بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی- پژوهشی

شماره چهل و نهم، تابستان ۱۳۹۷

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
مدیر نشریات علمی: سیدابوالفضل موسویان
دستیار علمی: دکتر زینب صابرپور
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
مترجم: دکتر آتوسا رستم‌بیک
کارشناس و صفحه‌آرا: مریم بایـه

هیئت تحریریه

دکتر محسن ابوالقاسمی، استاد دانشگـاه تهـران
دکتر منوچهر اکبری، اسـتـاد دانشگـاه تهـران
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر علی شیخ‌الاسلامی، استاد دانشگاه تهران
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهران
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مجتبی منشی‌زاده، دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر زینب صابرپور، استادیار پژوهشگاه علـوم انسـانی و مطالعـات اجتماعی جهاددانشگاهی

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

مطالب مندرج در مقالات، نمایانگر آرای نویسندگان است.

این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی 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 ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: j.literature@ihss.ac.ir *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir

فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۹۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

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

نحوه ارائه مقاله

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

فهرست

✍ **مقایسه الگوی وزن در غزل معاصر و الگوی خانلری از وزن غزل فارسی** ۱

محمد مرادی

✍ **بررسی جایگاه نحوی بند متممی در زبان فارسی برپایهٔ نظریهٔ دستور وابستگی** ۲۹

محمد دبیرمقدم/ علی مهرجو

✍ **ایزدبانوان اساطیری در قصه‌های عامیانه** ۴۹

سارا چالاک

✍ **بازخوانی آیین سوگ سیاوش و تعزیه امام حسین(ع) (بر مبنای تحلیل نگاره‌های مربوط به سوگ سیاوش در آسیای مرکزی و اثری از «حسین زنده‌رودی»)** ۷۱

کیوان شافعی/ انور خالندی/ مهدی قادرنژاد

✍ **جریان‌شناسی ادبیات داستانی مهاجرت ایرانی** ۹۵

حسین قربان‌پور آرانی/ رضا شجری/ مهدی سعیدی

✍ **شگردهای فانتزی‌سازی در داستان‌های «محمدرضا شمس»** ۱۲۳

رضا صادقی شهپر/ زهره بهنام‌خو

داوران این شماره

دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر بتول واعظ/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر عباس جاهدجاه/ دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر ابراهیم خدایار/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسن ذوالفقاری/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر امید طبیب‌زاده‌قمصری/ دانشیار دانشگاه بوعلی
دکتر مجتبی منشی‌زاده/ دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر عبدالله آلبوغبیش/ استادیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر اورنگ ایزدی/ استادیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر مرتضی حیدری/ استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر زینب صابرپور/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی
دکتر یحیی عطایی/ استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر علیرضا صدیقی/ پژوهشگر علوم انسانی جهاددانشگاهی
محمد جعفری قنواتی/ دکتری دانشگاه ملی دوشنبه تاجیکستان
مهرداد مشکین فام/ دانشجوی دکتری دانشگاه بوعلی

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و نهم، تابستان ۱۳۹۷: ۲۸-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۸/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۰۸

مقایسه الگوی وزن در غزل معاصر و الگوی خانلری از وزن غزل فارسی

محمد مرادی *

چکیده

یکی از جنبه‌های اصلی تحول غزل معاصر، تغییر نسبی دایره عروضی و ورود وزن‌های تازه به این قالب است. با این حال در پژوهش‌ها، تنها به بررسی وزن‌های تازهٔ برخی از شاعران بسنده شده و الگوی وزنی غزل معاصر استخراج و تحلیل نشده است. در این مقاله به روش تحلیلی- تطبیقی، ابتدا وزن بیش از ۲۵۰۰ غزل از ده شاعر برجستهٔ معاصر استخراج و با الگوی خانلری از وزن‌های غزل مقایسه شده است. همچنین میزان سنت‌گرایی شاعران در پیروی از الگوی وزن کهن و نوآوری آنان در استفاده از وزن‌های تازه، تحلیل و مقایسه شده است. نتایج نشان می‌دهد که از میان بیست وزن اصلی غزل، سیزده وزن همچنان از وزن‌های اصلی‌اند و وزن‌هایی دیگر به این الگو اضافه شده است؛ هر چند بسامد سرودن غزل بر اساس الگوی خانلری، در کل پانزده درصد کمتر از معدل غزل فارسی است. همچنین در غزل معاصر از وزن‌های کوتاه کاسته و بر وزن‌های متوسط، بلند و دولختی افزوده شده است. البته وزن‌های متوسط، بیشترین بسامد را در غزل معاصر دارد. از شاعران معاصر، بهبهانی و منزوی بیشترین نوآوری و الگوشکنی را در وزن غزل داشته‌اند و عارف قزوینی، رهی معیری، شهریار و مردانی، بیشترین انطباق را با سنت‌های عروضی نشان داده‌اند و محمدعلی بهمنی، عماد خراسانی، فرخی یزدی و ابتهاج، در حد فاصل نوآوری و سنت قرار گرفته‌اند.

واژه‌های کلیدی: غزل معاصر، وزن، عروض، الگوی خانلری، نوآوری.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز momoradi@shirazu.ac.ir

مقدمه

غزل از اصلی‌ترین قالب‌های سنتی ادب فارسی است که در کنار مثنوی و قصیده، مثلث اصلی شعر فارسی را تشکیل می‌دهد. هر چند از آستانه مشروطه، زمینه‌های تحول شکلی و توجه شاعران به دیگر قالب‌ها فراهم شد، این قالب همچنان به حیات مؤثر خود ادامه داد؛ چنان‌که به نظر اغلب پژوهشگران شعر معاصر فارسی، این دوران یکی از ادوار شکوفایی آن است و به موازات گونه‌های شعر آزاد، غزل نیز توانسته خود را با بسیاری از مضامین تازه و نوآوری‌های شعر معاصر سازگار کند (حقوقی، ۱۳۸۸: ۵۱۲ و حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۴۱۸-۴۱۹).

مقدمات تحول در مضامین و ساختار غزل را پیش از همه در شعر دوران مشروطه می‌توان دید. از جنبه‌های اصلی اهمیت این دوره، شکل گرفتن گونه غزل سیاسی-اجتماعی است. نماینده اصلی این جریان که بعد از این دوره الگوی دیگر غزل‌سرایان معاصر شد، فرخی یزدی است (روزبه، ۱۳۷۹: ۵۲، شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۹۸، شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۳۰ و زرقانی، ۱۳۹۱: ۹۹). در کنار او، غزل‌های عارف قزوینی را می‌توان نماینده ویژگی‌های شعر مشروطه دانست (روزبه، ۱۳۷۹: ۴۵-۴۶). عارف بیش از غزل‌سرایی، تصنیف‌سرا بود. اما غزل یکی از دو قالب اصلی دیوان اوست؛ چنان‌که تعدادی از تصنیف‌های مشهورش را در آن سروده (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۰۱؛ همچنین ر.ک: آرین‌پور، ۱۳۸۷، ج ۲: ۱۴۸-۱۵۱) و بعید نیست همین ویژگی، بر نوع انتخاب وزن‌های غزلیات او تأثیر گذاشته باشد. علاوه بر دو غزل‌سرای شاخص یادشده، در کارنامه ادبی دیگر شاعران این عصر چون ایرج، عشقی، لاهوتی، دهخدا، ادیب پیشاوری، ادیب نیشابوری، بهار و... هم غزل نمود دارد (روزبه، ۱۳۷۹: ۴۲-۵۳، صبور، ۱۳۷۰: ۴۸۶-۴۸۷ و شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۹۸)؛ هر چند آنان را به دلیل تمایل به دیگر قالب‌ها و مضامین نمی‌توان نمایندگان اصلی غزل مشروطه محسوب کرد.

با ظهور نیما، وضعیت شعر فارسی دگرگون شد و جریان‌های متعددی با تکیه بر سنت، نوگرایی یا آمیخته‌ای از این دو پدید آمد (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۵۲-۵۳). هر چند در این دوران، بسیاری از شاعران به شیوه کهن خود ادامه دادند، بسیاری به نوآوری و تجربه جهان شعر جدید توجه کردند (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۴۱۸). این تمایل، زمینه‌ساز پیوند

غزل با جریان شعر پس از نیما شد. این قالب در دو شاخه سنتی و نوگرا در شعر این دوران نمود یافت. غزل‌سرایان سنتی (متمایل به سبک‌های عراقی، اصفهانی و تهرانی) با ظهور کسانی چون رهی، شهریار، پرتو بیضایی، علی اشتری، امیری فیروزکوهی، حمیدی شیرازی، ابوالحسن ورزی، عماد خراسانی، پژمان بختیاری، هادی رنجی، معینی کرمانشاهی، مهرداد اوستا و... به فعالیت خود ادامه دادند و در شاخه تجددگرا، نو یا تصویری غزل، شاعرانی چون توللی، نادرپور، بهبهانی، ابتهاج، خویی، شفیعی کدکنی، منزوی، پرنگ، نیستانی، بهمنی و... ظهور کردند که از طریق آنان تجربه‌هایی تازه به جریان غزل معاصر و اجزای آن، از جمله وزن راه یافت (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۶۰-۶۱، صبور، ۱۳۷۰: ۴۸۹-۵۰۱، شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۹۸-۲۰۲، روزبه، ۱۳۷۹: ۱۹۹-۲۲۰ و زرقانی، ۱۳۹۱: ۱۷۴-۱۷۶ و ۲۴۹-۲۵۲).

از میان خیل غزل‌سرایان معاصر، شهریار، رهی معیری، عماد خراسانی، سیمین بهبهانی، ابتهاج، منزوی و بهمنی، بیش از دیگران مورد توجه و تأیید پژوهشگران قرار گرفته‌اند و علاوه بر انعکاس نام آنان به عنوان شاعران غزل‌سرا در جامعه ادبی و مردمی، بسامدی مناسب از این قالب را نیز منتشر کرده‌اند. در دوران پس از انقلاب نیز غزل همچنان از رایج‌ترین و فراگیرترین قالب‌های شعری بود و در پیوند با جنگ، نمونه‌هایی تازه از آن سروده شد. در این دوره علاوه بر جریان سنتیِ بازمانده از دوره قبل و جریان غزل خلاق نو که نمایندگان آن همچنان بهبهانی، بهمنی و منزوی به شمار می‌آمدند، غزل‌سرایانی جوان ظهور کردند که نصرالله مردانی، حسن حسینی، قیصر امین‌پور، علی‌رضا قزوه، عبدالجبار کاکایی و دیگر شاعران جوان دهه‌های ۶۰ و ۷۰ در این زمره قرار می‌گیرند (روزبه، ۱۳۸۱: ۳۱۲-۳۱۴).

از آنجا که غزل معاصر از مشروطه تا کنون، تحولات بسیاری را تجربه کرده است، در این مقاله به بررسی بسامدی یکی از اصلی‌ترین ارکان آن یعنی وزن، با تکیه بر غزل شاعرانی چون عارف قزوینی، فرخی یزدی، شهریار، رهی معیری، عماد خراسانی، سیمین بهبهانی، ابتهاج، بهمنی، منزوی و نصرالله مردانی و تطبیق آن با وزن غزل سنتی پرداخته شده است.

پیشینه تحقیق

درباره موسیقی غزل و وزن‌های اصلی آن، پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است. از جمله خانلری (۱۳۲۷) پس از بررسی حدود ۱۷۰۰۰ نمونه از ۵۱ غزل‌سرای قرن‌های ششم تا سیزدهم، بیست وزن اصلی و پرکاربرد غزل را معرفی کرده و ضمن طبقه‌بندی آنها در چند دسته اوزان کوتاه، متوسط ثقیل، متوسط خفیف، بلند ثقیل و متناوب (دوری)، وضعیت هر وزن را در دوره‌های مختلف بررسی کرده است. از کاستی‌های تحقیق خانلری، در کنار بررسی نکردن آثار غزل‌سرایانی بنام چون مولوی و بیدل دهلوی، قرار ندادن وزن پرکاربرد «مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن» در الگوی وزنی خود است.

الول ساتن (۱۹۷۶) نیز پس از بررسی بیش از چهل دیوان فارسی از قرن چهارم تا مشروطه، الگویی از وزن‌های اصلی شعر در قالب‌های قصیده، غزل، قطعه و... ارائه کرده؛ هرچند الگوی او صرف غزل نیست. کمالی و دیگران (۱۳۸۸) ضمن بررسی گونه‌های وزن در غزلیات بیدل دهلوی، الگوی وزنی او را با الگوی خانلری مقایسه کرده‌اند. همچنین کرمی و مرادی (۱۳۸۹)، پس از بررسی وزن ۱۴۰۰۰ غزل از ده شاعر سده‌های دهم تا دوازدهم، الگویی از میزان کاربرد وزن‌ها در این دوران ارائه کرده‌اند.

در کنار پژوهش‌های جامعِ وزن، در کتاب‌هایی که در حوزه غزل نوشته شده، به صورت گذرا به وزن توجه شده است؛ هرچند در پژوهش‌های عظیمی (۱۳۶۹) و صبور (۱۳۷۰) در بررسی سیر غزل به جنبه‌های موسیقایی و اوزان آن کمتر تحلیل شده است. البته شمیسا (۱۳۸۶) در بحث عروض غزل، ضمن معرفی الگوهای اصلی وزن این قالب تکیه بر دو الگوی خانلری و الول ساتن، شباهت‌های موجود در آن دو را بسیار دانسته و بر صحت تحقیق خانلری تأکید کرده و نشان داده که از بیست وزن اصلی الگوی خانلری، هجده وزن در الگوی ۲۷گانه ساتن هم وجود دارد. هر چند در این پژوهش نیز به وزن غزل معاصر توجهی نشده است.

در پژوهش‌های مربوط به غزل معاصر نیز گاه نشانه‌هایی از بررسی و معرفی وزن‌های آن دیده می‌شود. از میان پژوهشگران این حوزه، روزبه (۱۳۷۹) در بررسی سیر تحول غزل پس از مشروطه، ضمن ارائه الگوی خانلری به عنوان الگوی اصلی وزن غزل معاصر،

چهار وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن»، «فعولن فعولن فعولن فعولن»، «مفتعلن فاعلات مفتعلن فع» و «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن» را هم آورده و به صورت موردی، چند وزن کم‌کاربرد یا تازه را در جریان‌های سنتی و نو غزل ذکر کرده، بی‌آنکه بسامدی از اوزان اصلی ارائه کند. در این اشارات کلی، خطاهایی نیز دیده می‌شود؛ چنان‌که پژوهشگر، وزن «فاعلات فاع فاعلات فاع» را از اوزان بی‌سابقه دانسته، حال آنکه این وزن دست‌کم در یکی از غزل‌های تصنیفی عارف استفاده شده است (عارف قزوینی، ۱۳۵۷: ۳۷۹).

همچنین حسن‌لی (۱۳۸۳) در بحث از نوآوری‌های شعر سنتی معاصر، به صورت موردی چند نمونه از وزن‌های تازه‌تر را نام برده است. مرادی (۱۳۸۹) گونه‌ها و الگوهای وزنی غزل شاعران جوان بعد از انقلاب را با تأکید بر تعدادی از دفترهای شعر دهه‌های هفتاد و هشتاد بررسی کرده و حسین‌پور چافی (۱۳۹۰) در بیان ویژگی‌های جریان شعر سنتی معاصر، تنوع نسبی در کاربرد اوزان از جمله در اشعار بهبهانی، منزوی و بهمنی را یکی از ویژگی‌های این جریان دانسته و چند نمونه از نوآوری‌های رایج در وزن غزل معاصر را مطرح کرده است.

تعدادی از پژوهشگران نیز به صورت منفرد، وزن غزل شاعری خاص را بررسی کرده‌اند. از این دسته، موسوی (۱۳۸۶) وزن‌های مرسوم در غزل محمد قهرمان را با در نظر گرفتن ادوار حیات شاعری او معرفی کرده است. بهادری و طغیانی (۱۳۹۱) در خلال بررسی موسیقی‌های کناری و بیرونی در غزلیات شهریار، بسامد بحرها و وزن‌های مربوط به هر بحر را بررسی کرده‌اند.

