بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره شصت و هشتم، بهار ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
ویراستار ادبی: دکتر محمد محمودی
دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی
مدیر نشریه و صفحه‌آرا: مریم بایـه
مترجم: دکتر طاهره ایشانی

هیئت تحریریه

دکتر داود اسپرهم، استـاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر منوچهر اکبری، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر سید محمد اکرم شاه، استاد دانشگاه پنجاب پاکستان
دکتر مهین پناهی، استـاد دانشگاه الزهرا (س)
دکتر محمد تقوی، استـاد دانشگاه فردوسی مشهد
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 دانشگاه خوارزمی
دکتر احمد رضی، استاد دانشگاه گیلان
دکتر محمدناصر ره‌یاب، استاد دانشگاه هرات
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حجابی قرلانغیچ، استاد دانشگاه آنکارا
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهران
دکتر علی محمدی خراسانی، استاد دانشگاه تاجیکستان
دکتر مجتبی منشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر زهرا پارساپور، دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر سیدمصطفی موسوی راد، دانشیار دانشگاه تهران
دکتر زینب صابرپور، استادیار دانشگاه تربیت مـدرس

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی- پژوهشی است.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی» از تاریخ ۱۴۰۰/۰۷/۰۳ با «انجمن نقد ادبی ایران» در زمینهٔ انتشار مقالات علمی، در حوزه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، تفاهم نامهٔ همکاری امضاء کرده است.

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

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
صندوق پستی ۱۳۱۶-۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲-۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: literature.ac.ir@gmail.com *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir
فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۵۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی- 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- 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 اقسام شاهد مدخل و روش نقل قول در فرهنگ بهار عجم**.....۱

عبدالله رادمرد/ سعید خسروپور

✍ **شگردهای بلاغی اقناع در سوانح‌الافکار (مکاتبات) رشیدی**.....۲۵

طاهره ایشانی

✍ **تحلیلی پیکره‌بنیاد بر سیر تحول مفهوم «ادب» در جامعهٔ فارسی‌زبان ایران (۱۳۵۰–۱۳۹۰)**.....۶۷

الهام ایزدی/ مهرداد مشکین فام

✍ **واکاوی جایگاه نوستالژی در ادبیات داستانی مهاجرت ایران با تأکید بر نویسندگان زن منتخب (اکرم پدرام‌نیا، نسیم وهابی، فهیمه فرسایی، فریبا صدیقیم)**.....۱۰۳

مهرزاد مطبوعی‌نژاد/ احمد خاتمی/ ماندانا منگلی

✍ **کاربست نظریهٔ دریافت بر تحلیل مفهوم جنگ در رمان «هرس»**.....۱۲۷

نیکو قاسمی اصفهانی/ ایلمیرا دادور

✍ **نقد روانشناسانهٔ رمان «بانوگوزن» براساس مفهوم فانتزی روانی**.....۱۵۳

ایوب مرادی

داوران این شماره

دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر حسینعلی قبادی/ استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر ناصر نیکوبخت/ استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر طاهره ایشانی/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر زهرا پارساپور/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر غلامرضا پیروز/ دانشیار دانشگاه مازندران
دکتر حسین یزدانی احمدآبادی/ دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر مریم رامین‌نیا/ استادیار دانشگاه گنبد کاووس
دکتر سیده نرگس رضایی/ استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی سعیدی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
دکتر یحیی عطائی/ استادیار دانشگاه پیام‌نور
دکتر مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین- پیشوا
دکتر طاهره کوچکیان/ استادیار دانشگاه پیام‌نور
دکتر محمد محمودی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
دکتر الهام ایزدی/ دکتری دانشگاه بوعلی سینا

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و هشتم، بهار ۱۴۰۲: ۲۳-۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۲۷
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل اقسام شاهد مدخل و روش نقل قول در فرهنگ بهار عجم

عبدالله رادمرد*
سعید خسروپور**

چکیده

یکی از ویژگی‌های مهم کتاب‌های فرهنگ، استفاده از شاهد مدخل و نقل قول برای تأیید معنا و کاربرد واژه یا ترکیب توسّط دیگران است. فرهنگ‌های نوشته‌شده در شبه‌قاره نیز به این موارد پرداخته‌اند. بهار عجم یکی از این فرهنگ‌هاست که دارای ۱۹۷۲۹ مدخل و دربردارنده واژه‌ها، ترکیبات، امثال و شعرهای فراوانی از سبک خراسانی تا هندی است. این پژوهش پس از مطالعه کامل و دقیق این فرهنگ، به تحلیل اقسام شاهد مدخل و روش نقل قول در آن پرداخته و نشان‌داده است که شاهدهای مدخل در این فرهنگ به سه دسته شعری، نثری و مثالی قابل تقسیم است. تعداد زیاد شاهدهای شعری به دلیل غلبه شعری فرهنگ‌های فارسی تا زمان تألیف فرهنگ بهار عجم و توجّه بیشتر فارسی‌آموزان شبه‌قاره به مقوله شعر بوده و شاهدهای نثری نشان‌دهنده اهمّیت منابع این‌گونه شاهدها در بازه زمانی تألیف بهار عجم و حرکت بیشتر فرهنگ‌نویس به سمت رونویسی‌نکردن از فرهنگ‌های شعری پیشین بوده‌است. همچنین شاهدهای مثالی بر جنبه آموزشی این فرهنگ دلالت دارد. در بخش دوم، روش‌های دوازده‌گانه نقل قول در فرهنگ بهار عجم با ذکر نمونه آمده‌است. این روش‌ها از جهتی نشانه حسّاسیت لاله تیک‌چند نسبت به مواد فرهنگ بهار عجم و از جهتی دیگر برای آموزش و اطمینان‌دادن به مراجعان این فرهنگ است که بیشتر آموزش‌بینان زبان فارسی بوده‌اند.

واژه‌های کلیدی: بهار عجم، فرهنگ‌نویسی، شاهد مدخل، شبه‌قاره هند.

---

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران Radmard@um.ac.ir
** نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، ایران khosropursaeed@gmail.com

CC BY NC

بیان مسئله

هر مراجعی با نگاهی به فرهنگ‌های کلاسیکِ فارسی‌به‌فارسی متوجّه وجه غالب شعری‌بودن این فرهنگ‌ها می‌شود. مروری اجمالی بر تاریخ تطور فرهنگ‌نویسی فارسی‌به‌فارسی تا تألیف بهار عجم، گویای همین موضوع است.

باید دانست که اسدی طوسی نویسنده لغت فرس، نخستین فرهنگ‌نویس فارسی دری نیست، بلکه عبدالله نیشابوری در این زمینه پیش‌قدم است (صادقی، ۱۳۹۳: ۳۸۳) هرچند که کتاب فرهنگ او امروزه موجود نیست، این کتاب نیز بر اساس شواهد نقل‌شده آن (ر.ک: جهانگیری، ۱۳۵۱: ج۱، ۵؛ سروری کاشانی، ۱۳۳۸: ج۱، ۲) مانند لغت فرس، فرهنگی شعری بوده است. ممکن است این دو نویسنده -هرچند به طور غیرمستقیم- از دو فرهنگ «اوئیم‌ایوَک[1]» (ōīm ēwak) و «پهلویگ» تأثیر پذیرفته باشند؛ فرهنگ‌هایی که به احتمال زیاد در قرن‌های سوم و چهارم هجری نوشته شده‌اند (جعفری دهقی، ۱۳۹۱: ۶۶). براساس نقل شاهد مدخلی در مجمع‌الفرس سروری کاشانی (دبیرسیاقی، ۱۳۶۸: ۸)، ابوحفص سغدی نیز فرهنگی داشته که احتمالاً آن را در اواخر قرن چهارم نوشته است. طبق گفته اسدی طوسی (اسدی طوسی، ۱۳۱۹: ۱) تألیف فرهنگ قطران تبریزی نیز -که اثری از آن نیست- مقدّم بر لغت فرس است.

صحاح‌الفرس نخستین فرهنگ باقی‌مانده تأثیر پذیرفته از لغت فرس است که افزون‌بر نقل مدخل‌های لغت فرس، شاهدهایی را نیز افزون بر این کتاب دارد (نخجوانی، ۱۳۵۵: ۱۵-۱۶). این روش نقل و افزایش را می‌توان به دلیل قطع ارتباط ادیبان قرن هشتم با دوران پیش از خود به دلیل حمله مغول دانست. شعری‌بودن فرهنگ‌های فارسی در قرن هشتم هجری به قدری بوده است که نویسنده فرهنگ معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی برای نخستین‌بار برای مدخل‌های فرهنگش شاهدهای شعری می‌سراید (ر.ک: فخری اصفهانی، ۱۳۳۷: ۲). فرهنگ وفایی در قرن دهم، از این دو فرهنگ اخیر تأثیر زیادی پذیرفته است (ر.ک: وفایی، ۱۳۷۴: ۳).

یکی از بهترین کتاب‌های فرهنگ، دستِ کم از نظر استفاده از منابع تألیف‌شده در شبه‌قاره، مجمع‌الفرس است (ر.ک: سروری کاشانی، ۱۳۳۸: ج۱، ۲-۳) که نه تنها در قرن یازدهم بلکه پس از آن نیز تأثیر خود را در فرهنگ‌نویسی فارسی حفظ می‌کند.

می‌دانیم که از قرن هفتم هجری فرهنگ‌نویسی به شبه‌قاره منتقل می‌شود و البتّه که این موضوع صرفاً به دلیل حمله مغول نیست؛ باید دانست که ایرانیان از دیرباز با هندی‌ها روابط بازرگانی داشته‌اند (سلیمی، ۱۳۷۲: ۴۱) و تعیین دقیق زمان ورود زبان فارسی به شبه‌قاره بسیار مشکل است. پیشینه این روابط را به پانصدسال قبل از میلاد مسیح، زمانی که داریوش قسمت‌هایی از سند را فتح کرد (صافی، ۱۳۸۲: ۱۱۳) و سند و پنجاب بیستمین اُستان ایران محسوب می‌شد (ارشاد، ۱۳۶۵: ۱۵۸) بازمی‌گردانند. این روابط تا دوره ساسانیان نیز ادامه داشته؛ زیرا که «بخش‌هایی از شمال و غرب هند، اُستانی از ایران به شمار می‌آمده است» (همان: ۵). پس از انقراض این سلسله، زرتشتی‌ها به خاطر ناامنی‌های حاصل از تغییر حکومت و برای بقای آیین خود، دسته‌جمعی به هندوستان مهاجرت می‌کنند و در گجرات مقیم می‌شوند (ظهورالدّین‌احمد، ۱۳۷۸: ۹). از این زمان به بعد روابط ایران و شبه‌قاره در قالب «دین» خودش را نشان می‌دهد؛ مسلمانان برای تعقیب و گریز دشمنان یا گسترش اسلام به شبه‌قاره واد می‌شوند. اعراب بالأخره در سال ۷۱۲ میلادی در قالب ارتشی منظّم به سرکردگی محمّدِ قاسم، دهیر پادشاه هندوستان را شکست می‌دهند و آن‌جا را فتح می‌کنند (دولافوز، ۱۳۱۶: ۸۲). جدّی‌ترینِ این حملات به زمان غزنویان بازمی‌گردد. این تاخت‌وتازها خود موجب جاگیر شدن مسلمانان و به‌ویژه ایرانی‌ها و به تبع آن رشد زبان فارسی در آن سرزمین می‌شود (حکمت، ۱۳۳۷: ۶۰). اگر به این موارد، مهاجرت اجباری دانشمندان و شعرای ایرانی را به خاطر کشتار مغول، به سند بیفزاییم تأثیر فرهنگ و زبان ایرانی را در آن سرزمین بهتر درک می‌کنیم (شیمل، ۱۳۷۳: ۱۸). بنابراین آموزش زبان و شعر فارسی و بالتبع نوشتن فرهنگ لغت در شبه‌قاره نیازی اساسی می‌شود. فخر قوّاس نخستین کتاب فرهنگ فارسی‌به‌فارسی را در شبه‌قاره می‌نویسد (نذیر احمد، ۱۳۵۳: ۱ و دبیرسیاقی، ۱۳۶۸: ۳۲) هرچند که این فرهنگ به دلیل شیوه تنظیم خاص خود، مورد توجّه چندانی قرار نمی‌گیرد (ر.ک: قوّاس غزنوی، ۱۳۵۳).

به دلیل جنبه آموزشی‌یافتنِ فرهنگ‌ها، برای نخستین‌بار ابراهیم قوام فاروقی در مقدّمه فرهنگ خود، شرفنامه منیری، به دستور زبان فارسی نیز می‌پردازد (ر.ک: قوام

فاروقی، ج۱، ۱۳۸۵: ۱۰-۱۹) و این خود زمینه‌ای برای پرداختن بیشتر به زبان فارسی در کنار شعر فارسی می‌شود.

نکته جالب این‌که لغت فرس اسدی در شبه‌قاره نیز جریان‌سازی می‌کند و برای نمونه نویسنده مجموعةالفرس به تکمیل و ترتیب این فرهنگ می‌پردازد (ر.ک: جاروتی، ۱۳۵۶: ۱-۲).

تحقیق در لغات و استفاده فراوان از منابع از ویژگی‌های مثبت برخی از فرهنگ‌های تألیف‌شده در شبه‌قاره است و این بیشتر به دلیل دوری از ایران -به عنوان مرکز اوّلیه و اصلی زبان و ادبیات فارسی- و اطمینان از درستی و نادرستی لغات و اصطلاحات است؛ فرهنگ جهانگیری از این‌دست فرهنگ‌هاست که به نظر برخی نقطه کمال فرهنگ شعری فارسی است (داعی‌الإسلام، ج ۵، ۱۳۱۸: ۲۴). اطمینان‌دادن به مراجع از طریق پژوهش لغات شعری از اهل دیار شاعران (ر.ک: انجو شیرازی، ج۱، ۱۳۵۱: ۱۰) از مهم‌ترین کارهای انجو شیرازی در تألیف فرهنگ جهانگیری است و تا حدودی عیب اساسی این فرهنگ -یعنی تنظیم غیرمعمول مدخل‌ها و دیریابی لغات- را پوشانده است. برخلاف برهان قاطع که با وجود ایرادهای اساسی، از جمله استفاده از منابع اندک (ر.ک: تبریزی، ۱۳۵۷: ج۱، د) و نداشتن شاهد شعری، به خاطر تنظیم مناسب مدخل‌ها مورد توجّه بسیاری قرار می‌گیرد، این فرهنگ نقطه اوج بی‌توجّهی به شاهدهای شعری است.

رشیدی در فرهنگ خود افزون‌بر اختصاص فصلی به دستور زبان فارسی و توجّه به این مقوله (ر.ک: رشیدی، ۱۳۳۷: ج۱، ۱۴-۴۷) به نقد فرهنگ‌های سروری و جهانگیری می‌پردازد.

یکی دیگر از ویژگی‌های فرهنگ‌های تألیف‌شده در شبه‌قاره پرداختن به الفاظ و اصطلاحات شعرای متأخّر و هم‌عصرِ ایرانی و غیر ایرانیِ فارسی‌زبان است؛ برای نمونه سراج‌الدّین‌آرزو در فرهنگ چراغ هدایت به شعر چنین شاعرانی پرداخته است (ر.ک: خان آرزو، ۱۳۳۸: ۱) لاله تیک‌چند نیز در فرهنگ بهار عجم چنین‌کاری کرده است. البتّه فرهنگ‌نویسی مانند وارسته سیالکوتی در کتاب مصطلحات‌الشّعرا، برخلاف سراج‌الدّین آرزو و لاله تیک‌چند عمل کرده و به دلیل بی‌اعتبار دانستن شاهدهای شعریِ شاعرانِ هندیِ فارسی‌زبان از آوردن شعرهایشان در فرهنگ خود پرهیز کرده است (سیّدعبدالله، ۱۳۷۱: ۱۳۱) و بالأخره فرهنگ بهار عجم که بخش نخست این پژوهش به شاهدهای مدخل و بخش دوم به روش‌های نقل قول در آن پرداخته است.

بهار عجم

فرهنگ‌های فارسی‌به‌فارسی هرچه پیش‌تر آمده‌اند، واژه‌ها، تعبیرات و اصطلاحات بیشتری را در خود گنجانده‌اند. فرهنگ‌های تألیف‌شده در ایران نسبت به فرهنگ‌های شبه‌قاره ساده‌تر و کم‌حجم‌ترند (ر.ک: اسدی طوسی، ۱۳۶۵ و محمّد بن هندوشاه، ۱۳۵۵) و بیشتر تقلید از نمونه‌های پیش از خود هستند (ر.ک: اوحدی بلیانی، ۱۳۶۴ و فخری اصفهانی، ۱۳۳۷)، البتّه بسیاری از فرهنگ‌های شبه‌قاره نیز در حد تقلید مانده‌اند (ر.ک: حاجب خیرات دهلوی، ۱۳۵۲ و محمّد پادشاه، ۱۳۳۵). یکی از فرهنگ‌های دوره دوم فرهنگ‌نویسی در شبه‌قاره (۹۳۳-اواخر قرن ۱۳ هجری) که تقلیدی نیست، «بهار عجم» نوشته لاله‌تیک‌چند متخلّص به بهار است؛ فرهنگی که لغات، ترکیبات، کنایات و امثال فراوانی را در بر دارد و در زمان چندبهار هفت بار چاپ شده است (داعی‌الاسلام، ۱۳۱۸: ج۵، ۴۳). استفاده از منابع فراوان و آوردن آرای دیگران برای نوشتن و شرح، از ویژگی‌های برجسته این فرهنگ است. تیک‌چند برای نوشتن این کتاب بیست سال وقت صرف کرده است (بهار، ۱۳۸۰: ج ۱، سی). بهار عجم علاوه بر داشتن شعرهای سبک خراسانی و عراقی، اشعار فراوانی از سبک هندی را نیز به‌عنوان شاهد شامل می‌شود که البتّه پرداختن به میزان استفاده از اشعار مربوط به هر یک از این سبک‌ها پژوهش‌های ویژه‌ای را می‌طلبد. از شاعران برجسته هر سبک که اشعارش به فراوانی در فرهنگ بهار عجم به کار رفته، فرّخی سیستانی، معزّی، انوری، نظامی گنجوی، سعدی، امیرخسرو دهلوی، حافظ، طالب آملی، صائب تبریزی، محسن تأثیر و ... است. دلیل استفاده از اشعار این شاعران، افزون‌بر شهرت و مقبولیتشان در ایران و شبه‌قاره، می‌تواند زبان خاص، تعابیر ویژه و تصویرپردازی‌های مناسب با نوع شعری‌شان باشد.

تیک‌چند ذیل مدخل‌ها برای توضیح بهتر و اطمینان‌دادن به مراجع، به فراوانی از کتاب‌های دیگر نقل قول آورده‌است. ناگفته نماند که یکی از مهم‌ترین کارهای او انتخاب شاهد از شعرهای فارسی تا زمان تألیف بهار عجم است.

پیشینه تحقیق

برخی از پژوهشگران در خلال پژوهش‌های کلّی خود به ذکر نام فرهنگ بهار عجم و

بیان ویژگی‌های کلّی آن بسنده کرده‌اند (ر.ک: نقوی، ۱۳۳۹ و ۱۳۴۱؛ دبیرسیاقی، ۱۳۶۸: ۱۶۴؛ دزفولیان، ۱۳۷۹) و حتّی این کلّی‌گویی‌ها پس از تصحیح و چاپ فرهنگ بهار عجم (ر.ک: دزفولیان، ۱۳۸۰) نیز در پژوهش‌های کلّی (ر.ک: سلطانی، ۱۳۸۶؛ عبّاسی، ۱۳۹۴) و نه مختص بهار عجم دیده می‌شود.

البتّه پژوهشگرانی نیز به طور دقیق و جزئی به فرهنگ بهار عجم پرداخته‌اند:

خسروپور در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «ارزیابی و نقد فرهنگ بهار عجم» (۱۳۹۷) پس از معرّفی دقیق فرهنگ بهار عجم، افزون‌بر توصیف ساختار این فرهنگ در شش بخش، به آسیب‌شناسی آن در پنج قسمتِ مدخل‌بندی، شاهدهای بی‌ربط، تصحیف، معانی مدخل و ریشه‌شناسی پرداخته است.

رادمرد و همکاران در مقاله «ساختار فرهنگ بهار عجم در سه بخش» (۱۴۰۱) به طور دقیق، شیوه‌های مدخل‌گزینی، روش‌های آوردن مواد مدخل و شیوه‌های ضبط تلفّظ را در این فرهنگ بررسی کرده‌اند و نشان‌داده‌اند که در بخش نخست، لاله تیک‌چند بر اساس واژگان و ترکیبات و قرابت لفظی و معنایی‌شان از چهار روش برای مدخل‌گزینی استفاده کرده است و در بخش دوم، ارجاع، میزان کاربرد، مقوله دستوری، ویژگی‌های ادبی و تعریف یا معنای کلمه را مبنای آوردن مواد مدخل قرار داده است. در بخش سوم پژوهشگران ضمن بیان تطوّر روش‌های تلفّظی فرهنگ‌های فارسی‌به‌فارسی تا بهار عجم، روش‌های سه گانه لاله تیک‌چند در ضبط تلفّظ را که بر اساس واژه هم‌وزن، واکه‌های کوتاه و واج‌های واژه است، آورده‌اند.

خسروپور و رادمرد در بخش نخست مقاله «تطوّر مفهوم «فرهنگ» در فرهنگ‌های فارسی و نقد فرهنگ‌نویسان از یکدیگر تا بهار عجم» (۱۴۰۲) تطوّر واژه «فرهنگ» و معانی آن را در فرهنگ‌های فارسی‌به‌فارسی بررسی کرده‌اند و نشان داده‌اند که این تطوّر به صورت‌هایِ «نیاوردن مدخل فرهنگ»، «آوردن مدخل فرهنگ با معانی گوناگون از جمله کتاب لغت» و «مدخل‌سازی‌های گوناگون از این واژه و معانی آن» است و در بخش دوم با آوردن دلایلی، بیان کرده‌اند که حرکت نقد فرهنگ‌نویسان در فرهنگ‌های فارسی‌به‌فارسی از ساختار به محتوا و به عبارتی از صورت به معنا بوده است و در پایان، روش‌های سه‌گانه لاله تیک‌چند را در نقد با ذکر نمونه آورده‌اند.

پژوهش حاضر با ارائه آمار و ارقام به بررسی دقیق شاهدهای مدخل و روش‌های نقل قول در فرهنگ بهار عجم پرداخته است.

شاهد مدخل

شاهد در فرهنگ‌های فارسی، غالباً بیت یا ابیاتی برای تأیید مدخل و روشن‌شدن معنی است. بیشتر فرهنگ‌نویسان کلاسیک تنها از شاهدهای بیتی استفاده کرده‌اند و اهمّیّتی به شاهدهای نثری نداده‌اند؛ امّا این به معنای نیامدن این‌گونه شاهدها در فرهنگ‌ها نیست. اگر فرهنگ‌های فارسی از آغاز به طور دقیق مطالعه و آمارگیری شوند، خواهیم دید این سخن که استفاده از شاهدهای منثور، با فرهنگ «غیاث‌اللغات» در شبه‌قاره آغاز شده (هاشمی میناباد، ۱۳۸۶: ج۲، ۱۶۵) نادرست است. بهار عجم که تألیف نهایی‌اش نود سال پیش از غیاث‌اللغات بوده، دارای این نوع شاهدهاست و احتمال بودن این‌گونه شاهدها در فرهنگ‌های فارسی پیش از بهار عجم نیز هست.

فرهنگ‌نویس برای شاهدهای فرهنگ خود می‌تواند از منابع منظوم، منثور یا شفاهی بهره ببرد، همچنین در مواقعی که لازم‌دید از شاهدهای ساختگی که سروده یا نوشته خودش است، استفاده کند. خودنوشته‌ها را می‌توان «مثال» نامید. نخستین بار شمس فخری اصفهانی به این بهانه که «به مجرّد یک‌بیت که به استشهاد لغتی ایراد کنند کیفیت حروف و کمیت حرکات ثلاثه در آن محقّق نمی‌شود و اگر ابیات متکرّر و قوافی متعدّد شود التباس و اختلاف در حروف و حرکات مرتفع شود» (فخری اصفهانی، ۱۳۳۷: ۲)، از سنّت شاهدهای تک‌بیتی عدول کرد و شاهدسروده‌های خود را که شامل قصیده و قطعه می‌شد در فرهنگ خود آورد. صاحب فرهنگ جهانگیری از نخستین کسانی است که برای دانستن واژه و شاهدها به زباندانان رجوع کرده (جهانگیری، ۱۳۵۱: ج۱، ۱۰) و تا اندازه‌ای راه را برای ورود شاهدهای شفاهی به فرهنگ‌های فارسی باز کرده است؛ شاهدهایی که در فرهنگ بهار عجم نیز یافت می‌شود.

انواع شاهد مدخل در فرهنگ بهار عجم

در این فرهنگ سه نوع شاهد شعری، نثری و مثالی آمده و در بسیاری از مواقع تعداد شواهد ذیل هر مدخل فراوان است. دلیل این امر افزون بر جنبه آموزشی بهار

عجم، هدف لاله تیک‌چند مبنی بر فراهم‌کردن مجموعه‌ای از لغات و مصطلحات کتب متداول عصر خود، شروح معتبر، دیوان‌ها و مثنویات متقدّمین و متأخّرین، همراه با آوردن متعلّقات هر واژه و اصطلاح و مواقع استعمال هر کدام بوده (بهار،۱۳۸۰: ج ۱، سی) و طبیعی است که چنین مجموعه‌ای نیازمند شاهد مدخل‌های فراوانی شود. در ادامه دسته‌بندی انواع شاهد مدخل در فرهنگ بهار عجم آمده است:

شاهدهای شعری

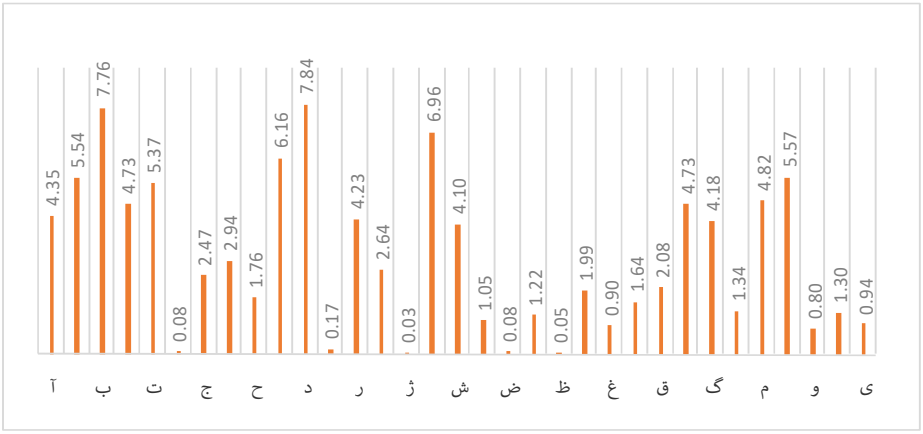
لاله تیک‌چند شاهدهای شعری خود را از منابع منظوم فراوانی نقل می‌کند که شامل شعر کامل، تک‌بیت، بیت‌های مختلف از شاعران گوناگون و مصراع می‌شود. او پنج بیت و یک مصراع از خود را نیز به عنوان شاهد ذکر کرده است.

طبق شمارشی دقیق، در این فرهنگ ۳۲۹۵۱ بیت و ۲۵۷ مصراع به عنوان شاهد شعری نقل شده است که در جدول زیر به تفکیک باب‌ها آمده‌است:

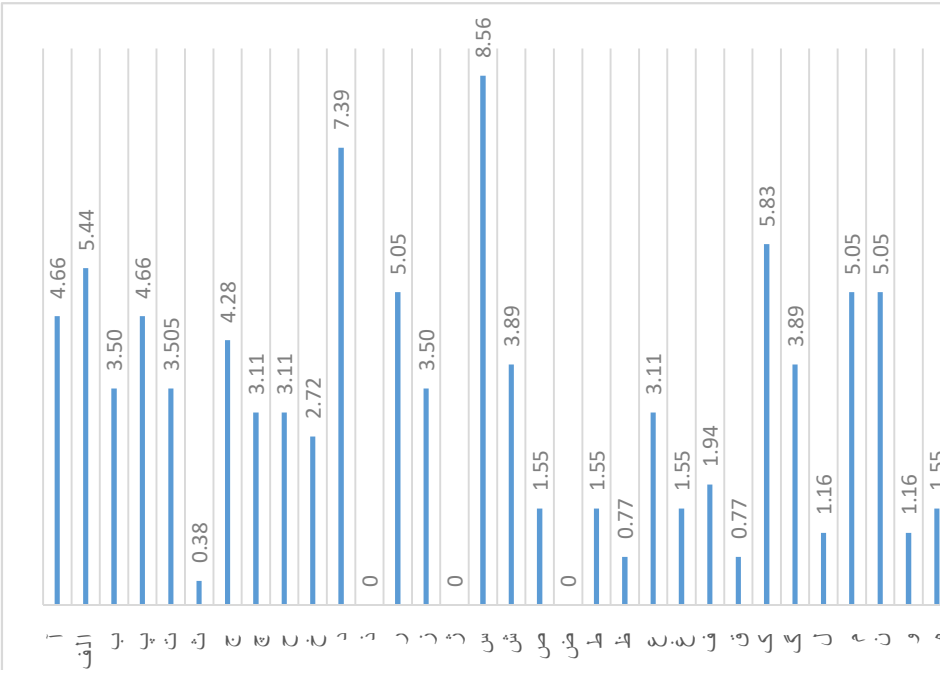
باب	تعداد مدخل‌ها	تعداد بیت‌ها	تعداد مصراع‌ها
آ	۸۹۱	۱۴۳۴	۱۲
الف	۱۰۴۳	۱۸۲۷	۱۴
ب	۱۵۱۵	۲۵۵۹	۹
پ	۹۰۳	۱۵۶۰	۱۲
ت	۹۰۰	۱۷۷۰	۹
ث	۱۴	۲۹	۱
ج	۵۱۱	۸۱۷	۱۱
چ	۶۵۹	۹۶۹	۸
ح	۳۶۸	۵۸۳	۸
خ	۱۱۷۶	۲۰۳۲	۷
د	۱۶۲۵	۲۵۸۶	۱۹
ذ	۲۲	۵۷	۰
ر	۸۳۲	۱۳۹۷	۱۳
ز	۶۲۲	۸۷۳	۹

ژ	۶	۱۲	۰
س	۱۴۹۷	۲۲۹۴	۲۲
ش	۷۴۰	۱۳۵۱	۱۰
ص	۱۹۵	۳۴۸	۴
ض	۲۳	۲۸	۰
ط	۲۵۳	۴۰۳	۴
ظ	۱۷	۱۹	۲
ع	۴۶۶	۶۵۸	۸
غ	۱۵۱	۲۹۷	۴
ف	۲۷۶	۵۴۲	۵
ق	۴۴۹	۶۸۸	۲
ک	۹۹۶	۱۵۶۰	۱۵
گ	۸۴۹	۱۳۸۰	۱۰
ل	۲۸۱	۴۴۴	۳
م	۹۷۳	۱۵۹۱	۱۳
ن	۸۸۷	۱۸۳۷	۱۳
و	۱۷۱	۲۶۵	۳
هـ	۲۴۸	۴۳۱	۴
ی	۱۷۰	۳۱۰	۳
جمع کل	۱۹۷۲۹	۳۲۹۵۱	۲۵۷

جدول شماره ۱: شاهدهای شعری



نمودار شماره ۱: درصد ابیات



نمودار شماره ۲: درصد تعداد مصراع

این درصد از شعر حاکی از غلبه دیدگاه شعری فرهنگ‌های فارسی است. اشتمال بهار عجم بر شعرهای سبک خراسانی تا هندی یکی‌از دلایل این حجم شعری است که این‌مهم، خود به دلیل وجهه آموزشی فرهنگ و همچنین هدف مؤلّف مبنی بر «استعلام دستگاه سخنوران و احوال سخنان ایشان از جهت صحت و سُقم» می‌باشد (بهار، ۱۳۸۰: ج۱، سی). اگر آمارگیری دقیقی از تمام فرهنگ‌های فارسی شود، می‌توان رتبه بهار عجم را نیز از لحاظ حجم شاهدهای شعری تعیین کرد.

آوردن یک شعر کامل

در این مورد، شعری که واژه شاهد در آن قرار دارد، آورده می‌شود:

دیگر من و آن شعله که بر خوان برشته تسبیح کنندش همه مرغان برشته
هرگاه که در خرمن گلزار خرامد فرش است به راهش رخ خوبان برشته
گل کرد دماغ همه از شعله داغش غمّازی بوی و دم افغان برشته
در جوش درافکنده دگر مطلع حسنش صحرای غزل را ز غزالان برشته
خاموشی‌ام از چنگ جگرسوز شد آهنگ قانون نوا را رگ نالان برشته

«حکیم زلالی خوانساری»

(بهار، ۱۳۸۰: ذیل «برشته»[۲]).

آوردن تک‌بیت

در این نوع شاهد، تنها به آوردن بیتی برای مدخل اکتفا می‌شود:

چون ز درد کوهکن در بیستون گرید سحاب صورت شیرین بگرداند روان در دیده آب

«درویش آملی»

(همان: ذیل «آب بچشم‌گرداندن»).

افروخت از تبسّم مینا ایاغ ما تر شد ز خنده‌های صراحی دماغ ما

«محمّدقلی سلیم»

(همان: ذیل «تبسّم مینا»[۳]).

آوردن تک‌بیت به عنوان شاهد، نشان از معروف بودن مدخل است؛ همین امر موجب‌شده تا لاله تیک‌چند آوردن شاهدهای بیشتر را ضروری نداند.

آوردن بیت‌های مختلف

در این نوع، فرهنگ‌نویس یا از شاعران مختلف، تک‌بیت‌ها یا از یک شاعر بیت‌های متفاوتی را می‌آورد:

آوردن تک‌بیت از شاعران مختلف:

بتـــان آذری از بتکـــده بـــرون جســـتند که لاله‌زار بـه دشـت آتـش خلیـل کشـید
(امیرخسرو)

پنجه گل بین که از سرما نمی‌آید به‌هـم زیر هر گلبن ز مینای مـی آتـش برکشـید
«ابوطالب کلیم»

(همان: ذیل «آتش‌کشیدن»[۴]).

آوردن بیت‌های متفاوت از یک شاعر

به مستی بی‌طلب بوس از دهان یار می‌ریـزد ثمر چون پخته گردد خود به خود از دار می‌ریـزد
(میرزا صائب)

و له:

ز می و نقل به یک‌بوسـه قناعـت کـردیم رحـم کـن بـر جگـر تشـنه مـا ای سـاقی

و له:

دزدان بوســه خــال ز رخســار مــی‌برنــد غافــل مشــو ز لعــل لــب آبــدار خــویش

و له:

مرکـــز دایـــره عشـــرت جاویـــد شـــود بوسـه‌ای را کـه فتـد راه بـه کـنج دهـنش
(میرزا صائب: ذیل «بوسه»)

هفت بیت دیگر صائب نیز بدون فاصله از هم، به عنوان شاهد مدخل «بوسه» ذکر شده است[۵].

آوردن تکّه‌های یک شعر

در این نوع شاهد، چند بیت از یک شعر واحد ذکر می‌شود و بیشتر تأکید بر توصیف مدخل است:

از نعل او پر مه زمین، وز کام او کوته زمـین وز هنگ او آگه زمین، در طبع او خالی غضـب
باد بهاری خویش او، ناورد جـولان کـیش او صحرا و دریا پیش او چون مهره پیش بوالعجب

آهو سرین، ضرغام‌بر، کیوان‌منش، خورشیدفر خارا دل و سندان‌جگر، رویین‌سم و آهن‌عصب
«حکیم سنایی»
(همان: ذیل «اسب»).

پلنگ‌هیئت و غژغادم و گوزن‌سرین عقاب‌طلعت و عنقاشکوه و طوطی‌پر
قوی‌قوایم و باریک‌دم، فراخ‌کفل درازگردن و کوتاه‌سم، میان‌لاغر
به گاه پویه هوا در دو پای او مدغم به وقت حمله صبا در دو دست او مضمر
به وقت جلوه‌گری چون تذرو خوش‌رفتار به گاه حیله‌گری چون کلاغ حیلتگر
خروش مور شنیدی ز مور در کابل خیال مور بدیدی ز مور در ششتر
(همان[۶])

آوردن توصیف‌های شعری می‌تواند ناشی از جنبه آموزشی فرهنگ برای شعرآموزان شبه‌قاره باشد؛ در واقع این توصیف‌ها الگویی برای فهم شعر و شعرسرایی آنها بوده است.

آوردن مصراع به عنوان شاهد

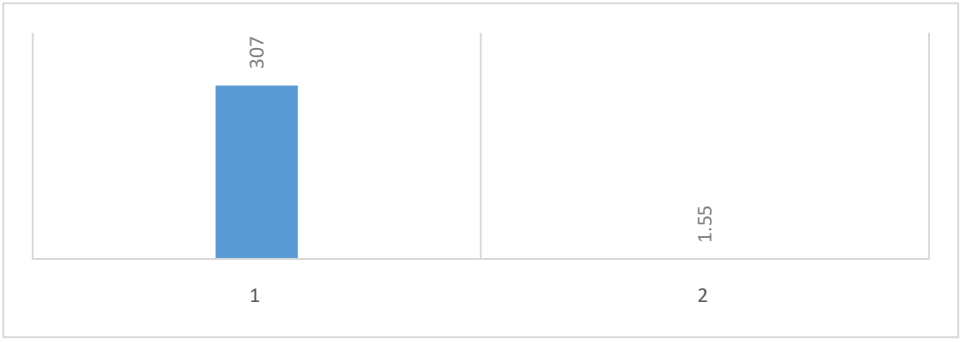
گفته‌شده که شاهد مصراع برای نخستین‌بار در فرهنگ قوّاس غزنوی آمده است (رضایی، ۱۳۹۴: ۲۳۶). لاله تیک‌چند نیز گاهی ذیل یک مدخل، در کنار انواع شاهدهای دیگر، از مصراع هم استفاده می‌کند:

- الف کشند ملایک ز فوت اکبرشاه (بهار، ۱۳۸۰: ذیل «الف‌برسینه‌بریدن و الف‌برسینه کشیدن»).

- بوستان عطّار گشت و عطرها ساید همی «امیرمعزّی» (همان: ذیل «عطر»[۷]).

شاهد نثر

لاله تیک‌چند ۳۰۷ شاهد نثر را در فرهنگ خود گنجانده است. هرچند درصد این تعداد، نسبت به انواع شاهد دیگر ناچیز است، امّا با توجّه به جنبه شعری‌بودن فرهنگ‌های فارسی، قابل تأمّل است. در نمودار شماره ۳، تعداد و درصد شاهدهای نثر، و در ادامه نمونه‌هایی از آن آمده است:



نمودار شماره ۳: تعداد و درصد شاهدهای نثر

- «و طایفه را به مقتضای فأغرقناهم فی الیم، معامله چندان آبی شد که دست از حیات شستند» «نعمت‌خان عالی» (همان: ذیل «آبی‌شدن معامله»).

- «خدا را دوست می‌داری به فضل خویش بیان فرما که دوام سعادت اقامت به چه روی روزی پنبه شده» «میرزا جلالا طباطبا» (همان: ذیل «خدا را دوست می‌داری»[۸]).

شاهد مثال

منظور از مثال، عبارتی نمونه‌ای است که خود فرهنگ‌نویس برای توضیح مدخل میسازد و می‌توان آن را «شاهد ساختگی» نامید (هاشمی میناباد، ۱۳۸۶: ج۲، ۱۷۰). این شاهدها بیشتر برای نوآموزان یک زبان مفید است؛ بنابراین آمدنشان در بهار عجم طبیعی است:

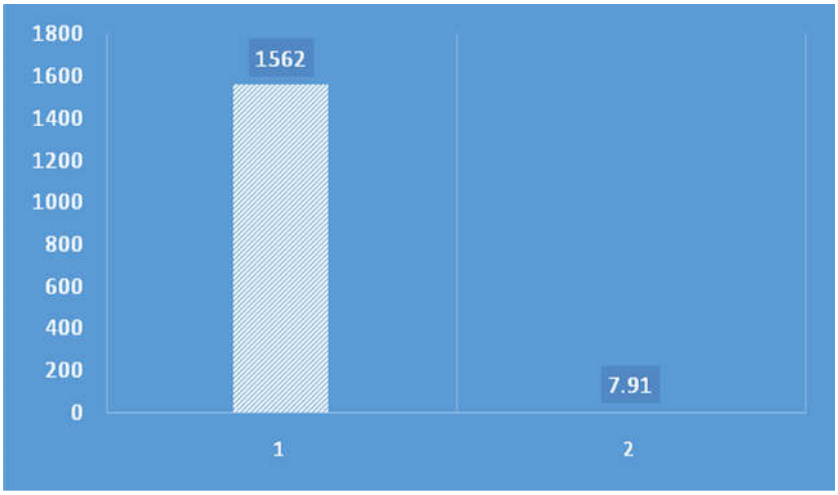
- «... مثلا شخصی که از خویشان نزدیک او یک نفر مرده باشد و دیگری مشرف بر مردن باشد می‌گوید هنوز داغ او زنده است، این هم می‌خواهد برود...» (بهار، ۱۳۸۰: ذیل «داغ زنده مدام خونچکان باشد»).

- «... چه مقرّر است که حرف استثناء حکمی که مستثنی‌منه را ثابت می‌باشد مستثنی را از همان حکم برمی‌آرد، چنانکه گویی: آمدند همه مردم مگر زید. و گاهی در مقام غلبه ظن مستعمل می‌شود چنانکه گویند: فلانی چنین و چنان خرج دارد مگر کیمیاگر است...» (همان: ذیل «مگر»[۹]).

روش‌های نقل قول در فرهنگ بهار عجم

لاله تیک‌چند برای تألیف فرهنگ خود از منابع گوناگونی استفاد کرده‌است که

می‌توان آنها را به دو گروه کتبی و شفاهی دسته‌بندی کرد؛ منابع گروه نخست شامل بیش از دویست کتاب است که نام آنها در ذیل مدخل‌ها آمده و منابعی که با وجود نقل قول، نامی از آنها و نویسنده‌شان نیامده‌است و گاهی تنها به ذکر فعل‌هایی مانند «آمده‌است، گفته‌اند، نوشته‌اند، آورده و ...» بسنده شده‌است؛ شاید دلیل این کار، اهمّیت بیشتر توضیحِ مدخل نسبت به منبعِ نقل قول، تردید لاله تیک‌چند نسبت به درستیِ مطلبِ نقل‌شده یا حتّی ناآگاهی او از منبع آن باشد. منابع شفاهی بیشتر مربوط به مطالبی است که آنها را از اهل زبان تحقیق کرده و شنیده است؛ دلیل استفاده از منابع شفاهی می‌تواند وجود ایرانیان فراوان در شبه‌قاره، اهمّیت‌دادن لاله تیک‌چند به منابع زنده و آگاهی او از تغییرات احتمالی معانی لغات، اصطلاحات و کاربردشان در گذر زمان باشد؛ بنابراین رجوع او به منابع شفاهی ضروری بوده است. ناگفته نماند که در بهار عجم، بسیاری از مدخل‌ها بدون ارجاع به منبع و بدون نقل قول تعریف شده‌اند (برای نمونه ر.ک: بهار، ۱۳۸۰: ذیل «بندی‌شدن تَب»؛ «چوب‌بَست»؛ «سقف نیم‌تَرک»؛ «صورت‌نِشین»؛ «کاغذگیر»؛ «کِندیل» و «یکتاپیراهن»). به نظر می‌رسد که اطمینان کامل تیک‌چند از معنی و تعریف مدخل، واژه یا اصطلاحِ تازه بودنِ مدخل و آشکار شدن تعریف با شاهد مدخل، او را از ارجاع به منبع و آوردن نقل قول بی‌نیاز کرده است. در ذیل، نمودار تعداد و درصد نقل قول و در ادامه روش‌های آن در فرهنگ بهار عجم آمده است:



نمودار شماره ۴: تعداد و درصد نقل قول

گفته‌اند/ گفته‌شده‌است (قیل)/ گویند

- آن: اسم اشاره است به دور... و نیز باید دانست که کلمه آن، علامت جمع است؛ خواه ذوالعقول باشند... و گفته‌اند کاووسیان اگرچه مِن جهۀالقیاس صحیح است... (همان: ذیل «آن»).

- خوش‌نظر: نام گلسیت و قیلَ ریحان تاتاری که سرخ و زرد و سفید باشد... (همان: ذیل «خوش‌نظر»).

- سنگ‌سگ: گویند نوعی است از سگ که ... (همان: ذیل «سنگ‌سگ»).

نوشته‌اند

- بیم‌بر: به وزن سیم‌بر، خایف و ترسنده، و به معنی بها و قیمت نیز نوشته‌اند (همان: ذیل «بیم‌بر»).

- خشک‌آوردن: کنایه از تن‌زدن و خاموش‌بودن از غایت اعراض و بی‌دماغی نوشته‌اند (همان: ذیل «خشک آوردن»).

نقل قول از فرهنگ‌نویسان

- آسیابان: در نسخه نندرام، آسیابان آن که.... (همان: ذیل «آسیابان»).

- بوی‌سا: در سروری، سنگی که بر آن عطریات سایند (همان: ذیل «بوی‌سا»).

بعضی (گویند / برآنند/ نوشته‌اند)

- گل یوسف: گل بستان‌افروز، بعضی گویند گلی است زرد (همان: ذیل «گل یوسف»).

- آتش پارسی: نار فارسی... بعضی برآنند که آتش پارسی آتشی است که... (همان: ذیل «آتش پارسی»).

- ازین: به معنی این قسم و این نوع .... بعضی از شارحین در شرح این بیت:

از این که بعد بریدن تمام شانه شود گره گشاده‌نگردد ز طرّه شمشاد

نوشته‌اند که.... (همان: ذیل «ازین»).

فلانی (نوشته/ آورده/ گوید/ بسته/ می‌فرمایند)

- از هم‌گذشتن: در اصل به معنی از هم‌جدا شدن... علّامی شیخ‌ابوالفضل در دستورالعمل نوشته... (همان: ذیل «از هم‌گذشتن»).

- پل آن طرف آب: کنایه از هرزه و بی‌فایده... از این‌جاست که میرحیدر معمّایی در مزخرفات خود آورده که... (همان: ذیل «پل آن طرف آب»).

- خجالت: شرم و حیا... صاحب مغرب گوید که... (همان: ذیل «خجالت»).
- آب سکندر: حضرت شیخ[۱۰] بسته و این غریب است.
- آهسته‌رای: جناب خیرالمدقّقین در شرح این بیت:

که این کاروان‌مرد آهسته‌رای چرا رسم خدمت نیارد به جای

می‌فرمایند... (همان: ذیل «آهسته‌رای»).

در فلان کتاب (آورده / واقع‌شده)

- در نخ کسی‌اُفتادن: در مجمع‌التمّاثیل، دشمنی و خصومت‌کردن (همان: ذیل «در نخ کسی‌اُفتادن»).
- تنباکو: برگ معروف. در مآثر رحیمی آورده که... (همان: ذیل «تنباکو»).
- عذاب هدهد: در تحفۀالعراقین واقع شده، ظاهراً وقتی حضرت سلیمان بر هدهد قهر کرده باشند (همان: ذیل «عذاب هدهد»).

شیوه نقل با واسطه

- افغان: در تاریخ فرشته از کتاب مطلع‌الأنوار آورده که... (همان: ذیل «افغان»).
- باد کهنکو: به فتح کاف تازی و های هوّز و سکون نون و ضمّ کاف دوم و واو معروف... و صاحب اصطلاحات‌الشّعرا گوید که در جهانگیری، کهنکو... (همان: ذیل «باد کهنکو»).

شیوه چند نقلی

- اند: به وزن و معنی چند، و آن در رشیدی میان یک و ده است و در ادات‌الفضلا و فرهنگ قوسی، میان سه و ده و در برهان ترجمه بضع و نیف، و آن از سه تا نه بود (همان: ذیل «اند»).
- دشت: بالفتح صحرا و هو فارسی معرّب وقع من الإتّفاق بین اللغتین، کذا فی الصّراح. و شهری است میان اردبیل و تبریز، و دیهی است به اصفهان، و دشت ارزن موضعی است به مسافت سی فرسخ از شیراز، کذا فی المنتخب. و در کتب تواریخ به معنی ملک و در بعض کتب تواریخ تنها دشت به معنی دشت قبچاق که مِلکی است... (همان: ذیل «دشت»).

از فلانی مسموع است

- خوش‌پرگار: به فتح بای فارسی و کاف فارسی، خوش‌قواره و خوش‌ترکیب... و از میرزا صادق علی‌خان مسموع است که کنایه از... (همان: ذیل «خوش‌پرگار»).

- کوه ماران: آن طرف دشت قبچاق کوهی است که... روزی میرزا صائب در عهد صوبه‌داری ظفرخان احسن... این نقل از زبان ملّا ساطع مسموع گردیده (همان: ذیل «کوه ماران»).

از اهل زبان / محاوره‌دانان (به تحقیق‌پیوسته / رسیده)

- آب‌خوردن دل: کنایه از قوّت‌گرفتن دل و خوش‌شدن آن، و این از اهل زبان به تحقیق پیوسته است (همان: ذیل «آب‌خوردن دل»).

- اشک‌ریختن: معروف، و کنایه از خوش و... و این از محاوره‌دانان به تحقیق‌رسیده (همان: ذیل «اشک‌ریختن»).

کذا افاد الاستاد

- ایشان: ضمیر جمع غایب و گاهی به جهت تعظیم... کذا افاد الاستاد (همان: ذیل «ایشان»).

- پس: ترجمه «ف» است که گاهی برای تعقیب محض آید و... کذا افاد الاستاد (همان: ذیل «پس»).

در شعر فلانی واقع شده

- قهقهه صبح: در شعر مسیح کاشی واقع شده (همان: ذیل «قهقهه صبح»).

نتیجه‌گیری

از این پژوهش که به تحلیل اقسام شاهد مدخل و روش نقل قول در فرهنگ بهار عجم پرداخت نتایج زیر حاصل‌شد:

شاهدهای مدخل در این فرهنگ به سه دسته شعری، نثری و مثالی قابل تقسیم است؛ تعداد ۳۲۹۵۱ بیت و ۲۵۷ مصراع نشان از غلبه شعری فرهنگ‌های فارسی تا زمان تألیف فرهنگ بهار عجم و توجّه بیشتر فارسی‌آموزان شبه‌قاره به مقوله شعر بوده است. وجود ۳۰۷ شاهد نثر نشان‌دهنده اهمیت منابع این‌گونه شاهدها در بازه زمانی تألیف این فرهنگ در شبه‌قاره و همچنین اهمیت‌داشتن شاهد، بی‌توجّه به منبع منظوم یا منثور آن است که خود نتیجه گسترش زبان و ادبیات فارسی -و نه صرفاً شعر فارسی- در شبه‌قاره است و البتّه که در این حرکت، شاهدهای دو حوزه نظم و نثر هرگز به تعادل نرسیده‌اند. آوردن مثال برای فهم بهتر مطلب نیز حاکی از جنبه آموزشی این فرهنگ و حرکت بیشتر

فرهنگ‌نویس به سمت رونویسی‌نکردن از فرهنگ‌های پیشین است.

استفاده از دوازده روش نقل قول، افزون‌بر حسّاسیت لاله تیک‌چند نسبت به مواد فرهنگ خود، حاکی از توقّع مراجعان فرهنگ او بوده است؛ بنابراین او برای اطمینان‌دادن به مراجعان خود که بیشتر آموزش‌بینان زبان فارسی بوده‌اند، مجبور به نقل قول از منابع و ارجاع مطالب خود به آنها می‌شده است؛ این در حالی است که فرهنگ‌نویسان فارسی مقیم ایران نیازی به این‌همه نقل قول نداشته‌اند. هرچند تعداد و درصد این نقل قول‌ها در فرهنگ بهار عجم نسبت به ۱۹۷۲۹ مدخل آن اندک است؛ امّا باید در نظر گرفت که لاله تیک‌چند به احتمال زیاد به نقل قولی‌بودن بسیاری از مدخل‌ها اشاره نکرده است؛ زیرا این روش در بین فرهنگ‌نویسان معمول بوده و به‌احتمال تیک‌چند از معنی و تعریف مدخل اطمینان داشته است. همچنین این درصد از نقل قول در مقایسه با فرهنگ‌های فارسی به فارسی -به‌ویژه آنها که در ایران تألیف شده‌اند و به ندرت به نقل قولی‌بودن مدخل‌هایشان اشاره‌شده- بسیار چشمگیر است. نکته مهم این‌که او با نقد بسیاری از این نقل‌ها، علاوه بر هدایت فرهنگ‌نویسی در مسیر بیشتر نقد، مقلّد و رونویس‌نبودن خود را نیز ثابت کرده است.

پی‌نوشت

۱. وجه تسمیه این فرهنگ بر اساس نخستین واژه اوستایی آن (oīm) و ترجمه زند آن (ēwak: یک) بوده است.

۲. برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: ذیل «پرده مشکین»، «خرده‌فروش»، «شکفتن» و «گل پاپوش و گل کفش».

۳. برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: ذیل «خاک‌شدن»، «در زیر لب»، «قبلهٔ دهقان» و «لگام کشیدن».

۴. برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: ذیل «آواز کردن گوش»، «برگرفتن»، «دَرهَم»، «سعی» و «گلبانگ».

۵. برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: ذیل «زنهار و زینهار»، «سرکار»، «فرّخ‌اختر، فرّخ‌تبار» و «فربه و فربی».

۶. برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: ذیل «زورگر»، «زانوزده اسب‌کشیدن»، «قندهار» و «کاغذ».

۷. برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: ذیل «آب و آبه»، «خیره‌خند»، «دم و پوست و دم و دود» و «کاری».

۸. برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: ذیل «آهار»، «بایر»، «چشمه‌داشتن ترازو»، «قرقچی» و «مذاق».

۹. برای دیدن نمونه‌های بیشتر بنگرید به: ذیل «آن»، «جلاب‌بند»، «خود» و «زار».

۱۰. با توجّه به سخن لاله تیک‌چند در مقدّمه بهار عجم (بهار، ۱۳۸۰: ج۱، سی) منظور از «شیخ»، محمّدعلی حزین است.

منابع

آرزو، سراج‌الدّین علی‌خان (۱۳۳۸) چراغ هدایت، به کوشش محمّد دبیرسیاقی، تهران، کانون معرفت.

ارشاد، فرهنگ (۱۳۶۵) مهاجرت تاریخی ایرانیان به هند، تهران، مؤسّسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

اسدی طوسی، علی بن احمد (۱۳۱۹) لغت فرس، به تصحیح عبّاس اقبال، تهران، چاپخانه مجلس.

---------- (۱۳۶۵) لغت فرس (لغت دری)، به تصحیح فتح‌الله مجتبایی و علی‌اشرف صادقی، تهران، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

انجو شیرازی، میرجمال‌الدّین حسین (۱۳۵۱) فرهنگ جهانگیری، ویراسته رحیم عفیفی، ج ۱ و ۲، مشهد، چاپخانه دانشگاه مشهد.

اوحدی بلیانی، تقی‌الدّین (۱۳۶۴) سرمه سلیمانی، به تصحیح محمود مدبّری، تهران، مرکز نشردانشگاهی.

بهار، لاله تیک‌چند (۱۳۸۰) بهار عجم، به تصحیح کاظم دزفولیان، ۳ جلد، تهران، طلایه.

پادشاه، محمّد (۱۳۳۵) فرهنگ آنندراج، زیر نظر محمّد دبیرسیاقی، ج ۱، تهران، کتابخانه خیّام.

تبریزی، محمّدحسین (۱۳۵۷) برهان قاطع، به اهتمام محمّد معین، ج ۱، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.

جاروتی، ابوالعلاء عبدالمؤمن (۱۳۵۶) مجموعةالفرس، به تصحیح عزیزالله جوینی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

حکمت، علی‌اصغر (۱۳۳۷) سرزمین هند، تهران، چاپخانه دانشگاه.

خسروپور، سعید (۱۳۹۷) ارزیابی و نقد فرهنگ بهار عجم، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، راهنما: عبدالله رادمرد، دانشگاه فردوسی مشهد.

خسروپور، سعید، عبدالله رادمرد (۱۴۰۲) «تطوّر مفهوم «فرهنگ» در فرهنگ‌های فارسی و نقد فرهنگ‌نویسان از یکدیگر تا بهار عجم»، دو فصلنامه تاریخ ادبیات، دوره ۱۶، شماره ۱ (پیاپی ۸۷/۱)، صص ۱۶۵-۱۸۹.

داعی‌الإسلام، محمّدعلی (۱۳۱۸) فرهنگ نظام، ج ۵، حیدرآباد دکن.

دبیرسیاقی، محمّد (۱۳۶۸) فرهنگ‌های فارسی و فرهنگ‌گونه‌ها، تهران، اسپرک.

دزفولیان، کاظم (۱۳۷۹) «فرهنگ‌نویسی در ایران و شبه‌قاره هند و پاکستان و بهار عجم»، پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۲۷، صص ۱۵-۳۳.

دولافوز، ث. ف (۱۳۱۶) تاریخ هند، ترجمه سیّد محمّدتقی فخر داعی گیلانی، تهران، کمیسیون معارف و چاپخانه مجلس.

دهقی، محمّدجعفر (۱۳۹۱) «اویم‌ایوک کهن‌ترین فرهنگ ایرانی»، آینه میراث، دوره ۱۰، شماره ۱ (پیاپی ۵۰)، صص ۶۵-۷۷.

