوان یکی از انواع ادبیات داستانی، بیش از سایر قالب‌های ادبی توانایی بیان روایت داستانی شخصیت‌ها و رویدادهای زندگی را دارد. به همین جهت نمی‌تواند خالی از آواها در هر سطحی باشد. مهم‌ترین هدف سبک‌شناسی زبانی در این سطح، چگونگی کاربرد آواها و شناسایی و بررسی «نحوهٔ کاربرد واحدهای آوایی (صدا، آهنگ) در یک موقعیت زبانی و نقش و کارکرد بیانی آواها و اصوات زبان [است]» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۴۳). تفاوت‌های آوایی در گفتار بیشتر از نوشتار و در نظم (شعر) بیشتر از نثر نمود می‌یابد. آواهای زبان در یک نگاه کلی به چند شکل نمود می‌یابد:

الف) به صورت واژهٔ مستقل یعنی برگرفته از اصوات طبیعی موجود در محیط- طبیعت/ ذهن - برای انتقال حس شنوایی به نوشتار که مکتوب و فاقد این حس است.

ب) به صورت تفاوت بافت آوایی در واژگان و به طور کلی زبان که در این مورد، واژه مستقل به شمار نمی‌آیند.

الگوهای آوایی حاصل از این شیوهٔ تلفظ در زبان گفتار غالباً با کتابت اشتباه به نوشتار منتقل می‌شود و به شکل شکسته‌نویسی نمود می‌یابد. غالب این نوع شکسته‌نویسی‌ها نه تنها در رمان پسامدرن که در همه انواع ادبیات داستانی ایران، اشتباه نگارشی است که هنگام نوشتاری کردن واژگانی که در زبان گفتار با تغییر در

تلفظ - حذف و جابه‌جایی در واحدهای واجی و تکواژی خود - بیان می‌شوند، بـه وجـود می‌آید[۱۳]. علاوه بر تفاوت تلفظ در سطح واژگانی، تغییرات آوایـی در سـطح نحـوی نیـز نمود دارند؛ از جمله این موارد می‌توان به تکیه در جمله «نقطه اطلاع»[۱۴] یا آهنگ افتان و خیزان[۱۵] و... اشاره کرد که برخلاف موارد اخیر، تغییر آوایی جملـه همـراه بـا تفـاوت معنایی است و دیگر محدود به لایهٔ ظاهری زبان و صورت آن نمی‌شود.

آنچه پیرو اصل درهم ریختگی ژانرها در حوزهٔ آوایی این رمان‌ها نمود بـارزتری دارد، آوردن یک بخش از متن‌های دیگر در خلال روایت اصلی داستان است. بـه عنـوان مثـال تکه‌ای از یک متن - نثر، نظم (شعر) - که بدون شک زبان و نگارشـش متفـاوت از سـیر اصلی روایت داستانی است. هر چند اینگونـه بـرش‌هـایی کـه در مـتن اصـلی گنجانـده می‌شوند با هدف پیشبرد خط سیر داستان به کار می‌روند و گاه برای هم‌شکلی بـا مـتن اصلی بازنویسی می‌شوند، باز هویت اصلی خود را حفظ می‌کنند و در سیر خـوانش مـتن رمان، ما با لحن متفاوتی برخورد می‌کنیم که آوای کلام را تغییـر مـی‌دهـد. نمونـهٔ زیـر بخشی از روایت اصلی رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش» رضا براهنی به همراه چند سـطر از نمایشنامه «چهار کیلومتر و نیم از واقعیت»[۱۶] اسماعیل شاهرودی است.

> «میدون بیس و چهار اسفند ناگهان ساکت میشـه. بعـد چنـد نفـر دارن اسماعیل رو می‌آرن. اسماعیل از نمایشنامه‌ای می‌خواند. صداش تا پیش مـا می‌یاد. یکیشان می‌رود و با اسماعیل شاهرودی وارد می‌شود. او کـه عینـک کبود زده و بین پکری و عصبانیت گیر کرده است، به محض ورود عینـکش را برمی‌دارد و تو جیبش می‌گذارد و بدون آنکه کسی معـرفیش بکنـد جلـو میاید و بی‌مقدمه می‌گوید: «چون آقایان فلان و فلانی و مرحوم قلـی و کـی و کی نیامده‌اند و این (با دسـت کوتـاه خـود صـندلی‌هـای خـالی را نشـان تماشاچی‌ها می‌دهد) نمی‌شود که با نبودنشـان نمایشـنامهٔ بنـده را خـراب بکنند، خواهش دارم هر کس از تماشاچیان محترم که مایل باشـند، بیاینـد و جای این سه چهار نفر بازی در بیاورند...» و ناگهان می‌ایسـته و میگـه: «از همین آقایون استفاده می‌کنیم. اتفاقاً هندونه و کارد و قیچی و تعلیمی هـم می‌خواسّم. این میشه آقای فلان، این میشه آقای فلانی و این هـم مرحـوم

قلی. همین که تعلیمی دسشه، به مرحوم بودن بیشتر می‌خوره» (براهنی، ۱۳۸۴: ۹۸).

گاه نیز نثر اصلی داستان، کلاژی از داستان‌های متفاوت با داستان اصلی است که عموماً زبانشان مطابق متن اصلی بازنویسی می‌شود.

سطح واژگانی

کاربرد زبان در هر زمینه‌ای ماحصل نوعی گزینش واژگانی است. انسان بدون آنکه بداند یا به این امر توجه کند - به صورت ناخودآگاه - در هر بیان (گفتار) یا هر نگاشته (نوشتار) دست به انتخاب کلمات می‌زند. در متون ادبی (ادبیات داستانی، شعر و...) به سبب اهداف زیبایی‌شناسانه، این گزینش همراه با نوعی حساسیت و دقت بیشتر است؛ زیرا کلمات علاوه بر انتقال معنا، بار عاطفی نیز دارند. تمایل به انواع مختلف واژه‌ها بیانگر نوع اندیشه حاکم بر این گزینش‌هاست که نهایتاً با سبک نوشته، تناسب خاصی دارد.

زبان پدیده‌ای پویاست. زایایی زبان به گفته سوسور بر اساس دو رابطه متداعی[1] (جانشینی)(۱۷) و زنجیره‌ای یا همنشینی قابل توصیف است (سوسور، ۱۳۹۲: ۱۷۶-۱۸۲). محور اول مربوط به لایهٔ واژگانی زبان است. رابطهٔ متداعی مبتنی بر انتخاب[2] است و در واقع «رابطهٔ موجود میان واحدهایی [است] که به جای هم انتخاب می‌شوند و در همان سطح، واحد تازه‌ای پدید می‌آورند» (صفوی، ۱۳۸۳، ج۲: ۲۸)؛ یعنی همان تکواژها و واج‌های غایب از پیام که در تعریف زبان از آن یاد شد.

واژه، سومین واحد زبانی پس از واج و تکواژ است که از یک تکواژ - تکواژ قاموسی- یا چند تکواژ درست می‌شود (وحیدیان و عمرانی، ۱۳۸۶: ۸-۹). و کوچک‌ترین واحد معنادار زبان به شمار می‌رود. بر این مبنا هر متن از کنار هم نشستن واژه‌ها تشکیل شده است. واژگان رمان‌های پسامدرن به فراخور محتوا از هر دو شاخهٔ زبان معیار یعنی زبان نوشتار و زبان گفتار که بر اساس جدول زیر مراتب آن بیان شده است، گزینش می‌شوند.

---

1. Associative
2. Selection

مراتب زبان			مثال
زبان نوشتار	زبان ادبی	ادبی مهجور	گریز گرفت/ هزیمت گرفت
		ادبی متداول	به هزیمت رفت
		ادبی مصنوع (نثر شاعرانه، استعاری، موزون، مسجع و...)	پا به گریز نهاد/ راه گریز در پیش گرفت/ فرار بر قرار اختیار کرد/ هزیمت ز میدان غنیمت شمرد/ و...
	زبان رسمی	زبان مهذب	گریخت
		زبان علمی، تخصصی، حرفه‌ای و...	-
		زبان اداری، قضایی، تجاری و...	متواری شد
	زبان معیار		فرار کرد
زبان گفتار	زبان روزمره (یا: زبان محاوره/ زبان تداول)		در رفت/ جا خالی کرد
	زبان عامیانه	مرتبه ۱ (زبان عامیانه در معنای متداول آن)	جیم شد/ قاچاق شد/ زد به چاک/ دک شد
		مرتبه ۲ (زبان جاهلی/ لاتی/ چاله میدانی)	فلنگ را بست/ غزل جیم را خواند/ فرار را دمش داد/ زد به چاک محبت/ حب جیم را خورد/ وَرمَلاغه را دَمش داد

(نجفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۶)

در برخی از رمان‌های پسامدرن، غلبه با شاخه زبان گفتار و زیرشاخه‌های آن (زبان روزمره یا محاوره، عامیانه، گفت‌وگوی خودمانی و...) و برعکس در برخی دیگر غلبه با شاخه زبان نوشتار و زیر شاخه‌های آن (زبان ادبی متداول، زبان رسمی، علمی و...) است؛ اما دایرهٔ واژگانی مسلط بر مجموع این رمان‌ها برگرفته از هر دو بافت زبانی است و برخلاف تصور عمومی دربارهٔ سبک ادبی پسامدرن، لزوماً واژگان جدید و گاه ساختگی و غیر قابل فهم در آنها به کار نرفته است. این گزینش واژگانی بیانگر آن است که سطح واژگانی زبان در این رمان‌ها پیرو دلالت خاصی نیست و دلالت‌های واژگانی از تمامی حوزه‌ها به منزلهٔ خرده‌روایت‌ها در متن آنها نمود می‌یابند. به عنوان مثال وقتی داستان به شیوهٔ تک‌گویی درونی روایت می‌شود، نوع ارجاع ضمنی غلبه پیدا می‌کند و از عینیت

شفاف به سمت ذهنیت انتزاعی سوق پیدا می‌کنیم. برگزیدن واژگان ذهنی و پیرو آن سبک انتزاعی، زمینه مساعدی را برای منتقل کردن بحران هویت که یکی از محورهای اصلی این رمان‌هاست، ایجاد می‌کند و همخوانی مناسبی با بی‌اعتباری زمانی این داستان‌ها دارد.

«نه، مقابل آیینه نبودم. یعنی ممکن است این همان تصویر گم‌شدهٔ چهارده سالگی‌ام باشد؟ یک آن حس کردم دچار جنون شده‌ام. مگر مرز میان جنون و هشیاری، برای شخص مجنون، مرز مشخصی است؟ همهٔ آنهایی که تعادل روانی‌شان به هم خورده است، پای در مسیری می‌نهند که انتهایش را جنون می‌نامند. اما این انتها کجاست؟ بی‌شک بعضی‌ها پس از اندکی پیشروی در این مسیر متوقف می‌شوند و اگر شرایط مناسبی باشد، کم‌کم راه رفته را برمی‌گردند. اما این انتها، این مرز میان هشیاری و جنون، که تا از آن برنگذشته‌ایم پیدا نیست، اگر پیموده شد آیا به آن واقف خواهیم بود؟ طبعاً برای دیگران مسئله روشن است. اما برای خودمان چطور؟ ندیده‌اید دیوانگانی را که به شما هشدار می‌دهند که دیوانه نیستند و شما، همهٔ شما نظاره‌گان، به او خندیده‌اید؟ پس ممکن است من هم از این مرز، از این انتها، برگذشته باشم و ندانم؟...» (قاسمی، ۱۳۹۲: ۵۸).

البته در اینجا ذکر دو نکته الزامی است، نخست اینکه این امر خودآگاهانه از جانب نویسنده صورت نمی‌پذیرد و به اقتضای پیشبرد روایت داستانی در متن جاری می‌شود و دوم آنکه عموماً داستان‌نویسان ایران از جمله رمان‌نویسان، دقت نظر خاصی در انتخاب این دلالتمندی‌ها ندارند. این بی‌دقتی تا حدود زیادی ناشی از این عقیدهٔ جاافتاده در حوزهٔ ادبیات ایران و برخی نویسندگان کشور است که ادبیات از جمله داستان و شعر حاصل الهام و جذبه یا ذوق هنری است، حال آنکه ادبیات یک علم است و قوانینی دارد که پیروی از آنها در کنار قریحهٔ شخصی، اثری ماندگار می‌آفریند.

از دیگر سوی، واژگان ابداعی و نوساخته در این رمان‌ها بسیار کم دیده می‌شود، به نحوی که می‌توان گفت این نویسندگان پیرو کاربرد واژه‌های مرسوم هستند و دست به نوآوری در این حوزه نزده‌اند. به عنوان مثال حضور واژه‌های بیگانه از سایر زبان‌ها چه در

زبان راوی و چه در زبان شخصیت‌های داستانی که برخی آن را نشانی از سبک پسامدرنیستی زبان این داستان‌ها می‌پندارند، در ادبیات داستانی غیر پسامدرن رئالیستی، ناتورالیستی و مدرن - مسبوق به سابقه است و منحصر به این رمان‌ها نیست. بنابراین این ویژگی‌ها نشان‌دهندهٔ سبک متمایزی مانند سبک پسامدرن در کاربرد واژگان این رمان‌ها نیست.

با وجود این ذکر چند ویژگی در سطح واژگانی این داستان‌ها در نسبت با سبک ادبی پسامدرن حایز اهمیت است که در ذیل بدان‌ها اشاره می‌شود. در میان انبوه کاربرد واژگان در جایگاه اسم - چه عام و چه خاص - که لزوماً در کمیت کاربرد تفاوت چندانی با هم ندارند، توجه ویژه به برخی اسم خاص‌ها ضروری است. یکی از این موارد که باید به آن پرداخت، استفاده از یک یا چند حرف به جای نام خاص اشخاص در این داستان‌هاست. نویسندگان این آثار گاه از حروف الفبا برای نام‌گذاری شخصیت‌های داستان خود استفاده می‌کنند. نظر پاینده بر این است که این حروف به عنوان نمادهای زبان در واقع نوعی مجاز جزء به کل برای زبان به حساب می‌آیند و این کاربرد، تمهیدی برای تأکید بر متنیت شخصیت‌ها یعنی ساخته‌شدنشان از زبان است (پاینده، ۱۳۹۰، ج۳: ۸۹-۹۰). مثلاً در رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها»، «میم الف ر» همان «رعنا» معشوق راوی داستان است.

> «ناگهان قلبم فشرده شد. «میم الف ر» نه تنها هیچ بدی‌ای به من نکرده بود بلکه تنها کسی بود که مرا واقعاً دوست می‌داشت. او را از سال‌ها پیش می‌شناختم» (قاسمی، ۱۳۹۲: ۴۸).

یا در رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش»، «میم‌میم» همرزم مجید شریفی، پسر دکتر شریفی (پسر دایی دکتر رضا، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان) است.

> «پس از سلام، می‌بخشید که من این نامه را با تأخیر برای شما می‌نویسم. من اسمم میم‌میم است و اصرار هم نداشته باشید که هویتم را دقیقاً برای شما افشا کنم» (براهنی، ۱۳۸۴: ۱۸۳).

از دیگر ویژگی‌های مهم لایهٔ واژگانی این داستان‌ها، کاربرد دو نام برای یک شخصیت داستانی است که در قالب دو واژهٔ متفاوت بروز می‌کند و ثنویت یا چندگانگی

این داستان‌ها در مؤلفه‌های مختلف آن از جمله نظرگاه (زاویه دید)، زمان، روایت و... را به حوزهٔ واژگان کشانده، علاوه بر پیچیده کردن درک معنا از ورای کنش‌های داستانی یک شخصیت با دو اسم، ثنویت در هویت انسان پسامدرن را نیز تداعی می‌کند[۱۸] و فضای داستان را بیشتر در عدم قطعیت، ناپایداری، کثرت، شک و... که از ویژگی‌های بنیانی سبک پسامدرنیستی حاکم بر این داستان‌هاست، فرو می‌برد؛ به گونه‌ای که حتی به نام شخصیت‌ها که ویژگی اصلی آنهاست و با آن شناخته می‌شوند هم نمی‌توان اعتماد کرد.