در این دسته پژوهش‌ها، بیشترین مطالعات درباره اشعار سیمین بهبهانی است. ابومحبوب (۱۳۸۲) ضمن بررسی ویژگی‌های شعر او، اوزان شعری‌اش او را تا زمان نشر پژوهش خود بررسی کرده است. در این پژوهش، تعدادی از اشعار متأخر بهبهانی از نظر وزن بررسی نشده است. همچنین از نظر قالبی نیز وزن غزل‌های او تفکیک نشده و تحقیق بر اساس دفترهای شعری او صورت گرفته است. ابومحبوب به دلیل اصرار بر سازگار کردن اوزان شعر بهبهانی با دایره عروض فارسی، بسیاری از اوزان دولختی در غزل‌های او را که در هر مصراع از هشت تا دوازده رکن عروضی تشکیل شده‌اند، به صورت نیم‌مصرع‌های

مربع و مسدس معرفی و طبقه‌بندی کرده است.

همچنین مدرسی و کاظم‌زاده (۱۳۸۹) در خلال بررسی عناصر موسیقیایی، به صورت موردی و با تکیه بر تعدادی وزن‌های کم‌کاربرد یا تازه، به معرفی برخی از ویژگی‌های وزنی در غزل بهبهانی، منزوی و بهمنی پرداخته‌اند و مرادی (۱۳۹۰) به صورت موردی برخی از وزن‌های تازه شعر بهبهانی را معرفی کرده است. در پیوست مجموعه اشعار بهبهانی (۱۳۸۸) هم فهرستی از اوزان غزل‌های او، با عنوان وزن‌های تازه ذکر شده که علاوه بر خطا در استخراج صحیح اوزان، ناشر بسیاری از وزن‌های مستعمل در ادب گذشته را به خطا در وزن‌های ابداعی بهبهانی قرار داده است.

همچنین شریفی (۱۳۹۳) در خلال معرفی ویژگی‌های شعر او، فهرستی از اوزان غزل‌ها و اشعارش آورده که از منظر دقت استخراج اوزان و همچنین سازگاری نام آنها با دایره‌های عروض فارسی، خطاهایی متعدد دارد. برای مثال در همان وزن‌های نخستین، به جای «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن»، نام «فعلن مفاعلن فعلاتن مفاعلن»، به جای «مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل»، نام «فعلن فعلاتن فعلاتن فعلاتن» و به جای «مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن»، نام «مفعول مفعولات» ثبت شده و از این دست خطاها در بسامد و نام‌گذاری و تشخیص صحیح وزن، در ده‌ها مورد از نمونه‌ها دیده می‌شود.

علاوه بر پژوهش‌های یادشده، در مجموعه مقالات «نخستین و دومین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی» نیز به وزن اشعار برخی شاعران توجه شده است. سمیعی گیلانی (۱۳۹۰)، وزن غزل‌های سعدی و میرطلایی (۱۳۹۲)، اوزان دیوان شمس را تحلیل کرده و عظیمی (۱۳۹۰) به معرفی عروض و موسیقی اشعار هـ الف. سایه پرداخته است.

آنچه از پژوهش‌های موجود دریافت می‌شود، نخست این است که جز اشعار شهریار و سیمین، وزن غزل دیگر شاعران این پژوهش، هیچگاه به صورت کامل و با تأکید بر قالب استخراج نشده است. همچنین تاکنون پژوهشگری الگوی وزن غزل معاصر را استخراج نکرده و آن را با الگوهای اصلی وزن غزل مقایسه نکرده و جنبه‌های آماری سنت و نوآوری آن را تحلیل نکرده است؛ مسئله‌ای که انجام این پژوهش را ضرورت می‌بخشد.

روش تحقیق

در این مقاله، با مراجعه به کتاب‌های مربوط به سیر غزل و شعر معاصر، ابتدا فهرستی از غزل‌سرایان مطرح استخراج شده و سپس ده شاعر مورد نظر با تکیه بر اولویت‌های زیر انتخاب شده است:

الف) غزل‌سرایانی که در کتاب‌های یادشده، بر جایگاه آنان در تحولات غزل معاصر، بیشترین تأکید شده است.

ب) دیوان یا مجموعه کامل اشعار آنان منتشر شده و دست‌کم صد غزل دارند و از نظر بسامدی، غزل قالب اول یا دوم اشعار آنان است.

شاعران منتخب عبارتند از: عارف قزوینی، فرخی یزدی، شهریار، رهی معیری، عماد خراسانی، سیمین بهبهانی، ابتهاج، بهمنی، منزوی و نصرالله مردانی.

پس از انتخاب شاعران، وزن بیش از ۲۵۰۰ غزل مربوط به آنان استخراج، طبقه‌بندی و به روش تحلیلی- تطبیقی، با الگوی خانلری درباره وزن غزل فارسی مقایسه شده است.

بررسی گونه‌های اصلی وزن در غزل معاصر

در متن این تحقیق در سه بخش اصلی، ابتدا بیست وزن اصلی غزل فارسی بر اساس الگوی خانلری، با الگوی به‌دست‌آمده از این اوزان در غزل ده شاعر برگزیده مقایسه شده است. سپس وضعیت بیست وزن پرکاربرد دیگر که در الگوی خانلری جای نمی‌گیرد، بررسی شده و در پایان، میزان سنت‌گرایی و نوآوری هر یک از شاعران در پیروی از الگوی وزن غزل فارسی یا نوآوری‌های وزنی تحلیل شده است.

تطبیق الگوی وزن غزل معاصر با الگوی وزن خانلری

از بررسی وزن بیش از ۲۵۰۰ غزل معاصر، آنچه می‌توان دریافت، نخست این است که از بیست الگوی خانلری، تنها سیزده گونه در قلمرو بیست وزن اصلی غزل معاصر باقی مانده و دیگر اوزان، جایگاه گذشته خود را از دست داده‌اند. چنان که در جدول شماره (۱) دیده می‌شود، بسامد سرایش غزل در اوزان مورد نظر خانلری که در کل شعر

فارسی و با توجه به مطالعه ۵۱ شاعر به دست آمده، بیش از ۸۸ درصد بوده (خانلری، ۱۳۲۷: ۱۵۰-۱۹۹)، اما در شعر معاصر به ۷۲ درصد کاهش یافته است؛ نکته‌ای که نشان‌دهنده تغییری محسوس در الگوی غزل معاصر است.

نکته دیگر، تغییر وضعیت هر یک از اوزان بیست‌گانه در مقایسه با الگوی خانلری است. دسته نخست وزن‌های الگوی او، اوزان کوتاه است. وزن «مفعولُ مفاعلن مفاعیل (فعولن)»، نخستین وزن کوتاه الگوی او است که در کل ادب فارسی، بیش از چهار درصد غزل‌ها در آن سروده شده؛ هرچند در سده سیزدهم، کاربرد آن به بیش از دو درصد کاهش یافته است (همان: ۱۵۹-۱۶۲). این وزن، هشتمین وزن پرکاربرد در تحقیق خانلری بوده، در حالی که در شعر معاصر، بیست و یکمین وزن مؤثر غزل است و در ۰/۷۴ درصد از غزل‌ها نمود داشته است. البته نه تن از شاعران بررسی‌شده، در این وزن غزل سروده‌اند. تنها نصرالله مردانی، توجهی خاص به این وزن داشته است؛ نکته‌ای که احتمالاً برآمده از اصرار شاعران جریان انقلاب اسلامی، به بازگشت به الگوهای کهن بوده است.

«فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (فاعلان)»، دیگر وزن کوتاه الگوی خانلری است که در غزل فارسی، رتبه نهم داشته (همان: ۱۶۲-۱۶۵) است؛ حال آنکه از میان غزل‌سرایان بررسی‌شده، تنها پنج تن از آن بهره برده‌اند و رتبه‌اش در غزل معاصر به بیست و سه سقوط کرده است؛ نکته‌ای که می‌تواند مؤید خروج نسبی این وزن از دایره عروضی غزل معاصر باشد. در توجه به این وزن، تنها مردانی شیوه‌ای نزدیک به الگوی کهن داشته است. وزن سوم الگو، «مفاعیلن مفاعیلن فعولن (مفاعیل)» است که طبق پژوهش خانلری، ششمین وزن پرکاربرد تاریخ غزل است و در بیش از شش درصد از نمونه‌ها کاربرد داشته (همان: ۱۶۵-۱۶۸) است؛ حال آنکه در غزل معاصر، بسامدش کمتر از یک‌چهارم تاریخ شعر فارسی شده است؛ هر چند هنوز در الگوی بیست وزن اصلی باقی مانده و از میان وزن‌های کوتاه، یکی از دو وزن در غزل است. مردانی و تاحدودی عارف قزوینی و عماد خراسانی، بیش از دیگر شاعران معاصر از این وزن استفاده کرده‌اند؛ هر چند به جز محمدعلی بهمنی، دیگر غزل‌سرایان نیز از آن بهره برده‌اند.

«فاعلاتن مفاعلن فعلن (فعلان/ فعلن/ فعلان)»، هفتمین وزن پرکاربرد در الگوی

خانلری بوده که در کل شعر فارسی ۴/۸۳ درصد استفاده شده است. البته استقبال از آن در غزل قرن سیزدهم به ۲/۵۶ درصد کاهش یافته است (خانلری، ۱۳۲۷: ۱۶۸-۱۷۱). این وزن در دوران معاصر، به مراتب کمتر از ادبیات کهن مقبولیت دارد؛ با این حال هنوز یکی از بیست وزن اصلی غزل بوده و عارف قزوینی، رهی معیری و تاحدودی نصرالله مردانی و حسین منزوی به آن توجه داشته‌اند و تنها در غزل‌های بهمنی، نشانی از آن دیده نمی‌شود.

چهار وزن «فاعلاتن فعلاتن فعلن (فعلان/ فعلن/ فعلان)»، «مفتعلن مفتعلن فاعلن (فاعلان)»، «مفعولُ مفاعلن مفاعیلن (مفاعیلان)» و «فعولن فعولن فعولن فعل (فعول)»، وزن‌های کم‌کاربرد الگوی خانلری بوده‌اند که درمجموع در حدود سه درصد از غزل‌های فارسی کاربرد داشته‌اند (همان: ۱۷۵-۱۷۶). این اوزان چنان که در جدول نیز دیده می‌شود، دیگر جزء بیست وزن اصلی غزل معاصر نیستند و به ترتیب رتبه‌های ۲۹، ۳۶، ۳۲ و ۴۵ را در غزل دارند و به‌ویژه در وزن‌های ردیف ۷ و ۸، کمترین میزان استقبال شاعران ثبت شده است. آنچه از تحلیل وضعیت اوزان کوتاه الگوی خانلری می‌توان نتیجه گرفت، این است که شش وزن از هشت وزن کوتاه الگوی او در میان بیست وزن اصلی غزل معاصر نمی‌گنجند و این نکته، مؤید کم‌توجهی شاعران معاصر به وزن‌های کوتاه در غزل و روی آوردن به وزن‌های طولانی‌تر است.

بیشترین میزان سازگاری دو الگو را در وزن‌های متوسط می‌توان دید. بر این اساس چهار وزن پرکاربرد غزل معاصر و چهار وزن اصلی غزل فارسی هر دو از میان وزن‌های متوسط انتخاب شده است؛ با این تفاوت که در این الگو، تفاوتی در تقدم و تأخر این چهار وزن دیده می‌شود. یکی از این اوزان، «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن (فاعلان)» است که خانلری آن را از وزن‌های متوسط ثقیل معرفی کرده (همان: ۱۷۶-۱۸۰) و در هر دو الگوی کهن و معاصر، رتبه دوم دارد؛ با این تفاوت که میزان کاربرد این وزن در غزل معاصر (۱۳/۸۷) در مقایسه با شعر کهن (۱۱/۷۱) افزایشی محسوس داشته است. البته رتبه آن در الگوی ساتن اول است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۲۹). همچنین از میان شاعران معاصر، رهی معیری در بیش از ۲۰ درصدِ غزل‌هایش از آن استفاده کرده و جز سیمین بهبهانی،

تمام شاعران در بیش از ۱۰ درصد از غزل‌هایشان از این وزن بهره برده‌اند. نکته مهم اینکه این وزن یکی از دو وزن اصلی غزل دهه‌های هفتاد و هشتاد نیز بوده و در شعر شاعران جوان نمودی مؤثر دارد (مرادی، ۱۳۸۹: ۴۸۳).

«فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (فاعلان)»، دیگر وزن متوسط ثقیل در الگو است که با ۱۱/۶۹درصد کاربرد، سومین وزن مؤثر در پژوهش خانلری (خانلری، ۱۳۲۷: ۱۷۶-۱۸۰) و دومین وزن در الگوی الول ساتن (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۲۹) بوده است؛ هر چند در قرن سیزدهم از میزان کاربرد این وزن (۶/۰۱ درصد) کاسته شده (همان: ۱۷۹-۱۸۰) و در غزل معاصر با ۸/۳۳ درصد، چهارمین وزن پرکاربرد غزل است. نکته تأمل‌برانگیز درباره این وزن این است که در محدوده زمانی نزدیک به هم، عارف قزوینی هیچ غزلی را در این وزن نسروده است؛ در حالی که فرخی یزدی در بیش از ۳۰ درصد از غزل‌هایش از آن بهره برده است. همچنین رهی معیری در بیش از ۲۷ درصد از غزل‌هایش از آن استفاده کرده است. نکته‌ای که احتمالاً برآمده از تمایل فرخی و رهی به سبک هندی، در مقایسه با دیگر شاعران بررسی شده است و این احتمال زمانی تقویت می‌شود که در نظر بگیریم شاعرانی چون کلیم، صائب و بیدل در غزل‌هایشان بین ۲۴ تا ۳۱ درصد از این وزن استفاده کرده‌اند (کرمی و مرادی، ۱۳۸۹: ۷-۸).

یازدهمین وزن الگوی خانلری، «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (فع‌لان/ فعلن/ فعلان)» و از اوزان متوسط خفیف است که میزان کاربردش در کل ادب فارسی، ۱۰/۵۶ و در سده سیزدهم، ۱۲/۹۸ بوده (خانلری، ۱۳۲۷: ۱۸۲-۱۸۶) و در غزل معاصر، این میزان به ۱۶/۷۵ و رتبه آن به نخست صعود کرده است. البته در الگوی الول ساتن، رتبه آن سوم بوده است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۲۹). این وزن همچنین یکی از دو وزن اصلی غزل شاعران جوان دهه‌های اخیر است (مرادی، ۱۳۸۹: ۴۸۱-۴۸۳) و اغلب شاعران معاصر، به جز فرخی و بهبهانی، به آن توجهی ویژه کرده‌اند؛ چنان که عارف، ۴۴/۱۴ درصد و اغلب غزل‌سرایان، بیش از ۲۰ درصد غزل‌هایشان را در این وزن سروده‌اند.

«فاعلاتن فعلاتن فعلن (فع‌لان/ فعلن/ فعلان)»، دیگر وزن متوسط خفیف در الگوی خانلری و با ۱۳/۱۲ درصد کاربرد، اولین وزن مؤثر در سنت غزل فارسی است

(خانلری، ۱۳۲۷: ۱۸۲-۱۸۶). البته در الگوی ساتن، رتبه چهارم را دارد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۲۹). این وزن با ۲۵ درصد کاربرد، اولین وزن غزلیات حافظ است (خانلری، ۱۳۲۷: ۱۸۴) و میزان استقبال از آن در سده سیزدهم به ۲۰/۴۴ رسیده (همان: ۱۸۵-۱۸۶). هر چند میزان توجه به آن از نظر بسامد در غزل معاصر نزدیک به الگوی کهن است، رتبه آن به سوم سقوط کرده است. تمام شاعران بررسی‌شده، از این وزن در غزل بهره برده‌اند و شهریار بیش از دیگران (۲۶/۱۶) متمایل به این وزن بوده و در کنار او عارف و عماد هم از آن به فراوانی استفاده کرده‌اند. این توجه در غزل شهریار، شاید بیش از همه برآمده از تمایل او به غزلیات حافظ باشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۷۴-۴۷۵)؛ چنان‌که یک‌چهارم غزل‌های حافظ نیز به این وزن سروده شده است (خانلری، ۱۳۲۷: ۱۸۴). نکته تأمل‌برانگیز اینکه بهبهانی تنها در ۲ درصد از غزل‌هایش از این وزن استفاده کرده است.

«مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن»، یکی از دو وزن بلند ثقیل در الگوی خانلری است که به طور متوسط در ۷/۴۶ درصد از غزل‌های فارسی کاربرد داشته (همان: ۱۸۸-۱۹۲) و در الگوی الول ساتن، همان رتبه پنجم خانلری را دارد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۲۹). هر چند میزان کاربرد این وزن در غزل معاصر به ۵/۳۰ کاهش یافته، رتبه آن چندان متمایز با رتبه کهن آن نیست. تمام شاعران معاصر در غزل‌هایشان از این وزن استفاده کرده‌اند؛ اما عماد و رهی معیری با سرودن بیش از ۹ درصد غزل‌هایشان در این وزن، وضعیتی متفاوت با دیگران دارند.

«مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن»، دومین وزن بلند ثقیل در جدول خانلری است که در الگوی کهن رتبه یازدهم و در قرن سیزدهم مقبولیت کمتری داشته است (خانلری، ۱۳۲۷: ۱۸۸-۱۹۲). این وزن سیزدهمین گونه پراهمیت غزل معاصر است و از میان شاعران، بهبهانی بیش از دیگران متوجه آن بوده است.

دسته دیگر از اوزان الگوی خانلری را وزن‌های متناوب تشکیل می‌دهد. «مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن (فاعلان)»، یکی از شش وزن متناوب (دوری) در الگوی خانلری است که بر اساس تحقیق او، با ۱/۵۸ درصد کاربرد، دوازدهمین وزن اصلی غزل بوده است (خانلری، ۱۳۲۷: ۱۹۵-۱۹۹). این وزن در غزل معاصر، تقریباً از دایره اوزان خارج شده

و به رتبه سی و هشتم نزول کرده و درمجموع در شش نمونه از بهبهانی، عماد و منـزوی کاربرد داشته است.

«مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن» با ۲/۶۷ درصد کاربرد، دهمین وزن اصلی در الگـوی کهن است (همان: ۱۹۵-۱۹۹). میزان توجه به این وزن در غزل معاصر، ۲/۲۲ درصـد بـوده که جایگاه این گونه را به هفتمین وزن غزل معاصر و مهم‌تـرین وزن متنـاوب رشـد داده است. از میان شاعران معاصر به جز عارف قزوینی، دیگران ایـن گونـه را در غـزل تجربـه کرده‌اند؛ هر چند هیچ‌یک از شاعران به اندازه منزوی و پـس از او بهمنـی و بهبهـانی بـه این وزن توجه نداشته است.

«مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن» با ۱/۴۸ درصد کـاربرد، سـیزدهمین وزن پرکـاربرد تحقیق خانلری (همان: ۱۹۵-۱۹۹) و با ۰/۸۵ نمـود، هجـدهمین وزن اصـلی غـزل معاصـر است. عارف، فرخی و مردانی، این وزن را در غزل به کار نبسته‌اند و هوشنگ ابتهاج بیش از دیگران (۲/۳۲) متوجه آن بوده است؛ شاید به این دلیل که این گونه از وزن‌های مورد توجه مولوی، شاعر تأثیرگذار بر غزل‌های اوست.

«مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن»، شانزدهمین وزن اصلی غـزل کهـن اسـت کـه در سنت غزل فارسی، ۱/۳۰ درصد کاربرد داشته (همـان: ۱۹۵-۱۹۹) و در شـعر معاصـر ایـن میزان به ۱/۷۵ درصد صعود کرده و این وزن را می‌توان دهمین وزن اصلی غزل معاصر و سـومین وزن متنـاوب (دوری) مـورد توجـه شـاعران دانسـت. بـه غیـر از عـارف، دیگـر غزل‌سرایان از این وزن استفاده کرده‌اند و در غزل‌های فرخی و عماد، بسامدی متمـایز از آن دیده می‌شود.

«فعلاتُ فاعلاتن فعلاتُ فـاعلاتن» در الگـوی خـانلری از وزن‌هـای متنـاوب محسـوب می‌شود و با ۱/۳۶ درصد کاربرد، پانزدهمین وزن اصلی غـزل معاصـر اسـت (همـان: ۱۹۵-۱۹۹). در غزل معاصر از کاربرد این وزن کاسته شده و رتبه آن به هجدهم سـقوط کـرده؛ هر چند هنوز یکی از وزن‌های اصلی غزل محسوب می‌شود. توجه به این وزن را بـیش از همه در غزل‌های بهبهانی، رهی و منزوی می‌توان دید.

آخرین وزن الگوی خانلری، «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن» است. این وزن بـا ۱/۴۵

درصد کاربرد، چهاردهمین وزن اصلی غزل کهن بوده و در سده سیزدهم، توجهی بیش از قبل به آن شده است (خانلری، ۱۳۲۷: ۱۹۵-۱۹۹). در غزل معاصر، کاربرد آن به ۲/۰۲ درصد افزایش یافته، به طوری که نهمین وزن اصلی غزل و دومین وزن متناوب اصلی در اشعار بررسی‌شده بوده است. شاعران دهه‌های نخستین معاصر، به استثنای شهریار، کمتر به این وزن توجه کرده‌اند؛ اما در غزل شاعران نیمه دوم سده اخیر چون بهمنی و تاحدودی ابتهاج و منزوی، توجهی متمایز به آن دیده می‌شود.

جدول ۱- بررسی جایگاه بیست وزن اصلی غزل، طبق الگوی خانلری در شعر معاصر

ردیف	وزن	گونه	متوسط درصد خانلری	متوسط درصد قرن ۱۳	رتبه کل	متوسط درصد معاصر	رتبه	تعداد شاعران استقبال کرده	شاعران تأثیرگذار
۱	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (فعلان/ فعلن/ فعلان)	متوسط خفیف	۱۳/۱۲	۲۰/۴۴	اول	۱۳/۸۳	سوم	۱۰	شهریار
۲	مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن (فاعلان)	متوسط ثقیل	۱۱/۷۱	۱۰/۹۸	دوم	۱۳/۸۷	دوم	۱۰	رهی
۳	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (فاعلان)	متوسط ثقیل	۱۱/۶۹	۶/۰۱	سوم	۸/۳۳	چهارم	۹	فرخی
۴	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (فعلان/ فعلن/ فعلان)	متوسط خفیف	۱۰/۵۶	۱۲/۹۸	چهارم	۱۶/۷۵	اول	۱۰	عارف
۵	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن (مفاعیلان)	بلند ثقیل	۷/۴۶	۴/۹۳	پنجم	۵/۳۰	ششم	۱۰	عماد
۶	مفاعیلن مفاعیلن فعولن (مفاعیل)	کوتاه	۶/۰۵	۶/۵۸	ششم	۱/۳۶	یازدهم	۹	مردانی
۷	فاعلاتن مفاعلن فعلن (فعلان/ فعلن/ فعلان)	کوتاه	۴/۸۳	۲/۵۶	هفتم	۱/۲۸	دوازده	۹	عارف
۸	مفعولُ مفاعلن مفاعیل (فعولن)	کوتاه	۴/۲۳	۲/۲۹	هشتم	۰/۷۴	بیست و یکم	۹	مردانی
۹	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	کوتاه	۳/۸۲	۳/۳۶	نهم	۰/۶۲	بیست	۵	مردانی

	(فاعلان)						و سوم		
۱۰	مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن (فاعلاتان)	متناوب	۲/۶۷	۲/۱۳	دهم	۲/۲۲	هفتم	۹	منزوی
۱۱	مستفعلن مستفعلن مستفعلن (مستفعلان)	بلند ثقیل	۱/۷۶	۰/۶۷	یازدهم	۱/۱۳	سیزده	۸	بهبهانی
۱۲	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن (فاعلان)	متناوب	۱/۵۸	۱/۳۲	دوازدهم	۰/۲۳	سی و نهم	۳	عماد
۱۳	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن (مفاعلان)	متناوب	۱/۴۸	۲/۴۷	سیزدهم	۰/۸۵	هجده	۷	ابتهاج
۱۴	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن (فعلاتان)	متناوب	۱/۴۵	۲/۹۱	چاردهم	۲/۰۲	نهم	۶	بهمنی
۱۵	فعلاتُ فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن (فاعلاتان)	متناوب	۱/۳۶	۱/۸۰	پانزدهم	۰/۸۵	هجده	۸	بهبهانی
۱۶	مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن (مفاعیلان)	متناوب	۱/۳۰	۱/۲۵	شانزدهم	۱/۷۵	دهم	۹	فرخی
۱۷	فاعلاتن فعلاتن فعلن (فع‌لان/ فعلن/ فعلان)[1]	کوتاه	۰/۷۵	۰/۷۱	هفدهم	۰/۴۳	بیست و نهم	۵	بهمنی
۱۸	مفتعلن مفتعلن فاعلن (فاعلان)	کوتاه	۰/۷۵	۰/۷۱	هفدهم	۰/۲۷	سی و ششم	۵	بهمنی
۱۹	مفعولُ مفاعلن مفاعیلن (مفاعیلان)	کوتاه	۰/۷۵	۰/۷۱	هفدهم	۰/۳۱	سی و دوم	۳	ابتهاج
۲۰	فعولن فعولن فعولن فعل (فعول)	کوتاه	۰/۷۵	۰/۷۱	هفدهم	۰/۱۹	چهل و پنجم	۳	مردانی

بررسی وزن‌های اصلی خارج از الگوی خانلری

در کنار بیست وزن اصلی غزل فارسی که در الگوی خانلری بررسی شد، در غزل معاصر وزن‌هایی دیگر نیز بارها استفاده شده که در این بخش از مقاله به معرفی اجمالی

بیست وزن از آنها پرداخته شده است. از این میان تنها پنج وزن در الگوی ساتن هستند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۲۹-۲۳۰) و پانزده وزن دیگر در هیچ‌یک از دو الگو دیده نمی‌شود. اگر در الگوی خانلری، هشت وزن کوتاه، چهار وزن متوسط، دو وزن بلند و شش وزن متناوب، بیست وزن اصلی غزل را تشکیل می‌دادند، در الگوی غزل معاصر، تعداد وزن‌های کوتاه به دو وزن کاهش یافته و تعداد وزن‌های متوسط، بلند و متناوب، به ترتیب به شش، چهار و هشت افزایش یافته است؛ نکته‌ای که مؤید طولانی‌تر شدن سطرهای غزل در دوران معاصر است.

از وزن‌هایی که در الگوی خانلری وجود ندارد، «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیل (فعولن)»، در ۱۵۶ غزل (۶/۰۷ درصد) کاربرد داشته و پنجمین وزن اصلی در غزل معاصر است. این وزن با ۶/۹ درصد، ششمین وزن ساتن است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۲۹) و جای شگفتی است که در الگوی بیست‌گانه خانلری جای ندارد. این گونه در اشعار فرخی کاربردی متمایز با دیگران دارد؛ هر چند تمام غزل‌سرایان معاصر از آن استفاده کرده‌اند.

هفتمین وزن اصلی غزل معاصر که جزء الگوی خانلری نیست، «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن» است که ۵۷ غزل در آن سروده شده و جز ابتهاج، دیگر شاعران و بیش از همه، عماد از آن استفاده کرده‌اند. این وزن با متوسط کاربرد ۰/۲ درصد، بیست و پنجمین وزن در الگوی ساتن است (همان: ۲۳۰).

دیگر وزن‌های مهم خارج از الگوی خانلری، «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع (فاع)» و «فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن» هستند که ۲۸ غزل در قالب هر یک سروده شده و چهاردهمین اوزان پرکاربرد غزل معاصرند. وزن نخست که از گونه‌های مورد توجه شاعران معاصر در قالب‌های غزل و مثنوی است، جز در اشعار فرخی، شهریار و رهی در غزل دیگران نمود دارد. هر چند نصرالله مردانی بیش از دیگران از آن بهره برده است؛ نکته‌ای که با مضامین اشعار مردانی و همچنین مقبولیت این وزن در سال‌های آغازین انقلاب، به‌ویژه در مثنوی‌های علی معلم و حمید سبزواری سازگاری دارد. این وزن، علاوه بر تعزیه‌ها و نوحه‌های عصر قاجار، در اشعاری متعدد از شاعرانی چون الهی

قمشه‌ای، مهدی سهیلی و رعدی آذرخشی هم کاربرد داشته است (ماهیار، ۱۳۸۷: ۱۸۴-۱۸۵). «فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن نیز»، جز در غزل‌های مردانی، بهمنی و ابتهاج در اشعار دیگر شاعران کاربرد داشته است.

«فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن» با ۰/۵ درصد، شانزدهمین وزن غزل معاصر است که درمجموع ۲۸ بار و از آن جمله ده بار در اشعار شهریار، ۸ بار در غزل‌های بهبهانی، ۵ بار در غزل‌های عماد و ۱ بار در غزل‌هایی از منزوی، بهمنی و ابتهاج کاربرد داشته است. «مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن»، هفدهمین وزن اصلی است که ۲۳ غزل در آن سروده شده که از آن میان، ۱۶ غزل متعلق به بهبهانی، ۴ غزل منزوی و ۳ غزل از آنِ رهی، عماد و بهمنی است. این وزن در غزل پس از انقلاب نیز مقبولیت نسبی یافته، به‌طوری‌که برخی از شاعران چون سلمان هراتی از آن بهره برده‌اند (هراتی، ۱۳۸۰: ۲۹۴).

وزن‌های «مستفعلن مفاعیلن مستفعلن مفاعیلن» و «مفاعلن مفاعیلن مفاعلن مفاعیلن»، بیستمین (۲۱ غزل) و بیست و دومین (۱۸ غزل) اوزان پرکاربرد غزل معاصر و منحصر به بهبهانی‌اند. «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع‌لن (فع‌لان)» و «مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن فع (فاع)» نیز بیست و چهارمین اوزان (هر یک ۱۵ غزل) پرکاربرد غزل معاصرند؛ با این تفاوت که وزن بحر رجز در دهه غزل‌های شاعرانی چون منزوی و بهمنی مقبولیت یافته و وزن بحر منسرح (با ۰/۹ درصد کاربرد) بیشتر در غزل شاعران سنتی عصر پهلوی کاربرد داشته است.

«مفاعلن فعلاتن فع/ مفاعلن فعلاتن فع (فاع)»، وزن دولختی مورد توجه شاعران نوگراتری چون بهبهانی، منزوی و بهمنی است که در دهه‌های اخیر به دایره اوزان غزل راه یافته و ۱۳ اثر نیز در آن سروده شده است. از میان غزل‌سرایان معاصر، قهرمان نیز این وزن را تجربه کرده است (موسوی، ۱۳۸۶: ۷۲).

وزن‌هایی چون «فعولن فعولن فعولن فعولن» (با ۰/۶ درصد) و «مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن»، از وزن‌های کهن شعر فارسی است که در غزل معاصر، همچنان مورد توجه فرعی شاعران بوده و در مقایسه با برخی وزن‌های ابداعی، شاعران بیشتری در قالب این دو، غزل

سروده‌اند. از آن میان، شهریار، بهبهانی، مردانی، منـزوی، بهمنـی و ابتهـاج، وزن نخسـت و شهریار، عماد، بهبهانی، منزوی و ابتهاج، وزن دوم را تجربه کرده‌اند.