دهلوی، حاجب‌خیرات (۱۳۵۲) دستورالأفاضل فی لغات‌الفضایل، به اهتمام نذیر احمد، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
رادمرد، عبدالله، ابوالقاسم قوام و سعید خسروپور (۱۴۰۱) «ساختار فرهنگ بهار عجم در سه بخش»، فنون ادبی، سال چهاردهم، شماره ۱، صص ۱۵ – ۳۴.
رضایی، سیّده نرگس (۱۳۹۴) «نقد و بررسی فرهنگ قوّاس به عنوان اوّلین فرهنگ فارسی مدوّن شبه‌قاره»، به کوشش خدابخش اسداللّهی، گوی بیان (مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین-المللی ترویج زبان و ادب فارسی)، دانشگاه محقّق اردبیلی.
سروری کاشانی، محمّدقاسم (۱۳۳۸) مجمع‌الفرس، به کوشش محمّد دبیرسیاقی، ج ۱، تهران، علمی.
سلطانی، اکرم (۱۳۸۶) «بررسی شیوه‌های لغت‌نویسی در چند فرهنگ معتبر فارسی»، نامه فرهنگستان، دوره ۹، شماره ۳۴، صص ۶۰-۷۰.
سلیمی، مینو (۱۳۷۲) روابط فرهنگی ایران و هند، تهران، مؤسّسه چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه.
سیدعبدالله (۱۳۷۱) ادبیات فارسی در میان هندوان، ترجمه محمّداسلم‌خان، تهران، مجموعه انتشارات موقوفات دکتر محمود افشار یزدی.
شیمل، آنه‌ماری (۱۳۷۳) ادبیات اسلامی هند، ترجمه یعقوب آژند، تهران، امیرکبیر.
صادقی، علی‌اشرف (۱۳۹۳) «فرهنگ‌نویسی در شبه‌قاره از ابتدا تا قرن ۱۰ هجری (تاریخ فرهنگ‌نویسی)»، ویژه‌نامه نامه فرهنگستان، شماره ۲، صص ۳۸۱-۳۹۲.
صافی، قاسم (۱۳۸۲) بهار ادب (تاریخ مختصر زبان و ادبیات فارسی در شبه‌قاره هند و پاکستان)، تهران، دانشگاه تهران.
ظهورالدّین احمد (۱۳۷۸) آغاز و ارتقای زبان فارسی در شبه‌قاره، اسلام‌آباد، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان و بخش اقبال‌شناسی دانشگاه پنجاب.
عبّاسی، حبیب‌الله (۱۳۹۴) «شبه‌قاره، پیشگام فرهنگ‌نویسی فارسی»، مجلّه مطالعات و تحقیقات ادبی، شماره ۱۸، صص ۱۲۱-۱۳۲.
فخری اصفهانی، شمس‌الدّین (۱۳۳۷) معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی، ویراسته صادق کیا، تهران، چاپخانه دانشگاه.
قوام فاروقی، ابراهیم (۱۳۸۵) شرفنامه منیری یا فرهنگ ابراهیمی، به تصحیح حکیمه دبیران، ج ۱، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
نخجوانی، محمّد بن هندوشاه (۱۳۵۵) صحاح‌الفرس، به اهتمام عبدالعلی طاعتی، چاپ دوم، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
نقوی، شهریار (۱۳۳۹) «فرهنگ‌نویسی در هند و پاکستان (۱)»، ارمغان، دوره ۲۹، شماره ۴ و ۵، صص

.۱۸۰-۱۷۱
--------- (۱۳۴۱) فرهنگ‌نویسی در هند و پاکستان، تهران، اداره کل نگارش وزارت فرهنگ.
وفایی، حسین (۱۳۷۴) فرهنگ فارسی (فرهنگ وفایی)، ویراسته تن‌هوی جو، تهران، دانشگاه تهران.
هاشمی میناباد، حسن (۱۳۸۶) مجموعه مقالات فرهنگ‌نگاری، دفتر ۲، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و هشتم، بهار ۱۴۰۲: ۶۶-۲۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۲۷
نوع مقاله: پژوهشی

شگردهای بلاغی اقناع در سوانح‌الافکار (مکاتبات) رشیدی

طاهره ایشانی*

چکیده

یکی از موضوعات علم معانی بررسی جملات از منظر کاربردهای ثانوی آن است که کاربر زبان، گاه از این اغراض ثانوی کلام با استفاده از شیوه‌ها و شگردهای بلاغی برای نفوذ یافتن در مخاطب، اقناع و تأثیر در وی به منظور نیل به مقاصد خاصّی بهره می‌گیرد. در این جستار با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی و آماری، نامه‌های رشیدالدّین فضل‌الله، وزیر دانشمند دورهٔ ایلخانان مغول، با عنوان سوانح‌الافکار از منظر کاربست اغراض ثانوی کلام بر اساس علم معانی بررسی می‌شود. از این رو، پرسش اصلی این پژوهش آن است که رشیدالدّین برای اقناع مخاطب به منظور دستیابی به کارکرد اصلی نامه‌ها از چه شگردهای بلاغی بهره برده و دیگر آن که کدام شگردهای بلاغی بیشترین کاربست را به عنوان شاخص سبکی در نامه‌های رشیدالدّین به خود اختصاص داده است و چرا؟ نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است که رشیدالدّین برای تأثیر بر مخاطب و در نتیجه اقناع وی از فرایندهای مجابی متنوّعی بهره برده و پرکاربردترین شگردهای بلاغی که می‌تواند به عنوان شاخصه‌های سبکی وی بر اساس علم معانی مورد توجّه قرار گیرد؛ عبارت‌اند از: «تکریم و تعظیم افراد»، «تأکید بر کلام با استفاده از مترادفات» و «ابراز و بیان احساسات و عواطف». کاربست هریک از این فرایندهای مجابی به عنوان برجسته‌ترین ترفندهای اقناعی رشیدالدّین در نامه‌ها از سویی تأکیدی است بر شخصیّت فرهیختهٔ رشیدالدّین و از سوی دیگر، نشان از گزینش روش‌های بلاغی در ارتباط مؤثّر بینافردی دارد که مؤیّد احترام و تکریم شخصیّت افراد است.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی. پژوهشکده ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ایران
tahereh.ishany@gmail.com

CC BY NC

ضمن آن که رشیدالدّین با کاربست پرتکرار «بیان و ابراز احساس» مخاطب را با اندیشهٔ خود همراه می‌کند، با او در محور افقی قرار می‌گیرد و به این ترتیب می‌تواند او را با نظر خویش همسو نماید. بنابراین می‌توان رشیدالدّین را در جایگاه سخنوری دانست که از سویه‌های اقناعی بلاغی گوناگون برای جلب مخاطب به درک مطلوب خود و پذیرش آن، بهره‌مند شده و این امر نشان از توانش ارتباطیِ اقناعیِ ویژهٔ رشیدالدّین دارد و گویای دانش سخنوری وی است که در پژوهش‌های ادبی کمتر به آن توجّه شده است. همچنین بر اساس این جستار آشکار شد رشیدالدّین بنا بر نوع مخاطب و جایگاه وی از روش‌های اقناعی متناسب با شخصیت هر گروه از افراد بهره برده است.

واژه‌های کلیدی: سوانح‌الافکار، رشیدالدّین فضل‌الله همدانی، علم معانی، شگردهای بلاغی، اقناع.

مقدمه و بیان مسئله

رشیدالدّین فضل‌الله همدانی (طبیب، ادیب، شاعر، مورّخ و سیاست‌پیشه) در همدان، در یک خانوادهٔ پزشک، چشم به جهان گشود. نیای بزرگ او «موفق‌الدّوله علی» یک عطّار یهودی بود و به همراه خواجه نصیرالدین طوسی در دژ الموت مهمان اجباری اسماعیلیان بود و پس از یورش غازان خان به آنجا به خدمت وی درآمد و از آن هنگام به بعد، او و خاندانش شهرت یافتند و این اشتهار تا پایان عمر غیاث‌الدین محمد وزیر، امتداد داشت و به این ترتیب بزرگان این خاندان با تمام دورهٔ ایلخانان مغول همزمان و در قسمتی از آن دوره صاحب قدرت و تصرف تام در امور بوده‌اند. تاریخ ولادت وی دقیقاً معلوم نیست. پدرش عمادالدوله ابوالخیر پزشک بود و رشیدالدّین، جوانی را در تحصیل فنون مختلف بویژه علم طب گذرانید، به عنوان طبیب وارد دستگاه ایلخانی شد و به تدریج در امور اداری و دیوانی نفوذ یافت. تا آن که در سال ۶۹۷ هجری، بعد از عزل و سپس کشته شدن صدرالدین احمد زنجانی معروف به صدر جهان، به حکم غازان خان، سعدالدین محمد مسکونی ساوجی به صاحب دیوانی و رشیدالدّین به نیابت او منصوب گردید که به همراهی یکدیگر ممالک ایلخان را اداره کنند. این دو تا پایان سلطنت غازان خان و تا هشت سال از آغاز سلطنت اولجایتو خدابنده، همچنان با هم در ادارهٔ امور کشور سهیم بودند تا در سال ۷۱۱ هجری، خواجه رشیدالدّین به‌عنوان وزیر ایلخانان منصوب گردید. در واقع، او از برکت فضل و تدبیر والای خود به منصب وزارت سه تن از پادشاهان مغول یعنی غازان خان و برادر او سلطان محمّد خدابنده، و پسر خدابنده یعنی سلطان ابوسعید بهادرخان نایل شد و سال‌ها بر مسند سیاست و وزارت تکیه زد. دشمنان و بدخواهان وی پس از تحریکات فراوان زمینهٔ قتل او را فراهم آوردند و خواجه رشیدالدّین و پسر شانزده ساله‌اش (که شربت‌دار اولجایتو بود) را به تهمت مسموم کردن سلطان محمد خدابنده اولجایتو، در چرگر به قتل رساندند. هرچند او و خانواده‌اش مسلمان شده بودند؛ ولی نسب یهودی او در دادگاهِ وی بارها مورد اشاره قرار گرفت.

همچنین دربارهٔ رشیدالدّین فضل‌الله گفته شده او یک میهن‌پرست ایرانی و همچنین ستایش‌گر سنّت‌های فرهنگ ایران بود. نام «ایران» در «جامع التواریخ» وی و همچنین در سوانح‌الافکار که مکاتبات وی با دیگران را دربرمی‌گیرد، ذکر شده و او نسبت به مغولان

(که از آنها به عنوان تُرک یاد می‌کند) بیزاری نشان داده‌است. او افزون بر آن که پزشک و مورّخی دانشمند بود، در عرصه‌های دیگری نیز به موفقیّت‌های بزرگی دست یافت؛ از جمله صاحب آثاری همچون الاخبار و الآثار، جامع‌التواریخ، تاریخ غازان، مفتاح‌التفسیر، لطایف‌الحقایق، بیان‌الحقایق، سوانح‌الافکار (مکاتیب رشیدی)، رسالهٔ سلطانیّه است. در کنار آثار قلمی، در آبادانی، ترویج دانش و بهداشت و درمان نیز خدمات ارزنده‌ای داشته است[۱].

مکاتبات رشیدی که با نام «سوانح‌الأفکار رشیدی» منتشر شده و در زمرهٔ آثار ادبی رشیدالدّین فضل‌الله به شمار می‌آید، دربردارندهٔ نامه‌هایی خطاب به فرزندانش، حکومتیان، اهالی یک شهر، جوابیه‌های او به دیگران و همچنین چند نامه از دیگران خطاب به او است که توسط شمس‌الدّین محمّد ابرقوهی، منشی وی، گردآوری شده است. این نامه‌ها «مشحون از عقاید عالی وی در باب اداره و سیاست مدن و تدبیر حکومت است و در آنها شخصیّت رشیدالدّین به عنوان سیاستمدار وسیع‌النّظری که وارث و حامی سنّت‌های سیاسی و اجتماعی قدیم ایران است، تجلّی دارد که در عین حال به زیور تمدّن اسلامی که از منبع قرآن و حدیث و اقوال امامان دین و معارف معقول و منقول زمان سرچشمه گرفته نیز آراسته است» (رجب‌زاده، ۱۳۵۵: ۳۴-۳۵).

در این جستار بر آنیم با کاربست نقد بلاغی به خوانش جدیدی از نامه‌های رشیدالدّین و نیز به تشخّص سبکی وی از این منظر دست یابیم. از این رو، با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی و آماری، نامه‌های رشیدالدّین از نظر کاربست اغراض ثانوی کلام بر اساس علم معانی -بدون توجّه به انشایی یا خبری بودن جملات آن- بررسی می‌شود تا آشکار شود رشیدالدّین فضل‌الله به عنوان نویسندهٔ نامه‌ها در سوانح‌الافکار برای تأثیر بر مخاطب و اقناع او به منظور دستیابی به کارکرد اصلی نامه‌ها -که همان اهداف وی از نگارش نامه‌هاست- از چه شگردهای بلاغی بهره برده و دیگر آن که بر اساس بررسی آماری و کمّی، کدام شگرد در نامه‌های رشیدالدّین خطاب به مخاطبان بیشترین کاربست را به عنوان شاخص سبکی دارد؟ و چرا؟

شایستهٔ یادآوری است اگرچه پژوهش‌هایی با این رویکرد و رویکردهای مشابه دربارهٔ آثار ادبی انجام شده، ولی تاکنون پژوهشی با این عنوان و موضوع دربارهٔ نامه‌های رشیدالدّین

---

۱. ر.ک: صفا، ۱۳۸۰: ۷۷۹-۷۸۰.

فضل الله صورت نگرفته است. در ادامه به برخی از پژوهش‌های یادشده اشاره می‌شود:

- مقالهٔ «بررسی شگردهای اقناع بلاغی در شعر ابو طیّب متنبی» از صیادی‌نژاد و امیری (۱۳۹۷): در این اثر نویسندگان به این نتیجه دست یافته‌اند که «شاعر در انتقال بیشتر انگیزه‌ها، عواطف و احساسات به مخاطبین جهت تثبیت و تأکید بیشتر معنا از کاربست‌های بلاغی و بدیعی اقناع و مهم‌ترین آنها همچون تشبیه، استعاره، کنایه، حسن تعلیل، مذهب کلامی و مقابله بهره جسته است» (صیادی‌نژاد و امیری، ۱۳۹۷: ۷۷).

- میرهاشمی و دیگران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی نقش شیوه‌های بلاغی اقناع در ایجاد تعلیق در خسرو و شیرین نظامی»، ضمن اشاره به شگردهای بلاغی اقناع در داستان منظوم یادشده، به کاربست آن در ایجاد تعلیق در متن نیز پرداخته‌اند. دستاورد این پژوهش گویای آن است که «تعلیق ها در داستان خسرو و شیرین تا اندازه زیادی حاصل بهره‌گیری شاعر از شیوه‌های بلاغی‌ای است که برای اقناع مخاطب به کار رفته است...» (میرهاشمی و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۷۹).

- پارسا و سعیدی مقدّم (۱۳۹۶) نیز در مقالهٔ «سبک اقناعی نظامی در بیان مضامین تعلیمی با تکیه بر قصاید»، به این نتیجه رسیده‌اند که «نظامی در بیان مسائل تعلیمی، سبکی اقناعی به کار می‌گیرد؛ به این معنی که با روش‌هایی چون انذار، تبشیر، اسلوب استفهام و اسلوب شرط سعی در قبولاندن مفهوم مورد نظر خود و یا تغییر نگرش مخاطب دارد. البته گاهی از شگردهای بلاغی چون: تکرار، تلمیح، تمثیل و اسلوب معادله برای قانع کردن مخاطب استفاده می‌کند. توجه به این امر می‌تواند، بیانگر تلاش شاعر و حُسن توجّه او در مستدل ساختن کلام بر پایهٔ منطق عقلی و هنری باشد تا آنچه در مدّ نظر او است، مقبول طبع واقع شده و مورد پذیرش خواننده قرار گیرد» (پارسا و سعیدی‌مقدم، ۱۳۹۶: ۲۳).

مبانی نظری پژوهش

ریشهٔ علم معانی به فنّ خطابه در یونان باستان تحت تأثیر آرای افلاطون و ارسطو در باب نحوهٔ سخنرانی و توجّه ویژهٔ سوفسطاییان به دقایق و ظرایف فنّ خطابه برمی‌گردد. چنان‌که شمیسا در این باره بر این عقیده است که «علم معانی در اساس مربوط به آیین

سخنرانی بود؛ زیرا سخنرانان می‌کوشیدند تا به مقتضای حال مخاطب سخن گویند و آنان را تحت تأثیر قرار دهند. ... ارسطو در کتاب معروف خویش رتوریک (Rhetoric) این علم را مطرح کرد و ذهن او بیشتر متوجّه فنّ سخنرانی بود که در یونان رواج داشت. پس می‌توان گفت که رتوریک در اصل هنرِ گفتن به نحوِ مؤثّر است و بعدها علمی شد که در بررسی اصول و قوانین انشا یعنی نوشتن به نحو مؤثّر هم مطمح نظر قرار گرفت» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۰۲). چنان‌که نقد رتوریکی یا بلاغی از دلِ این مباحث به وجود آمد. «در این گونه نقد، علاوه بر توجّه به ذات اثر ادبی، به تجزیه و تحلیل عناصری که باعث تأثیر و نفوذ اثر ادبی در خواننده می‌شوند، می‌پردازند. پس مطالعهٔ ابزاری که نویسنده به وسیلهٔ آنها نقطه‌نظرهای خود را به خواننده القا یا تحمیل می‌کند، در این گونه نقد اهمّیّت دارد» (همان: ۱۰۴). ارسطو در سال ۳۲۳ پیش از میلاد در کتاب خویش با عنوان بوطیقا (Rhetoric) که متأثّر از آرای سوفسطاییان و همچنین استادش افلاطون نوشت، اقناع را انتقالِ یک نقطه‌نظر یا موضع می‌دانست. سیسرون یکی از معروف‌ترین اقناع‌کنندگان حرفه‌ای روم نیز تحت تأثیر همین کتاب و دربارهٔ اهمیت علم معانی و بیان برای اقناع و تغییر نگرش افراد، فصاحت و بلاغت را در کنار عقل و منطق، شرط اساسی می‌دانست (پراتکانیس و آرنسون، ۱۳۸۴: ۲۰).

از سوی دیگر، رتوریک در زبان فارسی معادل و هم‌معنای بلاغت استفاده می‌شود. «بلاغت یعنی سخن گفتن به مقتضای حال مخاطب با کمک ایجاد کنش و انگیزش در کلام. و این نقطهٔ اتّصال علم بلاغت با اقناع است؛ بنابراین، سه روش کلّی برای اقناع مخاطب در ادبیات وجود دارد: ۱. شگردهای علم معانی: استفاده از اغراض ثانوی کلام؛ ۲. صنایع بیانی؛ ۳. صنایع بدیعی» (میرهاشمی و همکاران، ۱۳۹۹: ۲۸۳). بلاغت از نظر لغوی به معنای رسایی است و «در اصطلاح علم بلاغت، آن را هم برای کلام آورند (کلام بلیغ) و هم برای متکلّم (متکلّم بلیغ)... . صفت بلاغت وقتی برای کلام ثابت است که آن را مطابق مقتضای مقام و حال گویند مثلاً اگر مقتضای حال اطناب و تفصیل است، کلام را مفصّل آورند و اگر به عکس، مقتضای حال شنونده ایجاز و اختصار است، کلام را مختصر و موجز ادا کنند و همچنین اگر شنونده منکر حکم است، کلام را مؤکّد و در صورتی که منکر نیست بدون تأکید آورند...» (صفا، ۱۳۶۶: ۱۳).

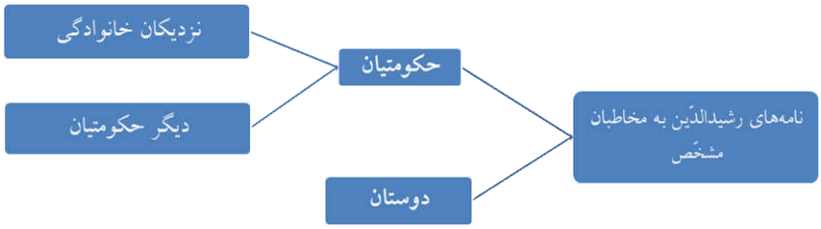
با توجّه به این توضیحات، یکی از روش‌های شناسایی کلام بلیغ از غیربلیغ، بررسی آن از منظر علم معانی است؛ زیرا «علم معانی علم بررسی مطابقت لفظ با مقتضای حال است و برای آن آموخته می‌شود که با آن می‌توان معنی را به شیوه‌های مختلف بیان کرد» (تفتازانی، ۱۳۹۱: ۸۱). در واقع، در علم معانی از معانی ثانوی جملات سخن می‌رود؛ زیرا کاربر زبان به اقتضای شرایط از میان چندین جمله و کلام، آن معنی را که مناسب مقصود و هدف اوست، به کار می‌برد. وجه تسمیه علم معانی نیز از همین‌جاست. «در این علم به طور کلّی از موارد استعمال مختلف جملات و به عبارت دیگر از امکانات بالفعل زبان در زمینهٔ جمله بحث می‌شود. هر نوع جمله یک مورد استفادهٔ اصلی و رایج دارد که در دستور زبان ذکر شده است. مثلاً جملهٔ خبری، خبر می‌دهد و با جملهٔ پرسشی، پرسش می‌کنند؛ امّا در عرف از این گونه جملات -به مقتضای حالات مختلف- برای مقاصد دیگری هم استفاده می‌شود که اطّلاع از این کاربردها برای کسی که می‌خواهد مؤثّر سخن بگوید، ضروری است. مثلاً می‌توان با جملهٔ خبری، اعجاب را هم بیان کرد، یعنی جملهٔ خبری را در مقام جملهٔ عاطفی به کار برد. یا می‌توان با جملهٔ پرسشی، پرسش نکرد بلکه تأکید را رساند. علم معانی این موارد استعمال ثانوی و فرعی و مجازی و به اصطلاح این ظرایف و دقایق و شگردها را مورد بحث قرار می‌دهد» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۰۷-۱۰۸).

همان طور که گفته شد، یکی از موضوعات علم معانی بررسی عبارات و جملات از منظر کاربردهای ثانوی آن است که رسانندهٔ مقصود کلام کاربر زبان باشد. در واقع، کاربر زبان، گاه از این اغراض ثانوی کلام با استفاده از شگردهای بلاغی برای اقناع مخاطب بهره می‌گیرد؛ زیرا «اقناع، فرایندی ارتباطی است که هدف آن نفوذ در گیرندهٔ پیام است؛ به این معنا که یک پیام ترغیبی، یک نظر یا رفتار را به شکل داوطلبانه به گیرنده ارائه می‌دهد و انتظار می‌رود که این پیام در مخاطب مؤثّر واقع شود (مرادی، ۱۳۸۹: ۲۱). همچنین «اقناع، عبارتست از نفوذ یافتن در مخاطبان، به منظور نیل به مقاصد خاصّی با بررسی و ارزیابی افکار و احساسات آنها» (حسینی پاکدهی، ۱۳۸۱: ۱۰). بنابراین، از جمله موارد مهم در این علم که بسیار شایستهٔ توجّه قرار گرفته، آن است که بیان کلام -چه خبری و چه انشایی- دارای چه اهدف و اغراضی است. مواردی از اغراض ثانوی کلام بر اساس کتاب‌های معانی به شرح زیر هستند:

ابراز احساس (شادمانی، اندوه، عشق، اشتیاق، دلسوزی و شفقت، انزجار و تنفّر، و ...)؛ توبیخ؛ سرزنش و نکوهش؛ مژده و بشارت؛ تشویق و ترغیب؛ امید دادن و امیدوار کردن؛ هشدار و تحذیر؛ تهدید؛ مفاخره و به خود بالیدن؛ تعظیم و تکریم؛ کوچک شمردن؛ تأکید بر کلام با استفاده از سوگند دادن، سوگند خوردن، قول دادن و ...؛ تأکید بر کلام با استفاده از واژه‌ها، عبارت و جملات مترادفی که مؤیّد معنای یکسانی هستند؛ تأکید بر کلام با کاربست واژه‌ها و عبارات متقابل؛ تأکید بر اعتماد به مخاطب نامه؛ تکذیب کردن؛ تنبیه؛ تعریض و کنایه؛ اهمّیّت دادن و جلب توجّه مخاطب با استفاده از تکرار؛ طنز و تمسخر؛ مبالغه و اغراق؛ و ... .

تحلیل داده‌های پژوهش

در این گفتار، سی و چهار نامهٔ رشیدالدّین که خطاب به افراد مشخّصی نوشته شده، بررسی می‌شود. بر اساس مخاطب، این نامه‌ها در دو گروه نامه به حکومتیان و نامه به دوستان -هرکدام به ترتیب با ۲۸ و ۲۶ نامه- طبقه‌بندی می‌شود. نامه‌های رشیدالدّین به حکومتیان با توجّه به مخاطب، به دو دسته نامه‌های خطاب به نزدیکان خانوادگی که در جایگاه حکومتی قرار دارند، و نامه‌های خطاب به دیگر حکومتیان تقسیم می‌شوند که به ترتیب هر یک شامل ۲۱ و ۲۷ نامه هستند. نمودار زیر به روشنی گویای موارد یادشده است.



نمودار ۱-۲ طبقه‌بندی نامه‌های رشیدالدّین به مخاطبان مشخّص

در ادامه بر اساس طبقه‌بندی انجام‌شده در نمودار ۱-۲ به بررسی هریک از این نامه‌ها در سه بخش نامه‌های خطاب به حکومتیان: نزدیکان خانوادگی، دیگر حکومتیان و دوستان می‌پردازیم.

بررسی و تحلیل روش‌های اقناعی رشیدالدّین در نامه‌های خطاب به حکومتیان (نزدیکان خانوادگی)

این دسته از مکتوبات رشیدالدّین شامل بیست و یک نامه است که بیست نامه از آن را وی خطاب به دوازده پسر خود -چهار نامه به امیرمحمود، سه نامه به امیرعلی، سه نامه خواجه جلال، دو نامه به خواجه سعدالدّین، و یک نامه به دیگر فرزندانش عبدالمؤمن، خواجه عبداللطیف، امیر شهاب‌الدّین، خواجه مجدالدّین، امیر غیاث الدّین، امیراحمد، پیرسلطان، خواجه ابراهیم- و یک نامه را به خواهرزاده‌اش، خواجه معروف، نوشته است. روش‌ها و شگردهای اقناعی مورد استفادهٔ رشیدالدّین در این دسته از نامه‌ها همکراه با شواهد مثال به شرح زیر هستند:

- ابراز احساس

ابراز احساس و تلقین آن به مخاطب از جمله شگردهای بلاغی اقناع به شمار می‌رود. چنان‌که «سیسرون مجذوب کردن، عرضهٔ پیام همراه با استدلال و انباشتن مخاطب از احساس را به عنوان وظایف خطیب در اقناع مخاطبان می‌دانست» (پراتکانیس و آرنسون، ۱۳۸۴: ۳۰). رشیدالدّین در برخی از نامه‌هایش از ابراز احساس به مخاطب نامه غافل نبوده است. البتّه این بیان احساس گاه از روی عشق و علاقه به مخاطب ابراز شده؛ چنان‌که در آغاز یکی از نامه‌های خطاب به امیرمحمود مشاهده می‌شود:

«فرزند قرّةالعین ثمرة الفؤاد محمود -ابقاه الله تعالی!- دیدها [دیده‌ها] بوسیده! معلوم کند که نیران اشتیاق و شرر شعلهٔ فراق نه در آن نصابست که اطفا و تسکین آن جز به زلال وصال آن فرزند نیکوخصال صورت بندد، و تعطّش و نزاع از تحریر خامه و یراع و تقریر نامه و رقاع گذشته، از آن جهت از قصّهٔ غصّهٔ فراق و شکایت نکایت اشواق دست کشیده می‌دارد و می‌گوید:

سلام علیکم ما امرّ فراقکم فیالیتنا من قبل فرقتکم مُتنا...

علم الله که به سبب اتّفاق فراق آناء العشیة و الاشراق تأسّف قرین و تلهّف همنشین این دل حزین و سینهٔ غمگین است...» (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۱۷-۱۸).

ولی در ادامه ضمن برشمردن ناعدالتی‌ها و ظلم و ستم امیرمحمود نسبت به اهالی

بم، اندوه خویش را از عملکرد وی و شنیدن این اخبار ناخوشایند ابراز می‌دارد و حتّی خداوند را برای اندوهی که بر وی وارد شده، گواه می‌گیرد:

«حق علیم و علّام است که ما را از اخبار این اخبار نه چندان غصّه بر دل طاری شد که در حیّز امکان گنجد...» (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۱۷-۱۸)

بیان شفقت و دلسوزی رشیدالدّین نسبت به اهالی بم در این نامه، احساس دیگری است که وی با هدف مجاب نمودن امیرمحمود برای جبران عملکرد ضعیفش و کمک به بهبود شرایط معیشتی مردم ابراز می‌دارد و برای تقویت بیشتر این هدف از آرایهٔ ادبی تشبیه و سپس ابیات فارسی بهره می‌برد:

«بر اهالی و متوطنان **بم** آن فرزند دست تغلّب دراز کرده، و ایشان را در بوتهٔ آز بر آتش نیاز می‌گذارند، و به سبب تفاوت و تکلیفات دیوانی و تواتر حوالات سلطانی و واسطهٔ قَلان و قُبجور و چریک و اخراجات متفرّقه مستأصل شده‌اند، و لشکر هموم بر ایشان هجوم آورده، و دیار سرور و رباع حبور ایشان مخیّم جنود غم و معسکر عساکر ندم‌اند، عود مقصودشان شکسته، و پای گریزشان بسته، بساط انبساطشان درنوردیده، و پردهٔ ناموس و ننگشان دریده، چون چنگ از چنگ بلا خمیده، و چون نی از سوز درون، ناله برکشیده که:

آتش ظلم خانهٔ ما سوخت سوزن جور، دیدهٔ ما دوخت...»

(همان)

چنان‌که مشاهده می‌شود رشیدالدّین برای تأثیر بیشتر بر فرزند خویش امیر محمود- با وجود رنجیدگی خاطر از عملکرد وی به دلیل کم‌توجّهی و یا ظلم به رعیّت- از شگرد بلاغی بیان احساس -چه نسبت به فرزند و چه نسبت به اهالی یک شهر- بهره برده است. در واقع، رشیدالدّین برای دستیابی به اغراض ثانوی خویش، که همان توجّه به رعیّت و اهتمام بیشتر در باب رعایت آنان است، از این شگرد استفاده نموده است.

- سرزنش و نکوهش

رشیدالدّین در یکی از نامه‌های خطاب به فرزندش، سعدالدّین، (همان: ۳۲-۳۶) بیان می‌دارد اخباری ناخوشایند پس از تفویض حکومت انطاکیه و طرسوس ... به وی به گوشش رسیده، و سپس او را چنین سرزنش و نکوهش می‌کند:

«تا درین وقت به گوش ما رسانیدند که ولایت طرسوس و سوس و... که مملکت

عظیم و ولایت جسیم و بارگاه ملوک روم و چراگاه ضحاک سدوم و مخیّم جنود نامعدود و منازل عساکر نامحدود است، و اکنون بدان عزیز تفویض رفته از غایت خرابی مقام غربان و مسکن قبعان گشته، و اهل خیر و سلامت از آن دیار رحلت کرده، و حزب شرّ و ضلالت بر آن مملکت شبیخون آورده. و آن عزیز همواره به شرب خمر و سمع زمر مشغول، و ازین معنی غافل که ریاست و مهتری جز به دادگستری حاصل نگردد، و کفایت مهامّ و رعایت انام جز به حراست انحاء و سیاست ارجاء صورت نبندد...»

- تشویق و ترغیب

تشویق و ترغیب به عنوان یکی از اثرگذارترین شیوه‌ها برای اقناع مخاطب به انجام دستورها و یا تغییر نگرش وی به کار می‌رود. چنان‌که میلر بر این باور است که «بسیاری از تعاملات انسان‌ها به این دلیل صورت می‌گیرد که دیگران را به تغییر گرایش‌ها و شیوهٔ رفتار ترغیب کند و در صورتی که این کنش به خوبی انجام گیرد، شخص نه تنها آن را می‌پذیرد، بلکه به آن عمل می‌کند» (میلر، ۱۳۶۸: ۲۳۸). رشیدالدّین برای تشویق مخاطبان از ابزارهای متنوّعی بهره می‌گیرد تا آنان را به انجام دستور خویش در متن نامه‌ها تشویق و ترغیب نماید. چنان‌که در نامه به امیرمحمود (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۲۹-۳۱) راهکارهایی برای رفع سختی معیشت مردم کرمان ارائه می‌دهد و از سخنان حکیمانه، امثال و یا تمثیل نیز استفاده می‌کند تا وی را تشویق به انجام آن راهکارها نماید و بیشترین تأثیر را بر وی داشته باشد:

«وظیفه آن که درِ انبارهای ما و مجاور دهاقین و اغنیا که در کرمان و ولایت او باشد، باز کند و نوکران جلد کاردان که به زیور انصاف آراسته باشند نصب کند تا حمل غلات و اقوات از ولایات کرمان چون **بم** و **خبیص** و غیره می‌کشند و غلّه به تسعیر قدیم می‌فروشند. و نوعی کند که مستوطنان و اهالی آنجا در کنف حمایت و سایهٔ عنایت و رعایت آن عزیز، روزگار به رفاهیت و خوشدلی گذرانند، و در مأمن امن و امان و مسکن عدل و احسان آسوده گردند و گویند: هذا الزمان یحسبه اعیادا ...».

بنابراین، از جمله اغراض ثانوی کاربست روش تشویق و ترغیب در این نامه‌ها، کمک به بهبود شرایط معیشتی مردمی است که مورد کم‌عدالتی و یا بی‌عدالتی فرزند وی قرار دارند.

- هشدار و تحذیر دربارهٔ افرادی که در نامه به آنها اشاره شده

یکی از ترفندهای تأثیرگذار بر مخاطب «هشدار و تحذیر» است و در واقع «خبری

است که بر ترس نهاده شده است» (اصفهانی،۱۴۱۲: ۷۹۷). رشیدالدّین از این ترفند برای پیشگیری از خطاهای احتمالی و یا شکست بهره می‌گیرد که به عنوان اغراض ثانوی کلام وی مورد استفاده قرار گرفته است. او در یکی از نامه‌های خطاب به فرزندش امیرعلی که حاکم عراق عرب بوده (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۱۵-۱۶)، افزون بر مذمّت اهالی بصره، دربارهٔ آنان به وی هشدار می‌دهد و او را برای تنبیه و تخویف آنان مجاب می‌کند:

«اهالی بصره ... عادل‌کش ظالم‌نوازند، و به اظهار عدوان و اشاعت طغیان از اهل عالم ممتازند، السنة عذب ایشان پر از حشو عذاب است، و عود اخلاق‌شان وعود خلاف است، چراغشان بی‌نور و خانشان خانهٔ زنبورست، از دیار صلاح مهجور، و از شاه‌راه فلاح دور، کیمیای سدادشان معدوم، و خانهٔ رشادشان مهدوم، صِلاتشان ممنوع و صَلاتشان غیررفوع است، فطنتشان جامده و فطرتشان خامده، آفتاب دینشان منکسف، و ماه امانتشان منخسف، بازار وفاق را به نَفاق نِفاق آراسته، و گلزار سخا را به شَبَحِ شحّ و خرمن حرمان و دخل دغل پیراسته‌اند، محبّ قتال و معتقد نکال‌اند... اکنون می‌باید که در تأدیب ایشان تغافل، و در تخویف ایشان تکاسل نورزد، و آن قوم را در میانهٔ خوف و رجاء و امساک و عطاء نگاه دارد، و چنان کند که آفتاب اقبالشان در مغرب زوال و اختر آمالشان در عقدهٔ ذنب وبال متواری باشد...».

همچنین در نامهٔ خطاب به امیراحمد (همان: ۲۶۹-۲۸۲)، پس از ابراز نگرانی از تمایل فرزند به علم نجوم، او را از پیروی از آن برحذر می‌دارد و از وی می‌خواهد که این علم بی‌نفع را از ذهن خود بسترد:

«...چنین استماع افتاد که آن فرزند به علم نجوم هوس کرده است، و ازین معنی دلم به غایت پریشان شده، زنهار که سخن اهل نجوم که سالکان منهج خطا و رهروان محجّهٔ عمی‌اند، نشنود، و ایشان را در مهد رضاع به شیر اصطناع نپرورد، و زمام اختیار فلک در قبضهٔ تدبیر ماه و تیر نداند، و اقبال و ادبار انسان را از سعود برجیس و نحوس کیوان نشناسد...».

- تهدید

گاهی رشیدالدّین برای تأثیر بر مخاطب نامه از روش تهدید نیز استفاده کرده است. چنان‌که در نامهٔ خطاب به امیرمحمود که در باب خواجه محمود ساوجی نوشته (همان: ۲۳۷-۲۳۹)، پس از آن که از وی می‌خواهد تا برای ملوک کیچ و مکران منشوری بنویسد

و او را به عنوان ایلچی خود به آنان معرّفی نماید، به امیرمحمود می‌گوید از صدقات و مبارّ حاصل از کرمان به رسم ادرار برای این شخص تعیین کرده. در ادامه نیز برای نشان دادن اهمیت این موضوع و تأثیر افزون‌تر، هر کسی که این دستور را تغییر دهد، با نفرین تهدید می‌کند:

«...و هر که تغییر و تبدیل و تنقیص بدین صدقه و عارفه راه دهد، «فعلیه لعنة الله والملائکة والناس اجمعین. فمن بدله بعد ما سمعه فانما اثمه علی الذین یبدّلونه، انّ الله سمیع علیم».

همچنین در نامه به دیگر فرزندش، عبدالمؤمن، از وی خواسته محمدبن عبدالکریم سمنانی را که پیش‌تر قاضی‌ای معمولی بوده؛ به عنوان قاضی‌القضات به همه اعلام نماید و در انتهای نامه تهدیدی سخت می‌نماید که:

«... و هر که از اقارب و اجانب و اباعد و رعاة و رعایا و وضیع و شریف از فرمودهٔ او تجاوز کند یقین که به بازخواست عنیف معذّب و مؤدّب خواهد شد...» (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۱۷-۱۸: ۳۹).

چنان‌که مشاهده می‌شود رشیدالدّین برای نشان دادن اهمّیّت موضوع -به عنوان اغراض ثانوی- و تأثیر بر فرزند و دیگران، از رویکرد تهدید بهره برده است.

- مفاخره و به خود بالیدن

در نامه‌های رشیدالدّین بارها شاهد مفاخره و بالیدن وی به خود هستیم. وی از این شگرد برای نشان دادن جایگاه والای خویش و تأکید بر آن -به عنوان اغراض ثانوی کلام- بهره برده است. برای مثال، در نامهٔ خطاب به فرزندش سعدالدّین که دربارهٔ ربع رشیدی نوشته (همان: ۲۸۶-۲۹۱)، ضمن بالیدن بر روش حکومتداری خویش، به شیوه‌ای ضمنی به او حکومتداری بهینه را می‌آموزد:

«... «و بحمدالله و حسن توفیقه» که درین زمان تمام جهانیان چنانچه صایم به رؤیت هلال و مستسقی به آب زلال، به روزگار همایون و سایهٔ میمون حضرت سلطانی مبتهج‌اند، و سریر سلطنت و مسند مملکت از غایت افتخار به عیّوق رسیده، و ابواب معاش و اسباب انتعاش مهیّا و مفتوح ساخته‌ایم که هیچ آفریده را حاجت به کسی نیست، و موارد عقاید و افکار اشرار از شوایب اکدار حقد و مکر و جفاء و جور چون مشرب روزگار مصفّا شده، و خود را از مشارکت انداد و ممازجت اضداد متفرّد ساخته و

به صرامت سیوف همم و شهامت بازوی خدم جهان را چنان در ربقهٔ انقیاد آورده‌ایم که بعد ازین بر لوح خیال صورت محال نبندد، ... و بدین وسیله به گوش خاص و عام ابناء ایّام این ندا رسانیدیم که همّت ما بر آن مصروف و نهمت بر آن معطوف است که خلایق جهان از خوان احسان ما محظوظ باشند، و کافهٔ جمهور که در تمام ثغور ساکن‌اند از دولت ما حظّی وافر و بهره‌ای متکاثر یابند، و در صغیر و کبیر به نظر احترام و توقیر نگریم، و از فروع و اصول فروغ آفتاب قبول خود دریغ نداریم....».

همچنین در نامه‌ای خطاب به خواهرزاده‌اش خواجه معروف (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۲۳-۲۶)، ضمن شرح مورد توجّه قرار گرفتن خود و دو فرزندش -خواجه جلال و مجدالدّین- توسط پادشاه اولجایتو، با بهره‌گیری از سه بیت زیر در پاسخ به الطاف پادشاه، به خود می‌بالد و افتخار می‌کند که:

ذرّه‌ای بودم و خورشید شدم قطره‌ای بودم و دریا گشتم
منّت‌الحمد که از خدمت شاه سرور و حاکم دنیا گشتم
شکر ایزد که به توفیق خدا والی ملک مهنّا گشتم»

- تعظیم و تکریم

از دیگر شیوه‌های بلاغی برای اقناع مخاطب «ارزش‌گذاری» در جهت بزرگداشت و احترام وی است. رشیدالدّین از این روش هم در ارتباط با مخاطب نامه و هم در ارتباط با افرادی که در نامه بدان‌ها اشاره نموده، بهره برده است. وی در بیشتر نامه‌های خود خطاب به حکومتیان نزدیک خانوادگی برای تعظیم و تکریم مخاطب از صفاتی همچون «اعزّ، امجد و ...» بهره برده است. همچنین در نامه‌ای که به صورت منشور برای اهالی بغداد و فرزند خود امیرعلی حاکم بغداد، دربارهٔ تفویض منصب شیخ‌الاسلامی به شیخ مجدالدّین بغدادی نوشته، چندین سطر از این نامه را به تعریف و تمجید از این شخص اختصاص می‌دهد تا امیرعلی و دیگران، اعم از بزرگان و یا رعایا، را به این انتخاب شایسته مجاب نماید و برای دستیابی به این هدف، از بیتی عربی، حدیثی نبوی و آیه‌ای از قرآن بهره می‌برد:

«حکّام و متصرّفان و اعیان و سادات و... بدانند که چون ینبوع عظمت و جلال، و معدن انواع فضل و کمال، معدن‌المحاسن و الشیم، شمس فلک‌الجود والکرم، بدر

مشایخ‌الآفاق، فخرالمناصب والمعالی علی الاطلاق بالاستحقاق کمیل زمانه و فضیل اوانه، مجدالملّة والدّین، ادام الله تعالی برکات انفاسه الشریفه و ثبت ارکان ابوابه المنیعة!

مازاده الالقاب معنی ثانیاً فکأنّها من صدقها اسماء

به اصناف الطاف الهی و کرم نامتناهی محفوف است و به افعال حسنه و اخلاق مستحسنه مشهور و به انجاح مرادات و اصلاح مهمّات عامّة انام و کافّة اهل اسلام مستغرق و در اعانت اصلاح و اهانت اصحاب ظلم و عناد و بغی و فساد مشغول، و از خرمن «الفقر فخری» به نصیب او فرّ و حظّ اوفی رسیده،... می‌خواهیم که از فیض تجلیّات ضمیر منیر او که مصدر افاضت نور و مطرح اشاعت لطف یزدانی است، دم‌به‌دم به دل ظلمانی ما که در مرکز جسمانی به کدورات دنیی فانی ملول شده، پرتو «واشرقت الأرض بنور بها» برسد، و کدورت ما به صفاء و ظلمت ما به ضیاء مبدّل شود» (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۴۷).

در یکی از نامه‌های خطاب به سعدالدّین (همان: ۲۸۶-۲۹۱) نیز می‌بینیم که علما و فضلا، طالبان علم و یا حافظان قرآن را تکریم می‌نماید. یقیناً این شیوه از یاد کردن، بر مخاطب نامه بی‌تأثیر نخواهد بود:

«بدین جهت به استعجال تمام رسایل و قصّاد به ارجاء و انحاء پیش علمای زمان و فضلای دوران که دریا از رشحهٔ کلک ایشان ریّان، و سحاب از جواهر بیان ایشان درافشان فرستادیم که عنان عزیمت به صوب ما معطوف فرمایند،... و هزار طالب علم فحل که هریک در یدان دانش صفدری و بر آسمان فضیلت اختری‌اند، در محلّه‌ای که آن را محلّهٔ طلبه خوانند نشاندیم،... از جمله دویست نفر حافظ که بلبلان چمن وحی و تنزیل و عندلیبان روضهٔ تسبیح و تهلیل‌اند، در جوار گنبد... ساکن گردانیدیم...».

بنابراین از جمله اغراض ثانوی رشیدالدّین در این نامه‌ها از کاربست «تکریم و تعظیم» مخاطب و یا دیگر افرادی که نامه به خاطر آنان نوشته شده، تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب برای نیل به اهداف خویش است که کارکرد نامه‌ها را دربرمی‌گیرد.

- کوچک شمردن

رشیدالدّین در نامه‌ای که خطاب به امیرعلی نوشته، افزون بر آن که بزرگداشت علما و احترام فضلا را فرضی واجب‌الادا و امری لازم‌الامضا دانسته، برای نشان دادن عظمت این گروه و تأکید بر جایگاه ویژهٔ آنان نزد خود و درنتیجه اقناع امیرعلی برای انجام

دستورهایی که در این نامه به وی ابلاغ نموده، از خود با عنوان «این ضعیف» و یا حتّی «خادم و چاکر علمای زمان» یاد کرده است:

«...و چون این ضعیف که خادم علمای زمان و چاکر افاضل دورانست مراجعت کند، ادرارات و مواجب سالیانهٔ علما و قضاء و سادات و وظایف مشایخ و محدّثان و حفظهٔ قرآن و حکما و اطبّا و شعرا و ارباب اقلام ممالک ایران ... چنانچه معهود بوده بر قاعدهٔ قدیم داده شود» (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۷۳).

همچنین در نامهٔ نصیحت‌گونه‌ای که خطاب به سعدالدّین نوشته (همان: ۳۲-۳۶) و در آن به سرزنش وی به خاطر بی‌عدالتی‌ها و کم‌توجّهی‌هایش نسبت به مردم پرداخته، دوبار خود را «ضعیف» خوانده و از وی خواسته که با استفاده از املاک شخصی وی به داد مردم برسد:

«و بر جملهٔ کافهٔ ممالک از مقیم و مسافر و وارد و صادر و بادی و حاضر ساعة فساعة و لمحة فلمحة از حاصل املاک این ضعیف که در آن ممالک واقع است صدقه کن، و از علما و صلحا و عبّاد و زهّاد و سادات و مشایخ و حفظهٔ قرآن و خداوندان فقه و محدّثان و سایر مستحقّان از غریب و شهری و مستوطن و طاری که در بِقاع خیر که این ضعیف در ملاطیه و انطاکیه انشا کرده‌ام، موقوفات آن بقاع بر ایشان جاری دار».

با توجّه به این نمونه‌ها و دیگر نمونه‌های مشابه متوجّه می‌شویم رشیدالدّین برای تأثیر بر مخاطبان نامه‌ها حتّی خود را «کوچک شمرده» تا آنان بدانند که چه وظایف سنگینی بر عهده دارند و البتّه از سویی دیگر گویای آن است که رشیدالدّین به معنای واقعی، خود را خادم و کوچک مردم می‌دانسته که هر جا سخن از بی‌توجّهی حکمرانان نسبت به رعایا بوده، برای القای جایگاه ویژهٔ این افراد، خود را «ضعیف» خوانده است که هر دوی این موارد می‌توانند اغراض ثانوی کلام رشیدالدّین را دربربگیرند.

در برخی از نامه‌های رشیدالدّین نیز مشاهده می‌شود او گاه دست به کوچک شمردن افرادی زده که در نامه از آنان یاد کرده است. چنان‌که در نامهٔ خطاب به شهاب‌الدّین (همان: ۹۳-۱۱۵) همراه با ابراز نگرانی از انتخاب ناشایست افراد در دربار وی، هم از او و هم از این افراد با تحقیر یاد می‌کند:

«و می‌ترسم که ... به رهنمونی اوباش سوقی که چون کلاب سلوقی‌اند به تبذیر و اسراف در معرض نقصان و اتلاف اندازی، و یک درهم از آن مال خطیر به مسکین و فقیر ندهی، بل همه را صرف متلذّذات نفس شوم و ملتمسات طبع مذموم خود کنی، و خویشتن را از درجهٔ رفیع انسانی به مرتبهٔ وضیع حیوانی رسانی، و از خساسات همّت و دنائت نهمت در سلک جهّال و سمط ارذال منخرط شوی».

از جمله شگردهای اقناعی رشیدالدّین که به شکل تحقیر و کوچک‌انگاشتن نمود یافته، مرتبط با «علم نجوم» و به عبارتی «علم هیئت (فلک)» و یا احکام نجومی است که از نظر وی پایه و اساس علمی ندارد. به همین دلیل برای اقناع فرزندش امیر احمد، علم هیئت را برابر با فضولات می‌داند و برای پرهیز داشتن وی از تمایل به این علم، این گونه می‌نویسد:

«... و محبّت این علم بی‌نفع که چون فضولات واجب‌الدفع است از صفایح مخیّله و اوراق مذکره بسترد... » (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۲۶۹-۲۸۲).

- تأکید بر کلام با استفاده از واژه‌ها، عبارت و جملات مترادفی که مؤیّد معنای یکسانی هستند.

این روش اقناعی بارها و بارها در نامه‌های رشیدالدّین به کار رفته است؛ به طوری که حتّی می‌توان آن را شاخصهٔ سبکی او در نگارش نامه‌هایش به شمار آورد. چنان‌که در نمونهٔ زیر مشاهده می‌شود، در انتهای نامهٔ نصیحت‌گونه‌ای که خطاب به امیرمحمود نوشته، برای تأکید بر کلام خویش و تأثیر عمیق بر فرزند -به عنوان اغراض ثانوی کلام- در ارتباط با تمسّک و توسّل جستن به قرآن و حضرت رسول(ص) از واژه‌ها و یا جملات مترادفی که مؤیّد یکدیگرند؛ چندین بار بهره برده و حتّی برای تأکید بیشتر از آیات قرآن و ابیاتی نیز استفاده نموده است:

«اکنون دست در حبل متین قرآن و عروة وثقی فرقان زن، که از هاویهٔ عمیق دنیا جز به حبل متین خدا به سرادق ملکوت و مشاهدات جبروت نتوان رسید، «واعتصموا بحبل الله جمیعاً أیها المؤمنون لعلّکم تفلحون» و از ظلمات هواجس نفس جز به متابعت محمّد مصطفی، صلّی الله علیه و سلّم خلاص نتوان یافت. «لقد کان لکم فی رسول الله اسوة حسنة لمن کان یرجوالله والیوم الآخر».

چنگ در گفتهٔ یزدان و پیمبر زن و رو کآنچه قرآن و خبر نیست فسانست و هوس

اوّل و آخر قرآن ز چه «با» آمد و «سین» یعنی اندر ره دین رهبر تو قرآن بس».
(رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۲۶۸)

همچنین در نامه‌ای که خطاب به شهاب‌الدّین دربارهٔ نحوهٔ دریافت مالیات از اقشار مختلف نوشته (همان: ۹۳-۱۱۵)، در انتهای نامه، کلام خود را چنین مؤکّد می‌نماید:

- «...اعیان و سادات و صدور و قضاة و علما و اکابر و ائمه و اشراف و سایر پیشوایان و متصدّیان امور اموال و بتکچیان آن جانب، و عمّال و نوّاب و متصرّفان و کارکنان و مباشران آن بلوکات مذکوره می‌باید که از فرمودهٔ ما تجاوز نکنند، و آن‌چه ما مقرّر کرده‌ایم به کار نشانند، و چون به علامت آل طمغای ما موشّح گردد اعتماد نمایند».

- تأکید بر اعتماد به مخاطب

کاربست شگرد اقناعی «تأکید بر اعتماد به مخاطب نامه» از جمله روش‌هایی است که رشیدالدّین در اواسط و به‌ویژه در انتهای برخی از نامه‌های خویش از آن بهره برده است. یقیناً بهره‌گیری از این شگرد آگاهانه و به منظور ایجاد اعتماد به نفس بیشترِ مخاطب نامه و با هدف مقیّد نمودن وی به انجام دستورها و اوامر مندرج در متن نامه و البتّه برای تأکید به انجام کار است که از جمله اغراض ثانوی کلام رشیدالدّین به شمار می‌رود. چنان‌که در انتهای نامه به امیرعلی، خواجه سعدالدّین و برخی دیگر از فرزندانش کاربست این شگرد مشاهده می‌شود:

«چون بر رأی آن فرزند وثوق تمام داشت زیادت اطناب نرفت» (همان: ۱۶)؛ «چون بر رای جهان‌آرای او وثوق حاصل بود زیادت ازین در نصایح و مواعظ اطناب نرفت» (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۳۶)؛ «یقین که تقصیر نخواهند کرد» (همان: ۶۴)؛ «یقین که درین باب اهمال و اغفال جایز نخواهد داشت، زیادت اطناب نرفت» (همان: ۹۲)؛ «چون بر جانب آن فرزند وثوق تمام تمام داشت زیادت تأکید نرفت» (همان: ۲۸۲)؛

- مبالغه و اغراق

رشیدالدّین در نامه‌هایش افزون بر آن که از روش اقناعی «ابراز اندوه و شفقت» برای مردمی که تحت ظلم فرزندانش قرار گرفته‌اند، بهره گرفته، گاهی برای نشان دادن این احساس و یا شدّت سختی واردشده بر مردم و تأثیر بیشتر بر آنان، از شگرد «مبالغه و

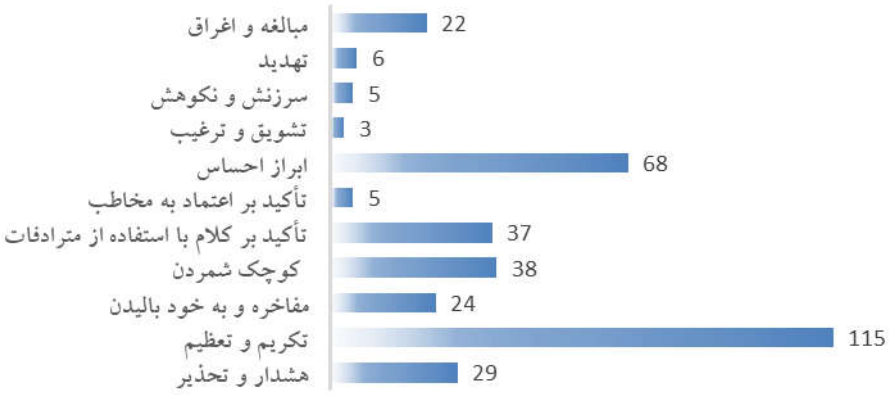
اغراق» نیز استفاده کرده است. برای نمونه، در نامه‌ای که از امیرمحمود می‌خواهد نسبت به اهالی کرمان که دچار سختی معیشت به دلیل گرانی مواد غذایی شده‌اند، توجّه بیشتری داشته باشد، چنین می‌نویسد:

«درین وقت چنین استماع افتاد که به سبب تسعیر اقوات و غلای غلات چون موی ضعیف و چون نال نحیف گشته و به خطاب «أطعمهم من جوع» مخاطب و غریق دریای آز و حریق آتش نیاز شده، و ریاضت ایشان به مرتبهٔ قصوی و درجهٔ اعلی رسیده، ازین معنی نه چندان ملامت و اندوه چون کوه به ما راه یافته است که شرح آن بر صحایف گردون و اوراق هامون گنجد» (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۲۹).

همچنین در نامه به خواجه جلال (همان: ۶۳-۶۴)، از وی برای قریهٔ رومیان که در ربع رشیدی ساخته، غلام و کنیزک رومی درخواست می‌نماید؛ پیش از بیان این دستور، با اغراق و مبالغه دربارهٔ ساخت ربع رشیدی و زیبایی‌های آن سخن می‌راند و در این راستا از آیهٔ قرآن و اشعاری فارسی نیز بهره می‌برد:

«فرزند اعزّ اکرم جلال، ابقاه الله تعالی، معلوم کند که به جوار ربع رشیدی باغی انشا فرموده‌ایم که در حسن صنایع و درک بدایع او اوهام اصحاب فطنت حایر و افهام ارباب خبرت قاصرست، و ریاض او به نزهت و صفا و رنگ و بها از جنّات برین نموداری، و رباع او به زیب و رونق از رباع خورنق یادگاری. بلابل خوش‌الحان از قمّهٔ اغصان درختان او به موجب حدیث «مالاعین رات و لااذن سمعت ولاخطر علی قلب بشر» صایح، و حمایم یاقوت‌منقار از دراجهٔ حصار و طارمهٔ جدار او به آیهٔ «لم یخلق مثلها فی البلاد» صادح. لالهٔ او از غایت نشاط بر بساط انبساط غنوده، و بنفشه از کثرت سرور در مسکن حضور و مأمن حبور آسوده که: هذه جنّات عدن فادخلوها خالدین...».

با توجّه به داده‌های پژوهش در نمودار زیر آشکار می‌شود رشیدالدّین در نامه‌های خطاب به نزدیکان صاحب‌منصب از روش‌های اقناعی گوناگونی بهره برده که همه در راستای اغراض ثانوی کلام وی استفاده شده است. همچنین بر اساس نمودار زیر شگردهای بلاغی «تکریم و تعظیم مخاطب و یا افرادی که در نامه‌ها بدان‌ها اشاره شده، و ابراز احساس» از پرکاربردترین روش‌هایی هستند که در نگارش این نامه‌ها مورد توجّه رشیدالدّین بوده‌اند.



نمودار ۱-۳ بسامد کاربست هریک از شگردهای اقناعی
در نامه‌های خطاب به حکومتیان نزدیک

بر این اساس می‌توان گفت رشیدالدّین با تعظیم و تکریم افراد و همچنین ابراز احساسات نسبت به آنان، افزون بر برانگیختن احساسات مخاطب، او را نیز از نظر عاطفی و احساسی با خود همراه می‌سازد. چنان‌که طاهری و آقاخانی بر این عقیده هستند که «سخنور نخست خود سرشار از هیجان و احساس می‌شود و سپس با بهره‌گیری از همهٔ ترفندهای کلامی، این شور و هیجان و عاطفهٔ درونی را به مخاطب انتقال می‌دهد. بدین ترتیب زمینهٔ روحی و روانی مناسب آماده می‌شود و اینجاست که می‌توان مدّعا را مطرح کرد و بر مخاطب تأثیر گذاشت و او را به انجام کاری واداشت و یا مانع او از انجام عملی شد» (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۲۸۱). بهره‌گیری حدّاکثری از این دو شگرد بلاغی می‌تواند از سویی گویای شخصیّت فرهیخته و محترم رشیدالدّین و از سوی دیگر مؤیّد ارتباط عاطفی قوی نویسندهٔ نامه با مخاطب باشد. البتّه با توجّه به این که مخاطبان این دسته از نامه‌ها نزدیکان وی هستند، یافتهٔ اخیر طبیعی است و نشان از سخن گفتن رشیدالدّین به اقتضای کلام دارد.

بررسی و تحلیل روش‌های اقناعی رشیدالدّین در نامه‌های خطاب به دیگر حکومتیان

رشیدالدّین تنها هفت نامه به دیگر افراد حکومتی نوشته است. بنابراین، در مقایسه با نامه‌های ارسالی برای نزدیکان خانوادگی دارای منصب حکومتی، تعداد این نامه‌ها بسیار

کمتر است. حکومتیانی که مورد خطاب رشیدالدّین در این نوع نامه‌ها بوده‌اند، عبارت‌اند از: سنقر باورچی حاکم بصره، امیر ستای حاکم موصل و سنجار، خواجه علاءالدّین هندو (از زیردستان رشیدالدّین فضل الله)، قره بوقا حاکم کیفی و بالو، طخطاع پدر محمدشاه انجو، شروان شاه‌ملک شابران و شماخی، خواجه جلال‌الدّین سیواسی نایب رشیدالدّین و مستوفی مملکت روم. شگردهای اقناعی‌ای که رشیدالدّین در نامه‌های خطاب به این افراد حکومتی استفاده نموده، همراه با نمونه‌ها به شرح زیر هستند:

- ابراز احساس

رشیدالدّین در برخی نامه‌های خطاب به این افراد، گاهی به ابراز احساساتی همچون محبّت، عنایت، اشتیاق و ... پرداخته است. به طور نمونه در نامه به سنقر باورچی(رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۲۰-۲۲)، آغاز کلام وی با ابراز محبّت و عنایت وی نسبت به این شخص بیان می‌شود:

«معتمد سنقر باورچی به اصناف عنایت و آلاف عاطفت مخصوص گشته، بداند که چنین استماع افتاد که اعراب منتفق...»

همچنین در آغاز نامه به سیواسی(همان: ۲۲۶-۲۳۰) که با هدف تکریم و اهدای هدایا، مواجب و ... به علما و فضلای مغرب‌زمین به دلیل آن که کتاب‌هایی در انواع علوم نوشته و به وی هدیه نموده‌اند؛ شاهد ابراز محبّت رشیدالدّین نسبت به سیواسی هستیم:

«معتمد خواجه کمال‌الدّین سیواسی به صفوف عاطفت و الوف مرحمت مخصوص گشته بداند که:... رای جهان‌آرای ما چنان اقتضا کرد که همچنان که ایشان به مجرّد سمعهٔ اخبار ما مدّت‌های مدید و عهدهای بعید زحمت کشیده‌اند و کتب و رسایل بی‌نظیر به نام ما نوشته‌اند، ما نیز به مساعی جمیلهٔ ایشان اندیشهٔ مناسب و ملایم فرماییم، و در قضای حقوق علما و ادای مواجب فضلای آن طرف سعی بلیغ نماییم...».

و در جایی دیگر از این نامه، برای تأثیر بیشتر بر امیرستای وی را مورد محبّت قرار می‌دهد و حتّی او را فرزند خود می‌خواند تا دستور او را مبنی بر توجّه ویژه نسبت به حسن مستوفی و پرداخت وجهی که برای این شخص تعیین نموده، و مدّتی است رشیدالدّین به دلیل مشغلهٔ فراوان حکومتی از احوال وی غافل شده و این شخص به خاطر کثرت عیال و قلّت مال دچار سختی شده، به نحو احسن انجام دهد:

«...اکنون رأی ما بر آن مصروف و همّت ما بر آن مقصورست که مشارالیه را از فاضل

مال بیت‌المال و جزیة موصل و سنجار و تلعفر و جزیره اقچهٔ رکنی الفی دینار و از خراج قری و مواضح دیوانی غله بالمنصافة مایهٔ جریب اطلاق فرماییم، متوقّع به کرم عزیز آن فرزند آنست که این وجه را هرچند زودتر بدو واصل گردانیم و...».

در نمونه‌های یادشده و در تمام داده‌های مرتبط با این روش اقناعی مشخص شد رشیدالدّین برای دستیابی به اغراض ثانوی کلام خویش که همان انجام دستورهای مندرج در متن نامه‌هاست، از شگرد یادشده بهره برده است.

- تأکید بر کلام با تکرار

در نامهٔ رشیدالدّین به سنقر باورچی (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۲۰-۲۲)، شاهد کاربست این شگرد اقناعی هستیم. وی در راستای اغراض ثانوی کلام خویش که همان تأکید است و در واقع برای این که کلام خود را مؤکّد نماید و به مخاطب نامه بقبولاند که احترام و تقریب قضات، سادات و دیگر افراد برای وی اهمیت بالایی دارد، سه بار از قید «تمام» به معنای «کامل و بدون کم و کاستی» بهره می‌گیرد:

«... و در احترام و تقریب قضاة اسلام و در احتشام و اکرام سادات عظام و تعظیم علمای انام و توقیر مشایخ و صلحای ایام استسقای تمام تمام به تقدیم رساند، چنانچه فارغ‌بال و خوش‌حال بر طاعت و عبادت و مراسم تدریس و افادت و مباحثهٔ علوم و استفادت پردازند...»