هر گروه از این نام‌ها متعلق به یک شخصیت است که در قالب دو یا چند نام در داستان ظهور کرده‌اند. این شخصیت‌ها هم در خلال جریان داستانی رمان پسامدرن و هم در جریان داستانی که از آن گرفته شده‌اند، حضور دارند. بنابراین حایز ویژگی بینامتنیت نیز هستند. در نمونه زیر، راوی داستان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» آشکارا چندشخصیتی خود و معشوقش را برای خواننده فاش می‌کند و نام‌های شخصیت‌های مختلف خود را که در جریان داستان در قالب آنها نقش‌آفرینی کرده یا می‌کند، فهرست‌وار می‌آورد.

> «نه اتاق کوچک و زندگی محقرم به او چنین چشم‌اندازی می‌داد و نه شخصیت متلاطمم. در حقیقت، اگر او (رعنا) سه شخصیت داشت، تعداد شخصیت‌های من بی‌نهایت بود. من سایه‌ای بودم که نمی‌توانست قائم به ذات باشد. پس دائم باید به شخصیت کسی قائم می‌شدم. دامنهٔ انتخاب هم بی‌نهایت بود. گاه ماکس فن سیدو می‌شدم، گاه ژرار فلیپ، گاه ژان پل سارتر، گاه داستایوسکی و گاهی هم جان کاساویتس. حساب و کتابی در کار نبود. آدم بلهوسی بودم و گاهی هم می‌رفتم به قالب طرف مقابلم؛ و او که گه‌گیجه می‌گرفت، من به خنده می‌افتادم و او نمی‌دانست چرا و بهش برمی‌خورد. حالا تصور کنید در آن ده روزی که من و رعنا با هم بودیم، چه کسی با چه کسی عشق‌بازی می‌کرد!» (قاسمی، ۱۳۹۲: ۸۳-۸۴)

یکی دیگر از مواردی که به طور برجسته در سطح واژگانی این رمان‌ها وجود دارد و می‌توان به عنوان ویژگی برجستهٔ سبکی این نویسندگان از آن یاد کرد، وفور واژه‌های

مربوط به نام کتاب‌ها - حتی نام خود رمان - فیلم‌های مطرح، نشریات، مقالات، شخصیت‌های داستانی کتاب‌های شناخته‌شده (داستان، شعر، نمایشنامه و...)، نام خاص افراد (فیلسوفان، نقاشان، نظریه‌پردازان و کلاً دانشمندان مربوط به علوم مختلف یا نویسندگان، شاعران و... شناخته شده در ایران و جهان) و اصطلاحات مربوط به علوم خاص است. نویسندگان پسامدرن سعی در کاربرد هرچه بیشتر واژه‌ها، تعابیر و اصطلاحاتی دارند که در قالب علوم مختلف از آن آگاهی دارند و به نوعی در متن، آن را به رخ خوانندهٔ خود می‌کشند.

> «پیش‌بینی شد که گرم‌ترین تابستان جهان در پیش روست؛ خدایان کهن «آزتک» بیدار شدند؛ یک نوع حس گریز از مرکز به همه دست داد؛ معراج‌های کهن مرسوم شد؛ «کریستف کلمب» از راهی که وارد آمریکا شده بود، قرن‌ها به عقب برگشت و راهی مسقط‌الرأس خود شد؛ لایه‌های مختلف زمانی شهر «تروا» ترک برداشت و جهان درست شاهد حضور آن لایه شد که «هومر» آن را در «ایلیاد» تعریف کرده بود؛ «دانته» پیش از رسیدن به آخرین پله‌های جلد سوم کتاب خود برگشت به گذشته کتابش و درست در مدخل «دوزخ» قرار گرفت و «جیمز جویس» بخش «مالی»ی شاهکارش «اولیس» را لیسید» (براهنی، ۱۳۸۴: ۱۰).

این نویسندگان گاه ارجاعات این نام‌ها و ترکیبات خاص را در انتهای کتاب در قالب یک فهرست با توضیح مختصر هر یک، ضمیمهٔ رمان خود کرده‌اند؛ برای مثال می‌توان از همچین فهرستی در انتهای رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش» نام برد (همان: ۶۲۵-۶۳۱). یا در خود روایت داستانی هنگام کاربرد این واژگان، آن را شرح داده و معنا یا منبع آن را برای خوانندهٔ خود آشکار ساخته‌اند.

برخی این ویژگی در سبک نگارش را ناشی از نوعی «دغدغهٔ روشن‌فکری» نویسنده پسامدرن تلقی کرده‌اند[۱۹]. بنابراین شاید بتوان گفت در حوزهٔ واژگانی، اسم‌های خاص (نام‌ها) بیشترین نقش را دارند.

گذشته از نام‌ها در قالب اسم‌های خاص یا گروه‌های اسمی، کلمات دیگری نیز در حوزهٔ سطح واژگانی زبان قرار دارند که مهم‌ترین آنها عبارتند از: صفت‌ها، مضاف‌الیه‌ها و قیدها... که در میان آنها صفات یا مضاف‌الیه‌ها و قیودی که بیانگر شک و تردید، بی‌ثباتی، تکثر و در مجموع عدم حتمیت هستند، در مقایسه با مواردی که مرکزیت، یکپارچگی و قطعیت را می‌رسانند، در این رمان‌ها حضور پررنگ‌تری دارند. مانند قید «شاید» در نمونه زیر که علاوه بر معنای واژه از طریق تکرار نیز حاکی از تردید است.

«شاید، شاید، شاید در وجود دکتر اکبر چیزی هست که تو به او قصه‌ای را بدهی که هم آن آهان را داشته باشد، هم آن «دیگه من از اسب افتادم»»

(براهنی، ۱۳۸۴: ۱۸-۱۹).

لایهٔ نحوی

نحو[1] یا ساخت زبان در ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین تعریف خود، چگونگی چینش واژگانی در جمله است. سخن‌گویان زبان‌های مختلف بدون نیاز به آموزش از طریق شنیدار با دستور معیار زبان مادری خود آشنایی دارند، به گونه‌ای که جابه‌جایی واژگان در این ساخت دستوری را حتی اگر با نام و اصطلاح آن در نحو زبان آشنا نباشند، درمی‌یابند. هر گونه تغییر در این دستور زبان معیار، نوعی هنجارشکنی تلقی می‌شود و بدون شک می‌تواند در شناسایی سبک زبانی حایز اهمیت باشد. آنچه در باب محور همنشینی - متشکل از تکواژها و واج‌های حاضر در پیام - در تعریف زبان گفته شد، مربوط به لایهٔ نحوی زبان می‌شود. «بررسی ساختمان جمله‌ها، روابط واژه‌ها با هم، شیوه‌های ترکیب واژه‌ها در عبارت‌ها و جمله‌ها، نظم و دستورمندی واژگان، تحلیل نقش معنی‌شناسیک واژه در جمله و... موضوعات[ی است که] در قلمرو علم نحو قرار می‌گیرد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۸).

بحث در این سطح مربوط به دستور زبان است و عملکرد مهم زبان یعنی «استفادهٔ مناسب و منطقی از زبان به عنوان ابزار سازمان‌دهندهٔ فکر و ذهن و توفیق در برقراری

1. Syntax

ارتباط گفتاری و نوشتاری» (وحیدیان و عمرانی، ۱۳۸۶: ۲) از این لایهٔ زبانی و مشتقات آن آغاز می‌شود. نحو یا دستور زبان[۲۰] مورد نظر در این پژوهش علاوه بر کیفیت همنشینی واژه‌ها در ساخت جمله، اصول ناظر بر پیوستگی جمله‌ها با یکدیگر را نیز در نظر دارد. هر چند آواها و واژه‌ها (دو سطح پیشین) حامل معنا هستند، نقشی که واژه‌ها در آفرینش محتوای متن دارند، به دلیل ساختار روایی داستان در لایهٔ نحوی نمود بیشتری دارد. به همین منظور جملهٔ مستقل یا «آزاد جمله»[۲۱] به عنوان مبنای واحدِ زبانی جمله که دارای نحو است، قرار گرفته است و در این سطح به تمامی انواع جمله از جملات ساده و مرکب گرفته تا «جمله‌های استثنایی»[۲۲] نظر داریم.

به طور کلی اجزای جمله یا به شیوهٔ معمولی یعنی روش متداول در نوشتار علمی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، یا به شیوهٔ بلاغی. اگر بررسی سطح نحوی زبان رمان در سبک پسامدرن با سنجش نظم خطی واژه‌ها مطابق با نحو معیار جملات در زبان آغاز شود، باید گفت سنجش جابه‌جایی‌های اجزای جمله نشان می‌دهد که جمله‌های این متون در سطح نحوی، هنجارگریزی‌ای را که حاکی از آفرینش سبکی باشد، نشان نمی‌دهند[۲۳] و غالباً در سطح واحدهای کوچک‌تر از جمله و بزرگ‌تر از واژه (ترکیب‌ها، عبارات، جمله‌واره و...) تا واحد جمله از «نحو معیار» یا به بیان بهتر «نظم پایه[1]» پیروی می‌کنند. در جای‌جای این رمان‌ها همانند گفتار روزمره به فراخور فضای داستان، حذف، اضافه و جابه‌جایی‌هایی در اجزای جمله برای القای بهتر معنا صورت گرفته است.

> «یک ماه بعد، حوالی ظهر رفته بود توی صف ایستاده بود تا چند تا نان بربری بخرد. وقتی که برگشت، دید زنش همه‌چیز را رها کرده و نشسته جدول حل می‌کند. با کمی دقت معلوم شد نامهٔ دیگری از جبهه رسیده، منتها به خط یأجوج و مأجوج. فقط با مراجعه به لغت‌نامهٔ بزرگ وبستر و بررسی خط‌های مختلف دنیا فهمیدند که خط را چطور بخوانند» (براهنی، ۱۳۸۴: ۶۶).

اما این تغییرها در رمان پسامدرن حاکی از سبک خاصی در نوشتار نیست. در یک نگاه کلی زبان این رمان‌ها، ساخت دستوری و ساخت معنایی خود را تا واحد جمله کاملاً

1. Basic Word Order

حفظ می‌کنند. همین موضوع در باب طول جمله‌ها نیز صادق است. هرگاه سیر روایت داستان شتاب می‌گیرد، جملات، کوتاه و پشت سر یکدیگر می‌آیند. در مکالمه‌ها (دیالوگ‌ها)، طول جمله‌ها نسبت به سایر جملات متن کوتاه‌تر است که این ویژگی، خاص این رمان‌ها نیست و حذف به قرینهٔ لفظی و معنوی در مکالمهٔ دو یا چند نفر از شخصیت‌های داستان - همانند مکالمه در گفتار واقعی روزمره - در همه انواع داستان‌ها دیده می‌شود و هرگاه سیر داستان‌گویی به روال عادی خود بازگردد، جملات به منزلهٔ واحدهای اندیشگانی در اندازهٔ طولی متعارف و معمول نگاشته می‌شوند. جملات ساده و مرکب هم با طنین تقریباً یکدستی در متن این رمان‌ها وجود دارند. جملات غالباً سبک هم‌پایه یا وابسته را تداعی می‌کنند و روایت داستان را پیش می‌برند.

> «اریک فرانسوا اشمیت، با آنکه هشتاد و نه سال از عمرش می‌گذشت، حواسِ بسیار جمعی داشت؛ و برای آنکه احساسات ماتیلد را جریحه‌دار نکند، تا جایی که ممکن بود، از به کار بردنِ جملاتِ سرزنش‌آمیزی، مثلِ «قبلاً که به تو گفتم...» اجتناب می‌کرد. به علاوه چون گوش‌هایش سنگین بود، بیشترِ وقت‌ها صدای ماتیلد را نمی‌شنید و در نتیجه مطمئن نبود که او همان سؤالِ قبلی را تکرار کرده باشد. و اگر از او نمی‌خواست حرفش را تکرار کند، برای آن بود که چنین درخواستی مثل آن بود که بگوید: «مگر فراموش کرده‌ای گوش‌های من سنگین است؟» و این، گذشته از ماتیلد، احساسات خودش را هم جریحه‌دار می‌کرد. پس می‌کوشید حدس بزند چه گفته است. اگر هم حدسش درست درنمی‌آمد، اهمیتی نداشت؛ چون خودِ ماتیلد هم فراموش می‌کرد چه گفته است» (قاسمی، ۱۳۹۲: ۱۷۹).

این تبعیت جمله‌ها در طول آنها و استفاده توأمان از جملات ساده و مرکب در آن بخش‌هایی از روایت رمان‌های پسامدرن که مربوط به شخصیت بیمار داستان است، شکل متفاوتی به خود می‌گیرد. یکی از ویژگی‌های سبکی این داستان‌ها اعم از رمان، آن است که غالباً شخصیت اصلی یا یکی از شخصیت‌های اصلی آنها، دچار پارانویا[۲۴] یا بیماری‌های روانی دیگری از این دست هستند.[۲۵] به گفتهٔ *بری لوییس*، «پارانویای شخصیت‌های یادشده، بازنمایی و تقلید غیرمستقیمی است از حال و هوای هراس و

سوءظنی که در تمام دورهٔ جنگ سرد [بر روابط دو بلوک شرق و غرب] مستولی بود... داستان‌های پسامدرنیستی به شکل‌های گوناگون، منعکس‌کننده اضطراب‌های پارانویایی [انسان معاصر] هستند» (لوییس، ۱۳۸۳: ۹۹-۱۰۰).

در بخش‌هایی از متن داستان که از زبان این شخصیت‌ها بیان می‌شود، جملات غالباً کوتاه و به شکلی ساده هستند و میل به سبک گسسته دارند. بدین معنا که واحد اندیشهٔ فرد در قالب یک جمله و جدا از واحد بعدی بیان می‌شود. جملاتی که از زبان این افراد در متن جاری می‌شود، در ساختار دستوری درست است و غالباً پیوند معنایی خود را با جملهٔ قبلی قطع می‌کند و این امر گاه حتی تا سطح دستوری جمله نیز پیش می‌رود و در این مرحله، زبان شکل هذیان‌گونه به خود می‌گیرد. همانند سخنان «دکتر رضا» در رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش» پس از گم‌شدن مادرش در پاسگاه ازگل که بخش‌هایی از آن تا مرز بی‌معنایی پیش می‌رود.

«جناب رییس، یه بار سر دیگ تنش را برداش. هژده نفر از همه جای بدنش افتادن به حرف. وراجی طولانیِ اعضای بدن. دستش رو میذاش روی شونه‌ش، شونه حرف می‌زد. دستش رو میذاش روی زانوش، زانو حرف می‌زد. دستش رو میذاش روی گوش راستش، گوش راستش حرف می‌زد. بعد گفت، کفشامو در آرین، جورابامو در آرین، پاهام می‌خوان حرف بزنن. کفش و جورابش رو درآوردیم. دو پا با هم ساعت‌ها حرف زدن. حتی انگشتاش آهسته با هم حرف می‌زدن. و بعد پهلوهاش رو به صدا درآورد. مثل بلند کردن صدای بلندگو بود. و بعد خودش رو آزاد گذوش. گفت: حالا کسی که باید حرف بزنه، حرف می‌زند. من نیستم که حرف می‌زنم. من همه‌چیز را فراموش کردم. حالا او حرف می‌زنه. و ناگهان گفت: روح من، زندان تنمه. حالا تنم از روحم آزاد شده و همه اعضای تنم حرف می‌زنن: پرّا پرّا پرّا کننده شاید در براندیدانندگانیشمارشداستندشدمدانی‌می شده‌درباشدیدیده ردارندتی شرتانتیرافسوردیگانه منشوقیژانیرده تاحاضار وانکارفتارکارمانیده‌ری‌به‌چوتاکی رستنندیداقوضیادفرگاجیخچیننذاره

باغدسنینگاندارفردادیبوشیراشاویدباخیداتهونگارقریدو. «قطع کنین! این حرفا چیه از زبون یک زن بدبخت گمشده می‌زنین؟» فشتارشاویرننبدونارهه‌کشقاق سرپرادغامپاتوراهانیدهقورداکنننندردیداشتیم هشقونی فرزبذاریدانهکندراشه‌هافینگاجه برداشتوششاشا. «قطع کن آقا! قطع کن! مرتیکه گنده خجالت نمی‌کشه. دری وری میگه مرتیکه. استوار! یه فکری به حال این مرد بکن. مادرش گم‌شده. خل شده!» خرووندیشتننبدنداديروگرادپاترتانیوندیروقومارتانیشجارهاتری تیدها سرشتاجی‌فشتراوی‌های گوجنرجوبافنیبه شربوتربشاریاریحهنفسقلسق که رابه فاترنه جاده هاندارتمارنده شکتشفل «بزن تو گوشش! با ته طپانچه بزن تو مخش! استوار! بزن! تلفن کن به اورژانس، به بیمارستان «رضاعی». همین نزدیکهاس. مرکز! مرکز! مرکز! اینجا ازگل، پاسگاه ازگل. یکی اینجا زده به سرش. بعله. نخیر! بگوشم، خواهش می‌کنم. چی رو صورت‌جلسه کنیم؟» جنگر یجنگر یجنگریجنگر یجنگریجنگریجاجاخیاتینه فاشدورتوبکاتیشکاکاکادارشنبنه دارتهاجنگریجنگریجنگرچوتاکی رستنندیدابرتوفارقیادهکاشیتلفلگهن‌داربی سوتاره‌فنقستقستاردیافتاره‌داهو میکادیلوتهارته فتهارفتهاکتهارته‌شتهارتهیتهارته زنهارته فتهار.» عجب گرفتاری شدیم. مرتیکه دهنش کف کرده بازم دس بردار نیس. استوار بزن تو ملاجش. مهم نیس! بزن! فردا میگن ما دیوونه‌ش کردیم. شانس مارو ببین... از صب تا شب با دزد و معتاد و قاتل و فاحشه سروکار داریم. دیگه این‌جورش رو ندیده بودیم. خفه شو!» و طپانچه‌اش را درمی‌آورد» (براهنی، ۱۳۸۴: ۳۰۹-۳۱۱).