وزن‌های «مستفعلن فعلاتن مستفعلن فعلاتن» و «مفاعلن فاعلاتن مفـاعلن فـاعلاتن»، به ترتیب با ۱۱ و ۱۰ بار کاربرد، رتبه‌های بیسـت و نهـم و سـی و یکـم را در وزن غـزل معاصر دارند و جز در اشعار بهبهانی، در آثار هیچ یک از نه شـاعر دیگـر اسـتفاده نشـده است. البته وزن «مستفعلن فعلاتن» دولختی، خلاف تصور موجود ساخته بهبهانی نیسـت و بهار نیز پیش از او آن را در یکی از اشـعارش بـه کـار بـرده اسـت (ماهیـار: ۱۳۸۷: ۱۹۲-۱۹۳). وزن سنتی «مفـتعلن مفـتعلن مفـتعلن مفـتعلن» و وزن‌هـای متفـاوت «مسـتفعلن مستفعلن فع/ مستفعلن مستفعلن فع» و «مفاعلن فعولن/ مفاعلن فعـولن»، هـر یـک بـا ۸ غزل، سی و دومین اوزان اصلی غـزل‌هـای بررسـی شـده‌انـد. از آن میـان گونـه اول، در غزل‌هایی از منزوی، بهمنی و ابتهاج، گونه دوم در اشعار بهبهانی و بهمنی و گونـه سـوم در غزل‌هـایی از عمـاد خراسـانی، بهبهـانی و منـزوی کـاربرد داشـته اسـت. البتـه وزن «مستفعلن مستفعلن فع» دو لختی، در سنت کهن شعر فارسی سابقه داشـته و در دیـوان خواجو نشانه آن دیده می‌شود (همان: ۱۸۴و کرمی، ۱۳۸۹: ۸۰). همچنین از میان معاصـران، محمد قهرمان در غزل‌هـای دهـه ۶۰ خـود آن را تجربـه کـرده (موسـوی، ۱۳۸۶: ۷۲) کـه نشان‌دهنده رواج این وزن در شعر معاصر است. وزن‌های دولختـی «مسـتفعلن مفعـولن/ مستفعلن مفعولن» و «مفعولُ فاعلاتُ فعولن/ مفعولُ فاعلاتُ فعولن» نیز نخستین با ۷ بـار کاربرد در اشعار بهبهانی و دومین در اشعار بهبهانی و منزوی، دیگر وزن‌های اصلی غـزل بر اساس این پژوهش بوده‌اند.

جدول ۲- بررسی وضعیت بیست وزن پرکاربرد خارج از الگوی خانلری

ردیف	وزن	متوسط درصد معاصر	رتبه	تعداد شاعران استقبال‌کرده	شاعران تأثیرگذار
۱	مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیل (فعولن)	۶/۰۷	پنجم	۱۰	فرخی
۲	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (فاعلاتان)	۲/۲۲	هفتم	۹	عماد

۳	مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع (فاع)	۱/۰۹	چهاردهم	۷	مردانی
۴	فاعلن مفاعیلن/ فاعلن مفاعیلن (مفاعیلان)	۱/۰۹	چهاردهم	۷	منزوی
۵	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن (فعلاتان)	۱/۰۱	شانزدهم	۶	شهریار
۶	مستفعلن فاعلاتن/ مستفعلن فاعلاتن (فاعلاتان)	۰/۸۹	هفدهم	۵	بهبهانی
۷	مستفعلن مفاعیلن/ مستفعلن مفاعیلن (مفاعیلان)	۰/۸۱	بیستم	۱	بهبهانی
۸	مفاعلن مفاعیلن/ مفاعلن مفاعیلن (مفاعیلان)	۰/۷۰	بیست و دوم	۱	بهبهانی
۹	مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلن (فعلان)	۰/۵۸	بیست و چهارم	۲	بهمنی
۱۰	مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن فع (فاع)	۰/۵۸	بیست و چهارم	۷	عارف
۱۱	مفاعلن فعلاتن فع/ مفاعلن فعلاتن فع (فاع)	۰/۵۰	بیست و ششم	۳	بهبهانی
۱۲	فعولن فعولن فعولن فعولن	۰/۴۶	بیست و هفتم	۶	منزوی
۱۳	مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن	۰/۴۶	بیست و هفتم	۵	ابتهاج
۱۴	مستفعلن فعلاتن/ مستفعلن فعلاتن	۰/۴۳	بیست و نهم	۱	بهبهانی
۱۵	مفاعلن فاعلاتن/ مفاعلن فاعلاتن	۰/۳۹	سی و یکم	۱	بهبهانی
۱۶	مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن	۰/۳۱	سی و دوم	۳	بهمنی
۱۷	مستفعلن مستفعلن فع/ مستفعلن مستفعلن فع	۰/۳۱	سی و دوم	۲	بهبهانی
۱۸	مفاعلن فعولن/ مفاعلن فعولن (مفاعیل)	۰/۳۱	سی و دوم	۳	بهبهانی
۱۹	مستفعلن مفعولن/ مستفعلن مفعولن (مفعولان)	۰/۲۷	سی و ششم	۱	بهبهانی
۲۰	مفعولُ فاعلاتُ فعولن/ مفعولُ فاعلاتُ فعولن (مفاعیل)	۰/۲۷	سی و ششم	۲	بهبهانی

بررسی میزان نوآوری و سنت‌گرایی هر یک از شاعران در استفاده از اوزان غزل

چنان که در جدول شماره (۳) دیده می‌شود، شاعران بررسی‌شده در میزان تبعیت از الگو و کلیشه‌های وزنی شعر کهن یا نوآوری در استفاده از وزن‌های تازه، وضعیتی متفاوت با هم دارند. درمجموع ۲۵۶۷ غزل بررسی‌شده، از ۱۵۷ وزن اصلی (با حذف یا ادغام زحاف‌های نزدیک) استفاده شده است که نشان‌دهنده تنوعی ویژه در وزن غزل معاصر است. این در حالی است که برای مثال بر اساس تحقیق‌های موجود، در ۱۴۰۰۰ غزل از ده شاعر شاخص سده‌های دهم تا دوازدهم، ۵۳ گونه وزنی استفاده شده است (کرمی و مرادی، ۱۳۸۹: ۱۸). همچنین بر اساس نظر خانلری، مجموع اوزانی که اغلب در غزل به کار می‌رود، حدود ۲۵ وزن است (خانلری، ۱۳۲۷: ۱۵۲).

این تنوع، ویژه همه شاعران معاصر نیست. چنان که در جدول زیر دیده می‌شود، بهبهانی از میان معاصران، بیشترین تنوع را در کاربرد وزن دارد و ۱۱۳ وزن در غزل‌هایش به کار برده است. پس از او، منزوی با ۶۷ گونه وزن، دومین شاعر متنوع است. در اشعار دیگر شاعران بررسی‌شده، برخی چون عماد با ۳۰، شهریار با ۲۸، بهمنی با ۲۷ و ابتهاج با ۲۶ وزن، تنوعی نسبی در انتخاب اوزان غزل دارند. اما شاعران متمایل به موسیقی و تصنیف‌سرایی چون عارف و رهی و همچنین شاعران سیاسی یا انقلابی چون فرخی و مردانی، کمترین تنوع را در حوزه وزن غزل نشان داده‌اند؛ چنان که عارف تنها از ۱۴، فرخی از ۱۷، رهی معیری از ۲۰ و مردانی از ۲۳ گونه وزنی استفاده کرده‌اند. این کلیشه‌گرایی شاید با تعداد کم غزل‌های آنان نیز پیوند دارد؛ اما نوع کارکرد غزل در زندگی آنان نیز در این کلیشه‌گرایی بی‌تأثیر نبوده است.

مبحث دیگر، میزان سازگاری هر یک از این شاعران با الگوی وزنی خانلری است. از این منظر، شاعران تصنیف‌سرا شاید به دلیل اینکه موسیقی ایرانی، پیوندی عمیق با شعر سنتی دارد، بیشترین انطباق را با این الگو داشته‌اند؛ چنان که عارف قزوینی حدود ۹۲ و رهی حدود ۹۰ درصد از غزل‌هایش را در چارچوب وزن‌های بیست‌گانه خانلری سروده‌اند و حتی از میانگین متوسط این الگو در ادب فارسی نیز پیشی گرفته‌اند. شاعرانی چون شهریار، ابتهاج و مردانی هم با انطباق بیش از ۸۰ درصدی، وضعیتی نزدیک به معدل این

الگو دارند و این نکته نشان‌دهنده پایبندی آنها به سنت غزل فارسی است. در این میان فرخی یزدی، عماد خراسانی و محمدعلی بهمنی، تاحدودی از دایره اوزان خانلری فاصله گرفته‌اند. این تفاوت در فرخی بیش از همه به دلیل نزدیکی او به الگوی اوزان سبک هندی و در غزل‌های عماد و بهمنی، بیشتر به دلیل نوآوری‌هایی است که گاه در اوزان غزل تجربه کرده‌اند.

منزوی در حدود ۶۹ درصد از غزل‌هایش مقید به الگوی خانلری است و تاحدودی بیش از دیگران توانسته در فضای غزل فارسی، اوزانی تازه را تجربه کند. اما در بین این شاعران، الگوی وزنی سیمین بهبهانی بسیار متمایز با چارچوب خانلری است. او تنها ۳۴ درصد از غزل‌هایش را در وزن‌های مورد نظر خانلری سروده و از این نظر، شاعری کاملاً متفاوت با شاعران سنتی است و شاید تحت تأثیر شعر نیمایی کوشیده تا با ساخت‌شکنی عروضی در غزل، دریچه‌ای تازه را رو به شعر معاصر باز کند.

زاویه دیگر پژوهش، میزان توجه شاعران به وزن‌های منحصربه‌فرد (در مجموع غزل‌های این ده شاعر و نه در کل شعر فارسی) است. از مجموع ۱۵۷ وزن استخراج‌شده، ۸۳ وزن تنها به وسیله یکی از این ده شاعر استفاده شده است. از این اوزان، ۵۳ وزن در اشعار بهبهانی (بهبهانی، ۱۳۸۸: ۹۱۹، ۹۲۱، ۹۳۵، ۹۳۹، ۹۴۵ ، ۹۴۷ و...) و ۲۲ وزن در غزل‌های حسین منزوی کاربرد داشته (منزوی، ۱۳۸۸: ۲۶۵، ۲۰۰، ۳۷۸، ۴۰، ۳۹۷ و...) و شاعرانی چون عارف قزوینی، رهی معیری و نصرالله مردانی، حتی یک وزن منحصر را در غزل‌های خود ندارند. از دیگر شاعران، شهریار (شهریار، ۱۳۸۸: ۳۶۸ و ۴۱۷)، ابتهاج (ابتهاج، ۱۳۸۱: ۱۶۲ و ۲۱۰) و بهمنی (بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۸۴ و ۶۹۷) هر یک دو وزن و فرخی یزدی (فرخی یزدی، ۱۳۶۳: ۱۴۶) و عماد خراسانی (عماد خراسانی، ۱۳۸۹: ۱۳۴) هم تنها یک وزن منحصر را به کار برده‌اند.

از دیگر جنبه‌های بررسی وزن غزل شاعران، مقایسه میزان پایبندی آنان به سه وزن اصلی است. در الگوی خانلری، سه وزن اصلی غزل، ۳۷ درصد توجه شاعران را در برمی‌گیرد؛ حال آنکه در شعر معاصر، این میزان به حدود ۴۴ درصد افزایش یافته است. این نکته مؤید این است که در کنار نوآوری‌های منفرد شاعران در کاربرد وزن‌های

جدید، شاعران اغلب از چند وزن اصلی استفاده می‌کنند که این نکته بـه کلیشـه‌گرایـی وزن غزل معاصر انجامیده است. از ایـن زاویـه، جـدا از بهبهـانی کـه تنهـا ۲۰ درصـد از غزل‌هایش را در سه وزن اصلی‌اش سروده، دیگر شاعران معدلی بیش از میانگین الگـوی کهن دارند. این میزان کلیشگی در اشعار عارف تا ۸۳ درصـد رسـیده، در اشـعار رهـی و فرخی به ترتیب ۶۴ و ۶۲ درصد است، ابتهاج، شهریار، مردانی، عمـاد و منـزوی نیـز بـه ترتیب ۵۷، ۵۶، ۵۲، ۴۹ و ۴۲ درصد غزل‌هایشان را تنها در سه وزن سروده‌اند.

آخرین مبحثی که می‌توان در تحلیل کلیشه‌های وزن غزل معاصر مطرح کـرد، نـوع وزن‌های اصلی سه‌گانه و میزان انطباق آنها با الگوی شعر کهن یـا معاصـر اسـت. از ایـن زاویه، برخی شاعران به الگوهای انتخاب وزن در دوران سبک عراقـی، برخـی بـه سـبک هندی و برخی به ساختی تازه متمایلند.

چنان که در جدول شماره (۳) دیده می‌شود، ترتیب سه وزن اول غـزل‌هـای ابتهـاج، بهمنی و منزوی و مردانی یکی است و تنها در بسامد اوزان با هم متفاوتند. در غزل‌هـای آنان، «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» وزن اول، «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن» وزن دوم و «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن»، وزن سوم است. این نکته نشان‌دهنده کلیشه شـدن ایـن وزن‌ها در غزل معاصر است. این سه وزن، وزن‌های اصلی غزل عارف، شهریار و عماد نیـز هستند و تنها تفاوت این شاعران با چهار شاعر پیشین، در ترتیب کاربرد هر یک از اوزان است. این وزن‌ها از اوزان متوسط الگوی خانلری‌اند و بسامد آنها با الگوی شاعران سـبک عراقی، نزدیکی محسوسی دارد (خانلری، ۱۳۲۷: ۱۷۶-۱۸۴).

الگوی سه وزن اصلی غزل‌های رهی معیری در وزن اول «فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتن فاعلن» متفاوت با دیگر شاعران است. در الگوی غزل‌های فرخی، این تمایز علاوه بـر وزن اول که همان وزن غزل رهی است، در وزن سوم «مفعـولُ مفاعیـلُ مفاعیـلُ فعـولن» هـم دیده می‌شود. با توجه به اینکه وزن نام‌برده بحر رمـل، اصـلی‌تـرین وزن غـزل شـاعرانی چون کلیم، صائب، بیدل و بسیاری از غزل‌سرایان سبک هندی است و وزن بحـر هـزج از وزن‌های مهم غزل سده‌های دهم تا دوازدهم است (کرمـی و مـرادی، ۱۳۸۹: ۷-۸)، محتمـل

است که این تمایز الگو در سه وزن اصلی غزل‌های فرخی و رهی، برآمده از تمایل آنان به سبک هندی بوده باشد؛ نکته‌ای که در بررسی سبک‌شناسانه غزل‌های آنان هم قابل اثبات است، چنان که بسیاری از پژوهشگران ادب معاصر، سبک رهی را بینابین هندی و عراقی دانسته‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۸۰؛ حقوقی، ۱۳۸۸: ۵۱۵ و روزبه، ۱۳۷۹: ۱۱۴).

از شاعران ده‌گانه، تنها سیمین بهبهانی است که یکی از اوزان اصلی غزل‌هایش، گونه‌ای متفاوت با الگوهای پیشین است. او ۲۱ بار در غزل‌هایش از وزن «مستفعلن مفاعیلن مستفعلن مفاعیلن» استفاده کرده که از منظر نوآوری، او را در مقایسه با دیگر غزل‌سرایان معاصر متمایز کرده است.