- تکریم و تعظیم

در برخی نامه‌های رشیدالدّین به دیگر حکومتیان شاهد تکریم و تعظیم افرادی هستیم که در نامه بدان‌ها اشاره شده، افرادی همچون کشاورزان، تجّار، لشکریان و... . این امر حاکی از دانش مدیریّتی وی است که بدین طریق به زیردستان خویش منتقل می‌کند. چنان‌که در نامه به سنقر باورچی (همان)، مشاهده می‌کنیم که به وی دستور می‌دهد از توجّه ویژه به کشاورزان، تاجران و لشکریان غافل نشود:

«....و دهاقین و مزارعان را که رواج امور عالم و حصول ارزاق بنی‌آدم‌اند و آبادانی جهان بر زراعت و حراثت ایشان بازبسته است استمالت نماید، و تجّار را که منافع و فواید از ایشان به عموم خلایق واصل و متواصل است ایشان را در معاملت شاکر و خشنود دارد، و از مطالبت و مؤاخذت ظلم و اُغویه محافظت واجب داند، اصحاب سلاح و اصناف جند را که مادّهٔ شوکت‌اند به لطف و مدارا و تعطّف و مواسا و بذل مواجب و هدایا

مخصوص گرداند، و مواجب و انعامات ایشان را سال به سال بی‌قصور و احتباس بدیشان رساند، و ایشان را از ظلم کردن بر رعایا مستغنی گرداند...».

همچنین در نامه به خواجه علاءالدّین هندو (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۶۵-۶۷)، زمانی که دربارهٔ یکی از دانشمندان عصر خود محمّدبن النیلی سخن می‌راند، برای القای جایگاه بلندمرتبهٔ این شخص به مخاطب نامه و در نتیجه تأیید درستی کلام وی، در تکریم و تعظیم او چنین سخن می‌راند:

«... مولانا فاضل کامل قدوة الحکماء و زبدة الاطباء محمد بن النیلی که جالینوس زمان و بوذر جمهر دوران است، و در فنون علم معقول از افلاطون افزون و از ارسطو پیش است درین وقت چنین نمود که به سبب قلّت ادهان دارالشفای ربع رشیدی فتور و نقصانی تمام دارد. ...».

در نامه به سیواسی (همان: ۲۲۶-۲۳۰) که در پاسخ به کتاب‌های اهدایی علمای مغرب‌زمین به رشیدالدّین نوشته شده، نیز شاهد تکریم و تعظیم ایشان از سوی رشیدالدّین هستیم:

«...راستی را چون به مطالعهٔ این کتب مشرّف شدیم و دیدهٔ ظلمانی به سواد این‌ها نورانی گردانیدیم، فحوای معانی و تراکیب آن مجلّدات را بر ذکای طبع وقّاد و حذاقت طبع نقّاد مصنّفان ادام الله معالیهم، دلیلی واضح و برهانی دیدیم، و صادرات افعال و واردات اقوال آن جماعت را بر حسن سیرت و صفای سریرت شاهدی عدل یافتیم، و فصول و ابواب آن مبسوطات را بر کمال آداب و طیب احساب آن طایفه حجّتی قاطع مشاهده کردیم، «والمدح فی حقّهم قدح اذ لایحیط بکنه صفاتهم المدح»...».

چنان‌که مشاهده می‌شود رشیدالدّین در نمونه‌های یادشده برای دستیابی به اغراض ثانوی کلام که عبارت‌اند از: «تأکید بر جایگاه افرادی جز مخاطب نامه و برای القای جایگاه بلندمرتبهٔ این اشخاص به وی» از این شگرد استفاده نموده است.

- تهدید

رشیدالدّین از این شگرد مجابی اگرچه اندک ولی به مقتضای شرایط گاه به صورت ضمنی و زمانی کاملاً آشکار بهره برده است. چنان‌که در نامه به طخطاع که در باب بی‌عدالتی‌های وی نسبت به اهالی شیراز این نامه را نوشته (همان: ۱۵۲-۱۵۴)، افزون بر

بیان روش‌های حکومت‌داری و مردم‌داری خویش، از وی می‌خواهد که او نیز همین شیوه را در پیش گیرد تا از حوادث روزگار در امان ماند:

«...می‌خواهیم که پیوسته رونق مملکت و فراخی نعمت و رعیّت دم‌به‌دم در تصاعد، ... و بازار فسق و فجور فتور گیرد، و متاع شر و فساد روی به نارواجی و کساد نهد. و چون ما استماع کلام ملهوفان عادت کرده‌ایم، و به کشف ظلمات مظلومان انس گرفته، می‌باید که او نیز ازین قاعدهٔ پسندیده و اخلاق گزیده روی نتابد، و نصیحت پدرانه، و پند مشفقانهٔ ما را نصب‌العین سازد، تا پیوسته از طوارق لیل و نهار مصون، و از حوادث ایّام بدفرجام محروس ماند».

این توصیه در جملهٔ آخر، تهدیدی ضمنی است؛ زیرا به طور غیرمستقیم او را تهدید می‌کند که اگر نصایح پدرانه و پندهای مشفقانهٔ وی را نپذیرد از حوادث بدفرجام زمان- یعنی دستگیری او به دستور رشیدالدّین- در امان نخواهد بود؛ البتّه کمی بعد از این جملات، شاهد تهدیدی صریح و محکم نیز هستیم:

«...و اگر چنانچه دست تطاول در آستین خویشتن‌داری نکشد، و به رسم خارجی و طیّارات دیوانی بی‌پروانچه و مهر آل طمغای ما متصدّی رعایا و عجزهٔ آن طرف گردد، به دفع و منع و قلع او چنان قیام نماییم که موجب سیاست دیگران گردد... و اگر چنانچه یک سر موی از فرمودهٔ ما تجاوز کند، پروانچهٔ ما بعد از آن که شرح احوال آن طرف به عرض بندگی حضرت رسانیم اصدار خواهد شد، که او را بند کرده به اردوی اعظم آورند....».

از این رو، رشیدالدّین برای دستیابی به اهداف خویش از نگارش نامه‌ها که همان تأکید بر انجام دستورهای بیان‌شده در فحوای نامه‌هاست و اغراض ثانوی کلام وی را شامل می‌شود، بهره گرفته است.

- تأکید بر اعتماد به مخاطب نامه

یکی دیگر از ویژگی‌های سبکی رشیدالدّین در نگارش نامه‌ها آن است که برای تأثیر افزون‌تر بر مخاطب و در نتیجه اقناع وی بر انجام دستورها، در انتهای اغلب نامه‌ها به مخاطب القا می‌کند که مورد اعتماد هستند، در انجام دستورها سستی نخواهند کرد و.... چنان‌که در نامه به امیرستای این امر مشاهده می‌شود: «... چون درین باب اهمال جایز نخواهد داشت زیادت تأکید نرفت» (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۵۳-۵۵). همچنین هنگام آغاز نامه به

خواجه علاءالدّین هندو شاهد کاربست صفت «معتمد» برای این شخص هستیم تا از همان ابتدا به مخاطب نامه القا نماید که به او اعتماد کامل دارد و مطمئن است که دستورهای مندرج وی در این نامه حتماً اجرا خواهد شد: «معتمد خواجه علاءالدّین هندو معلوم کند (بداند) که...» (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۶۵-۶۷) و در انتهای نامه یقین خود را از اعتماد به مخاطب دوباره بیان می‌نماید: «... یقین که درین باب اهمال و اغفال جایز نخواهد داشت...». در نامه به قره بوقا (همان: ۱۲۲) نیز این موضوع دیده می‌شود؛ به طوری که در ابتدای نامه ضمن ابراز محبّت به قره بوقا صفت «معتمد» را نیز با نام وی همراه می‌سازد: «معتمد قره بوقا به صنوف مکارم و الوف مراحم مخصوص شده بداند که...».

- تأکید بر کلام و انجام دستورها با استفاده از واژه‌ها، عبارات و جملات هم‌معنا و گاه مترادف

رشیدالدّین در نامه به شروان‌شاه (همان: ۱۲۲-۱۲۳). که وی را به باغ خویش در فتح‌آباد دعوت کرده، برای ترغیب مخاطب و اقناع او به آمدن، در انتهای نامه پس از توصیفات طولانی دربارهٔ این باغ در فصل بهار، از این شگرد مجابی استفاده کرده است:

«... بنابراین دل را هوای باغ و خاطر را تمنّای راغ شده، تا زمانی از سر بهجت و شادمانی بر بساط کامرانی نشینیم، و به الحان عنادل و افغان بلابل دل غمگین و خاطر حزین را در طرب آریم. می‌باید که علی‌الصّباح که افتتاحش به حُبور و اختتامش به خوبی و سرور باد! تشریف فرماید که چشم به راه انتظار و گوش بر دریچهٔ استخبار است...».

و در انتهای نامه به قره بوقا ضمن برشمردن صفاتی منفی برای طایفهٔ اکراد مقیم در این مکان، با کاربست واژه‌ها و عبارات پرتکرار بر نابودی این طایفه تأکید می‌کند:

«... می‌باید که در باب اعدام ایشان غایت اهتمام و جهد به تقدیم رسانی، و نوعی که عنان تمالک قری و ضیاع جبال حتّی از قبضهٔ تصرّف ایشان بیرون آری، تا دور این طایفهٔ بی‌نفع زودتر منقضی و منتهی گردد، و کاروانیان بی‌خوف و هراس آمد شد توانند کرد....».

گاهی نیز کاربست این شگرد با تهدیدهای جدّی وی همراه می‌شود. چنان‌که در نامه به طخطاع (همان: ۱۵۲-۱۵۴) از این روش اقناعی بهره می‌برد:

«... و چون هیچ آفریده‌ای «کاینا من کان» از اقارب و اباعد، و اجانب و اقارب، و دانی و قاصی، و وضیع و شریف را مجال تغییر و فسحت و تبدیل فرمان ما نبوده است، زیادت تأکید نرفت...»

بنابراین، همان‌طور که در مبحث پیشین در ارتباط با کاربست این شگرد در نامه‌های خطاب به نزدیکان خانوادگی بیان شد، «تأکید بر کلام» از جمله اغراض ثانوی رشیدالدّین به شمار می‌رود.

- تأکید بر کلام و انجام دستورها با استفاده از واژه‌های متقابل

رشیدالدّین در برخی موارد از واژه‌ها و ترکیبات متقابل برای مؤکّد نمودن کلام خود و نشان دادن اهمیت موضوع -به عنوان اغراض ثانوی کلام خویش- استفاده می‌کند. این امر احاطه و اشراف کامل وی به استفاده از زبان با اغراض گوناگون و در شرایط مقتضی را نشان می‌دهد. چنان‌که در نامه به طخطاع (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۱۵۲-۱۵۴)، هنگام توصیف نحوهٔ حکومت‌داری خویش و مفاخره به این روش، به زیبایی از این شگرد برای تأثیر بر مخاطب بهره برده است:

«... ملوک ترک و تاجیک از دور و نزدیک دست به دعای ما برداشته، و لب به ثنای ما گشوده، ... و بحمد الله تعالی که پیش ارباب اولی‌الالباب به سیرت نیک و صدق وعد و وفای عهد و رجاحت عقل و سماحت طبع و روشنی ضمیر و راستی تدبیر موصوفیم، و حلم ما با سیاست، و تواضع ما با مهابت، و عفو ما با قدرت، و کرم ما با مکنت قرین است...».

- هشدار و تحذیر

در نامه‌ای که رشیدالدّین به قره بوقا دربارهٔ تحصین و محکم نمودن قلعهٔ بالو و سپس در ارتباط با طایفهٔ اکراد نوشته، شاهد کاربست هشدار رشیدالدّین به مخاطب نامه در باب این دو موضوع هستیم. همین امر گویای اهمیت این دو موضوع از نظر نویسندهٔ نامه است. چنان‌که این هشدار و تحذیر با قید «هیچ» بسیار مؤکّد بیان شده است:

«... به اتقان بروج و احکام سوروجرف خندق این قعلهٔ مذکور هیچ دقیقه‌ای مهمل نگذاری، تا در زمان حلول فترت و عنا و نزول امطار بلا، مأمن اتباع و اولاد و مهرب اشیاع و احفاد ما باشد. ... و بر طایفهٔ اکراد به هیچ وجه اعتماد نکنی که چون بوم شوم شب‌روان روزکوراند ...» (همان: ۱۲۲-۱۲۳).

گاه «گویندگان پیام با ترسیم هراس‌آور وضعیت موجود یا موقعیّتی که در آینده اتفاق خواهد افتاد، سعی می‌کنند بر اندیشه و احساس مخاطب غلبه کرده و او را آمادهٔ پذیرش ایده و نظر خود کنند» (پارسا و سعیدی‌مقدّم، ۱۳۹۶: ۳۰). رشیدالدّین نیز در ادامهٔ

این نامه برای هشدار و تحذیر بیشتر قره بوقا، با ترسیم خوفناک غلبهٔ احتمالی اکراد بر قلعهٔ بالو تلاش دارد بر ذهن و اندیشهٔ مخاطب نامه تأثیر گذاشته، وی را آمادهٔ پذیرش دستور خود که پس از آن می‌آید، کند:

«... و خواهان آنند که قلعه‌ای چنان منیع و حصنی چنان رفیع به دست آرند، تا از فراغ دل به قطع و نهب سبیل مشغول گردند، به بوارق سیوف رشّاش و صوارم سهام خون‌پاش از خون تجّار و دماء خطّار هر حزیزی را غدیری، و هر بیدایی را دریایی سازند. می‌باید که در باب اعدام ایشان غایت اهتمام و جهد به تقدیم رسانی، و نوعی کنی که عنان تمالک قری و ضیاع جبال حتّی از قبضهٔ تصرّف ایشان بیرون آری، تا دور این طایفهٔ بی‌نفع زودتر منقضی و منتهی گردد، و کاروانیان بی‌خوف و هراس آمد شد توانند کرد»

- مبالغه و اغراق

در نامه به قره بوقا (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۱۲۲-۱۲۳)، رشیدالدّین برای نشان دادن اهمیت قلعهٔ بالو که آن را برای روز مبادای خود، خاندان و پیروانش در نظر گرفته، مشاهده می‌کنیم که به زیبایی و به نحو اغراق‌آمیز به وصف این قلعه پرداخته تا قره بوقا نیز تحت تأثیر این توصیفات به اهمیت این قلعه آگاه‌تر شود:

«... و قلعهٔ بالو را که از کمال ارتفاع و بلندی دست در حمایل ناهید و کمربند جوزا زده است، و در اتّساع ارکان و استحکام بنیان از ایوان کیوان و بنای هرمان به امتیاز اختصاص یافته است.

نه منجنیق به او می‌رسد که بتوان کرد به ضرب سنگ حوادث بنای او هامون
ز به گرد ساحت او خندقیست کز عظمت شقیق دجله و نیلست و همسر سیحون
به عمق و تیزی رفتار آب در مجری مقابل ارس است و برابر جیحون

و در متانت با سدّ سکندر برابر، و از رفعت شأن با سپهر برین هم‌سرست «قلعة حصينة من صخرة صمّاء على قلّة السّماء» ...».

همچنین در نامه‌ای که برای شروان‌شاه نوشته (همان: ۱۵۷-۱۵۸) و او را دعوت به باغ خویش در فتح‌آباد نموده، برای تأثیر بر مخاطب و سوق دادن وی به سوی اغراض ثانوی کلام خویش، شاهد کاربست فراوان و با بسامد بسیار بالای این شگرد اقناعی هستیم. در ادامه به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود:

«در چنین موسم که طاوس اشجار مزیّن به حلاجل انوارست، و کنار جویبار از الوان ورود و ازهار نمونهٔ «جنّات تجری من تحتها الانهار»، عنادل با بلابل در مشاعره و تذروان با قماری در مناظره، و اعضای درختان از مهبّ نسیم عبهر در تقبیل و عناق، و سبزهای جویبار از عطف هوای جان‌فزا «والتفت الساق بالساق» اند، و سوسن آزاد به زبان فصیح گویان که «فانظروا الی آثار رحمة الله کیف یحیی الارض بعد موتها»... آب از سلسال سحاب ریزان و مشک از غربال هوا بیزان است، فرّاش باد صبا فِراش سندس گسترانیده، و مشّاطهٔ هوا عرایس غرایس را حلّهای رنگین و زیورهای سیمین و زرّین پوشانیده، و بنات نبات سر از تتق خاک برآورده».

- تحقیر و کوچک کردن افرادی که در نامه به آنها اشاره شده است

رشیدالدّین در نامه‌ای که به قره بوقا نوشته (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۱۲۲-۱۲۳)، دو موضوع را مطرح نموده: یکی در باب حفظ و تحکیم قلعهٔ بالو که از نظر استراتژیکی جایگاه مهمی است و دیگر آن که اگرچه مرتبط با این قلعه است ولی از منظری دیگر بیان شده است. وی برای تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب نامه ضمن توصیف این طایفه، به تحقیر طایفهٔ اکراد می‌پردازد:

«...و بر طایفهٔ اکراد به هیچ وجه اعتماد نکنی که چون بوم شوم شب‌روان روزکوراند، و از طریقهٔ سداد و رشاد مهجور، خلف ابلیس و هدف تلبیس، و معدن شرّ و منبع ضرّ، و تخم دیو و مظهر مکر و ریو، و هادم قواعد دین و قاطع نهال عزّ و تمکین، و ساکنان جبال خسّت، و مستوطنان کهاف شحّت، و سالکان مسلک تزویر و مالکان ممالک تحقیراند، و خواهان آنند که قلعه‌ای چنان منیع و حصنی چنان رفیع به دست آرند، تا از فراغ دل به قطع و نهب سبیل مشغول گردند، به بوارق سیوف رشّاش و صوارم سهام خون‌پاش از خون تجّار و دماء خطّار هر حزیزی را غدیری، و هر بیدایی را دریایی سازند...».

- مفاخره و به خود بالیدن

در نامه به طخطاع (همان: ۱۵۲-۱۵۴) که از بی‌عدالتی‌های این شخص نسبت به اهالی شیراز رنجیده‌خاطر است، رشیدالدّین با هدف آگاهی دادن به مخاطب و آموزش غیرمستقیم رعایت رعیّت -به عنوان اغراض ثانوی سخن خود- در باب روش خویش با مردم این گونه می‌نویسد و به آن می‌بالد:

«... و خود آن عزیز را معلوم است که به سبب عدل‌گستری و انصاف‌پروری، ملوک

آفاق به مراسلت ما مبتهج، و آستان ما محط رحال و بوسه‌جای رجال است، و سلاطین مصر و شام به تربیت ما محتاج، و شهریاران هند و چین به بزرگی ما متّفق‌الکلمة، ملوک ترک و تاجیک از دور و نزدیک دست به دعای ما برداشته، و لب به ثنای ما گشوده، و بر آن قادر که به یک التفات خاطر غبار جور و اعتساف از آیینهٔ عدل و انصاف بزداییم، و جسیم اهتمام و عمیم انعام به خاص و عام اهل عالم رسانیم. و بحمد الله تعالی که پیش ارباب اولی‌الالباب به سیرت نیک و صدق وعد و وفای عهد و رجاحت عقل و سماحت طبع و روشنی ضمیر و راستی تدبیر موصوفیم، و حلم ما با سیاست، و تواضع ما با مهابت، و عفو ما با قدرت، و کرم ما با مکنت قرین است. ... و می‌خواهیم که ... بازار فسق و فجور فتور گیرد، و متاع شر و فساد روی به نارواجی و کساد نهد. و چون ما استماع کلام ملهوفان عادت کرده‌ایم، و به کشف ظلمات مظلومان انس گرفته، می‌باید که او نیز ازین قاعدهٔ پسندیده و اخلاق گزیده روی نتابد...».

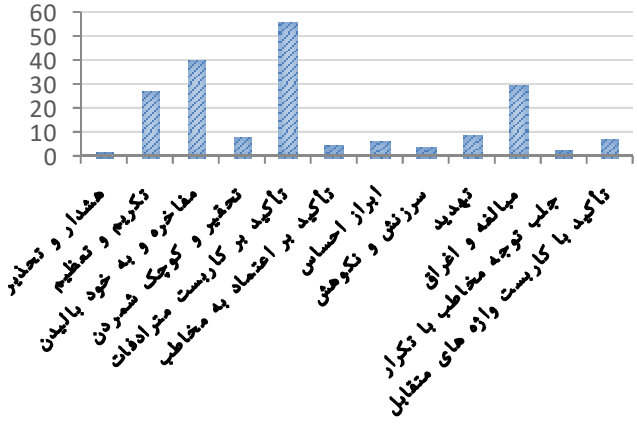
- سرزنش و توبیخ

این امر اگرچه کاربستی اندک در نامه‌های رشیدالدّین دارد، ولی همین میزان اندک گویای روشی است که رشیدالدّین گاه برای مخاطب نامهٔ خود برگزیده است. به طور نمونه در نامه به طخطاع (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۱۵۲-۱۵۴) که از ستمگری‌های وی نسبت به اهالی فارس آگاه شده و بسیار آزرده‌خاطر است، ناچار از بهره‌گیری از این روش با استفاده از «پرسش» است:

«چگونه در زمانی که چهاربالش وزارت به مکانت ما آراسته و مسند ایالت به مجالست ما پیراسته، و روضهٔ دین و دولت از قبض غمام انعام و معدلت ما ریّان و مهجهٔ ملک و ملت از اشعهٔ شموس نصفت ما تابان باشد، بر مستوطنان بلدهٔ شیراز، حماها الله عن الآفات، انواع تعدّی و اصناف تظلّم رود، و مال و منال ایشان از تغلّب ارباب فساد و اصحاب عناد روی به افول و زوال نهد...».

بنا بر داده‌های پژوهش و با توجّه به نمودار زیر می‌توان گفت رشیدالدّین فضل‌الله در نامه‌های خطاب به دیگر حکومتیان برای تأثیر بر مخاطبان و اقناع آنان و در واقع سوق دادن آنان به سمت اغراض ثانوی کلام خویش از روش‌های بلاغی گوناگونی بهره گرفته که از جمله پرکاربردترین آنها، چهار روش اقناعی «تأکید بر کلام با استفاده از مترادفات،

مفاخره و به خود بالیدن، مبالغه و اغراق، تکریم و تعظیم مخاطب و یا افرادی که در نامه‌ها از آنان یادشده است» به ترتیب بسامد در نمودار زیر خودنمایی می‌کند.



نمودار ۲-۳ بسامد کاربست هریک از شگردهای اقناعی در نامه‌های خطاب به دیگر حکومتیان

کاربست پرتکرار هریک از این شگردهای بلاغی، آگاهانه و برای اقناع مخاطب به کار گرفته شده است. برای مثال، کاربست فراوان شگرد «مفاخره و به خود بالیدن» افزون بر آن که نشان از تأکید رشیدالدّین بر مکانت و جایگاه خویش دارد، این مکانت را نیز به مخاطب نامه القا می‌کند. ارسطو بر این باور است که «در کار اقناع، مهم است که گوینده خود را شخصیّتی متمایز نشان دهد و در شنوندگان این تصوّر را به وجود آورد که نسبت به آنها در حالت روحی متمایز است» (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۵۰). این امر یکی از نکات برجسته در فنّ سخنوری و در نتیجه تأثیرگذاری بر مخاطب به شمار می‌رود؛ چنان‌که «شیوه و لحن سخنوری باید به گونه‌ای باشد که شنونده از فحوای کلام برای سخنور، شخصیّت و جایگاهی عالی قایل شود و بدین‌سان تحت تأثیر قرار گیرد» (طاهری و آقاجانی، ۱۳۹۹: ۲۷۹). در واقع هر چه میزان اعتبار نویسنده/ گوینده بیشتر باشد، میزان اقناع و تأثیرگذاری کلام وی بر مخاطبان بیشتر خواهد بود (ر.ک: کفّاش و فتوحی، ۱۳۹۹: ۶۴۶) و این امر را رشیدالدّین با برشمردن صفات و خصلت‌های نیک فردی و اجتماعی- سیاسی خود محقّق نموده است.

بررسی و تحلیل روش‌های اقناعی رشیدالدّین در نامه‌های خطاب به دوستان

نامه‌های رشیدالدّین به دوستانش تنها شش مورد است که از میان آنها، دو نامه را برای مجدالدّین اسماعیل فالی نوشته و بقیه تنها یک نامه از رشیدالدّین دریافت کرده‌اند. این افراد -جز فالی- عبارت‌اند از: شیخ صدرالدّین بن شیخ بهاءالدّین زکریا، عفیف‌الدّین بغدادی، قطب‌الدّین مسعود شیرازی، شرف‌الدّین طیّبی. رشیدالدّین در این دسته از نامه‌ها نیز از روش‌ها و شگردهای اقناعی گوناگونی بهره‌مند شده که به شرح زیر هستند:

- ابراز احساس

بیان یا ابراز محبّت به مخاطب نامه و بیان اشتیاق برای دیدار وی در بسیاری از نامه‌های رشیدالدّین با بسامد کم و یا زیاد در نامه‌های خطاب به دوستان وی نیز دیده می‌شود. برای نمونه، وی در نامه‌ای که خطاب به مجدالدّین اسماعیل فالی نوشته (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۱۱۶-۱۲۱)، افزون بر آن که به وی ابراز محبّت می‌نماید و می‌نویسد: «...و این ضعیف که داغ محبّت ایشان بر جبین جنان دارد از گوشهٔ خاطر مبارک فرونگذارد...»؛ ابراز اشتیاق برای دیدار وی را با بهره‌گیری از اشعاری به فارسی و عربی چنین نشان داده است:

«...تا اتفاق فراق ایشان دست داده، طاقت و تحمّل، قدم در راه عدم نهاده.

فیوم لا أراک کألف شهر و شهر لاأراک کألف عام

و قوّت مصابرت [و] مثابرت فاتر شده، و آتش اشواق چراغ بی‌قراری در گرفته و جان مشتاق از شدّت فراق به لب رسیده، و دل غم‌پیشه اندرین اندیشه که:

که گر برین نوع باشد فراق برآید زتن جانم از اشتیاق

و از حدّت هجرت و شدّت فرقت از دفتر صبر ورقی و از خورشید سکون شفقی مانده...»

در نامه به قطب‌الدّین (همان: ۱۴۶-۱۵۱) نیز ابراز محبّت و همچنین اشتیاق برای دیدار وی نیز مفصّل بیان شده و این امر می‌تواند گویای ارتباط صمیمانهٔ رشیدالدّین با این دو فرد یعنی مجدالدّین اسماعیل فالی و قطب‌الدّین مسعود شیرازی باشد. چنان‌که ابتدای نامهٔ خویش به قطب‌الدّین را به اشعاری برای عرض سلام و چندین سطر از این نامه را به ابراز اشتیاق برای دیدار وی اختصاص می‌دهد. در ادامه به پاره‌ای از آن اشاره می‌شود:

«...سلامی چون چراغ صبح لایح سلامی چون نسیم صبح فایح

بدان شفیق رفیق و رفیق شفیق که حاوی علوم دقیق است، می‌رسانم و از حضرت ذوالجلال به تضرّع و ابتهال روزگار اتّصال و ایّام وصل آن صاحب‌کمال پسندیده‌خصال مسئلت می‌نمایم و می‌گویم:

والله لولا ان ذکرک مونسی لما کان قلبی بالفراق یطیب...»

رشیدالدّین همچنین به ابراز اندوه از درگذشت فرزند شرف‌الدّین طیّبی در نامه به او (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۲۸۳-۲۸۵) به روشی کاملاً بلاغی و ادبی پرداخته است:

«... و وقتست که از بیم این رزیّت و هول این مصیبت شمع قمر بی‌فروغ گردد، و دست عطارد قلم شود، و زهرهٔ زهرا موی بسترد، و تیغ آفتاب در قراب «توارت بالحجاب» گرد گیرد، و حسام بهرام در نیام شکسته شود، و محکمهٔ چرخ چنبری بر مشتری تنگ‌تر از حلقهٔ انگشتری آید، و ایوان کیوان به دودهٔ ماتم اندوده گردد...».

در واقع رشیدالدّین برای تأثیر بر مخاطب و ابراز علاقه و یا گاهی همدردی از این شگرد بلاغی استفاده نموده که این موارد گویای اغراض ثانوی کلام وی هستند.

- تأکید بر کلام و انجام دستورها با استفاده از واژه‌های متقابل

رشیدالدّین در نامه‌ای که به قطب‌الدّین مسعود (همان: ۱۴۶-۱۵۱) نوشته و به شرح سفر خود و پیشینهٔ آن پرداخته، از واژه‌های متقابل برای بیان شفّاف‌تر موضوع، تأکید بر کلام و همچنین آگاه‌سازی کامل مخاطب نامه دربارهٔ اتفاقات رخ‌داده -به عنوان اغراض ثانوی کلام- بهره برده است:

«... بعدما معلوم فرماید که حق باری، عزّ شأنه و عظم سلطانه، چون از دارالقضای «لیقضی الله امراً کان مفعولا» قضا و قدر چنین کرده که کنف امن و ساحت با راحت این هواخواه مخلص را به ضیق خذلان و سجن حرمان نقل کنند، و در مطمورهٔ مذلّت و هاویهٔ هوان روان به جمعی که «سرابیلهم من قطران و تغشی وجوههم النار» مبتلا گرداند، و از سفینهٔ نجات به غرقاب ممات اندازد، و به ضروب حروب و صنوف امور نامرغوب دل‌شکسته و پای‌بسته سازد، گلشن دولت به گلخن محنت مبدّل فرماید، در دل پادشاه عادل و روشن‌ضمیر عاقل ارغون‌خان، خلّدالله ملکه و سلطانه، داعیهٔ آن پیدا کند که این مخلص به طریق رسالت به راه دریا بار متوجّه بلاد هند گردم...».

- تأکید بر کلام با استفاده از واژه‌ها، عبارات و جملات هم‌معنا

این روش بلاغی را رشیدالدّین در نامه به قطب‌الدّین مسعود شیرازی (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۱۴۶-۱۵۱) به کار برده تا ضمن تأکید بر کلام خود، با بیانی دقیق‌تر به شرح ماجرای سفر خویش به هندوستان بپردازد:

«...«القصّة بطولها» آن که امتثال مثال شاه را ممتثل گشته «مشیا علی الهام لاعلی الاقدام» به مراکب عزم و نجایب حزم قطع منازل موحشه و مراحل معطشه می‌کردم، و اصناف خوف و خطر و آلاف بیم و حذر می‌ساختم... و از اوج کمال به حضیض وبال افتاده، ...و چون به حدود «دلی» از بحر هلاک به ساحل نجات خود را افتاده دیدم و از اجاج ادبار به زلال اقبال رسیدم،...».

- سرزنش و نکوهش

رشیدالدّین در نامه به مجدالدّین اسماعیل فالی (همان: ۱۱۶-۱۲۱) افزون بر آن که به تکریم و تعظیم وی می‌پردازد، با پرسشی دیگران را از نشناختن جایگاه واقعی وی سرزنش می‌کند و بدین وسیله به مخاطب نامه مقام والای وی را در نزد خود القا می‌نماید و به عنوان روشی اقناعی از آن بهره می‌برد:

«...پس این خفّاش‌صفتان که از شعشعهٔ اشعهٔ جمال باکمال آفتاب جهان‌تاب حقیقی خبر ندارند قدر آن چنان‌که آن پسندیدهٔ دوران و یگانهٔ جهانست چگونه دانند؟...».

- مفاخره و به خود بالیدن

در نامه‌ای که رشیدالدّین به مجدالدّین اسماعیل فالی نوشته (همان: ۱۱۶-۱۲۱)، در مقدّمه‌چینی برای بیان اشتیاق به دیدار مخاطب، برای وی توضیح می‌دهد که از چه جایگاه رفیع و اقبالی بلند برخوردار است:

«... آفتاب دولت ما به برج سعد رجوع فرموده است، و روزبه روز به همّت مخدومی مناصب رفیع و مراتب منیع ما درجهٔ قصوی و مرتبهٔ اعلی می‌گیرد، و مجموع لذّات دنیوی و سعادات اخروی حاصل می‌شود... اکنون درین سرای دنیا که مظهر فتور و مظهر غرور و مقام عبور و مهبط نفورست، بحمدالله و حسن توفیقه، ساعة فساعة و لحظة فلحظة، طارمهٔ بارگاه ما شامخ‌تر، و درجهٔ ایوان ما باذخ‌تر است، و هر مسلوب را مردود، و هر مفقود را موجود می‌یابیم، و ایّام زندگانی به عیش و کامرانی می‌گذرانیم...».

نمونه‌ای دیگر از مفاخرات رشیدالدّین را که شرحی گزارش‌گونه از زندگی و موفقیت‌هایش است، در نامه‌ای که برای عفیف‌الدّین بغدادی (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۱۲۴-۱۲۷) نوشته، مشاهده می‌کنیم:

«چون در اوان شباب و زمان جوانی بر موجب و «تبتّل الیه تبتیلا» در گوشهٔ اختزال و کلبهٔ اعتزال متواری گشته بودم، و از ذمایم افعال و قبایح اعمال بر مقتضای «توبوا الی الله توبة نصوحا» تایب شده، و خرقهٔ تقوی را از وسخ دنیا به آب انابت «و ثیابک فطهّر» شسته، و دل را به موعظهٔ «ولرجز فاهجر» از اوزار استکبار و آثام جمع حطام دور گردانیده، و بدین وسیله گل عرفان و شکوفهٔ ایمان در چمن جان و باغ روانم می‌شکفت. ...و هر چند که می‌آمد اسباب نعمت و ذخایر دولتم زیادت می‌شد، و قصور اقبال و ثغور آمالم معمور می‌گشت، و در علّو جاه و رفعت قدر به مقامی رسیدم که شرف کسی بیش از آن متصّور نشود، و نباهت ذاتی زیادت از آن ممکن نگردد و دست ندهد... تا به وقتی که تارک دولت و فرق حشمتم به تاج سیادت و اکلیل سعادت متوجّه گشت، و درگاه بارگاهم مجمع علما و مربع فضلا و محطّ رحال و ملاذ رجال و مهرب مظلوم و مطلب محروم و مسکن ارباب دین و مأمن اصحاب کشف و یقین و مآب برنا و پیر و مقصد صغیر و کبیر گشت، و...».

در نامه به قطب‌الدّین (همان: ۱۴۶-۱۵۱) نیز شاهد کاربست این شگرد بلاغی هستیم. در انتهای نامه که دربارهٔ سفر پرخطر خود به هندوستان برای این شفیق رفیق خود می‌نویسد، خدا را سپاس می‌گوید که:

«... اکنون بحمدالله و المنّة که به دولت ایلخانی عقود مطالبم سفته، ورود مآربم شکفته است. و بر مقتضای خواطر دوستان و منتهای همّت عزیزان اسب سعادتم رام، و اقبالم غلام، و جهانم به کام است...».

رشیدالدّین از این شگرد برای نشان دادن جایگاه والای خویش و تأکید بر آن و در نتیجه تأثیر بیشتر بر مخاطب- به عنوان اغراض ثانوی کلام- بهره برده است.

- تعظیم و تکریم مخاطب نامه

رشیدالدّین از این شگرد اقناعی به عنوان اغراض ثانوی کلام در نامه‌های خطاب به دوستان بارها بهره برده است. چنان‌که در یکی از نامه‌های خطاب به مجدالدّین اسماعیل

فالی (همان: ۱۳) که در باب معنی وزارت، از وی کمک فکری خواسته، شاهد کاربست این شگرد هستیم:

«عطارد که وزیر شهنشاه فلک است از لئالی متلالی ارقام اقلام مخدوم حقیقی ملتقط فراید فواید بادا!... دی از فضلای این ملک در باب معنی وزیر و وزارت و اشتقاقات آن بحثی می‌کردند، ...چون پادشاهی طایفهٔ فضل و بلاغت به انتساب آن حضرت رتبت و زینت یافته، اگر بنده در معنی وزارت استفادتی یابد چندان دور نباشد...».

البتّه تکریم و تعظیم فالی متوقّف به این نامه نمی‌ماند. رشیدالدّین در نامه‌ای دیگر که به وی نوشته (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۱۱۶-۱۲۱) و در انتهای آن از وی خواسته برای جاری نمودن خطبهٔ عقد فرزندانش به دارالسلطنهٔ تبریز شرف حضور یابد، بارها و بارها به تکریم وی پرداخته که به برخی از این موارد اشاره می‌شود:

«به جناب جنّت‌مآب مولانا اعظم، قدوةالأفاضل و الأماثل، منبع‌العلوم‌النّقلیه و معدن‌اللّطائف العقلیه، مولانا مجدالملّة و الدّین اسمعیل لازال فی اوج السعادة راقیا و فی الارض باقیا! که ضمیر منیر او کشّاف رموز فلک خضراء و مفتاح کنوز کرة غبراء است، و برکات انفاس شریف او حارس دین و دولت و حامی ملک و ملّت است، وسموّ مراتب و علوّ مناصب او از سمّاک رامح راجح‌تر، و قدمت خاندان و حشمت دودمان او اظهر من الشمس و ابین من الامس است...».

از سوی دیگر، رشیدالدّین تنها به تکریم مخاطبان نامه‌ها نپرداخته، بلکه گاهی نیز برای تحت تأثیر قرار دادن مخاطب به تکریم افرادی دیگر که در متن نامه‌ها بدان‌ها اشاره شده، نیز مبادرت کرده است. چنان‌که در نامه به عفیف‌الدّین بغدادی (همان: ۱۲۴-۱۲۷)، اهل دانش و بینش را «سردفتر آفرینش» خوانده و از میان این اهالی دانش و بینش، به تکریم شخصیت علمی محمّد ترکه که کتاب خود «حکمة الرشیدیه» را به وی تقدیم نموده، پرداخته که در ادامه تنها به قسمتی از آن اشاره می‌شود:

«... علی الخصوص جناب مولانا البحر الخضّم و الطود الاشمّ، سلالة العلما، خلف الفضلاء، مفتاح کنوزالحقایق، کشّاف رموز الدقایق، کعبة العارفین و قبلة الطّالبین، مبدع انواع البراعة، مخترع اصناف البلاغة، مطلع کواکب العرفان، معدن جواهر الایمان، قطب سماء الوجود،

شمس فلک الجود، بلبل گلزار فضل، گلبن بستان عقل، طغرای منشور «علماء امّتی کانبیاء بنی اسرائیل» مولانا صدر الملة و الدّین محمدترکه، ادام الله علینا ظلاله!

آن که شد خوشه‌چین خرمن او شافعی با همه فراست عقل»

همچنین در نامه به قطب‌الدّین مسعود شیرازی (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۱۴۶-۱۵۱) که شرح سفر اجباری وی به هندوستان به دستور ارغون خان است، مشاهده می‌کنیم که با تکریم و تعظیم فراوان از سلطان علاءالدّین، حاکم دهلی یاد می‌کند:

«... سلطان کامیاب کامکار سلطان علاء الدّین، خلّدالله ملکه و سلطانه، و عم علی البرایا احسانه که سحاب با همه درافشانی و گوهرپاشی از دریای سخای او مغترف است و بحر زخار با وجود دست گوهربار به فیض غمام انعام او مقتنی، چون شنید که این مخلص در آن منزل نزول، و در آن موضع حلول کرده‌ام، ارکان دولت و اعیان حضرت خود را به استقبال فرستاد، و فرمود که: او را به اعزاز و اکرام و تبجیل و احترام به حضرت ما آورید...».

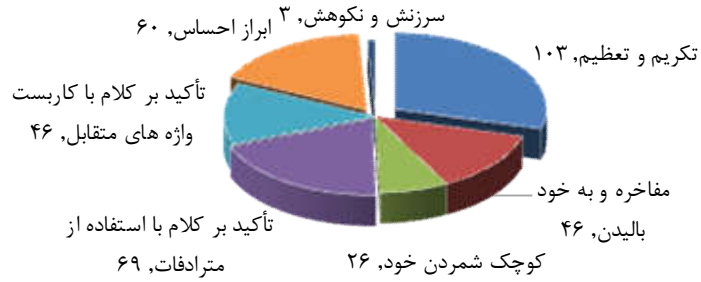
بنابراین از جمله اغراض ثانوی رشیدالدّین از کاربست «تکریم و تعظیم» مخاطب و یا دیگر افرادی که نامه به خاطر آنان نوشته شده، تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب برای نیل به اهداف خویش است که کارکرد نامه‌ها را دربرمی‌گیرد.

- کوچک شمردن

رشیدالدّین در نامه به مجدالدّین اسماعیل فالی (همان: ۱۳) نه تنها مخاطب را «مخدوم حقیقی» خطاب نموده و او را «پادشاه طایفهٔ فضل و بلاغت» خوانده؛ بلکه با تواضع و فروتنی خود را در پایین‌ترین جایگاه در برابر این شخص در نظر گرفته و از خود با عنوان «این کمینه» و «بنده» یاد نموده و حتّی در نامهٔ دیگر به این شخص (همان: ۱۱۶-۱۲۱)، خود را «ضعیف نحیف» خوانده است: «... باری این ضعیف نحیف لیلاً و نهاراً در خلوت و جلوت و سرّاء و ضرّاء به ذکر محامد و نشر مناقب مشغول است، ...». در نامه به شیخ صدرالدّین (همان: ۴۰-۴۳) که برای عرض تسلیت فرزند درگذشتهٔ وی نوشته، نیز خود را « بندهٔ فقیر و چاکر حقیر» می‌خواند و در جایی دیگر از این نامه، کاملاً فروتنانه خود را «ضعیف» و «فقیر حقیر» می‌نامد. با توجّه به این نمونه‌ها و دیگر نمونه‌های مشابه

رشیدالدّین برای تأثیر بر مخاطبان نامه‌ها حتّی خود را «کوچک شمرده» که می‌تواند اغراض ثانوی کلام رشیدالدّین را دربربگیرند.

بنابراین توضیحات و با توجّه به نمودار زیر آشکار می‌شود که رشیدالدّین فضل‌الله در نامه‌های خود به دوستان از شگردهای بلاغی اقناعی متنوّعی استفاده کرده که از میان این شگردهای بلاغی و اقناعی بیشترین کاربست مربوط به مؤلّفهٔ «تکریم و تعظیم مخاطب و یا دیگر افرادی است که در نامه بدان‌ها اشاره شده» است.



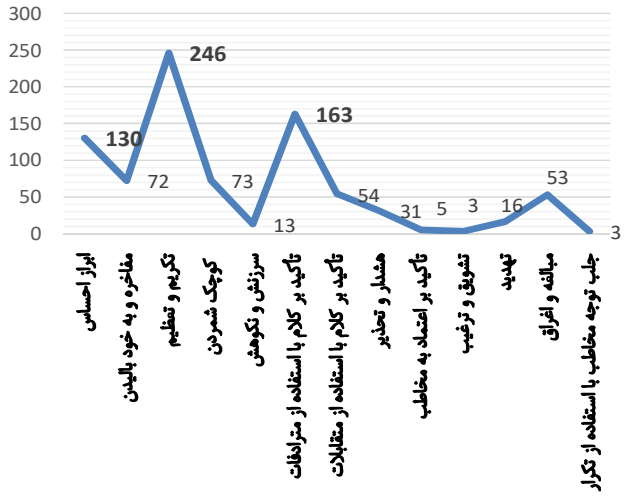
نمودار ۲-۳ بسامد کاربست
هریک از شگردهای اقناعی در نامه‌های خطاب به دوستان

«تأکید بر کلام با بهره‌گیری از واژه‌ها، عبارات و جملات هم‌معنا» دیگر شاخصه‌ای است که در نامه‌های خطاب به دوستان بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است. پس از این دو روش اقناعی، شاهد کاربست پرتکرار «بیان احساس» در قالب ابراز محبّت، اشتیاق برای دیدار و یا حتّی بیان تأسف از رخدادی تلخ هستیم. این امر حاکی از توجّه ویژهٔ رشیدالدّین به هریک از دوستان به عنوان مخاطبان نامه‌ها و در نتیجه تأثیر بر آنان از این وجه است.

تحلیل و نتیجه‌گیری

بر اساس داده‌های پژوهش که در نمودار زیر نشان داده شده (نمودار ۱-۴)، مشخص می‌شود رشیدالدّین از ترفندهای بلاغی گوناگونی برای اقناع مخاطب استفاده کرده است.

البتّه برخی شگردهای بلاغی همچون «جلب توجّه مخاطب با استفاده از تکرار»، «تشویق و ترغیب»، «تأکید بر اعتماد به مخاطب»، «سرزنش و نکوهش»، «تهدید» و «هشدار و تحذیر» در نامه‌های رشیدالدّین کاربست کمتری داشته است. این امر نشان از آن دارد که رشیدالدّین این ترفندهای مجابی را به عنوان راهبردهایی استراتژیک در اقناع مخاطب در نظر نداشته است. وی از فرایندهای اقناعی دیگری به طور متوسّط در نامه‌های خویش بهره برده که عبارت‌اند از: «مبالغه و اغراق»، «تأکید بر کلام با استفاده از واژه‌های متقابل»، «مفاخره و به خود بالیدن» و «کوچک شمردن». ولی آن‌چه از اهمّیّت بالایی برخوردار است، آن است که پرکاربردترین شگردهای بلاغی رشیدالدّین برای تأثیر بر مخاطب و در نتیجه اقناع نمودن وی که می‌تواند به عنوان شاخصه‌های سبکی وی بر اساس علم معانی در دستیابی به اغراض ثانوی کلام مورد توجّه قرار گیرد، به ترتیب عبارت‌اند از: «تکریم و تعظیم افراد»، «تأکید بر کلام با استفاده از واژه‌ها، عبارات و گاه جملات هم‌معنا» و «ابراز و بیان احساسات و عواطف».



نمودار ۱-۴ بسامد کاربست شگردهای اقناعی در نامه‌های رشیدالدّین

بنابر داده‌های نمودار ۱-۴، رشیدالدّین بیشترین همّت خود را بر کاربست شگرد بلاغی «تکریم و تعظیم» برای اقناع مخاطب به کار برده است؛ به طوری‌که این فرایند مجابی به عنوان برجسته‌ترین ترفند اقناعی در نامه‌های رشیدالدّین خودنمایی می‌کند. رشیدالدّین از این فرایند برای توصیف ویژگی‌ها و جایگاه مخاطب استفاده می‌کند تا ضمن این‌که مخاطب را آگاه کند که نگارندهٔ نامه بر بزرگی و کارآمدی او اشراف دارد- به عنوان اغراض ثانوی سخن خود- او را برای انجام دستور و یا درخواست خویش به طور ضمنی و یا مستقیم ترغیب کند. در واقع، کاربست این شگرد بلاغی به عنوان پرتکرارترین، از سویی گویای شخصیّت فرهیختهٔ رشیدالدّین است و از سوی دیگر، در ارتباط مؤثّر بینافردی نشان از گزینش شگرد بلاغیِ مؤیّد احترام و تکریم شخصیّت افراد مورد خطاب وی دارد. همچنین شاهد کاربست پرتکرار «بیان و ابراز احساس» در نامه‌های این وزیر دانشمند برای مجاب نمودن و تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب هستیم. در واقع، رشیدالدّین با بهره‌گیری از «ابراز احساس» به عنوان یک شگرد اقناعی، مخاطب را با اندیشهٔ خویش همراه می‌سازد و به عبارتی در محور افقی با مخاطب قرار می‌گیرد. همچنین، چنان‌که نمودار بالانشان می‌دهد رشیدالدّین از شگردهای بلاغی گوناگونی برای جلب مخاطب به درک مطلوب خود و پذیرش آن بهره‌مند شده است. این میزان بهره‌گیری از سویه‌های اقناعی برای تأثیر بر مخاطب، نشان از قدرت و توانش ارتباطی اقناعیِ ویژهٔ رشیدالدّین دارد و گویای دانش سخنوری وی است که در پژوهش‌های ادبی کمتر به آن توجّه شده است.

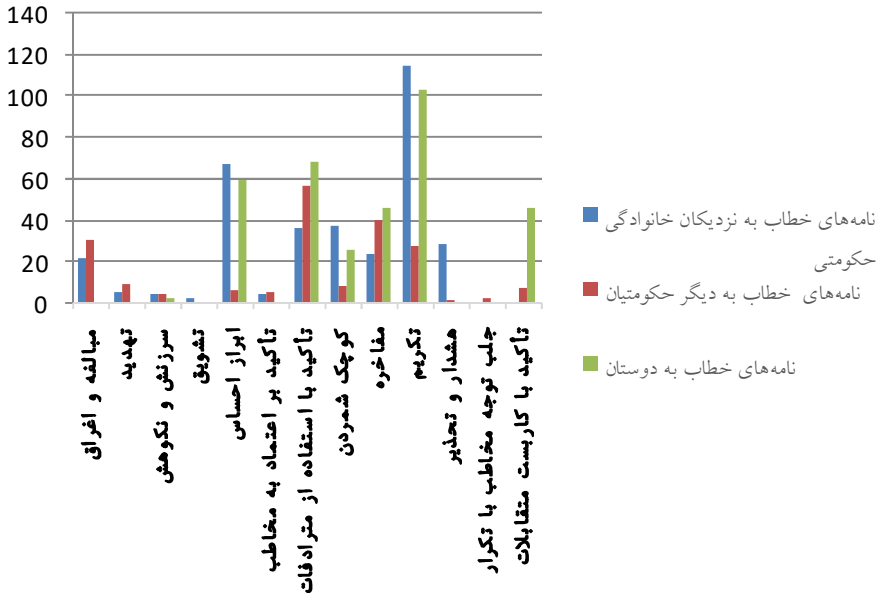
از سوی دیگر، در بررسی سنجشی کاربست هریک از این شگردهای اقناعی نتایج شایستهٔ توجّهی به دست آمد که با توجّه به نمودار زیر به آن اشاره می‌شود:

- شگردهای بلاغی «مبالغه و اغراق» و «تهدید» در نامه‌های خطاب به دیگر حکومتیان بسیار مورد توجّه رشیدالدّین قرار گرفته است. این امر گویای اهمیت این ترفند برای اقناع مخاطبانی دارد که نه از دوستان و نه از نزدیکان وی هستند.

- دو مؤلّفهٔ «ابراز احساس» و «تکریم مخاطب و یا دیگر افراد» بیشترین کاربست را در نامه‌های خطاب به نزدیکان حکومتی داشته است. بهره‌گیری رشیدالدّین از این دو روش نشان از علاقه و احترام ویژهٔ رشیدالدّین نسبت به این افراد دارد.

- نکتهٔ شایان توجّه دیگر آن که رشیدالدّین در نامه‌های خطاب به دوستان از دو شگرد بلاغی «تأکید با استفاده از مترادفات» و همچنین «تأکید با استفاده از واژه‌های متقابل» بیشترین استفاده را داشته است. بنابراین می‌توان گفت برای رشیدالدّین شفاف‌سازی مطالب با استفاده از این دو روش بلاغی در نامه‌های دوستانه اهمّیّت ویژه‌ای داشته است.

بنابراین یافته‌ها می‌توان گفت رشیدالدّین بنا بر نوع مخاطب و جایگاه وی از روش‌های اقناعی متناسب با شخصیت هر گروه از افراد بهره برده است. این امر یعنی به اقتضا سخن گفتن از نظر بلاغی از جایگاه ویژه‌ای در علم معانی برخوردار است که بر اساس یافته‌های جستار حاضر در نامه‌های رشیدالدّین نیز این امر تأیید می‌شود و حاکی از سخن بلیغ وی است، زیرا سخن بلیغ -چنان‌که در قسمت مبانی نظری پژوهش بیان شد- وقتی برای کلام اثبات می‌گردد که آن را مطابق مقتضای مقام و حال گویند تا بیشترین تأثیر را در مخاطب ایجاد نماید.



نمودار ۲-۴ بسامد مقایسه‌ای کاربست
هر یک از شگردهای اقناعی در نامه‌های رشیدالدّین

منابع

ارسطو (۱۳۹۲) خطابه، ترجمه اسمعیل سعادت، تهران، هرمس.

اصفهانی، راغب (۱۴۱۲ق) المفردات فی غرایب القرآن، صفوان عدنان داودی، بیروت، دارالعلم الشامیه.

پارسا، سیّد احمد و محمّد سعیدی‌مقدّم (۱۳۹۶) «سبک اقناعی نظامی در بیان مضامین تعلیمی با تکیه بر قصاید»، پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی، سال نهم، شمارهٔ ۳۵، صص ۲۳-۵۰.

پراتکانس، آنتونی و الیوت آرنسون (۱۳۸۴) عصر تبلیغات: استفاده و سوء استفاده روزمرّه از اقناع، ترجمهٔ کاووس سیّدامامی و محمّد صادق عبّاسی، چاپ چهارم، تهران، سروش.

تفتازانی، سعدالدّین مسعود بن عمر (۱۳۹۱) المطول فی شرح تلخیص المفتاح، به تحقیق سعید عرفانیان، قم، هجرت.

رجب‌زاده، هاشم (۱۳۵۵) آیین کشورداری در عهد رشیدالدّین فضل الله، تهران، توس.

رشیدالدّین فضل‌الله همدانی (۱۳۳۶) تاریخ اجتماعی دورهٔ مغول؛ مشتمل بر بخش سوم از تاریخ غازان خان و مقدّمهٔ جامع‌التّواریخ و زندگانی رشیدالدّین فضل الله همدانی به قلم خودش، به کوشش امیرحسین جهانبگلو، اصفهان، کتابفرشی تأیید اصفهان.

---------- (۱۳۵۸) سوانح‌الافکار رشیدی، به کوشش محمّدتقی دانش‌پژوه، تهران، دانشگاه تهران.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۳) بیان و معانی، چاپ چهارم از ویراست دوم، تهران، میترا.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۶) آیین سخن؛ مختصری در معانی و بیان فارسی، چاپ سیزدهم، تهران، ققنوس.

---------- (۱۳۸۰) تاریخ ادبیات ایران، تهران، فردوسی.

صیادی‌نژاد، روح‌الله و شهرام امیری (۱۳۹۷) «بررسی شگردهای اقناع بلاغی در شعر ابو طیّب متنبی»، دوفصلنامه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۷۷-۹۲.

طاهری، محمّد و حمید آقاجانی (۱۳۹۹) «تبیین مؤلفه‌های بلاغت ارسطویی در داستان زال و رودابهٔ شاهنامهٔ فردوسی»، مطالعات زبانی و بلاغی، سال یازدهم، شمارهٔ ۲۲، صص ۲۷۳-۲۹۶.

کفّاش، حمزه و محمود فتوحی (۱۳۹۹) «اعتبار شخصی تاریخ‌نگار به مثابهٔ یک عامل بلاغی (مطالعهٔ موردی، تاریخ فتوحات شاهی)»، دوماهنامهٔ جستارهای زبانی، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۶ (پیاپی ۶۰) صص ۶۳۵-۶۶۳.

مرادی، حجّت‌الله (۱۳۸۹) اقناع‌سازی و ارتباطات اجتماعی، چاپ دوم، تهران، ساقی.

مفتونی، نادیا و فتّانه تواناپناه (۱۳۹۴) «اثرگذاری اقناع در افعال ارادی از دیدگاه فارابی و ابن سینا»، دوفصلنامهٔ حکمت سینوی (مشکوة النّور) سال نوزدهم، صص ۱۱۵- ۱۲۹.

میرهاشمی، سیّد مرتضی و عفت نقابی و فاطمه قارلقی (۱۳۹۹) «بررسی نقش شیوه‌های بلاغی اقناع ایجاد تعلیق در خسرو و شیرین نظامی»، دو فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۸، ش ۸۹،

صص ۲۷۹-۳۰۳.
میلر، جرج آرمیتاژ (۱۳۶۸) روان‌شناسی و ارتباط، ترجمهٔ محمّدرضا طالب‌نژاد، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و هشتم، بهار ۱۴۰۲: ۱۰۲-۶۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیلی پیکره‌بنیاد بر سیر تحول مفهوم «ادب» در جامعهٔ فارسی‌زبان ایران (۱۳۵۰-۱۳۹۰)

الهام ایزدی*
مهرداد مشکین فام**

چکیده

یکی از عوامل اجتماعی- شناختی که در هر زبانی با استفاده از ابزار زبانی متفاوتی رمزگذاری می‌شود، مفهوم ادب است. درک و بیان مفهوم انتزاعی ادب تنها از طریق مفاهیم عینی و ملموس ممکن است؛ یعنی درک این مفاهیم انتزاعی از طریق بیان این مفاهیم در قالب عینی تسهیل می‌شود. ازآنجاکه رمزگذاری مفهوم ادب در زبان یک ویژگی زبانی است که محیط پیرامون آن را شکل می‌دهد، با گذر زمان دچار تغییر می‌شود. در این پژوهش، به طریقهٔ بیان عینی و ملموس مفهوم ادب در زبان فارسی می‌پردازیم و سعی می‌کنیم به این پرسش پاسخ دهیم که «آیا جامعهٔ فارسی‌زبان ایرانی از امکانات بیان ادب بیشتر از قبل استفاده می‌کند و درنتیجه این امکانات در زبان فارسی افزایش پیدا کرده‌است؟» یا به عبارتی «آیا جامعهٔ فارسی‌زبان باادب‌تر شده‌است؟» در واقع، برآنیم بدانیم آیا جامعهٔ ایرانی درحدود پنج دههٔ گذشته باادب‌تر شده‌است یا خیر؟ برای یافتن پاسخ این پرسش، باید به بررسی بازنمون شناختی و ذهنی مفهوم ادب در زبان فارسی بپردازیم تا مشخص شود که آیا سیر نزولی یا صعودی داشته‌است. به منظور بررسی این مهم،

* نویسنده مسئول: دانش‌آموخته دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه بوعلی سینا، ایران e.izadi89@gmail.com
** دانش‌آموخته دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه بوعلی سینا، ایران mehrdadmeshkinfam@gmail.com

به‌مطالعهٔ چند ابزار مختلف زبانی از جمله بسامد وقوع استعاره‌های مفهوم، مجاز، دشواژه‌ها، حسن تعبیر و صور خطاب. این مطالعه می‌تواند تغییرات ادب در طول زمان و دلایل احتمالی (اجتماعی، سیاسی و فرهنگی) این تغییرات را در زبان فارسی در هر دهه نشان دهد. بر این اساس، الگوی شناختی زبان فارسی را از جهت ادب می‌توان ارائه داد. پیکرهٔ مورد بررسی در این پژوهش شامل موارد زیر است: سخنرانی مقامات سیاسی، فیلم‌های سینمایی، متون مطبوعاتی (روزنامه‌ها و مجلات) و ترانه‌ها. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که مظاهر بی‌ادبی در طول ۵۰ سال روند صعودی داشته است.

واژه‌های کلیدی: ادب، استعارهٔ مفهومی، دشواژه، صورت‌های خطاب.

بیان مسئله

امروزه برخی عقیده دارند میزان کاربرد «ادب» در جامعه کاهش یافته است. بخش عمده‌ای از ادب، در زبان بازنمود دارد؛ یعنی نحوهٔ صحبت‌کردن در ارتباط کلامی نشان می‌دهد فردی مؤدب است یا بی‌ادب. یکی از مهم‌ترین مفاهیم در روابط اجتماعی بین انسان‌ها، مفهوم ادب است. ادب براساس فرهنگ هر جامعه، درنظرگرفتن احساسات و عقاید مخاطب و رفتارکردن و صحبت‌کردن براساس آن احساسات و عقاید است. یکی از تجلی‌های ادب، در گفتار روزمرهٔ افراد جامعه است که بازنمون الگوهای ذهنی و شناختی افراد است. درنتیجه، بررسی کیفیت این مفهوم در جامعه، طریقهٔ رمزگذاری آن در زبان و تحولات آن در گذر زمان اهمیت بسیار زیادی دارد. این عامل اجتماعی-شناختی را از منظر الگوهای شناختی می‌توان مورد مطالعه قرار داد. زیرا هنگامی که مفهومی در جامعهٔ انسانی وجود داشته باشد، در زبان به‌طورقطع رمزگذاری می‌شود؛ یعنی، بازنمون‌های ملموسی از آن مفهوم را در زبان می‌توان مشاهده کرد. در این پژوهش، به دنبال این مفهوم در جامعهٔ فارسی‌زبان ایرانی هستیم و می‌خواهیم بدانیم، بنا به باور رایج، آیا ادب در جامعهٔ فارسی‌زبان سیر نزولی داشته است؟

ادب مفهومی نیست که در خلأ ایجاد شود، چون پدیده‌ای اجتماعی است و متأثر از اجتماع و سایر عوامل اجتماعی و فرهنگی و سیاسی؛ بنابراین، افزایش و کاهش ادب در جامعه، متأثر از عوامل اجتماعی و سیاسی است. در این پژوهش، فرض می‌شود عوامل سیاسی و اجتماعی در پنجاه سال گذشته، بر میزان ادب در جامعهٔ فارسی‌زبان تأثیر گذاشته است. انتظار می‌رود با بررسی پیکره‌بنیاد داده‌هایی از زبان فارسی در پنج دههٔ گذشته مشخص شود آیا میزان ادب در این جامعه کاهش داشته یا خیر. با این مطالعه می‌توان این روند را از منظر شناختی تأیید کرد و الگوی شناختی زبان فارسی را در مورد میزان ادب ارائه داد. این پژوهش می‌تواند وضعیت روند افزایش یا کاهش ادب و ارتباط آن با مسائل و رخدادهای مهم سیاسی- اجتماعی را نشان دهد.