تا این بخش مشخص شد که زبان در این رمان‌ها در واحدهای زبانی از کوچک‌ترین واحد سخن- واج- تا بزرگ‌ترین واحد سخن- جمله مستقل- غالباً پیرو نظم طبیعی کلام است.

آرایش نحوی کلام در واحد بندنوشت این رمان‌ها نیز تا حدود زیادی پیرو نظمی است که در زبان معیار وجود دارد و به نسبت کل متن کمتر پیش می‌آید که جابه‌جایی و هنجارگریزی در پیوند میان جمله‌های یک بندنوشت باشد. معمولاً آنچه در عدم قطعیت پیرنگ (طرح)[1] داستانی، نبود نظم خطی در عنصر زمان و شخصیت‌پردازی[2] به عنوان مهم‌ترین عناصر سبک‌ساز داستان‌های پسامدرنیستی و به طور کلی از هم گسیختگی این داستان‌ها وجود دارد، در سطح روایی داستان در قالب‌های بزرگ‌تر از واژه‌ها و همنشینی آنها- جمله- یعنی گاهی در پاراگراف‌ها و پیوند میان آنها و غالباً در سطح پیوستگی معنایی فصل‌های این رمان‌ها و اپیزودهای داخلی آنها نمود پیدا می‌کند. یکی از بارزترین نمونه‌های این امر، عدم ترتیب منطقی در اپیزودهای داخلی فصل‌های رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» است. برای نمونه می‌توان از فصل نخست این رمان با عنوان «نه گابیک، اینجا نه!» (قاسمی، ۱۳۹۲: ۷-۴۰) نام برد که دارای نه اپیزود داخلی است و آنها را بر اساس روایت‌های مربوط به دورهٔ حیات راوی به ترتیب ۱-۳-۵-۶-۷-۹ و روایت‌های زمان پس از مرگ وی، ۲-۴-۸ می‌توان مرتب کرد.

نتیجه‌گیری

هنگامی که از دید یک پژوهشگر سبک ادبی به بررسی چگونگی کاربست زبان ادبیات پسامدرن در رمان‌های ایرانی- مدعی قلم‌فرسایی در ذیل این سبک- می‌پردازیم، درمی‌یابیم که از نظر زبانی در بسیاری از انواع آن در نگاه نخست، زبان متن، زبان معیار منظم و قابل فهم است و پس از خواندن بخشی از کتاب برخلاف تصور رایج از زبان رمان پسامدرن، اصلاً با واژگان و ترکیباتی نامألوف یا عبارات، جملات و بندنوشت‌هایی که جابه‌جایی‌های غیر ساختارمند داشته باشد، مواجه نمی‌شویم و نشانی از شلختگی زبان و جابه‌جایی‌های مکرر واحدهای زبانی در آنها دیده نمی‌شود. گویا دلیل اصلی این برداشت در نوع پیوند میان زبان و محتوای این رمان‌هاست که فهم آنها را دشوار می‌کند. در حقیقت آنچه در زبان رمان پسامدرن اتفاق می‌افتد، فراتر از یک تصور

1. Plot
2. Characterization

ساده‌انگارانه در باب درهم ریختگی سطح آوایی، واژگانی یا نحوی آن است. زبان رمان پسامدرن در قالب آوا، واژه و نحو، دچار هنجارگریزی یا جابه‌جایی نیست و از این طریق اعاده معنا نمی‌کند؛ بلکه آنچه اتفاق می‌افتد در سطوح زبانی بالاتر از جمله یعنی در سطح روایت، طرح رمان، چندگانگی فرجام و... است و زبان (فرم)، خود موجد این تشویش، عدم قطعیت، از هم گسیختگی، پراکندگی و عدم مرکزیت نیست، بلکه ساختار تو در توی زبان متکی بر بافت این متون در ارتباط با محتوای هنجارگریز این داستان‌ها بیانگر فروپاشی معنا، نسبی‌گرایی حقیقت، بحران عقل و باورها در فلسفه پسامدرنیستی است. رمان‌نویسان پسامدرن خود را مقید به کاربرد نوع خاصی از زبان نمی‌کنند؛ بلکه از هر طریقی که با کاربرد آن بهتر بتوانند به هدف خود که بازتاب بحران‌های زندگی انسان معاصر است، نایل آیند، بهره می‌گیرند، چه این روش تکراری و آزموده شده باشد و چه نوآورانه.

این رمان‌ها تلفیقی از مشخصه‌های زبانی پیشین این ژانر در کنار نوآوری‌های فردی نویسندگان آنها در تجربه‌ای جدید از رمان‌نویسی با نام پسامدرن هستند. غالب نویسندگان مدعی نگارش رمان پسامدرن در کشور به هر چیزی در حوزهٔ صورت و محتوا دست انداخته و آزموده‌اند، تا سبکی متفاوت بیافرینند؛ اما هنوز بسیاری از ویژگی‌های سبک پسامدرن در این رمان‌ها به بار ننشسته است. رمان پسامدرن در ایران هنوز به دورهٔ شکوفایی خود نرسیده است و تا تبدیل شدن به یک جریان ادبی مستقل در رمان‌نویسی، راه نسبتاً درازی در پیش دارد. شاید به همین سبب، بسیاری نگارش این آثار را آزمون و خطایی برای آفرینش نوع بدیعی از ژانر رمان فارسی و نویسندگان آنها را «نویسندگان تجربی» می‌خوانند. بهترین تعبیر از زبان رمان پسامدرن آن است که بگوییم در این رمان‌ها، اتفاق در زبان می‌افتد نه با زبان. غالباً درک نشدن معنای متن ادبی به دلایلی که ذکر شد، از جانب مخاطبی که آشنایی با این نظریات ندارد، تعبیر به روشن‌فکری و شیوهٔ نوین در خلق اثر ادبی و نهایتاً پسامدرن تلقی شدن آن شده است. نویسندگان رمان‌های پسامدرن در ایران هنوز به یک سبک فردی دست نیافته‌اند و حتی در سبک گروهی نیز نمی‌توان آنها را در زمرهٔ یک گروه نویسنده رمان پسامدرن در ایران قرار داد، بلکه بخشی از دایرهٔ بزرگ‌تری به نام رمان و شاید بهتر است بگوییم داستان پسامدرن در سطح جهان هستند که هنوز در مرحلهٔ تقلید، آن هم بیشتر در حوزهٔ تکنیک‌های صوری و حتی کج‌فهمی از این نوع ادبی قرار دارند. بدون شک در کنار

این حکم کلی و نه قطعی باید فردیت و خلاقیت هنری نویسندگان این رمان‌ها را نیز در نظر گرفت.

پی‌نوشت

۱. کوپر، ۱۳۸۸: ۴۹۶-۵۲۳ و مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۱۲۱-۱۳۸.

۲. همان‌طور که می‌دانیم یک اثر ادبی تلفیقی از صورت و معنی است و هیچ‌گاه نمی‌توان این دو را از هم جدا کرد. بحث دربارهٔ زبان رمان پسامدرن، هرگز به معنی نادیده گرفتن ارتباط آن با معنا و سایر عناصر داستانی در این رمان‌ها نیست؛ بلکه تسامحاً برای تمرکز بر این عنصر و مشخصه‌های آن، جدا فرض شده است.

۳. هر چند ساختارهای زبانی هر فرد (خالق اثر) با دیگری بر اساس متغیرهای مختلفی از جمله جغرافیا، جنسیت، ژنتیک، سن، هوش و حتی جامعهٔ زبانی و... متفاوت است، این پژوهش تمامی این آثار را تعمداً بدون در نظر گرفتن این متغیرها و با فرض به نداشتن آگاهی از نام نویسندگانشان بررسی کرده است.

۴. دو سطح «بلاغی» و «ایدئولوژیک یا اندیشگانی» زبان این رمان‌ها در مقالهٔ مستقل دیگری به قلم نویسنده، بررسی شده است.

۵. نگرش وجودشناسانه، مرگ فراروایت‌ها، عدم قطعیت[1]، تناقض[2]، آشفتگی مکان، زمان‌پریشی[3]، درآمیختن انواع هنری، تغییرات زاویه دید، بینامتنیت، آیرونی، آشفتگی و عدم انسجام[4]، درهم گسیختگی[5]، پارانویا، اتصال کوتاه[6]، فرجام‌های چندگانه[7]، چندشخصیتی، مشارکت[8] و... و... از جمله مهم‌ترین مؤلفه‌های پسامدرن بودن این دو رمان هستند.

۶. لیوتار، ۱۳۸۰: ۹-۵۷ و حقیقی، ۱۳۸۳: فصول مختلف.

۷. منظور ایشان از «زبان»، «زبان گفتار» است که در میان موجودات تنها در تملک انسان است. ریچارلد هارلند نیز بر این باور است که «در نظریه پست‌مدرنیستی-پساساختارگرایانه، «نظام قواعد و مقولات زبان» بر «گفتار» فرمان نمی‌راند و «گفتار» به

1. Indeterminacy
2. Contradiction
3. Anachronism
4. Incoherence
5. Fragmentation
6. Short Circuit
7. Muultiple Ending
8. Participation

بی‌ثبات کردن «نظام قواعد و مقولات زبان» می‌پردازد» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۸۲).

۸. تمایز متداول میان «فرازبان» [metalanguage=Metasprache] یا «زبان نحو» [Syntaxsprache؛ syntaxlanguage] از یکسو و «ارجاع زبان» [=زبان ارجاعی: Objektsprache؛ object – language] از سوی دیگر به آرای تارسکی و ر. کارناپ بازمی‌گردد و به تحلیل دقیق زبان‌های معنی بنیاد و رفع تناقضات [Antinomien؛ antinomies] مربوط می‌شود (رنج، ۱۳۹۲: ۲۲۱).

۹. محمود فتوحی در کتاب سبک‌شناسی ذیل عنوان فردیت در سخن علمی و ادبی از گونه زبانی داستان‌های پسامدرن به عنوان نوعی از نوشتار، با صفت «نازبان» یاد کرده است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۸۰).

۱۰. همچنین ر.ک: حقیقی، ۱۳۸۳: ۳۲-۷۷.

۱۱. محمدپور، ۱۳۸۹: ۵۰۶-۵۰۷؛ ندرلو، ۱۳۹۰: ۸۷-۹۰ و لان، ۱۳۹۱: ۶۶-۷۳، ۱۳۲-۱۴۱.

۱۲. رومن یاکوبسن، کارکردهای متفاوت زبان را در شش نقش، قابل بررسی می‌داند که یکی از این نقش‌ها، نقش فرازبانی[1] است. طبق نظر یاکوبسن، «هرگاه گوینده یا مخاطب (یا هر دو آنها) احساس می‌کنند لازم است از مشترک بودن رمزی که استفاده می‌کنند اطمینان حاصل نمایند، گفتار حول رمز تمرکز می‌یابد. به عبارت دیگر، رمز نقشی فرازبانی دارد (یعنی واژگان مورد استفاده را شرح می‌دهد)» (یاکوبسن، ۱۳۸۶: ۷۶). در حقیقت «در چنین شرایطی، زبان برای صحبت کردن دربارهٔ خود زبان به کار می‌رود» (صفوی، ۱۳۸۳: ج۱: ۳۲).

۱۳. ر.ک: نجفی، ۱۳۹۱ و صلح‌جو، ۱۳۸۹.

۱۴. ر.ک: وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۶: ۱۲۳.

۱۵. ر.ک: وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۶: ۶۴-۶۶.

۱۶. شاهرودی، اسماعیل (۱۳۴۵) چهار کیلومتر و نیم از واقعیت، جهان نو، شماره ۱، خرداد، ص ۱۰۰.

۱۷. سوسور در هیچ کجای کتاب خود از اصطلاح جانشینی[2] استفاده نکرده است و آنچه امروز رابطه جانشینی نامیده می‌شود با آنچه وی رابطه متداعی می‌نامد، تفاوتی محسوس دارد (رابطه‌ای از نوع کل به جزء) (صفوی، ۱۳۸۳، ج۲: ۲۷-۲۸).

---

1. Metalinguistic Function
2. Paradigmatic

۱۸. پیرو چندگانگی نام شخصیت‌ها، سرشت آنها نیز در روایت داستانی متکثر است.

۱۹. امین علی اکبری در نقدی بر «شب ممکن» (Bestbooks.blogfa.com/post-850.aspx)

۲۰. دستور زبان[1] فراتر از نحو است و به توصیف کل زبان می‌پردازد ولی در اینجا «دستور» معادل فارسی «نحو» و هر دو به یک مفهوم به کار رفته‌اند.

۲۱. جمله مستقل (آزاد)، بزرگ‌ترین واحد زبان است. برای تعریف جمله مستقل یا آزاد جمله و تقسیم‌بندی آن ر.ک: وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۶: ۱۱-۲۲.

۲۲. جمله‌های استثنایی یکی از شرط‌های جمله‌های معمولی از جمله نهاد، گزاره و... را ندارند. برای تعریف جمله‌های استثنایی و انواع آن ر.ک: وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۶: ۲۳-۲۸.

۲۳. هنجارگریزی نحوی غالباً در شعر پسامدرن مجال ظهور می‌یابد، تا جایی که گاهی به سبب افراط در این جابه‌جایی، معنای جمله شعری کاملاً مختل می‌شود و شاعر پسامدرن از رهگذر همین بازی‌های معنایی در پی انتقال اندیشهٔ پسامدرن برای شعر است. ر.ک: طاهری، ۱۳۸۴: ۲۹-۵۰ و رحیم بیکی، ۱۳۸۸: ۱۱۳-۱۱۶.

۲۴. نام یک نوع بیماری روانی که در آن شخص بیمار دچار سوءظن و بدبینی نسبت به دیگران است. توهم، جزء اصلی این بیماری است.

۲۵. مثلاً بیماری وقفه‌های زمانی، خودویرانگری و بیماری آینه، راوی داستان در رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» یا اختلال شخصیت چندگانه، هویت‌پریشی یا روان‌گسیختگی اسکیزوفرنی یا شیزوفرنی دکتر شریفی در رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش».

1. Grammar

منابع

اسکیلاس، اوله مارتین (۱۳۸۷) درآمدی بر فلسفه و ادبیات، ترجمهٔ مرتضی نادری دره‌شوری، تهران، اختران.

بارت، جان (۱۳۸۷) «ادبیات بازپروری: داستان پسامدرنیستی»، در: ادبیات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقادی) تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، چاپ سوم، تهران، مرکز.

براهنی، رضا (۱۳۸۴) آزاده خانم و نویسنده‌اش یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی، چاپ دوم، تهران، کاروان.

بهار، محمدتقی (۱۳۸۹) سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی، جلد اول، چاپ دهم، تهران، امیرکبیر.