جدول ۳- میزان سنت‌گرایی یا نوآوری شاعران در وزن غزل

ردیف	شاعر	تعداد غزل	تعداد گونه‌های وزن	میزان انطباق با الگوی خانلری	تعداد وزن‌های منحصربه‌فرد	سه وزن اول
۱	عارف قزوینی (۱۳۱۲-۱۲۵۱)	۱۱۱	۱۴	۸ وزن (۹۱/۸۷)	———	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (۴۴/۱۴)
						فاعلاتن فعلات فعلان فعلن (۲۳ /۴۲)
						مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن (۱۵/۳۱)
۲	فرخی یزدی (۱۳۱۸-۱۲۶۷)	۱۸۸	۱۷	۱۱ وزن (۷۸/۷۰)	۱	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (۳۰/۸۵)
						فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (۱۶/۴۹)
						مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیل (۱۴/۸۹)
۳	محمدحسین شهریار	۵۳۵	۲۸	۱۸ وزن (۸۶/۰۹)	۲	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (۲۶/۱۶)

	(۱۳۶۷-۱۲۸۵)					مفعولُ فاعلاتٌ مفاعیلُ فاعلن (۱۵/۵۱) مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (۱۴/۵۸)
۴	رهی معیری (۱۳۴۷-۱۲۸۸)	۱۷۷	۲۰	۱۴ وزن (۸۹/۷۸)	ـــــ	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (۲۷/۱۱) مفعولُ فاعلاتٌ مفاعیلُ فاعلن (۲۰/۳۳) مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (۱۶/۹۴)
۵	عماد خراسانی (۱۲۸۲-۱۳۰۰)	۲۲۱	۳۰	۱۷ وزن (۷۷/۷۵)	۱	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (۲۳/۵۳) مفعولُ فاعلاتٌ مفاعیلُ فاعلن (۱۴/۰۲) مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (۱۱/۳۱)
۶	سیمین بهبهانی (۱۳۹۳- ۱۳۰۶)	۴۶۱	۱۱۳	۱۶ وزن (۳۴/۲۲)	۵۳	مفعولُ فاعلاتٌ مفاعیلُ فاعلن (۷/۸۱) مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (۷/۱۶) مستفعلن مفاعیلن مستفعلن مفاعیلن (۴/۵۵)
۷	هوشنگ ابتهاج (متولد ۱۳۰۶)	۱۲۹	۲۶	۱۵ وزن (۸۲/۸۹)	۲	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (۲۶/۳۵) مفعولُ فاعلاتٌ مفاعیلُ فاعلن (۱۵/۵۰) فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (۱۵/۵۰)
۸	محمدعلی بهمنی	۱۵۷	۲۷	۱۵ وزن	۲	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن

	(متولد ۱۳۲۱)			(۷۸/۲۷)		(۲۰/۳۸) مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن (۱۸/۴۷) فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (۱۵/۲۸)
۹	حسین منزوی (۱۳۲۵-۱۳۸۳)	۴۵۱	۶۷	۱۸ وزن (۶۹/۱۲)	۲۲	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (۲۰/۶۲) مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن (۱۵/۵۲) فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (۶/۶۵)
۱۰	نصرالله مردانی (۱۳۲۶ - ۱۳۸۲)	۱۳۷	۲۳	۱۶ وزن (۸۴/۶۶)	ـــــ	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (۳۲/۱۱) مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن (۱۰/۲۲) فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (۹/۴۹)
	جمع	۲۵۶۷	۱۵۷	۲۰	۸۳	

نتیجه‌گیری

آنچه از بررسی عروضی بیش از ۲۵۰۰ غزل از شاعران معاصر می‌توان نتیجه گرفت نخست این است که از میان بیست وزن اصلی غزل بر اساس الگوی خانلری، سیزده وزن که عمدتاً از وزن‌های متوسط، متناوب و بلند هستند، همچنان در دایره اصلی وزن غزل باقی مانده است؛ هر چند شش وزن از هشت وزن کوتاه الگوی خانلری دیگر در الگوی غزل معاصر جایگاه مهمی ندارد. همچنین وزن‌هایی چون «مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل»، «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن»، «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع»، «فاعلن مفاعیلن/ فاعلن مفاعیلن»، «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن»، «مستفعلن فاعلاتن/

مستفعلن فاعلاتن» و «مستفعلن مفاعیلن/ مستفعلن مفاعیلن» به جدول بیست وزن اصلی غزل معاصر اضافه شده است.

از منظر بحرهای اصلی مورد توجه شاعران، قریب ۹۳ درصد از غزل‌ها در بحرهای رمل (۲۹ درصد)، مجتث (۲۲ درصد)، مضارع (۱۷/۵ درصد)، هزج (۱۷/۵ درصد) و رجز (۷ درصد) سروده شده است. نشانه‌هایی از بحرهای خفیف، متدارک، منسرح، مقتضب، سریع، کامل، مدید، متقارب یا وزن‌هایی خارج از چارچوب بحرهای مرسوم نیز در غزل برخی شاعران دیده می‌شود. از زاویه تنوع وزن‌های بحرها نیز بیش از سی وزن از بحر رجز استخراج شده و پس از آن، بحرهای رمل، هزج، مجتث و مضارع اهمیتی بیش از دیگر بحرها دارند؛ به طوری که حدود صد گونه از وزن‌های اصلی در بحرهای یادشده سروده شده است. از منظر بسامدی، همچنین بیشترین غزل در قالب وزن‌های متوسط سروده شده و در کنار آن هرچه از بسامد اوزان کوتاه کاسته، بر وزن‌های بلند افزوده شده و میزان پایبندی غزل‌سرایان معاصر به الگوی خانلری از متوسط ۸۸ به ۷۲ درصد کاهش یافته است.

درمجموع غزل‌ها، از ۱۵۷ وزن اصلی استفاده شده که نشان‌دهنده تنوع وزن غزل معاصر است. از این میان ۸۳ وزن منحصراً در اشعار یک شاعر دیده می‌شود که بهبهانی با ۵۳ و منزوی با ۲۲ وزن بیشترین نوآوری را داشته‌اند. این دو به ترتیب با ۳۴ و ۶۹ درصد انطباق وزنی با الگوی خانلری، کمترین میزان سنت‌گرایی را نیز نشان داده‌اند. در آن سوی محور سنت و نوآوری، عارف قزوینی، رهی معیری و نصرالله مردانی هیچ وزن منحصری را استفاده نکرده‌اند. اینان با الگوی خانلری به ترتیب ۹۱، ۸۹ و ۸۴ درصد انطباق دارند. میزان این انطباق در غزل شهریار ۸۶ درصد است؛ هر چند او دو وزن منحصربه‌فرد را تجربه کرده است. شاعرانی چون محمدعلی بهمنی با ۷۸ درصد انطباق و دو وزن تازه، عماد خراسانی با ۷۷ درصد انطباق و یک وزن تازه، فرخی یزدی با ۷۸ درصد انطباق و یک وزن تازه و ابتهاج با ۸۲ درصد انطباق و دو وزن تازه، در حد فاصل نوآوری و سنت در قلمرو وزن غزل معاصر قرار گرفته‌اند. همچنین می‌توان ادعا کرد که هر چند الگوی وزن غزل معاصر از منظر تنوع اوزان نوآورانه‌تر از گذشته است، از زاویه تکرار سه وزن اصلی، به سمت کلیشه‌ها گرایش یافته است.

پی‌نوشت

۱. در تحقیق خانلری به دلیل کمی کاربرد، درصد وزن‌های ذکرشده در ردیف پنج تا هشت، به صورت مجموع ذکر شده است. به همین دلیل، درصد ثبت‌شده در جدول، حاصل تقسیم درصد خانلری به چهار است.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۷) از صبا تا نیما، ج ۲، چاپ نهم، تهران، زوار.
ابتهاج، هوشنگ (۱۳۸۱) سیاه مشق، چاپ سوم، تهران، کارنامه.
ابومحبوب، احمد (۱۳۸۲) گهواره سبز افرا، زندگی و شعر سیمین بهبهانی، تهران، ثالث.
بهادری، محمدجلیل و اسحاق طغیانی (۱۳۹۱) «بررسی موسیقی کناری و بیرونی غزلیات شهریار»، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی فسا، شماره ۵، بهار، صص ۱۱-۳۰.
بهبهانی، سیمین (۱۳۸۸) مجموعه اشعار، چاپ چهارم، تهران، نگاه.
بهمنی، محمدعلی (۱۳۹۰) مجموعه اشعار، تهران، نگاه.
حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳) گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، تهران، ثالث.
حسین‌پور چافی، علی (۱۳۹۰) جریان‌های شعری معاصر فارسی از کودتا (۱۳۳۲) تا انقلاب (۱۳۵۷)، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.
حقوقی، محمد (۱۳۸۸) مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران، نظم- شعر، چاپ هشتم، تهران، قطره.
خانلری، پرویز (۱۳۲۷) تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل، تهران، دانشگاه تهران.
روزبه، محمدرضا (۱۳۷۹) سیر تحول در غزل فارسی از مشروطه تا انقلاب اسلامی، تهران، روزنه.
---------- (۱۳۸۱) ادبیات معاصر (شعر)، تهران، روزگار.
رهی معیری، محمدحسن (۱۳۷۹) دیوان کامل، به اهتمام کیومرث کیوان، چاپ سوم، تهران، مجید.
زرقانی، مهدی (۱۳۹۱) چشم‌انداز شعر معاصر ایران، جریان‌شناسی شعر معاصر ایران در قرن بیستم، تحریر دوم، تهران، ثالث.
سمیعی گیلانی، احمد (۱۳۹۰) «اوزان شعر در غزلیات سعدی»، وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز، مجموعه سخنرانی‌های نخستین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی، به کوشش امید طبیب‌زاده، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۱۴۹-۱۶۷.
شریفی، فیض (۱۳۹۳) شعر زمان ما (۶)، سیمین بهبهانی، تهران، نگاه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰) با چراغ و آینه، چاپ سوم، تهران، سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) سیر غزل در شعر فارسی، ویرایش دوم، تهران، علم.
شهریار، محمدحسین (۱۳۸۸) دیوان، چاپ سی و پنجم، تهران، نگاه.
صبور، داریوش (۱۳۷۰) آفاق غزل فارسی، تهران، گفتار.
عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۵۷) دیوان، تهران، جاویدان.
عظیمی، محمد (۱۳۶۹) از پنجره‌های زندگانی، برگزیده غزل امروز ایران، تهران، آگاه.

عظیمی، محمدجواد (۱۳۹۰) «عروض و موسیقی ه. الف. سایه»، وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز، مجموعه سخنرانی‌های نخستین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی، به کوشش امید طبیب‌زاده، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۱۶۹-۲۱۱.
عماد خراسانی (۱۳۸۹) دیوان، چاپ پنجم، تهران، نگاه.
فرخی یزدی، محمد (۱۳۶۳) دیوان، به اهتمام حسین مکی، چاپ هفتم، تهران، امیرکبیر.
کرمی، محمدحسین (۱۳۸۹) عروض و قافیه در شعر فارسی، چاپ سوم، شیراز، دانشگاه شیراز.
---------- و محمد مرادی (۱۳۸۹) «بررسی گونه‌های وزن در غزل شاعران بزرگ سده‌های دهم، یازدهم و دوازدهم»، مجله فنون ادبی، دانشگاه اصفهان، شماره ۳، صص ۱-۱۸.
کمالی، مهدی و دیگران (۱۳۸۸) «بررسی آماری اوزان غزل‌های بیدل دهلوی و مقایسه آن با وزن غزل فارسی و سبک هندی»، فنون ادبی، شماره ۱، پاییز و زمستان، صص ۱۰۷- ۱۲۶.
ماهیار، عباس (۱۳۸۷) عروض فارسی، چاپ دهم، تهران، قطره.
مدرسی، فاطمه و رقیه کاظم‌زاده (۱۳۸۹) «بررسی موسیقی در غزل‌های سیمین بهبهانی، حسین منزوی و محمدعلی بهمنی»، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی سنندج، شماره ۳، تابستان، صص ۱۶۳-۱۷۹.
مرادی، سکینه (۱۳۹۰) «بررسی وزن در شعر سیمین بهبهانی»، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی فسا، شماره ۳، تابستان، صص ۹۵-۱۱۱.
مرادی، محمد (۱۳۸۹) جریان‌شناسی غزل شاعران جوان استان فارس در سال‌های پس از جنگ، شیراز، بنیاد فارس‌شناسی.
مردانی، نصرالله (۱۳۷۶) قانون عشق، مجموعه شعر، تهران، صدرا.
منزوی، حسین (۱۳۸۸) مجموعه اشعار، به کوشش حسین فتحی، تهران، نگاه.
موسوی، علی‌اصغر (۱۳۸۶) «جادوی وزن در غزل‌های قهرمان، نامه فرهنگستان»، شماره ۳۶، صص ۶۸-۷۸.
میرطلایی، مائده (۱۳۹۲) «بررسی آماری اوزان دیوان شمس»، وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز (۲)، مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی، به کوشش امید طبیب‌زاده، تهران، هرمس، صص ۴۱۳- ۴۲۶.
هراتی، سلمان (۱۳۸۰) مجموعه کامل شعرهای سلمان هراتی، تهران، دفتر شعر جوان.

Elwell-Sutton, L.P (1976) The Persian Metres, Cambridge University Press.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و نهم، تابستان ۱۳۹۷: ۴۸-۲۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۰۸

بررسی جایگاه نحوی بند متممی در زبان فارسی بر پایهٔ نظریهٔ دستور وابستگی[۱]

محمد دبیرمقدم *
علی مهرجو **

چکیده

وابسته‌سازی متممی فرایندی است که در آن فعل به جای یکی از وابسته‌های اجباری خود، بند متممی می‌پذیرد و حذف آن بند، جمله را غیر دستوری می‌کند. فعل‌های متمم‌پذیر به لحاظ ساختاری، شامل فعل‌های ساده (مانند دانستن و گفتن)، پیشوندی (مانند واگذاشتن) و مرکب (مانند رقم زدن و آگاه کردن) هستند. پیکرهٔ پژوهش حاضر مشتمل بر هزار جملهٔ فارسی از کاربرد فعل‌های مورد پژوهش از متون داستانی فارسی معاصر است. دستور وابستگی یکی از نظریه‌های صورتگراست که به بررسی روابط میان هسته و وابسته و ساخت‌های نحوی زبان‌ها می‌پردازد. ساخت‌های نحوی زبان فارسی نشان می‌دهد که برخی از افعال فارسی با یک جمله‌وارهٔ متممی به کار می‌روند؛ یعنی شرط پذیرفتن بند متممی، از ویژگی‌های کاربردی خاص فعل جملهٔ پایه است. پژوهش حاضر می‌کوشد توصیفی دقیق از بند متممی در زبان فارسی به دست دهد. در این مقاله، فرایند وابسته‌سازی در ساختمان جملهٔ مرکب که در آن یک بند وابستهٔ متممی به جملهٔ پایه وابسته می‌شود، مورد بررسی قرار می‌گیرد. می‌توان گفت که این مقولهٔ زبانی که با صورت‌های تصریف‌شدهٔ فعل ساخته می‌شود،

---

۱. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری این دانشجو دردانشگاه علامه طباطبایی، تحت عنوان «ظرفیت فعل در منتخبی از داستان‌های فارسی معاصر» به راهنمایی جناب آقای دکترمحمد دبیرمقدم است.

* نویسندهٔ مسئول: استاد گروه زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبائی mdabirmoghaddam@gmail.com
** دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی دانشگاه علامه طباطبائی asmehrjoo@gmail.com

اغلب در جایگاه نحوی یکی از وابسته‌های اجباری فعل (نظیر: فاعل و مفعول و مفعول حرف‌اضافه‌ای) بند متممی قرار می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: زبان فارسی، بند متممی، دستور وابستگی، فعل.

مقدمه

وابسته‌سازی، فرایندی است که در آن یک بند متممی به جملهٔ پایه وابسته می‌شود که در این حالت، بند وابسته به عنوان بخشی از بند بالاتر در جمله حاضر می‌شود (Givon, 2001: 327). در برخی از آثار، این بند چون در جایگاه گروه اسمی قرار می‌گیرد، به آن «بند اسمی» نیز گفته‌اند (Quirk al, 1985: 1048؛ برگرفته از اخلاقی ۱۳۸۸: ۱). دستور وابستگی یکی از نظریه‌های صورتگرا[1]ست که روابط میان عناصر هسته و وابسته را بررسی می‌کند و به توصیف ساخت‌های نحوی در زبان‌ها می‌پردازد. تنییر[2] (۱۹۵۳) مبانی نظری دستور وابستگی را در کتاب «گفتارهایی در نحو ساختاری» معرفی کرد. این نظریه به تدریج به یکی از مهم‌ترین نظریه‌های نحوی در دستور زبان‌های گوناگون تبدیل شد. دستور وابستگی به بحث دربارهٔ وابسته‌های فعل، اسم و صفت می‌پردازد.