اصلی‌ترین هدف این پژوهش، بررسی سیر ادب در زبان فارسی در طول پنجاه دههٔ گذشته است و پاسخ به این پرسش که آیا جامعهٔ فارسی‌زبان باادب‌تر شده است یا خیر؟ بنا به باور رایج فرض می‌شود میزان ادب در جامعهٔ فارسی‌زبان در پنج دههٔ گذشته کاهش یافته است؛ بنابراین در پی آن هستیم تا به اهداف زیر دست یابیم:

۱. میزان تغییرات ادب در جامعه چقدر است؟
۲. به طور خاص الگوی شناختی ادب در طول این پنج دهه دچار چه تغییراتی شده است و علت این تغییرات چیست؟
۳. چه استعاره‌های مفهومی مربوط به ادب یا بی‌ادبی در این دهه‌ها به کار رفته است؟
۴. تغییرات ادب در جامعه در هر بخش از پیکره چگونه بوده است؟

مبانی نظری

مبانی نظری پژوهش پیش رو در دو بخش ادب و استعارهٔ مفهومی ارائه شده است.

ادب

امروز در بسیاری از گفت‌وگوها، به‌ویژه گفت‌وگوهای افراد مسن، شاهد اشاره به بی‌ادبی یا کم‌ادبی افراد جوان در جامعه هستیم. این می‌تواند نشانگر یک تغییر در جامعه باشد. اما مفهوم ادب گسترهٔ بسیار وسیعی را دربرمی‌گیرد. در این پژوهش، منظور از ادب، ادب کلامی است. یکی از مهم‌ترین معیارهایی که برای مطالعهٔ ادب می‌توان در مدنظر قرار داد، زبان هر جامعه‌ای است. زیرا زبان مشترک لازمهٔ هر جامعهٔ انسانی است. یکی از عامل‌های اجتماعی- شناختی که در هر زبانی با استفاده از ابزارهای زبانی متفاوتی رمزگذاری می‌شود، مفهوم ادب است. ادب را می‌توان مفهومی ثابت در نظر گرفت و به‌عنوان «رفتار اجتماعی مؤدبانه» در یک فرهنگ عنوان کرد. همچنین می‌توان ادب را به‌عنوان اصول متعددی برای ارتباط اجتماعی مؤدبانه با دیگران بیان کرد که از فرهنگی به فرهنگی دیگر متفاوت است؛ ازجمله محترم بودن، بخشنده بودن، فروتن بودن و دل‌سوز بودن نسبت به دیگران (Yule, 1996: 60). افراد زیادی به مفهوم ادب در زبان پرداخته‌اند که از این میان می‌توان افرادی همچون یول (۱۹۹۶)، براون و لوینسون[1] (۱۹۷۸)، گافمن[2] (۱۹۶۷)، بوسفیلد[3] (۲۰۰۸) و شیباتانی[4] (۲۰۰۶) را نام برد. مفهومی که همواره همراه ادب عنوان می‌شود، وجهه[5] است؛ درواقع، می‌توان گفت که ادب را با وجهه تعریف می‌کنند.

1. Brown & Levinson
2. Goffman
3. Bousfield
4. Shibatani
5. Face

براون و لوینسون (۱۹۷۸) ادب را با استفاده از مفهوم وجهه تعریف می‌کنند و معتقد هستند که ادب با وجهه مطرح می‌شود. به عقیدهٔ آن‌ها اگر هدف از ارتباط تنها انتقال اطلاعات باشد، مکالمه مطابق با اصول گرایس[1] (۱۹۶۹) پیش خواهد رفت؛ اما اگر روابط اجتماعی بین افراد مد نظر باشد، استفاده از ادب و وجهه مورد توجه قرار می‌گیرد. مراد از وجهه، تصویر ذهنی هر فرد از خود در اجتماع است (Yule, 1996). هر گاه این وجهه در جامعه مورد توجه نباشد، رفتار غیرمؤدبانه رخداده است.

لیچ[2] (۱۹۸۳) مفهوم ادب را با استفاده از بار معنایی منفی و مثبت بیان می‌کند و اظهار می‌دارد که به‌عنوان مثال کلمه‌هایی همچون "anything" (هیچ‌چیز) و "something" (یک چیزی) به ترتیب دارای بار منفی و مثبت هستند؛ بنابراین، در جملات خواهشی و مؤدبانه بهتر است از واژه‌هایی بهره جوییم که بار معنایی مثبت را القا می‌کنند. در دو نمونهٔ زیر، جملهٔ دوم از جملهٔ اول مؤدبانه‌تر است، زیرا از واژهٔ مثبت "something" در آن استفاده شده است:

1. Will you have anything to eat?

‘ هیچ‌چیزی نمی‌خواهی بخوری؟’

2. Will you have something to eat?

‘ چیزی می‌خواهی بخوری؟’

یکی از بازنمون‌های ادب در زبان استعارهٔ مفهومی است. در بخش بعد استعارهٔ مفهومی به‌تفصیل تشریح می‌شود.

استعارهٔ مفهومی

درک یک حوزهٔ انتزاعی به‌واسطهٔ یک حوزهٔ عینی، استعاره نام دارد (Lakoff, & Johnson, 1980) . عبارات زبانی استعاری، واژه‌ها یا عبارت‌هایی هستند که خاستگاهشان، زبان یا اصطلاحات حوزهٔ مفهومی عینی‌تری (یعنی حوزه مفهومی ب) است؛ بنابراین، همهٔ عبارت‌های زیر که دربارهٔ زندگی هستند و از حوزهٔ سفر می‌آیند، عبارات زبانی استعاری هستند و استعارهٔ مفهومی متناظر با آنها، استعارهٔ «زندگی سفر است» نام دارد.

۱. من در زندگی همان جایی هستم که می‌خواستم باشم.

۲. در زندگی، سر دوراهی قرار گرفته‌ام.

1. Grice
2. Leech

۳. او بالاخره در زندگی به یک جایی خواهد رسید.
۴. او تابه‌حال نگذاشته کسی سدّ راهش شود.
۵. او در مسیر زندگی، سختی‌های زیادی را پشت سر گذاشته.

این دو حوزه در استعاره‌های مفهومی، نام‌های خاصی دارند. آن حوزهٔ مفهومی که ما از آن، عبارات استعاری را استخراج می‌کنیم تا حوزهٔ مفهومی دیگری را درک کنیم، حوزهٔ مبدأ و آن حوزهٔ مفهومی که به این روش درک می‌شود، حوزهٔ مقصد نامیده می‌شود.

پژوهش‌های صورت‌گرفته در حوزهٔ مفهوم ادب

مطالعات صورت‌گرفته در این حوزه، در چندین بخش مجزا انجام شده است. بخشی از مطالعات ادب را به طور کل بررسی کرده‌اند. بخشی دیگر از پژوهش‌ها نمودهای ادب به‌صورت «عبارات خطاب» مطالعه کرده‌اند. گروهی از پژوهشگران، دشواژه‌ها و یا به‌اصطلاح تابو به همراه حسن تعبیر را مرتبط با مفهوم ادب موردمطالعه قرار داده‌اند. در ادامه به‌اختصار به هر بخش پرداخته خواهد شد.

محمدی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خود به بررسی تخطی از ادب در شبکه‌های اجتماعی فارسی‌زبان می‌پردازد. وی عنوان می‌کند که میان موضوع مورد چالش و راهکارهای بی‌ادبی ارتباط وجود دارد. کاربران شبکه‌های اجتماعی بیشتر از دشگویی برای تهدید وجهه فردی افراد استفاده می‌کنند؛ زیرا تعامل‌کنندگان دارای دانش فرهنگی مشترک نسبت به معنای تأثیرگذار دشگویی هستند و به پیروی از اصل اقتصاد زبانی با استفاده از یک واژه یا عبارت کوتاه می‌توانند معنای موردنظر را به مخاطب منتقل کنند و به هدف خود که بی‌ادبی است، دست یابند. خدایی‌مقدم (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «طرح‌واره فرهنگی ادب و احترام و واژه‌ها و عبارات پرکاربرد مرتبط با آن در زبان فارسی از منظر نظریه ادب براون و لوینسون» در چارچوب نظریهٔ ادب به توصیف و تحلیل ۱۵ واژه و عبارت پرکاربرد مؤدبانه در زبان فارسی می‌پردازد. داده‌ها از گفتار واقعی افراد از سنین و طبقات اجتماعی مختلف و از طریق مشاهده و یادداشت‌برداری در بافت‌های مختلفی چون خیابان، مراکز خرید، دانشگاه، مهمانی و غیره گردآوری شده‌اند. نتایج این پژوهش نشان داد که فارسی‌زبانان گفتار مؤدبانه را فقط برای انجام کنش‌های تهدیدکننده وجهه به کار نمی‌برند، بلکه آن را جهت حفظ و تقویت وجهه و احترام به دیگران نیز به کار می‌گیرند.

همچنین نتایج نشان می‌دهد که عمده‌ترین استراتژی زیربنایی واژه‌ها و عبارات مؤدبانه، استراتژی ادب منفی است که افراد بیشتر آن را با بافت‌های رسمی یا نیمه‌رسمی به کار می‌برند. به‌طورکلی، در زبان فارسی ادب با احترام همراه است و به عنوان طرح‌واره‌ای فرهنگی تلقی می‌شود که افراد بر اساس آن و به کمک دانش فرهنگی مشترک خود با یکدیگر رفتار کرده و به همدیگر احترام می‌گذارند.

اکبری و تونی (۱۳۷۸) و نام‌بخش (۱۳۹۰) عبارات خطاب را در فارسی مورد بررسی قرار داده‌اند. در این پژوهش‌ها از متغیرهایی نظیر القاب، صفات، ضمایر شخصی و غیره بهره می‌جویند؛ اما تفاوت پژوهش نام بخش (۱۳۹۰) این است که از گفتار طبیعی گویشوران استفاده کرده است. احمدخان (۱۳۹۳) و عقیلی (۱۳۹۲) نیز با مطالعه گفتار طبیعی عناوین خطاب را بررسی کرده‌اند، اما عقیلی متغیر سن را نیز لحاظ کرده است.

شریفی‌مقدم و همکاران (۱۳۹۲) پژوهشی درزمانی از عبارات خطاب در دورهٔ قاجار و معاصر انجام داده‌اند و به سیر صعودی عناوین خطاب مثبت اذعان دارند. دادمهر و شریفی‌مقدم (۱۳۹۳)، شیخ‌سنگ‌تجن و یوسفی گراکونی (۱۳۹۶) نیز عبارات خطاب را به‌صورت مقایسه‌ای بین زبان فارسی و گیلکی و فارسی و انگلیسی بررسی کرده‌اند. شعبانی و صراحی (۱۳۹۶) نیز این عبارات را در زبان گیلکی مطالعه کرده‌اند. شریفی و دارچینیان (۱۳۸۸)، ارباب (۱۳۹۱) و موسوی و بدخشان (۱۳۹۵) نیز دشواژه‌ها و حسن تعبیر را در گفتار و ترجمه مطالعه کرده‌اند و انواع آن را طبقه‌بندی کرده‌اند.

در همهٔ پژوهش‌های فوق، بُعدی از ادب بررسی شده است و پژوهشی که سیر تحول این مفهوم را در جامعهٔ فارسی‌زبان ایران بررسی کند، به چشم نخورد. پژوهش حاضر با درنظرگرفتن ادب از منظر عبارات خطاب، دشواژه‌ها و حسن تعبیر و استعاره‌های مفهومی حوزهٔ ادب، مطالعه‌ای نوین در بررسی این مفهوم مهم در جامعه است.

شیوهٔ پژوهش

استعاره‌های مربوط به باادبی و استعاره‌های مربوط به بی‌ادبی از مهم‌ترین معیارهای سنجش میزان ادب در هر دهه از پیکرهٔ انتخابی این پژوهش هستند؛ به‌عنوان مثال، در استعارهٔ بی‌ادبی «کله‌تافتونی» برای بیان بزرگی سروشکل غیرمتعارف آن از تافتون استفاده شده است.

دشواژه یا تابو که در جهت معکوس حسن تعبیر قرار می‌گیرند، به معنای «ممنوع» و «غدغن» هستند. در مفهوم عام «تابو» به رفتارهایی اجتماعی ممنوع اطلاق می‌شود. هر جامعه برای ارزش‌نهادن به برخی رفتارها یا ضدارزش تلقی‌کردن آنها معیارهایی دارد که ممکن است با معیارهای جوامع دیگر متفاوت باشد. جامعهٔ ما نیز از این قاعده مستثنا نیست و اصول اخلاقی حاکم بر آن ممنوعیت‌هایی را در رفتارهای اجتماعی قائل می‌شود و نقض آنها در انظار اکثر مردم بار منفی بردارد (معدنی، ۱۳۷۸: ۶۵). تابوها دارای انواع زبانی و غیرزبانی هستند که ما در این پژوهش درصدد بررسی بسامد تابوهای کلامی یا دشواژه‌ها هستیم.

صورت‌های خطاب، سازوکار زبانی مهمی هستند که گویشوران از طریق آنها، نگرش و برداشت خود را در مورد رابطهٔ خود با مخاطب منعکس می‌کنند. انتخاب نامناسب عبارت خطاب ارتباط خوب بین گوینده و شنونده را تحت تأثیر قرار می‌هد. صورت‌های خطاب شاخص رابطهٔ اجتماعی بین گوینده و شنونده با توجه به فاصلهٔ موقعیتی و اجتماعی هستند. این عبارات به نوعی سرمایهٔ عاطفی هستند. این که افراد چگونه باب گفت‌وگو را باز می‌کنند یا چگونه یک‌دیگر را خطاب می‌کنند، موضوعی مهم در مطالعات جوامع به‌منظور ایجاد روابط اجتماعی بین افراد است. در این پژوهش خطاب‌های مثبت و منفی موجود در زبان فارسی جامعه ایرانی بررسی می‌شود. برای این منظور، فیلم‌های منتخب مسئولان در طول پنج دههٔ گذشته در قالب ویدئو و فایل صوتی در حد موجود، متون مطبوعاتی همانند مجلات و روزنامه‌های کثیرالانتشار در حد موجود، سه نمونه از کتاب‌های پرفروش هر دهه، سه فیلم از فیلم‌های سینمایی منتخب هر دهه و آهنگ‌های منتخب از خوانندگان محبوب و پرکار ایرانی تاحدامکان تهیه و بررسی شده‌اند[۱].

داده‌ها به پنج دهه تقسیم شده‌اند که در هر کدام اتفاق سیاسی- اجتماعی شاخصی روی داده است: دههٔ انقلاب (۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷)؛ دههٔ جنگ (۱۳۵۸ تا ۱۳۶۷)؛ دههٔ سازندگی (۱۳۶۸ تا ۱۳۷۷)؛ دههٔ اصلاحات و دورهٔ پس از آن (۱۳۷۸ تا ۱۳۸۷)؛ دههٔ مهرورزی و اعتدال‌طلبی (۱۳۸۷ تا ۱۳۹۷).

تحلیل داده‌ها

در بخش حاضر، به‌تفکیک دهه به بررسی هریک از مواد زبانی که در پیکرهٔ پژوهش

۱. پیکره مورد بررسی به تفکیک در بخش پی‌نوشت پژوهش موجود است.

معرفی شد، می‌پردازیم و درادامه پیکرهٔ مورد استفادهٔ همهٔ دهه‌ها را اعم از فیلم‌ها، روزنامه‌ها و... مقایسه خواهیم کرد تا روند تغییر ادب در جامعهٔ فارسی‌زبان را بررسی و تحلیل کنیم. در ابتدا مثال‌هایی از موارد بررسی‌شده در پژوهش ارائه خواهد شد:

ـ استعاره‌های بی‌ادبی و باادبی

۱. پشم و پیلیش ریخته (استعارهٔ بی‌ادبی، فیلم سوته‌دلان)
۲. چه سُمی زمین می‌زنه (استعارهٔ بی‌ادبی، فیلم گوزن‌ها)
۳. سگ کی باشی؟ (استعارهٔ بی‌ادبی، کتاب دایی‌جان ناپلئون)
۴. مثل سگ پاسوخته (استعارهٔ بی‌ادبی، کتاب جای خالی سلوچ)
۵. مثل خر تو گل ماند (استعارهٔ بی‌ادبی، فیلم هامون)
۶. شیطان استعاره از آمریکا (استعارهٔ بی‌ادبی، روزنامهٔ اطلاعات، دههٔ ۶۰)
۷. دلش شیشه است (استعارهٔ باادبی، کتاب پریچهر)
۸. گل‌های سرسبد جامعه (استعارهٔ باادبی، سخنرانی دههٔ ۷۰)

ـ صورت‌های خطاب

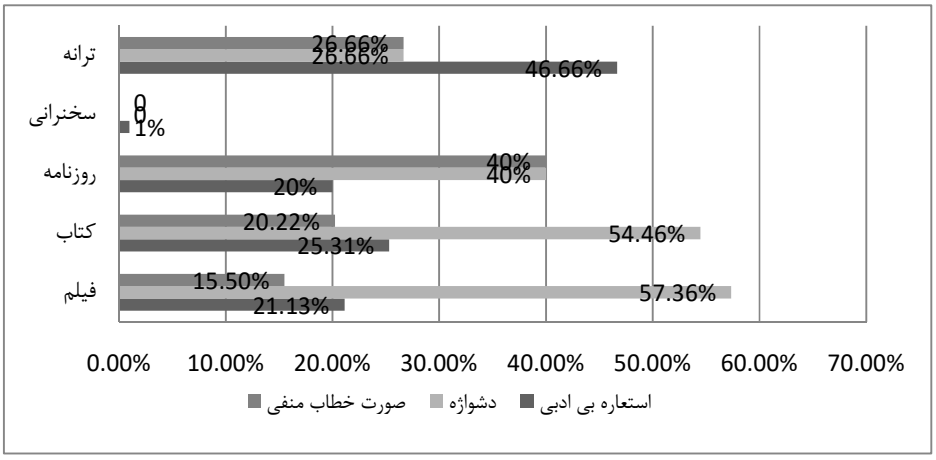
۹. مرتیکه، یاور! (صورت خطاب منفی، فیلم کندو)
۱۰. پیرپاتال دروغگو (صورت خطاب منفی، فیلم عروس)
۱۱. گوسفند (ضدانقلابی‌ها) (صورت خطاب منفی، سخنرانی دههٔ ۶۰)
۱۲. خانوم کوچیک (صورت خطاب مثبت، کتاب بامداد خمار)

ـ دشواژه‌ها و حسن تعبیرها

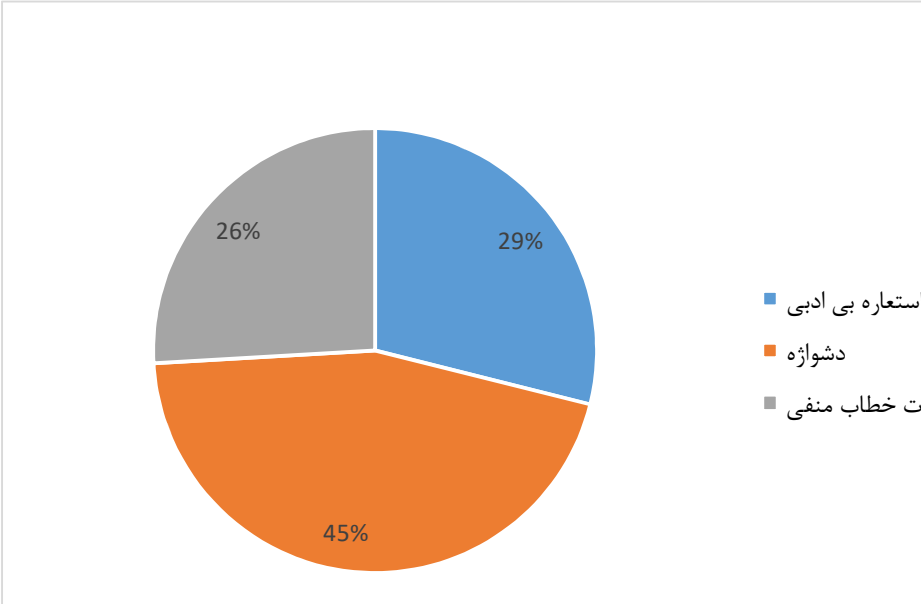
۱۳. کپهٔ مرگشو گذاشت (دشواژه، فیلم کندو)
۱۴. پولت سرتو بخوره (دشواژه، کتاب همسایه‌ها)
۱۵. مادرت را بی‌نفس کردی (حسن تعبیر، کتاب جای خالی سلوچ)
۱۶. ناخوش (مریض) (حسن تعبیر، فیلم ناخدا خورشید)
۱۷. دربه‌در؛ دزد (دشواژه، ترانه‌های دههٔ ۶۰)

دههٔ پنجاه

در نمودار زیر میانگین ادب در داده‌های دههٔ ۵۰ از قبیل فیلم‌ها، کتاب‌ها، روزنامه‌ها، سخنرانی‌ها و ترانه‌ها نمایان است:



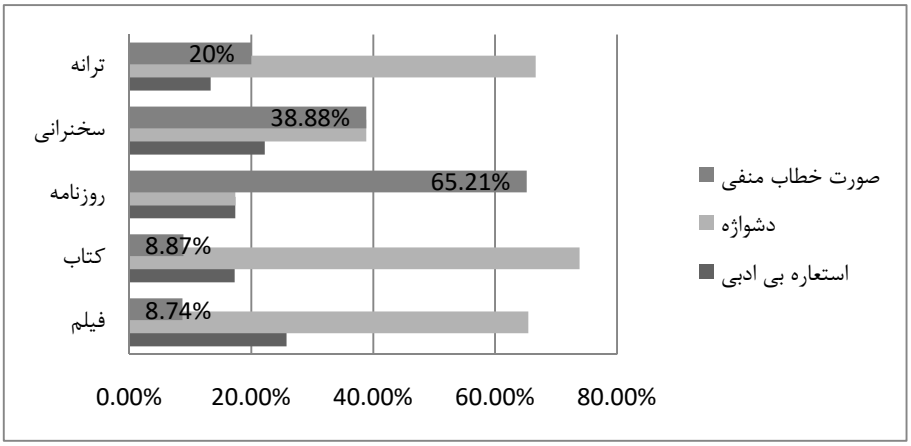
نمودار ۱: میزان ادب در پیکرهٔ دههٔ ۵۰



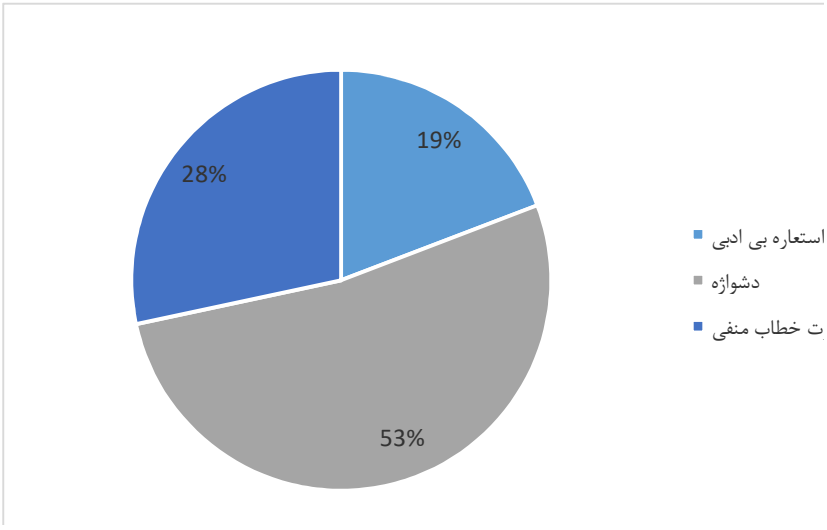
نمودار ۲: میانگین ادب در دههٔ ۵۰

دههٔ شصت

در نمودار زیر میانگین ادب در داده‌های دههٔ ۵۰ از قبیل فیلم‌ها، کتاب‌ها، روزنامه‌ها، سخنرانی‌ها و ترانه‌ها نمایان است:



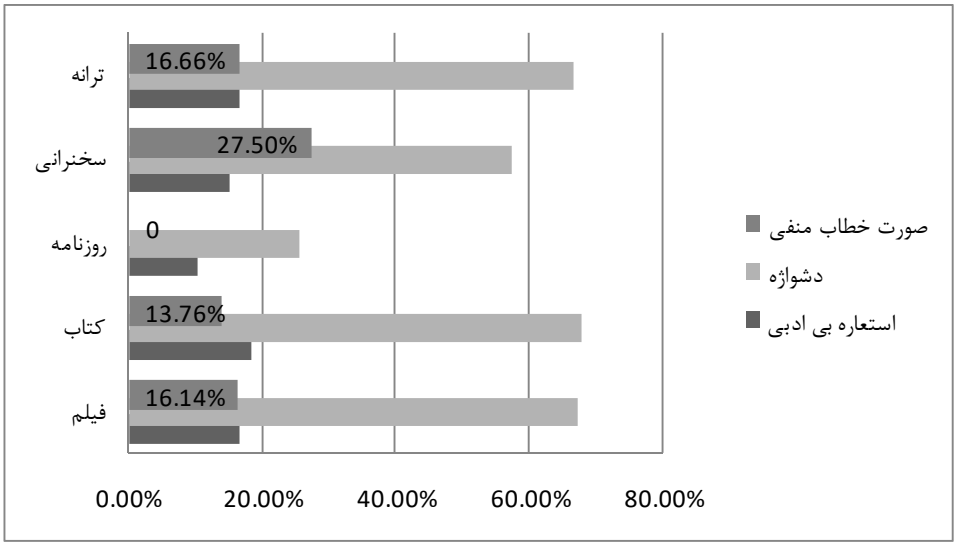
نمودار ۳: میزان ادب در پیکرهٔ دههٔ ۶۰



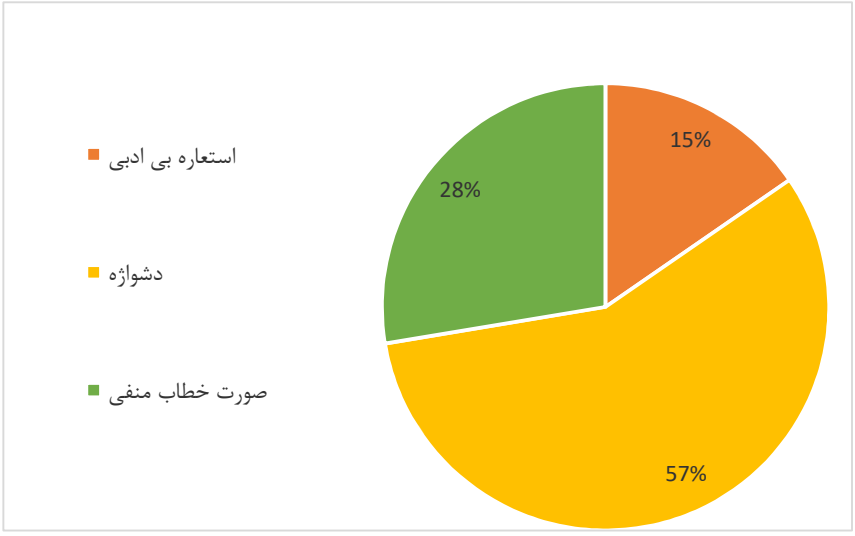
نمودار ۴: میانگین ادب در دههٔ ۶۰

دههٔ هفتاد

در نمودارهای زیر میانگین ادب در پیکرهٔ دههٔ ۷۰ قابل‌رؤیت است. همچنین میانگین سه مورد استعارهٔ بی‌ادبی، دشواژه و صورت خطاب منفی در تمامی منابع پیکره در نمودار دایره‌ای قابل‌مشاهده است.



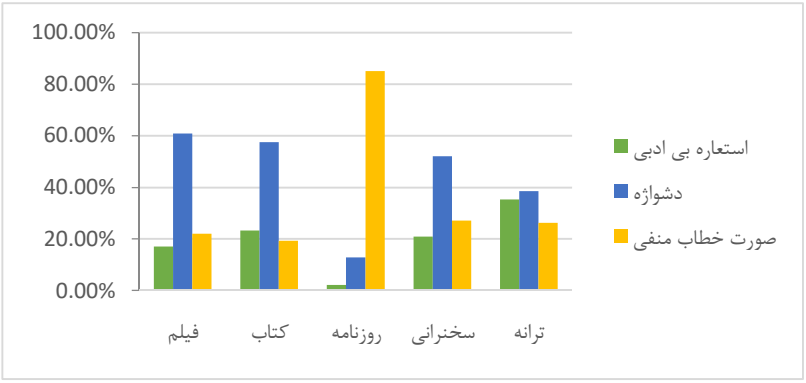
نمودار ۵: میزان ادب در پیکرهٔ دههٔ ۷۰



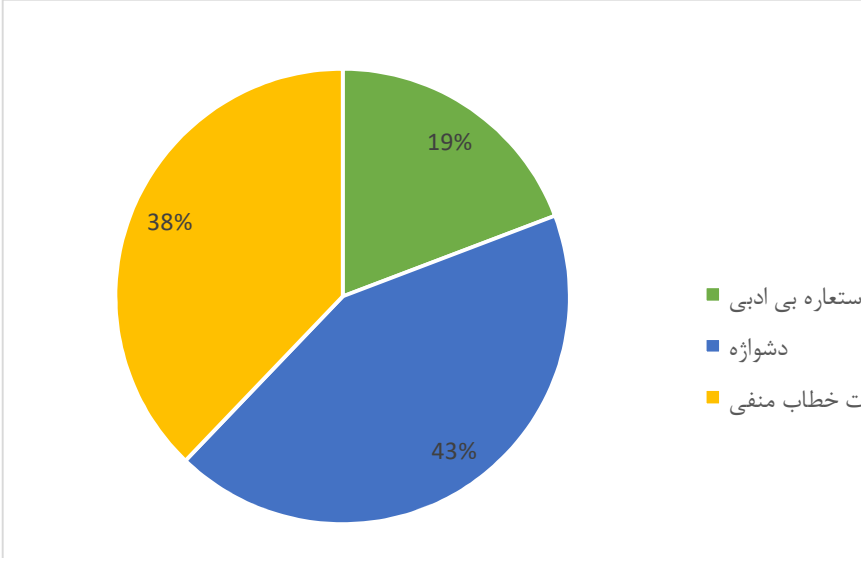
نمودار ۶: میانگین ادب در دههٔ ۷۰

دهۀ هشتاد

میانگین ادب را در کلیۀ داده‌های دهۀ ۸۰ در نمودارهای زیر مشاهده خواهیم کرد:



نمودار ۷: میزان ادب در پیکرۀ دهۀ ۸۰

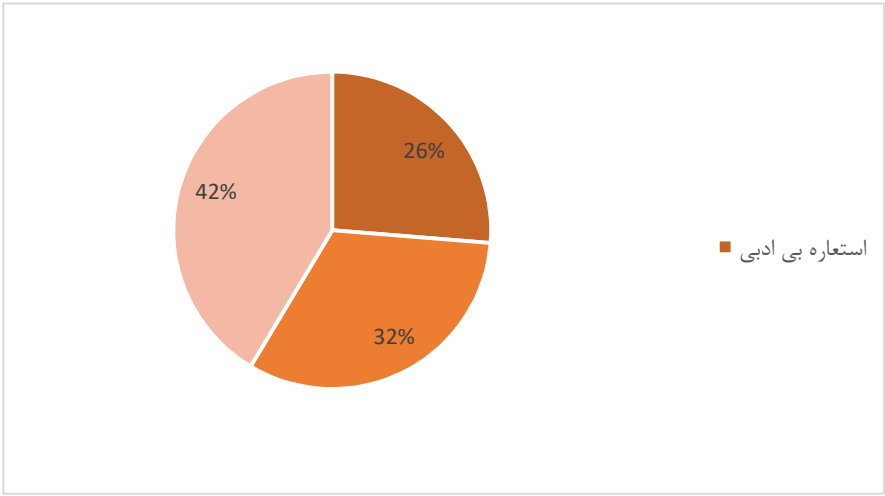


نمودار ۸: میانگین ادب در دهۀ ۸۰

دهۀ نود

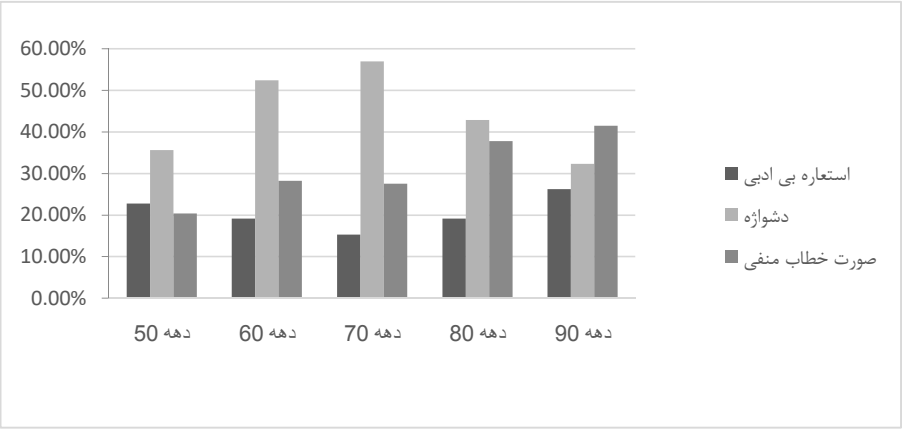
میانگین بی‌ادبی در کل پیکرۀ دهۀ ۹۰ در نمودار زیر نمایان است:

نمودار ۹: میانگین ادب در پیکرۀ دهۀ ۹۰

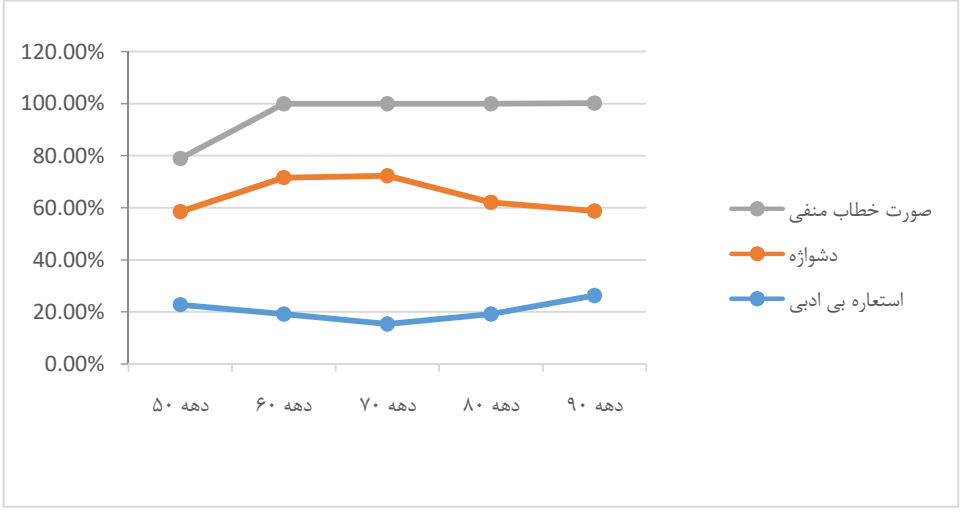


نمودار ۱۰: میانگین ادب در دهۀ ۹۰

در نمودار زیر، دشواژه‌ها، استعاره‌های بی‌ادبی و صورت‌های خطاب منفی بـه تفکیـک در هر دهه قابل‌بررسی است:



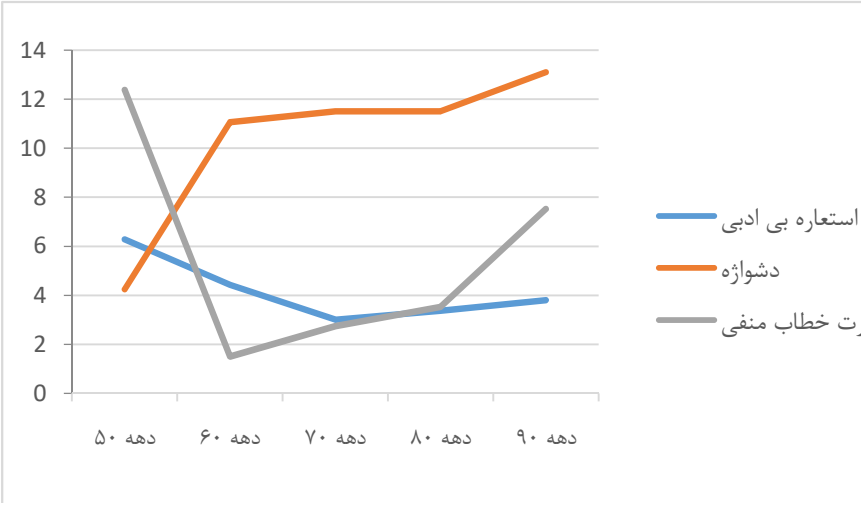
نمودار ۱۱: میانگین پنج دهه



نمودار ۱۲: میانگین پنج دهه

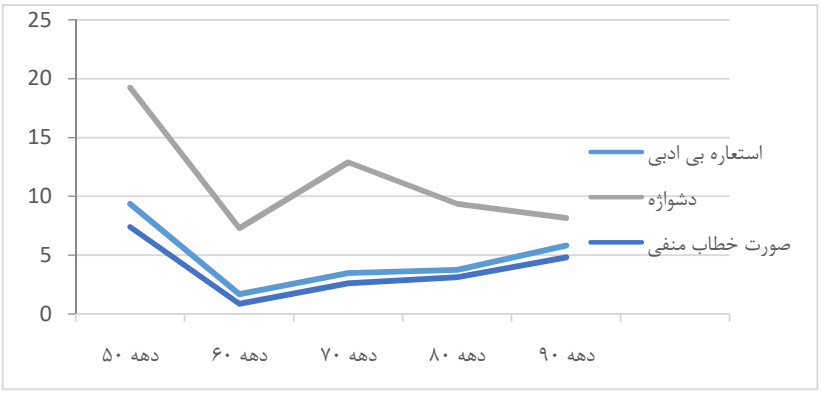
در نمودارهای زیر، دشواژه‌ها، استعاره‌های بی‌ادبی و صـورت‌هـای خطـاب منفـی بـه تفکیک در هر بخش از پیکره قابل‌مشاهده است:

در نمودار (۱۳) همان‌طور که مشخص است، در فیلم‌های مربوط دشواژه‌ها در همهٔ دهه‌ها روند افزایشی دارد. اما در مورد استعاره‌ها می‌توان اظهار داشت که بسامد وقوع آن‌ها در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ کاهش داشته و از دههٔ ۷۰ به بعد افزایش داشته است. صورت‌های خطاب نیز در دههٔ ۵۰ کاهش و از دههٔ ۶۰ به بعد افزایش یافته است.



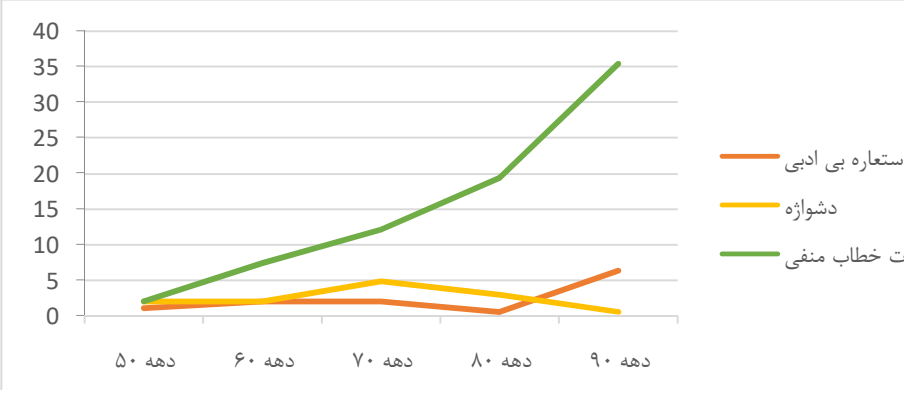
نمودار ۱۳: سیر ادب در فیلم‌ها

در کتاب‌های بررسی‌شده، در دههٔ ۵۰ صورت‌های خطاب منفی، دشواژه‌ها، و استعاره‌های بی‌ادبی کم‌تر شده و صورت‌های خطاب منفی و استعاره‌های بی‌ادبی از دههٔ ۶۰ به بعد بیشتر شده است. دشواژه‌ها تنها در دههٔ ۶۰ افزایش و از دههٔ ۷۰ به بعد کاهش داشته‌اند.



نمودار ۱۴: سیر ادب در کتاب‌ها

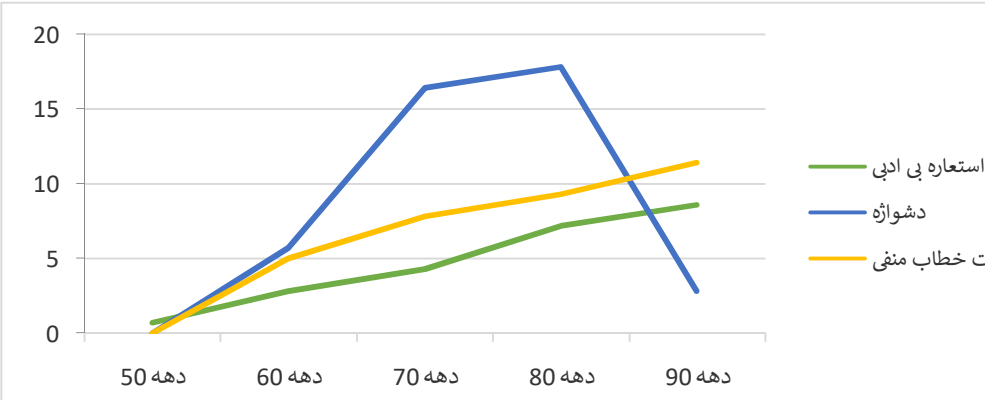
در بررسی روزنامه‌های پنج دهه، صورت‌های خطاب منفی روند افزایشی داشته است؛ به این صورت که از دهۀ ۵۰ تا دهۀ ۹۰ نمودار این متغیر، صعود چشم‌گیری داشته است. دشواژه‌های روزنامه‌ها نیز در دهۀ ۷۰، بیشترین میزان را داراست و پس از آن کاهش اندکی داشته است. در مورد استعاره‌های بی‌ادبی می‌توان گفت که تا دهۀ ۸۰ روند تقریباً ثابتی داشته است و پس از آن یک جهش در نمودار مشاهده می‌شود.



نمودار ۱۵: سیر ادب در روزنامه‌ها

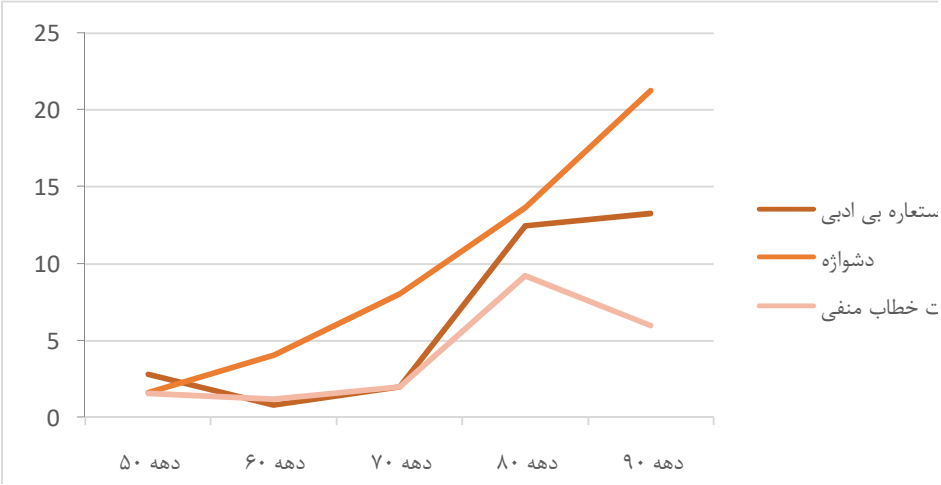
با مشاهدۀ نمودار سخنرانی‌های دهه‌های مورد بررسی، این نتایج حاصل می‌شود که در طول این مدت استعاره‌های بی‌ادبی و صورت‌های خطاب منفی سیر صعودی

قابل‌توجهی داشته است. درمورد دشواژه‌ها شاهد روند افزایشی تـا دهـهٔ ۸۰ هسـتیم. در دههٔ ۹۰ این میزان کاهش پیدا کرده است.



نمودار ۱۶: سیر ادب در سخنرانی‌ها

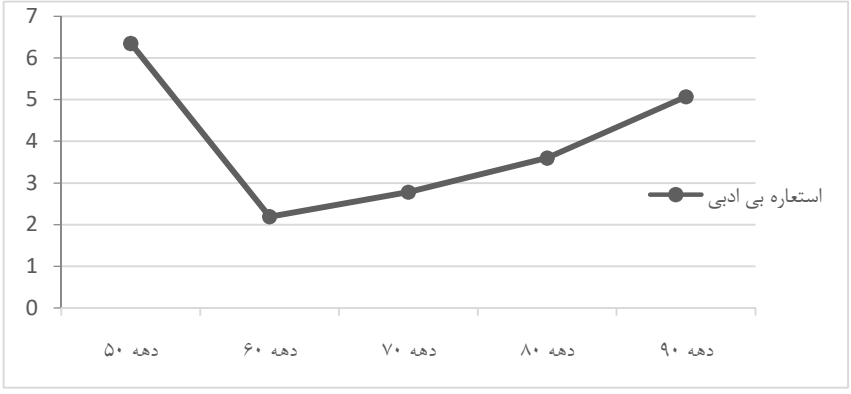
ترانه‌های دهه‌های موردمطالعه نمایانگر آن است که کاربرد دشواژه‌ها و اسـتعاره‌هـای بی‌ادبی در طی زمان پنج دهه، به میزان زیادی بیشتر شده است؛ درحالی‌که صورت‌هـای خطاب منفی روند معنی‌داری نداشته است اما میزان آن در دههٔ ۸۰ در بالاترین حـد در پنجاه سال بوده است.



نمودار ۱۷: سیر ادب در ترانه‌ها

نتیجه‌گیری

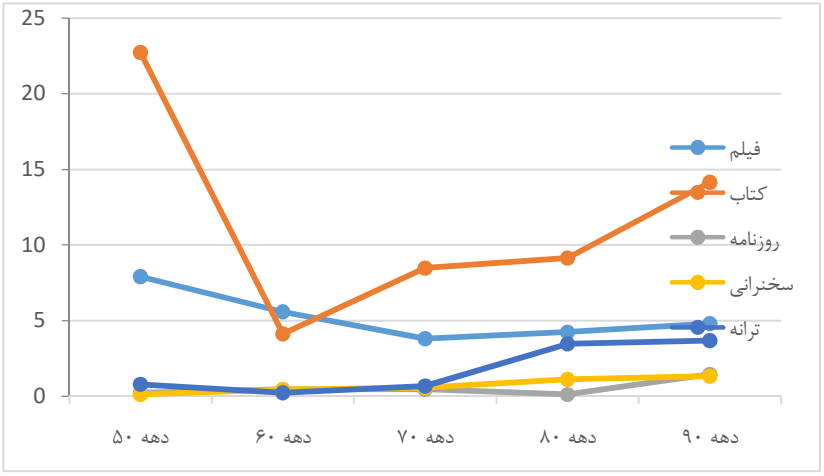
برخی معتقدند که «ادب» در جامعهٔ فارسی‌زبان ایرانی نسبت به گذشته کاهش داشته است. به همین منظور در این پژوهش، با توجه به تغییرات و تحولات مهم سیاسی و اجتماعی در دهه‌های اخیر، به بررسی سیر تحول مفهوم «ادب» در پنج دههٔ گذشته پرداختیم تا به طور علمی و دقیق سیر تحول این مفهوم مهم را در جامعه به دست دهیم. یکی از حوزه‌های بسیار مهمی که «ادب» را می‌توان در آن بررسی کرد، زبان است. زیرا جامعهٔ انسانی بدون زبان غیرممکن است؛ بنابراین، با بررسی زبان می‌توان به الگوهای شناختی و ذهنی افراد در حوزهٔ ادب پی برد. شاخص‌ترین عنصر زبانی که این الگوی شناختی را بازمی‌نماید، استعارهٔ مفهومی است. با بررسی سیر تحول بسامد وقوع استعاره‌های بیانگر مفهوم «بی‌ادبی» در کل پیکرهٔ مورد بررسی در این پنج دهه، مشخص شد که در دههٔ ۵۰ ادب افزایش چشم‌گیری داشته؛ اما، از دههٔ ۶۰ تا به امروز میزان بی‌ادبی در جامعه سیر صعودی داشته است. در نتیجه، از دههٔ ۶۰ به بعد اعتقاد افراد جامعه به بی‌ادب‌تر شدن جامعه درست است. سیر تحول استعاره‌های بی‌ادبی را در نمودار زیر به‌وضوح می‌توان مشاهده کرد:



نمودار ۱۸: میانگین استعاره در کل پیکرهٔ پنجاه‌ساله

همان‌طور که در نمودار فوق مشخص است، از دههٔ ۶۰ تا دههٔ ۸۰ بی‌ادبی در جامعه به طور یکنواخت و صعودی افزایش‌یافته و در دههٔ ۹۰ افزایش بی‌ادبی بیشتر از قبل شده است.

اکنون سیر تحول بسامد وقوع استعاره‌های بیانگر «بی‌ادبی» را بر اساس نمودار زیر می‌توان در قسمت‌های متفاوت پیکره مشاهده کرد:



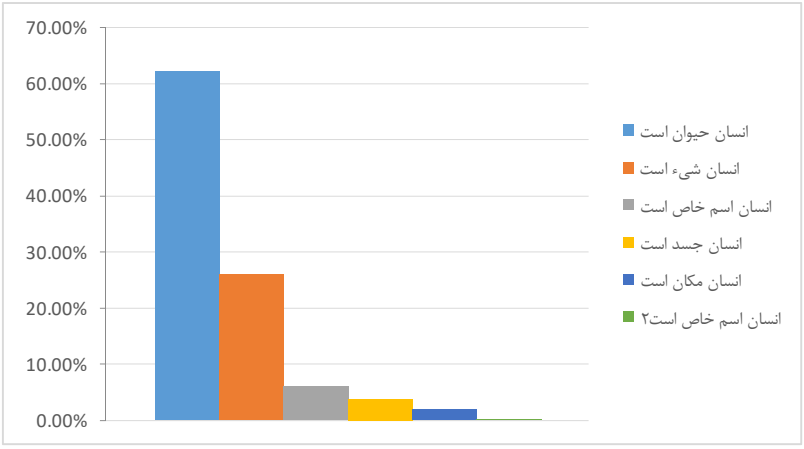
نمودار ۱۹: سیر استعاره‌های بی‌ادبی در پیکرهٔ پنجاه‌ساله

باتوجه‌به نمودار بالا، در همهٔ بخش‌های پیکره افزایش بی‌ادبی از دههٔ ۶۰ به بعد و مخصوصاً در دههٔ ۹۰ مشهود است. در بخش کتاب و ترانه شاهد بیشترین افزایش بی‌ادبی در دههٔ ۹۰ هستیم.

در این پژوهش استعاره‌های بی‌ادبی را به انواعی تقسیم کرده‌ایم و بسامد وقوع هر نوع استعاره را به دست داده‌ایم تا مشخص شود که کدام نوع استعاره بالاترین و کدام نوع کم‌ترین بسامد وقوع را دارد. در زیر ابتدا نوع استعاره‌ها را و سپس نمودارهای بسامد وقوع و انواع آن‌ها را می‌آوریم:

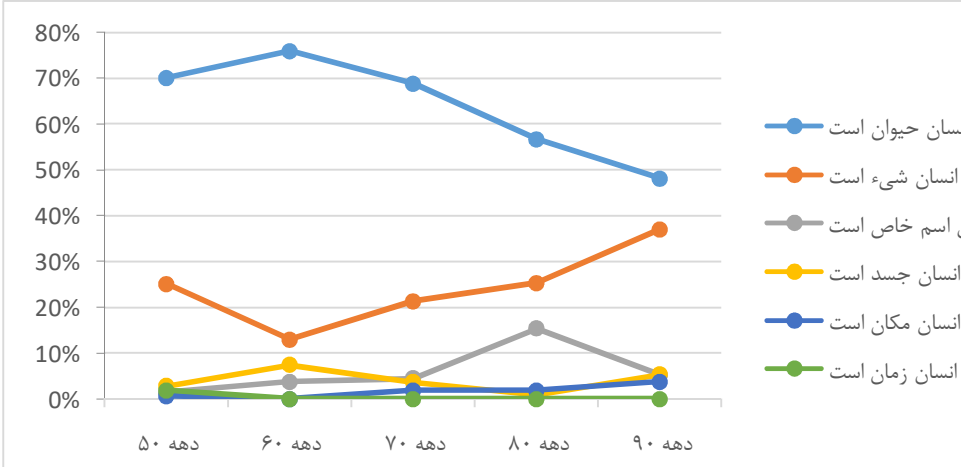
۱. انسان حیوان است.
۲. انسان شیء است.
۳. انسان زمان است.
۴. انسان مکان است.
۵. انسان اسم خاص است.
۶. انسان جسد است.

در نمودار زیر بسامد وقوع استعاره‌های ذکرشده را می‌توان مشاهده کرد:



نمودار ۲۰: میانگین انواع استعاره در پیکرهٔ پنجاه‌ساله

بر اساس نمودار فوق، استعارهٔ «انسان حیوان است» در طی پنج دههٔ اخیر بیشترین بسامد وقوع را به خود اختصاص داده است. به عبارتی، نسبت‌دادن «انسان» به «حیوان» در جامعهٔ فارسی‌زبان ایران بیشترین توهین به حساب می‌آید. کم‌ترین بسامد وقوع مربوط به استعارهٔ «انسان اسم خاص است» است. البته، در این میان استعارهٔ «انسان شیء است» هم درصد چشم‌گیری را داراست. در طی دهه‌ها می‌توان سیر تحول بسامد وقوع انواع استعاره را نیز در قالب نمودار زیر مشاهده کرد:



نمودار ۲۱: نوع استعاره کاربردی در پیکرهٔ پنجاه‌ساله

در گذر این پنج دهه، با وجود این‌که استعارهٔ «انسان حیوان است» بیشترین بسامد وقوع را داشته، این استعاره در حال کاهش و استعارهٔ «انسان شیء است» افزایش داشته است. مابقی استعاره‌ها تقریباً به طور یک‌نواخت ادامه یافته‌اند؛ جز درمورد «انسان اسم خاص است» که در دههٔ ۷۰ افزایش داشته است.