پاینده، حسین (۱۳۹۰) داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن، جلد سوم، تهران، نیلوفر.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۷) پساساختارگرایی در رهیافت و روش در علوم سیاسی، به اهتمام عباس منوچهری، تهران، سمت.

جنکز، چارلز (۱۳۸۸) «پست‌مدرنیسم چیست؟»، در: پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم (تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها) ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، چاپ سوم، تهران، نقش جهان.

حقیقی، شاهرخ (۱۳۸۳) گذار از مدرنیته؟ (نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا)، چاپ سوم، تهران، آگه.

خالقی، احمد (۱۳۸۵) قدرت، زبان، زندگی روزمره در گفتمان فلسفی سیاسی معاصر، چاپ دوم، تهران، گام نو.

رحیم‌بیکی، ساناز (۱۳۸۸) بررسی زبان گفتاری در شعر نو فارسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

رنچ، ت. (۱۳۹۲) «فرازبان و ارجاع زبان»، در: زبان‌شناسی و ادبیات (تاریخچه چند اصطلاح)، گردآوری و ترجمهٔ کورش صفوی، چاپ چهارم، تهران، هرمس.

سوسور، فردینان دو (۱۳۹۲) دورهٔ زبان‌شناسی عمومی، ترجمهٔ کورش صفوی، چاپ چهارم، تهران، هرمس.

صفوی، کورش (۱۳۸۳) از زبان‌شناسی به ادبیات: نظم، جلد اول، چاپ دوم، تهران، سوره مهر.

---------- (۱۳۸۳) از زبان‌شناسی به ادبیات: شعر، جلد دوم، چاپ دوم، تهران، سوره مهر.

صلح‌جو، علی (۱۳۸۹) نکته‌های ویرایشی، چاپ سوم، تهران، مرکز.

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۴) «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران»، پژوهش‌های ادبی، انجمن زبان و ادبیات فارسی، سال دوم، شماره هشتم، صص ۲۹-۵۰.

عابدی، مهدی (۱۳۸۸) حقیقت و زبان: درآمدی بر نقد زبان‌گروی در فلسفهٔ سیاسی، تهران، دانشگاه امام صادق(ع).

علی اکبری، امین، نقدی بر رمان شب ممکن، پایگاه اینترنتی Bestbooks به آدرس: Bestbooks.blogfa.com/post-850.aspx.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۱) سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، سخن.
قاسمی، رضا (۱۳۹۲) همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها، چاپ دوازدهم، تهران، نیلوفر.
قزل‌سفلی، محمدتقی (۱۳۸۷) ماهیت پارادایمی اندیشهٔ سیاسی، بابلسر، دانشگاه مازندران.
کادن، جان آنتونی (۱۳۷۴) فرهنگ تشریحی اصطلاحات نقد و نظریه ادبی، ترجمه سعید سبزیان و کاوه نیک‌منش، تهران، آمه.
کلیگز، مری (۱۳۸۸) درس‌نامه نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران، تهران، اختران.
کوپر، دیوید ئی (۱۳۸۸) «پست‌مدرنیسم و چالش‌های فلسفی معاصر»، در: پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها، ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، چاپ سوم، تهران، نقش‌جهان.
لان، کریس (۱۳۹۱) ویتگنشتاین و گادامر: به سوی فلسفه پساتحلیلی، ترجمه مرتضی عابدینی‌فرد، تهران، کتاب پارسه.
لوییس، بری (۱۳۸۳) «پسامدرنیسم و ادبیات (یا: روزهای سالاد واژه‌ها، ۱۹۶۰-۱۹۹۰)»، در: مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران، روزنگار.
لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۰) وضعیت پسامدرن، تهران، گام نو.
محمدپور، احمد (۱۳۸۹) روش در روش (دربارهٔ ساخت معرفت در علوم انسانی)، چاپ دوم، تهران، جامعه‌شناسان.
مک‌هیل، برایان (۱۳۸۳) «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم در ادبیات داستانی: تغییر در عنصر غالب»، در: مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران، روزنگار.
---------- (۱۳۹۱) غلط ننویسیم: فرهنگ دشواری‌های زبان فارسی، چاپ هفدهم، تهران، مرکز دانشگاهی.
نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۸) فرهنگ فارسی عامیانه، جلد۱، تهران، نیلوفر.
---------- (۱۳۸۴) مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، چاپ نهم، تهران، نیلوفر.
ندرلو، بیت‌الله (۱۳۹۰) «نظریهٔ بازی‌های زبانی ویتگنشتاین: یک نظرگاه فلسفی پست‌مدرن دربارهٔ زبان»، غرب‌شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال دوم، شماره اول، صص۸۷-۱۰۰.
وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی (۱۳۸۶) دستور زبان فارسی ۱، چاپ نهم، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
هارلند، ریچارد (۱۳۸۵) درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت، گروه ترجمه شیراز (علی معصومی، ناهید اسلامی، غلامرضا امامی) زیر نظر شاپور جورکش، چاپ دوم، تهران، چشمه.
یاکوبسن، رومن (۱۳۸۶) «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، در: زبان‌شناسی و نقد ادبی، راجر فالر [و دیگران]، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، تهران، نی.

فصلنامه علمی ـ پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و هفتم، تابستان ۱۳۹۴: ۲۰۵-۱۷۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۵/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۷/۲۷

جریان دینی در رمان فارسی پس از انقلاب اسلامی[۱]

زینب صابرپور *
داوود شادلو **

چکیده

در ادبیات داستانی معاصر، پس از انقلاب و تحت تأثیر آن، جریانی در داستان‌نویسی پدید آمد که تلاش کرد ثبت ارزش‌های دینی و مذهبی به مثابهٔ فضیلت‌های انسانی را در دستور کار خود قرار دهد. هدف این پژوهش، کاوش در فراز و فرودها و دگرگونی‌های این جریان، ضمن در نظر گرفتن تنوع و تکثر در میان آثار و نویسندگان متعلق به آن بوده است. در این پژوهش، پانزده اثر داستانی از سه دورهٔ زمانی شامل دوران انقلاب اسلامی، دورهٔ سازندگی و دورهٔ اصلاحات، به صورت هدفمند و برای ارائهٔ تصویری همه‌جانبه از کوشش‌های نویسندگان ایرانی برای خلق رمان‌های دینی انتخاب و تحلیل شده است. در بررسی این رمان‌ها، برای تحلیل متن آثار و نیز تبیین نسبت آنها با بافت تاریخی، اجتماعی و سیاسی‌شان از روش‌های تحلیل گفتمان با تأکید بر مؤلفه‌های روایی استفاده شده است. در نگاهی کلی به این سه دهه می‌توان در خلق آثار متعلق به جریان دینی، روندهایی کلی و متناسب با گفتمان‌های غالب سیاسی و اجتماعی مشاهده کرد. در دههٔ شصت، نویسندگان نوقلمی به جرگهٔ داستان‌نویسان پیوستند که قاطبه آنها را جوانان پرشور انقلابی تشکیل می‌دادند. انقلاب، جنگ و ارزش‌های حاکم بر آنها، اصلی‌ترین مضامین آثار این نویسندگان

---

۱. مقالهٔ حاضر برگرفته از طرح «نقد و بررسی جریان دینی در رمان فارسی ۱۳۵۷-۱۳۸۵» است که در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی با کد (۲۲-۱۹۹۱) انجام شده است.

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی zainab_saberpoor@yahoo.com
** دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد davood88@gmail.com

جوان را تشکیل می‌دهد و در غالب آثار آنها، بینش دینی متأثر از گفتمان سیاسی حاکم است. در دورهٔ دوم، رمان‌های دینی انواع بیشتری از موضوع‌ها و مخاطبان را هدف می‌گیرد و می‌کوشد بینش خود را در قالب‌های متنوع‌تر و جدیدتری عرضه نماید. رمان‌های دورهٔ سوم، دربردارندهٔ توجه جدی نویسندگان به شکل قالب هنری برای انعکاس درونمایه منطبق با رویکرد و جهان‌نگری نویسندگان است.

واژه‌های کلیدی: رمان فارسی، ادبیات دینی، گفتمان سیاسی، جریان‌شناسی و ادبیات انقلاب اسلامی.

مقدمه

اصطلاح «ادبیات دینی[1]» غالباً در دو سطح کلان بـه کـار مـی‌رود: نخسـت کتـاب‌هـای مقدس و ادبیات مرتبط با آنها و دیگر، به عنوان زیرشاخه‌ای از ادبیات القایی و الهـام‌بخـش که هدف آن، القای احساسات دینی به مخاطب و تقویت دین‌باوری در متن است که شـاید بتوان نخستین را «ادبیات دینی» به‌معنی الاعمّ و دومی را «ادبیات دینی» بـه‌معنـی الأخـص نامید. این امر از طریق تقویت فضای عاطفی اثر و نیز از راه تبیین و معنابخشی به جهـان و سرنوشت شخصیت‌های حاضر در جهان اثر به شکل دینی صورت می‌گیرد.

ادبیات معاصر فارسی، که ریشه در بازنگری ژرف ایرانیان در شیوه‌های زیست و تفکـر آنـان دارد، سرشـار از مضـامین انتقـادی اسـت. ایـن انتقادهـا، گسـترهٔ وسـیعی از آداب اجتماعی، رسوم حکومت‌داری، شـیوه‌هـای تولیـد و صـنعت، قـوانین حـاکم بـر زنـدگی خانوادگی و خلاصه تمامی جنبه‌های عمل و تفکر ایرانیان را در برمی‌گیرد و قلمـرو دیـن را نیز شامل می‌شود. نمونه‌های این رویکرد کـم نیسـتند و از «سرگذشـت حـاجی بابـای اصفهانی» (۱۳۲۳ ه.ق) و «سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ» (۱۳۲۸ ه.ق) تا آثار هـدایت، جمـال‌زاده، چوبک و دیگر نویسندگان معاصر را در برمی‌گیرد. با این حال، با وقـوع انقـلاب اسـلامی، در میان نویسندگان و مخاطبان ادبیات فارسی، اقبالی گسترده به ادبیات دینی پدید آمـد و تقویت شد.

در سـال‌هـای آغـازین پـس از پیـروزی انقـلاب اسـلامی و هـم‌جهـت بـا گفتمـان اسلامی‌سازی عرصهٔ فرهنگ و هنـر، جریـانی در ادبیـات شـکل گرفـت کـه تـلاش کـرد مبناهای اعتقادی خود را از طریـق آفـرینش متـون ادبـی، عمـومی سـازد و ادبیـاتی در خدمت گسترش دین تولید کند. در مقالهٔ حاضر تلاش خواهد شد ویژگی‌های این جریان که در ادبیات معاصر «دینی» خوانده شده بررسی شود. این جریان که همزمان بـا انقـلاب اسلامی پدید آمد، داستان را ابزاری برای بیان اندیشـه‌هـای دینـی خـویش مـی‌جسـت. نویسندگان مختلفی ضمن آثار خود، با برداشتی که از این جریـان و هـدف و کـارکرد آن داشته‌اند، بر تشکّل و توسعهٔ این جریان اثر نهاده‌اند.

1. Religious Literature

ادبیات دینی و ادبیات پایداری در طول تاریخ ادبیات فارسی پیوندی ناگسستنی دارند و مضامین دینی را مشخصاً می‌توان در آثاری که دربارهٔ دفاع مقدس خلق شده‌اند مشاهده کرد. این موضوع به شکل ویژه در مقالات مختلفی که تلاش کرده‌اند صورت‌بندی روشنی از ادبیات پایداری ارائه کنند به چشم می‌خورد (ر.ک: صرفی، ۱۳۹۳؛ پشت‌دار، ۱۳۹۳؛ کافی، ۱۳۹۱؛ بصیری، ۱۳۹۳؛ امیری خراسانی و آخشن، ۱۳۹۱ و دهمرده و کشاورز، ۱۳۹۳).

در این پژوهش، رمان‌های مورد نظر از آثار خلق‌شده در طی سه دهه داستان‌نویسی پس از انقلاب انتخاب شده‌اند. این سه دهه، بر اساس سه گفتمان اجتماعی - سیاسی غالب در هر دوره، به سه بازهٔ ۱۳۵۷- ۱۳۶۸ (دوران جنگ تحمیلی) و ۱۳۶۸-۱۳۷۶ (دوران بازسازی) و ۱۳۷۶- ۱۳۸۴ (دوران اصلاحات) تقسیم شده و پنج عنوان از مهم‌ترین رمان‌های دینی هر دوره بررسی می‌شود. ملاک انتخاب آثار، شهرت آنها، اعتبار و پرکاری نویسنده، دریافت یکی از جوایز مهم ادبی و نیز میزان نقد و تحلیل‌های نوشته‌شده دربارهٔ آنها بوده است. عناوین رمان‌هایی که در اینجا تحلیل شده، در ادامه و ذیل هر دوره آمده است.

هدف پژوهش، بررسی جریان‌شناختی، توصیف یک جریان و بررسی نقاط قوّت و ضعف آن است. از آنجا که این پژوهش نیز داعیهٔ جریان‌شناسی دارد، در تعریف «رمان دینی» موضعی پسینی، وسیع و ناظر به مصداق دارد و رمان دینی را با حداقل‌هایی در حوزهٔ محتوا و روش تعریف می‌کند. این مشترکات حداقلی عبارتند از تعلق آشکار به گفتمان دین‌باوری (استفاده از عناصر دینی) و رویکرد مثبت به دین (باور به دین به عنوان پاسخی برای نیازها و دردهای بشری). به این ترتیب در اینجا رمان دینی، رمانی دانسته شده است که با استفاده از عناصر دینی و در چارچوب باورها و اعتقادات و یا عواطف و احساسات دینی، تلاش کند به صورت عینی نشان دهد که دین جان‌پناه و راه رستگاری بشر امروز در برابر نیازها، دردها و مصائب او است. به این ترتیب پرسش اصلی پیش روی این پژوهش آن است که حرکت جریان دینی در رمان‌نویسی فارسی در سی‌سالهٔ نخست پس از انقلاب اسلامی، چگونه حرکتی بوده و چه نسبتی با تغییر و تحولات سیاسی و اجتماعی در گفتمان جمهوری اسلامی دارد.

تعاریف و روش‌ها

در حوزهٔ ادبیات داستانی، یکی از نخستین نویسندگانی که لزوم توجه به مؤلفه‌های اسلامی را در جامعهٔ ادبی کشور مطرح ساخت، «محسن مخملباف» بود. مخملباف به همراه دیگر نویسندگان و منتقدانی که واحد ادبیات حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی را تشکیل می‌دادند، برای مدتی به تولید چنین ادبیاتی اهتمام ورزیدند. تلاش‌های آنها در جهت نظریه‌پردازی را (که تا حد زیادی متأثر از آرای «محمدرضا حکیمی» بود) می‌توان در تألیفات ابتدایی مخملباف، همچون یادداشت‌هایی دربارهٔ قصه‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی» (۱۳۶۰) و «مقدمه‌ای بر هنر اسلامی» (۱۳۶۱) دید.

مخملباف در آثار نظری خود تلاش کرد صورت‌بندی روشنی از «قصهٔ اسلامی» که آن را نیاز جامعه می‌دانست به دست دهد. او در «مقدمه‌ای بر هنر اسلامی» می‌نویسد:

> «سوژهٔ قصهٔ اسلامی باید با جهان‌بینی اسلامی متناسب باشد. خداگرا باشد. ادبیات اسلامی اولاً محور همه‌چیز را در هستی، خدا می‌گیرد. ثانیاً هستی را پویا توصیف می‌کند. ثالثاً این حرکت را نه صرفاً ظاهری و سطحی، که جوهری و به سوی خدا می‌داند» (مخملباف، ۱۳۶۱: ۸۶).

از نظر او، ویژگی دیگر سوژهٔ اسلامی، دادن خودآگاهی است. او البته به فرم نیز توجه دارد: «قصهٔ اسلامی هم در سوژه خدا را جست‌وجو می‌کند و هم در پرداخت» (همان: ۸۸). اما تأکید می‌کند که هدف در هنر اسلامی، نه صورت، بلکه محتوا و اثرگذاری است:

> «در اسلام هر چیز وسیله‌ای برای نیل انسان به تعالی است؛ و در همین رابطه، ادبیات و هنر نیز به عنوان یکی از طرق رسیدن به خدا مطرح است... خداوند در قرآن به نقش عبرت برانگیزی قصه‌ها اشاره می‌کند و اصولاً ارزش آنها را در تأملی می‌گیرد که در خواننده پس از قرائت ایجاد می‌شود» (همان: ۸۹-۹۰).