وابسته‌سازی در نحو، فرایندی است که در آن یک بند در ساختار جملهٔ مرکب، به جملهٔ پایه وابسته می‌شود. در این حالت بند وابسته در نقش‌هایی چون گروه اسمی فاعل و مفعول ظاهر می‌شود. بر این اساس یک فعل به جای یکی از متمم‌های اجباری خود از یک بند وابسته که حضور آن در ساخت جملهٔ مرکب ناهمپایه ضروری است استفاده می‌کند. به مثال‌های زیر توجه کنید:

۱- مخاطبان او منظورش را می‌فهمند.

۲- مخاطبان او می‌فهمند که منظور او چیست.

در جملهٔ (۱)، فاعل و مفعول فعل «فهمیدن»، گروه اسمی است؛ اما در جملهٔ (۲)، مفعول جمله در قالب یک بند متممی ظاهر شده است و به عنوان یکی از ظرفیت‌های فعل متعدی «فهمیدن» در جملهٔ پایه، جای مفعول را پر کرده است. از این قبیل‌اند فعل‌های گفتن، فکر کردن، وادار کردن، حس کردن، شنیدن و دیدن که به جای متمم‌های اجباری خود از بند وابسته استفاده می‌کنند؛ یعنی وابسته‌سازی علاوه بر شکل گرفتن قالب صوری آن که در زبان‌های دنیا متفاوت است، عاملی برای ایجاد رابطهٔ شناختی بین رویداد اصلی و رویداد وابسته است (اخلاقی، ۱۳۸۹: ۱۰۲).

---

1. Structuralist
2. L.Tesniere

مطالعات رده‌شناختی نشان می‌دهد که ویژگی‌های ساختاری یک مقوله از زبانی به زبان دیگر متفاوت است. بر این اساس آن مقولهٔ زبانی را باید از حیث مؤلفه‌های معنایی توصیف کرد. در بررسی‌های رده‌شناختی، پذیرفتن بند متممی یکی از ویژگی‌های فعل‌ها در واژگان زبان مورد بررسی محسوب می‌شود. این ویژگی‌ها، مفاهیم خاصی را القا می‌کنند (اخلاقی، ۱۳۸۹: ۱۰۳). وقتی یک بند پیرو به بند پایه می‌پیوندد، الزاماً نقش یکی از وابسته‌های اجباری یا وابستهٔ متمم‌های اجباری آن فعل را بر عهده می‌گیرد. بر اساس ملاک‌هایی که در بررسی تمایز ساختار بند متممی با بند پایه پیشنهاد شده است، یکی از ویژگی‌های صورت فعل، بند متممی است. مشخصاً اینکه آیا از لحاظ زمان، نمود، وجه و شخص با فعل بند اصلی متفاوت است یا نه. وجه تمایز دیگر آن، حضور یا عدم حضور موضوع‌های بند متممی است (همان).

هدف پژوهش حاضر اساساً معرفی وابسته‌سازی متممی در زبان فارسی است؛ زیرا در این زبان نیز مانند بیشتر زبان‌های دنیا، مؤلفه‌های معنایی فعل بند پایه در شکل گرفتن بند متممی، نقش مهمی بر عهده دارند. می‌توان گفت بیشتر پژوهش‌هایی که از دیدگاه زبان‌شناسی نوین در ارتباط با این موضوع انجام گرفته، رویکردی صورتگرا داشته‌اند.

پیشینه پژوهش

مطالعات انجام‌شده در زمینهٔ وابسته‌سازی در زبان فارسی از دیدگاه زبان‌شناسی نوین بسیار محدود است. در آثار مطالعاتی موجود تنها به ذکر جمله‌های مرکب وابسته پرداخته شده و به ویژگی‌ها و انواع جمله‌های مرکب وابستهٔ متممی توجه خاصی نشده است (ر.ک: باطنی، ۱۳۴۸). در آثاری که به تقسیم‌بندی جمله‌های مرکب وابسته پرداخته‌اند، تنها به دو نوع موصولی و قیدی از این جمله‌ها اشاره شده است و نوع بند متممی آن را مطالعه نکرده‌اند (ر.ک: انوری و گیوی ۱۳۸۵؛ Lambton, 1976). دربارهٔ جملهٔ پیرو متممی، تحقیقاتی در زبان فارسی صورت گرفته است که از آن میان می‌توان به دبیرمقدم (۱۳۶۷)، ماهوتیان (۱۳۸۲)، مشکوه‌الدینی (۱۳۶۶)، احدی (۲۰۰۱) و طبیب‌زاده (۱۳۸۵) اشاره کرد.

دبیرمقدم به بررسی ساخت‌های سببی در زبان فارسی پرداخته است. به نظر او،

ساخت‌های سببی مرکب همواره در بردارندهٔ یک جملهٔ پایه و یک جملهٔ متممی است. وی در توصیف بند متممی، معتقد است که این بند همواره با نشانهٔ متممی «که» همراه است و فعل آن در تمام موارد به صورت وجه التزامی است (دبیرمقدم، ۱۳۶۷: ۱۹-۲۰). دبیرمقدم با رویکردی توصیفی و تحلیلی به تحلیل فعل‌های سببی می‌پردازد و بر اساس معیار تضمن، معنای ضمنی آنها را به سه گروه دارای معنای ضمنی مثبت، دارای معنای ضمنی منفی و فاقد معنای ضمنی تقسیم می‌کند (همان: ۲۰-۲۲). دبیرمقدم با ذکر نمونه مثال‌هایی به بررسی فعل‌های سببی در زبان فارسی می‌پردازد و ویژگی‌های نحوی و معنایی آن فعل‌ها و جایگاه بند متممی را تحلیل می‌کند (همان: ۲۲-۴۸).

به اعتقاد ماهوتیان، سه نشانهٔ اصلی برای تشخیص وابسته‌سازی در جمله‌های مرکب وابستهٔ فارسی وجود دارد: الف) وجود نشانهٔ متمم‌نمای «که» در آغاز جملهٔ پیرو؛ ب) ممکن است وجه فعل بند پیرو التزامی باشد؛ ج) به کار بردن «ی» در اول بند پیرو وصفی. وی بندهای وابسته را به سه نوع بند: اسمی (بند متممی) موصولی و قیدی تقسیم می‌کند (ماهوتیان، ۱۳۸۲: ۳۸-۴۹).

مشکوه‌الدینی در بررسی ساخت‌های مرکب ناهمپایه‌ای، سه دستهٔ متمایز جمله‌های مرکب ناهمپایه‌ای با بند موصولی، جمله‌های مرکب ناهمپایه‌ای با بند متممی و جمله‌های مرکب ناهمپایه‌ای با بند قیدی را مشخص کرده است (مشکوه‌الدینی، ۱۳۶۶: ۲۳۷-۲۳۸). وی ساخت جملهٔ مرکب ناهمپایه‌ای با بند موصولی را به صورت‌های زیر تأویل می‌کند:

الف) تأویل بند موصولی به گروه اسمی نهاد:

۳- کسانی که بیشتر می‌خوانند، بهتر هم می‌نویسند.

ب) تأویل بند موصولی به متمم گروه حرف‌اضافه‌ای:

۴- انسان و دیگر جانداران به گیاهان که به هوای محیط طراوت و پاکیزگی می‌بخشند، نیازمندند.

ج) تأویل بند موصولی به گروه اسمی مفعول صریح:

۵- من کتابی را که این نویسنده نوشته است، خوانده‌ام.

در جمله‌های مرکب ناهمپایه‌ای، بند وابسته، بند متممی فعل بوده، به عنوان متمم

اجباری فعل استفاده می‌شود و نشان می‌دهد که بند متممی، ویژگی دسته‌ای خاص از افعال واژگانی است. فعل‌های «پرسیدن، فکر کردن، اندیشیدن، خواستن، خوشحال بودن و احساس کردن» از این قبیل‌اند (مشکوه‌الدینی، ۱۳۶۶: ۲۳۸).

در جملهٔ مرکب زیر، بند وابسته، قید است:

۶- هنگامی که در آغاز بهار، گیاهان دوباره می‌رویند، همه‌جا سرسبز و باطراوت می‌شود.

بند قیدی به یکی از مفاهیم مکان، زمان، حالت، مشروط، وجهی، مقدار و... دلالت می‌کند.

احدی (۲۰۰۱)، بندهای متممی را از متمم‌های فعل فارسی جدا کرده و از آنها به عنوان نوعی دیگر از متمم‌های فعل نام برده است و برای آنها نقش‌های نحوی فاعل، مفعول، مفعول حرف‌اضافه‌ای و... قائل شده و برای هر یک نمونه‌هایی ذکر کرده است که عیناً نقل می‌شود:

۷- الف) لازم بود با آنها بروم. (با آنها بروم= فاعل)

ب) این (که با آنها بروم) لازم بود.

۸- الف) می‌دانم که علی امروز نمی‌آید. (که علی امروز نمی‌آید= مفعول)

ب) این را (که علی امروز نمی‌آید) می‌دانم.

۹- الف) می‌ترسیدیم برویم پای پنجره. (برویم پای پنجره= مفعول حرف‌اضافه‌ای)

ب) از این (که برویم پای پنجره) می‌ترسیدیم.

۱۰- الف) به نظر می‌رسد که علی خسته باشد. (علی خسته باشد= مسند)

ب) علی خسته به نظر می‌رسد.

۱۱- الف) پنداشتم که او دیوانه است. (که او دیوانه است= تمیز)

ب) او را دیوانه پنداشتم (طبیب‌زاده، ۱۳۸۵: ۶۲، به نقل از: Ahadi, 2001: 193-213).

طبیب‌زاده (۱۳۸۵) بر اساس دستور وابستگی، افعالی را که بند متممی می‌گیرند به دو دسته افعال شخصی و افعال غیر شخصی تقسیم کرده است. وی ابتدا توضیحی از ویژگی‌های شخص و شمار و نوع ظهور شناسه در هر یک از افعال یادشده ارائه داده و سپس دو مسئلهٔ اصل مطابقت فعل بند متممی با فاعل بند پایه و وجه فعل در بند

متممی را مطرح کرده است (طبیب‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۴۳). وی نخست اصل مطابقهٔ فعل بند متممی با فاعل بند پایه را با سه حالت: الف) الزام مطابقه [+ مطابقه]؛ ب) عدم مطابقه [- مطابقه]؛ ج) امکان و عدم امکان مطابقه [± مطابقه] پیشنهاد کرده است. همچنین در پاسخ به مسئلهٔ وجه فعل در بند متممی نیز سه امکان: الف) التزامی بودن [+ التزامی]؛ ب) التزامی نبودن [- التزامی]؛ ج) امکان هر دو صورت [± التزام] را پیشنهاد داده و سپس مثال‌هایی را ارائه کرده که به بررسی نمونه‌هایی از آنها می‌پردازیم[1] (همان: ۱۴۴):

۱۲- الف) او می‌تواند برود.

ب) *او می‌تواند برویم.

توانستن: <فا، بند [+ مطابقت]>

یعنی فعل «توانستن» جزء افعالی است که اولاً یک فاعل و یک بند متممی می‌گیرد، و ثانیاً فعل بند متممی آن الزاماً با فاعل بند اصلی مطابقت دارد.

در حالت دوم بین فعل بند متممی و فاعل بند اصلی مطابقتی پدید نمی‌آید؛ زیرا ساخت دستوری جمله به هم می‌خورد. مانند:

۱۳- الف) فرمودم بروید.

ب) ؟؟ فرمودم بروم.

فرمودن: <فا، بند [- مطابقت]>

در حالت سوم، فعل بند متممی هم می‌تواند با فاعل بند اصلی مطابقت کند و هم نه. مانند:

۱۴- الف) آرزو کردم بمیرد.

ب) آرزو کردم بمیرم.

آرزو کردن: <فا، بند [± مطابقت]>

یعنی فعل «آرزو کردن» علاوه بر فاعل، یکی از سه متمم مفعول، مفعول نشانهٔ اضافه‌ای یا بند متممی را می‌گیرد و در صورت گرفتن بند متممی، فعل بند متممی هم می‌تواند با فاعل بند پایه مطابقت کند و هم مطابقت نکند.

در واقع پیشنهاد طبیب‌زاده دربارهٔ وجه فعل بند متممی و مطابقت فعل آن بند با فاعل جملهٔ اصلی در دستور وابستگی، در سه حالت ممکن صورت می‌پذیرد:

حالت اول این است که وجه فعل بند متممی فقط التزامی باشد:

۱۵- الف) آرزو دارم او را ببینم.

ب) *آرزو دارم او را می‌بینم.

آرزو داشتن: <فا، بند [+ التزامی]>

فعل «آرزو داشتن» با یک بند متممی به کار رفته و این فعل الزاماً به وجه التزامی است.

حالت دوم این است که فعل بند متممی هیچ‌گاه به وجه التزامی ظاهر نمی‌شود. مانند:

۱۶- الف) ثابت می‌کنم که آمده‌اند.

ب) *ثابت می‌کنم که بیایند.

ثابت کردن: <فا، بند [- التزامی]>

در **حالت سوم**، فعل بند متممی هم می‌تواند به وجه التزامی بیاید و هم به وجه اخباری. مانند:

۱۷- الف) اشاره می‌کند که رفته‌اند.

ب) اشاره می‌کند که برویم.

اشاره کردن: <فا، بند [± التزامی]

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش، کتابخانه‌ای است و داده‌های گردآوری‌شده مشتمل بر هزار جمله از کاربرد فعل‌های مورد پژوهش از منابع و متون نوشتاری فارسی معیار استخراج شده است. سعی نویسندگان بیشتر معطوف آن بوده است که با استفاده از نظریهٔ دستور وابستگی به عنوان شالودهٔ نظری و ابزاری کارآمد بر اساس دیدگاه تنییر (۱۹۵۳)، در حد امکان توصیفی جامع از وابسته‌سازی متممی در زبان فارسی ارائه دهند. پژوهش حاضر همچنین می‌کوشد بر پایهٔ حجم وسیعی از داده‌های زبان فارسی، توصیفی دقیق از وابسته‌های متممی این زبان ارائه نماید.

در دستور وابستگی، هستهٔ جمله، فعل اصلیِ جمله است. بر این اساس تحلیل نحوی جمله از فعل آغاز می‌شود و در بالاترین جایگاه در نمودار، هستهٔ جمله یعنی فعل قرار می‌گیرد و در گره‌های پایین‌تر از فعل در نمودار، متمم‌های فاعل، مفعول، مفعول

غیرمستقیم و... جای دارند. هدف دستور وابستگی، تشخیص و تعیین متمم‌های اجباری و اختیاری و تفکیک آنها از افزوده‌هاست. وابسته‌ها از حیث مراتب وابستگی، به متمم‌های اجباری، اختیاری و افزوده‌ها تقسیم می‌شود. متمم‌های اجباری را نمی‌توان از جمله حذف کرد، زیرا جمله ناقص می‌شود؛ اما با حذف متمم‌های اختیاری، جمله ناقص نمی‌شود. فعل، تعداد و نوع متمم‌های اجباری و اختیاری جمله را تعیین می‌کند. نخستین‌بار تنییر (۱۹۵۳)، چارچوب نظری این دیدگاه را معرفی کرد. این نظریه در فرانسه، آلمان و روسیه به یکی از مهم‌ترین نظریه‌های نحوی بدل شد. یکی از مفاهیم مطرح در این دستور، «ظرفیت» است که دربارهٔ وابسته‌های فعل بحث می‌کند (طبیب‌زاده، ۱۳۸۵: ۲۴).

در ساختار جملهٔ مرکب، افعالی که در جملهٔ پایه همراه با بند متممی به کار می‌روند، دو دسته‌اند: افعال شخصی و افعال غیر شخصی (همان).

افعال شخصی: افعالی هستند که در جمله، فاعل آشکار دارند و اگر آن (فاعل) را از جمله حذف کنیم، ویژگی‌های فاعلی از شناسهٔ فعل (نهاد اجباری) دریافت می‌شود. اینگونه افعال، بیشترین بسامد کاربرد را در زبان فارسی دارند. مانند:

۱۸- الف) بنابراین نخستین کار زبان‌شناس در بررسی واحدهای تجزیهٔ اول هر زبان، استخراج تکواژهای دستوری و تنظیم سیاههٔ آنها و رده‌بندی آنها برحسب مقوله‌های دستوری است (نجفی، ۱۳۹۰: ۹۶).