پی‌نوشت

جدول ۱: فهرست فیلم‌های برگزیده

نام فیلم	دهه	سه فیلم منتخب دهه
رگبار: ۵۱ تنگنا: ۵۲ دایره مینا: ۵۳ گوزن‌ها: ۵۴ کندو: ۵۴ سوته دلان: ۵۶ در امتداد شب: ۵۶ برزخی‌ها: ۵۹	۱۳۵۹-۱۳۵۰	گوزن‌ها کندو سوته دلان
دونده: ۶۳ باشو غریبه کوچک: ۶۴ خانه دوست کجاست: ۶۵ ناخدا خورشید: ۶۵ آنسوی آتش: ۶۶ هامون: ۶۸ مادر: ۶۸ گلنار: ۶۸ عروس: ۶۹	۱۳۶۹-۱۳۶۰	ناخدا خورشید هامون عروس
مسافران: ۷۰ از کرخه تا راین: ۷۱ ناصرالدین شاه آکتور سینما: ۷۱ روسری آبی: ۷۳ سفر به چزابه: ۷۴ خواهران غریب: ۷۵ لیلا: ۷۵ آژانس شیشه‌ای: ۷۷	۱۳۷۹-۱۳۷۰	اعتراض عینک دودی روسری آبی

طعم گیلاس: ۷۷ اعتراض: ۷۸ قرمز: ۷۸ روبان قرمز: ۷۸ عینک دودی: ۷۹ شوکران: ۷۹ باران: ۷۹ زیر نور ماه: ۷۹		
ارتفاع پست: ۸۱ گاوخونی: ۸۱ دوئل: ۸۲ مارمولک: ۸۲ یک تکه نان: ۸۳ بید مجنون: ۸۳ سنتوری: ۸۵ درباره الی: ۸۷ به رنگ ارغوان: ۸۸ جدایی نادر از سیمین: ۸۹	۱۳۸۹-۱۳۸۰	ارتفاع پست دربارهٔ الی جدایی نادر از سیمین
چ: ۹۲ شیار ۱۴۳: ۹۲ نهنگ عنبر: ۹۳ دستفروش: ۹۵ استراحت مطلق: ۹۳ بارکد: ۹۴ فروشنده ۹۵	۱۳۹۵-۱۳۹۰	نهنگ عنبر فروشنده بارکد

جدول ۲ : فهرست کتاب های برگزیده

	نام کتاب/ نویسنده	سال	توضیح	کتاب‌های منتخب
۵۹-۵۰	قصه‌های مجید/ هوشنگ مرادی کرمانی	۱۳۵۳	۱۰۰ هزار	جای خالی سلوچ همسایه‌ها دایی جان ناپلئون
	جای خالی سُلوچ/ محمود دولت‌آبادی	۱۳۵۸		
	چشم‌هایش/ بزرگ علوی	۱۳۵۷		
	همسایه‌ها/ احمد محمود	۱۳۵۳		
	اصیل آباد/ محمدرضا سرشار	۱۳۵۷		
	دایی جان ناپلئون/ ایرج پزشکزاد	۱۳۴۹		
	شب هول/ هرمز شهدادی	۱۳۵۷		
	داستان یک شهر/ احمد محمود	۱۳۵۸		
	فیل در تاریکی/ قاسم هاشمی نژاد	۱۳۵۸		
	ابن مشغله/ نادر ابراهیمی	۱۳۵۲		
۶۹-۶۰	کشتی پهلو گرفته/ سید مهدی شجاعی	۱۳۶۸	۴۷۴ هزار	سمفونی مردگان زنان بدون مردان زمین سوخته
	کلیدر/ محمود دولت‌آبادی	۱۳۶۸	۹۵ هزار	
	ثریا در اغما/ اسماعیل فصیح	۱۳۶۲	۵۵ هزار	
	سمفونی مردگان/ عباس معروفی	۱۳۶۸		
	وجدان/ محمود حکیمی	۱۳۶۸		
	چهارده داستان/ علی حجتی کرمانی	۱۳۶۸		
	زمستان ۶۲/ اسماعیل فصیح	۱۳۶۶		
	زنان بدون مردان/ شهرنوش پارسی‌پور	۱۳۶۸		
	زمین سوخته/ احمد محمود	۱۳۶۱		
	گاوخونی/ جعفر مدرس صادقی	۱۳۶۲		
۷۹-۷۰	بامداد خمار/ فتانه حاج سید جوادی	۱۳۷۴	۲۶۰ هزار	دالان بهشت پریچهر بامداد خمار
	باغ مارشال/ حسن کریم‌پور	۱۳۷۸	۱۰۰ هزار	
	روی ماه خداوند را ببوس/ مصطفی مستور	۱۳۷۹	۷۵ هزار	

	من او/ رضا امیر خانی	۱۳۷۸	۵۷ هزار	
	یوزپلنگانی که با من دویده‌اند/ بیژن نجدی	۱۳۷۳		
	دالان بهشت/ نازی صفوی	۱۳۷۸	۴۹ چاپ	
	پریچهر/ مرتضی مودب‌پور	۱۳۷۸		
	یاسمین/ مرتضی مودب‌پور	۱۳۷۸		
	پنجره/ فهیمه رحیمی	۱۳۷۲		
	گلی در شوره‌زار/ نسرین ثامنی	۱۳۷۵		
	یک عاشقانه آرام/ نادر ابراهیمی	۱۳۷۶		
۸۹-۸۰	چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم/ زویا پیرزاد	۱۳۸۰	۱۵۰ هزار	چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم هم‌نوایی شبانه ارکستر چوب‌ها کافه پیانو
	دا/ زهرا حسینی	۱۳۸۷	۱۵۰ هزار	
	شب سراب/ ناهید پژواک	۱۳۸۰	۱۴۰ هزار	
	سهم من/ پرینوش صنیعی	۱۳۸۱	۸۰ هزار	
	کافه پیانو/ فرهاد جعفری	۱۳۸۶	۶۳ هزار	
	بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم/ نادر ابراهیمی	۱۳۸۹		
	شطرنج با ماشین قیامت/ حبیب احمدزاده	۱۳۸۴		
	استخوان خوک و دست‌های جزامی/ مصطفی مستور	۱۳۸۳		
	نفحات نفت/ رضا امیرخانی	۱۳۸۹		
	هم‌نوایی شبانه ارکستر چوب‌ها/رضا قاسمی	۱۳۸۰		
	نامیرا/ صادق کرمیار	۱۳۸۸		
۹۵-۹۰	ته خیار/ هوشنگ مرادی کرمانی	۱۳۹۳		ته خیار آدم‌ها آن بیست و سه نفر
	چقدر خوبیم ما/ ابراهیم رها	۱۳۹۴		
	آن بیست و سه نفر/ احمد یوسف زاده	۱۳۹۳		
	دختر شینا/ بهناز ضرابی زاده	۱۳۹۰		
	قاف/ یاسین حجازی	۱۳۹۴		

	قیدار/ رضا امیرخانی	۱۳۹۱		
	آدم‌ها/ احمد غلامی	۱۳۹۳		
	آفتاب در حجاب/ سید مهدی شجاعی	۱۳۹۱		
	مدرسه یا قفس: بازتاب مدرسه در متون کهن و داستان‌نویسی معاصر/ محمدرضا رهبریان	۱۳۹۵		
	دیوار/ علیرضا غلامی	۱۳۹۳		

جدول ۳ : فهرست روزنامه‌های برگزیده

شمارهٔ روزنامه، تاریخ	دهه
شمارهٔ ۱۵۱۷۴- ۱۳۵۵/۰۹/۰۷ شمارهٔ ۱۵۴۴۵- ۱۳۵۶/۱۲/۰۲ شمارهٔ ۱۵۵۹۷- ۱۳۵۷/۰۱/۱۸ شمارهٔ ۱۶۰۳۷- ۱۳۵۸/۱۱/۰۶ شمارهٔ ۱۶۷۴۵- ۱۳۵۹/۰۷/۱۰	۱۳۵۹-۱۳۵۰
شمارهٔ ۱۶۶۱۸- ۱۳۶۰/۱۰/۱۴ شمارهٔ ۱۶۷۸۶- ۱۳۶۱/۰۵/۱۳ شمارهٔ ۱۷۰۷۰- ۱۳۶۲/۰۵/۰۸ شمارهٔ ۱۷۳۱۰- ۱۳۶۳/۰۳/۰۶ شمارهٔ ۱۷۸۲۴- ۱۳۶۴/۱۲/۰۶	۱۳۶۹-۱۳۶۰

شمارهٔ ۱۸۰۸۸- ۱۳۶۵/۱۱/۰۴	
شمارهٔ ۱۸۳۰۰- ۱۳۶۶/۰۵/۲۷	
شمارهٔ ۱۸۶۷۲- ۱۳۶۷/۱۱/۰۴	
شمارهٔ ۱۸۹۳۲- ۱۳۶۸/۱۰/۰۲	
شمارهٔ ۱۹۲۵۴- ۱۳۶۹/۱۱/۱۳	
شمارهٔ ۱۹۳۰۶- ۱۳۷۰/۰۲/۰۱	۱۳۷۹-۱۳۷۰
شمارهٔ ۱۹۶۲۱- ۱۳۷۱/۰۳/۰۲	
شمارهٔ ۱۹۸۷۵- ۱۳۷۲/۰۱/۱۵	
شمارهٔ ۲۰۲۷۳- ۱۳۷۳/۰۶/۰۱	
شمارهٔ ۲۰۷۰۸- ۱۳۷۴/۱۲/۰۲	
شمارهٔ ۲۰۷۳۱- ۱۳۷۵/۰۱/۱۴	
شمارهٔ ۲۱۲۵۸- ۱۳۷۶/۰۴/۰۱	
شمارهٔ ۲۱۳۸۸- ۱۳۷۷/۰۴/۳۰	
شمارهٔ ۲۱۸۵۱- ۱۳۷۸/۱۲/۰۱	
شمارهٔ ۲۲۱۳۷- ۱۳۷۹/۱۲/۰۱	
شمارهٔ ۲۲۴۳۲- ۱۳۸۰/۱۲/۱۱	۱۳۸۹-۱۳۸۰
شمارهٔ ۲۲۷۱۰- ۱۳۸۱/۱۲/۰۳	
شمارهٔ ۲۲۸۱۱- ۱۳۸۲/۰۶/۰۲	
شمارهٔ ۲۳۰۳۳- ۱۳۸۳/۰۲/۰۲	
شمارهٔ ۲۲۳۰۶- ۱۳۸۴/۰۱/۱۴	
شمارهٔ ۲۳۶۵۸- ۱۳۸۵/۰۴/۰۱	
شمارهٔ ۲۳۸۷۴- ۱۳۸۶/۰۱/۱۴	
شمارهٔ ۲۴۲۹۶- ۱۳۸۷/۰۷/۰۲	
شمارهٔ ۲۴۶۷۰- ۱۳۸۸/۱۱/۰۱	
شمارهٔ ۲۴۷۴۸- ۱۳۸۹/۰۳/۰۳	
شمارهٔ ۲۴۹۹۸- ۱۳۹۰/۰۱/۱۶	۱۳۹۷-۱۳۹۰
شمارهٔ ۲۵۵۳۳- ۱۳۹۱/۱۲/۰۱	
شمارهٔ ۲۵۷۶۹- ۱۳۹۲/۱۰/۰۱	
شمارهٔ ۲۵۹۴۵- ۱۳۹۳/۱۱/۲۵	

شمارهٔ ۲۶۲۲۱- ۱۳۹۴/۰۵/۱۵ شمارهٔ ۲۶۶۰۳- ۱۳۹۵/۰۹/۲۰ شمارهٔ ۲۶۸۴۱- ۱۳۹۶/۰۷/۲۲ شمارهٔ ۲۷۱۳۱- ۱۳۹۷/۰۸/۰۲	

جدول ۴ : فهرست برگزیدهٔ سخنرانی‌های نخست‌وزیران و رؤسای جمهور

نام سیاست‌مدار	سال
امیرعباس هویدا	۱۳۴۳- ۱۳۵۶
شاپور بختیار	۱۳۵۷
سید علی خامنه‌ای	۱۳۶۰- ۱۳۶۴
سید علی خامنه‌ای	۱۳۶۴- ۱۳۶۸
اکبر هاشمی رفسنجانی	۱۳۶۸- ۱۳۷۲
اکبر هاشمی رفسنجانی	۱۳۷۲- ۱۳۷۶
سید محمد خاتمی	۱۳۷۶- ۱۳۸۰
سید محمد خاتمی	۱۳۸۰- ۱۳۸۴
محمود احمدی نژاد	۱۳۸۴- ۱۳۸۸
محمود احمدی‌نژاد	۱۳۸۸- ۱۳۹۲
حسن روحانی	۱۳۹۲- ۱۳۹۶
حسن روحانی	۱۳۹۶- تاکنون

جدول ۵ : فهرست ترانه‌های برگزیده

۵۰-۵۹	نام ترانه/ خواننده	سال
۱	همسفر/ گوگوش	۱۳۵۴
۲	طلوع از مغرب/ مارتیک	۱۳۵۵
۳	عروس ناز/ نسرین	۱۳۵۲
۴	حریر/ مارتیک	۱۳۵۵
۵	همسفر/ ستار	۱۳۵۰
۶	دشمن/ ستار	۱۳۵۰

۷	باج/ ستار	۱۳۵۰
۸	گرگ و بره/ شهرام شب‌پره	۱۳۵۶
۹	دروغگو/ شهرام شب‌پره	۱۳۵۶
۱۰	کویر/ ابی	۱۳۵۲
۱۱	پوست شیر/ ابی	۱۳۵۴
۱۲	نازی ناز کن/ ابی	۱۳۵۴
۱۳	سحر/ مهستی	۱۳۵۶
۱۴	نازی نازی/ مهستی	۱۳۵۶
۱۵	تو بزن تا من برقصم/ مهستی	۱۳۵۶
۱۶	مصلوب/ داریوش	۱۳۵۸
۱۷	به‌من نگو دوست دارم/ داریوش	۱۳۵۰
۱۸	سقوط/ داریوش	۱۳۵۶
۱۹	دیوار/ داریوش و فرامرز اصلانی	۱۳۵۷
۲۰	سال ۲۰۰۰/ داریوش	۱۳۵۶
۶۰-۶۹	نام ترانه/ خواننده	سال
۱	پریچه/ معین	۱۳۶۶
۲	طناز/ معین	۱۳۶۵
۳	بمون با من/ شاهرخ	۱۳۶۲
۴	کولی/ شاهرخ	۱۳۶۲
۵	مخمل ناز/ لیلا فروهر	۱۳۶۶
۶	درخت گل/ لیلا فروهر	۱۳۶۶
۷	مشق/ حسن شماعی‌زاده	۱۳۶۰
۸	من فداتم/ حسن شماعی‌زاده	۱۳۶۰
۹	واویلا/ مرتضی	۱۳۶۷
۱۰	چی گفت/ مرتضی	۱۳۶۷
۱۱	عسل/ داود بهبودی	۱۳۶۷
۱۲	هوای خونه/ داود بهبودی	۱۳۶۷

۱۳	سرباز کوچولو/ عارف	۱۳۶۳
۱۴	خاموشی/ عارف	۱۳۶۳
۱۵	پریا/ شهرام شب‌پره	۱۳۶۶
۱۶	دلم/ لیلا فروهر	۱۳۶۶
۱۷	بهار کجایی/ عارف	۱۳۶۳
۱۸	گل‌های خیس/ حسن شماعی‌زاده	۱۳۶۰
۱۹	آلونک/ شاهرخ	۱۳۶۲
۲۰	شانه‌هایت را برای گریه/ هایده	۱۳۶۹
۷۹-۷۰	نام ترانه/ خواننده	سال
۱	وعده/ لیلا فروهر	۱۳۷۲
۲	بازار مکاره/ لیلا فروهر	۱۳۷۲
۳	دو پرنده/ لیلا فروهر	۱۳۷۲
۴	ناصریا/ ناصر عبداللهی	۱۳۷۹
۵	ضیافت/ ناصر عبداللهی	۱۳۷۹
۶	مست چشات/ ابی	۱۳۷۴
۷	گریه نکن/ ابی	۱۳۷۴
۸	مهمونی/ ابی	۱۳۷۴
۹	گل آفتاب‌گردون/ گروه آریان	۱۳۷۹
۱۰	مسافر/ گروه آریان	۱۳۷۹
۱۱	آواره/ منصور	۱۳۷۵
۱۲	همه را می‌بخشم/ منصور	۱۳۷۵
۱۳	پول/ بلک کتس (گربه‌های سیاه)	۱۳۷۰
۱۴	بیابیا/ بلک کتس (گربه‌های سیاه)	۱۳۷۰
۱۵	باران/ امید	۱۳۷۰
۱۶	دختر بندری/ شهرام شب‌پره	۱۳۷۶
۱۷	دو راهی/ شهرام شب‌پره	۱۳۷۶
۱۸	بهانه/ طوفان	۱۳۷۹

۱۹	دیوار سکوت/ طوفان	۱۳۷۹
۲۰	دل وحشی/ طوفان	۱۳۷۹
۸۹-۸۰	نام ترانه/ خواننده	سال
۱	بی‌تربیت/ کیوسک	۱۳۸۶
۲	عشق سرعت/ کیوسک	۱۳۸۶
۳	نفرت/ هیچ‌کس	۱۳۸۹
۴	تو مستی/ هیچ‌کس	۱۳۸۴
۵	بت/ امید	۱۳۸۴
۶	خیانت/ محسن چاووشی	۱۳۸۵
۷	تنها بودم/ محسن چاووشی	۱۳۸۵
۸	بغض/ تهی	۱۳۸۴
۹	بازم کلان/ هیچ‌کس و رضا پیشرو	۱۳۸۶
۱۰	هویت من/ یاس	۱۳۸۶
۱۱	سی‌دی رو بشکن/ یاس	۱۳۸۵
۱۲	پرواز/ گروه آریان	۱۳۸۰
۱۳	نامهربون/ گروه آریان	۱۳۸۰
۱۴	گلابتون/ سعید شهروز	۱۳۸۲
۱۵	ابلیس/ سعید شهروز	۱۳۸۲
۱۶	جنجالی/ منصور	۱۳۸۷
۱۷	اون با من/ کامران و هومن	۱۳۸۴
۱۸	اگه عشق من تو نیستی/ کامران و هومن	۱۳۸۴
۱۹	خانوم بدش میاد/ مرتضی	۱۳۸۸
۲۰	رفیق جون‌جونی/ شهرام شب‌پره	۱۳۸۷
۹۵-۹۰	نام ترانه/ خواننده	سال
۱	بی‌شرف/ علی صفر و امید طهماسبی	۱۳۹۵
۲	لعنتی/ نیما شمس	۱۳۹۷

۳	پرپرزدم برات/ حسین توکلی	۱۳۹۶
۴	دل دیوونه/ مجید سلطانی	۱۳۹۷
۵	مغز در رفته/ امیر تتلو	۱۳۹۲
۶	الو ۲/ امیر تتلو	۱۳۹۲
۷	گرگ/ حسین، رضا پیشرو و امیر تتلو	۱۳۹۴
۸	تف/ هیچ‌کس	۱۳۹۱
۹	فیروز/ هیچ‌کس	۱۳۹۵
۱۰	نگفته‌بودی/ امیر تتلو	۱۳۹۳
۱۱	وای چقد مستم من/ ساسی	۱۳۹۱
۱۲	بعد من/ ساسی	۱۳۹۳
۱۳	دافی‌جون/ بلک‌کتس (گربه‌های سیاه)	۱۳۹۶
۱۴	حال دلم خرابه/ احسان ایزدی	۱۳۹۷
۱۵	زیر حکم/ مجید خراطها	۱۳۹۷
۱۶	دعوا/ امیر عباس گلاب	۱۳۹۷
۱۷	وقت رفتن/ یاس	۱۳۹۱
۱۸	بی‌معرفت/ شهاب مظفری	۱۳۹۵
۱۹	دیوار/ مهدی احمدوند	۱۳۹۷
۲۰	گرداب/ محسن ابراهیم‌زاده	۱۳۹۷

منابع

احمدخانی، محمدرضا (۱۳۹۳) «بررسی جامعه‌شناختی عبارات خطاب در فارسی گفتاری محاوره‌ای»، زبان‌شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال پنجم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۳، صص ۱-۱۸.

ارباب، سپیده (۱۳۹۱) «بررسی و طبقه‌بندی دشواژه‌های رایج فارسی در تداول عامه»، پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی، ۲(۴)، صص ۱۰۷-۱۲۴.

خدایی‌مقدم، معصومه (۱۳۹۲) «طرح‌واره فرهنگی ادب و احترام و واژه‌ها و عبارات پرکاربرد مرتبط با آن در زبان فارسی از منظر نظریه ادب براون و لوینسون»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، مشهد، دانشگاه فردوسی.

راسخ مهند، محمد (۱۳۸۷) «نقش ساخت اطلاعی در ترجمه»، پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی، صص ۱-۱۸.

راسخ مهند، محمد (۱۳۸۸)، درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم، تهران، سمت.

راسخ‌مهند، محمد و همکاران (۱۳۹۴) فرهنگ توصیف مکاتب زبان‌شناختی، تهران، علمی.

شریفی مقدم، آزاده و وحیده ابوالحسنی‌زاده وسمیرا تجرد (۱۳۹۲) «سیر جنسیت‌زدگی در ادبیات داستانی معاصر در زبان فارسی»، مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران، شماره ۱، صص ۱۰۵- ۱۲۸.

شریفی و دارچینیان (۱۳۸۸) «بررسی نمود زبانی تابو در ترجمه به فارسی و پیامدهای آن»، زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان (۱) ۱، صص ۱۲۷-۱۴۱.

شعبانی، منصور و محمدامین صراحی (۱۳۹۶) «خطاب‌های انسانی و استعاره‌های مبتنی بر نام حیوانات در زبان گیلکی: رویکردی شناختی»، دوره ۵، شماره ۱۴، خرداد و تیر ۱۳۹۶، صص ۶۹-۹۶.

شیخ‌سنگ‌تجن، شهین و آزاده یوسفی‌گراکونی (۱۳۹۶) «بررسی و مقایسهٔ جامعه‌شناختی عبارات خطاب در زبان فارسی و گیلکی»، فصلنامهٔ زبان‌شناسی اجتماعی، سال اول- شماره دوم- بهار ۱۳۹۶، صص۱ -۶۱

صفوی، کورش (۱۳۷۴) نگاهی تازه به معنی‌شناسی، تهران، مرکز.

صفوی، کوروش (۱۳۸۳) درآمدی بر معنی‌شناسی، چاپ دوم، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

صفوی، کورش (۱۳۹۵) معنی‌شناسی، تهران، سوره.

عقیلی، علی (۱۳۹۲) «بررسی استعاره در عبارات خطاب زبان فارسی گفتاری»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه پیام‌نور استان تهران.

کوِچش، زلتن (۱۳۹۳) مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره، ترجمهٔ شیرین پور ابراهیم، تهران، سمت.

محمدی، محمد (۱۳۹۵) «تخطی از ادب در شبکه‌های اجتماعی فارسی‌زبانان»، پایان‌نامهٔ کارشناسی

ارشد، دانشگاه بوعلی سینای همدان.
موسوی، سجاد و ابراهیم بدخشان (۱۳۹۵) «بررسی حسن تعبیر در زبان فارسی: رویکردی گفتمانی»، پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی، ۶ (۱۲)، صص ۵۵-۶۷.
مولودی، امیرسعید، غلامحسین کریمی‌دوستان و محمود بی‌جن‌خان (۱۳۹۴) «کاربست رویکرد پیکره‌بنیاد تحلیل الگوی استعاری در زبان فارسی: مطالعهٔ حوزهٔ مقصد خشم»، پژوهش‌های زبانی، سال ۶، شمارهٔ ۱، صص ۹۹- ۱۱۸.
نغزگوی‌کهن، مهرداد (۱۳۹۴) «امکانات تکریمی ارجاعی در فارسی نو»، زبان فارسی در گذر زمان، تهران، کتاب بهار.
نغزگوی کهن، مهرداد و شادی داوری (۱۳۹۳) فرهنگ توصیفی زبان‌شناسی تاریخی، تهران، علمی.

Afful, J. B. A (2007) Address forms and variation among university students in Ghana. Nordic Journal of African Studies, 16(2), 179-196.
Aliakbari, M., & Toni, A (2013) The realization of address terms in Modern Persian in Iran: A sociolinguistic study. Linguistik online, 35(3).
Brown, P (1978) S, Levinson. 1978."Universals in Language Usage: Politeness Phenomena", Questions and politeness: strategies in social interaction, 56-289.
Croft, William & Alan Cruse (2004) Cognitive Linguistics. Cambridge: Cambridge University Press.
Dadmehr, S., & Sharifi Moghaddam, A (2014) A Contrastive Analysis of Address Terms in Farsi and English. International Journal of Basic Sciences & Applied Research, 1, 34-74.
Goffman, E (1967) On face-work. Interaction ritual, 5-45.
Grice P (1989) Studies in the ways with words. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Heine, Bernd, Claudi, Ulrike and Hunnemeyer, Friederike (1991) Grammaticalization: A conceptual Framework. Chicago: Chicago University Press.
Heylen, K., Tummers, J., & Geeraerts. D (2008) Methodological issues in corpus-based cognitive linguistics. In G. Kristiansen & R. Dirven (Eds.), Cognitive sociolinguistics: Language variation, cultural models, social systems(pp. 91-128) Berlin: Mouton de Gruyter.
Kövecses, Z (2010b) Metaphor: A Practical Introduction. New York: Oxford University Press.
Lakoff, G., & Johnson, M (1980) Metaphors we live by. Chicago, IL: University of.
Lakoff, G., & Johnson, M (1990) Metaphors we live by. University of ChicagoPress.[arMK, MW] (1999) Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought.
Leech, G (1983) Principles of pragmatics. London, Longman.
Lobner, Sebastian (2002) Understanding Semantic. London, Arnold.
Moghaddam, A. S., Yazdanpanah, L., & Abolhassanizadeh, V (2013) The

Analysis of Persian Address Terms Based on the Theory of Politeness. SKASE Journal of Theoretical Linguistics, 10(3).

Nambakhsh G (2011) Address terms in Tehran Persian: Gender, politeness, and language , doctoral Thesis. Scotland: The University of Edinburgh.

Norrby, C., & Wide, C (Eds.) (2015) Address practice as social action: European perspectives. Springer.

Redfern, W. D (1994) Euphemism. The Encyclopedia of Language and Linguistics, 3, 1180-1181.

Shibatani, M (2006) Honorifics.

Ungerer, F., & Schmidt, H (1999) An Introduction to Cognitive Linguistics, 1996. London and New York.

Warren, Beatrice (1992) What Euphemisms Tell Us about the Interpretation of Words. Studia Linguistica 2(46) 128-172.

Yule, G. (1996) Pragmatics. Oxford university press.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و هشتم، بهار ۱۴۰۲: ۱۲۶-۱۰۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۲۸
نوع مقاله: پژوهشی

واکاوی جایگاه نوستالژی در ادبیات داستانی مهاجرت ایران با تأکید بر نویسندگان زن منتخب

(اکرم پدرام‌نیا، نسیم وهابی، فهیمه فرسایی، فریبا صدیقیم)

مهرزاد مطبوعی‌نژاد*
احمد خاتمی**
ماندانا منگلی***

چکیده

یکی از مهم‌ترین جلوه‌های ادبیات مهاجرت، مؤلفهٔ نوستالژی است. مسئلهٔ اساسی این تحقیق پاسخ به این پرسش است که چنین مؤلفه‌ای در ادبیات داستانی زنان به چه شکلی منعکس شده است؟ تعدد زنان نویسنده مهاجر ایرانی و همچنین صاحب سبک بودن برخی از آنها در ادبیات داستانی مهاجرت، اهمیت و ضرورت چنین مطالعه‌ای را نشان می‌دهد. هدف پژوهش این است که با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی جایگاه مؤلفهٔ نوستالژی در داستان‌های برگزیده و شاخص که از زنان داستان‌نویس مهاجر پس از انقلاب اسلامی هستند، پرداخته شود. فرضیهٔ پژوهش این است که نوستالژی یکی از مهم‌ترین و شاخص‌ترین مؤلفه‌های فرمی و محتوایی در آثار مورد بررسی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نوستالژی در آثار اکرم پدرام‌نیا با توصیف دقیقی از گذشته، مخاطب را به فضای گذشته می‌برد و این نوستالژی یادآور فرد خاصی است. تکنیک دیگری که پدرام‌نیا به منظور ایجاد

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
mehrzadmatt@gmail.com
** نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، ایران A_khatami@sbu.ac.ir
*** استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
mandana5m@gmail.com

حس نوستالژی از آن بهره می‌گیرد، ایماژ است. نوستالژی در آثار نسیم وهابی از جنبهٔ یک فضا -مثل فضای جنگ- روایت می‌شود. نوستالژی در آثار فهیمه فرسایی به شکلی آزاردهنده برای شخصیت‌های داستان نمود می‌یابد. در آثار فریبا صدیقیم، نوستالژی به موقعیت‌هایی دلالت دارد که فرد با دوستان و نزدیکانش تجربه کرده است. در آثار صدیقیم، نوستالژی به اشیا و مکان‌ها دیده نمی‌شود. ویژگی مهم بازتاب نوستالژی در آثار صدیقیم این است که وقایع نوستالژیک به شکل سیال ذهن نشان داده می‌شود و راوی به شکلی از گذشته سخن می‌گوید که گویی هم‌اکنون در حال رخ دادن است.

واژه‌های کلیدی: نوستالژی، ادبیات مهاجرت، اکرم پدرام‌نیا، فریبا صدیقیم، نسیم وهابی، فهیمه فرسایی.

بیان مسئله

نسل جوان پس از انقلاب اسلامی، در ابتدا مهارت کافی برای بیان ادبی تجربه‌های خود را نداشت. لازمهٔ کسب چنین مهارتی تأمل در آثار قدما و آشنایی با ادبیات جهان بود. این نسل کار خود را با داستان کوتاه آغاز کرد و ادامه داد. ازاین‌رو ادبیات داستانی و نثر پس از انقلاب در شکل فراگیر خود در داستان کوتاه جلوه‌گر شد (میرصادقی، ۱۳۹۸: ۵۳)، هرچند به‌تدریج رمان‌ها و داستان‌های بلند هم در میان آثارشان مشاهده می‌شود. گرایش شدید این نسل به آثار و نوشته‌های سیاسی، اجتماعی و انقلابی باعث رونق فضای نشر و نگارش در کشور شد. پس از پیروزی انقلاب، کانون نویسندگان ایران فعالیت خود را مجدداً آغاز کرد، اما از همان ابتدا دستخوش کشمکش سیاسی و عقیدتی شد که نهایت به انشعاب حزب توده از آن انجامید. شرایط سیاسی و اوضاع جنگی رفته‌رفته اقشار جامعه و به‌خصوص اهل فکر و فرهنگ را در دو جبههٔ متفاوت قرارداد؛ یک دسته نویسندگان مذهبی که حامی نظام اسلامی بودند و دستهٔ دیگر، جناح نویسندگان دگراندیش. بعد از انقلاب اسلامی نیز مانند باقی انقلاب‌های جهان موجی از مهاجرت به راه افتاد و بسیاری از نویسندگان، کشور را ترک کردند. این بار نویسندگان مهاجر ایرانی همچون هم‌نسلان صادق هدایت به سمت پاریس گسیل نشدند بلکه محافل ادبی ایرانی در کشورهایی همچون سوئد، آلمان و آمریکا شکل گرفت. از این میان می‌توان به کسانی همچون شهرنوش پارسی‌پور، رضا براهنی و نادر نادرپور اشاره کرد. از این رو مهاجرت یکی از گفتمان‌های مسلط ادبیات در سال‌های پس از انقلاب و جنگ است. ادبیات مهاجرت در این دوران در شاخه‌های گوناگون گسترش یافته است. شاخه‌ای از آن به منظور نقد اجتماعی، سمت و سویی سیاسی یافته و کمتر به جنبه‌های زیبایی‌شناختی توجه می‌کند. بخش دیگری از آثار ایرانیان مهاجر با هدفی استنادی و افشاگرانه نوشته‌شده؛ مثل آنچه در گزارش‌های زندان و یا در مجازات سنتی قضایی آمده است. آثاری هم با مضمون‌های اروتیک آفریده شده‌اند. اما تنومندترین شاخهٔ ادبیات مهاجرت، شاخه‌ای است که به دوگانگی هویت مهاجران و درگیری‌های درونی آنان برای بریدن از گذشته و آغاز زندگی تازه در کشور مهاجرپذیر می‌پردازد. این بخش در داخل ایران نیز امکان نشر یافته است (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۶۶۷). این دستهٔ آخر

را عمدتاً نویسندگانی نمایندگی می‌کنند که فضای حاکم بر جامعهٔ ایران را برای زندگی و فعالیت مناسب ندیده و به کشورهای دیگری مهاجرت کرده‌اند. از آنجا که این افراد در کشور مقصد به فعالیت جدی قابل توجهی مشغول نشده‌اند، بیشتر وقت خود را به آفرینش آثارشان، که بازتاب تجربهٔ زندگی آنها از مهاجرت است، صرف نموده‌اند.

یکی از مهم‌ترین جلوه‌های ادبیات مهاجرت که درآثار این افراد منعکس شده است، مؤلفهٔ نوستالژی است. رنج و حسرت دوری از وطن (زادگاه)، به صورت نوستالژی بازگشت به گذشته در رنج‌نامه‌های شخصیت‌های داستانی منعکس می‌شود. نوستالژی از واژهٔ یونانی nostos به معنای بازگشت به خانه گرفته شده است و در فرهنگ‌های انگلیسی به احساس رنج و حسرت نسبت به آن چیزی که گذشته و از دست رفته است (Granara, 2005: 58) تعبیر شده است. در زبان فارسی معادلی که به‌گونه‌ای تماماً منعکس‌کنندهٔ مفهوم اصلی واژه نوستالژی باشد، وجود ندارد. به همین دلیل برای فارسی‌نویسی این واژه از ترکیب برخی واژگان فارسی استفاده می‌شود؛ به عنوان نمونه، غم غربت و یا غم گذشته از جمله ترکیب‌های مورد استفاده در این زمینه است. این ترکیب‌ها بیش از آنکه واژه‌شناسی را در مدنظر داشته باشند، به ابعاد روانشناسی بحث نوستالژی توجه کرده‌اند (دژم و همکاران، ۱۳۹۹: ۸۸).

مسئلهٔ اساسی این تحقیق پاسخ به این پرسش است که چنین مؤلفه‌ای در ادبیات داستانی زنان به چه شکل منعکس شده است؟ تعدد زنان نویسنده مهاجر ایرانی و همچنین صاحب سبک بودن برخی از آنها در ادبیات داستانی مهاجرت، اهمیت و ضرورت چنین مطالعه‌ای را نشان می‌دهد. فرضیهٔ پژوهش نیز این است که نوستالژی یکی از مهم‌ترین و شاخص‌ترین مؤلفه‌های فرمی و محتوایی در آثار مورد بررسی است.

این پژوهش سعی دارد با روش توصیفی- تحلیلی، به بررسی داستان‌های برگزیده و شاخص از زنان داستان‌نویس مهاجر پس از انقلاب اسلامی، پرداخته و مؤلفهٔ نوستالژی این آثار را تبیین کند. بدین منظور ۴ نویسنده انتخاب شده‌اند. اکرم پدرام‌نیا، نسیم وهابی، فهیمه فرسایی و فریبا صدیقیم، نویسندگان منتخب این پژوهش هستند. دلیل انتخاب این چهار نفر، از میان نویسندگان برجسته زن مهاجر ایرانی، توجه ویژه ایشان به نوستالژی بوده است. همچنین این چهار نویسنده به گونه‌ای انتخاب شده‌اند که با توجه به اختلاف سنی که دارند، حداقل دو نسل متفاوت از مهاجران را نمایندگی کنند.

پیشینه پژوهش

در سال‌های گذشته پژوهش‌های ارزشمندی در باب بازنمایی نوستالژی در ادبیات داستانی منتشر شده است. به عنوان نمونه، دژم و همکاران (۱۳۹۹)، در پژوهشی به بررسی نوستالژی ناشی از تبعید در رمان «داستان یک شهر» از احمد محمود پرداخته‌اند. این پژوهش در نظر داشته است که ضمن شناختن عناصر نوستالژی و کارکردهای آن، چگونگی انعکاس در رمان احمد محمود را بررسی کند و با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی به این نتیجه دست یافته است که رمان احمد محمود یک نمونهٔ تمام‌عیار از آثار نوستالژیک بوده و بن‌مایهٔ این اثر را نوستالژی تشکیل می‌دهد. محققان این‌چنین نتیجه گرفته‌اند که ابعاد فردی و اجتماعی پدیدهٔ نوستالژی در اثر محمود درهم‌تنیده شده و قابل تفکیک نیستند. تفاوت پژوهش حاضر با تحقیق مورد اشاره، در توجه ویژه‌ایست که پژوهش کنونی به زنان مهاجر دارد. همچنین اسکویی (۱۳۹۸)، در مقاله‌ای به واکاوی مؤلفه‌های ادبیات مهاجرت در رمان‌های «همنوایی شبانه ارکستر چوبها» و «تماماً مخصوص» پرداخته است. این مقاله کوشیده است که با بهره بردن از روش تحقیق تطبیقی، مؤلفه‌های یکسان و مشترک ادبیات مهاجرت را در دو رمان منتخب پژوهش، بررسی کند. هر دو رمان حاوی خاطرات نویسندگان مهاجر -یعنی رضا قاسمی و عباس معروفی- است. نتیجه این پژوهش نشان داده است که نوستالژی در مورد وطن ترک‌شده و پدیده‌های مربوط به آن، در دو اثر منتخب مورد توجه بوده‌اند. نوستالژی در این دو اثر همراه با پریشانی ذهن و ترس دائم بوده و رنج‌هایی را برای شخصیت‌های این دو داستان، ایجاد نموده است. تفاوت پژوهش حاضر با تحقیق یادشده را می‌توان در جامعه مورد بررسی گسترده‌تر و توجه به آثار زنان مهاجر خلاصه کرد. از سوی دیگر، عبادی آسایش و غیبی (۱۳۹۶)، در پژوهشی به بررسی نوستالژی بازبینانه در لایه‌های روایی رمان «اسفار کاتبان» پرداخته‌اند. مطالعه حاضر پس از بررسی لایه‌های روایی در رمان اسفار کاتبان، ضمن بررسی ویژگی‌های رمان از منظر رئالیسم جادویی، نوستالژی بازبینانه خسروی را در جهت بازنویسی روایات تاریخی زندگی شاه منصور مظفری و شدرک قدیس نشان داده است. پژوهش کنونی، با تحقیق مورد اشاره دارای تفاوت‌هایی است. توجه نشان دادن به آثار زنان مهاجر به جای جنبه‌های روانشناختی نوستالژی از

مهم‌ترین این تفاوت‌هاست. فلاح و برامکی (۱۳۹۵) در پژوهشی به بررسی «چالش عناصر هویت‌ساز سرزمین مادری و میزبان در فضاهای بیناگفتمانی مهاجرت در رمان‌های ادبیات مهاجرت فارسی» پرداخته‌اند. این پژوهش می‌کوشد با مطالعهٔ رمان‌های ادبیات مهاجرت فارسی، چالش عناصر هویت‌ساز دو سرزمین مبدأ و میزبان را در فضاهای بیناگفتمانی مهاجرت، در سرزمین میزبان، تحلیل و بررسی کند. همچنین سعیدی (۱۳۹۹) به «تبیین جریان‌شناختی داستان‌نویسی زنان ایرانی در مهاجرت» پرداخته است. نویسنده در این پژوهش به تحولات جامعهٔ ایرانی و دگرگونی‌های جامعهٔ جهانی در پیدایی جریان داستان‌نویسی زنان در مهاجرت توجه نشان داده است. لیکن برخلاف تحقیق حاضر، مؤلفه‌های ادبیات مهاجرت مورد توجه نبوده است.

مبانی نظری پژوهش

ادبیات مهاجرت

تعریف دقیق و قطعی و جامع از ادبیات مهاجرت[1] و تبعید و یا دست‌کم تعیین معیارها و شاخص‌های تعیین‌کننده‌ای که مورد قبول و اتفاق نظر همگان باشد، کار آسانی نیست. در فرهنگ‌های مختلف از این گونهٔ ادبی تعریف‌های ذیل نقل شده است: ۱. ادبیات مهاجرت و تبعید، درکل همهٔ آثاری را دربرمی‌گیرد که به‌دلیل بنیادگرایی سیاسی حاکم بر جامعه، اجازهٔ انتشار در داخل کشور را نداشته و در خارج از آن منتشر شده‌اند (شیخ‌الاسلامی، ۱۳۹۱: ۵۶). ۲. آثاری از نویسندگانی که سرزمین مادریشان را به دلایل سیاسی [به اختیار یا به اجبار] ترک کرده‌اند. ۳. مجموعهٔ آثار ادبی که در جریان تبعید یا مهاجرت اجباری یا اختیاری- اغلب به دلایل سیاسی و مذهبی- پدید آمده‌اند» (عرفانی‌فرد، ۱۳۹۵: ۳۵). در هریک از تعریف‌های بالا بر یک محور اصلی تأکید شده است. در تعریف نخست بر مکان نشر اثر تکیه می‌شود، در حالی که در تعریف دوم نویسنده در مرکز توجه قرار دارد بی‌آنکه به مکان نشر اثر اشاره‌ای شود. در تعریف سوم، زمان و مکان در خلق اثر نقش عمده ایفا می‌کند.

ادبیات مهاجرت در ایران در شاخه‌های گوناگون گسترش یافته است: «الف)

1. Immigration literature.

شاخه‌ای از آن به منظور نقد نظام حاکم، سمت‌وسویی سیاسی یافته است و کمتر به جنبه‌های زیبایی‌شناختی توجه می‌کند. ب) بخش دیگری از آثار ایرانیان مهاجر با هدفی استنادی و افشاگرانه نوشته شده است. ج) آثاری هم با مضمون اروتیک آفریده شده است. د) تنومندترین شاخهٔ ادبیات مهاجرت شاخه‌ای است که به دوگانگی هویت تبعیدیان و درگیری‌های درونی آنان برای بریدن از گذشته و آغاز زندگی تازه در کشور مهاجرپذیر می‌پردازد. این بخش از ادبیات مهاجرت در مطبوعات ایران نیز امکان نشر یافته است» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۴۰۳).

مفهوم نوستالژی

نوستالژی و توصیف آن از مهمترین مؤلفه‌های ادبیات مهاجرت بوده و در ادبیات مهاجرت ایران به شکل ویژه‌ای مورد توجه نویسندگان مهاجر بوده است. در فرهنگ‌های فارسی، برای تبیین مفهوم نوستالژی از عباراتی همچون غربت‌زدگی، حسرت وطن و غم گذشته استفاده شده است. این عبارات مفاهیمی همچون بیگانگی و سرگردانی را در ارتباط با نوستالژی به ذهن متبادر می‌کند. از سوی دیگر باید توجه داشت که مؤلفه‌های دیگری از ادبیات مهاجرت، همچون خاطره‌نویسی، روایت‌گونگی و همچنین سیال بودن زمان و مکان با مؤلفهٔ نوستالژی دارای ارتباط هستند. به این ترتیب، عنصر نوستالژیا نه تنها از نظر مضمونی، که از جهت ساختاری نیز زبانی را به وجود می آورد که آن را بی‌شک از انواع ادبی دیگر مجزا می‌کند. نوستالژیا از مفاهیم ساختاری ادبیات مهاجر است، زیرا بر موضوع، زبان، لحن اثر و از همه مهم‌تر هویت سوژه تأثیر می‌گذارد. ادبیات مهاجر در فضای خاص مهاجر شکل می‌گیرد که از آن تعبیر به «فضای سوم» می‌کنیم و با هویت ویژه‌ای سروکار دارد که آن را هویت سرگردان یا آواره می‌نامیم. نگاه نوستالژیک در سوژهٔ آواره نگاهی استعاری است. او همیشه در میان دو فضای گوناگون (اگر نگوییم متضاد) حرکت می‌کند و آنها را با یکدیگر مقایسه می‌کند. از این روست که ماهیت سوژهٔ آواره را ناهمگون و نامتجانس می‌دانیم. هویت سوژهٔ آواره هویتی متزلزل است که بر روی مرز ساخته شده است: در یک طرف مرز آدم‌های غایب قرار گرفته‌اند و در طرف دیگر آدم‌های بیگانه حضور دارند. تمام پویایی هویت آواره در این است که در این مرز فضایی استعاری ایجاد می‌شود. در این نگاه استعاری، از برخورد دو هویت بیگانه

و غایب هویتی ثالث به وجود می‌آید؛ به عبارت دیگر، از دو غایب حضوری شکل می‌گیرد که همانا حضور هویت سوژهٔ آواره است. هویت مهاجر زاییدهٔ برخورد دو فرهنگ است: یکی غایب و دیگری بیگانه. ساختار نوستالژیا همانند ساختار خاطره است و همه‌چیز را در قالب پارادوکس مرگ و زندگی در کنار یا در مقابل هم قرار می‌دهد (احمدزاده، ۱۳۹۱: ۱۲-۱۳).

روش پژوهش

پژوهش حاضر، در راستای افزودن به دانش نظریِ موجود در زمینهٔ ادبیات مهاجرت معاصر ایران شکل گرفته، و کاربردِ آنی آن مورد توجه نیست. از این رو، به لحاظ هدف «نظری» محسوب می‌شود. همچنین به جهت روش اجرا و پیشبرد، توصیفی- تحلیلی است.

بحث و بررسی (بازنمایی نوستالژی در آثار مورد بررسی)

اکرم پدرام‌نیا (۱۳۴۸)

در این پژوهش، از اکرم پدرام‌نیا رمان «زیگورات» بررسی و تحلیل می‌شود. درون‌مایهٔ نوستالژیک در «زیگورات» به شکل جدی بازتاب یافته است. این رمان از زبان جوانی به نام مانی زرشناس روایت می‌شود. مانی زرشناس باستان‌شناسی است که از نوجوانی در آمریکا زندگی کرده و با اینکه با فرهنگ آمریکایی خو گرفته اما دوگانگی فرهنگی همچنان آزارش می‌دهد. شخصیت اصلی دیگر کتاب زنی به نام اویتا است. زنی که مانی عاشق اوست. دوگانگی‌های فرهنگی مانی روابط او را با اویتا به چالش می‌کشد. این رمان خط داستانی دیگری هم دارد که چهارهزار سال پیش در زیگورات سیلک می‌گذرد. در واقع خط داستانی دوم موضوع یکی از تحقیقات مانی زرشناس است.

در رمان «زیگورات»، پدربزرگ راوی نقش و جایگاه مهمی در شکل‌گیری گذشته او دارد و راوی با دیدن برخی نشانه‌ها به یاد او می‌افتد:

«بوی صد سالگی چوب‌های کهنهٔ درودیوار و بوی ماندگی و نم مرا به یاد حجرهٔ عتیقه‌فروشی پدربزرگم انداخت و حجرهٔ حاج کمال‌الدین شعاعی، که چسبیده به حجرهٔ پدربزرگم بود. گرامافون قدیمی روی میز کنار نیم دیوار آشپزخانه مرا به دنیای نوجوانی

می‌برد و به یاد یکی از گرامافون‌هایی که پدربزرگ روی میز پشت شیشهٔ دکانش گذاشته بود، می‌انداخت. در جاصفحه‌ای هرکدام از گرامافون‌هایش هم صفحه‌ای قدیمی و باارزشی پیدا می‌شد که به گفتهٔ خودش در هیچ جای ایران پیدا نمی‌شد. پدربزرگ برای همهٔ جنس‌های دانش، سکه‌ها، کتاب‌های خطی، کاسه‌ها و پیانوهایش همین را می‌گفت. همین که اویتا در را پشت سر من بست و دوباره قفل‌ها را یکی یکی انداخت، این را برایش تعریف کردم و گفتم که پدربزرگ من هم چند تا از نمونهٔ پیانو و گرامافون تو را داشت. به ردیف صفحه‌هایش اشاره کردم و گفتم، و شاید هزار صفحه. هر جا گرامافون، صفحه، کتاب خطی یا پیانوی عتیقه می‌دید، می‌خرید. به موسیقی کلاسیک علاقهٔ ویژه‌ای داشت و خیلی دلش می‌خواست من هم بتهوونی، موتزارتی چیزی بشوم!» (پدرام‌نیا، ۱۳۹۵: ۳۲).

گاهی حجم نوستالژی برای فرد مهاجر به قدری زیاد می‌شود که ترجیح می‌دهد اتفاقی زیبا یا خاطره‌انگیز را رقم نزند. از بیم اینکه بعدها احوالات نوستالژیک و احساسات غریبی او را آزار دهد. پدرام‌نیا این وضعیت را به خوبی شرح داده است:

«دست‌های من روی گونه‌هایش دل‌خوری یا اندوهی را پس زد. سپس برای گریز از گفتن سخنی که هیچ کداممان هرگز به زبان نیاوردیم، چشم‌هایش را به سوی رودخانه چرخاند، به ابروهایش پیچ وخمی داد و گفت: «مانی، دوست داری با هم قایق‌سواری کنیم؟» شاید صدای موتور قایق‌های روی هادسن چنین اندیشه‌ای در ذهنش آفرید. می‌توانیم تا میان رودخانه برویم و تا صبح آنجا بمانیم، چطور است؟ نگو نه. بیا شبی دیگر بسازیم. شبی فراموش‌نشدنی.

چرا باید شبی دیگرگون می‌ساختیم؟ چرا باید شبی یا ساعتی را چنان بگذرانیم که هرگز فراموش نکنیم؟ و عمری در نوستالژی دردآور آن به سر بریم؟ اینها را از او نپرسیدم، ولی احساس کردم که از سکوتم خواند» (همان: ۲۲۹).

در رمان «زیگورات»، اشیا و به‌خصوص «قاب عکس افراد» نقش مهمی در مرور گذشته شخصیت‌ها به عهده دارند:

«اویتا با خنده‌ای پرمعنا گفت: «چقدر هم خوش‌تراش شده» و از جایش بلند شد و به سمت عکس رفت. او عکس را برانداز می‌کرد و من ناباورانه به عمری که بر من گذشته

می‌اندیشیدم. به نظر از آن سال‌هایی که پسین‌های ناگذر تابستانی‌اش را در حجره‌های پدربزرگ می‌گذراندم و از گرمای شدید هوای تهران و بیکاری حوصله‌ام سر می‌رفت، بیش از قرنی می‌گذشت. زیر سایهٔ درخت‌های بلند با بچه‌ها تیله‌بازی می‌کردم و گاه که تشنه یا گرسنه می‌شدم، به حجره می‌رفتم و از یخچال کوچک آن بستنی یا آلاسکا برمی‌داشتم و اگر پدربزرگ حواسش به مشتری‌ها بود چند تا از آنها را زیر پیراهنم پنهان می‌کردم و برای هم‌بازی‌هایم می‌بردم. وقتی به در حجره نزدیک می‌شدم مرا با همین نگاهی که در عکس داشت می‌دید و نشانم می‌داد که ماجرا را می‌داند. در آن عکس کت و شلوار مشکی و پیراهن سفید و کراوات قرمزی پوشیده بود و روی یکی از مبل‌های عتیقهٔ حجره‌اش کنار پیانویی پایش را روی پا انداخته بود حتی برق کفش‌هایش دیده می‌شد. صورتش در میان آن قاب طلایی بزرگ و زمینه مشکی فرش می‌درخشید» (پدرام‌نیا، ۱۳۹۵: ۱۴۰-۱۴۱).

چنانکه مشاهده می‌شود، راوی داستان، گذر عمر خویش را باور نمی‌کند. همچنین او برخلاف برخی از توصیفات رایج از گذشته در ادبیات داستانی، روزهای کودکی را در «همین نزدیکی» نمی‌بیند و بی‌اعتقاد به «مثل باد گذشتن عمر»، باور دارد که بیش از یک قرن از دوران کودکی‌اش گذشته است. «به منظور بازیابی حس حسرت و غم ناشی از گذشته، شخصیت‌های داستان، می‌توانند از نمادها، نشانه‌ها و یا جلوه‌هایی بهره ببرند» (جدی تازه‌کند و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۶۷). پدرام‌نیا به‌خوبی از چنین عناصری بهره جسته است:

«فردای آن روز من و اویتا به سراغ پیانو کوک‌کنی به نام هاردی رفتیم. خانهٔ هاردی روی ردیفی از دکان‌های خرت و پرت فروشی چهارراه چرچ و کانال بود. پدرم این محل را خیلی دوست داشت و می‌گفت آدم را به یاد ناصرخسرو و کوچه‌های پشت بازار تهران می‌اندازد. راستش چرخ‌های پر از لباس‌های زیر و روی رنگارنگ و خرده‌ریزهای ارزان، مردم رنگین‌پوستی که لابه‌لای هم می‌لولیدند و وسایل را برانداز می‌کردند و ماشین‌هایی که یک ریز بوق می‌زدند، مرا نیز به گذشته‌های دور می‌برد» (پدرام‌نیا، ۱۳۹۵: ۱۴۳).

چنانکه مشاهده می‌شود، چرخ‌های پر از لباس، مردم رنگین‌پوست و ماشین‌هایی که بوق می‌زنند، نقش ایجادگر حس نوستالژی برای راوی داستان اکرم پدرام‌نیا به شمار می‌رود.

تکنیک دیگری که پدرام‌نیا به منظور ایجاد حس نوستالژی از آن بهره می‌گیرد،

ایماژ[1] است. در زبان فارسی کلمه «خیال» را برابر با «ایماژ» پیشنهاد کرده‌اند زیرا خیال در معنی سایه، عکس، پرهیب، شبح و ... آمده است. اما در نقد ادبی و بلاغت فارسی اصطلاح «تصویر» مقبولیت و پذیرش عام یافته است (فتوحی، ۱۳۹۸: ۳۹). تصویرسازی گاه نقاشی و ترسیم یک عکس نقش و تصویری را در ذهن مجسم می‌نماید، اما در ادبیات تصاویر تفاوت بسیار با نقاشی بیرونی و تجسیم طبیعت دارد، مواد و مصالح در تصویرسازی ادبی واژگان و کلمات هستند که به یاری و مدد آنها می‌توان تصاویری زیبا آفرید. مراد از تصویرسازی، نقاشی و نمایش و فیلم‌سازی با کلمات است. بدین صورت که شاعر یا نویسنده باید به قدری بر کلمات، فضا، معنا و ارتباط این سه با هم چیره و مسلط باشد که بتواند به راحتی و آسانی و با روش‌های گوناگون و با کاربرد جملات و کلمات تابلویی زیبا، نمایش یا فیلمی زنده در برابر دیدگان و ذهن خواننده تصویر کند و خواننده وقتی به پایان نوشته رسید آن را درست مانند نقاشی و فیلم در ذهن و حافظه خود مجسم کند (همان، ۱۴۰۰: ۲۶۴). پدرام‌نیا به منظور ایجاد حس نوستالژی با توصیفات راوی، برای مخاطب تصویرسازی می‌کند و این تصاویر را به صورت زنده و پویا خلق می‌نماید:

«هر یکشنبه که از جلو در آپارتمانم می‌گذشت، آهسته تلنگری به در می‌زد. حالم را می‌پرسید و با بشقابی پر از شیرینی‌های تازهٔ خانگی وارد می‌شد. از لباس‌های مرتب و عطر تند تنش می‌فهمیدم به کلیسا می‌رود. شیرینی را روی میز دم در می‌گذاشت و جلو آینهٔ بالای میز می‌ایستاد، روسری کوچک و رنگی‌اش را از دور گردن باز می‌کرد و روی سرش می‌بست. مقداری از موهای سفیدش از زیر روسری بیرون می‌زد. می‌گفت: برای تو هم دعا می‌کنم پسرم. وقتی می‌رفت تا یکشنبهٔ دیگر بوی تند عطر سالخورده‌اش که گویی هم‌سال خودش بود، در خانه می‌ماند و هر بار که وارد خانه می‌شدم، این بوی نافذ در بینی‌ام می‌پیچید و صبح یکشنبه و آمدن او را به یادم می‌آورد. آن روزها گونه‌هایش سرخ‌فام بود و قامتش راست‌تر. هنوز موی سرش به قهوه‌ای می‌زد و راه میان موها باریک‌تر بود. با آن هیکل درشت مثل فرفره راه می‌رفت و تندتند حرف می‌زد. در همان زمان کوتاه چند خبر از همسایه‌ها، آپارتمان و بروکلین می‌داد و می‌رفت» (پدرام‌نیا، ۱۳۹۵: ۱۸۸).

1. Image

نسیم وهابی (۱۳۴۹)

نوستالژی، به عنوان یکی از مؤلفه‌های ادبیات مهاجرت، به خوبی در آثار وهابی وجود دارد. رمان «بلیت برگشت» وهابی، مشحون از این مؤلفه است. داستان در مورد پسری به نام کاوه است که در شیراز زندگی می‌کند و زلزله باعث کوچ خانوادهٔ او به تهران شده است. کاوه کم‌کم تصمیم به مهاجرت به خارج می‌گیرد. «بلیت برگشت» در پنج فصل به نگارش درآمده که هر فصل به نام یکی از شهرها نام‌گذاری شده است: فصل اول: شیراز، فصل دوم: تهران: فصل سوم: بادالوانا، فصل چهارم: پاریس و فصل پنجم: پراگ.

برای نمونه زمانی که خبر مرگ ماتو به کاوه می‌رسد تصمیم به بازگشت به تهران می‌گیرد و خاطرات زندگی در وطن برایش تداعی می‌شوند:

«همین که هواپیما از زمین برخاست، دلهره‌ای وصف‌ناپذیر به سراغش آمد. موجی از خاطره فکرش را احاطه کرد. خاطره‌های دور، خاطرهٔ آخرین صحبتش با ماتو «خب پس من از همین امروز شروع می‌کنم به روزشماری» (وهابی، ۱۳۹۸: ۱۶۹).

«بعد، سراغ پوشه‌ای رفت که حاوی نامه‌ها و عکس‌هایی بود که از تهران رسیده بود. عکسی ماتو را کنار گذاشت. شروع کرد به خواندن یک یک نامه‌هایی که ماتو برایش نوشته بود. دستور عدس‌پلو و فسنجان را بوسید و نامهٔ دیگری را به دست گرفت. همهٔ نامه‌ها را دوره کرد. بعد از خانه بیرون زد و به موازات کانال سن مارتن راه رفت» (همان: ۱۶۸).

کاوه بعد از هر صحبت تلفنی با تهران، ناخودآگاه به یاد وطن و تهران می‌افتد:

«بعد از خداحافظی، کاوه نشئه از صحبت با مهران، پنجرهٔ اتاق نشیمن را که رو به خیابان بود، باز کرد. هوا سرشار بود از خنکای شبانه، باد ملایم او را به تهران برد، به خانهٔ مهران. که نمی‌دانست کجای شهر است. گفته بود خانه‌اش را عوض کرده. سعی کرد جزئیات چهرهٔ مهران را به یاد آورد. از شیطنت‌های زمان این است که جزئیات را، زیر غبار فراموشی چنان پنهان کند که ذهن سهل‌انگار حاضر شود از فکر به یادآوردنشان بگذرد. می‌دانست باید با سماجت با این فراموشی تحمیلی بجنگد. فراموشی، حسی بود که به شدت از آن می‌ترسید. می‌ترسید فراموش کند و فراموشش کنند. حس می‌کرد دور

بودنش از کسانی که در ایران می‌شناسد، کم‌کم کاری می‌کند که فراموش شود و این فکر برایش خفقان‌آور بود. نفسی عمیق کشید، از ته جان» (وهابی، ۱۳۹۸: ۱۶۱).

این در حالی است که وضعیت کاوه با مهاجر دیگری به نام بوریس مقایسه می‌شود. نتیجه این مقایسه این است که بوریس مانند کاوه «تبعیدی» نیست:

«در عوض، بوریس، که بیش از پنجاه سال پیش از شوروی به فرانسه پناهنده شده بود، خود را تبعیدی نمی‌دانست. زادگاه کم‌کم برایش با یادگارها و خاطره‌هایی دوردست خلاصه شده، در کشور میزبان کنتور را صفر کرده مشغول ساختن یا دوباره ساختن زندگی‌اش شده بود، می‌دانست نه تنها جغرافیا، که تاریخی که در آن می‌زیست تغییر کرده بود. شوروی که او ترک کرده بود شده بود روسیه، و یا گذشت هر سال خانواده‌اش که در آن‌جا مانده بود از او دور و دورتر شد. روابط آب رفت. منحصرتر شد. عده‌ای مردند، عده‌ای از آن کشور رفتند جاهای دیگر، بچه‌هایی که بزرگ شدند دیگر او را به یاد نمی‌آوردند؛ و به این ترتیب خاطره‌اش در ذهن خانواده کم‌رنگ شد. از حافظهٔ هم پاک شدند» (همان: ۱۹۵).

چنانکه در این سطور نیز مورد اشاره قرار گرفته، نویسنده معتقد است که تبعید و مهاجرت تا حد زیادی به خاطرات گذشته و یادآوری آنها وابسته است و اگر فرد مهاجر بتواند، این خاطرات را کنار بگذارد، دیگر مهاجر به حساب نیامده و از این رو رنج‌های یک فرد مهاجر را تحمل نخواهد کرد. بنابراین تعارض یا سازگاری با فرهنگ جدید، تا حد زیادی وابسته به نسبت فرد با خاطرات گذشته دارد.

مؤلفه‌های نوستالژی در داستان‌های کوتاه نسیم وهابی نیز مشهود است. در داستان «آتش‌بازی»، از مجموعه داستان «خاطرات یک دروغ‌گو»، عادل با دیدن مراسم آتش‌بازی در فرانسه به یاد خاطرات خود از جنگ می‌افتد:

«اولین باری بود که آتش‌بازی را از نزدیک می‌دید. صداها بی‌رحم بود. صداهایی خشن که خاطره‌های خفته را بیدار می‌کرد. صدا و دود و جیغ مردم. صداهای جشن که برای او یادآور صداهایی تلخ بود. آسمان دودآلود بود و جرقه‌ای متحیرکنندهٔ رنگارنگ طرح عوض می‌کردند» (همان، ۱۳۹۶: ۲۳).

در همین داستان، عادل برای دوست فرانسوی‌اش، دیدیه، از زلزلهٔ منجیل صحبت

می‌کند، از این که با وقوع زلزله و تکان خوردن پنجره‌ها به زیر پتو رفته است و در هنگام جنگ و شنیدن صدای موشک‌باران نیز به یاد زلزله افتاده و طبق عادت گذشته پتو را روی خودش می‌کشیده است:

«-آره، مثلاً یادم است موقع زلزله‌ای که در شمال ایران اتفاق افتاد، آخر شب بود. همهٔ ایران جلوی تلویزیون نشسته بودند فوتبال تماشا می‌کردند. من هم در اتاقم بودم با یکی از رفقا فوتبال تماشا می‌کردیم. روی تختم نشسته بودم و پاهایم را دراز کرده بودم. خوب یادم است وقتی صدای زوزهٔ زلزله آمد و یکهو پنجره‌ها تکان خورد، من بی‌اختیاز پتو را کشیدم روی خودم.

دیدیه زد زیر خنده.

-از ترس زلزله رفتی زیر پتو؟

عادل هم خنده‌اش گرفت.

-آره. به نظر خیلی مسخره است، ولی عکس‌العمل آن لحظهٔ من برمی‌گشت به این که صدای تکان خوردن پنجره‌ها من را به یاد موشک‌باران تهران انداخت» (وهابی، ۱۳۹۶: ۲۴).

در جای دیگری از همین داستان، عادل باز از خاطراتش از جنگ می‌گوید و دیدیه نیز از خاطرات پدربزرگش از جنگ جهانی:

«-سال آخر جنگ، عراق تهران را هدف قرار داد. موشک‌های زمین به زمین می‌فرستاد که به محض برخورد با هدف منفجر می‌شدند. مثل بمباران هوایی نبود که آژیر خطر از قبل خبر کند. وقتی یک موشک می‌خورد به جایی، اگر نزدیک بود شیشه‌های پنجره‌ها می‌شکست، اگر کمی دور بود شیشه‌های می‌لرزید.

دیدیه به دقت گوش می‌داد، خوب فهمیده بود که عادل احتیاج دارد همهٔ این خاطره‌ها را تعریف کند. اگرچه ترجیح می‌داد از تکنیک‌های آتش‌بازی که در طول زمان تغییر کرده حرف بزند و یا این که عادل بیشتر برایش از آتش‌بازی‌های ایران بگوید تا خاطرات بو و دود و آتش و صدا.

-خیلی‌ها از پرتاب خرده‌شیشه زخمی می‌شدند. برای همین، وقتی آن شب زلزله شیشه‌های پنجرهٔ اتاقم لرزید، بی‌اختیار فکر کردم موشک به جایی خورده. پتو را کشیدم روی خودم، از ترس خرده‌شیشه‌ها.

-پدربزرگ من به اندازهٔ تو خاطرهٔ انقلاب و جنگ و زلزله ندارد! البته چرا، از جنگ

خاطره دارد.

هر دو خندیدند.

-پدربزرگم زمان جنگ جهانی دوم، دبیرستانی بوده، خیلی چیزها یادش است. خوب یادش است وقتی آمریکایی‌ها وارد نورماندی شدند» (وهابی، ۱۳۹۶: ۲۵).

در صفحات پایانی داستان، با خداحافظی دیدیه از عادل، خاطرات جنگ عادل را احاطه کرده‌اند، به‌گونه‌ای که خود را در صحنهٔ جنگ مجسم می‌کند:

«عادل بیشتر هوس چای تازه‌دم داشت. خوش‌رنگ و کم‌عطر. چای توی نعلبکی با یک حبه قند که سرش در چای خیس بخورد. یکهو یاد حسن افتاد که رفیق دوران سربازی‌اش بود و توی کوله‌پشتی‌اش یک نعلبکی چینی داشت. سال چهارم جنگ، شش ماه پاوه، چای خوردن حسن توی نعلبکی‌اش ترک نشد. دلش می‌خواست بداند الان کجاست؟ یادها احاطه‌اش کرده بودند وقتی دیدیه از او خداحافظی کرد. عادل مثل خوابگردها به راه رفتن ادامه داد. تا پاوه، تا دم کوله‌پشتی حسن که یک شب یواشکی نعلبکی‌اش را برداشته و در آن چای خورده و دوباره شسته و سرجایش گذاشته بود. تا مدت‌ها جرئت نکرد چیزی به حسن بگوید. وقتی حسن ترکش خورد و استخوان رانش را در تهران عمل کردند و پلاتین گذاشتند عادل به دیدنش رفت. خیال داشت اعتراف کند و بگوید که یواشکی در نعلبکی‌اش چای خورده بوده. ولی در بیمارستان، وقتی فهمید که حسن شنوایی‌اش را به کل از دست داده، منصرف شد» (همان، ۱۳۹۸: ۲۶).