او آشکارا بر کارکرد تبلیغی داستان دینی، یا به تعبیر خودش «قصهٔ اسلامی» تأکید می‌کند:

«قصه‌نویس اسلامی پا به پای دیگر مجاهدین راستین اسلام، چه برای آگاهی دادن، چه برای خودآگاهی دادن به تودهٔ مردم و نیروهای پیشرو، آنها را در گذر از پیچیدگی‌های راه و لغزشگاه‌های خطرناک مدد خواهد بود... قصهٔ اسلامی می‌تواند چنان باشد که به خلوص هر چه بیشتر یک پاسدار در جبهه، به فعالیت یک کارگر با انگیزه‌های معنوی هر چه بیشتر و به مسئولیت روزافزون یک مسئول مملکتی کمک نماید» (مخملباف، ۱۳۶۱: ۹۴).

در نظریهٔ مخملباف، توجه به هر دو حیطهٔ غیبت و شهود در عالم هستی، از مختصات داستان اسلامی بود. به باور او، خواب و رؤیا می‌توانست به عنوان بخشی از قلمرو غیب، مورد استفاده و استناد نویسنده قرار گیرد. او ورود حوادث خارق عادت از جمله معجزه را نیز حتی در داستان‌های امروزی و با قهرمانان عادی، جایز می‌شمرد. خود او در رمان «باغ بلور» به این تئوری جامهٔ عمل می‌پوشاند و می‌بینیم که خوارق عاداتی را که با منطق رئالیستی رمان سازگار نیست، وارد داستان می‌کند تا وجه الوهی و ماورایی به حوادثی نظیر فقر و بی‌پناهی بازماندگان جنگ دهد. آثار مخملباف، هم داستان‌ها و هم مقالات او، تأثیر گسترده‌ای بر نویسندگان هم‌نسل و هم‌فکرش داشت. به طوری که میرعابدینی او را مهم‌ترین نویسندهٔ متعلق به این جریان می‌داند (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۲۸۰). در میان آثار دیگر نویسندگانی که پس از مخملباف با باور به نوعی ادبیات دینی و الهام‌بخش، متون ادبی آفریدند نیز می‌توان چنین تعاریف و تبیین‌هایی دید (ر.ک: رهگذر، ۱۳۸۶: ۵).

شاید یکی از شاخص‌ترین نویسندگانی که در این راه دست به تجربه زد، «مصطفی مستور» باشد. او برای دستیابی به تعریفی جامع از داستان دینی، از مفهوم «موقعیت دینی» کمک می‌گیرد:

«موقعیت دینی عبارت است از «وضعیت استقرار شخصیت در مجموعه‌ای از وقایع و روابط داستانی به گونه‌ای که تجربه‌ای دینی را القا کند». بدین‌گونه داستان دینی، داستانی است که در آن موقعیت‌های دینی طرح شده باشد. در موقعیت دینی، کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت برآمده از یک معنا و مفهوم دینی یا باورهای دینی است. اگر این موقعیت در

> داستان خلق شود، می‌توان گفت داستان به نوعی دینی است؛ صرف‌نظر از اینکه این موقعیت، بخشی از تاریخ دین باشد یا نباشد، یا اصولاً شخصیت دینی - به مفهوم رایج آن یعنی مرد الهی - عامل این کنش یا واکنش باشد یا نباشد. به هر حال این موقعیت می‌تواند ذهنی و یا عینی باشد» (مستور، ۱۳۸۴: ۱۰).

مقایسه این دو رویکرد به ادبیات دینی می‌تواند چشم‌اندازی از دگردیسی این جریان طی دو دهۀ نخست پس از انقلاب اسلامی به دست دهد. پژوهش حاضر خصوصاً بر ارتباط این دگردیسی با تغییرات سیاسی و چرخش‌های گفتمانی در فضای اجتماعی متمرکز شده است.

در اینجا رویکردی گفتمانی به مسئلۀ پژوهش اتخاذ شده و تحلیل متن‌ها عمدتاً بر اساس تلفیقی که «سیمپسون[1]» از روایت‌شناسی و تحلیل گفتمان به دست داده صورت گرفته است. در حوزۀ ارتباط متن با فرامتن تاریخی، اجتماعی و سیاسی، تحلیل‌ها بر اساس آرای «لوسین گلدمن» (۱۹۳۰-۱۹۷۰) و خصوصاً نظریۀ ساخت‌گرایی تکوینی وی انجام گرفته است. علاوه بر این، مفهوم‌سازی جامعه‌شناسی ادبیات از «تولید و مصرف ادبیات» در تحلیل روندهای تقویت‌کنندۀ جریان دینی و اثرگذار بر آن مورد توجه قرار گرفته است. از این‌رو نهادهای سیاست‌گذار در حوزۀ فرهنگ و مجموعه‌های حامی این جریان به شکل تاریخی و در قالب بخشی مجزا بررسی شده‌اند. در حوزۀ مصرف ادبی، از آنجا که آمار دقیقی از تیراژ کتاب‌ها و نحوۀ توزیع آن در دست نیست، پرسش‌هایی برای بررسی‌های بعدی طرح شده است.

زمینه‌های اجتماعی مؤثر بر جریان دینی در رمان معاصر فارسی

دورۀ زمانی مورد بررسی در این مقاله، با انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی آغاز می‌شود؛ وقایعی که با قوت گرفتن اندیشه‌های انقلابی - اسلامی در جامعۀ ایران پیوندی استوار دارند. از همین‌رو است که غالباً رمان‌های دینی، روایتگر رخدادهای جنگ تحمیلی و انقلاب اسلامی هستند و رمان‌های دفاع مقدس نیز رنگ‌وبویی دینی دارند.

1. Paul Simpson

همچنین بیشتر فعالیت‌هایی که بر تولید رمان دینی اثر گذارده‌اند، در ارتباط با جنگ یا انقلاب اسلامی تعریف شده‌اند. در نگاهی تاریخی می‌توان به دو نهاد عمده اشاره کرد که بر پدید آمدن نوعی ادبیات متعهد با رویکرد دینی اثرگذار بوده‌اند: نخست «حوزهٔ هنری» و دیگری محفل داستان‌نویسی «مسجد جوادالائمه».

هر دو جریان در دههٔ اول انقلاب اسلامی پا گرفتند و در حدود دههٔ هفتاد و هشتاد تا حدی خود را تثبیت نمودند. این دو گروه، طی سال‌های طولانی خود را به نهادهایی تبدیل کردند که در آنجا نویسندگان جوان به شکلی نو تجربهٔ پرورش فکری را از سر گذراندند و بسیاری از داستان‌نویسان امروز را به وجود آوردند. هر دو جریان، زمینه‌های شکل‌گیری یکسانی داشتند[1]، اما حوزهٔ هنری نهادی کاملاً دولتی بود که در مقیاس وسیع‌تر و با بودجهٔ رسمی فعالیت می‌کرد، در حالی که جمع داستان‌نویسان مسجد جوادالائمه به شکلی کاملاً خودجوش تشکیل شد و به کار خود ادامه داد.

اعضای جلسات مسجد جوادالائمه در پی سال‌ها داستان‌خوانی و جلسات ادبی در دههٔ شصت، چهره‌هایی را به ادبیات دههٔ هفتاد معرفی کردند که با درجه‌های متفاوت به این جریان وابسته هستند. احمد غلامی، محمدرضا کاتب، امیرحسین فردی، مهرداد غفارزاده و... از جمله نویسندگانی به شمار می‌آیند که مشخصاً در این جمع شرکت داشتند و از دل آن بیرون آمده‌اند. اما «حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی از یکسو در نام، نسب از حوزه‌های علمیه می‌برد و سعی داشت خلأ آموزش هنر در حوزه‌های علوم دینی را پر کند و از سوی دیگر یک مدرسهٔ روشن‌فکری دینی به حساب می‌آمد که قصد داشت هنر نو را با هنر سنتی پیوند زند و از آن مفهومی به نام هنر اسلامی بسازد» (قوچانی، ۱۳۸۶: ۱). از مهم‌ترین فعالیت‌های حوزهٔ هنری دربارهٔ تشویق خلق آثار ادبی در زمینهٔ ادبیات دینی می‌توان به تأسیس دفتر ویژهٔ ادبیات انقلاب اسلامی و نیز مرکز آفرینش‌های هنری و چاپ مجلهٔ «ادبیات داستانی» اشاره کرد. این نشریه از آبان ماه ۱۳۷۱ جانشین «جنگ سوره» شد که پانزده شمارهٔ آن منتشر شده بود.

تقویت آثار دینی و پشتیبانی از نویسندگان آنها را باید ذیل حمایت از ادبیات انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی بررسی کرد؛ زیرا غالباً جریان دینی در خدمت و در سایهٔ ادبیات جنگ و انقلاب عمل کرده است. «دفتر هنر و ادبیات ایثار» از سال ۱۳۶۹

نویسندگان را به نوشتن رمان‌هایی دربارهٔ جانبازان فراخواند. در آذرماه ۱۳۶۷، «دفتر ادبیات و هنر مقاومت» حوزهٔ هنری با هدف گردآوری و تدوین آثار ادبی و هنری به‌جای‌مانده از دوران جنگ تأسیس شد و طی یک دهه بیش از چهارصد عنوان خاطره، یادداشت‌های روزانهٔ رزمندگان، داستان و نمایشنامه و فرهنگ جبهه انتشار یافت. مرکز فرهنگی سپاه پاسداران انقلاب اسلامی نیز از سال ۱۳۷۳ برای توسعهٔ فرهنگ و ادبیات دفاع مقدس اقدام به چاپ کتاب در این زمینه نمود. همچنین می‌توان از «بنیاد حفظ آثار جنگ» و «واحد جنگ وزارت ارشاد اسلامی» یاد کرد. بدین‌سان آثار گوناگونی در زمینه جنگ و انقلاب پدید آمد (دانشنامه زبان و ادب فارسی؛ مدخل «ادبیات داستانی»). همچنین در این دوره، نهادهایی مانند دفتر نشر فرهنگ اسلامی، بنیاد بعثت، پیام آزادی، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، پیام نور و انتشارات مدرسه، برخی به صورت پیگیر و برخی به شکل پراکنده از نگارش و چاپ آثار دینی و مذهبی حمایت کرده‌اند. در سال ۱۳۷۹ نیز «مرکز مطالعات و تحقیقات ادبیات و هنر دینی» به ریاست «مجتبی رحماندوست» شروع به کار کرد. هدف از تأسیس این مرکز، مطالعات و تحقیق در حوزهٔ ادبیات دینی بود (حداد و سلمانی، ۱۳۸۱: ۱۵۴).

هر چند گسترش، چاپ و بازاریابی آثار حوزهٔ ادبیات دینی غالباً به حمایت‌های دولتی وابسته بوده است، می‌توان دید که از سال‌های پایانی دههٔ هفتاد به بعد، برخی نویسندگان این جریان، با توجه ویژه به قواعد داستان‌نویسی و جلب مخاطب توانسته‌اند تیراژ چشمگیری به دست آورند. در دهه‌های نخست انقلاب نیز میزان آثاری که به تقلید از «باغ بلور» (۱۳۶۵) پدید آمد، نشان از قوت تأثیر آن دارد، اما فی‌المثل مشخص نیست که تیراژ ۳۰۰۰۰ نسخه‌ای «عروج» (۱۳۶۳) در چاپ اول آن، که انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به چاپ رسانده، چقدر بر میزان تقاضای بازار مخاطبان و چقدر بر میل نهادهای رسمی بر جهت‌دهی به فضای ادبی متکی بوده است. با این حال نتیجه‌گیری دربارهٔ کتاب‌هایی که در دهه‌های اخیر توسط ناشران خصوصی منتشر شده آسان است؛ به‌ویژه در این موارد باید از دو چهرهٔ عمدهٔ این جریان یعنی «رضا امیرخانی» و «مصطفی مستور» نام برد.

همچنان که گفته شد، رمان دینی به مثابهٔ پدیده‌ای اجتماعی، متأثر از فضا و مناسبات تولید و مصرف و نیز گفتمان‌های غالب و جدال‌های گفتمانی جاری در جامعهٔ زمان خویش است. این جریان، همچون هر جریان هنری و ادبی، با تغییر سلایق و علایق مخاطبان خود دگرگونی یافته و این تأثیر و تأثر را در عناصر مختلف آن و از همه مهم‌تر در آثار تولید شده در این جریان می‌توان دید. در ادامه، افت‌وخیزها و دگرگونی‌های این جریان را در طول سه دهه پس از انقلاب بررسی خواهیم کرد.

رمان دینی در دورهٔ نخست پس از انقلاب اسلامی

نسل اول داستان‌نویسان پس از انقلاب را غالباً جوانان فعال در پیروزی انقلاب اسلامی تشکیل داده‌اند. در اندک زمانی پس از انقلاب اسلامی، جنگ بر ایران تحمیل شد و این نویسندگان جوان، مضامین مرتبط با دفاع مقدس را به کار خود وارد نمودند.

بینش عرفانی نویسندگان وابسته به حوزهٔ هنری در داستان‌های جبهه و جنگ بازتاب می‌یابد و پرداختن به مسائلی از حوزهٔ غیب، ایثارگری، جوانان عارفی که از همه‌چیز دل کنده‌اند و شور شهادت در سر دارند، رزمندگانی که تعبد و توکل صفت ممیزهٔ آنهاست، مادرانی که به نیروی کشف و شهود از شهادت فرزند خود باخبر می‌شوند و...، مضامین و قهرمانان بسیاری از این داستان‌ها را تشکیل می‌دهد (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۹۰۱).

بومی‌گرایی و توجه به مؤلفه‌های فرهنگ مذهبی، از ویژگی‌هایی است که در آثار غالب نویسندگان دههٔ چهل به بعد می‌توان مشاهده کرد. اما در ادبیات انقلاب، با نوع متفاوتی از بومی‌گرایی روبه‌رو هستیم. «کریستف بالایی»، پژوهشگر ادبیات معاصر در این‌باره می‌گوید: «یک پدیدهٔ جالب و جدید، که به نظر من از انقلاب و از خود انقلاب ایران سرچشمه می‌گیرد، توجه به داخل و توجه به خود است، که بیشتر شده است» (نقل از رهگذر، ۱۳۸۶: ۳۶). این «توجه به خود» در آثار داستان‌نویسان انقلاب و «قصه‌نویسان مسلمان» (حسن‌بیگی، ۱۳۶۸: ۸) به صورت تأکید پررنگ بر مؤلفه‌های اسلامی، شیعی و انقلابی جلوه‌گر می‌شود.

در حوزهٔ نقد و نظر، در این دوره نویسندگان جریان دین‌گرا تلاش کردند چارچوب‌هایی نظری برای داستان دینی مدون کنند. همچنان که گفته شد، محسن مخملباف و همکارانش در واحد ادبیات حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی، برای مدتی بر این موضوع متمرکز شدند. این تلاش‌ها بر آثار نویسندگان باسابقه‌تری از قبیل نادر ابراهیمی، اسماعیل فصیح، ناصر ایرانی و سیروس طاهباز نیز اثر گذاشت. در همین دوره جریان دینی در میان نویسندگان جوان انقلابی در حال پاگرفتن بود. در این گروه، می‌توان از «محسن سلیمانی» (مترجم و روزنامه‌نگار) نام برد که در سال‌های ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۵ «جنگ سوره» را منتشر می‌کرد. در دههٔ مورد بحث ما، او دو مجموعه داستان کوتاه «آشنای پنهان» (۱۳۶۰) و «سالیان دور» (۱۳۶۲) را منتشر ساخت که در هر دو، فضاسازی و شخصیت‌ها سرشار از عناصر و سائقه‌های دینی است. همچنین «رضا رهگذر» (محمدرضا سرشار) که بیشتر نقش منتقد و روزنامه‌نگار را برعهده داشت، مجموعه داستان «خداحافظ برادر» را به چاپ رساند که عمدتاً حاوی خاطرات وی از جنگ و انقلاب بود. همچنین باید از «فیروز زنوزی جلالی» یاد کرد که در همین دهه نویسندگی را آغاز نمود و مفاهیمی از قبیل خلأ معنویت، مرگ و خشونت را دستمایهٔ آثارش قرار داد.