ب. مینا دست‌هایش را به هم زد (دانشور، ۱۳۹۱: ۲۱).

ج. از قصه‌تان لذت بردم (همان: ۶۷).

در جملهٔ (۱۸- الف) فعل ربطی «است» با فاعل آشکار «نخستین کار زبان‌شناس در بررسی واحدهای تجزیهٔ اول هر زبان» و در جملهٔ (۱۸- ب) فعل شخصی «زد» با فاعل آشکار «مینا» به کار رفته است. اما در جملهٔ (۱۸- ج) ویژگی‌های فاعلی را می‌توان از شناسهٔ (= نهاد اجباری) فعل «بردم» دریافت کرد.

افعال غیر شخصی: افعالی هستند که فاعل آنها را از شناسهٔ فعل (= نهاد اجباری) به صورت صیغهٔ ماضی سوم‌شخص مفرد می‌توان دریافت. عبارت‌های «بهتر بودن، ضروری بودن، قرار بودن، لازم بودن و محال بودن» جزء افعال غیر شخصی به شمار می‌روند (طبیب‌زاده ۱۳۸۵: ۱۵۰). غلامی دربارهٔ افعال غیر شخصی به نقل از لمبتون (۱۹۷۶)

می‌نویسد: «افعال غیر شخصی یا بی‌شخص، افعالی هستند که برای شخص خنثی شده‌اند و صورت سوم‌شخص برای تمام اشخاص به کار می‌رود. مانند: می‌توان گفت؛ می‌شود گفت؛ این‌طور می‌ماند که؛ و...» (غلامی، ۱۳۸۹: ۲۲۷).

به باور مشکوه‌الدینی، به آن دسته از صورت‌های فعل از قبیل «باید کارکرد، می‌شود کارکرد و می‌توان کارکرد» که بدون شناسه به کار می‌روند، فعل غیر شخصی گفته می‌شود. اینگونه افعال همواره با فعل پایه به کار می‌روند و ممکن است در مواردی فعل پیرو به قرینه حذف شود (مشکوه‌الدینی، ۱۳۶۶: ۸۳ و ۱۵۶). مانند نمونهٔ زیر:

۱۹- آیا می‌شود که دربارهٔ این امر با کسی سخن گفت؟ آری؛ می‌شود.

باطنی، افعال غیر شخصی را از لحاظ وجه به دو طبقه تقسیم می‌کند:

الف) طبقهٔ التزامی: که دارای فرمول ساختمانی فعل ناقص (مضارع) + مصدر مرخم است؛ یعنی طبقهٔ افعال ناقص به صورت التزامی (بتوان، بشود)، به‌علاوهٔ مصدر مرخم از فعل واژگانی. مثل: بشود رفت، بتوان گفت.

ب) طبقهٔ اخباری: که خود به دو گونهٔ حال و گذشته است:

۱. طبقهٔ حال دارای فرمول ساختمانی فعل ناقص (مضارع) + مصدر مرخم فعل است؛ یعنی افعال ناقص به صورت حال (می‌توان، می‌شود) به‌علاوهٔ مصدر مرخم از فعل واژگانی. مانند: می‌شود رفت، می‌توان گفت.

۲. طبقهٔ گذشته دارای فرمول ساختمانی فعل ناقص (ماضی استمراری) + مصدر مرخم فعل است؛ یعنی طبقهٔ افعال ناقص به صورت ماضی استمراری (می‌بایست، می‌شد) به‌علاوهٔ مصدر مرخم از فعل واژگانی. مانند: می‌شد رفت، می‌بایست رفت. وی بر این باور است که اکنون صورت‌های «باید، بایستی، می‌بایست و می‌بایستی» هر چند از نظر ظاهر متفاوت‌اند، از نظر کاربرد دستوری، تمایز خود را از دست داده‌اند و صورت «باید» جانشین آنها شده است (باطنی، ۱۳۷۴: ۱۲۳).

شبه‌جمله و صوت را می‌توان افعالی غیر شخصی و بدون فاعل در نظر گرفت. اغلب شبه‌جمله‌ها با یک بند متممی به کار می‌روند. مانند:

۲۰- الف) آه [که] این مشکل است؛ باید [که] از صاحب مغازه بپرسم (هدایت، ۱۳۸۳: ۹۱).

ب) افسوس که نوشتن و کاغذ سیاه کردن هم دردم را دوا نکرد.

در مثال (۲۰- الف و ب)، فاعل مستتر است. جمله‌های پیرو «[که] این مشکل است»، «باید [که] از صاحب مغازه بپرسم» و «که نوشتن و کاغذ سیاه کردن هم دردم را دوا نکرد»، به عنوان بندهای متممی «مفعول حرف‌اضافه‌ای» در شبه‌جمله‌های «آه و افسوس» به کار رفته‌اند.

لازم است این نکته در اینجا ذکر شود که فعل وجهی «باید» همچون فعل‌های وجهی «توانستن و شدن» هم با افعال شخصی و هم با افعال غیر شخصی به کار می‌رود. مانند مثال‌های (۲۱- الف و ب) زیر:

۲۱- الف) من باید بروم.

ب) باید رفت. (طبیب‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۵۵-۱۵۶)

بند متممی

طبیب‌زاده می‌نویسد: «برخی از افعال فارسی با یک بند متممی به کار می‌روند که این بند، خود متممی مستقل است که اگر آن را از جمله حذف کنیم، جمله بدساخت یا ناقص می‌شود و به جای آن از هیچ متممی نمی‌توان استفاده کرد. مثلاً فعل «وظیفه داشتن» از جمله افعالی است که بند متممی در آن نه حذف می‌شود و نه متممی دیگر می‌تواند جای آن را پر کند» (طبیب‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۴۲). مثال‌های (۲۲- الف، ب، ج، د) عیناً از طبیب‌زاده نقل می‌شود:

۲۲- الف) او وظیفه دارد که این کار را انجام دهد.

ب) ؟؟ او وظیفه دارد.

ج) * او به انجام این کار را وظیفه دارد.

د) * او انجام این کار را وظیفه دارد. (همان)

طبیب‌زاده می‌گوید: «افعال زیر از جمله افعالی هستند که با بند متممی به کار می‌روند: «اجازه داشتن، اشاره کردن، افت داشتن، اندرز دادن، بهتر بودن، توانستن، توضیح دادن، ثابت کردن، خواهش کردن، دستور دادن، فرمودن، گذاشتن، گفتن، لازم

بودن، منکر بودن، واداشتن، وانمود کردن». بند متممی غالباً بـه صـورت مـتمم اجبـاری فعل در جمله ظاهر می‌شود» (همان: ۱۴۳).

احدی، جمله‌های پیرو را در زبان فارسی هماننـد مـتمم‌هـایی بـا نقـش‌هـای نحـوی همچون فاعل، مفعول و مفعول حرف‌اضافه‌ای تلقی کرده و نمونه‌هایی را برای هر یـک از آنها به عنوان مثال آورده است (Ahadi, 2001: 194-213):

۲۳- الف) لازم بود که با آنها بروم.

ب) (که با آنها بروم) لازم بود.

فعل: لازم بودن

ساخت ظرفیتی: <فا، بند مت>

بند متممی: که با آن‌ها بروم.

۲۴- الف) می‌دانم که علی امروز نمی‌آید.

ب) (که علی امروز نمی‌آید را) می‌دانم.

فعل: دانستن

ساخت ظرفیتی: <فا، بند مت>

فاعل: [من]

مفعول صریح: که علی امروز نمی‌آید.

۲۵- الف) به نظر می‌رسد که علی خسته باشد.

ب) علی خسته به نظر می‌رسد.

فعل: به نظر رسیدن

ساخت ظرفیتی: <فا، بند مت>

بند متممی: که علی خسته باشد.

۲۶- الف) پنداشتم که او دیوانه است.

ب) او را دیوانه پنداشتم.

فعل: پنداشتن

ساخت ظرفیتی: <فا، بند مت>

فاعل: [من]

بند متممی: که او دیوانه است.

دستورنویسان دیگر نیز (صادقی و ارژنگ، ۱۳۵۹: ۵۶-۵۷؛ شفائی، ۱۳۶۳: ۳۳۸) این نظریه را مطرح کرده‌اند. طبیب‌زاده (۱۳۸۵)، بند متممی را متممی مستقل و مشخص در نظر گرفته و آن را در ساخت ظرفیتی فعل منظور کرده است. این دیدگاه در آرای برخی از دستورنویسان مشاهده شده است. کریمی (۲۰۰۵)، بند متممی را موضوع جمله‌ای[1] نامیده و آن را در مقابل متمم‌های دیگر، موضوع‌های گروهی[2] مطرح کرده است(۲).

بند متممی در بسیاری از موارد نمی‌تواند جایگزین هیچ متمم یا مفعول دیگری باشد و حذف آن نیز جمله را ناقص می‌کند. برای مثال فعل «وظیفه داشتن»، بند متممی را به خود اختصاص می‌دهد که حذف آن جمله را نادستوری می‌کند. مانند:

۲۷- الف) هرکس وظیفه دارد که عمل پسندیده انجام دهد.

ب) ؟ هرکس وظیفه دارد.

و فعل «خواهش کردن»، علاوه بر مفعول حرف‌اضافه‌ای «از»ی، یک بند متممی اجباری می‌گیرد که نه قابل حذف است و نه قابل جابه‌جا کردن با متمم‌های دیگر (Karimi, 2005: 64):

۲۸- الف) برادرم از من خواهش کرد که به او کمک کنم.

ب) * برادرم از من خواهش کرد.

انواع بند متممی

بند متمم در زبان‌های دنیا می‌تواند انواعی گوناگون داشته باشد. حتی ممکن است در یک زبان نیز بسته به کاربرد آن، به اشکال مختلف ظاهر شود. نونان، انواع بند متممی را بندهای «اخباری»، «التزامی»، «هم‌پایه»، «مصدر»، «اسمی» و «وصفی» می‌داند و از میان آنها، بندهای اخباری و التزامی را «بندهای جمله‌گون» به حساب می‌آورد. به باور وی، بند متممی یکی از معمول‌ترین انواع بندهای زبان‌های دنیاست (Noonan, 2007: 75؛ برگرفته از: اخلاقی، ۱۳۸۸: ۶۷). در بند متممی با حذف نشانهٔ وابسته‌ساز، این بند تا حد زیادی به لحاظ نحوی شبیه به جملهٔ اصلی است و فعل با فاعل و موضوع‌های خود

1. sentential argument
2. phrasal argument

روابط نحوی برقرار می‌کند. به اعتقاد وی، فعل جملهٔ التزامی نسبت به فعل جملهٔ اخباری از ابزار تصریفی کمتری برخوردار است (همان: ۵۹-۶۲).

دیدیم که بندهای متممی، بسته به نوع فعل دارای انواع گوناگونی است. طبیب‌زاده بند متممی را در افعال شخصی بر اساس دو ممیزهٔ «مطابقت» و «التزامی» با سه ارزش [+]، [-] و [±] به نه ساخت محتمل و بندهای متممی در افعال غیر شخصی را نیز به دو دستهٔ کلی تقسیم کرده است (طبیب‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۵۷). بر این اساس انواع بندهای متممی را در افعال شخصی و غیر شخصی فهرست‌وار از طبیب‌زاده عیناً نقل می‌کنیم:

افعال شخصی:

[± مطابقه، ± التزامی]: افعال «اشاره کردن، خیال کردن و قسم خوردن» به این طبقه تعلق دارد.

۲۹- الف) اشاره می‌کند که می‌رود.

ب) اشاره می‌کند که برویم.

ج) اشاره کرد که می‌رود.

د) اشاره کرد که برود.

افعال غیر شخصی:

<فا، بند [± التزامی]>: افعال «اهمیت نداشتن، خوب بودن و...» به این طبقه تعلق دارد.

۳۰- الف) اهمیت ندارد که بیاید.

ب) اهمیت ندارد که آمده است.

بند پیرو در زبان فارسی دارای سه نقش گوناگون نحوی است: ۱- وابستهٔ پسین اسم ۲- قید جمله ۳- بند متممی، که از این میان بند متممی، موضوع این پژوهش است (طبیب‌زاده، ۱۳۸۵: ۶۸-۷۹).

بندهای وابستهٔ اسمی

این جمله‌ها با برخی از افعال فارسی به کار می‌روند و نقش یکی از گروه‌های اسمی را در بند اصلی بر عهده می‌گیرند و بعد از تأویل به مصدر، به عنوان متمم فعل،

جایگاهی نحوی را که وابستهٔ فعل است، به خود اختصاص می‌دهند:

الف) در نقش فاعلی:

۳۱- بهتر است که درس بخوانیم.

یعنی: درس خواندن بهتر است.

فعل: بهتر بودن

ساخت ظرفیتی: <فا، بند مت>

۳۲- به فکرم رسید که شاید گرسنه و یا تشنه‌اش باشد (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۵).

یعنی بند متممیِ «این که شاید گرسنه و تشنه‌اش باشد» در نقش فاعل جملهٔ پایه است.

فعل: به فکر رسیدن

ساخت ظرفیتی: <فا، بند مت>

۳۳- ضرورت دارد که در نزد بزرگان آرام سخن بگوییم.

در این مثال، بند متممی «که در نزد بزرگان آرام سخن بگوییم.» نقش فاعل جملهٔ پایه را دارد.

فعل: ضرورت داشتن

ساخت ظرفیتی: <فا، بند مت>

۳۴- فرق ندارد که او موافق باشد یا نباشد.

در مثال بالا، بند متممی «که او موافق باشد یا نباشد.» فاعل جملهٔ پایه است.

فعل: فرق داشتن

ساخت ظرفیتی: <فا، بند مت>

همچنین است مثال‌های زیر که ساخت ظرفیتی افعال را به صورت <فا، بند مت > نشان می‌دهیم:

۳۵- الف) خوب است که برگردیم سر اصل مطلب.

ب) اینکه برگردیم بر سر اصل مطلب خوب است.

ج) برگشتن بر سر اصل مطلب خوب است.

۳۶- الف) خجالت دارد که یک مرد اظهار درماندگی کند.

ب) اظهار درماندگی کردن یک مرد خجالت دارد.
ج) این خجالت دارد که یک مرد اظهار درماندگی کند.
۳۷- الف) سزاوار است که با دیگران مهربان باشیم.
ب) اینکه با دیگران مهربان باشیم سزاوار است.
ج) مهربان بودن با دیگران سزاوار است.

ب) در نقش مفعول:

۳۸- یوسف به نرمی گفت: می‌دانی [که نمی‌توانم اشک تو را ببینم.] (دانشور، ۱۳۹۱: ۱۳۱)
یعنی: «نمی‌توانم اشک تو را ببینم» مفعول صریح فعل «می‌دانی» است.
فعل: دانستن
ساخت ظرفیتی: <فا، بند مت>
فاعل: [تو]
مفعول صریح: که نمی‌توانم اشک تو را ببینم.

۳۹- اصطخری می‌گوید زبان مردم آذربایجان و ارمنستان و اران، فارسی و عربی است (صادقی، ۱۳۸۲: ۱-۲).
فعل: گفتن
ساخت ظرفیتی: <فا، بند مت>
فاعل: [او]
مفعول صریح: [که] زبان مردم آذربایجان و ارمنستان و اران، فارسی و عربی است.

۴۰- آخرش نفرمودی [که] به ما آذوقه می‌فروشی یا نه؟
فعل: فرمودن
فاعل [تو]
ساخت ظرفیتی: <فا، بند مت>
مفعول صریح: [که] به ما آذوقه می‌فروشی یا نه

ج) در نقش مفعول حرف‌اضافه‌ای:

۴۱- الف) می‌ترسیدیم برویم پای پنجره.

ب) از اینکه برویم به پای پنجره می‌ترسیدیم.