در داستان «پل مویین» راوی که محصل است، با آمدن بهار به یاد عید نوروز در ایران و مراسم خاص آن می‌افتد و این حس نوستالژی را مانند پرتگاهی تصور می‌کند که ممکن است او را از مهاجرت و زندگی در خارج (پل مویین) منصرف سازد:

«ماه نهم دلتنگی بیداد می‌کرد. بهار همهٔ نظم زندگی‌ام را به هم ریخت. به ژاپنی‌ها و یاد حیاط خانهٔ بچه‌گی، نرگس و یاد گل‌فروش‌های دوره‌گرد سر چهارراه‌ها، یاد تجریش و حال و هوای عید در خیابان‌ها، نم باران و دلتنگی کوه، خانه‌تکانی، نان نخودچی، یاد خانواده، یاد دورترین فرد فامیل که وقتی ایران بودم سال تا سال نه می‌دیدمش نه به یادش بودم. نوستالژی عید و مخلفاتش. حس می‌کردم در آستانهٔ پرت شدن هستم از پل مویین» (همان، ۱۳۹۸: ۳۹).

فهیمه فرسایی (۱۳۳۰)

داستان «میهن شیشه‌ای» نوشته فهیمه فرسایی در مورد آذر یکتا روزنامه‌نگاری است که به دلیل نوشتن چند مقاله در روزنامه در اعتراض به انقلاب و جنگ -مطابق روایت داستان- به اسارت و تحت شکنجه درآمده است. او پس از تحمل هشت ماه شکنجه، آزاد می‌شود و به ترکیه فرار می‌کند. در آنجا نیز پس از تحمل سختی‌های بسیار ابتدا به جرم خروج غیرقانونی با پاسپورت جعلی به زندان می‌افتد و با پیشنهاد بی‌شرمانهٔ مامور پلیس ترکیه مجبور به تن‌فروشی می‌شود. آذر بالاخره به آلمان مهاجرت می‌کند اما در دوران اقامت در آلمان هر لحظه منتظر تماس تلفنی از ایران و خانواده است و با هر اتفاق کوچکی به یاد ایران و خاطراتی که داشته می‌افتد. آذر در ابتدای «میهن شیشه‌ای»، در خانهٔ خود در شهری در آلمان در کنار «کلاوس»، آدمک پارچه‌ایِ کارِ دست خود زندگی می‌کند. «کلاوس» با صدای آرام و متین مردی که در نوار «خودآموز زبان آلمانی» حرف می‌زند، مترسکی است که به عنوان شوهر غایب این زن مهاجر، «غریبه‌های مزاحم» را از میدان به‌در می‌کند ولی قادر به پرکردن انزوای زندگی او نیست. آن‌چه آذر را بیش از تنهایی می‌آزارد، شرایط اسف‌بار و ناهنجار خانواده، به‌ویژه خواهرزادهٔ خردسال او است که در تهرانِ زمانِ جنگِ ایران و عراق هر آن ممکن است هدف بمباران‌های ناگهانی بمب‌افکن‌های عراقی قرار بگیرند.

از جمله تأثیرات مهاجرت یادها و خاطره‌ها هستند. معمولاً افراد در روزهای سخت مهاجرت و اقامت در کشوری دیگر به یاد گذشته خود در وطن و بعضاً خاطرات مثبت و خوشایندی که مربوط به روزهای کودکی و یا سال‌های دانشجویی است، می‌افتند. در ا«میهن شیشه‌ای» یادآوری خاطرات و نوستالژی به شکل آزاردهنده‌ای شخصیت‌های داستان را تحت تأثیر قرار می‌دهد:

«ناگهان آن خاطرهٔ دوری که یک بار از فرط شرم در برابر یک دوجین بچه، به گریه افتاده بود مثل برق در ذهنش درخشید. خود را می‌دید که با ساک کوچکی در دست، خیابان‌های تهران را بالا و پایین می‌رود. درون ساک، یک جفت کفش پاشنه صناری، یک روسری ابریشمی و عینکی دودی، با یک جفت دمپایی لاستیکی و چادر کدری رنگ و رو رفته‌ای را با خود این سو و آن سو می‌کشید. وقتی به شمال شهر می‌رسید،

روسری را می‌بست، عینکش را به چشم می‌زد و با کفش‌های پاشنه‌بلند به راه می‌افتاد. در جنوب دمپایی می‌پوشید، عینکش را بر می‌داشت و چادر کدری‌اش را سر می‌کرد. آنقدر کفش و روسری و عینک را با دمپایی و چادر عوض کرد، که ارتباطش را با حقایق روز به کلی از دست داد. برای همین نه تنها در خواب، بلکه در بیداری هم دچار کابوس شد. خیال می‌کرد عده‌ای دائم اورا تعقیب می‌کنند. به همین خاطر ناگهان بنای دویدن را می‌گذاشت» (فرسایی، ۱۳۷۰: ۶۱).

شخصیت آذر در رمان «میهن شیشه‌ای» نمی‌تواند با یادآوری خاطرات و نوستالژی‌ها در کشور جدید سازگار شود. او روزبه‌روز از نظر روانی ضعیف‌تر شده و تاب‌آوری کمتری را نشان می‌دهد:

«آذر با این حال خوشحال شد، چون تاریخ روز و ماه را دریافته بود. روی تقویم دیواری، جلوی شنبه ۲۳ دسامبر ضربدری با ماژیک قرمز کشید. تقویم تقریباً پر از ضربدرهای رنگارنگ بود. گاهی یک روز با سه ضربدر، به رنگ‌های مختلف مشخص می‌شد؛ روزهایی که آنقدر یکنواخت و کسل‌کننده و طولانی بودند که آذر صبر و تحملش را از دست می‌داد و احساس می‌کرد از فرط تنهایی و انزوا دارد هلاک می‌شود. به نظرش می‌رسید، هرکدام از آن روزها را سه بار زندگی کرده است. بعضی از روزها هم اصلاً ضربدر نداشتند. چون آذر نه آغاز و نه پایانشان، هیچ کدام را نمی‌دید. ترجیح می‌داد درازای قرن مانند آن‌ها را با خواب کوتاه کند. بنابراین اصلاً روز را شروع نمی‌کرد تا زجر و دغدغه به شب رساندنش را داشته باشد. همینطور در رختخواب می‌ماند و خیس از عرق و اشک، بدبختی‌اش را در خواب ادامه می‌داد» (همان: ۱۱۹).

یادآوری خاطرات گذشته و زندگی با آنها، گاه به حدی می‌رسد که شخصیت داستان، مرزی بین خاطرات و زمان حال نمی‌بیند و به جنون می‌رسد. شخصیت «آذر» در رمان «میهن شیشه‌ای»، به چنین سرنوشت تلخی دچار می‌شود:

«هر چه فکر کرد به خاطر نیاورد قصد داشته چه موضوعی را به یاد بیاورد. برای آنکه ناخن‌هایش را نخورد، دست زیر چانه گذاشت و با کلاوس که با موهایی سرخ و چشم‌هایی گیج مشغول خالی کردن یک دوجین لیوان آبجو در کتاب بود مشغول حرف زدن شد. چون تمام سایه‌هایی که دوروبرش بودند، داستان زندگیش را بهتر از او

می‌دانستند. نه فقط به این دلیل که آن را بارها گفته و شنیده بودند. بلکه نیز به این خاطر که هریک در دوره‌ای کوتاه یا بلند از روی جبر یا به دلخواه در سرنوشت او شریک شده بودند. در واقع هنگام بازگویی داستان او تکه‌ای از زندگی خود را تعریف می‌کردند. به این ترتیب می‌توانستند حسرت‌ها، غم‌ها و امیدهای بربادرفته و آرزوهایی که در موقع خود هرگز جرئت ابرازش را نداشتند، بر زبان بیاورند و یک دل سیر گریه کنند. آذر به کلاوس گفت شاید به همین دلیل است که احساس می‌کند پیر به دنیا آمده است. برای آنکه زندگی‌های دیگری هم در قالب سرنوشت دیگران داشته است و با این که بارها رنج قدیمی و تکراری تنهایی و اضطراب را در زندگی خود و دیگران تحمل کرده است، زجر آن هربار و هر لحظه برایش تازه و یکتاست و فکر می‌کند درست به این خاطر است که دیگر قادر نیست در برابر آن تاب بیاورد. هرچند او از روزی که آن در را پشت سر یا به روی خود بست در اضطراب و تنهایی بسر برده است» (فرسایی، ۱۳۷۰: ۲۴).

نگاه شخصیت اصلی داستان به گذشته و خاطرات آن، همیشه با حسرت و پشیمانی همراه است. از این رو مؤلفهٔ نوستالژی در اثر «میهن شیشه‌ای» همراه با سرخوردگی و تأسف شکل می‌گیرد:

«با صدای بلند و پر از حسرتی گفت: برای این که دلم تو این چاردیواری پوسید ... کاش می‌توانستم یک کم برم بیرون ... قدم بزنم ... برم پارک ... برم کوه ... برم تو طبیعت ... و دستش را حلقه‌وار در فضای بی‌نور اطاق چرخاند و روی قلبش گذاشت. خودش نفهمید از حسرت‌ها یا از دلتنگی‌هایش حرف می‌زند و خاطراتش را با پشیمانی و تأسف به یاد می‌آورد. در لحظه خواست هر طور شده نازلی را از دایره غضب مادرش دور نگه دارد. برای همین در حالی که اشک از چشمانش جاری بود، مضحک‌ترین خاطره‌ای که در آن لحظه بیاد آورد با آب و تاب بازگفت و خود قاه قاه شروع به خندیدن کرد. خاطره، با وجود خنده‌دار بودنش با حسِ پشیمانی ادا شد. عاطفه چنان گیج و مبهوت شده بود که به کلی خشمش را فراموش کرد. مدتی غافلگیر شده به آذر که اشک می‌ریخت و در عین حال قهقهه می‌زد، چشم دوخت و چون دید کشف راز آن اشک و خنده او را در ابهام فکری بیشتری فرومی‌برد، پا به دنیای به ظاهر شاد و طربناک خاطره او نهاد و به نوبه خود غش غش بنای خنده را گذاشت. نازلی هم که

ترس در آستانه در، راه را بر او بسته بود، بدون آن کـه کلمـه‌ای از حرفهـای خالـه‌اش را بفهمد، شروع به خندیدن کرد. خانه‌ای که تا چند لحظه پیش از حـزن و غـیظ ناشـی از پشیمانی لبریز بود، حالا از خنده پر شد» (فرسایی، ۱۳۷۰: ۱۱۱).

فریبا صدیقیم (۱۳۳۸)

مؤلفهٔ نوستالژی در مجموعه داستان «من یک زن انگلیسی بوده‌ام» از فریبـا صـدیقیم نیز به چشم می‌خورد. داستان اول این مجموعه با نام «من زنی انگلیسی بوده‌ام»، روایـت زندگی زن و شوهری است که از ایران مهاجرت کرده و در کشوری زندگی می‌کننـد کـه خواننده نمی‌داند آن‌جا کجاست ولی این حس غریب را دارد کـه جـایی در دوردسـت‌هـا واقع شده است. زن جوان راوی داستان احساس غریبی به زن همسایهٔ خـود پیـدا کـرده است که این احساس حاکی از انرژی مثبتی است که از او دریافت می‌کند و این احساس مثبت به بچه و شوهر او سرایت می‌کند. ماجرا از یک شب‌نشینی در آپارتمان طبقـهٔ اول محل سکونت آنها آغاز می‌شود و زن که گویی سال‌هـا قبـل مـرده اسـت، بـرای آنهـا از واقعه‌ای خبر می‌دهد: «من یک زن انگلیسی بوده‌ام و در انگلـیس بـا شـوهر و دو بچـه‌ام زندگی می‌کرده‌ام. شوهرم مرا در وان کشته است». اتفاقی که درسـت در پایـان داسـتان برای زن (لاله) رخ می‌دهد.

بیشتر مواردی که حاکی از نوستالژیست به موقعیـت‌هـایی دلالـت دارد کـه فـرد بـا دوستان و نزدیکانش تجربه کرده است. در دو اثر صدیقیم نوستالژی به اشـیا و مکـان‌هـا دیده نمی‌شود. برای نمونه در «من یک زن انگلیسی بوده‌ام»، راوی چنین می‌گوید:

«چراغ را روشن می‌کنم. جعبه‌ای را که سال‌هاسـت در گوشـه‌ای از کمـد گذاشـته‌ام بیرون می‌آورم، کیف پول رنگ و رو رفته‌ای را برمی‌دارم و آن را باز می‌کنم. دو عکس در کنار هم جان می‌گیرند؛ دوستی که در جنگ ایران و عراق شهید شد و من در روزی کـه جنازه‌اش تشییع می‌شد آن را از روزنامه کنده بودم و دیگری او بود در هفده سـالگی‌اش. دست می‌کشم روی آن گونه گوشتی و سفید. وقتی برای اولین بار سرش را جلو آورد باز بوی باران آمد. باران نمی‌آمد اما این بو، بوی خیس و وحشی برگهـا، بـوی موهـایی کـه رشته رشته گردنی سفید و نمناک را پوشانده بود، عجیب بـا بـوی تـن او بـرایم شـرطی شده بود» (صدیقیم، ۱۳۸۸: ۶۹).

در جایی دیگر، مادر کسی است که حس نوستالژیکی را برای راوی ایجاد می‌کند:

«نشسته بودم گوشه دیوار و تکیه داده بودم به سه کنج. همین چند لحظه پیش مادرم کنارم نشسته بود و علاءالدین گرمای مطبوعی را توی اتاق پخش می‌کرد: چرا حسنی حیوان‌های زبان بسته را زیر باران تنها گذاشته بود؟» (صدیقیم، ۱۳۸۸: ۶۱).

«مادر دم در ایستاده بود بی‌چادر، با آن پیراهن چیت گلدار و دست‌هایش را به طرف اتاق دراز کرده بود. مرد کمی عقب‌تر، کلاه شاپویش تا نیمه‌های پیشانی پایین آمده» (همان: ۶۱).

«زنم می‌گوید: «می‌شناسیش؟» بوی باران آمد. صف اتوبوس جلو دانشگاه تهران و مردمی که توی تاریخ روشن هوا، رنگارنگ و بی‌تاب جلو و عقب می‌رفتند و او که ایستاده بود در صف، انگار قلب صف و کلاسورش را بالای سر گرفته بود...» (همان: ۹۴).

ویژگی مهم بازتاب نوستالژی در اثر «من یک زن انگلیسی بوده‌ام» این است که وقایع نوستالژیک به شکل سیال ذهن نشان داده می‌شود و راوی به شکلی از گذشته سخن می‌گوید که گویی هم‌اکنون در حال رخ دادن است. در این اثر، راوی از یادآوری خاطرات حس خوبی نداشته و خسته شده است:

«کتاب‌ها را یکی یکی از روی زمین برمی‌دارم. گرد و خاکشان را با دستمالی پاک می‌کنم و دوباره توی قفسه جا می‌دهم. پسرم می‌گوید: «تازه از ایران اومده، خیلی جوون بود نمی‌شناختمش». انبوه ورق‌هایی را که سالهاست نمی‌دانم با آنها چه کنم دوباره می‌چپانم طبقه پایین کتابخانه تا روزی نامعلوم شاید به آنها احتیاج داشته باشم. زنم حتما می‌بیند که می‌گوید: با این وابستگی که تو به همه چیزهای گذشته داری، خدا به داد خودت و ما برسه». راستی آیا می‌شود دستمال گردگیری را کشید روی شیارهای مغز و یا گذشته را فایل‌بندی کرد؟ از بعضی از آنها گذشت بعضی را بازنویسی کرد و...» (همان: ۵۶).

در اینجا، راوی از یادآوری برخی از خاطرات گذشته خود خسته است و تمایل دارد با تمیز کردن ذهنش آنها را پاک کند و یا به شکل دیگری بازسازی نماید. در بخشی از داستان، نویسنده از قول یکی از شخصیت‌های داستان، عاقبت «نوستالژی» را «دمار از روزگار درآمدن» می‌داند:

«با این که هفت سال است مهاجرت کرده‌ایم، پسرم هنوز کلاس سه تار می‌رود. هیچ‌کدام از کانال‌های خارجی را نمی‌بیند. حداقل هفته‌ای یک بار به یکی از دوستانش در ایران زنگ می‌زند و مدام موسیقی اصیل گوش می‌دهد. زنم می‌گوید: «نمی‌دونم چطور از این همه زر زر خسته نمیشه.» در یک رستوران ایرانی کار می‌کند و مثل جامعه‌شناس پنجاه ساله‌ای از سیستم سرمایه‌داری انتقاد می‌کند. زنم می‌گوید: «این نوستالژی بدجوری دمار از زندگی‌اش درآورده و درمی‌آره. حالا نگاه کن.» پسرم می‌گوید: «مرد بود. یک خانمی هم بود که سه تار می‌زد. نمی‌دونی چی می‌زد، حال کردم.» گوش‌هایم تیز می‌شود؛ یک خانمی... سه تار... یک خانمی... بوی باران می‌آمد بوی برگ‌های خیس، اتومبیل‌ها بوق می‌زدند و آب می‌پاشیدند به سر و صورت عابران و او آنجا در قلب صف اتوبوس ایستاده بود» (صدیقیم، ۱۳۸۸: ۱۰۶).

توصیف مورد اشاره، حاکی از این است که پسرِ راوی داستان تمایلی به سازگاری با فرهنگ و فضای کشور جدیدش ندارد. او تلاش می‌کند از هر اقدام سازگارانه‌ای جلوگیری کند. از همین روست که در یک رستوران ایرانی مشغول به کار است و تمایل ندارد هیچ تلویزیونی را از کشور جدید دنبال کند. گویی که می‌خواهد یک ایران کوچک را در کشور جدید خلق کند و در آن زندگی کند. او به خاطرات و سبک زندگی گذشته وابسته است و از این روست که مادرش، احساس خطر کرده و معتقد است: «این نوستالژی بدجوری دمار از زندگی‌اش درآورده و درمی‌آره».

نتیجه‌گیری

با گسترش هرچه بیشتر مهاجرت ایرانیان به کشورهای اروپایی و امریکا در دو دهۀ گذشته، ادبیات مهاجرت در ایران به صورتی جدیدتر و جدی‌تر شکل گرفت. نویسندگان زیادی بعد از دوری از وطن و مهاجرت خودخواسته یا اجباری دست به قلم بردند و از تفاوت‌های سرزمین مادری‌شان و سرزمین مقصد، نحوۀ روبه‌رو شدن با دنیا و فرهنگ جدید و مصائب و رنج‌های دوری از وطن نوشتند. نوشتن از این موضوعات موجب شکل‌گیری شاخه‌ای از ادبیات داستانی شده است که می‌توان آن را «ادبیات مهاجرت»

نامید. جریانی ادبی که رفته‌رفته در ایران رشد و هویت پیدا کرد و بخش مهمی از نویسندگان آن را زنان تشکیل می‌دهند. بیش از ۵۰ نویسنده زن ایرانی در خارج از کشور، تاکنون آفرینش‌های ادبی خود را به‌صورت داستان کوتاه، داستان بلند و یا رمان در آمریکا و اروپا منتشر کرده‌اند. این زنان نویسنده، به ترتیب بیشتر در آمریکا، فرانسه، آلمان، سوئد، کانادا، انگلیس و هلند زندگی می‌کنند. این پژوهش با بررسی داستان‌های برگزیده و شاخص زنان داستان‌نویس مهاجر پس از انقلاب اسلامی، به واکاوی و تحلیل نوستالژی و نقد این آثار پرداخته است. نوستالژی به شکلی قابل توجه در آثار مورد بررسی از نویسندگان منتخب بازتاب یافته است. فقط فرم این بازتاب در بین این نویسندگان گاه جلوهٔ متفاوت به خود می‌گیرد. گاه راوی با توصیف دقیقی از گذشته، مخاطب را به فضای گذشته می‌برد و این نوستالژی یادآور فرد خاصی است؛ نوستالژی در آثار پدرام‌نیا از این ویژگی برخوردار است. گاهی نوستالژی از جنبهٔ یک فضا روایت می‌شود. نوستالژی بازتاب شده در آثار نسیم وهابی بیشتر از این جنس بوده و فضاها - مثل فضای جنگ- منجر به ایجاد نوستالژی می‌شوند. نوستالژی گاه به شکلی آزاردهنده برای شخصیت‌های داستان نمود می‌یابد؛ به گونه‌ای که در آثار فهیمه فرسایی دارای این ویژگی بوده و همراه با رنج است. در آثار فریبا صدیقیم، نوستالژی به موقعیت‌هایی دلالت دارد که فرد با دوستان و نزدیکانش تجربه کرده است. در آثار صدیقیم نوستالژی به اشیا و مکان‌ها دیده نمی‌شود. ویژگی مهم بازتاب نوستالژی در آثار صدیقیم این است که وقایع نوستالژیک به شکل سیال ذهن نشان داده می‌شود و راوی به شکلی از گذشته سخن می‌گوید که گویی هم‌اکنون در حال رخ دادن است.

منابع

احمدزاده، شیده (۱۳۹۱) مهاجرت در ادبیات و هنر (مجموعه مقالات ادبی و هنری)، تهران، سخن.

اسکویی، نرگس (۱۳۹۸) «واکاوی مؤلفه های ادبیات مهاجرت در رمان های همنوایی شبانه ارکستر چوبها و تماما مخصوص»، زبان و ادب فارسی (دانشگاه آزاد سنندج)، شماره ۳۹، صص۲۴ تا ۴۶.

پدرام‌نیا، اکرم (۱۳۹۵) زیگورات، تهران، نفیر.

---------- (۱۳۹۶) روایت سرگردانی: مصاحبه با دکتر اکرم پدرام‌نیا، مصاحبه‌کننده: میلاد ظریف، منتشرشده در وبسایت خانه شاعران جهان: http://www.poets.ir/?p=17585 آخرین بازدید: ۱۴۰۱/۰۱/۲۵.

جدی‌تازه‌کند، رویا، پروانه عادل‌زاده و کامران فخری پاشایی (۱۳۹۷) «بررسی مؤلفهٔ زمان در اتوبوس شمیران بر اساس دیدگاه ژرار ژنت»، متن‌پژوهی ادبی، شماره ۷۶، صص ۱۶۵-۱۹۰.

دژم، مهرنوش، محمود حسن‌آبادی و محمدعلی محمودی (۱۳۹۹) «بررسی نوستالژی ناشی از تبعید در رمان «داستان یک شهر» از احمد محمود»، پژوهشنامه ادبیات غنایی، شماره ۳۴، صص۸۷-۱۰۲.

سعیدی، مهدی (۱۳۹۹) «تبیین جریان‌شناختی داستان‌نویسی زنان ایرانی در مهاجرت»، نقد ادبی، شماره ۴۹، صص ۱۳۷-۱۶۸.

شیخ‌الاسلامی، مهزاد (۱۳۹۱) «بازسازی هویت در «ادبیات مهاجرت» ایتالیا»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۶۵، صص ۵۵-۷۲.

صدیقیم، فریبا (۱۳۸۸) من زنی انگلیسی بوده‌ام، تهران، ققنوس.

عبادی آسایش، مریم و محمودرضا غیبی (۱۳۹۶) «بررسی رئالیسم جادویی و نوستالژی بازبینانه در لایه‌های روایی رمان اسفار کاتبان»، زبان و ادب فارسی (دانشگاه تبریز)، شماره ۲۳۵، صص۹۷-۱۲۲.

عرفانی فرد، آمنه (۱۳۹۵) بررسی ترامتنیت در رمان‌های در حضر و در سفر مهشید امیرشاهی و عشق در تبعید و واحه غروب بها طاهر، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبایی.

فتوحی، محمود (۱۳۹۸) بلاغت تصویر، چاپ ششم، تهران، سخن.

---------- (۱۴۰۰) سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، چاپ پنجم، تهران، سخن.

فرسایی، فهیمه (۱۳۷۰) میهن شیشه‌ای، آلمان، شاهین.

فلاح، غلامعلی، فرزان سجودی و سارا برامکی (۱۳۹۵) «چالش عناصر هویت‌ساز سرزمین مادری و میزبان در فضاهای بیناگفتمانی مهاجرت در رمان‌های ادبیات مهاجرت فارسی»، جستارهای زبانی، شماره ۳۳، صص ۱۹-۴۲.

گیدنز، آنتونی (۱۴۰۰) جامعه‌شناسی، ترجمهٔ منوچهر صبوری‌کاشانی، چاپ ۳۵، تهران، نشرنی.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۸) ادبیات داستانی، چاپ هشتم، تهران، سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷) ادبیات داستانی، جلد سوم، تهران، سخن.

وقوفی، حسن (۱۳۸۰) فرار مغزها: بررسی مهاجرت نخبگان از زوایای گوناگون، تهران، زهد.بی، نسیم

(۱۳۹۶) خاطرات یک دروغگو (داستان‌های کوتاه)، تهران، مرکز.
---------- (۱۳۹۸) بلیت برگشت، تهران، مرکز.
یزدانی، کیقباد (۱۳۸۷) درآمدی بر ادبیات مهاجرت و تبعید (کتاب اول: ادبیات آلمانی در مهاجرت و تبعید)، تهران، چشمه.

Granara, William (2005) Nostalgia, Arab nationalism, and the Andalusian chronotope in the evolution of the modern Arabic novel, Journal of Arabic Literature, vol 36.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و هشتم، بهار ۱۴۰۲: ۱۵۱-۱۲۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۰۵
نوع مقاله: پژوهشی

کاربست نظریهٔ دریافت بر تحلیل مفهوم جنگ در رمان «هرس»

نیکو قاسمی اصفهانی *
ایلمیرا دادور **

چکیده

«نظریهٔ دریافت یا پذیرش» بر نقش پراهمیّت خواننده در درک اثر و تحلیل آن تأکید می‌ورزد. ولفگانگ آیزر، از پایه‌گذاران تئوری دریافت، متن را دارای دو قطب «هنری» و «زیبایی‌شناسانه» دانسته و از خواننده با عنوان آفرینشگر معنای جدیدِ متن یاد می‌کند. متون مربوط به حوزهٔ ادبیّات جنگ در ادبیات معاصر فارسی همواره مخاطبان خود را داشته‌اند؛ با وجود این، رمان «هرس» از نسیم مرعشی، با بهره‌جستن از درون‌مایه و ساختاری متفاوت، موفق شده نگاهی جدید و انتقادی به پدیدهٔ جنگ داشته باشد. مقاله حاضر، با بهره‌جستن از آرای آیزر، در زمینهٔ زیبایی‌شناسی دریافت اثر، در ابتدا به بررسی قطب‌های دوگانهٔ متن پرداخته، سپس به عناصری که توانسته‌اند دریافت متفاوتی را از جنگ ارائه دهند، اشاره می‌کند و در نهایت، به نقش کلیدی خواننده در فرآیند تولید معنای جدید و خوانش خلأهای متن می‌پردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که رمان هرس با بهره جستن از شیوه‌های خلاق و نوین داستان‌نویسی و درهم شکستن کلیشه‌های مربوط به مفهوم جنگ، توانسته است افق انتظار خوانندهٔ ایرانی را در ارتباط با این مفهوم و پیامدهای انسانی آن تغییر داده و پاسخ‌گوی ذهن پرسشگر خوانندهٔ معاصر باشد.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات جنگ، هرس، نسیم مرعشی، نظریهٔ دریافت، ولفگانگ آیزر.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران، ایران nikoughassemi@gmail.com
** استاد گروه زبان فرانسه، دانشگاه تهران، ایران elmiradadvar52@gmail.com

CC BY NC

بیان مسئله

«نظریهٔ دریافت یا پذیرش[1]» یکی از مهم‌ترین نظریات ارائه‌شده در نیمهٔ قرن بیستم، در زمینهٔ تحلیل و ادراک متن است که توجّه بسیاری بر خوانش و دریافت متن توسط مخاطب دارد. از جمله پایه‌گذاران برجستهٔ این نظریه می‌توان به هانس روبرت یاوس[2] اشاره کرد که در راستای آرای پدیدارشناسان، به طرح نظریهٔ دریافت پرداخته است. بر طبق نظر یاوس، «میان شرایط خلق یک اثر و دریافت آن» رابطهٔ مستقیمی وجود دارد (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۹۸). هم‌چنین، هر خواننده با توجّه به دانش خویش از متون پیشین به دریافت متون جدید می‌پردازد، که همین امر سبب شکل‌گیری دریافت‌های گوناگون از متونی یکسان در طی تاریخ شده و «افق انتظار» خوانندگان مختلف را شکل داده و تغییر می‌دهد.

ولفگانگ آیزر[3] از جمله نظریه‌پردازان این حوزه است که بر نقش فعّال خواننده در «خلق معنا» و «کنش خواندن» تأکید می‌ورزد. وی هم‌چنین به تعامل پویای متن و خواننده و سهم او در رمزگشایی از متن و پرکردن خلأهای آن اشاره می‌کند. مفهوم «بایگانی متنی» نیز از دیگر مفاهیم مطرح‌شده در نظریهٔ اوست که روابط یک متن با بیرون از خودش و نیز روابط درون‌متنی را دربرمی‌گیرد (آیزر، ۱۹۷۶: ۱۰۰-۹۹). به علاوه، از دیدگاه آیزر، خواننده سبب فعلیّت بخشیدن به معنای نهفته در متن می‌شود و هر اندازه در تعامل بیشتری با متن قرار گیرد به کشف زوایای پنهان آن نائل می‌گردد (همان: ۱۹۷).

از جمله مسائلی که بازتاب گسترده‌ای در ادبیّات چند دههٔ اخیر داشته، جنگ تحمیلی عراق برضد ایران و دریافت آن به اشکال گوناگون است. رمان «هرس» نوشتهٔ نسیم مرعشی از جمله آثار موفق ادبیّات معاصر داستانی است که به شیوه‌ای متفاوت به بیان جنگ و تأثیرات آن پرداخته است. این رمان که در سال ۱۳۹۶ نگاشته شده، روایتگر داستان زندگی خانواده‌ای در خطّهٔ جنوب ایران است که در سال‌های جنگ دچار بحران شده، افراد زیادی از جمله دو تن از فرزندانشان را از دست می‌دهند.

این اثر با نثری پخته و منسجم و شگردهای ویژهٔ داستان‌نویسی مدرن، به دوران جنگ و پس از جنگ و نیز آسیب‌های روحی خانواده‌های جنگ‌زده می‌پردازد و با نگاهی

1. Reception theory
2. Hans Robert Jauss
3. Wolfgang Iser

موشکافانه به بررسی پدیدهٔ جنگ می‌پردازد. همین امر سبب شده است که این رمان با اقبال بسیاری در نزد خوانندگان ایرانی روبه‌رو گردیده و در طی کمتر از یک سال به چاپ شانزدهم برسد. به بیان دیگر، خوانندگان ایرانی که خودشان تجربهٔ زیسته‌ای از جنگ داشته و یا حتی در مورد آن به کرّات مطالبی را شنیده‌اند، توانسته‌اند به‌خوبی با این اثر ارتباط برقرار کنند؛ چرا که افق انتظارشان در طی بیش از سی سال پس از این واقعه به‌نحوی شکل گرفته که اکنون به‌خوبی پذیرای چنین رمانی که راوی جنگ است، باشند.

در این پژوهش سعی شده تا به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

رمان هرس چگونه توانسته است افق انتظار خواننده ایرانی را تغییر دهد؟ آیا این تغییر پاسخگوی پرسش‌های خواننده معاصر بوده است؟ چه عناصری از این اثر در شکل‌گیری دریافتی جدیدی از جنگ مؤثر بوده‌اند؟

بدین منظور، پس از تحلیل نظریات آیزر، به بررسی اجزای متن و نقش پراهمیت خواننده در درک آن خواهیم پرداخت.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ تحلیل و بررسی رمان «هرس» تاکنون چند مقاله منتشر شده است؛ از جمله: «بررسی شخصیت‌پردازی زنان در رمان هرس» از منیره حیدری و همکاران (۱۳۹۸)، «نقد و تحلیل سیمای خانواده در رمان هرس» از معصومه قاسمی و حمید رضایی (۱۳۹۷)، «تحلیل رمان هرس بر اساس نظریهٔ سوگ» از محمدحسن حسن‌زاده نیری و همکاران (۱۳۹۹)، «بررسی ادبیّات اقلیمی در رمان هرس اثر نسیم مرعشی» از زرین‌تاج پرهیزکار(۱۴۰۱)، «نظریهٔ افتراق زنان و تحلیل آن در رمان هرس نوشتهٔ نسیم مرعشی» از تهمینه شجاعت‌زاده و همکاران (۱۳۹۹)، «تحلیل دیدگاه نجات زمین توسط زنان در رمان هرس با رویکرد بوم‌فمینیستی» از نرگس اسکویی (۱۳۹۹). هم‌چنین می‌توان به مقالات دیگری در زمینه نظریه دریافت، به‌ویژه از دیدگاه آیزر، اشاره کرد: «منطق خوانش ادبی و جایگاه آن در فهم ادبیات» از راضیه حجتی‌زاده (۱۳۸۵)، «تحلیل شعر«آی آدم‌ها» و تفسیرهای آن بر اساس نظریه زیبایی‌شناسی دریافت» از اسماعیل شفق و علی‌اصغر آذر

پیرا (۱۳۹۶) و «خوانش عروسک‌های نمایشی بر اساس نظریه زیبایی شناسی دریافت آیزر» از فهیمه میرزاحسین و پوپک عظیم‌پور (۱۳۹۴). بااین وجود تاکنون پژوهشی در زمینهٔ بررسی مفهوم جنگ از دیدگاه آیزر در رمان «هرس» صورت نگرفته است و این پژوهش می‌تواند راه‌گشای افق‌های نوین در زمینه تحلیل متون ادبیات جنگ باشد.

روش پژوهش و ضرورت انجام آن

در این تحقیق، با استفاده از نظریات آیزر در حوزهٔ نظریه دریافت، به تحلیل چگونگی بازتاب مسئلهٔ جنگ در رمان هرس پرداخته خواهد شد. در ابتدا، پس از توضیحات کوتاهی در مورد پیش‌فرض‌های نظریهٔ دریافت در نزد آیزر و سپس معرفی رمان، عناصر درونی متن و نیز روابط آن با متون بیرون از خود بررسی خواهد شد. سپس، نقش خواننده در دریافت این اثر و خوانش خلاهای موجود در متنمد نظر قرار می‌گیرد. در انتها نیز به تعامل میان خوانندهٔ رمان و خود متن اشاره می‌شود و چگونگی پاسخ‌گویی این اثر به انتظارات خوانندگان معاصر ایرانی مطالعه خواهد شد.

با توجّه به تأثیری که واقعهٔ جنگ ایران و عراق در زیرساخت‌های فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ ایران برجای نهاد و باعث شکل‌گیری ادبیّات جنگ در ایران شد، می‌توان گفت که این تحقیق از یک‌سو روشنگر چرایی و چگونگی روابط پیچیده انسان امروزی با واقعه شومی هم‌چون جنگ است که به طرز ویژه‌ای در این رمان انعکاس یافته است؛ از سوی دیگر، با تحلیل رمان هرس و بررسی دریافت جنگ در آن می‌توان به تأثیرات عمیقی که این واقعهٔ ادراک‌ناپذیر در لایه‌های پنهان روحی و روانی انسان معاصرِ جویندهٔ معنا برجای گذاشته و او را دچار استحاله کرده است، پی برد. هم‌چنین انجام این پژوهش می‌تواند گامی در راستای آشکار ساختن ویژگی‌های برجستهٔ سبکی این اثر که گامی در جهت روشنگری در حوزهٔ ادبیّات داستانی جنگ برداشته است، باشد.

بحث و بررسی

مبانی نظری: پیش‌فرض‌های نظریهٔ دریافت

نظریهٔ دریافت که از مهم‌ترین نظریات در زمینهٔ تأویل متن است، تحت ردای یکی از

شاخه‌های معروف هرمنوتیک با عنوان «مکتب کنُستانس[1]» مطرح گردید. هانس روبرت یاوس و ولفگانگ آیزر از پایه‌گذاران این مکتب بودند که هر یک به ارائهٔ نظریاتی در حوزهٔ زیبایی‌شناسی و دریافت متن پرداختند (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۹۵) و محور اصلی نظریات آنان را توجّه به مخاطب و نقش کلیدی او در دریافت یک اثر تشکیل می‌دهد.

هانس روبرت یاوس در زیبایی‌شناسی دریافت، با مطرح کردن مفهوم «افق انتظار» به عرصهٔ جدیدی در زمینهٔ تحلیل و دریافت متون قدم نهاد. از نظر او، «افق انتظار، نظام پیچیده‌ای از خواسته‌ها و نیازهای مخاطب است که وی را به سوی یک اثر سوق می‌دهند و انتظاراتی را ایجاد می‌کنند که توقع دارند اثر در هنگام خوانش به آن پاسخ دهد». از دیدگاه یاوس، تمامی اطلاعات و دانش خوانندگان در شکل‌گیری افق انتظاری خاص تأثیر شایانی دارد و به عبارتی دیگر یک «تجربهٔ زیبایی‌شناسانه و جمعی» درک خواننده را از یک متن شکل می‌هد (همان: ۱۰۰). وی هم‌چنین، به تقسیم‌بندی افق انتظار به دو نوع « هنری- ادبی» و «اجتماعی» می‌پردازد و نوع اول را به «رابطهٔ میان متن‌ها و گونهٔ هنری مربوط با آن» مرتبط دانسته و نوع دوم را در ارتباط با «مجموعهٔ داشته‌های معنوی و رمزهای زیبایی‌شناسی» که مخاطب در اختیار دارد، می‌داند (همان: ۱۰۲).

ولفگانگ آیزر نیز بر اهمیّت دریافت اثر به منظور خلق معنا تأکید دارد. از نظر او متن، کُنشی خلاقانه است که در جریان خواندن بالفعل می‌شود و با توجّه به نقش پراهمیّت خواننده، او بر این باور است که آن‌چیزی که در طی فرآیند خواندن نصیب خواننده می‌شود محصول «خلق معنا»ست نه بازتولید داده‌های متن (ژیلی، ۱۹۸۳ : ۲). آیزر در ادامه به سه عنصر متن، خواننده و تعامل آنها اشاره می‌کند. او متن ادبی را دارای دو قطب «هنری» و «زیبایی‌شناسانه» می‌داند. قطب ادبی، متن خلق‌شده توسط نویسنده است و قطب دیگر، بخش عینیت‌یافتهٔ متن توسط خوانندهٔ فعال است (آیزر، ۱۹۷۶: ۴۸).

آیزر از سوی دیگر، به بررسی روابط بیرونی و درونی یک متن ادبی (یا به عبارتی قطب هنری آن) پرداخته و خاطرنشان می‌کند که یک متن دارای روابطی با بیرون از خود است که «بایگانی متنی» آن را تشکیل می‌دهند. بایگانی متنی، خود نیز دربرگیرندهٔ

1. Constance

بافت فرهنگی- اجتماعی است که اثر در آن شکل گرفته و شامل ارجاعات اجتماعی، تاریخی و نیز اشارات ادبی است (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۶). روابط درون‌متنی نیز شامل ارتباطات بین عناصر شکل دهندهٔ آن و ترکیبات آنهاست.

از دیگر عناصر مورد توجّه آیزر، «خواننده» است که در ارتباط با قطب زیبایی‌شناسی اثر قرار دارد. او بر این باور است که خواننده، مشارکت فعالی در آفرینش معنا دارد و خوانندهٔ پویا باید انعطاف‌پذیر بوده و پس از آن که در جریان کشف معنا به تعامل با متن اقدام می‌کند، بایستی اجازه دهد که درهای معنایی متن به رویش گشوده شود (آیزر، ۱۹۷۶: ۴۹). مفهوم «خوانندهٔ ضمنی» نیز از دیدگاه آیزر، که در مقابل «خوانندهٔ واقعی» قرار دارد، بدین معناست که خواننده سعی دارد با شیوه‌هایی خاص به دریافت متن بپردازد و معنایی افزون‌تر از آنچه نویسنده و یا متن مدّ نظرش بوده را کشف و دریافت کند(همان: ۷۰). به بیان دیگر، آیزر بر این عقیده است که «معنایی که از متن درمی‌یابیم از تنش سازنده میان نقشی که متن پیشنهاد می‌کند و مشرب خواننده واقعی حاصل می‌شود» (صهبا، ۱۳۹۱: ۱۱۳).

آیزر معتقد است که خواننده، متن را همانند یک امرِ زیسته می‌داند و سعی در یافتن نقاط مشترک و آشنا و هم‌ذات‌پنداری با آن دارد. به علاوه خوانندهٔ فعّال، بینشی پویا دارد که سبب می‌شود در جریان خوانش و دریافتِ معنا انتظاراتی از متن برایش به وجود آید. حال ممکن است در روند خواندنِ متن انتظارات وی پاسخ داده شود و یا اینکه برعکس سرخورده شود (ژیلی، ۱۹۸۳: ۵). نکتهٔ مهم آن است که بر طبق نظر آیزر، خوانندهٔ یک متن می‌تواند در جریان کشف معنا به شناخت بهتری از خویشتن نیز برسد و این امر از جمله نکات قابل توجّه نظریه دریافت در نزد او است.

رمان هرس و ادبیّات جنگ

واقعهٔ جنگ تحمیلی از جمله رخدادهای مهم تاریخی ایران است که نقشِ برجسته‌ای در ادبیّات معاصر ایفا کرده است. شکل‌گیری «ادبیّات جنگ» در سال‌های آغازین جنگ و پس از آن را می‌توان از جمله پیامدهای این رخداد دانست. این ادبیّات در ابتدا دارای شکل ناپخته‌ای بوده، به گونه‌ای که بیشتر در قالب گزارش و یا

خاطره‌نویسی‌های ارزشی نمود داشته و فاقد شکل داستانی و بی‌بهره از عنصر خیال بوده است (میرعابدینی: ۱۳۷۷: ۸۹۰). این نوع ادبی رفته‌رفته شکل منسجم‌تری یافته و نویسندگان بسیاری به نگارش داستان کوتاه و رمان در این زمینه پرداختند که در میان نمونه‌های شاخص آن می‌توان به «زمین سوخته» از احمد محمود و یا «پل معلّق» از محمّدرضا بایرامی اشاره کرد. با وجود این، بسیاری از داستان‌های معاصر، وقایع رخداده در جنگ را به تصویر می‌کشیدند و بدون بهره‌جستن از نگاهی منتقدانه و نو، کمتر حول محور پیامدها و بحران‌های روحی- روانی جنگ‌زدگان و نیز تأثیر این واقعه در زندگی انسان‌ها در سال‌های پس از جنگ بودند.

رمان «هرس» نوشتهٔ نسیم مرعشی، زندگی سه نسل از خانواده‌ای در خطهٔ جنوب را به تصویر می‌کشد که در اثر جنگ تمامی مردان خود و نیز دو تن از فرزندانشان را از دست می‌دهند و همگی دچار بحران‌ها و مشکلات شدید روحی و جسمی می‌شوند. خشونت جنگ و نیز فرهنگ مردسالارانهٔ جامعه به حدی شخصیت اصلی، به نام نوال، را درگیر خود می‌کند که دچار ازخودباختگی هویتی شده و «نقش اصیل زن» و «تقدس مادرانگی» را به فراموشی می‌سپارد (اسکویی، ۱۳۹۹: ۵۶۹)؛ به گونه‌ای که «دوپاره شدن ذهنیت» و مرزبندی عناصر رمان بر طبق «جنسیت»، به دو بخش زنانه و مردانه، در اغلب قسمت‌های داستان مشهود است (شجاعت‌زاده و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۳۰). این دوگانگی و تعارض سبب می‌شود که نوال درصدد برآمده تا به هر طریقی پای فرزند پسری را به آغوش خانواده باز کند، به امید آنکه حضور او بتواند تجلّی تمامی آرزوهای ازدست‌رفته‌اش باشد و زندگی سرشار از شادی روزهای قبل از جنگ را به خود و خانواده‌اش بازگرداند، غافل از آنکه او نیز نمی‌تواند درمانی برای زخم‌های نوال باشد. به همین دلیل از خانواده جدا شده و در طی چندین سال، در روستای جنگ‌زده‌ای به نام دارالطلعه به پرستاری از نخل‌های سوخته و احیای طبیعت می‌پردازد. این امر در نهایت همانند معجزه‌ای روح سرگردانش را آرام کرده، هویت زنانه را به او برمی‌گرداند و او را دچار تحوّل می‌کند؛ به نحوی که با خواست خود و به‌دور از همسر و خانواده‌اش، در این روستا باقی می‌ماند تا برای طبیعت همچنان مادری کند.

این رمان هر چند به طور مستقیم به روایت جنگ نمی‌پردازد اما می‌توان گفت

برگرفته از عمق آن است و پیامدهای آن را توصیف می‌کند (اسکویی، ۱۳۹۹: ۵۷۷). به عبارت دیگر، روایت داستان با بهره جستن از نگاهی نو به مفهوم جنگ و با داشتن رویکردی «انسان‌محور» به بررسی سرنوشت «انسان در جنگ» و انسان برآمده از آن می‌پردازد (سعیدی، ۱۳۸۵: ۳۰). مرعشی که خود فرزند خطهٔ جنوب است، سال‌های اولیه عمرش را در آنجا سپری کرده و تجربه حضور در فضای جنگ‌زده آن خطّه را دارد. وی با بهره‌جستن از نثری پخته و تکنیک‌های مدرن داستان‌نویسی از جمله روایت غیرخطی، کندوکاو در درون شخصیّت‌ها، تعلیق، تصویرسازی و فضاسازی با استفاده از صدا، رنگ و بو و نیز بهره‌جستن از عنصر خیال و ترکیب نمودن آن با وقایع تاریخی، اثری درخور توجّه در حوزهٔ ادبیات جنگ خلق کرده است. در واقع، رمان هرس سرگذشت مردمانی را بیان می‌کند که در لایه‌های تاریخ گم شده و به دست فراموشی سپرده شده‌اند.

از جمله نکات برجسته‌ای که در این رمان به چشم می‌خورد و آن را از دیگر آثار نگاشته شده در حوزهٔ جنگ متمایز ساخته، نگاه ویژه و عمیق داستان‌نویس به پدیدهٔ شوم جنگ است که به نحوی ماهرانه به تصویر کشیده شده و همین امر به نحوی در اقبال مخاطبان به این اثر تاثیر داشته است. بنابراین، در این تحقیق سعی بر آن خواهد شد تا دریافت خاص نویسنده از جنگ و عناصر خاص آن تحلیل و بررسی شود.

بررسی دریافت جنگ در رمان هرس

قطب متن (هنری)

در ابتدا، با در نظر داشتن بایسته‌های نظری تئوری دریافت از آیزر، می‌توان به بررسی روابط بیرونی متن که «بایگانی متنی» آن را تشکیل می‌دهند، پرداخت.

الف) ارجاعات تاریخی- اجتماعی موجود در متن اثر: در جای‌جای رمان *هرس*، عناصر گوناگونی که برگرفته از وقایع تاریخی یا اجتماعی هستند، قابل مشاهده است؛ برای نمونه می‌توان به واقعهٔ تاریخی انقلاب اسلامی، اوّلین روزهای شروع جنگ ایران و عراق در سال ۵۹ در شهر خرمشهر، آتش‌بس میان دو کشور در سال ۶۷، ویرانی شهرهای جنوبی ایران از جمله خرمشهر در اثر جنگ، حملهٔ عراق به چاه‌های نفت کویت و نیز تأثیرات منفی جنگ بر روی بازماندگان و خانواده‌های جنگ‌زده اشاره کرد.

به عبارت دیگر، برههٔ تاریخی اواخر دهه پنجاه و نیز سال‌های متشنج دههٔ ۶۰، تأثیر مخرب جنگ بر خطهٔ جنوب و ساکنان آن و سال‌های پس از جنگ به‌خوبی در این اثر به تصویر کشیده شده است. برای مثال می‌توان از آتش گرفتن چاه‌های نفت کویت و حضور کارمندان شرکت نفت ایران (از جمله رسول همسر شخصیت اول داستان) برای خاموش کردن آن در شرایطی سخت نام برد:

«رسول گوش داد به صدای خندهٔ مهزیار و گذاشت آرامَش کند. آخرین باری که صدای خنده پسرش را کنار خنده زنی شنیده بود، کویت بود. روبه‌روی هُرم آتش چاه‌های سوخته. آتش تا آسمان می‌رفت و صدایش صداهای دیگر را در خود ذوب می‌کرد. تکنیسین‌ها زبان اشاره داشتند برای حرف زدن. بخار نفتِ سوخته همه جا بود... هرم آتش موها و ابروهایشان را می‌سوزاند ... رویشان آب می‌پاشیدند که نسوزند و زیر آبی که دنبالشان می‌کرد می‌فرستادندشان جلو، دم آتش» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۱۱۱).

همچنین حضور مکان‌های جغرافیایی خاص مانند استادیوم آبان، استور آبادان، بهشت‌آباد، پل خرمشهر، روستای خزعلیه، دارالطلعه، مضیف، ملاثانی و یا زرگان در متن داستان، در بازسازی دقیق فضای داستان نقش مهمی ایفا می‌کند (پرهیزکار، ۱۴۰۱: ۳۵۴-۳۵۵).

از جمله دیگر ارجاعات تاریخی می‌توان به ایجاد نوعی مشابهت میان وضعیت رسول در کویت و داستان آتشی که به منظور سوزاندن حضرت ابراهیم(ع) فراهم شده بود، اشاره کرد. به علاوه ارجاعات اجتماعی دیگری که شامل باورها و اعتقادات اقلیمی مانند بستن چهارقل به زن حامله، نذر کردن برای امامزاده مهزیار، تأکید بر مردسالاری و برتری فرزند پسر بر دختر، یا نوشیدن آب طلاو نیز آداب و رسومی چون سورمه کشیدن چشم نوزاد، خالکوبی، قهوه خوردن و یزله کردن از جمله دیگر ارجاعات اجتماعی است که در این رمان مشاهده می‌شود (همان: ۳۶۳-۳۶۶).

ب) اشارات ادبی: از جمله نمادهای برجسته‌ای که در این رمان به چشم می‌خورد و نقش ویژه‌ای را در سرنوشت شخصیت‌ها بازی می‌کند، نخل‌های سوخته و بی‌سر است. خواننده‌ای که با فضای ادبیّات جنگ آشناست، با دیدن اشارات مختلف نویسنده به نخل‌های بی‌سر، به طور ناخودآگاه به یاد رمان نخل‌های بی‌سر از قاسم‌علی فراست می‌افتد که همانند این رمان بازگوکنندهٔ سرنوشت یک خانواده جنگ‌زده در خرمشهر است و به نوعی در حوزهٔ بینامتنیت قرار می‌گیرد.

نقل قولی از تی اس الیوت[1] که در شروع داستان بدان اشاره شده است، از جمله دیگر اشارات ادبی می‌باشد که نقش مهمی در بازگو کردن مفاهیم ضمنی داستان دارد: «جهان این‌گونه به پایان می‌رسد/ .../ نه با فریاد، که با مویه» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۵). که این نقل قول نیز به طور نمادین خلاصه‌کنندهٔ محتوای کتاب و بیانگر رنج و درد روحی است که شخصیت‌ها متحمّل آن شده و گویا درد و رنج متمادی انسان‌ها، زندگی را تحمّل‌ناپذیر کرده و این گونه است که دنیا در نظرشان بی‌معنا و پوچ می‌شود و زندگی‌شان به سر می‌رسد.

داستان تخیّلی عذرا و افرا که در ابتدا و انتهای کتاب نیز به آن اشاره شده، از اشاراتی است که به طور نمادین بازگو کنندهٔ سرنوشت شخصیت‌های اصلی داستان است.

هم‌جواری عناصری مانند ماهی، آب و گاوهای غول پیکر در صفحات اولیه داستان نیز، که فضای خطّهٔ جنوب را با تصاویری زیبا بازسازی می‌کند، از جمله اشارت‌های دیگری است که به طور ناخودآگاه یادآور اسطوره‌ای کهن در مورد طبقات مختلف زمین است، که بر طبق این حدیث، زمین بنا شده بر روی ماهی، آب، صخره، شاخ گاوی راهوار و خاک نمناک است.

«گاهی گاومیشی عظیم از آب بیرون می‌آمد و موجی که می‌ساخت قایق را آرام، مثل گهواره، تاب می‌داد. گاومیش‌ها زمینی نبودند. اندازه‌شان با جانوران این دنیا نمی‌خواند. از افسانه‌ها آمده بودند. ماهی‌ها هم روی آب می‌آمدند، ماهی‌های بزرگ سیاه و نقره‌ای و پرنده‌ها تا لب آب، درست لب آب پایین می‌آمدند و دور ماهی‌ها می‌چرخیدند» (همان: ۱۱).

بنابراین می‌توان چنین گفت که ارجاعات ادبی و تاریخی که در اکثر موارد در ارتباط با جنگ و منطقهٔ جنوب هستند، نقش مهمی در فضاسازی و ادراک متن و هدایت خواننده به سوی دریافت ویژه‌ای از جنگ دارد.

ج) بافت قوی عناصر شکل‌دهندهٔ رمان (بررسی سبک‌شناسانه):

از جمله عناصر مهمی که در درجهٔ اول می‌تواند تأثیر بسزایی در تحلیل این رمان داشته باشد، «پیرامتن» آن است. عنوان رمان، «هرس»، به‌خوبی گویای محتوای آن است. گویا با در نظر داشتن معنای لغوی واژهٔ هرس که در این‌جا به طور نمادین و با نوعی بار

1. T. S. Eliot

معنایی منفی به کار رفته است، می‌توان گفت که جنگ زندگی نسل‌هایی را کـه در ارتبـاط با آن بوده‌اند، به طور ظالمانه و وحشیانه‌ای هرس کرده و چیزی از آن باقی نگذاشته است.

جلد کتاب نیز از پیرامتن‌های دیگری است که در تفسیر داستان مؤثر است؛ چرا کـه تصویر خانه‌ای روستایی را نشان می‌دهـد کـه سـقف و دیوارهـایش ویـران شـده و تنهـا گاومیشی از پنجره، که روزنهٔ امید است، پیداست. وجـود گـاومیش کـه نمـاد زنـدگی و حیات بوده و اکنون در پشت دیوار ناامیدی پنهان شده، می‌تواند بیان‌کنندهٔ ایـن مسـئله باشد که هر چند جنگ سبب ویرانی زندگی افراد شده، امـا شـاید هنـوز هـم کورسـوی امیدی به آینده‌ای روشن وجود داشته باشد. همان‌طور کـه شـاهد آن هسـتیم در پایـان داستان، علی‌رغم تمام سختی‌ها و مشکلاتی که شخصیت‌هـای داسـتان در طـی دوره‌ای طولانی متحمّل شده‌اند و زندگیشان رو به ویرانی است، با دیدار دوباره شخصـیت اصـلی داستان، یعنی نوال، که در پایان داستان به نوعی آرامش درونـی رسـیده اسـت، شـکوفهٔ امید در دل افراد خانواده شروع به جوانه‌زدن می‌کند.

از موارد دیگری که می‌توان در بافت متن به آن اشاره کرد، واژه‌گزینی‌های مناسـب و درخور توجّه است (بهره‌جستن از اسم‌ها، صفت‌ها و افعال با بـار معنـایی خـاص) کـه در اکثر موارد نشانگر بحران‌های روحی ناشی از پیامدهای جنگ و نیز ایجاد روابـط معنـایی برجسته در میان کلمات است؛ به نحوی که خواننده به خوبی می‌توانـد بـا مـتن ارتبـاط برقرار کرده، در فضای جنگ‌زدهٔ روایت قرار بگیرد، احساسات و درونیات شخصـیت‌هـا را درک کند و با آنها همسو شـود (کـالاس و شـاربونو، ۲۰۰۲: ۳۸-۴۰). بـرای نمونـه، نویسـنده اضطرابی را که در وجود نـوال اسـت و تمـامی زنـدگی‌اش را پـس از تعـویض نابخردانـهٔ فرزندش در ازای فرزندی پسر، دربرگرفته این‌گونه به تصویر می‌کشد

«رسول پسرش را بغل گرفته بود ... روی چشم‌های نوال لایه‌ای آتش بود. داغی آتـش رسول را پس می‌زد. ... نفهمید باید چه کند با این بچـه‌ای کـه روی پـایش دسـت و پـا می‌زد. نگاه نوال همان نگاه خرمشهر بود، روزی که رسول برگشته بـود مـردهٔ پسـرش را تحویل بگیرد. اما این بار که جنگ نشده بود. کسی نمرده بود. رسول آتش‌ها را خـاموش کرده بود. کویت آتش‌گرفته تکه‌ای از جهنم بود و قرار بود گریه پسر و خنـده زنـش او را از جهنم برگرداند زمین؛ به بهشت. به هوای بهشت برگشته بود. پس این آتش چشم‌های نوال از کجا می‌آمد؟» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۱۱۳).

هم‌چنین می‌توان از بهره‌جستن از لهجهٔ جنوبی در مکالمات میان شخصیت‌ها و نیز حضور واژگان و اصطلاحات خاصّ جنوب در متن یاد کرد که نقش مهمّی در قرار دادن مخاطب در فضای آن خطهٔ جنگ‌زده و القای مفهوم مورد نظر به او را دارد: «... مهزیار خو همه‌چیش خواهرش بود. همهٔ روز ولش نمی‌کرد. انیس هم کاراشه می‌کرد. ... فقط اَمَل بُلکُمی می‌کرد» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۱۵۳). تعبیراتی هم‌چون «ناتور»، «ولک»، «بَلَم»، «عینی» و ... از جمله مثال‌های دیگری از کاربرد کلمات و اصطلاحات بومی است (پرهیزکار، ۱۴۰۱: ۳۵۸- ۳۵۹).

در این رمان که زاویهٔ دید آن نیز دانای کل است، راوی به نحوی به همه چیز واقف است و حتی از درونیّات شخصیّت‌ها نیز سخن می‌گوید و گاه حتی شاهد آن هستیم که راوی از دیدگاه تک‌گوی درونی به درون شخصیّت‌ها نفوذ می‌کند. به عبارتی، راوی افسار روایت را به طور کامل در اختیار شخصیّت‌های داستان قرار نمی‌دهد و از دیدگاه خویش به کندوکاو در درون آنها اقدام می‌کند که این امر به نوعی سبب پیوستگی در روایت داستانی می‌گردد. برای مثال می‌توان از هنگامی‌که نوال در آخرین ماه‌های بارداری از پسر نبودن فرزند خود خبردار شده و دچار آشفتگی درونی می‌شود، نام برد:

«دکتر گفت «پاشو آروم برو. شوهرت هست؟» نوال بلند شد. چهار قل را بست ... او نمی‌گذاشت همه چیز خراب شود. او یک پسر از دنیا می‌گرفت. چیز زیادی که نمی‌خواست. فقط یک پسر به جای همانی که مرده بود. به جای همه مردهایی که جنگ از او گرفته بود. در دنیای به این بزرگی یعنی فقط یک پسر سهم او نبود؟» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۵۷).

استفاده از نمادها از دیگر شاخصه‌های برجسته‌ای است که در جای‌جای این رمان به چشم می‌خورد. نمادهایی که هر کدام بویی از جنگ، ویرانی و ناامیدی دارند و هر یک به نوعی در اثر جنگ استحاله یافته‌اند. برخی از آنها که در راستای توصیف جنگ و آثار ویرانگر آن به کار رفته‌اند، نمادهایی مردانه‌اند و در تقابل با آن، نمادهای زنانه هستند که حاکی از زندگی و زایش و باروری‌اند و همگی در جنگ آسیب دیده و ویران شده‌اند (اسکویی، ۱۳۹۹: ۵۷۸).

از مهم‌ترین نمادهای این داستان «درخت نخل» است. نخل که نماد پایداری و استواری است، شباهت بسیار زیادی با انسان داشته و با «نفر» شمارش می‌شود و در این

داستان از آن به صورت نخل‌های سوخته و بی‌سر یاد شده است. در واقع، نویسنده رابطهٔ استعاری میان نخل‌هایی که در اثر جنگ سوخته و سر خویش را از دست داده‌اند، با مردان خانواده که در جنگ از دنیا رفته‌اند، برقرار کرده است. بدین جهت، شاهد آن هستیم که همان‌گونه که مردان خانواده تکیه‌گاهی برای نوال، مادر خانواده، بوده‌اند و فقدانشان سبب ایجاد بحران روحی بزرگی در او شده، وی نیز با دیدن نخل‌های سوخته دچار غمی بزرگ می‌شود و به منظور برگرداندن آنها به حیات، مادرانه به نگهداری از آنها اقدام کرده و گویا نوعی رابطه عاطفی با آنها برقرار می‌کند. به طوری‌که در پایان داستان می‌بینیم، بودن در کنار نخل‌هایی که بالاخره پس از مدت‌ها جوانه زده‌اند، او را شفا داده و نور زندگی را در دلش زنده می‌کند (حسن‌زاده نیری و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۶۳):

«دست کشید به تنهٔ نخل‌ها. همه استوار و محکم بودند. جزئی از زمین. انگار از ازل این‌جا بوده‌اند و ... تا ابد، می‌مانند. این نخل‌ها مانده بودند. جایی که هیچ مردی زنده نمانده بود. سوخته، مُرده، اما سرپا. نخل‌ها نگهبان روستا بودند ... همان مردهایی که نوال دنبالشان می‌گشت. مردهایی که در شهر نمی‌دید ... نوال به اندازه روزهای خرمشهر آرام بود. به اندازهٔ تمام مُرده‌های آن سال ... نخل‌ها با نوال کاری کرده بودند که رسول هیچ وقت نتوانسته بود بکند. نوال مال نخل‌ها شده بود. مال این مَردهای مُردهٔ دشداشه‌پوش سرپا» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۱۸۱-۱۸۲).