«سید مهدی شجاعی»، از مهم‌ترین نویسندگان جریان دین‌گرا در ادبیات داستانی هم فعالیت ادبی خود را به صورت جدی در این دهه آغاز کرد و در دههٔ هفتاد نیز با انتشار مجله «نیستان»، سهم انکارناپذیری در جهت‌دهی و پرورش نویسندگان جوانی نظیر *رضا امیرخانی* در این دهه و دهه‌های بعد داشت. آنچه نوشته‌های شجاعی را در میان آثار سایر نویسندگان این جریان شاخص می‌سازد، میزان عاطفه و نیز نثر ادیبانهٔ اوست. «او اغلب از فرم نوِ تک‌گویی نمایشی برای پروراندن داستان‌هایش بهره می‌گیرد، اما غالباً در ایجاد هماهنگی بین نثر ادیبانهٔ داستان و شخصیت راوی به زحمت می‌افتد و باورپذیری داستان را ضعیف می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۹۰۲). با این حال این ضعف در آثار متأخر او کاستی می‌گیرد و به تدریج در دههٔ هشتاد، آثار جدی‌تری از او منتشر می‌شود.

غلبهٔ کارکرد تبلیغی ادبیات

از میان آثار منتشرشده در این دوره، رمان‌های «حوض سلطون» محسن مخملباف (۱۳۶۳)، «ضریح چشم‌های تو» سید مهدی شجاعی (۱۳۶۴)، «باغ بلور» محسن مخملباف (۱۳۶۵)، «درهٔ جذامیان» میثاق امیرفجر (۱۳۶۷) و «ترکه‌های درخت آلبالو» اکبر خلیلی (۱۳۶۸) برای تحلیل انتخاب شده‌اند. وضعیت خاص انقلاب و جنگ و تهدیدهای خارجی و داخلی موجود در این دوره، زمینه‌های اجتماعی‌ای را فراهم کرد که به نگاه رسانه‌ای و ابزاری به ادبیات انجامید. در این دوران، نویسندگان برای ادبیات دینی وظیفهٔ تبلیغی قائل بودند و از این‌رو این تبلیغات را مستقیم و بی‌واسطه بیان می‌کردند و این بیان بی‌واسطه و صریح تا حدی از ارزش ادبی آن کاسته است. گروهی از نویسندگان این دوره، تنها بر اثر رسالتی که در جریان انقلاب و جنگ برای خویش قائل بودند و برای مقابله با سیر روشن‌فکری لیبرال و جریان چپ و عقاید آنها به ادبیات روی آوردند. این گروهِ جوان، برای به وجود آوردن خط فکری بدیل جریان چپ در میان خود به یادگیری داستان‌نویسی پرداختند و به تمرین داستان‌نویسی می‌پردازند. نویسندگان بسیاری در این دوره آثاری از این دست منتشر کردند که در دهه‌های بعد از صحنهٔ داستان‌نویسی خارج شدند و یا به نحوهٔ بیان در آثار خویش اهمیت بیشتری دادند و در دهه‌های بعد، توجه جدی‌تری به جنبه‌های فنی و ساختاری داستان نشان دادند.

از سال ۱۳۵۹ نوشتن داستان دربارهٔ انقلاب کاستی گرفت و نگارش داستان دربارهٔ جنگ آغاز شد که در سال ۱۳۶۹ به اوج خود رسید. در طی این دهه، نزدیک به ۱۶۰۰ عنوان داستان کوتاه در مجلات و مجموعه داستان‌ها و ۴۶ رمان و داستان بلند انتشار یافت (حداد، ۱۳۸۷: ۳۸ -۴۵). تقریباً هیچ نویسنده‌ای نسبت به جنگ و پیامدهایش بی‌تفاوت نماند؛ به طوری که از ۱۳۵۹ تا ۱۳۷۳، بیش از ۲۵۸ نویسنده از زندگی روزانه در جبهه‌ها، عملیات نظامی، شکنجه در بازداشت‌گاه‌های دشمن، آشفتگی زندگی در مناطق غیر نظامی، جنگ شهرها و کشته‌ها و ویرانی‌ها، آوارگی مردم جنگ‌زده و تعارض‌های پدید آمده میان مهاجران و مردم شهرهای مهاجرپذیر نوشتند (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۸۹۹).

به طور خلاصه می‌توان گفت غلبهٔ فضای جنگ و انقلاب در ادبیات این دوره و به‌ویژه آثار داستانی مشهود است. مضامین داستان‌های این دوره، به‌ویژه داستان‌هایی که مستقیم یا غیر مستقیم با دو مقولهٔ جنگ و انقلاب درگیر می‌شوند، پایداری، فداکاری و شهادت است. عاشورا و شخصیت‌ها و وقایع مربوط به آن در غالب این داستان‌ها به عنوان سرنمونهٔ خصایص قهرمانی حضور دارد. این حضور را حتی در رمان‌های نویسندگانی که گرایش فکری چپ دارند هم می‌توان دید. مثلاً در دو رمان «رحمان در راه» (۱۳۵۸) و «روضهٔ قاسم» (۱۳۶۴) به روشنی می‌توان ادغام ایدئولوژی چپ و باورهای دینی (به‌ویژه فرهنگ شیعی جهاد و شهادت) را مشاهده کرد.

همچنان که قابل پیش‌بینی است، در حوزهٔ ادبیات دینی این اثرپذیری و وام‌گیریِ فضا و مضمون به وجهی آشکارتر به چشم می‌آید. در مجموعهٔ «ضریح چشم‌های تو» شجاعی تلاش می‌کند در شخصیت‌پردازی داستانی خود میان انسان‌های حاضر و شهدای کربلا پیوند برقرار کند (خصوصاً در داستان‌های «کسی که آمدنی است» و «ضریح چشم‌های تو» و نیز «مرا به نام تو می‌خوانند») و ابعادی از حادثهٔ عاشورا با مختصات امروزی روایتش ترکیب کند. به عنوان مثال در داستان کوتاه «ضریح چشم‌های تو»، شهید نوجوان داستان، قاسم نام دارد و پدر او که راوی داستان است، در موارد متعدد از شباهت میان او و حضرت قاسم‌بن‌حسن یاد می‌کند. در رمان «باغ بلور»، جدا از اشاره‌های متعدد به واقعهٔ کربلا، در پایان‌بندی رمان می‌بینیم که شخصیت‌ها خود را با بازماندگان کربلا یکی می‌انگارند.

نمونهٔ جالب توجه دیگر، رمان «حوض سلطون» است که در آن نمایندهٔ روحانیت غیر مبارز که مدافع منافع سرمایه‌داران و حکومت پهلوی است، «سید حسنی» نام دارد. همچنین در «ترکه‌های درخت آلبالو»، رمان اشاره‌های آشکار و نهان بسیاری به واقعهٔ عاشورا دارد. برای مثال در صحنهٔ به شهادت رسیدن سرهنگ مدنی (خلیلی، ۱۳۶۸: ۴۷۹)، نزدیک ظهر، زمانی که حلقهٔ محاصره تنگ شده و سرهنگ به همراه تعداد اندکی از یارانش باقی مانده‌اند، نویسنده آفتابی داغ و سوزنده را توصیف می‌کند که با توجه به رخ‌دادن داستان در زمستان چندان واقع‌گرا به نظر نمی‌رسد. آتش‌بس موقت برقرار

می‌شود و سرهنگ و افرادش فرصت اندکی دارند که خودشان را تسلیم کنند. سرهنگ از هم‌رزمانش می‌خواهد که خودشان را تسلیم کنند، اما سرگروهبان می‌گوید: «قربان. ظهر عاشورا رو به خاطر بیارید. می‌بینید آفتاب چقدر داغ و سوزنده شده... اونم تو این فصل... دوست دارید ما رو از یاری کردن حسین‌بن‌علی محروم کنید...» (خلیلی، ۱۳۶۸: ۴۷۹).

روشن است که غالب این آثار، بینش دینی خود را با نوعی نگرش سیاسی تلفیق کرده‌اند. در حقیقت در این دهه، آثاری که گرایش به جریان دینی یافته‌اند، موضع‌گیری‌های سیاسی روشنی نیز دارند. در غالب این آثار، دین با ارزش‌های انقلابی و شعارهای متعلق به گفتمان ضد سرمایه‌داری و چپ پیوند یافته و آنها را تقدیس می‌کند. قهرمانان و شخصیت‌های مثبت و مقدس داستان‌ها از میان مستضعفان برمی‌خیزند و «مبارزه با مستکبرین»، یکی از انگیزه‌های اصلی مبارزه‌ای است که جان باختن در آن، شهادت و والاترین دستاورد محسوب می‌شود.

در این مورد، رمان «حوض سلطون» که انقلاب اسلامی و وقایع منتج به آن را به عنوان زمینهٔ داستان برگزیده، نمونهٔ بسیار روشنگری است. بخش دوم این رمان (روایت زندگی عزت سادات در خانهٔ یک بازاری متمول به عنوان کارگر)، پیوندی ارگانیک با دیگر بخش‌های رمان ندارد و تنها در خدمت یکی از پیام‌های داستان یعنی نشان دادن ناهمسانی‌های طبقاتی در دورهٔ پهلوی است. نگاه رمان به طبقهٔ مرفه جامعه، چنان منفی است که هیچ انسان نیکی در این گروه اجتماعی جای نگرفته و در این مرزبندی چنان افراط شده که دختربچهٔ دو ساله‌ای که عزت از او نگهداری می‌کند (ملیحه) نیز در آزار او فروگذار نمی‌کند.

در سطح کردار اجتماعی می‌توان گفت در این دوره، هر یک از گفتمان‌های حاضر در اجتماع تلاش می‌کند حقیقت و روایت خویش از تاریخ را تثبیت کند. تثبیت معنا در حوزهٔ گفتمان، جدالی گفتمانی است که به حذف گفتمان‌های رقیب می‌انجامد. تلاش مخملباف برای حذف این گفتمان‌های رقیب در عرصهٔ هنر و ادبیات مشهود است. او رستگاران را تنها پابرهنگانی می‌داند که پیوند موفقی میان اسلام شیعی سیاسی و زیست دور از تجمل و تمول برقرار کرده باشند. چهرهٔ منفی‌ای را که او در رمان «حوض سلطون» از سودابه خانم و همسرش (صاحبان خانه‌ای که عزت سادات در آن کارگری

می‌کند) ترسیم کرده نیز باید در همین راستا دانست. در این خانواده، مرد متعهد به مبارزه با رژیم است و زن به ظواهر شرع احترام می‌گذارد، اما از آنجا که مرد متعلق به جبههٔ ملی و از اهل بازار و در نتیجه متعلق به بورژوازی است، هیچ‌یک از اعمال دینی یا انقلابی او باعث نمی‌شود که خودش یا همسر یا حتی فرزند خردسالش به جبههٔ خودی‌های رمان راه بیابند و تصویری مثبت و هم‌دلانه از آنها ارائه شود. این امر به خوبی پیوند دینِ بازنمایی‌شده در رمان را با امر سیاسی و اجتماعی نشان می‌دهد.

تأکید بر صبغهٔ اسلامی انقلاب و جنگ، بارزترین مضمون رمان‌های بررسی‌شده در اینجاست. در حقیقت در این دوره، داستان دینی هنوز هویتی مستقل از وقایع بزرگی که جامعهٔ ایران را درگیر خود کرده است، یعنی انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی پیدا نکرده و نویسندگانی که خود را متعهد به ارزش‌های دینی می‌دانند، پرداختن به جنگ و انقلاب اسلامی و تقدیس شهدا و جانبازان را وظیفهٔ اصلی خود دانسته‌اند. از سوی دیگر، قاطبهٔ داستان‌هایی هم که حول‌وحوش این مضمون‌ها در این دوره به چاپ رسیده‌اند، همین نگاه اسلامی را به موضوع خود داشته‌اند. در این میان، رمان «درهٔ جذامیان» یکی از گویاترین مثال‌هاست. این رمان که وجهی فلسفی و غیر داستانی نیز دارد و ساحت برخورد آرا و اندیشه‌های کلی در باب حیات، انسان و خداست (غالب شخصیت‌های آن نیز نام‌هایی از قبیل «عارف»، «فیلسوف»، «منجم» و... دارند) و در محیط منتزع و تک‌افتادهٔ جذام‌خانه می‌گذرد هم از این قاعده مستثنی نیست و نویسنده در نهایت خود را ناچار دیده که در قالب شهادت فرزند «عارف»، جنگ و مسائل پیرامون آن را به رمان رساله‌مانند و تأملات فرازمانی و فرامکانی خود وارد کند.

می‌توان گفت که پیوند دین و سیاست در جای‌جای زندگی شخصیت‌های این آثار مشهود است، به شکلی که دین‌داران رستگار متن، لزوماً به انقلاب و نظام اسلامی باور دارند و باورمندان و مشارکان جمهوری اسلامی نیز لزوماً انسان‌هایی دین‌دار هستند. در اغلب داستان‌ها، شخصیت‌های داستان هرچه به سوی انقلابی‌شدن (انقلاب شیعی به رهبری امام خمینی(ره)) پیش می‌روند، بهتر و معنوی‌تر می‌شوند. چنان‌که گفته شد، این مسئله ریشه در خاستگاه این جریان و نیروهای مؤثر بر آن دارد. در هر پنج اثری که در این بخش بررسی شده‌اند، شخصیت‌پردازی به گونه‌ای است که شخصیت‌های مثبت

متعلق به طبقهٔ مستضعفین هستند و یکی از کوشش‌های مشهود و اصلی نویسنده، تلاش برای نشان دادن ظلمی است که از جانب مرفهین (مستکبرین) بر آنها روا داشته شده است. مشابه این امر را می‌توان در ادبیات سوسیالیستی نویسندگان روس که از قضا در دو دههٔ پیش از انقلاب، اقبال گسترده‌ای در میان کتاب‌خوانان ایرانی داشت سراغ کرد؛ با این تفاوت که در اینجا، نویسنده این گرایش چپ انقلابی را با ارزش‌های دینی درآمیخته و در واقع از آن کارکردی دینی مدنظر داشته است. این مسئله به‌ویژه در تصویری که این آثار از گرایش شخصیت‌های منفی و ضد قهرمان‌ها به دنیا و مال‌اندوزی ارائه می‌دهند، روشن است.

این موضوع را می‌توان متأثر از فضای سال‌های خلق رمان دانست. آنچه در بسیاری از آثار این دهه شاهد آن هستیم، این است که تلفیقی میان ارزش‌های اسلامی و ایدئولوژی انقلابی چپ پدید آمده و از این طریق، «انقلاب پابرهنگان» جنبه‌ای قدسی یافته است. درحقیقت در این تلفیق، تعلق طبقاتی فرد به جهان دینی وی رسوخ می‌کند و نفس سرمایه‌داری کافی است تا شخصیتی منفی خلق شود. بورژواها و خرده‌بورژواها به دلیل منافع طبقاتی خود با نظم موجود سازگاری پیشه می‌کنند و تنها فقرا، کارگران و حاشیه‌های جامعه هستند که علیه نظام غیر عادلانهٔ حاکم به پا می‌خیزند. ترادف فقر با جهل که در رمان‌های دههٔ چهل شاهد آن هستیم و حتی چهرهٔ تیرهٔ فقر، غالباً از رمان این دوره رخت برمی‌بندد و در عوض، فقر نوعی آگاهی و نیز اسباب رستگاری قلمداد می‌گردد.

چنان‌که دیدیم، در این آثار، یکی از دوگانه‌هایی که معادل تقابل اصلی خیر و شر فرض شده، دوگانهٔ فقیر و غنی است. این دوگانه‌سازی را تقریباً در همهٔ رمان‌هایی که در دههٔ اول انقلاب اسلامی و در حمایت از آن نوشته شده می‌توان دید و علت را هم باید در تلفیق گفتمان چپ انقلابی و ارزش‌هایش با گفتمان انقلابی شیعی، زمینه‌های پدیدآورندهٔ انقلاب، به صحنه آمدن نیروهای اجتماعیِ طبقات پایین اقتصادی و نیز حمایت نهادهای انقلابی از مستضعفین و در نتیجه، ضدیتی که در فضای پس از انقلاب اسلامی با دنیاگرایی و ثروت‌اندوزی پدید آمده بود، جست‌وجو کرد.

رمان دینی در دهۀ دوم پس از انقلاب اسلامی

از میان رمان‌های چاپ‌شده در این دورۀ زمانی، رمان‌های «ریشه در اعماق» اثر ابراهیم حسن‌بیگی (۱۳۷۳)، «عشق سال‌های» جنگ تألیف حسین فتاحی (۱۳۷۳)، «گلاب خانم» از قاسمعلی فراست (۱۳۷۴)، «الف، دال، میم» اثر مهدی حجوانی (۱۳۷۵) و «آذرستان» نوشتۀ محمدعلی علومی (۱۳۷۵) انتخاب و تحلیل شده است. در این دوره نیز همچنان تلاش برای تعریف حدود و صغور و باید و نبایدهای داستان دینی ادامه می‌یابد. ادبیات دینی در این دهه بیشتر صبغۀ رئالیستی می‌یابد و از ساحت ایدئولوژیک به ساحت انسانی- انتقادی تمایل می‌یابد[۲]. نویسندگان دینی در این دوره توجه بیشتری به رشد تکنیکی و غنای هنری داستان‌های خود نشان داده‌اند. با دور شدن از فضای پرتنش سال‌های آغازین جنگ و کاستی گرفتن شور و احساس وظیفه‌ای که در مانیفست نویسندگانی نظیر مخلباف وجود داشت و در بخش نخست مقاله به آن اشاره شد، نگاه تکنیکی و توجه به ضرورت‌های فرم در آثار این نویسندگان افزایش یافت. بسیاری از نویسندگان دوران جنگ مانند ناصر ایرانی، با اتمام جنگ، جریان ادبیات دینی و دفاع مقدس را رها می‌کنند و به حوزه‌های دیگر ادبیات می‌پردازند[۳].

می‌توان ویژگی عمدۀ جریان دین‌گرا در این دوره را توجه بیشتر نویسندگان به تکنیک‌ها و فنون داستان‌نویسی و در نظر گرفتن وجه هنری داستان دانست. هر چند در دهۀ اول انقلاب، ادبیات دینی بیشتر تحت تأثیر فضای ملتهب متأثر از جنگ و انقلاب بود و از این‌رو شعارزدگی را می‌توان در بسیاری از داستان‌ها مشاهده کرد، با گذشتن از آن فضای خاص، رجوع به واقعیت، وارد کردن آحاد جامعه در قالب شخصیت‌های داستانی به آثار ادبی و نیز ارائۀ ادبیات دینی در قالبی که مورد توجه غالب مخاطبان باشد، برای بسیاری از نویسندگان این دوران بدل به دغدغه‌ای فراگیر می‌شود.

در این دوره، رمان‌های دینی انواع بیشتری از موضوع‌ها و مخاطبان را هدف می‌گیرد و تلاش می‌کند بینش خود را در قالب‌های متنوع‌تر و جدیدتری عرضه نماید. در این دوره هم، جنگ و انقلاب مضمون بیشتر آثار جریان دینی را تشکیل می‌دهد؛ با این حال نویسندگان حتی در موضوع‌های پیشین نیز مضمون‌های نوی می‌جویند. از جمله نویسندۀ رمان «ریشه در اعماق»، با احتیاط موضوع شرکت‌کنندگان حاشیه‌ای جنگ را

برمی‌گزیند و برای نشان دادن ایمان و رشادت رزمندگان، به سراغ جانبازی بلوچ می‌رود که همه‌چیز خود را در راه آرمان دفاع از دین و میهن از دست می‌دهد و در عوض ایمانی نویافته و مستحکم دارد که به رستگاری وی منجر خواهد شد.

در رمان‌های «عشق سال‌های جنگ» و «گلاب خانم» نیز نویسندگان جنگ را از منظر عشق زنان و مردان شرکت‌کننده در آن دیده‌اند و به ضرورت وضعیت جامعه، تلاش کرده‌اند این‌بار ارزش‌های دینی و مذهبی را به رفتار همسران جانبازان نیز تعمیم دهند. در حقیقت این آثار در بستر فرهنگی جامعه‌ای پدید آمده‌اند که تلاش می‌کند پس از پایان یافتن جنگ، مقدمات بازگشت کامل جانبازان و آسیب‌دیدگان آن را به میان مردم فراهم کند و برای این منظور، لازم می‌بیند ارزش‌هایی را که پیش از این عمدتاً منحصر به شرکت‌کنندگان در جنگ بود، به بخش‌هایی از جامعه که آسیب‌های پس از جنگ را به جان می‌خرند نیز تسری دهد. در این ضمن و با در نظر گرفتن رشد جمعیتی جامعه، مسائلی نظیر عشق و ازدواج و رویکرد دینی به آنها نیز به مجموعهٔ مؤلفه‌های مورد توجه این جریان وارد می‌شود.

همچنین در این دوره می‌بینیم که نویسندگان، آرمان‌ها و ارزش‌های خود را به سایر موقعیت‌های تاریخی و سیاسی تسری می‌دهند، مانند رمان «آذرستان». در این رمان شبه‌تاریخی که در دورهٔ پهلوی اول می‌گذرد، نظیر همان پیوندی که میان دین و سیاست در رمان‌های دههٔ اول انقلاب و در آثار ناظر به انقلاب و جنگ می‌بینیم، مشاهده می‌شود. در اینجا نیز استبدادستیزی و مقاومت در برابر استیلای بیگانگان، امری عمیقاً دینی است و همهٔ افراد سازگار با نظم حاکم، به لحاظ دینی نیز افرادی سست‌اعتقاد بازنمایی شده‌اند.

در نهایت در رمان «الف، دال، میم»، نویسنده با اندیشهٔ دینی خود، دیگرجهانی فرامکان و فرازمان آفریده که در آن پیشینه‌های فرهنگ ایرانی با ارزش‌ها و روایت‌های اسلامی تلفیق شده‌اند. در این دیگرجهان، نویسنده با رنگ‌وبویی عرفانی تلاش می‌کند پرسش‌هایی فراتر از موقعیت‌های خاص تاریخی، پرسش‌هایی دربارهٔ مسئولیت انسان دین‌دار در جامعه‌ای گمراه مطرح کند. او به این منظور، شخصیتی می‌آفریند که آمیزه‌ای از قهرمانی‌های انبیا و اولیا را در خود دارد. اما نکتهٔ مهم در این‌باره، همین

عطف توجه از جامعه به فرد و نیز تصویر کردن جامعه در قالب جمعی گمراه و غافل است که نظیر آن را در ادبیات برخی گروه‌های سیاسی این دوره و در اعتراض به آنچه فراموشی ارزش‌های جنگ و انقلاب خوانده می‌شد نیز می‌توان دید.

چنان‌که گفته شد، در این دوره، رمان دینی گسترهٔ مضمونی وسیع‌تری می‌یابد و نویسندگان در جست‌وجوی محملی برای بیان اندیشه‌های خود، فضاها و زمان‌های بکرتری می‌جویند. پیوند میان دین و سیاست هنوز پررنگ است و دین عمدتاً در قالب جمعی آن و به مثابهٔ نوعی آیین زیست اجتماعی و سیاسی مورد توجه است. آن توجه جدی به پایگاه‌های اقتصادی و نقش آن در کنش‌ها در این دوره کم‌رنگ شده و جهت‌گیری رمان دینی از بیان باورهای عموم در قالب داستان، به یادآوری ارزش‌های فراموش‌شده به جامعه تبدیل شده است.

رمان دینی در دههٔ سوم پس از انقلاب

یکی از نویسندگان ادبیات دینی را «ادبیات واقع‌گرای آرمان‌طلب شیعی» می‌نامد و در مقاله‌ای با عنوان «ادبیاتِ در حال تکوینِ واقع‌گرای آرمان‌طلبِ انقلاب اسلامی»، خصوصیات این ادبیات را واقعیت‌گرایی - و نه رئالیسم - توأم با آرمان‌گرایی، تعهد و التزام به تعالیم و آرمان‌های اسلامی، عفت قلم و اخلاق‌گرایی، قرار گرفتن شخصیت‌های مثبت آرمان‌گرای تعالی‌طلب در کنار شخصیت‌های منفی، جزیی‌نگری و ریزپردازی، توجه به زمان و مکان مشخص، در برگرفتن علل مادی و غیبی - هر دو - در وجه علت و معلولی خود، امیدآفرینی و روح‌بخشی، مبارزه و عدالت‌خواهی، احتوای شعائر و شعور شیعی و مناسک و جلوه‌های اعتقادی آن بدون تصنع و شعارپردازی ملال‌آور و رها شدگی از سیطرهٔ غرب‌زدگی شبه‌مدرن ذکر کرده است (زرشناس، ۱۳۸۲: ۱۸-۱۹). همان‌طور که دیده می‌شود، در تعریف زرشناس، عناصر فرمی و محتوایی، آرمان‌های سیاسی- فکری و بایسته‌های ژانری درهم آمیخته‌اند و در نتیجه، «ادبیات واقع‌گرای آرمان‌طلب شیعی» مورد نظر او نمی‌تواند تصویر منسجم و روشن و قابل حصولی به خواننده ارائه کند.

در این سال‌ها نویسندگان برجسته‌ای هم در حوزهٔ بازنویسی تاریخ دین به صورتی داستانی و هم در زمینهٔ آفرینش آثاری با جهان‌بینی و اندیشهٔ دینی فعالیت کرده‌اند. از آن میان می‌توان به این نام‌ها اشاره کرد: محمود حکیمی، مصطفی زمانی، عبدالکریم بی‌آزار شیرازی، مهدی آذریزدی، میرابوالفتح دعوتی و نیز داوود غفارزادگان (*فراموشان*)، محمد کاظم مزینانی(*سوار سوم*؛ رمانی دربارهٔ زندگی امام چهارم)، سید مهدی شجاعی (*کشتی پهلوگرفته*؛ *پدر*، *عشق*، *پسر*؛ هر دو در حوزهٔ بازآفرینی روایت‌ها و داستان‌های دینی)، علی مؤذنی (*هفتاد و سومین تن*)، رضا رهگذر، ابراهیم حسن‌بیگی، امیرحسین فردی، مصطفی مستور و رضا امیرخانی.

در این دوره، نویسندگان دیگری هم به جرگهٔ نویسندگان دینی پیوستند که از آن جمله می‌توان به مصطفی مستور و رضا امیرخانی اشاره کرد. امیرخانی که از شاگردان سید مهدی شجاعی در مجله و انتشارات «نیستان» بود با «ارمیا» (۱۳۷۴) و پس از آن «من او» (۱۳۷۸) به شهرت رسید. او از نویسندگان نسل دوم انقلاب محسوب می‌شود که آثارش همگی صبغهٔ دینی و انقلابی دارند و در تیراژ وسیع و چاپ‌های متعدد و غالباً توسط ناشران دولتی منتشر شده‌اند. رمان «من او» در سال ۱۳۷۹ جزء سه کتاب برگزیدهٔ منتقدان مطبوعات شد و در جشنوارهٔ *مهر* مورد تقدیر ویژه قرار گرفت. این رمان که از تولیدات کارگاه داستان و رمان حوزهٔ هنری است، تا سال ۱۳۹۰ به چاپ سی‌وپنجم رسید. آثار مستور نیز خوانندگان بسیاری در میان قشر کتاب‌خوان یافت. به عنوان مثال تا سال ۱۳۹۰، «استخوان خوک و دست‌های جذامی» به چاپ بیستم و «روی ماه خداوند را ببوس» به چاپ سی و چهارم رسید. این شمارگان وسیع توسط ناشران خصوصی به‌ویژه از آن جهت اهمیت دارد که نشان‌دهندهٔ اقبال گسترده به اثر و بیانگر نوعی هم‌ذات‌پنداری میان مخاطب و شخصیت‌های کتاب است.

از میان آثاری که در این دوره خلق شده‌اند، رمان‌های «انگشت مجسمه» فرهاد حسن‌زاده (۱۳۷۶)، «من او» رضا امیرخانی (۱۳۷۸)، «مخلوق» فیروز زنوزی جلالی (۱۳۷۹)، «روی ماه خداوند را ببوس» (۱۳۷۹) و «استخوان خوک و دست‌های جذامی» (۱۳۸۳) مصطفی مستور برای تحلیل انتخاب شده است.

نویسندگان جریان دینی در این دوره بیش از پیش به ماهیت داستان و قواعد فرم و ژانر توجه نشان داده‌اند و تلاش کرده‌اند آثاری بیافرینند که از حیث هنری نیز ارزشمند باشند. در این دوره هم نویسندگان این جریان به دنبال پاسخ گفتن به معضلات جامعهٔ خود با نگاهی دین‌مدار و دین‌محور هستند. در این دوره، نویسندگان تازه‌ای در این جریان قلم می‌زنند که تلاش می‌کنند دین و عناصر دینی را از سطح داستان‌ها، به عمق متن و زنجیره‌های علّی رخدادها ببرند. مصطفی مستور، که خود از نویسندگان پیشرو این جریان است، خلق موقعیتی که در آن گوهر و ذات دین مورد توجه باشد و نیز پاسخگویی دین به زندگی بشر را در دستور کار خود قرار می‌دهد. او در تعریف ادبیات دینی می‌گوید:

> «اگر ادبیات بتواند ساختار درونی خود را با مؤلفه‌های اصلی دین (ایمان، معنویت و اخلاق) سازگارتر کند، گونه‌ای از ادبیات محقق شده است که رسالتی هم‌وزن با پیام‌های آسمانی دارد، بلکه چیزی جز آن نیست، اگرچه با رویه‌ها و سویه‌های متفاوت. این نوع ادبیات معناگرا می‌کوشد تاریخ، آموزه‌ها، شخصیت‌ها، باورها و زندگی روزمره را به موقعیت دینی تبدیل کند. پیامبران این دین زمینی (ادبیات دینی)، معجزه‌هایی آشکار دارند؛ معجزه‌هایی چون نشان دادن اضطراب بشر در لحظه‌های سخت، بی‌پناهی انسان، رنج‌هایی که منجر به ایمان‌گرایی و بی‌ایمانی می‌گردد، تمایل به جاودانگی و هراس از عدم، روی آوردن به اعجاز و...»
> (مستور، ۱۳۸۴: ۱۰).

یکی دیگر از نویسندگان، ادبیات دینی را مرادف ادبیات معناگرا می‌بیند و آن را نه تاریخ‌نگاره‌های داستانی زندگی بزرگان دینی یا مدح اولیای دین یا ترجمان احکام شریعت در موقعیت‌های داستانی، بلکه بازآفرینی موقعیت‌هایی می‌داند که در آنها شخصیت داستانی، فرای باورها و اعتقاداتش، در معرض تجربه‌ای دینی قرار می‌گیرد. مستور، ادبیات دینی را ادبیاتی می‌داند که بشر امروز را با بحران‌های خاصش و در راهی که میان ایمان و بی‌ایمانی می‌پیماید به تصویر می‌کشد. او در«استخوان خوک و دست‌های جذامی»، حدیثی از حضرت علی(ع) را دستمایهٔ کار خود قرار می‌دهد(۴). این

حدیث به‌ویژه در نقطه‌ای از داستان بیان می‌شود که تقابل آن با شخصیت‌های حاضر در صحنه، انسان را رهاشده در میان امیال و پلیدی‌های خود نشان می‌دهد.

در آثار داستان‌نویسان نسل سوم پس از انقلاب، داستان از کلی‌نگری، الگوسازی و جزمی‌گرایی به سمت طرح پرسش حرکت می‌کند؛ به این معنی که نویسنده، زندگی جاری در اطراف خود را نظاره می‌کند و در این جهان، رابطهٔ انسان، جهان و خدا را می‌آزماید. در این رویکرد جدید، نویسنده می‌خواهد دین و گزاره‌های تعلیمی را به بن‌مایهٔ اثر ببرد، زیرا اعتقاد دارد در این عصر، خوانندهٔ ادبیات داستانی می‌تواند با کوچک‌ترین تلاشی به متن اصلی آموزه‌های دینی دست یابد. بنابراین اضطراب و سرگشتگی انسان معاصر را از منظر ناظری دین‌دار، موضوع کار خود قرار می‌دهد.

ویژگی مهم ادبیات دینی در این دوره را در نگاهی کلی می‌توان حرکت آن از نوعی جزمیت به سمت پرسش‌گری و درگیری‌اش با پرسش‌های اساسی حیات انسانی از یکسو و تمایل شگرف برای برقراری ارتباط میان جهان و انسان امروز با سنت، معنویت و امر دینی دانست.