«گاومیش» نماد دیگری در داستان است که سمبل حیات و زایایی است. با وجود این، می‌بینیم که این نماد نیز بی‌بهره از تأثیرات ویرانگر جنگ نبوده و هر کدام در اثر انفجار بمب در طویله‌شان، قسمتی از اعضای بدن خود را از دست داده‌اند. نکته قابل توجّه آن است که نویسنده ارتباط همسویی میان زنان بی‌سرپرست روستا که در اثر جنگ همسر و فرزندانشان را از دست داده‌اند و به مراقبت از گاومیش‌هایی می‌پردازند که خود به علت جنگ ناقص شده‌اند، برقرار می‌کند. گویی جنگ سبب ویرانی نیروی حیات و زایایی در زنان و در گاومیش‌ها، که هر دو نماد زندگی‌اند، شده است و اکنون آنچه از آنان باقی مانده، چیزی جز شبحی بیش نیست.

«رسول نگاه کرد به گاومیش‌های سیاه امعقیل که قدشان از او هم بلندتر می‌زد. هفت گاومیش عظیم، همه ناقص و ناتمام. از نزدیک جانورهای دیوماننـد سیاه بزرگی

بودند فقط شبیه گاومیش. هر کدام چیزی از گاومیش کم داشتند ... جلویی به جای دو دست دو چوب داشت ... دیگری تکه‌ای مثلثی از کوهانش رفته بود ... گاومیش آخری نیمه‌بالایی صورت نداشت ...» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۳۹).

«دارالطلعه» یا شهر زنان نیز از نمادهای شاخص داستان است که بخش مهمی از وقایع در آن اتفاق می‌افتد. شهر زنان از جمله مفاهیمی است که در ادبیات فارسی و به خصوص متون حماسی از جمله اسکندرنامه‌ها بسامد زیادی داشته و از دیدگاه جامعه‌شناختی، بیانگر عصیان زنان به جوامع مردسالارانه و تلاش برای استقلال است (پویان و همکاران، ۱۳۹۹: ۲۱۳-۲۱۸). در رمان هرس، دارالطلعه روستایی دورافتاده است که ساکنان آن را زنان آسیب‌دیده از جنگ تشکیل می‌دهند و مردان در آن جایی ندارند: «ئی‌جا همه مثل همیم؛ گاومیشا، زنا، نخلا. همه عقیم، تنها و بی‌دنباله» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۴۰). با وجود این، این روستا با قدرت و جوهر زنانگی که در وجود ساکنان آن است، به مکانی برای ترمیم زخم‌هایشان تبدیل می‌شود و حیات و زندگی دوباره را به آنان بازمی‌گرداند (حسن‌زاده نیری و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۶۲).

بهره جستن از رنگ‌ها و مرتبط ساختن رنگ‌های روشن و سرزنده با امید و روشنی و رنگ‌های تیره و خاکستری با ناامیدی، نگرانی و ترس، از جمله دیگر مواردی است که به‌وفور درتصاویر این رمان به چشم می‌خورد. برای مثال، جوانه زدن نخل‌ها پس از مراقبت نوال از آنها و وجود جوانه‌های سبز نخل‌های کوچک در کنار نخل‌های سوخته و نخلستان خاکستری از جمله مواردی است که نویسنده توانسته به خوبی با استفاده از رنگ‌ها، امید و ناامیدی را در کنار هم قرار داده و فضایی ویران‌شده و سرشار از ناامیدی را، در کنار جوانه زدن سبزی و امید به تصویر بکشد. مثلاً در بخشی از داستان، رسول تصویر رنگین زندگیِ سرشار از امید و روشنی‌اش در خرمشهر و روزهای قبل از جنگ و مردن پسر کوچک‌شان را چنین به یاد می‌آورد: «رسول خانهٔ خرمشهرشان یادش آمد. گل‌های کاغذی سرخابی، پرده‌های گلدوزی، بوی غذا، رنگینک، بوی شیر. نوال با لباس‌های رنگی به شرهان شیر می‌داد که دندان‌هایش تازه نوک زده بود...» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۱۵۳-۱۵۴). در اینجا مشاهده می‌شود که شور زندگی به خوبی با استفاده از رنگ‌ها به تصویر کشیده شده است. و در مقابل، در موارد بسیاری، تصویر مکان‌های جنگ‌زده (از جمله خرمشهر

ویران‌شده یا حتّی باران که در اثر وجود مواد شیمیایی به رنگ سیاه می‌بارد) با رنگ خاکستری و یا سیاه آورده شده که این مورد علاوه بر انتقال احساس ناامیدی و یأس، در قرار دادن مخاطب در فضای متن و درک جو حاکم بر داستان بسیار مؤثر است.

نمادهای دیگری نیز هم‌چون چشم‌های قرمز و مراقبِ (نوال) که رسول همه‌جا آنها را در پشت پنجره می‌بیند و نماد اضطراب، دلهره و نگرانیِ ناشی از بحران‌های روحی هستند و یا پرنده، که نماد معصومیت پرپر شدهٔ شرهان (پسر اول خانواده که در اثر اصابت ترکش فوت کرد) است، در این داستان به چشم می‌خورد و در رساندن مفاهیم موجود در داستان نقش پراهمیتی دارند.

توصیفات قوی و دقیق داستان از جمله دیگر ویژگی‌های برجستهٔ آن است که سبب جذابیت و گیرایی هر چه بیشتر اثر شده و از جمله عواملی است که در فضاسازی نقش عمده‌ای ایفا کرده و همانند یک تابلوی نقاشی مخاطب را به سوی خود دعوت می‌کند. تصاویری چون روز تَرک خرمشهر در زمان حمله به آن، توصیف خرمشهر جنگ‌زده و ویران شده زمانی که نوال پس از پایان جنگ به همراه فرزندانش به آنجا می‌رود، توصیفِ درد و رنج رسول در زمان دیدن مرگِ افراد خانواده‌اش و تنها دفن کردن آنها، تصویرِ ورود نوال به خانه به همراه فرزندِ پسر و شادی افراد خانواده، تصویر روستایی که نوال در آن به همراه زنان جنگ‌زده و بی‌سرپرست زندگی می‌کند، از جمله توصیفات ماهرانه‌ای هستند که در این داستان به چشم می‌خورد و در بازسازی فضای جنگ‌زدهٔ محل وقوع داستان و ایجاد تعامل خواننده با متن نقشی کلیدی‌دارند. به علاوه، «گفتمان مردسالارانه» این اثر، که گواه آن است که از دیدگاه نویسنده جنگ و خشونت آن دستاورد «جهان مردگرا» است و آنها سبب ویرانی زندگی شده‌اند، در کنار دیگر توصیفات درخور، نقشی کلیدی را در درک متن ایفا می‌کنند (اسکویی، ۱۳۹۹: ۵۷۷).

استفاده از صداها و بوها در تصویرسازی و خلق فضای مناسب و ایجاد ارتباط میان صداهای موجود در محیط با حالات روحی شخصیّت‌ها از جمله دیگر موارد قابل ملاحظه در این رمان است که نویسنده از آن بهره جسته است. برای نمونه می‌توان از زمانی یاد کرد که نوال فرزند دختر خویش را با پسر کوچک تازه متولّدشده‌ای در بیمارستان عوض می‌کند و پس از آن عذاب وجدانی دائمی گریبان‌گیر او شده و صدای گریه نوزادش را

همواره می‌شنود. یا زمانی‌که واقعیّت را به رسول گفته و با ناامیدی احساس مـی‌کنـد بـه آخر خط زندگی‌اش رسیده است، حجمی مبهم از صداها را تا صبح در سرش مـی‌شـنود که بیانگر بحران شدید روحی او و تلاطم دنیای درونش در مواجهه با واقعیت است:

«رسول شب نیامد. نوال همان‌طور نشسته ماند. با همه صداهایی که دورش را گرفتـه بود. چیزی داشت مغزش را می‌تراشید و صداهای دور را پیدا مـی‌کـرد... صـدای ماشـین آقاش را می‌شنید که صبح‌ها مـی‌بـردش نخلسـتان عـاموش ... صـدای پسـرعاموهاش را می‌شنید. جمله‌های واضحشان را ... نوال صدای بلبل‌های نخلستان را می‌شنید ... خنـدهٔ خودش را می‌شنید ... توی مدرسه، روز عروسـی‌اش قبـل انقـلاب ... نـوال صـدای گریـهٔ شرهان را قاتی خندهٔ خودش می‌شنید. ... صدای قلپ قلپ خون را شنید که داشت روی لباسش می‌ریخت ... نوال صدای گریـه [دختـرش] را مـی‌شـنید کـه از دهـان کـوچکی می‌آمد ...» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۱۷۰).

شخصیّت‌های داستان که همگی تحت تأثیر فرهنگ و اجتماع خود هستند، هر کـدام به نوعی با نام‌های خویش، که به طرز دقیقی برایشان انتخاب شده است، هم‌راستا بوده و سرنوشت تلخ خود را به دوش می‌کشند. بـرای نمونـه مـی‌تـوان بـه دو شخصـیّت مهـم داستان یعنی نَوال و همسرش رسول اشاره کرد: نوال که نام شخصیّت اول داستان اسـت از نظر لغوی به معنـای «بهـره و نصـیب» اسـت. او کـه در اثـر جنـگ تمـامی امیـدها و آرزوهایش را ازدست‌رفته می‌داند و فرزند اولـش را از دسـت مـی‌دهـد، دچـار آشـفتگی روحی شدیدی می‌شود و همواره درصدد است که «بهرهٔ خود» را از دنیـا بـا داشـتن یـک فرزند پسر، که از دیدگاه او می‌تواند نماد برآورده شدن تمام آمالش باشد، بگیرد. او جـزء شخصیت‌هایی است که پس از طی دوره‌ای دشوار و گـذر از باورهـای غالـب جامعـه چـون «برتری مردان» و «جنس دوم» بودن زنان، که چند نسل از خانواده را تحت تـأثیر قـرار داده (اسکویی، ۱۳۹۹: ۵۷۶)، هویت، زنانگی و استقلال خود را با سفری درونی در کنـار نخـل‌هـا و پرستاری از آنها پیدا کرده و به شکوفایی و اقتدار می‌رسد؛ به گونه‌ای کـه نویسـنده از او بـا عنوان «مادر نخل‌ها» یاد می‌کند (مرعشی، ۱۳۹۶: ۵۱). به بیان دیگر، نـوال شخصـیت «پویـا و تحوّل یافتهٔ» این داستان است که حضورش روند داستان را تغییـر داده و عـلاوه بـر اینکـه خود دچار دگرگونی شده و اصالت و آرامش خویش را بازمی‌یابد، بـر دیگـر شخصـیت‌هـای

داستان و حتی طبیعت تأثیر می‌گذارد (حیدری و همکاران، ۱۳۹۸: ۷۵). در واقع، همان‌گونه که دامان طبیعت به پناهگاهی برای نوال تبدیل شده است، او نیز با قدرت مادرانگی خود درصدد بخشیدن زندگی دوباره به طبیعت برمی‌آید (شجاعت‌زاده، ۱۳۹۹: ۱۳۹).

رسول، همسر نوال، نیز در معنای لغوی به معنای «فرستاده» است. او نماینده جامعهٔ مردسالار است و رفتارهای تبعیض‌آمیز و طرز تفکرش حاکی از «ارزش‌گذاری هویتی جنسیتی» و برتری مردان بر زنان است؛ به گونه‌ای که در خانواده نگاه تحقیرآمیز به زن و فرزندان دخترش داشته و تنها فرزندان پسر را ارج می‌نهد (اسکویی، ۱۳۹۹: ۵۷۵). رسول با وجود آنکه پیش از جنگ زندگی بسیار خوبی داشته، و نویسنده از ابتدا سعی بر آن دارد که «پویایی و تحول» شخصیتش را با توصیف «خصوصیات ظاهری» به تصویر بکشد (حیدری و همکاران، ۱۳۹۸: ۷۱)، با وقوع جنگ و سپس نبود نوال، سرنوشتش چنان دگرگون می‌شود که دیگر قادر به مبارزه با دشواری‌های زندگی نیست. رسول به حدی دچار رنج می‌شود که غرورش را از دست داده و تمام زندگی‌اش تحت تأثیر قرار می‌گیرد و تنها در پایان داستان، امید به بازگشت دوباره نوال یا دیدن او می‌تواند کورسویی از امید را بر زندگی ازدست‌رفتهٔ او بتاباند. نکته‌ای که می‌توان در ادامه به آن اشاره کرد این است که «تقابل میان شخصیت‌ها»، از جمله دو شخصیت اصلی نام‌برده، یعنی نوال و رسول، و ویژگی‌های متضاد آنها که با استفاده از توصیفات دقیق به تصویر کشیده شده است، در پیش‌برد داستان و پی‌ریزی حوادث نقش مهمی را ایفا می‌کند (همان: ۷۷). از جمله این تقابل‌ها می‌توان از یک سو به وابستگی و پذیرفتن «فرودستی زن» و نیز «محوریت» و برتری مرد در محیط خانواده و از سوی دیگر، سکون و درخودماندگی نوال و در مقابل آن رشد و پیشرفت رسول اشاره کرد (اسکویی، ۱۳۹۹: ۵۷۸).

فرزندان خانواده نیز هر کدام به نوعی درگیر با مشکلات حادی هستند و گویا حضور نداشتن نوال و بحران‌های روحی و عاطفی‌ای که جنگ در او به وجود آورده است، به طور ناخودآگاه بر روی تمام فرزندانش اثر گذاشته و تمامی آنها در اثر این وقایع دچار استحالهٔ روحی و روانی شده‌اند. به عبارتی، فشار روانی جنگ و پیامدهای آن، از همه افراد این خانواده انسان‌های از خودبیگانه و دگرگون‌شده‌ای ساخته که با قبل از جنگ قابل مقایسه نیستند. دختران نوال، امل، انیس و تهانی، نیز شخصیت‌های منفعل و کمرنگی هستند که

نویسنده تنها گاه از آنها برای معرفی حضور ویژگی‌های نوال در وجودشان استفاده می‌کند (حیدری و همکاران، ۱۳۹۸: ۷۴). مهزیار، پسر ناتنی نوال، از جمله شخصیت‌های شاخص داستان است که نماد «امید» و «رویش زندگی» بوده و به طور غیرمستقیم به دیگر شخصیت‌ها پویایی می‌بخشد (همان : ۷۲). بنابراین با توجه به نامگذاری‌های مناسب شخصیت‌ها توسط نویسنده و خلق ویژگی‌های متناسب با هر فرد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که انتخاب نام نمادین این رمان (هرس) نیز بسیار هوشمندانه صورت گرفته، چرا که جنگ و عوارض آن بر زندگی سه نسل تأثیرات جبران‌ناپذیر و مخربی گذاشته است؛ چه آنهایی که قبل از جنگ متولّد شده و در زمان جنگ در دوران بزرگ‌سالی یا میان‌سالی بوده‌اند و چه آنهایی که در دوران جنگ و یا بعد از آن متولّد شده‌اند.

از دیگر موارد مهمّی که جزء ویژگی‌های برجستهٔ این رمان است و می‌تواند از تکنیک‌های مدرن داستان‌پردازی به شمار رود، روایت غیرخطی داستان است که سبب مشارکت فعال خواننده در درک معنا می‌گردد. به بیان دیگر، روایت غیرخطی باعث می‌شود که خواننده با پیش رفتن در خوانش داستان، قسمت‌های مختلف آن را به‌تدریج در ذهنش کنار هم گذاشته و به خلق معنایی جدید نائل شود. علاوه بر آن، نویسنده سعی داشته است که میان صورت و معنای متن هماهنگی ایجاد کند: بدین صورت که همان‌طور که جنگ، زندگی تمامی افراد رمان را درگیر خود کرده و آن را به چندپاره تقسیم کرده است، از نظر ساختار روایی نیز می‌بینیم که تکّه‌های مختلف داستان در فلش‌بک‌ها و بازگشت به زمان حال به‌تدریج در کنار هم قرار می‌گیرند و داستان را که به صورت لایه‌لایه نوشته شده در ذهن مخاطب شکل می‌دهند. همچنین، بهره جستن از نمادها، همان‌طور که در بالا ذکر گردید، «پایان باز» داستان و استفاده از قصه عذرا و افرا برای پایان بخشیدن به آن (دماوندی و کمانگر، ۱۳۹۱: ۱۴۶-۱۴۷) و نیز کندوکاو در درون شخصیت‌ها و بازگو کردن حالات روحی و درونی آنها در موارد متعدّد، می‌تواند از جمله دیگر شاخصه‌ها و تکنیک‌های مدرن داستان‌نویسی باشد که در این رمان مورد استفاده قرار گرفته است (همان: ۱۳۷). با بررسی موارد یاد شده می‌توان چنین نتیجه گرفت که تمامی عناصر شکل‌دهندهٔ بافت رمان در جهت ارائهٔ تصویر خاصی از جنگ نقش داشته و افق انتظار خاص خوانندهٔ رمان را شکل می‌دهند.

قطب خواننده (بُعد زیبایی‌شناسانه متن)

بنابر نظر آیزر، یکی از اولین اقداماتی که خواننده به طور ناخودآگاه در زمان رویارویی با متن انجام می‌دهد، «یافتن موارد آشنا» در آن است (رستمی، ۱۳۸۹: ۵۶). بدین معنا که هر خواننده خود دارای تجربیات شخصی است و از سوی دیگر دانشی نسبی از متون پیشین در ذهن او نقش بسته است. وی در هنگام رویارویی با متنی جدید و به منظور رمزگشایی از آن، در صدد یافتن مشابهت‌هایی میان دانسته‌ها و تجربیات خویش و محتویات موجود در متن برمی‌آید. پیدا کردن موارد آشنا در متن که می‌تواند در حکم «برانگیزاننده»هایی برای خواننده باشد (همان)، سبب می‌شود که خواننده اولین قدم را در جهت ایجاد تعامل با متن برداشته و به سوی کشف معناهای جدید در متن اقدام کند.

از جمله اولین برانگیزاننده‌ها و موارد آشنایی که خوانندهٔ رمان *هرس* در سطرهای اول داستان با آن مواجه می‌گردد، اسامی‌ای چون «آرم شرکت نفت» و «جاده اهواز-آبادان» است که در مواجهه با آنها خوانندهٔ ایرانی به خوبی متوجّه می‌شود که داستان در فضای جنوب کشور اتفاق می‌افتد و خود را برای یافتن نشانه‌های بیشتری از این فضا و هم‌پیوندی با آن آماده می‌سازد. تصویر جادهٔ ویران‌شده در اثر جنگ که رسول در آن مشغول رانندگی است، نشانهٔ بارز دیگری است که به‌وضوح اشاراتی به درون‌مایهٔ داستان دارد: «هرچه رسول بیشتر می‌راند جاده ویران‌تر می‌شد. آسفالت جابه‌جا شکافته بود. از گرما بود یا شکافندگی موج بمباران که هنوز بعد از نه سال از آخر جنگ، نوبت صاف کردنش نرسیده بود» (مرعشی، ۱۳۹۶: ۷-۸). تصویری که مرعشی از ویرانی جاده در اثر جنگ و یا بمباران ارائه می‌دهد، برای خوانندهٔ ایرانی که خود تجربهٔ مستقیم یا غیرمستقیمی را از جنگ، ویرانی‌های ناشی از آن و نیز سال‌های بعد از وقوع آن دارد، کاملاً آشناست و به همین سبب خواننده با دیدن این نشانه، که جزء اولین علایمی است که او را در فضای داستان قرار می‌دهد، وارد تعامل و ارتباط با متن می‌گردد و در انتظار آن است که نقاط تشابه دیگری از تجربهٔ زیسته خود با متن بیابد و سپس به رمزگشایی از آن در جریان خوانش خود ادامه دهد.

خواننده در جریان کشف علایم جدیدتر در ارتباط با فضایِ جنگ‌زده داستان، مردمان جنوب و تصاویر متعددی از زندگی یک خانواده که بحران‌های ناشی از جنگ را تحمل

می‌کند، به کشف معناهای جدیدتر دست می‌یابد و اقدام به خلق معنا نیز می‌کند؛ چرا که کشف معنا نوعی «لذت زیبایی‌شناسانه» است و به خواننده نیز این امکان را می‌دهد که درجریان خوانش، به کشف و شناخت بهتری از خود دست یابد (آیزر، ۱۹۷۶: ۵۲).

به بیان دیگر مخاطب از یک سو با تعمّق در داستان و مواجه شدن با شخصیّت‌هایی که هر کدام به نوبهٔ خود در معرض تأثیرات جنگ قرار گرفته‌اند، در ابتدا به جنگ از زاویه جدیدی می‌نگرد و سپس سعی در همذات‌پنداری با افراد داستان کرده و خودش را در شرایط دشوار آنها و به نوعی در درون متن قرار می‌دهد. در واقع، نویسنده خواننده را مستقیما مورد خطاب قرار نمی دهد بلکه با القای «آرمان‌ها و ضد آرمان‌ها» از طریق شخصیت‌های داستان، او را به واکاوی خود و شناخت بیشتر خویش وادار می‌کند (صهبا، ۱۳۹۱: ۱۲۳). در مواردی نیز که وقایع داستانی سبب آشنایی‌زدایی شده و تعجّب مخاطب را برمی‌انگیزند، از متن فاصله گرفته و از خود پرسش‌های هستی‌شناسانه می‌پرسد؛ پرسش‌هایی مانند این که اگر در شرایط آنان قرار داشت و تمامی این بحران‌ها و مصیبت‌های شوم ناشی از جنگ را از سر گذارنده بود، چطور رفتار می‌کرد؟ آیا همانند نوال همواره در آرزوی رسیدن به آینده‌ای روشن بوده و دست به عملی غیرمتعارف می‌زد؟ و یا همانند رسول زیر بار تمام سختی‌ها قد خم می‌کرد و به خاطر محافظت از خانواده، از علایقش می‌گذشت و خویشتن را فدا می‌کرد؟ آیا می‌توانست توازنی میان واقعیّت و خیال برقرار کند و جنگ و آنچه از سر گذرانده را به دیدهٔ تجربه و بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگی بداند؟ و یا این‌که همواره در صدد پیکار با این واقعیت تلخ برمی‌آمد؟ آیا همانند انیس، فرزند دوم خانواده، صبوری پیشه می‌کرد و واقعیّت را می‌پذیرفت یا همانند امل، فرزند اول، کینه‌ای نهفته در درونش نسبت به همه‌کس و همه‌چیز به خصوص مردان شکل می‌گرفت؟ پرسش‌هایی از این قبیل سؤالاتی اساسی هستند که می‌توانند در ذهن پرسشگر خواننده شکل بگیرند و او را به کندوکاو بیشتر در متن داستان و در نهایت به سوی شناختی بیشتر از خویش رهنمون شوند.

در واقع، مخاطب ایرانیِ داستان که جنگ را درک کرده و از آن شناختی دارد، در هنگام رویارویی با این متن که برگرفته از عمق جنگ است، به نوعی دچار احساس نوستالژی سیاه شده و خود را در برههٔ حساسی از تاریخ کشور می‌یابد. نکتهٔ مهم آن است که متن به خوبی توانسته به ترکیب عناصر گوناگون هویّتی، فرهنگی، تاریخی، اجتماعی و

حتّی سیاسی دست یابد و آنها را به نحوی ماهرانه و با نگاهی خاص در اختیار مخاطب قرار دهد. بدین علّت مخاطب آگاه، زمانی که به متن اعتماد کرده و در جریان کشف معنا قرار می‌گیرد، انتظارش از متنی که متعلّق به حوزهٔ ادبیات جنگ است تا حد زیادی برآورده شده و تفسیرهای دیگری به تفسیرهایی که خود از جنگ دارد، افزوده می‌شود. در واقع می‌توان گفت که این متن سعی بر آن دارد تا برداشت‌های سنتی و کلاسیک از جنگ را در هم‌شکسته و با ترکیب واقعیت با عنصر خیال و با به تصویر کشیدن زندگی سه نسل از انسان‌هایی که هر کدام به نوبه خود درگیر جنگ هستند، لایه‌های درونی انسان معاصر را کاویده و متنی را آفریده که پاسخ‌گوی نیاز نسل جدید امروز باشد؛ نسلی که آگاهانه درصدد پاسخ دادن به پرسش‌های معرفت شناسانهٔ خویش است.

تعامل میان متنِ رمان و خواننده

یکی از نکات اساسی که آیزر در نظریهٔ دریافت به آن اشاره می‌کند، آن است که متن دارای «فضاهای خالی» و نکات مبهمی است که خواننده می‌بایست در جریان فرآیند خوانش به پر کردن این فضاها و رفع کردن ابهامات متنی اقدام کند و این امر به تعامل میان متن و خواننده سمت و سوی ویژه‌ای می‌بخشد (آیزر، ۱۹۷۶: ۳۱۸-۳۱۹). به بیان دیگر، خواننده متن را وارد آگاهی خویش کرده و سپس از «ذخیرهٔ تجربه خود» به منظور پر کردن شکاف‌های موجود در متن، هماهنگ‌سازی و نیز رمزگشایی از آن استفاده می‌کند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۷: ۹۵).

گاه وجود این فضاهای خالی نشئت‌گرفته از آن است که اشارات فرهنگی- اجتماعی موجود در بایگانی متن، از بستر اصلی خویش خارج شده و در معنا و بافت دیگری به کار برده شده‌اند (ژیلی، ۱۹۸۳: ۷). این ناهماهنگی میان متن و خواننده می‌تواند سبب ایجاد فضاهای خالی شود که هرخواننده، به منظور همسان‌سازی و یکدست نمودن متنی که با آن مواجه است، سعی در پرنمودن آنها با بهره جستن از اطلاعات و دانش خویش دارد. برای مثال، وجود داستان عذرا و افرا که به طور نمادین برای بیان سرنوشت شخصیّت‌های اصلی داستان به کار برده شده است و در صفحات پایانی کتاب به چشم می‌خورد (مرعشی، ۱۳۹۶: ۱۸۴-۱۸۵)، از جمله مواردی است که خواننده در فرآیند خوانش

آن با دشواری مواجه می‌شود؛ چرا که یک قصّه در بافت دیگری غیر از بافت اصلی خود به طور نمادین به‌کار رفته و خواننده تلاش می‌کند تا وجه تشابهاتی میان داستان اصلی و این قصّه بیابد و به نحوی پرسش‌های موجود در ذهن خویش را پاسخ دهد.

یا به طور نمونه، اشاره به داستان حضرت ابراهیم(ع) و افروخته شدن آتش و سرد شدن آن، زمانی که راوی در صدد اشاره به داستان رسول در کویت برای مهار کردن آتشی بسیار زبانه کشنده است و آتش بر او اثری ندارد چرا که سرشار از امید است (مرعشی، ۱۳۹۶: ۱۱۱)، سؤالاتی را ناخواسته در ذهن مخاطب برمی‌انگیزد. وی از طریق بهره‌جستن از اطلاعات تاریخی خود در این زمینه و با توجّه به آنچه که از زندگی رسول تاکنون در جریان خوانش کشف نموده، سعی در برقراری ارتباط میان این داده‌ها و کشف معنایی جدید می‌کند.

از دیگر مواردی که می‌توان گفت سبب ایجاد فضاهای خالی بسیاری در متن شده، روایت غیرخطی داستان و ارجاعات پیوسته به گذشته و زندگی زمان حال شخصیت‌ها و نیز تعلیق و حذف بسیاری از صحنه‌ها به منظور گیرایی بیشتر است. این موضوع سبب می‌شود که ذهن کنجکاو مخاطب تلاش نماید تا قطعات مختلف داستان را همانند جورچینی در کنار هم قرار داده و سپس درصدد پرکردن فضاهای خالی برآید (کالاس و شاربونو، ۲۰۰۲: ۸۱-۸۳).

نمونه‌های دیگری از این قبیل در رمان قابل مشاهده است که به طور مثال می‌توان به زمانی که نسیبه، پرستار بیمارستان، بچه‌ای را انتخاب می‌کند و بنابر خواسته نوال درصدد عوض کردن او با دختر تازه متولّد شده‌اش برمی‌آید، اشاره کرد. در واقع، وقایع بسیاری در این میان حذف شده‌اند و ذهن خواننده در تلاش برای پاسخ‌گویی به آنها برمی‌آید؛ وقایعی مانند این‌که نسیبه چگونه و چطور آن کودک خاص را که شبیه به عراقی‌ها بود، از میان نوزادان دیگر انتخاب می‌کند و آیا با مادر نوزاد در این باره صحبتی انجام می‌دهد؟ و یا این‌که نوزاد نوال، پس از آنکه وی تنها یک بار او را از دور در خانه این زن می‌بیند، چه روزهای سختی را قبل از آمدن رسول و اقدام برای بازپس گرفتنش گذرانده؟ و چرا همواره مریض، زرد و رنجور و غمگین و منزوی بوده است؟

بنابراین با توجّه به مثال‌های یادشده می‌توان چنین گفت که حضور فضاهای خالی در این رمان، که در فضای جنگ و سال‌های پس از آن رخ داده، به عنوان عاملی

تعیین‌کننده، تعامل میان متن و خواننده را بیشتر ساخته و سبب می‌شود که خواننده با تلاش هرچه بیشتر به بازسازی معنا اقدام کرده و معنای مورد نظر خویش را در ارتباط با مضمون داستان بیافریند. معنایی که برگرفته از حافظه تاریخی- ادبی و اجتماعی اوست و در بازسازی روند داستانی مؤثر است.

اگرچه، بدیهی است که ارزش و جایگاه دفاع مقدس ملّت رشید ایران در برابر تهاجم گسترده قدرت‌های جهانی به نمایندگی صدام حسین در دل تاریخ محفوظ خواهد ماند.

یکی دیگر از مواردی که در تعامل میان خوانندهٔ این متن و خود اثر تأثیر شایانی دارد، برداشت ویژه‌ای است که نویسنده با در نظر داشتن جامعهٔ معاصر، از مفهوم جنگ ارائه داده است. به عبارتی، مرعشی جنگ را تنها به عنوان یک پدیدهٔ بیرونی و یک واقعهٔ تاریخی که در برهه‌ای از زمان اتفاق افتاده و نتیجهٔ خودکامگی برخی قدرت‌هاست، نمی‌داند. در نظر او، هر چند جنگ اولیه میان دو کشور پایان یافته است، اما اکنون جنگ حقیقی در درون افراد و وجدان آنها در حال رخ دادن است و آنها را تا سالیان سال درگیر خویش نموده و سبب به وجود آمدن پیامدهای انسانی و اجتماعی ناگواری می‌شود. به بیان دیگر، جنگِ درونی شخصیّت‌ها را، که گاه به درگیری بیرونی میان افراد خانواده و گاه حتی جامعه نیز منجر می‌شود، می‌توان در زمرهٔ تعابیر و برداشت‌هایی دانست که نویسندهٔ رمان هرس از مفهوم جنگ ارائه داده است و با بهره‌جستن از نگاهی دیگرگون به آن در شکل‌دهی افق انتظار خوانندگان معاصر ایرانی نقش مهمی ایفا کرده است. بدین جهت با در نظر داشتن موارد یاد شده و جهت‌گیری خاص نویسنده، می‌توان این رمان را به نوعی متعلّق به حوزهٔ ادبیات ضدجنگ نیز دانست؛ چرا که در صدد نشان دادن چهرهٔ ویرانگری از جنگ است که مسبب مصائب بسیاری بوده و می‌تواند در آینده و سرنوشت مردم یک کشور اثرگذار باشد.

نتیجه‌گیری

نسیم مرعشی با نگارش رمان *هرس*، که به جرئت می‌توان گفت یکی از آثار متفاوت ادبیات جنگ در نوع خود است، گامی بزرگ در جهت تغییر افق انتظار خوانندگان ایرانی برداشته و نگاهی نو از مفهوم جنگ ارائه داده است. او با بهره‌جستن از تکنیک‌های مدرن داستان‌نویسی از جمله تعلیق، روایت غیرخطی، نمادها و بهره‌جستن از صداها، رنگ‌ها و بوها، پردازش داستان در فضایی متفاوت نوآوری‌های درخوری عرضه کرده است.

وی با سخن گفتن از جنگ که در برهه‌ای از تاریخ کشور ما رخ داده است، پیامدها و عواقب سوء و انکارناپذیر آن را، که خانواده‌های بی‌شماری را درگیر خود کرده، به گونه‌ای نقّادانه به تصویر می‌کشد و با بررسی مسائل انسانی جنگ، به سرنوشت تلخ انسان استحاله‌یافته در این دوران و پس از آن اشاره می‌کند. او خطّهٔ جنوب را، که بیشترین صدمات را از جنگ تحمیلی دیده است، به عنوان بستر داستان انتخاب می‌کند و گام‌به‌گام خواننده ایرانی را که تجربه زیسته‌ای از این رخداد داشته است، با خود همگام کرده و ذهن پرسشگر او را به درک ابعاد جدیدی از جنگ و پیامدهایش وامی‌دارد. خواننده‌ای که شاید بسیاری از داشته‌هایش را در جنگ از دست داده است، در این رمان به‌خوبی می‌تواند احساس همذات‌پنداری با شخصیت‌های داستانی کرده و به دنیایی ماورای واقعیّت تلخ تاریخی سفر کند.

تحلیل مفهوم جنگ در این رمان از دیدگاه نظریه دریافت و بررسی قطب متن و خواننده و تعامل آنها از دیدگاه آیزر حاکی از آن است که مرعشی با شکستن کلیشه‌های مربوط به جنگ توانسته است نگاهی چندجانبه و معنادار از آن ارائه داده و با تغییر افق انتظار خوانندهٔ معاصر و فراخواندن وی به مشارکت در فرآیند پویای تولید معنا، به وی این امکان را می‌دهد که به بازتعریف جدیدی از رابطهٔ خود با جنگ در گذر زمان دست یابد. بنابراین می‌توان چنین گفت که این رمان سرآغازی برای نگارش آثار موفّق داستانی دیگری از این دست در ادبیّات معاصر فارسی می‌تواند باشد.

منابع

اسکویی، نرگس (۱۳۹۹) «تحلیل دیدگاه نجات زمین توسط زنان در رمان هرس با رویکرد بوم فمینیستی»، نشریه زن در فرهنگ و هنر. شماره ۴، صص ۵۶۷- ۵۸۶.

پرهیزکار، زرین‌تاج (۱۴۰۱) «بررسی ادبیات اقلیمی در رمان هرس اثر نسیم مرعشی»، فصل نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دوره ۱۴، شماره ۵۱، صص ۳۴۱- ۳۷۱.

پویان، مجید، محمدرضا نجاریان و الهام حسن‌شاهی (۱۳۹۹) «شهر زنان در سام‌نامه و پیگیری ردپای آن در ادبیات فارسی»، متن‌پژوهی ادبی، سال ۲۴، شماره ۸۴، صص ۲۱۱- ۲۴۲.

حسن‌زاده نیری، محمدحسن، اعظم زنگنه و آزاده اسلامی (۱۳۹۹) «تحلیل رمان هرس بر اساس نظریه سوگ»، پژوهشنامه ادبیات معاصر ایران، شماره ۳، صص ۱۴۹-۱۶۶.

حیدری، منیره، حسین پارسایی و حسام ضیایی (۱۳۹۸) «بررسی شخصیت‌پردازی زنان در رمان هرس»، نشریه زن و فرهنگ،سال دهم، شماره ۴۰، صص ۶۷-۸۰.

دماوندی، مجتبی و جعفری فاطمه کمانگر (۱۳۹۱) «رمان مدرن روایتی دیگرگونه و دیریاب»، متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ ۵۳، صص ۱۳۳-۱۵۶.

رستمی، فرشته (۱۳۸۹) «زیبایی‌شناسی دریافت در «دل فولاد»، پژوهش‌های ادبی، سال ۷، شمارهٔ ۲۹ و ۳۰، صص ۴۹-۷۰.

سعیدی، مهدی (۱۳۸۵) «رویکردهای عمدهٔ ادبیات داستانی جنگ (۱۳۸۴-۱۳۵۹)»، پژوهش زبان و ادب فارسی، شمارهٔ هفتم، صص ۳۶-۲۱.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۹۷) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، بان.

شجاعت‌زاده، تهمینه، نرگس اسکویی و آرش مشفقی (۱۳۹۹) «نظریه افتراق زنان و تحلیل آن در رمان هرس»، نقد و نظریه ادبی،سال پنجم، دوره اول، صص ۱۲۳-۱۴۲.

صهبا، فروغ (۱۳۹۱) کارکرد ابهام در فرآیند خوانش متن، تهران، آگه.

مرعشی، نسیم (۱۳۹۶) هرس، چاپ شانزدهم، تهران، چشمه.

میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷) صد سال داستان‌نویسی، ج ۳، تهران، چشمه.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷) «یاوس و ایزر: نظریهٔ دریافت»، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۱۱، صص ۹۳-۱۱۰.

Calas, F. et Charbonneau, D-R (2002) Méthode de commentaire stylistique, Paris,Éditions Nathan.

Iser, W (1976) L’acte de lecture : théorie de l’effet esthétique, Bruxelles,Éditions Mardag.

Gilli, Y., « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser», Semen,1983, 1-11, available from: http://journals. openedition. org/semen/4261,DOI: 10. 4000/semen. 4261.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و هشتم، بهار ۱۴۰۲: ۱۸۱-۱۵۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۸
نوع مقاله: پژوهشی

نقد روانشناسانهٔ رمان «بانوگوزن» براساس مفهوم فانتزی روانی

ایوب مرادی*

چکیده

زیگموند فروید به‌عنوان اولین روانشناس مطرح‌کنندهٔ ایدهٔ ناخودآگاه به‌مثابه مخزنی برای ذخیرهٔ افکار، امیال، آرزوها و احساسات فروخورده، در تأملات خود از فرایندی روانی با عنوان «فانتزی» یاد می‌کند که وظیفهٔ اصلی آن کنترل اضطراب‌ها و تعارض‌های درونی افراد است. فانتزی‌هایی که خاستگاه آنها همان امیال و آرزوهای ذخیره‌شده در ناخودآگاه است و کارکرد اصلیشان نیز انکار واقعیت‌های بیرونی و فراهم‌آوردن شرایطی انتزاعی برای ارضای ذهنی این امیال و آرزوها. برخی از این فانتزی‌پردازی‌ها به‌شکل ناآگاه‌اند و برخی نیز حالتی آگاهانه دارند. یعنی فردی که در واقعیت از برآورده‌کردن خواسته‌هایش عاجز می‌ماند، در عالم رؤیا شرایطی را برای احساس کاذب ارضای امیالش مهیا می‌سازد؛ همان ترفندی که «طاطا»، شخصیت اصلی رمان «بانوگوزن»، برای خالی‌کردن خشم خود از آن بهره می‌جوید. رمان «بانوگوزن» اثر مریم حسینیان ازجمله آثار داستانی معاصر است که پس از انتشار مورد توجه طیف متنوعی از خوانندگان و منتقدان قرار گرفت؛ رمانی که محور اصلی آن فانتزی‌پردازی‌های ذهنی شخصیت اصلی در ذهن و البته تأثیرات این نوع فانتزی‌پردازی در زندگی واقعی او و اطرافیان است. توفیق رمان یادشده در میان مخاطبان و همچنین نگاه ویژهٔ نویسنده به مفهوم فانتزی روانی در طراحی روایت، سبب شد تا در این مقاله که به‌شکل تحلیلی- توصیفی نوشته شده است، سرگذشت شخصیت اصلی، خاستگاه‌های گرایش به فانتزی و ویژگی‌های این

* دانشیار گروه زبان وادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران ayoob.moradi@pnu.ac.ir

CC BY NC

فانتزی‌پردازی و نسبت آن با خشم درونی این شخصیت بررسی و تحلیل شود. نتایج نشان می‌دهد که خشم منبعث از گذشتهٔ پرمسئلهٔ «طاطا» در کنار خشمگینی از شرایط بارداری ناخواسته، باعث می‌شود که او با استفاده از ظرفیت‌های نمادین گوزن همچون خشم، غیرت، چالاکی، بی‌رحمی و نرینگی، به تسویه‌حساب با مقصران شرایط زندگی‌اش بپردازد؛ خشمی مخرّب که درنهایت آثار منفی‌اش متوجه خود «طاطا» نیز می‌شود.

واژه‌های کلیدی: نقد روانشناسانه، فانتزی روانی، خشم، رمان «بانوگوزن»، مریم حسینیان.

بیان مسئله

استفاده از اصطلاح و مفهوم فانتزی در دانش روانشناسی اول‌بار از سوی زیگموند فروید بود. از نگاه فروید، فانتزی‌ها همیشه و همه‌جا همراه ما هستند؛ به‌شکلی که ارتباط ما با محیط پیرامون در بیشتر اوقات ازطریق این فانتزی‌ها تنظیم می‌شود. ازسویی این امیال سرکوب‌شده، احساسات فروخورده و تأملات سانسورشدهٔ افراد است که بر ساخت فانتزی‌ها اثر می‌گذارند؛ به‌نحوی‌که گاه در افرادی با گذشته‌ای پرمسئله موضوع فانتزی‌پردازی از حالت ناآگاه خارج می‌شود و ساخت فانتزی‌های ذهنی، شکلی آگاهانه به خود می‌گیرد و هدف اصلی آن کاهش اضطراب‌های زندگی واقعی است.

رمان «بانوگوزن» اثر مریم حسینیان ازجمله آثار داستانی پرفروش زبان فارسی است که از زمان انتشار در سال ۱۳۹۹ تابه‌امروز در چندین نوبت تجدید چاپ شده است. اثری که گذشته از اقبال چشم‌گیر خوانندگان، از سوی هیئت داوارن جایزهٔ ادبی اصغر عبداللهی نیز به‌عنوان رمان برگزیدهٔ سال انتخاب شد. این‌درحالی‌است که اثر دیگر حسینیان «بهار برایم کاموا بیاور» نیز در سال ۱۳۸۹ از سوی جایزه‌های ادبی چهل و هوشنگ گلشیری مورد توجه و تقدیر قرار گرفته بود.

رمان «بانو گوزن» به دلیل پرداختن به برخی وقایع شگفت و فراواقعی، به موازات روایت رئالیستی‌ای که دارد، ذهن خواننده را به سوی آثار خلق‌شده براساس اصول مکتب رئالیسم جادویی سوق می‌دهد. اما مسئله اینجاست که به‌جز همین ویژگیِ هم‌راستایی امور شگفت با واقعیت، دیگر ویژگی‌های رئالیسم جادویی همچون غلو و مبالغه، پرداختن به عناصر اسطوره‌ای با محوریت اسطوره‌های بومی، نقد اجتماعی-سیاسی و ... در متن مشاهده نمی‌شود. خاصه آنکه امور شگفت این رمان که کارکردی جبرانی بر روان دارند، معطوف به راوی اول‌شخص است و به نظر می‌رسد ادعای مشارکت شخصیت‌هایی همچون فرشاد و دوست عباس در مشاهدهٔ این امور بیشتر با خیال‌پردازی‌های همین راوی مطابق است تا واقعیت.

به نظر می‌رسد یکی از اصلی‌ترین دلایل توفیق رمان «بانوگوزن» در جذب مخاطب، به‌ویژه خوانندگان زن، توجه ویژهٔ این اثر به مفهوم فانتزی روانی است. شخصیت اصلی این رمان زنی به نام «طاطا» است که تلاش می‌کند با پاک‌کردن گذشتهٔ تلخ و تاریک

خود، شخصیت تازه و موفقی از خویش ارائه کند. تلاش و آرزوی این زن برای پاک‌کردن گذشته و ساخت امروز و آینده، به دلیل بارداری ناخواستهٔ او با چالش مواجه می‌شود و او که حالا به‌جهت دشواری دوران بارداری مجبور به خانه‌نشینی است، به مرور گذشتهٔ خود می‌پردازد؛ گذشته‌ای که مملو از تحقیر، ترس، فقر و تنهایی است. سفر ذهنی طاطا به گذشته‌ها در ادامه با ساخت فانتزی ذهنی گوزن خشمگین برای انتقام از عوامل شوربختی همراه می‌شود؛ گوزنی که در فانتزی‌های طاطا از تک‌تک مقصران وضعیت زندگی او انتقام می‌گیرد.

نویسنده در پژوهش پیشِ‌رو در پی آن است تا ازطریق بررسی شواهد متنی و براساس مفهوم فانتزی و فانتزی‌پردازی در دانش روانشناسی به این سؤالات پاسخ دهد:

الف: خاستگاه‌ها و علل شکل‌گیری فانتزی در ذهن طاطا چیست؟

ب: ماهیت نمادین و اسطوره‌ای فانتزی گوزن خشمگین چیست؟

ج: فانتزی گوزن خشمگین چه کارکردی در ذهن و روان طاطا دارد؟

پیشینه

با وجود آنکه در حوزهٔ فانتزی به عنوان یکی از ژانرهای ادبی پژوهش‌های بی‌شماری در قالب مقاله، پایان‌نامه و رساله انجام شده، اما بررسی فانتزی در معنای مکانیزمی روانی، در مطالعات ادبی چندان مورد توجه نبوده است. البته در میان پژوهش‌های انجام‌شده با محوریت فانتزی به‌مثابه ژانری ادبی، مواردی وجود دارد که در آن نویسنده به کارکرد روانشناسانهٔ این ژانر، به‌ویژه در آثار داستانی کودک و نوجوان، پرداخته است. برای نمونه ابراهیمی لامع (۱۳۹۱) طی مقاله‌ای که در نقد داستان «مسابقهٔ سرعت» نوشته، به بررسی کارکردهای روانی داستان‌های فانتزی بر روی مخاطب کودک و نوجوان پرداخته است. لامعی معتقد است که فانتزی می‌تواند نقش بسزایی در پرورش ناخودآگاه کودکان داشته باشد چراکه «در بسیاری از داستان‌های فانتزی، شخصیت‌های جاندار و بی‌جان همواره بخشی از افکار و درونیات یا آرزوهای کودکان را در قالب شخصیت خود مجسم کرده و از طریق دراماتیزه‌شدن داستان در ناخودآگاه کودک وارد شده و تأثیر لازم را می‌گذارند» (لامعی، ۱۳۹۱: ۵۴). در نمونه‌ای مشابه، جمالی و خجسته

(۱۳۹۳) با بررسی تعدادی از آثار فانتزی کودک و نوجوان در گسترهٔ زمانی پس از انقلاب تا ۱۳۸۷، موضوع تأثیر فانتزی بر اصلاح یا تغییر کلیشه‌های جنسیتی را در ناخودآگاه مخاطبان این آثار مورد مطالعه قرار داده‌اند. مطابق نتیجه‌گیری این مقاله، ارتباط مستقیمی میان فانتزی بودن یا نبودن آثار مورد بررسی با انعکاس کلیشه‌های جنسیتی وجود دارد. همچنین عباسی و میرابوطالبی (۱۳۹۸) طی مقاله‌ای، کارکرد فانتزی سفر را در رمان «کنسرو غول» بررسی کرده‌اند. نویسندگان ضمن تأکید بر تأثیر استفاده از عناصر جادویی همچون جادوگران و غول‌ها بر حرکت قهرمان نوجوان رمان از خودآگاه به ناخودآگاه، در پایان به این نتیجه رسیده‌اند که قهرمان این رمان در سفر خود «با بحران‌های کودکی و نوجوانی واقعی در دنیاهای فراواقعی درگیر است و از رهگذر شناخت شرارت‌ها و تجربه‌نمودن ترس‌ها، با انتخاب خود از آنها فاصله می‌گیرد و به دنیاهای واقعی می‌رسد» (عباسی و میرابوطالبی، ۱۳۹۸: ۷۹).

همانگونه‌که پیداست، پژوهش‌های یادشده همانند بیشتر نمونه‌های مشابه خود، محوریت را بر بررسی ژانر ادبی فانتزی گذاشته‌اند؛ درحالی‌که مقالهٔ حاضر درصدد نقد روانشناسانهٔ اثری داستانی با محوریت فانتزی در معنای مکانیزمی روانی برای برآوردن آرزوهای تحقق‌نیافته و امیال سرکوب‌شده است. علاوه‌براین رمان «بانو گوزن» نیز به دلیل آنکه مدت چندانی از انتشارش نگذشته، چندان مورد توجه منتقدان آثار ادبی واقع نشده است و بر همین اساس می‌توان ادعا کرد که این مقاله اولین نقد مبتنی بر چهارچوب مقالات دانشگاهی است که بر این رمان نوشته شده است.

مبانی نظری

روانشناسی بیش‌ازآنکه بر گفته‌ها و اظهارنظرهای آشکار ما توجه کند، تمرکز خود را بر واکاوی امیال، احساسات و خواسته‌های درونی‌مان می‌گذارد. مقولهٔ بررسی محتوای ناخودآگاه که اول‌بار زیگموند فروید، روانشناس دوران‌ساز اتریشی، ایدهٔ آن را مطرح ساخت و بعدها توسط دیگرانی همچون یونگ و لاکان نیز بسط داده شد، بیش از هرچیزی بر پایهٔ این انگاره شکل گرفته است که «آن‌کس که بیان می‌کند (یا به قول لاکان سوژهٔ بیانگر) و آن‌کس که بیان می‌شود (یا به تعبیر لاکان سوژهٔ بیان) هرگز

هویتی واحد نیستند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۴۶۹/۱). براین‌پایه روانشناس کاردان تلاش می‌کند همچون کارآگاهی کارآزموده از ظاهر و سطح آشکار کلام عبور کند تا محتواهای پنهان را دریابد و البته در این مسیر تمرکز بر رؤیاها، چه از نوع بیداری چه رؤیاهای عالم خواب، بیشترین اثرگذاری را در کشف این محتوای پنهان دارد. فروید خواب و رؤیا را در کنار هنر و زبان‌پریشی عرصه‌هایی برای خوانش ناخودآگاه می‌دانست؛ ازهمین‌رو موضوع مهم‌ترین کتاب این روانشناس، تفسیر رؤیا است. همانگونه‌که یونگ نیز اثری در همین موضوع دارد. لاکان هم که به‌شکلی تکمیل‌کننده و بسط‌دهندهٔ اندیشه‌های فروید است، اعتقاد دارد ناخودآگاه ساختاری مشابه زبان دارد و دربردانندهٔ زنجیره‌ای از دال‌های سرکوب‌شده است که به زبان استعاره و مجاز سخن می‌گوید. هم‌او در بحث شیوه‌های برون‌ریزی محتوای ناخودآگاه مقولهٔ «فانتزی» را مطرح می‌سازد.

الیزابت اسپیلیوس (۲۰۰۱) در مقالهٔ مهم خود با عنوان «مفهوم فانتزی در نزد فروید و کلاین» ضمن تأکید بر اهمیت مقولهٔ فانتزی در نظرگاه فروید از اینکه او هیچ مقاله‌ای را به‌طور مشخص به این مفهوم اختصاص نداده است، اظهار تعجب می‌کند. اسپیلیوس در ادامه می‌نویسد تنها نوشته‌ای که فروید طی آن صریح‌ترین دیدگاه‌هایش را دربارهٔ فانتزی مطرح کرده، مقالهٔ «صورت‌بندی دو اصل حاکم بر ذهن» است. فروید در این مقاله فانتزی را فعالیتی برای تحقق آرزو می‌داند که منشأ آن غرایز جنسی، پرخاشگری و تکانه‌های ناهوشیار است. جاناتان لیر نیز در اثر خود با موضوع معرفی و نقد آراء فروید، ذیل مدخل فانتزی این‌گونه نوشته است: «داستانی خیالی که در آن آرزوها محقق شده‌اند. این ماجراهای خیالی بسته به نیروهای متعارض در ذهن فرد، شکل‌های مختلفی می‌یابند» (لیر، ۱۴۰۲: ۳۴۰).

از نگاه فروید برخی فانتزی‌ها ریشه در ناخودآگاه دارند و این حالت ناهوشیار یا ناخودآگاه را تا انتها حفظ می‌کنند؛ اما غالب فانتزی‌ها در بخش خودآگاه یا نیمه‌آگاه تشکیل می‌شوند و بعد از طی فرآیند واپس‌رانی به دست فراموشی سپرده می‌شوند. «فانتزی‌های ناخودآگاه هیستریکی یا همیشه ناخودآگاه می‌مانند و یا ـ آنگونه که غالباً رخ می‌دهد ـ زمانی به‌شکل فانتزی‌های خودآگاه و رؤیاپردازی‌هایی بوده که به‌مرور فراموش شده‌اند و فرآیند واپس‌رانی آنها را به حالت ناخودآگاه درآورده است» (Freud, 1908: 161).

فانتزی عرصه‌ای است برای تجلّی عقده‌های فروخورده، احساسات سرکوب‌شده و اندیشه‌های بیان‌ناشدنی. فانتزی پرده‌ای سینمایی را فراهم می‌سازد که بر روی آن امکان نمایش درونی‌ترین آرزوها و امیال فراهم است. پرده‌ای برای نمایش فیلمنامه‌ای که بازیگر اصلی آن خود سوژه است و نویسنده و کارگردانش ناخودآگاه. به‌گونه‌ای که می‌توان مدعی شد بسیار پیشتر از آنکه پیشرفت‌های صنعتی امکان خلق آثار نمایشی و فیلم‌های سینمایی را فراهم آورد، ناخودآگاهِ بدوی‌ترین انسان‌ها دست‌به‌کار خلق آثار نمایشی داشته است. اسلاوی ژیژک در شرح مقولهٔ فانتزی لاکانی می‌گوید اصلی‌ترین کارکرد فانتزی آن است که «مختصات میل سوژه را فراهم آورد، ابژهٔ آن را مشخص سازد و جایگاهی را که سوژه در آن می‌پذیرد تعیین کند. تنها به میانجی فانتزی است که سوژه در مقام فاعل میل، در مقام موجودی خواهشگر، قوام می‌یابد: از طریق خیال‌پردازی است که یاد می‌گیریم چگونه میل بورزیم» (ژیژک، ۱۳۹۷: ۲۲).

عرصهٔ خیال و فانتزی نه‌تنها توهم برآورده‌شدن امیال را فراهم می‌سازد، بلکه شیوهٔ میل‌ورزی را نیز به سوژه می‌آموزد. میلی که حول محور حفره‌ای خالی شکل می‌گیرد. «فضای خیال (فانتزی) نقش یک سطح خالی را ایفا می‌کند؛ قسمی پردهٔ نمایش برای برون‌تاباندن میل‌ها و آرزوهای خویش: حضور دلفریب و هوش‌ربای محتویات مثبت و محصّل آن کاری جز پرکردن نوعی خلأ و تهی‌بودگی نمی‌کند» (همان: ۲۶). به عبارت دیگر، آرزوی سوژه برای دست‌یابی به ابژه‌ای خیالی حول این حفرهٔ خالی، سناریوهایی را پدید می‌آورد که میزانسنِ فانتزی امکان اجرای آن را فراهم می‌سازد. اما نباید از این مهم غافل بود که فانتزی هرگز باعث ارضای کامل میل نمی‌شود، بلکه تنها توهم ارضاشدن را پدید می‌آورد. به تعبیر لاپلانش و پونتالیس، فانتزی در غیاب ابژهٔ مفقود، امکان تجربهٔ دروغین ارضای اصلی را فراهم می‌آورد و براین‌پایه می‌توان گفت «فانتزی نه ابژهٔ میل بلکه موضع یا زمینهٔ آن است» (لاپلانش و پونتالیس ، ۱۹۸۶: ۲۴-۲۶ نقل در هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۱-۱۲۰).

نکتهٔ قابل توجه دیگر آن است که فروید زمانی‌که از کارکرد رؤیا می‌گوید، نگاهش بیشتر معطوف به رؤیای خواب است. موضوعی که آن را به‌تفصیل در کتاب مهم خود «تفسیر خواب» (۱۳۹۶) تشریح کرده است. اما وقتی موضوع فانتزی مطرح می‌شود، بحث

فراتر از خواب و رؤیا است. به تعبیر گاستون باشلار «بیینندهٔ خواب شبانه منِ خود را از دست داده است؛ درحالی‌که شخص خیال‌پرداز می‌تواند در مرکز منِ خیال‌بافش کوژیتویی را شکل دهد» (باشلار، ۱۹۸۴: ۱۲۹ نقل در تقوی فردود، ۱۳۹۵: ۷۴). گرچه باشلار این جملات را در تشریح خیال‌ورزی‌های ویژهٔ شاعران گفته است، اما بی‌گمان می‌توان از آن در تفسیر فانتزی یا خیال‌پردازی‌های زمان بیداری نیز بهره جست.

همچنین جولیا سیگال در توضیح مفهوم روانشناسانهٔ فانتزی به کارکردی ناخودآگاه در ذهن اشاره می‌کند که طی آن «عناصر عاطفی قدرتمندی را که به جایی دیگر تعلق دارند، به یک خاطره اضافه کرده و درنتیجه آن را به چیزی دیگر ترجمه می‌کنیم» (سیگال، ۱۴۰۰: ۲۰). این نوع از فانتزی‌ها نیز گرچه به‌سان رؤیاهای خواب‌های‌مان کاملاً ناخودآگاه نیستند، اما بی‌شک فهم چیستی و چگونگی تأثیر آن بر رفتار فردی چندان آسان نیست. چه‌بسا نیازمند یاری‌جستن از روانشناسان کارآزموده باشد. فروید مثال‌های مختلفی را در تشریح این نوع فانتزی مطرح می‌سازد که در آنها فرد بدون آگاهی از زمینهٔ رفتارها و داوری‌هایش، با ارتباط برقرارکردن میان امور کاملاً بی‌ربط، دست به رفتارهایی می‌زند که به‌هیچ‌روی با موقعیت فعلی فرد هم‌خوانی ندارد. به عبارت دیگر تجربه‌ای از زمان گذشته را با موقعیت فعلی که هیچ ربطی به آن تجربهٔ قبلی ندارد، درهم می‌آمیزد و رفتاری نامربوط انجام می‌دهد. فروید حتی به این نتیجه رسید که این انگاره‌ها و فانتزی‌های کاملاً ذهنی می‌تواند بر جسم افراد نیز تأثیر بگذارد و باعث اختلال‌های روان‌تنی گردد. البته برخی از فانتزی‌هایی که فروید به آنها می‌پردازد کاملاً غیرشخصی‌اند و به‌مثابه الگوهایی جهانی عمل می‌کنند؛ برای نمونه، عقدهٔ ادیپ که فروید آن را بر پایهٔ فانتزی‌های جنسی کودکان برای آمیزش با والدین غیرهمجنس خود مطرح ساخت.

بحث دربارهٔ فانتزی‌های ناآگاه خواه‌ناخواه ذهن را به سوی مفهوم طرحواره‌های ذهنی یا روان‌بنه می‌بَرد. ژان پیاژه اولین کسی است که در مطالعات خود با موضوع شیوهٔ استدلال، تفکر و قضاوت کودکان، مسئلهٔ طرحواره را مطرح کرد. به اعتقاد او، این عنصر به‌عنوان اساسی‌ترین واحد شناخت در کودکان «در برخورد با اجسام، افراد و وقایع جهان شکل می‌گیرد» (احمدوند، ۱۳۹۱: ۱۳۴) و آنها را قادر می‌سازد تا ازطریق انطباق با مسائل و

درونی‌سازی امور به شناخت ذهنی از محیط دست یابند. طرحواره‌ها الگوهایی برخاسته از اجتماع و فرهنگ‌اند که به‌شکل دانش‌ها و آگاهی‌های ازپیش‌آماده، ضمن تأثیر بر تفسیرهای‌مان از مسائل، ما را قادر می‌سازند تا «بتوانیم مفاهیم انتزاعی و اطلاعات تازه را بر مبنای مفاهیم عینی- تجربی و چارچوب‌های مفهومی- شناختی و پیش‌فرض‌های فرهنگی دریابیم» (نیکویی و باباشکوری، ۱۳۹۲: ۱۵۴).

مفهوم طرحواره بعدها به‌شکلی جدّی در مطالعات مربوط به درمان‌های روانی مورد توجه قرار گرفت و چهره‌هایی همچون جفری یانگ با پیشنهاد روش «طرحواره‌درمانی» درصدد بود چارچوبی را ارائه نماید که مطابق آن روانشناس بتواند ضمن شناسایی طرحواره‌های ناسازگار که شیوهٔ رفتار و تفسیر فرد را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، طرحواره‌های سازگار را جایگزین آنها سازد. از نگاه یونگ ریشهٔ این الگوهای ناسازگار باورهای فردی دوران کودکی دربارهٔ خود و محیط اطراف است که به فرد می‌آموزد «با موقعیت‌های مختلفی که در دوران بزرگسالی تجربه می‌کنند، چگونه برخورد کنند» (آرنتز و خندرن، ۱۳۹۴: ۳۲). یانگ و کلوسکو (۱۳۹۶) طرحواره‌های مهم مؤثر در رفتار افراد را ذیل یازده عنوان دسته‌بندی کرده‌اند که از مهم‌ترین آنها می‌توان به طرحواره‌های شکست، بی‌اعتمادی، طردشدگی، نقص و وابستگی اشاره کرد.