نگاهی کلی به رمان‌های دینی در دههٔ سوم انقلاب نشان می‌دهد که در غالب رمان‌های این دهه، عناصر مختلفی از آیین‌های گوناگون در کنار یکدیگر می‌آیند و این را می‌توان نشانهٔ حرکت جریان دینی به سمت پذیرش باورهای دیگر، ضمن ایمان به برتری و حقیقت یک آیین دانست. این حرکت که هنوز تا پلورالیسم فاصلهٔ زیادی دارد، رنگی از «تساهل و تسامح» به عنوان دال مرکزی و مفهوم محوری گفتمان غالب در این دوره دارد. همچنین با تغییر فضای حاکم بر جامعه و نیز دگرگونی طیف مخاطبان ادبیات، جریان دینی از پیوند دادن دین با طغیان توده‌ها بر ضد اقلیت متمول جامعه دست می‌کشد.

در این دوره، رمان دینی از دوران نگرشی- سیاسی- فکری مبتنی بر پیش فرض، خود به عصر شک وارد شده است. در رمان‌های دینی این دوره، کمتر اثری از آن خط‌کشی‌های مشخص دههٔ اول که محک و معیار صادقی برای سنجش نیک و بد محسوب می‌شد، می‌بینیم. قهرمان بسیاری از این رمان‌ها، دیگر مؤمن متیقنی نیست که در جهان خاکی و در میان پلیدی و ناپاکی آن در جست‌وجوی فلاح و رستگاری باشد،

بلکه انسان تنها و سرخورده‌ای است که ماهیت ایمان خود را به چالش می‌کشد و تلاش می‌کند در جهانی بدون خدا، جایی برای زیست مؤمنانهٔ خود بیابد. او مجبور است که در همین جهان با آدمیان ارتباط برقرار کند و آنها را با بد و نیکشان بپذیرد.

اقبالی گسترده که این رمان‌ها در میان کتاب‌خوانان می‌یابند، نشان می‌دهد که فضای عمومی جامعه، این قهرمان سردرگم را می‌فهمد و می‌شناسد. با سپری شدن التهاب سیاسی و نیز ثبات نسبی اقتصادی، نسل جدید فرزندان انقلاب که از آن فضای مبارزه و مقاومت دور بوده‌اند، هویت خود را در معرض چالش با عناصری از سایر فرهنگ‌ها می‌بینند و در مقابل آن، دچار حیرت، سردرگمی و شک می‌شوند.

در «من او» علی، خدا را در همه‌جا می‌جوید؛ در کلیسا، در مسجد، در آتلیهٔ نقاشی، در کورهٔ آجرپزی. این رمان از آن نگرش دههٔ شصت دور شده است و حتی در مواردی که قهرمان داستان دربارهٔ مطلب یا عملی، یقین قلبی و ایمانی دارد، باز با سهمی از تساهل و با نوعی از عطوفت با آن برخورد می‌کند. قهرمان رمان «روی ماه خداوند را ببوس»، در آغاز، خود در وجود خداوند شک کرده و داستان «استخوان خوک و دست‌های جذامی» نیز آکنده از شخصیت‌هایی است که تلاش می‌کنند با ایمان لرزان خویش، راهی به رستگاری بجویند.

از مجموعهٔ پنج رمانی که در اینجا بررسی شده، چهار رمان، قهرمانان خود را از میان طبقات متوسط به بالا و غالباً دارای تحصیلات دانشگاهی برگزیده‌اند. مسئلهٔ طبقات اجتماعی و فقر، دیگر چندان دغدغهٔ این رمان‌ها و قهرمانان آنها نیست. در چنین موقعیت، نویسنده، انسان را در موقعیت مواجهه با جهان مدرن و قدرت ذهنی و مادی انسان در بهبود زندگی خویش قرار می‌دهد. این مواجهه، او را شگفت‌زده می‌کند و وامی‌دارد که در ارزش‌ها و جهان‌بینی پیشین خود شک کند. غالب این رمان‌ها، مسئلهٔ ایمان و مسئولیت انسان در جهان ناسوت را در شکل کلی آن و تا حدی فارغ از دین و آیین خاص مورد توجه قرار می‌دهند. به این ترتیب در رمان دینی این دهه، دیگر از آن درهم‌تنیدگی پررنگ خیر مذهبی با پایگاه اقتصادی نشان چندانی نمی‌بینیم و حتی همچنان که گفته شد، در مواردی مثلاً در «من او»، در پاره‌ای اشارات اجتماعی، حرکتی رویکردی عکس جهت‌گیری جریان دینی در رمان‌های دو دههٔ قبل به چشم می‌خورد.

نتیجه‌گیری

علی‌رغم تنوع چشمگیری که در میان نویسندگان مختلف-که ذیل جریان دینی در ادبیات داستانی پس از انقلاب قلم زده‌اند- دیده می‌شود، برخی نقاط مشترک را نیز می‌توان میان بسیاری از این آثار مشاهده کرد. از آن جمله، پیوند بینامتنی‌ای است که این آثار با متن فرهنگ شیعی و اسلامی برقرار می‌کنند.

چنان‌که آمد، یکی از مسائلی که زیرساخت اندیشگانی این آثار را می‌سازد، این است که ظالمان و مظلومان تاریخ را پیوسته به هم می‌داند. استفادهٔ گستردهٔ این آثار از تلمیح‌های مرتبط با تاریخ تشیع و به‌ویژه واقعهٔ عاشورا را باید در این راستا دید. اما نکتهٔ بسیار مهم آن است که با بازخوانی تاریخ تشیع که در سایهٔ ارزش‌های انقلابی رخ می‌دهد، گفتمان شیعی و گفتمان چپ درهم می‌آمیزد. این رویکرد را می‌توان در گفتمان هژمونیک این دوره و شعارها و سخنرانی‌های مهم متعلق به آن دید. به این‌ترتیب در این آثار، محرومانی که به پا خاسته‌اند، در جهان داستانی اثر به شهدای کربلا و مقدسین داستان‌های دینی می‌پیوندند و به تبع آن، ظلم و مال‌اندوزی هم به شمر و یزید و پادشاهان جبار تاریخ مرتبط می‌شود.

از همین‌جا می‌توان به دومین ویژگی مشترک این آثار پی برد و آن پیوند دین و سیاست در غالب داستان‌های مرتبط با این جریان است. از مجموعهٔ پانزده اثر بررسی‌شده در این پژوهش، تنها چهار اثر در فضایی فارغ از وقایع سیاسی و رخدادهای ملی جریان دارند. از این آثار دو رمان «روی ماه خداوند را ببوس» و «استخوان خوک و دست‌های جذامی» هر دو نوشتهٔ مصطفی مستور، فرد را خارج از جریان زندگی سیاسی و اجتماعی‌اش به عنوان کانون ایمان مورد توجه خود قرار داده‌اند و دو رمان «الف، دال، میم» و «مخلوق» نیز با آنکه زمینه‌ای افسانه‌ای و غیر تاریخی را برمی‌گزینند و از شخصیت‌هایی فرازمانی برای روایت داستان کمک می‌گیرند، به مسئلهٔ حکومت و قدرت توجه دارند و به پادشاهان این زمان‌ها و زمین‌های خیالی، نقش‌های مهم و مؤثری در پیشبرد داستان می‌دهند.

یکی دیگر از مشخصه‌های مشترک میان بسیاری از این آثار، که خود به ویژگی‌ای سبکی و مشخصهٔ معرفهٔ آثار این جریان بدل شده، شکل‌گیری نوعی رئالیسم الهی در این آثار است؛ بدین معنی که نویسنده در میانهٔ جریان واقع‌گرای رخدادهای داستانی،

حوادث و یا شخصیت‌هایی را وارد صحنه می‌کند که جز با منطق معجزه و ایمان قابل توجیه نیستند و در آنها امر واقع، فارغ از قوانین تجربی، وابسته به اراده و قدرت خداوند است. این عناصر فرارئالیستی، انواع گسترده‌ای را در برمی‌گیرد، اما همگی گویای این امر هستند که داستان دینی، نوع خاصی از جهان‌بینی ایمانی را می‌طلبد که در آن خداوند گاه‌به‌گاه در هنگامهٔ نیاز و درماندگی، شخصاً با قدرت قاهره‌اش به کمک بندگان بشتابد و یا آنها را کیفر دهد.

به‌عنوان یکی دیگر از دستاوردهای این پژوهشی می‌توان بیان کرد، جریان دینی در رمان فارسی که پس از انقلاب اسلامی در ادبیات داستانی فارسی نضج یافت، به تدریج در دورهٔ سی ساله (بازهٔ زمانی این پژوهش)، به سمتی حرکت کرده است که حاصل آن، هویتی مستقل و ادبیاتی متمرکز بر ایمان و رابطهٔ انسان و خدا باشد. اگر رمان، ژانری انسان‌محور داشته شود، به نظر می‌رسد. رمان دینی، انسان در کشاکش ایمان را محور قرار داده است و از منظر وی دست به تجربهٔ جهان می‌زند. رمان دینی فارسی که به نظر می‌رسد در دهه‌های نخست انقلاب، در داستان جنگ و انقلاب درآمیخته است و طی آن غلبه بر صبغه‌ای سیاسی است، به تدریج راهش را از روزمرّه‌زدگی جدا می‌کند و پرسش‌هایی عمیق‌تر را مورد مداقه قرار می‌دهد.

پی‌نوشت

۱. در سال‌های آغازین پس از انقلاب اسلامی، «جوانان محروم و عمدتاً فقیر شهری خود را در مقابل میراثی می‌دیدند که محور آن از یکسو کافه‌ها و از سویی دیگر، طبقه‌ای نامتجانس بود. به همین دلیل، گروه‌هایی را تشکیل دادند تا بتوانند با ارائهٔ آثار خود در مسیری جدا از مسیر ادبیات روشن‌فکری و چپ‌گرا حرکت کنند» (یزدانی خرم، ۱۳۸۴: ۱۷).

۲. دربارهٔ گفتمان‌های ایدئولوژیک و انسانی - انتقادی حاکم بر ادبیات دفاع مقدس ر.ک: ضیایی و صفایی، ۱۳۸۹.

۳. ناصر ایرانی پس از «عروج» که البته یک‌بار در سال ۱۳۷۷ تجدید چاپ شده است، به ادبیات کودکان و نوجوانان روی می‌آورد.

۴. «به خدا سوگند که دنیای شما در نزد من پست‌تر و حقیرتر است از استخوانِ خوکی در دستِ جذامی».

منابع

«ادبیات داستانی» (۱۳۸۴) در دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، جلد۱، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

امیرفجر، میثاق (۱۳۶۷) درهٔ جذامیان، تهران، فردوس.

امیرخانی، رضا (۱۳۷۸) منِ او، تهران، سوره مهر.

امیری خراسانی، احمد و قدرت آخشن (۱۳۹۱) «اسوه‌های مذهبی در شعر دفاع مقدس»، نشریهٔ ادبیات پایداری، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال چهارم، شمارهٔ ۷، پاییز و زمستان، صص ۲۹-۵۸.

بصیری، محمد صادق (۱۳۹۳) «حکمت عملی، بن‌مایهٔ ادبیات پایداری ایران»، نشریهٔ ادبیات پایداری، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ششم، شمارهٔ ۱۰، بهار و تابستان، صص ۱۲۱- ۱۴۳.

پشت‌دار، علی‌محمد (۱۳۹۳) «ادبیات پایداری و شعر فارسی و مبانی عقیدتی آن در اسلام»، نشریهٔ ادبیات پایداری، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ششم، شمارهٔ ۱۰، بهار و تابستان، صص ۱۲۱-۱۴۳.

حجوانی، مهدی (۱۳۷۵) الف دال میم، تهران، افق.

حداد، حسین (۱۳۸۷) مأخذشناسی توصیفی عناصر داستان ایرانی، تهران، سوره مهر.

حداد، حسین و ناهید سلمانی (۱۳۸۱) دربارهٔ ادبیات و هنر دینی، تهران، نیستان.

حسن‌زاده، فرهاد (۱۳۷۶) انگشت مجسمه، تهران، سوره مهر.

حسن‌بیگی، ابراهیم (۱۳۶۸) گزیدهٔ ده سال داستان‌نویسی در انقلاب اسلامی، تهران، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

---------- (۱۳۷۳) ریشه در اعماق، تهران، برگ.

خلیلی، اکبر (۱۳۶۸) ترکه‌های درخت آلبالو، تهران، امیر کبیر.

دهمرده، حیدرعلی و کبری کشاورز (۱۳۹۳) «دین‌داری، برجسته‌ترین جلوهٔ پایداری در جریان‌های انقلابی ایران، با تکیه بر نهضت مشروطه، دورهٔ پهلوی و دفاع مقدس»، نشریهٔ ادبیات پایداری، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ششم، شمارهٔ دهم، بهار و تابستان، صص ۱۴۵-۱۶۴.

رحماندوست، مجتبی (۱۳۸۸) سه پدیده در آینه رمان (قرآن کریم، انقلاب اسلامی، دفاع مقدس)، تهران، سوره مهر.

رهگذر، رضا (۱۳۸۶) «چشم‌انداز ادبیات داستانی پس از انقلاب»، دوماهنامهٔ ادبیات داستانی، شمارهٔ ۱۰۸-۱۱۱، صص ۳۲-۴۰.

زرشناس، شهریار (۱۳۸۲) چشم‌اندازی در ادبیات معاصر ایران، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی.

زنوزی جلالی، فیروز (۱۳۷۹) مخلوق، تهران، حوزهٔ هنری.

زواریان، زهرا (۱۳۸۸) دربارهٔ ادبیات و هنر دینی، تهران، سوره مهر.

شجاعی، سید مهدی (۱۳۶۴) ضریح چشم‌های تو، تهران، نیستان.

صرفی، محمدرضا (۱۳۹۳) «گسترهٔ ادبیات پایداری»، نشریهٔ ادبیات پایداری، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ششم، شمارهٔ ۱۰، بهار و تابستان.

ضیایی، حسام و صفایی، علی (۱۳۸۹) «بررسی جامعه‌شناختی گفتمان‌های شعر جنگ تحمیلی»، نشریهٔ ادبیات پایداری، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال اول، شمارهٔ ۲، بهار، صص ۱۸۹- ۲۱۸.

علومی، محمدعلی (۱۳۷۵) آذرستان، تهران، دفتر ادبیات انقلاب اسلامی حوزه هنری.

فتاحی،حسین (۱۳۷۳) عشق سال‌های جنگ، تهران، قدیانی.

فراست، قاسمعلی (۱۳۷۴) گلاب خانم، تهران، قدیانی.

قوچانی، محمد (۱۳۸۶) «تراژدی مخملباف»، شهروند امروز، شماره ۱۸.

کافی، غلامرضا (۱۳۹۱) «همگرایی معنایی میان شعر و داستان دفاع مقدس»، نشریهٔ ادبیات پایداری، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال چهارم، شمارهٔ ۷، پاییز و زمستان، صص ۱۷۷- ۲۰۴.

مخملباف محسن (۱۳۶۰) یادداشت‌هایی درباره قصه‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی، تهران، حوزه اندیشه و هنر اسلامی.

---------- (۱۳۶۱) مقدمه‌ای بر هنر اسلامی، تهران، بی‌نا.

---------- (۱۳۶۳) حوض سلطون، تهران، مرکز فرهنگی و هنری اقبال.

---------- (۱۳۶۵) باغ بلور، تهران، نشر نی.

مستور، مصطفی (۱۳۷۹) روی ماه خداوند را ببوس، تهران، مرکز.

---------- (۱۳۸۳) استخوان خوک و دست‌های جذامی، تهران، چشمه.

---------- (۱۳۸۴) «موقعیت دینی و گونهٔ داستان دینی»، ویژه‌نامه روزنامه شرق، ۱۶ بهمن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶) صدسال داستان نویسی در ایران، تهران، چشمه، چاپ چهارم (دورهٔ چهارجلدی).

یزدانی خرم، مهدی (۱۳۸۴) «نگاهی کوتاه به جریان داستانی نویسندگان مسجد جوادالائمه؛ داستان آن مسجد» روزنامه شرق، سه‌شنبه ۵ مهر.