گذشته از فانتزی‌های ناآگاه و طرحواره‌ها که هردو ماهیتی ناخودآگاه دارند، گروهی از فانتزی‌سازی‌ها آگاهانه اتفاق می‌افتند. به‌این‌صورت که افراد در طول روز و هنگام بیداری و هُشیاری اقدام به ساخت فانتزی‌هایی می‌کنند که برآورندهٔ آرزوهای قلبی آنان است. آرزوهایی که در جهان واقعیت در دسترس نیست. مثلاً فردی که در واقعیت از انجام امری ناتوان است، در عالم فانتزی خود را بر انجام آن امر خاص قادر می‌بینند. «برخی فانتزی‌های خاص توهماتی را مربوط به جهان مشترک با دیگران بازنمایی می‌کنند که تصدیق این توهمات به دست ما، کم‌وبیش موجب آسایش ما در جهان اجتماعی‌مان می‌شود» (سیگال، ۱۴۰۰: ۴۸).

این نوع فانتزی‌ها پاره‌ای اوقات می‌تواند سودمند واقع شود و باعث جبران کمبودها و برآورده‌شدن آرزوها و امیال گردد. دراین‌حالت فانتزی مکانیسمی دفاعی است که بهره‌جستن از آن باعث آسان‌شدن شرایط بغرنج افراد در واقعیت می‌شود. اما اگر

غرق‌شدن در فانتزی حالت افراط به خود بگیرد، به‌گونه‌ای که زندگی فرد و ارتباط او با واقعیت‌های پیرامونش را مختل کند، فانتزی ماهیت سودمند خود را از دست می‌دهد و می‌تواند به‌مثابه اختلالی شخصیتی محسوب شود که نیازمند درمان است. پدیده‌ای که از آن با عنوان «رؤیاپردازی ناسازگار» یاد می‌شود. طی این نوع فانتزی‌پردازی‌ها فرد گاه ساعت‌ها فارغ از اتفاقات پیرامونی، مشغول رؤیاپردازی است. این نوع فانتزی‌سازی‌ها بیشتر در کودکانِ تنها دیده می‌شود و با ورود کودک خردسال به دبستان پایان می‌یابد. که اگر این اتفاق نیفتد، فرد به ساخت فانتزی‌های دلخواه و اشتغال به آنها وابستگی شدید و اعتیادگونه پیدا می‌کند.

تأکید بر این نکته ضروری است که تمامی انواع فانتزی‌ها و رؤیاپردازی‌ها چه آنها که ناآگاهانه رخ می‌دهند و چه دسته‌ای که در زمان بیداری اتفاق می‌افتند، ماهیتی جبرانی دارند. یعنی انرژی امیال و آرزوهای برآورده‌نشده یا احساسات منکوب‌شده که در ناخودآگاه پنهان مانده‌اند، در فانتزی‌ها برون‌ریزی می‌شوند و فرد با استفاده از این ابزار به حالت تعادل می‌رسد. ازهمین‌رو بی‌راه نخواهد بود اگر گفته شود فانتزی‌پردازی بیشتر در میان کسانی رواج دارد که زندگی حال یا گذشته‌شان دستخوش دشواری‌ها و کاستی‌های مختلف بوده است یا اینکه از نگرانی خاصی رنج می‌برند.

تحلیل داده‌ها

در این بخش تلاش خواهد شد تا با استفاده از شواهد موجود در متن رمان «بانوگوزن»، ضمن ریشه‌یابی علل گرایش شخصیت اصلی به ساخت فانتزی، جنبه‌های مختلف این فانتزی‌پردازی‌ها بررسی و تحلیل شود. پیشتر اشاره شد که خاستگاه اختلال رؤیاپردازی ناسازگار یا همان افراط در فانتزی‌پردازی، زندگی پرچالش و مملو از دشواری افراد است. موضوعی که در زندگی شخصیت «طاطا» کاملاً مشهود است.

خاستگاه‌ها و عوامل گرایش به فانتزی در شخصیت طاطا

مشکلات خانواده (فقر، اعتیاد...)

طاطا در خانواده‌ای سطح پایین به دنیا آمده و پرورش یافته است. مادرش برای امرار معاش مجبور به کارکردن در خانه‌های دیگران است، پدرش دستفروشی می‌کند و برادرانش کفترباز و معتاداند. مواردی که هرکدام به طریقی باعث ایجاد حس تحقیر،

تنفر و ترس در طاطا شده‌اند. حس تحقیر به دلیل جایگاه خانوادگی، حس تنفری که نسبت به عوامل این وضعیت به‌ویژه پدرش و البته مادرش دارد و ترس از آشکارشدن وضعیت واقعی خانواده‌اش در نزد اطرافیان. اروینگ گافمن، جامعه‌شناس و نظریه‌پرداز تئوری «داغ ننگ»، در کتاب خود با همین عنوان، با محور قراردادن موقعیت اجتماعی افرادی که به دلیل وجود شکاف میان هویت اجتماعی بالفعل و بالقوه‌شان دچار اضطراب و هراس می‌شوند، به تشریح ویژگی‌های این وضعیت خاص پرداخته است. گافمن از این وضعیت ویژه با عنوان «داغ ننگ» یاد می‌کند و افراد داغ‌خورده را کسانی می‌داند که به دلیل بروز شکاف یادشده میان هویت حقیقی و هویت ایده‌آل «قادر به پیروی از هنجارهای متداول جامعه نیستند و در نزد سایر افراد معمولی یا عادی مورد پذیرش واقع نمی‌شوند» (کیان‌پور، ۱۳۹۲: ۷). این دست افراد همواره نگران آشکارشدن حقیقت‌اند و یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های‌شان مدیریت تأثیر عامل داغ‌خوردگی در زندگی شخصی و ارتباطات‌شان با دیگران است. برای نمونه طاطا وقتی لباسی را که مادرش از خانهٔ صاحب‌کارش آورده است به تن می‌کند، پیوسته در این هراس است که مبادا «یک‌روز که دارم توی خیابان راه می‌روم کسی به شانه‌ام بزند و بگوید: ببخشید، این ژاکت مال خودتونه؟» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۴).

در دوران جوانی هم که با پشت‌پا زدن به گذشته، صاحب موقعیت و منزلت جدیدی شده است، وقتی به اتفاق همسرش امیرعلی برای شرکت در مراسم تدفین مادر به مشهد می‌رود، تمام نگرانی‌اش به این امر معطوف است که امیرعلی نفهمد که «فین‌فین‌های غلامرضا و آب‌پرتقال خوردن‌های حرفه‌ای‌اش ربطی به اندوه و افتادن فشارش ندارد» (همان). این مسئله حتی باعث خرافاتی‌شدن طاطا می‌شود؛ آنجاکه دربرابر نگاه‌های خیرهٔ شخصیت شهره که کارش فالگیری است دچار هراس و نگرانی می‌شود که مبادا «شهره بداند که یک برادرم کفترباز و معتاد است و آن یکی، شغل خوبش مسافرکشی است؛ که مادرم توی خانه‌های مردم کار می‌کرده و پدرم جایی نزدیک حرم، بعد از بازار عباس‌قلی‌خان بساط داشته؛ نه اینکه مُهر و تسبیح بفروشد... لیف و جوراب و ناخن‌گیر و سنگ‌پا و گاهی هم دستمال و بادبزن» (همان: ۱۸-۱۹).

طاطا می‌خواهد که از این گذشته به‌شکل کامل منفک شود و به همین دلیل از

هرآن‌چیزی که در برابر این خواست و اراده مانع ایجاد کند، بیزار است. تا آنجاکه نسبت به همسر برادرش فقط و فقط به این دلیل ساده که از او برای یکی از نزدیکانش خواستگاری کرده است، نقاری شدید به دل می‌گیرد: «زن غلامرضا را نفرین می‌کردم که می‌خواهد آرزوهایم را خفه کند در مغازهٔ چرک و کثیف برادرش» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۵۹). طاطا حتی برای انتقام از او پای دوستش را به زندگی برادرش باز می‌کند (همان: ۵۸). این کینه حتی شامل فرزندان برادرش نیز می‌شود: «دخترش دوید جلو در؛ دختربچهٔ کثیفی با موهای چرب و آب‌دماغ آویزان که بلافاصله پشت چادر مادرش پنهان شد. دوست نداشتم عمه‌اش باشم و بغلش کنم» (همان: ۲۷).

مسئله اینجاست که گذشته‌ای که طاطا از آن فرار می‌کند، جزئی از وجود اوست که آینده را نیز تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. هراندازه هم که استادانه درصدد پنهان‌کردن آن باشد، باز از جایی این گذشته خود را نمایان می‌سازد. مثلاً یک‌بار که دور از شهر پدری، پسری از خانواده‌ای متمول از طاطا خواستگاری می‌کند. او هم برای آنکه مبادا گذشته‌اش بر این خواستگاری اثر منفی بگذارد، به دروغ می‌گوید که پدرش تازه فوت کرده است و بهتر است «آشنایی خانواده‌ها باشد برای موقع عقد» (همان: ۵۰)؛ اما شرایط به‌گونه‌ای پیش می‌رود که در انتها طاطا متوجه می‌شود: «مرا گرفته بودند برای برادر صرعی‌شان به این امید که سطحم پایین‌تر است و جمعش می‌کنم» (همان). حتی تغییرات چهره و رفتار مطابق مُد روز نیز گویی نمی‌تواند تأثیر حقیقت تلخ گذشته را از زندگی او بزداید. ازهمین‌رو وقتی یکی از دوست‌پسرهای طاق و جفت طاطا از «فاز زمخت و شهرستانی»اش می‌گوید، او از خود می‌پرسد: «پس موهای صورتی‌ام چی بود، یا چهارتا سوراخ گوشم؟» (همان: ۹۳).

نکتهٔ قابل توجه دربارهٔ گذشتهٔ طاطا، نقش خاص برخی از اطرافیان او است. مادر، پدر، زن غلامرضا، کیارش، فرشاد و مائده ازجمله کسانی هستند که هرکدام به طریقی گذشتهٔ طاطا و به تبع آن امروز او را تحت تأثیر قرار داده‌اند.

مادر طاطا زنی سختی‌کشیده است که برای گذران امور خانواده مجبور به کارگری در منزل دیگران است. طاطا احساسات متناقضی به مادر دارد. گاه او را مایهٔ شرمساری و

سرافکندگی می‌داند و گاهی هم با صفاتی همچون تمیزی و مرتب‌بودن و حتی باجَنَم‌بودن از او یاد می‌کند. در بخش‌های ابتدایی داستان یعنی آنجاکه هنوز طاطا نتوانسته بر برخی خشم‌هایش از گذشته فائق آید، چهره‌ای تقریباً خنثی و حتی منفی از مادر ارائه می‌دهد. «صورت آفتاب‌سوخته و سبزه‌اش را دوست نداشتم. بیشتر از آنکه مادر من باشد، مادر غلامرضا و عباس بود و به درد آنها می‌خورد... می‌آمد ترمینال استقبالم اما دفعهٔ سوم یا چهارم گفتم که دیگر نیاید. گفتم چادرش خوب نیست، گفتم کفشش را چرا واکس نمی‌زند. با فاصله از او راه می‌رفتم» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۴۵). در این مرحله طاطا از مادری که «هیچ بخشی از زندگی و مرگ(اش) آبرومندانه نبود» (همان: ۹۰)، به‌طرزی وسواس‌گونه اظهار تبری می‌کند و حتی رفتارهای طبیعی‌ای همچون غذاخوردن او را نیز مایهٔ شرمندگی می‌داند: «از غذاخوردنش خجالت می‌کشیدم» (همان: ۴۷).

تجاوز

از اصلی‌ترین دلایل این نگاه منفی به مادر، گذشته از سبک زندگی حقیرانه، نقش غیرمستقیم او در رخ‌دادن یکی از تلخ‌ترین وقایع زندگی طاطاست که بی‌گمان بیشترین تأثیر را بر گذشته، حال و آیندهٔ او داشته است. ماجرا از این قرار است که مادر، در یکی از وعده‌های کاری خود که تا شب‌هنگام به درازا کشیده است، طاطا را نیز همراه خود به خانهٔ صاحب‌کارش برده است و درست در اوج کار، زمانی‌که از طاطا غافل می‌شود، پسری دیوصفت به نام کیارش که از اقوام نزدیک صاحبخانه است، به طاطا تعدی و تجاوز می‌کند. «پیشانی پسر عرق کرده. گریه می‌کنم وقتی دکمه‌هایم را باز می‌کند. پسر نفس‌نفس می‌زند و دستش بیشتر حرکت می‌کند...» (همان: ۸۰).

شوک حاصل از این تجاوز گرچه درلحظه تنها متنج به ازدست‌دادن کنترل ادرار و متعاقب آن غرولندهای مادر می‌شود؛ اما در طولانی‌مدت روح و روان طاطا را به‌شکلی عمیق دچار جراحت می‌کند. جراحتی که التیام آن تنها از رهگذر فانتزی گوزن خشمگین شدنی است. «یک پایش را به زمین می‌کوبد و در چشم‌به‌هم‌زدنی شاخ‌هایش را فرومی‌کند در شکم برادرزادهٔ لیلاخانم. روده‌هایش با شاخ گوزن بیرون می‌آید...» (همان: ۸۱).

جالب اینجاست که پس از انتقام طاطا از کیارش در عالم رؤیا، به‌یک‌باره تمامی

خاطرات آزارنده و تصورات منفی این شخصیت دربارهٔ مادر، زایل می‌شود و مادر از مایهٔ سرافکندگی به سرمایهٔ عاطفی و پناه دردهای طاطا تغییر شکل می‌دهد: «حالا که گوزن خیالم را راحت کرده و کیارش را دریده است و هیکل خونین آن پسر چاق و دیوانه را توی اتاق دیده‌ام، انگار دنبال روزهایی می‌گردم که مادرم را بیشتر دوست داشتم» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۳۴). حالا مادر کسی می‌شود که نماد پاکیزگی و بوی خوش است، خنده‌هایش شیرین و دلخواه و آغوشش مأمن آرامش طاطا در سخت‌ترین روزهاست: «من با پوست کروکودیل تاکسی دربست می‌گیرم و تمام راه از دلتنگی برای مادرم گریه می‌کنم» (همان: ۱۷۳). در میانهٔ روزهای تلخی هم که طاطا به‌واسطهٔ شک و بددلی امیرعلی تنها و بی‌همدم با فرزندی در شکم مقیم هال کوچک منزلشان است، گذشته از رؤیای گوزن، این خیال مادر است که او را آرام می‌کند: «این روزها زیاد می‌بینمش. دلم دست‌های تمیزش را می‌خواهد که معجزه کند و گرم شوم» (همان: ۱۷۸).

حس دورافتادگی از مادر و خلأ حمایت‌های مادرانه

طاطا با وجود داشتن مادر، به دلیل تنفری که از پیشینهٔ خانوادگی دارد، ضمن حذف همهٔ اعضای خانواده، مادر و مهر مادری را نیز به‌شکل خودخواسته حذف می‌کند؛ اما نیاز به آغوش و حمایت‌های مادرانه هرگز از ذهن و ضمیر او زایل نمی‌شود. جالب اینجاست که این نیاز تنها در مرور خاطرات مادر خلاصه نمی‌شود و طاطا به‌شکلی خاص آن را به سایر اطرافیان نیز فرافکنی می‌کند. گویی که خلأ و فقدانی بزرگ در طاطا وجود دارد که ظاهراً با هیچ‌چیز پر نمی‌شود مگر با آغوش و حمایتی مادرانه. ازهمین‌رو خوانندهٔ رمان در طول متن با اشخاص مختلفی مواجه می‌شود که طاطا به‌شکلی وسواس‌گونه خواهان رفتارهای مادرانهٔ این شخصیت‌ها است. اصلی‌ترین این شخصیت‌ها یکی سارا است و دیگری فرشاد. تقریباً در تمامی اشارات روایت به سارا، بر وجه مادرانه و ویژگی‌هایی نظیر آشپزی خوب، تمیزبودن، خوشبو بودن و از همه مهم‌تر رفتار حامیانهٔ این شخصیت تأکید می‌شود (ر.ک: همان: ۱۴، ۴۷، ۱۰۲، ۱۳۲ و ۱۴۴).

فرشاد نیز شخصیت دیگری است که می‌توان گفت طاطا بیش از هر چیزی در او به دنبال حمایت‌های مادرانه است. با وجود آنکه فرشاد در گذشته‌های دور عاشق طاطا بوده و حتی طاطا نیز تاحدودی دل در گرو او داشته است، اما به نظر می‌رسد آن‌چیزی که باعث

شده طاطا به خواستگاری فرشاد جواب منفی بدهد، همین حس مادرانه و نگاه پناه‌جویانه‌ای است که به این مرد داشته است. اصلاً از همان اول هم خانهٔ فرشاد برای طاطا، محلی برای آرامش و اطمینان خاطر بوده «من فقط گوشهٔ اتاق فرشاد را می‌خواستم. آنجا بود که می‌توانستم از جلد کروکودیل بیرون بیایم و خودم باشم» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۷۲).

این نگاه حمایت‌جویانه و نیاز به آغوش مادرانه حتی باعث شده است که طاطا در برخورد با همسرش امیرعلی نیز به‌رغم تمام سوءتفاهم‌ها و کدورت‌هایی که میان این دو وجود دارد، از بُن جان خواهان توجهات مادارنهٔ او باشد؛ نکته‌ای که امیرعلی را تاحدودی برای طاطا تحمل‌پذیر کرده است: «همین بودن به‌موقعش را دوست داشته‌ام که با همهٔ اخلاق‌های گُهش ساخته‌ام» (همان: ۱۰۹). این نگاه خاص به اطرافیان به‌ویژه سارا و فرشاد و امیرعلی در بخشی از داستان به‌حدی ملموس می‌شود که طاطا خود به آن اعتراف می‌کند: «انگار بچهٔ این سه‌نفر شده‌ام و باید مراقب باشند» (همان: ۱۶۲).

نکتهٔ پایانی و مهم دربارهٔ شخصیت مادر آن است که به‌رغم آنکه طاطا در دوره‌ای خاص نگاهی منفی به مادرش داشته و احتمالاً اصلی‌ترین دلیل این نوع نگاه موضوع مورد تجاوز واقع‌شدن به خاطر سهل‌انگاری او بوده است، اما درکل طاطا مادرش را و هرآنکه بوی مادرش را بدهد دوست دارد و این دوست‌داشتن به‌مرور فزونی می‌یابد. درحالی‌که این موضوع دربارهٔ سایر شخصیت‌ها صدق نمی‌کند و همانگونه‌که پس از این نیز خواهیم دید، احساس کینه و نفرت و شرمندگی طاطا درقبال دیگر شخصیت‌ها آنقدر مستحکم است که نه‌تنها باعث انتقام از آنان در عالم فانتزی می‌شود، بلکه در عالم واقعیت نیز این انتقام‌گیری رخ می‌دهد.

بیزاری از پدر

پدر یکی از این شخصیت‌هاست. کسی که طاطا از بوی پا و دهانش بیزار است (همان: ۱۱۴) و شغلش یعنی فروش «لیف و جوراب و ناخن‌گیر و سنگ‌پا و گاهی هم دستمال و بادبزن» (همان: ۱۹) مایهٔ سرافکندگی دختر است. اما شکی نیست که هیچ فرزندی هرچند ناخلف‌ترین نوع آن نمی‌تواند به صرف بوی دهان یا شغل پدر آرزوی مرگ او را داشته باشد و حتی مردن پدرش را با هزار روش مختلف در خیالش متصور شود: «زیر لب فحشش می‌دهم. آرزو دارم بمیرد. دلم می‌خواهد پول‌هایم را جمع کنم و بدهم به

راننده‌ای تا با ماشین ترتیبش را بدهد» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۵۶).

نقطهٔ اوج ماجرای نفرت و مرگ‌خواهی طاطا در حق پدر به عصری پاییزی برمی‌گردد که او متوجه می‌شود دستفروشی درعمل پوششی است برای دزدی؛ آن هم دزدی طلا از دختران کم‌سال (همان: ۱۱۶-۱۱۵). درست بعد از آنکه طاطا پی به این واقعیت می‌برد، پدر در نگاهش می‌میرد، اگرچه همچنان به ظاهر زنده است؛ اما آن عصر پاییزی «هرچیزی را که می‌توانست دختری را به پدرش وصل کند» (همان: ۱۰۸)، از بین می‌برد و چندان غریب نیست که روزهای بیماری پدر، زمانی‌که دختر به بهانهٔ پرستاری با او تنها شده است، با جابه‌جا کردن زمان قرص‌ها و دستکاری ماسک اکسیژن مسیر مرگ پدر را هموار سازد: «مطمئنم که پزشک‌قانونی چیزی نمی‌فهمد. چند ماه دیر و زود چه فرقی می‌کند... گواهی فوت که صادر می‌شود نفس راحتی می‌کشم... من فقط قرص‌هایش را یک‌هفته قطع کردم... روز آخر ماسک اکسیژنش را چندساعت روی دهانش نگذاشتم و پشتم را به او کردم و خوابیدم» (همان: ۹۷). با این استدلال که «باید خیلی زودتر می‌مُرد بابا... همان عصر پاییزی باید می‌مُرد» (همان).

نکتهٔ حائز اهمیت در این ماجرا آن است که اساساً طاطا از اینکه پدرش دزد زیورآلات دختران کم‌سن‌وسال است، ناراحت نیست؛ بلکه ناراحتی او درحقیقت به فقری برمی‌گردد که قطعاً پدر باعث آن است. فقری که داغ داشتن گردن‌آویز طلا را بر دل طاطا گذاشته است. ازهمین‌رو بعد از کشتن پدر طی فانتزی گوزن خشمگین، «طلاها را جمع می‌کنم و توی جیب ژاکتم می‌گذارم... دیگر آرزوی هیچ قلب طلایی به دلم نمی‌ماند. نگهش می‌دارم برای خودم» (همان: ۱۱۷).

کابوس مائده و مرگ او

دیگر شخصیت مهمی که حضورش و همچنین مرگش تأثیر بزرگی در گذشته و حال طاطا داشته است، مائده است. دختری که اگرچه در سیر روایت حضور چندانی ندارد، به دلیل رابطه‌اش با فرشاد در دوران جوانی و نیز رفتاری که طاطا با او داشته است، جزء شخصیت‌های مؤثر رمان محسوب می‌شود. خاصه آنکه خواهر او نفیسه با اصرار طاطا وارد زندگی فرشاد و سارا می‌شود و درنهایت نیز انتقام تلخی از فرشاد و البته طاطا می‌گیرد.

مائده دختر کم‌جان و لاغری بوده که در دوران تاریک زندگی فرشاد -که ظاهراً دچار

اعتیاد نیز بوده- در خانه و زندگی فرشاد رفت‌وآمد داشته است؛ درست در همان دورانی که طاطا برای پناه‌جستن، هیچ جایی را به آرامش گوشهٔ دنج خانهٔ فرشاد نمی‌دیده است. طاطا از دور شاهد رابطهٔ مائده و فرشاد بوده و به‌رغم آنکه علاقه‌ای به فرشاد نداشته، اما از نوع ارتباط این دو خوشش نمی‌آمده است. از سر اتفاق نیز درست در روزی که در هنگام مصرف مواد، مائده اصطلاحاً اُوِردوز می‌کند و بعد در حالت بی‌تعادلی سرش به لبهٔ آجر بیرون‌آمده از دیوار برخورد می‌کند، طاطا در گوشه‌ای از خانه پنهان بوده و همهٔ وقایع را دیده است. ظاهر امر نیز به‌گونه‌ای است که گویا نه فرشاد که در موضوع مرگ مائده تبرئه می‌شود مقصر این مرگ بوده و نه اینکه طاطا نقش خاصی در این حادثه داشته است. اما با پیشرفت روایت مشخص می‌شود که طاطا این‌بار نیز با کنارکشیدن صندلی از زیر مائده باعث وارد آمدن ضربه و درنهایت مرگ مائده شده است.

اما مسئله اینجاست که این‌بار برعکس موضوع پدر که نه پلیس‌ها به طاطا مشکوک شدند و نه اینکه خودش دچار عذاب وجدان شد، مرگ مائده تأثیر مخربی بر روان طاطا می‌گذارد؛ تاآنجاکه هراندازه هم که می‌خواهد با فراموش‌کردن خاطرات آن شب منحوس زندگی آرام خود را پی بگیرد، هرگز این کابوس او را رها نمی‌کند. با ورود نفیسه به داستان نیز مسئله حالتی دیگر به خود می‌گیرد. چراکه در گفت‌وگویی که میان این دو زن درمی‌گیرد، طاطا ناخواسته به حضور خود در آن دورهٔ خاص و علاقه‌اش به فرشاد اعتراف می‌کند و همین اعتراف ضمنی بهانهٔ کافی را به دست نفیسه می‌دهد که هم از فرشاد انتقام بگیرد و هم طاطا را به خاک سیاه بنشاند و حتی سارا را نیز قربانی این انتقام شوم کند.

جالب است که پیش از انتقام پایانی نفیسه، طاطا که همچون همیشه برای حل گره‌های روانی و پایان‌دادن به آشوب‌های ذهنی‌اش از قدرت فانتزی و احضار گوزن خشمگین بهره می‌جوید، در موضوع مائده نیز دست‌به‌دامن این ترفند می‌شود. با این تفاوت که این‌بار با رفتار متفاوتی از سوی گوزن مواجه می‌گردد. به اینگونه که در فانتزی‌اش گوزن هیچ کاری به نفیسه ندارد و به همراهی فرشاد فانتزی‌اش را ترک می‌کند و طاطا را با مائده تنها می‌گذارد؛ که البته این موضوع چندان عجیب هم نیست، چراکه طاطا در موضوع مائده خشمی ندارد یا به قول خودش مائده در ذهن او تاریک نیست (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۴۷) که مثل همیشه بخواهد از طریق گوزن خشمش را خالی

کند. شکی نیست که موضوع مائده از جنس دیگری است. ازهمین‌رو در پایان این رؤیا، طاطا با پا مائده را به زیر میز می‌راند و ازاین‌طریق تلاش می‌کند تا او را مخفی کند. مثل تمامی این سال‌هایی که ماجرای آن شب منحوس را در پسِ ذهنش مخفی داشته است. بعد از راندن مائده به زیر میز، ظاهراً آرامش به زندگی طاطا برمی‌گردد. به‌شکلی که هم از فانتزی گوزن خشمگین فاصله می‌گیرد و هم اینکه از شر توهم فراخوانده‌شدن از سوی درختان رهایی می‌یابد: «دلم برای گوزن تنگ نشده... هیچ درختی صدایم نزد. از وقتی مائده را با پا زیر میز مخفی کرده‌ام... احساسم نسبت به امیرعلی خیلی بهتر شده است» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۵۰)؛ احساسی کاذب از آرامش که به‌زودی زایل می‌شود.

کارکردهای فانتزی گوزن خشمگین در تخلیهٔ روانی طاطا

مرور هرچند گذرای رمان «بانوگوزن» نشان می‌دهد که طاطا دختری خیالاتی است که گاه با درختان هم‌سخن می‌شود، گاه خود را درخت می‌انگارد و البته در بیشتر مواقع با گوزن محبوبش به جنگ گذشته و مشکلاتش می‌رود. طاطا اول‌بار در باغ دوست برادرش صدای درخت هلویی را می‌شنود که او را به خود می‌خواند. صدایی که ظاهراً دوست برادر طاطا نیز آن را می‌شنود و در همانجا گفت‌وگویی میان این دو شکل می‌گیرد که طی آن پسر از طاطا می‌خواهد از درخت و خیالاتش فاصله بگیرد. پسری که به‌جز آن برخورد، حضور چندانی در خاطرات طاطا و وقایع رمان ندارد تا آنکه یک‌بار دیگر در برابر طاطا ظاهر می‌شود و راه رهایی از افسون درخت را به او می‌آموزد. در این مواجههٔ واپسین نیز نقش حمایتگر این پسر کاملاً هویداست تاآنجاکه طاطا در همان عالم رؤیا با خود می‌گوید: «دوست دارم کنارم باشد تا صدای درخت اذیتم نکند» (همان: ۱۵۴). جالب است که جدا از دوست عباس، فرد دیگری که امکان شنیدن صدای درختان را دارد، فرشاد است. مردی که طاطا بیش از هرکس دیگری روی بُعد حمایتگری او حساب می‌کند. حقیقتی که نشان می‌دهد رؤیاهای طاطا اساساً از خلئی عمیق در زندگانی‌اش نشئت می‌گیرد که پُرکردن آن بیشتر از سوی مردان اطراف او اتفاق می‌افتد. مردانی که نگاه جنسی به او ندارند و حمایتگری خصیصهٔ اصلی آنهاست. حال اگر این مردان در روایتی که طاطا از رؤیاهایش دارد، همچون او صدای درختان را می‌شنوند یا گوزن خیالی را می‌بینند، به این معنا نیست که فرشاد یا دوست عباس در عالم واقع این

تجارب را از سر گذرانده باشند. خاصه آنکه بعد از مواجههٔ دوم طاطا با دوست عباس، مشخص می‌شود که پسر دوسال قبل طی حادثهٔ تصادف خودرو، جانش را از دست داده بوده. ازهمین‌روست که در این مقاله تحلیل فانتزی گوزن خشمگین تنها با محوریت روانشناسی شخصیت طاطا انجام گرفته است.

تمام آنچه دربارهٔ خاستگاه‌های خشم طاطا گفته شد، در برهه‌ای حساس از زندگی‌اش زمینهٔ شکل‌گیری فانتزی خاصی شد که در این نوشتار از آن باعنوان «گوزن وحشی» یاد می‌شود. طاطا با گذشته‌ای تیره و اعمالی شریرانه همچون ارتباط‌های متعدد با مردان مختلف، تن‌فروشی برای کسب مال و موقعیت و دروغ‌زنی‌های و دورویی‌های بسیار، درست در برهه‌ای که تصمیم می‌گیرد بعد از سال‌ها خویشتن خویش را بیابد و به قول خودش، پس از «این‌همه خلاف‌جهتِ رشتهٔ تحصیلی‌ام کارکردن و پشت‌پازدن به علاقه‌های شخصی» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۸-۷)، به دنبال ساختن کارگاهی برای پیگیری آرزوی همیشگی‌اش در زمینهٔ سفالگری باشد، به‌ناگاه پی می‌برد به‌شکل ناخواسته باردار شده است. بارداری اگر برای دیگرانی همچون سارا آرزو و رؤیایی دست‌نیافتنی است، اما برای طاطا چیزی جز خراب‌شدن قصر آرزوهایش نیست. طاطا می‌داند با وجود جنینی در بطنش هرگز نخواهد توانست به خواستهٔ همیشگی‌اش دست یابد و درست پس از حصول این آگاهی است که با هستهٔ هلویی در زیر شوفاژ کارگاه هنوز ساخته‌نشده‌اش مواجه می‌شود.

طاطا از همان بدو رویارویی با هسته، به‌نیکی می‌داند که این هسته، نه‌تنها پدیده‌ای معمولی نیست، بلکه ارتباطی خاص میان او و هسته وجود دارد. «هسته مال من است و نمی‌خواهم گمش کنم» (همان: ۳۲). هستهٔ هلویی که «شبیه هستهٔ هیچ میوهٔ آشنایی نیست» (همان: ۲۸) و غریب آنکه در عرض چندساعت، زمانی‌که خانه پر از بوی جنگل و سبزهٔ باران‌خورده می‌شود، شاخ‌های گوزنی کوچک از میان این هسته نمایان می‌گردد و در زمانی اندک این شاخ‌ها کاملا بزرگ و قوی می‌شوند. خود این نکته که شاخ گوزن پیش از بیرون‌آمدن پاها از هسته، نمایان و بزرگ می‌شود، از همان آغاز به خوانندهٔ حساس، این آگاهی را می‌دهد که این شاخ‌ها بیش از هرچیزی مظهر خشم فروخفته‌ای هستند که حاصل گذشته‌ای تاریک و تلخ است و حالا درست در بزنگاهی خاص که

طاطا به‌واسطهٔ تنهایی و خانه‌نشینیِ حاصل از بارداریِ سخت، قرار است لحظه‌لحظهٔ این گذشتهٔ تاریک را مرور کند، این شاخ‌ها بسیار به کار خواهند آمد. «شاخ‌هایش دارند زود درمی‌آیند... هنوز دوتا پایش در هسته گیر کرده... به نظر می‌رسد که شاخ‌هایش از همین دوساعت پیش بزرگتر شده‌اند» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۵۵).

در شمایل‌نگاری‌های مربوط به اسطوره‌های یونان و روم میان «آرتمیس» یا همان «دیانا» ایزدبانوی شکارگری با گوزن ارتباط ویژه‌ای وجود دارد. «آرتمیس گوزن‌ها را با افساری زرّین رهبری می‌کرد. بدون شک گوزن‌ها این امتیاز را به دلیل چابکی خود به دست آورده بودند» (شوالیه و گربران: ۷۷۳). آرتمیس زنی «آتشین‌مزاج و تندخو و کینه‌جو» (همیلتون، ۱۳۷۶: ۳۸) است و کسانی را که «به خود جرئت دهند و به هرشکل به الوهیت او یا مادرش اهانت کنند، سنگدلانه با تیر از پا درمی‌آورد» (اسمیت، ۱۳۸۹: ۱۲). به نظر می‌رسد نویسندهٔ رمان «بانوگوزن» هم در طراحی شخصیت طاطا به‌عنوان زنی کینه‌جو، سنگدل و کامجو به آرتمیس توجه داشته است و هم اینکه انتخاب گوزن به‌عنوان پیشکار انتقام‌جوی طاطا در عالم رؤیا به‌شکلی برگرفته از این اسطوره است. خاصه آنکه«در بعضی آثار نقاشی، گوزن نماد روحیه‌ای مالیخولیایی تعبیر شده است، به یقین این تعبیر به خاطر تمایل گوزن به تنهایی است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۷۷۶). براین‌اساس می‌توان مدعی شد که گوزن فانتزی‌های ذهنی طاطا، چیزی جز خشم فرونهفته در ناخودآگاه آشفته و مالیخولیایی خود او نیست.

ریشه‌های اسطوره‌ای گوزن خشمگین

هرچه هست، آمدن گوزن در روزهای تنهایی و انزوا که با مرور خاطرات تلخ گذشته همراه است، مایهٔ دلگرمی و اطمینان خاطر طاطاست. تاآنجاکه طاطا را به این نتیجه می‌رساند که «شاید مأموریت گوزن این بوده که روزهای تنهایی‌ام را پُر کند و هوایم را داشته باشد» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۵۰). مأموریتی که گویی گوزن نیز برای انجام آن احساس تعهد بالایی دارد. ازهمین‌رو گاه او را از خوردن پیتزای مسموم بازمی‌دارد (همان: ۶۱)؛ گاه در اوج احساس ضعف و حقارت با مالیدن پوزهٔ نمناکش به پای طاطا اعتمادبه‌نفسش را به او بازمی‌گرداند (همان: ۶۰) و البته در بیشتر موارد نیز همانگونه‌که بعد از این تشریح

خواهد شد، با ورود به گذشتهٔ طاطا، نقش انتقام‌جویی قسی‌القلب و بی‌رحم را ایفا می‌کند. به همین خاطر حتی فکر کردن به رفتن گوزن دل زن را پر از غصه و ترس می‌کند (حسینیان، ۱۳۹۹: ۷۳) و حتی دوست دارد جنین داخل رَحِمَش نیز «از همین الان بفهمد که به گوزن‌ها خیلی بیشتر از مادرها و پدرها می‌تواند تکیه کند» (همان: ۸۵).

تونی کریسپ (۱۳۹۶) در فرهنگنامهٔ خود که برای تفسیر خواب و رؤیا نوشته، ذیل مدخل گوزن به این مهم اشاره کرده است که دیدن گوزن در خواب نشان‌دهندهٔ نیروهای غرایز و عواطف ما است. غرایز و عواطفی که در بیشتر مواقع لگدکوب شده یا نادیده گرفته شده‌اند. شکی نیست که برآمدن فانتزی گوزن در ذهن طاطا نیز توجیهی شبیه به همین تعبیر دارد. همانگونه‌که پیشتر نیز اشاره شد، گذشتهٔ طاطا مملو از عواطف، احساسات و حتی غرایزی است که در بیشتر مواقع نادیده گرفته شده‌اند. خانواده‌ای که هریک به طریقی مایهٔ خشم و شرمگینی طاطا بوده‌اند، مورد تجاوز قرارگرفتن توسط پسری چاق و خودخواه به نام کیارش در خردسالی، دوست‌پسرهای طاق‌وجفتی که بیشترشان در پی لذت و کامجویی بوده‌اند، فرشاد و مائده‌ای که خواسته و ناخواسته تنها گوشهٔ امن عالم را از او گرفته‌اند، همسری ظاهراً روشنفکر و هنرمند، اما در باطن سطحی، بددل و بی‌عاطفه، فرزندی ناخواسته که با آمدنش قصر آرزوهای طاطا را در خطر ویرانی قرار داده است و البته سنگینی پنهان‌نگاه‌داشتن راز کشتن پدر و مائده، همگی عواملی به شمار می‌آیند که زمینه‌های پدیدارشدن گوزن خشمگین را در رؤیای طاطا فراهم می‌آورند.

گوزن تجسم خشم افسارگسیختهٔ طاطا

همانگونه‌که اشاره شد شکی نیست که گوزن چیزی جز از تجسم خشم طاطا نیست. حیوانی که در اساطیر ملل مختلف مظهر نیروهای بدنی، تیزپایی، طول عمر، وقار، تنهایی، غرور، نرینگی، غیرت و البته خشم است. حیوانی که «با نفس منخرینش دشمنانش یعنی مارها را وامی‌دارد از سوراخ‌هایشان خارج شوند و سپس آنها را می‌کشد» (ر.ک: شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۷۷۶). به همان‌سان که در فانتزی‌های طاطا تک‌تک عوامل خشمگین‌شدن دختر را فرامی‌خواند و آنگاه با شاخ‌های سخت و ویرانگرش دل‌وروده‌شان را بیرون می‌ریزد.

مثلاً در موضوع پدر، وقتی طاطا به مرور گذشته‌ها می‌پردازد و آن عصر پاییزی تیره را به یاد می‌آورد که پدر طلای دزدی دختربچگان را در دست دارد، به‌ناگاه «با هوای سرد، سر خمیدهٔ گوزنی با شاخ‌های بلند وارد اتاق می‌شود... گوزن انگار دارد چیزی را فشار می‌دهد به دیوار... پیکر خون‌آلود بابا به شاخ‌های گوزن گیر کرده است... سینه و شکم بابا دریده شده. قلبش آویزان مانده بیرون بدنش» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۱۶). جالب اینجاست که صحنهٔ کشته‌شدن پدر در فانتزی طاطا یکی از خشن‌ترین حالت‌های گوزن است، آن هم پدری که پیشترها با دخالت همین طاطا جانش را از دست داده است: «از برق چشم‌هایش می‌ترسم. سرش را دوسه‌بار به‌شدت تکان می‌دهد، شاخ‌هایش را به در می‌کوبد. پای جلویی‌اش را چندبار به زمین می‌کشد و چیزی شبیه خرناس به گوشم می‌رسد» (همان).

در مرور خاطرهٔ لحظهٔ تجاوز برادرزادهٔ دیوصفت لیلاخانم صاحبکار مادر نیز «انگار یک‌نفر با چوب می‌خواهد در را از جا دربیاورد... در می‌شکند. شاخ‌های گوزن را می‌بینم که از در شکسته می‌آید توی اتاق... یک پایش را به زمین می‌کوبد و در چشم‌به‌هم‌زدنی شاخ‌هایش را فرومی‌کند در شکم برادرزادهٔ لیلاخانم. روده‌هایش با شاخ گوزن بیرون می‌آید...» (همان: ۸۱).

همین صحنه دربارهٔ همسر برادر طاطا نیز تکرار می‌شود. زنی که تنها گناهش این است که طاطا را برای برادر سبزی‌فروشش خواستگاری کرده است. اما این کار به ظاهر معمولی در نگاه طاطا جنایتی است که می‌خواهد او را از رسیدن به آرزوهایش -که همانا بریدن از خانواده و خاستگاه است- بازدارد: «نرسیده به پله‌ها، می‌بینم گوزنی با شاخ‌های بلند از پشت درخت توت بیرون می‌آید، جَستی می‌زند و صدای جیغ زن غلامرضا را می‌شنوم که شاخ‌های گوزن انگار شکمش را دریده است. گوزن نگاهی به روده‌های بیرون‌ریختهٔ زن غلامرضا می‌اندازد و سرش را بالا می‌گیرد و جسد را رها می‌کند و جَست‌زنان ناپدید می‌شود» (همان: ۵۸).

طاطا در تمامی روزهای خانه‌نشینی اجباری‌اش که با احضار گوزن در عالم فانتزی حساب‌هایش را با آدم‌های بد گذشته‌اش صاف می‌کند، گوزن را تکیه‌گاه و مایهٔ آرامش خود می‌داند. اما از برهه‌ای خاص به بعد، حس می‌کند که دیگر این گوزن آن دستیار

فداکار پیشین نیست؛ بلکه «باید نگرانش باشم که کاری دست خودش و من ندهد» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۵۹). و البته خود طاطا نیز دیگر چندان نیازی به حضور او احساس نمی‌کند. «احساس می‌کنم دیگر نمی‌توانم توی خانه دراز بکشم و گوزن را بفرستم تا شکم دیگران را بدرد. دلم می‌خواهد اوضاع آرام باشد، امیرعلی مهربان شود، سارا زود حالش جا بیاید، فرشاد دوباره بیاید و برایم ساندویچ درست کند» (همان: ۱۸۱). غافل از اینکه خشم طاطا که در پیکر گوزن تجسم یافته بود و هرلحظه کسی را از دل گذشته بیرون می‌کشید و هدف انتقام قرار می‌داد، به این راحتی‌ها دست‌بردار نیست. چراکه با سرریز شدن گذشته در زمان حال، خیلی چیزهایی هم که طاطا حتی از خودش پنهان می‌کرده است، از قعر ناخودآگاه به سطح آمده‌اند. خاصه آنکه واردشدن نفیسه خواهر مائده و سرک کشیدنش به گذشته‌ها وضعیت بغرنجی پدید آورده است. گویی که نفیسه نیز سال‌ها خشمی را در خود پرورده است که احتمالاً گوزنی از آن سربرخواهدآورد. کما اینکه در بخشی از روایت طاطا با تصویر گوزنی بر دیوارهٔ کارگاه سفالگری مواجه شده بود و وقتی از نفیسه دربارهٔ این تصویر پرسیده بود، نفیسه زیرکانه از پاسخ‌دادن به این سؤال گریخته بود. «چشمم می‌افتد به نقش‌های روی دیوار. یک ردیف گوزن سیاه کوچک... شانه‌ای بالا می‌اندازد و می‌گوید: فرشاد پیشنهاد داد. گفت گوزن برای این اتاق قشنگ‌تره» (همان: ۱۰۰). رفتارهای انتقام‌جویانهٔ نفیسه در پایان رمان نیز نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که اگر گوزن طاطا تحت مالکیت نفیسه نبوده باشد هم، بی‌شک او نیز گوزنی از آن خود داشته است. به‌ویژه آنکه از بخشی به بعد طاطا در مالکیتش نسبت به گوزن شک می‌کند.

انجمن روان‌شناسی آمریکا (۲۰۰۹) خشم را هیجانی مفید تعریف می‌کند که اگر خارج از کنترل باشد و روابط میان‌فردی افراد را تحت تأثیر قرار دهد، می‌تواند مخرّب هم باشد (نقل در چلداوی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۱۲). خشم طاطا هم اگر تنها در فانتزی‌اش کاربرد می‌یافت و در قالب گوزن خشمگین به انتقام از گذشته محدود می‌شد، شاید می‌توانست مصداق عاطفهٔ خشم مفید تلقی شود. اما مسئله اینجاست که احساس خشم طاطا از وقایع گذشته وقتی‌که با خشم حاصل از بارداری ناخواستهٔ امروز و البته اشتباه در راه‌دادن یکی از شخصیت‌های منفی گذشته، یعنی نفیسه به زمان حال همراه گردید، کاملاً از کنترل خارج شد و درنهایت به عاطفه‌ای مخرّب بدل گردید. تاآنجاکه نه‌تنها

سارا و فرشاد و امیرعلی و فرزندش در زبانه‌های آتش این خشم گرفتار آمدند، بلکه خود طاطا نیز به بدترین حالت ممکن، قربانی این خشم متجسّد شد. آن هم درست در زمانی‌که به آرامشی نسبی دست یافته بود و تاحدود زیادی روابطش را با آدم‌های امروزش همچون امیرعلی و البته آدم‌های گذشته‌اش یعنی تمامی اعضای خانواده سامان بخشیده بود. به‌گونه‌ای که این‌بار در رؤیایش پدر مهربان بود و برای فرزند درون شکمش هدیه‌ای از طلا تهیه کرده بود، مادر همچون پروانه گِرد بستر او می‌چرخید و خواسته‌های زن بارداری که او باشد را مهیا می‌کرد، برادرش عباس وعدهٔ نواختن سه‌تار ویژهٔ او می‌داد و غلامرضا و همسرش با مهربانی پیراهن کاموایی لطیفی برای فرزند طاطا بافته بودند (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۷۸-۱۷۹). رؤیای شیرینی که پس از مرور و شخم‌زدن گذشته با گوزن خشمگین و انتقام‌گیری‌های مکرر امکان وقوع یافته بود. رؤیایی که چندان نپایید و با پیام تلخ عباس که گفته بود خواهری مثل طاطا ندارد پایان یافت.

در صحنهٔ پایانی نیز گوزن محبوب طاطا که خشم فروخوردهٔ او را نمایندگی می‌کرد، به‌یک‌باره از کنترل خارج می‌شود و در یکی از خشمگین‌ترین حالت‌های ممکن به سوی طاطا یورش می‌آورد. فانتزی‌ای که هم‌زمان با ورود پنهانی نفیسه به کارگاه و ازبین‌بردن تمامی تجهیزات و مجسمه‌های داخل آن رخ می‌دهد.

نفیسه از فرشاد و طاطا خشمگین بود. آنها را مقصر مرگ خواهرش مائده می‌دانست. برای انتقام‌گیری به امیرعلی و سارا دربارهٔ گذشتهٔ فرشاد و طاطا دروغ‌ها گفت. دروغ‌هایی که امیرعلی را به بیزاری از همسرش رساند و سارا را راهی بیمارستان کرد. اما ظاهراً خشم او با این کارها هم فرونشست. به همین خاطر پنهانی وارد کارگاه طاطا شد و ضربهٔ پایانی را وارد کرد. ضربه‌ای در عالم واقعیت که رؤیاهای طاطا را دربارهٔ کارگاه به باد داد و در فانتزی ذهنی او به‌شکل از اختیار خارج‌شدن گوزن و حمله به سوی صاحبش نمایان شد. گوزنی که طاطا بارها نسبت به مالکیتش دچار شک شده بود و ظاهراً حق هم با او بود. «گوزن وسط حیاط ایستاده و پا به زمین می‌کوبد... زیر میز هیچ اثری از جسد مائده نیست... انگار گوزن آمده تا کار ناتمام نفیسه را تمام کند. هرچه را او نتوانسته ببرد، گوزن منهدم کرده و شکسته است... چشم‌هایش خشمگین است و سرش را به‌شدت تکان می‌دهد... حمله می‌کند به همان‌جایی که من ایستاده‌ام... درد

وحشتناکی تمام شکمم را پُر می‌کند... به جوی خونی نگاه می‌کنم که از وسط پاهایم جاری شده است» (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۸۵-۱۸۴).

تأکید بر بُعد نرینگی گوزن خشمگین در فانتزی طاطا

در میان مردهای زندگی طاطا ـ به‌جز فرشاد ـ تقریباً مردی با ویژگی‌های مثبت و مردانه یافت نمی‌شود. در مورد فرشاد هم علی‌رغم قوهٔ درک بالا و مهربانی‌های بی‌حدوحصر و حامیانه‌اش، باید گفت در نگاه طاطا نمی‌تواند مصداق مرد مطلوب و کامل قلمداد شود. پدر و برادرانش نیز هیچ‌کدام برآورندهٔ نیاز مرد مطلوب او نبوده‌اند. همسرش امیرعلی نیز دنیای خودش را دارد. مردی خودشیفته، سطحی، ناسپاس و البته گاهی هم بددل و آزارنده. سایر مردانی هم که با طاطا ارتباط داشته‌اند، اعم از پرویز و رئیس و... همگی تقریباً بدن طاطا را خواسته‌اند نه روح عصیانگر و زخم‌دیده‌اش را. پس چندان غریب نیست اگرکه این زن در فانتزی‌هایش برای گوزنی که قرار است انتقام او را از بدعهدی‌ها و بی‌مهری‌های زمانه بگیرد ویژگی‌هایی مردانه قائل باشد. تاآنجاکه در بخشی از روایت از علاقه‌اش به اینکه او را «بانوگوزن» بنامند می‌گوید: «دوست دارم وقتی بچه‌ام به دنیا بیاید و بزرگ شود، پایین مشق‌هایش را امضا کنم: بانو گوزن» (همان: ۱۵۹).

اتفاقاً مردی هم که در پشت فانتزی گوزن خشمگین تصویر شده است، ازآن‌گونه مردان خاصی است که شاید بیش از هر چیزی، تنها بر نرینگی، قوای جنسی، غیرتی‌بودن، زور بازو و خشونت حتی در برخورد با شریک زندگی خود اصرار دارند. شخصیت تیپیک مردانه‌ای که راوی در جایی صراحتاً به آن اشاره می‌کند: «حس‌وحال زنی آسیب‌پذیر را دارم که عاشق مرد خطرناکی شده که همیشه توی اتاق خوابش اسلحه یا چاقو دارد؛ از آن مردها که همیشه بوی توتون و تنباکو می‌دهند و بوی ادکلن سنگین‌شان می‌تواند ضربان قلب هر زنی را به بالای صد برساند» (همان: ۱۰۶). البته این گوزن-همسر در کنار تمام سختی ظاهری که دارد، آنقدر باشعور است که همهٔ جزئیات مربوط به همسرش را می‌داند: «شعور این گوزن از شوهرم بیشتر است... دلت که با کسی باشد، همهٔ جزئیاتش را به خاطر می‌سپاری. دیگر چه چیزی مانده که گوزن از من نداند و من از گوزن؟» (همان: ۱۴۱).

بر همین اساس گوزن فانتزی‌های طاطا زمانی‌که این زن با رئیس اداره‌اش به‌شیوه‌ای

دلبرانه سخن می‌گوید، از فرط حسادت تمامی لباس‌ها را روی زمین پخش‌وپلا می‌کند؛ درست برعکس امیرعلی که دور از چشم طاطا، نزد همان رئیس حیز اداره رفته و از او می‌خواهد تا هرطور شده همسرش را به سر کار برگرداند. این گوزن حتی از خود امیرعلی هم بدش می‌آید. از همین‌رو هرشب جلوی تخت طاطا می‌خوابد (حسینیان، ۱۳۹۹: ۱۶۵) و تنها زمانی از این عادت دست می‌کشد که امیرعلی تختش را از زن جدا کرده باشد: «از وقتی امیرعلی رخت‌خوابش را جدا کرده، گوزن دیگر پشت کاناپه نمی‌خوابد، پایین تخت من هم نیست» (همان: ۱۶۹). غیرت گوزن نسبت به طاطا آنقدر است که علی‌رغم علاقهٔ زایدالوصفش به زن، نسبت به جنینی که او از امیرعلی در شکم دارد، حس خوشایندی ندارد: «سرش را می‌آورد نزدیک شکمم ولی سریع عقب می‌رود. گوزن هم انگار از بچه‌ام خوشش نمی‌آید» (همان: ۶۶). توجه به این نکته خالی از لطف نیست که گوزن در میان انواع حیوانات از نظر خشونت در انتخاب و اختصاص جفت معروف است.

حتی در بخش‌هایی از روایت، تصاویری آمده است که نشان‌دهندهٔ ارتباط جسمی و جنسی طاطا با این گوزن ذهنی است. مثلاً در جایی فرورفتن شاخ گوزن در میان موهایش را همچون بازی دستان مردی هوسناک با موهای معشوقش متصور می‌شود: «شاخ‌هایش باز هم بزرگتر شده‌اند ولی به من کاری ندارند؛ حتی خوشم می‌آید وقتی شاخ‌هایش لای موهایم می‌رود. انگار دستی است که پوست داغم را ماساژ می‌دهد» (همان: ۶۲). و یا اینکه در نمونه‌ای دیگر حتی شیوهٔ قرارگرفتن پاهای حیوان را به‌شکلی تصویر می‌کند که گویی مشغول عمل جنسی است: «پوزه‌اش را روی گردنم حس می‌کنم، آرام می‌گیرم. بی‌توجه به زائدهٔ پایین شاخش، دست‌هایم را برایش باز می‌کنم. گوزن جستی می‌زند و دو پای جلویی‌اش را بالا می‌آورد و می‌گذارد روی تخت» (همان: ۸۹). زنی که در گفت‌گو با گوزن منتهای آروزیش را این می‌داند: «کاش من هم گوزن بودم و دوتایی باهم می‌رفتیم تا ته جنگل» (همان: ۱۶۵).

نتیجه‌گیری

فانتزی روانی ظرفیتی برای برون‌ریزی عقده‌های فروخورده، افکار سانسورشده و احساسات منکوب‌شده‌ای است که فرد در حالت هوشیاری به‌شدت از بروز و ظهور

بیرونی آنها امتناع می‌کند. در ساخت فانتزی‌های روانیِ آگاهانه، سوژه در مقام فاعل، میزانسنی را برای نمایش امیالش فراهم می‌آورد؛ به‌گونه‌ای که طی فرایندی ذهنی و با هدف حمل‌پذیرتر کردن شرایط زندگی و کاستن از اضطراب، برخی از امیال و آرزوهای درونی‌اش را برآورده می‌سازد. شخصیت طاطا در رمان «بانوگوزن» مصداق کامل چنین سوژه‌ای است.

گذشتهٔ این شخصیت به دلیل شرایط خاص مادر، پدر و برادران و از همه مهمتر موردتجاوز واقع‌شدن از سوی پسری کامجو، گذشته‌ای توأم با تحقیر، ترس و اضطراب است. ازهمین‌رو طاطا تمام همّت خود را بر آن معطوف می‌سازد که از این گذشتهٔ تلخ و تاریک بگریزد و البته تاحدود زیادی نیز در این امر توفیق حاصل می‌کند. او زندگی تازه‌ای را در شهری جدید برای خودش می‌سازد. ازدواج می‌کند، دوستان خوبی می‌یابد و البته موقعیت شغلی و اجتماعی خود را نیز ارتقا می‌بخشد. اما بروز بارداری ناخواسته که باعث خانه‌نشینی و انزوای اجباری می‌شود، طاطا را بار دیگر به روزهای تاریک گذشته می‌برد. با این تفاوت که رجعت دیگربارهٔ او به گذشته با همراهی گوزنی خشمگین است که در فانتزی‌های ذهنی‌اش در پی انتقام‌جستن از هرآن‌کسی است که در رقم‌زدن شرایط پیچیدهٔ زندگی او نقش ایفا کرده است.

نویسندهٔ «بانوگوزن» ضمن ابتکاری که در محوریت بخشیدن به فانتزی روانی به‌مثابه خط روایی اصلی رمان داشته، آگاهانه از گوزن برای نمادین‌کردن خشم کهنهٔ شخصیت طاطا استفاده کرده است؛ حیوانی که در اساطیر ملل مختلف مظهر نیروهای بدنی، تیزپایی، نرینگی، غیرت و البته خشم است. طاطا همچون آرتمیسِ اسطوره‌های یونانی گوزن را به سیطرهٔ خود درآورده است تا ازاین‌طریق و با تأکید بر ویژگی‌هایی نظیر غیرتمندی، خشمگینی، بی‌رحمی و چالاکی با گذشته‌اش تسویه‌حساب کند. خواسته‌ای که اگرچه تاحدود زیادی در فانتزی ذهنی‌اش برآورده می‌شود، اما آثار این خشم نمادین، زندگی واقعی او را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و درنهایت باعث آسیب جدی او و نزدیکانش نیز می‌شود. چراکه خشم طاطا مصداق خشم مخرّب و فانتزی‌پردازی‌هایش نیز نمونهٔ رؤیاپردازی‌های ناسازگار است.

منابع

آرنتز، آرنولد و هنی فن خندرن (۱۳۹۴) طرحواره‌درمانی برای اختلال شخصیت مرزی، ترجمهٔ حسین زیرک، تهران، ارجمند.

ابراهیمی لامع، ابراهیم (۱۳۹۱) «کارکرد داستان‌های فانتزی در ادبیات کودکان»، کتاب ماه کودک و نوجوان، سال ۱۶، شمارهٔ ۹، صص ۵۳-۵۸.

احمدوند، محمدعلی (۱۳۹۱) روانشناسی کودک و نوجوان، تهران، دانشگاه پیام نور.

اسمیت، ژوئل (۱۳۸۹) فرهنگ اساطیر یونان و رُم، تهران، فرهنگ معاصر.

پاینده، حسین (۱۳۹۷) نظریه و نقد ادبی (درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای)، تهران، سمت.

تقوی فردود، زهرا (۱۳۹۵) «ظهور تصویر و تجلی آن بر زبان در رؤیای فرویدی و رؤیاپردازی باشلاری»، نقد زبان و ادبیات خارجی، شمارهٔ ۱۶، صص ۷۱-۸۳.

جمالی، عاطفه و فرامرز خجسته (۱۳۹۳) «بررسی کارکرد فانتزی در کلیشه‌زدایی؛ با تحلیل داستان‌های برگزیدهٔ کودک و نوجوان پس‌از انقلاب اسلامی»، مطالعات ادبیات کودک، پیاپی ۹، صص ۱-۲۶.

چلداوی، رحیم و همکاران (۱۳۹۸) «اثربخشی مشاورهٔ گروهی کنترل خشم با رویکرد مذهبی بر کاهش پرخاشگری دانش‌آموزان پسر دورهٔ پیش‌دانشگاهی»، روانشناسی اجتماعی، شمارهٔ ۵۲، صص ۱۱۱-۱۲۱.

حسینیان، مریم (۱۳۹۹) بانوگوزن، تهران، چشمه.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۷) کژ نگریستن، ترجمهٔ مازیار اسلامی و صالح نجفی، تهران، نشرنی.

سیگال، جولیا (۱۴۰۰) فانتزی، ترجمهٔ ابراهیم رنجبر، تهران، نگاه.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۴) فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران، جیحون.

عباسی، سکینه و معصومه میرابوطالبی (۱۳۹۸) «کارکرد سفر در داستان‌های فانتاستیک ایرانی براساس رمان کنسرو غول»، مطالعات ادبیات کودک، پیاپی ۱۹، صص ۷۹-۱۰۰.

فروید، زیگموند (۱۳۹۶) تفسیر خواب، ترجمهٔ احسان لامع و زهره روزبهانی، تهران، نامک.

کریسپ، تونی (۱۳۹۶) فرهنگنامهٔ خواب و رؤیا به روش یونگ، ترجمهٔ امیرحسین میرزاییان، تهران، آیندهٔ درخشان.

کیان‌پور، مسعود (۱۳۹۲) مقدمهٔ کتاب داغ ننگ چاره‌اندیشی برای هویّت ضایع‌شده، تهران، مرکز.

لیر، جاناتان (۱۴۰۲) فروید، ترجمهٔ علیرضا طهماسب و مجتبی جعفری، تهران، فرهنگ نشر نو.

نیکویی، علیرضا و شراره باباشکوری (۱۳۹۲) «بازخوانی قصه‌های کودکان بر مبنای مؤلفه‌های طرحواره در رویکردِ شناختی»، مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، سال ۴، شمارهٔ ۲، صص ۱۴۹-۱۷۴.

همیلتون، ادیت (۱۳۷۶) سیری در اساطیر یونان و روم، ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان، تهران، اساطیر.

هومر، شون (۱۳۹۶) ژاک لاکان، ترجمهٔ محمدعلی ابراهیمی و محمدابراهیم طاهایی، تهران، ققنوس.
یانگ، جفری و جانت اس کلوسکو (۱۳۹۶) زندگی خود را دوباره بیافرینید، ترجمهٔ ساره حسینی عطار، تهران، شمشاد.

Freud, S. (1908) Hysterical phantasies and their relation to bisexuality. In the standard edition of the psychological Works of Sigmund Freud. Hogarth.
spillius, E. B. (2001) Freud and klein on the concept of phantasy. International journal of psychoanalyisis, No 82, Pp 361-373.