فعل: ترسیدن

فاعل: [ما]

ساخت ظرفیتی: <فا، بند مت>

مفعول حرف‌اضافه‌ای: برویم به پای پنجره

۴۲- الف) آه [که] این مشکل است؛ باید [که] از صاحب مغازه بپرسم (هدایت، ۱۳۸۳: ۹۱).

ب) افسوس که نوشتن و کاغذ سیاه کردن هم دردم را دوا نکرد.

در مثال (۴۲- الف و ب)، فاعل و فعل مستتر است. جمله‌های پیرو «[که] این مشکل است»، «باید [که] از صاحب مغازه بپرسم» و «که نوشتن و کاغذ سیاه کردن هم دردم را دوا نکرد» به عنوان بندهای متممی «مفعول حرف‌اضافه‌ای» در شبه‌جمله‌های «آه و افسوس» به کار رفته‌اند.

فعل: مستتر

فاعل: مستتر

ساخت ظرفیتی: <فا، بند مت>

مفعول حرف‌اضافه‌ای: ۱- [که] این مشکل است، باید [که] از صاحب مغازه بپرسم.

۲- که نوشتن و کاغذ سیاه کردن هم دردم را دوا نکرد.

نتیجه‌گیری

به عنوان نتیجه‌گیری شایسته است تصریح شود که پیکرهٔ پژوهش حاضر مشتمل بر هزار بند پیرو بود که در آن افعالی را که در بند پایه همراه با بند متممی به کار می‌روند، به دو دسته افعال شخصی و افعال غیر شخصی تقسیم شده و کاربرد و دربارهٔ تفاوت‌های آنها بررسی شده است.

نتایج پژوهش نشان می‌دهد که بندهای متممی فارسی همانند بیشتر زبان‌های دنیا به صورت دو وجه «اخباری» و «التزامی» به کار می‌روند که فعل بندهای جمله‌گون التزامی نسبت به فعل جمله‌گون اخباری از ابزار تصریفی کمتری برخوردار است. به این ترتیب در پیکرهٔ مورد بررسی، بیشترین بسامد رخداد فعل بندهای جمله‌گون اخباری در جایگاه

بالاتری بود. یافتهٔ دیگر پژوهش حاضر این است که چارچوب نظری دستور وابستگی، کارآمدی لازم برای توصیف بندهای متممی زبان فارسی معاصر را دارد.

پی‌نوشت

۱. در این نمونه‌ها و دیگر مثال‌ها، اختصارهای ذیل به کار رفته است: فا: فاعل، مت: متممی.

۲. کریمی در چارچوب دستور زایشی به بررسی این وابسته پرداخته است. بنابراین دیدگاه او با دیدگاه نظریهٔ دستور وابستگی تفاوت اساسی دارد.

منابع

اخلاقی، فریبا (۱۳۸۸) وابسته‌سازی متممی در زبان فارسی امروز، پایان‌نامه دکتری وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، استاد راهنما دکتر محمد دبیرمقدم.

---------- (۱۳۸۹) «بررسی رده‌شناختی متمم‌افزایی در فارسی امروز»، ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ ۶، صص ۱۰۰- ۱۴۹.

انوری، حسن و حسن احمدی گیوی (۱۳۸۵) دستور زبان فارسی (۲)، ویرایش دوم، تهران، فاطمی.

باطنی، محمدرضا (۱۳۷۴) توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، تهران، امیرکبیر.

دانشور، سیمین (۱۳۹۱) سووشون، تهران، خوارزمی.

دبیرمقدم، محمد (۱۳۶۷) «ساخت‌های سببی در زبان فارسی»، مجلهٔ زبان‌شناسی، سال پنجم، شمارهٔ اول، صص ۱۳-۷۶.

شفائی، احمد (۱۳۶۳) مبانی علمی دستور زبان فارسی، تهران، نوین.

صادقی، علی‌اشرف (۱۳۸۲) «معارضهٔ ترکی با فارسی در اران و شروان: چند بیت به یک گویش ارانی و شروانی»، مجلهٔ زبان‌شناسی، سال ۱۸، شمارهٔ ۱، صص ۱-۲.

صادقی، علی‌اشرف و غلامرضا ارژنگ (۱۳۵۹) دستور سال دوم آموزش متوسطهٔ عمومی، تهران، وزارت آموزش و پرورش.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۵) ظرفیت فعل و ساخت‌های بنیادین جمله در فارسی امروز: پژوهشی بر اساس نظریهٔ دستور وابستگی، تهران، مرکز.

غلامی، محبوبه (۱۳۸۹) «نشان‌داری رده‌شناختی در زبان فارسی»، ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ ۶، صص ۲۰۸-۲۳۶.

ماهوتیان، شهرزاد (۱۳۸۲) دستور زبان فارسی، از دیدگاه رده‌شناسی، چاپ دوم، ترجمهٔ مهدی سمائی.

مشکوه‌الدینی، مهدی (۱۳۶۶) دستور زبان فارسی بر پایهٔ نظریهٔ گشتاری، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۰) مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، تهران، نیلوفر.

هدایت، صادق (۱۳۸۳) بوف کور، اصفهان، صادق هدایت.

Ahadi, Sh (2001) Verbergűnzungen und zuszammengesetzte Verben in persischen, Eine Valenzthoretische Analyse, Dr. Ludvig Reichert, Verlag Wisbaden.

Givon, T (2001) syntax, 2 Vols. Amesterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Karimi, S (2005) A minimalist approach to scrambling: Evidence from Persian. Berlin and New York, Mouton de Gruyter.

Lambton, A. K. S (1976) Persian Grammar, Cambridge: Cambridge University

press.
Noonan, M (2007) “Complementation” Language Typology and Syntactic Description, volume 2: Complex Constructions, Edited by: T. Shopen, second Edition. Pp. 52- 151. Cambridge: Cambridge University Press.
Quirk, R. Greenbaum, S. Leech, G and Svartvik, J. (1985) A comprehensive Grammar of English Language. London: Longman.
Tesniére, L (1953) Esquisse d'une syntax structural.Paris.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و نهم، تابستان ۱۳۹۷: ۷۰-۴۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۹/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۲

ایزدبانوان اساطیری در قصه‌های عامیانه

سارا چالاک*

چکیده

برخی از قصه‌های عامیانه، خاستگاهی اسطوره‌ای دارند. در این قبیل قصه‌ها، شخصیت‌ها و وقایع بر مبنای یک اسطوره و باور کهن شکل گرفته‌اند. یکی از این اسطوره‌ها، ایزدبانوان هستند. تقدّس، اهمیّت و ویژگی‌های گوناگون آنها، این توان و ظرفیت را دارد که درون‌مایه‌های قابل توجه و رنگارنگی در افسانه‌ها بیافرینند. روش تحقیق در این مقاله، شیوهٔ توصیفی - تحلیلی است. نخست، شخصیت اساطیری ایزدبانو ذیل این سه عنوان معرفی شده است: ۱- ایزدبانو بزرگ مادر ۲- همسر ایزد شهیدشونده ۳- آناهیتا. سپس تأثیر و بازتاب آنها در قصه‌ها واکاوی شده است. برای این منظور، مجموعه «قصه‌های عامیانه فارسی» گردآوردهٔ سید ابوالقاسم انجوی شیرازی و کتاب «افسانه‌های آذربایجان» از صمد بهرنگی بررسی و تحلیل شده است.

واژه‌های کلیدی: قصه، عامیانه، اسطوره، ایزدبانو، آناهیتا.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شرق sara.chalak60@gmail.com

مقدمه

افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه به عنوان یکی از انواع ادب شفاهی، دربردارندهٔ بخش عظیمی از رفتارها، اعتقادات و شیوهٔ زیست مردمان پیشین است. روایت‌هایی که از دل مردمان عادی و کم‌سواد و نه قشر فرهیختهٔ جامعه برخاسته است. شاید داستان را بتوان تنها روزنهٔ نورانی برای نفوذ به ادواری بس کهن دانست. روزگارانی که از آن هیچ کتابت و نوشته‌ای برجای نمانده است.

داستان‌های عامیانه با ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود ازجمله بی‌زمان و بی‌مکان بودن، نداشتن نویسنده‌ای مشخص، تعلق داشتن به خاطرهٔ جمعی مردمان، تکرار شدن مضامین آن در سرزمین‌های گوناگون و چه‌بسا دور از هم و احتوای بر نمادها و آرکی‌تایپ‌ها، جزء مهم‌ترین منصه‌های نمود اساطیر است. شالودهٔ دسته‌ای از داستان‌های عامیانه، اسطوره‌ها هستند. خاستگاه این دسته از داستان‌ها، باوری مقدّس و محترم بوده که طی گذر زمان از قداست آن کاسته شده و چه‌بسا راویان و شنوندگان این قبیل داستان‌ها از هستهٔ اولیهٔ آن آگاهی نداشته‌اند. «آیین‌ها و داستان‌ها در طی زمان تغییر می‌پذیرند؛ تماماً یا بهری از آنها دستخوش تحوّل و دیگرسانی می‌گردد؛ نیز از جایی به جای آشکار یا پنهانی سفر می‌کنند. گذشته از اینها، اسطورهٔ مقدّس به خوبی و به آسانی می‌تواند در قالب افسانهٔ نامقدّس و عادی پدیدار شود و پس از آنکه دیرزمانی نقش و کنش اجتماعی و آیینی داشت، بعداً در روایتی تازه، با صورتی دیگرگون جلوه کند و به شکل افسانه و قصهٔ کودکان درآید» (مزداپور، ۱۳۸۶: ۲۱۳)

قصه و اسطوره، اشتراک و در عین حال وجوه تمایزی با هم دارند. فرای معتقد است که «تعیین مرز میان اسطوره و افسانه امکان‌پذیر نیست؛ چون هر دو نمایشگر نوعی حکایت یگانه‌اند. قصه‌های عامیانه و مردمی نیز از لحاظ ساختار، حکایتی مشابه اساطیر و حتی عین اساطیرند و چنین می‌نماید که فرق عمده میان آن دو در این است که قصهٔ عامیانه، حتی اگر سنتی باشد و به معنای لفظی نیز تعبیر شود، باز عنصر اساسی در سنت و اعتقاد (مذهبی) نیست. اما اسطوره و قصهٔ عامیانه و افسانه، مجموعه یا کل واحدی تشکیل می‌دهند و هر یک از آن مقولات که مورد بررسی قرار می‌گیرد، دو مقولهٔ دیگر نیز مشمول همان اصول (که در یکی مصداق پیدا می‌کند) می‌شوند» (فرای،

۱۳۹۰: ۱۰۶-۱۰۷).

دکتر محجوب تفاوت بزرگی میان قصه و اسطوره قائل نیست و در تعریف، هر دو را در یک جایگاه قرار می‌دهد: «قدیمی‌ترین سرگذشت خدایان و کهن‌ترین توجیهی که از کیفیت آفرینش و ایجاد طبیعت و انسان شده، به صورت افسانه و اساطیر است. حتی احکام و دستورهای خدایان نیز طی افسانه‌ها به افراد بشر ابلاغ می‌شد و علت وجوب یا حرمت هر کار و امر یا نهی خدایان دربارهٔ امور مختلف را نیز افسانه‌ها نشان می‌داد» (محجوب، ۱۳۹۳: ۱۲۲).

شاید بتوان تفاوت بین اسطوره و قصهٔ اسطوره‌ای را در تلقی انسان از این دو گونه برشمرد. اسطوره امری مقدّس، جدّی و ازلی است که با حقیقت وجودی انسان و درک او از هستی ارتباط دارد. قداست اسطوره، مهم‌ترین وجه تمایز آن با افسانه عنوان می‌شود.

حضور مضامین اسطوره‌ای در قصه‌ها، جایگاه و ارزش اولیهٔ اسطوره را ندارد و به صورت بن‌مایه‌ای هنری و داستانی درآمده که با شخصیت‌ها و وقایع و رنگ و بوی متفاوت از اصل اولیه، حکایتی را نقل می‌کند. با کنار زدن این رنگ و لعاب و پیچ و خم‌های قصه می‌توان به اصل مضمون اسطوره‌ای دست یافت.

داستان‌های پریان - در تعبیر ولادیمیر پراپ - شکلی دیگر از اسطوره است و با توجه به کارکرد اجتماعی‌ای که پیدا می‌کند تغییر نام می‌دهد. «اسطوره و قصهٔ پریان از لحاظ نقش اجتماعی با هم فرق دارند، نه از جهت صورت. نقش اجتماعی اسطوره همیشه یکسان نیست و بستگی به سطح فرهنگی‌ای دارد که اسطوره در آن رایج است [...] قصه‌های پریان و اسطوره‌ها (به‌ویژه اسطوره‌های جوامع ماقبل طبقاتی) گاهی چنان در هم تداخل پیدا می‌کند که در مردم‌شناسی و فولکلورشناسی، گاه اسطوره را قصهٔ پریان می‌خوانند» (پراپ، ۱۳۷۱: ۱۹۶-۱۹۷).

در بررسی شالودهٔ اساطیری در قصه‌ها، نکتهٔ مهم این است که یک بن‌مایهٔ اسطوره‌ای ممکن است در یک بخش کوتاه از یک داستان بلند مثل هزار و یک شب به چشم بخورد و یا اساس تشکیل یک قصهٔ کوتاه عامیانه مثل «ملک‌محمد» باشد (امیرقاسمی، ۱۳۹۱: ۴۸). نمی‌توان توقع داشت که در یک قصه، با یک اسطورهٔ کامل با تمام اجزای آن مواجه شویم؛ بلکه می‌توان هاله و انعکاسی از آن را در شخصیت‌ها و پیرنگ قصه مشاهده کرد.

هدف ما در این پژوهش، یافتن ارتباطی میان قصه‌ها و اسطوره‌هاست. در واقع پشتوانهٔ نظری این مقاله را این تفکر شکل می‌دهد: «اسطوره‌ها اغلب کلید فهم قصهٔ پریان را به دست می‌دهند» (پراپ، ۱۳۷۱: ۱۹۷). چنان‌که ذکر شد، اغلب صاحب‌نظران این حوزه ازجمله ولادیمیر پراپ، برونو بتلهایم، رابرت فرای و کتایون مزداپور در این باب سخن رانده‌اند و به ارتباط افسانه و اسطوره اشاره کرده‌اند.

بیان مسئله

در برخی از قصّه‌های عامیانه، زنان و دخترانی را می‌بینیم که نقش و کارکردی ویژه ایفا می‌کنند. این شخصیت‌ها که در قصه‌های مختلف با همان خویشکاری تکرار می‌شوند و در روایات قصه‌ها از شهرهای مختلف نیز حضور دارند، دست به اعمالی شگفت می‌زنند. پررنگ بودن عملکرد و تکرار مضامین این قبیل قصه‌ها، ما را بر آن داشت تا به خاستگاه اسطوره‌ای آن بپردازیم.

بی‌گمان ایزدبانوها با حضور دیرپا و پراهمیت خود در اسطوره‌ها، یکی از مضامین قصه‌های اساطیری هستند. ویژگی‌های متعدد و گوناگون آنها، این توان و ظرفیت را دارد که درون‌مایه‌های قابل توجه و متنوعی در افسانه‌ها بیافرینند. در اسطوره‌های ایرانی، ایزدبانوان متعددی مورد تقدّس و پرستش بودند: ایزدبانوان پیش از آریایی که مربوط به دوران مادرسالار هستند؛ ایزدبانوی نیرومند و مهم اوستایی آناهیتا؛ ایزدبانو سپند ارَمَیتی یا سپندارمذ که فرشتهٔ موکّل زمین است؛ ایزدبانوان خرداد و امرداد که با آب و گیاه پیوند دارند و به مردم نیک، ثروت و رمه ارزانی می‌دارند؛ ایزدبانو چیستا که نماد دانش و معرفت است؛ ایزدبانو ارشتات که به معنی راستی و درستی است و ایزدبانو اشی که نماد فراوانی و نیکبختی است.

در این مقاله تلاش شده است که نخست شخصیت‌های ایزدبانوان: بزرگ مادر، ایزدبانو همسر ایزد میرنده و آناهیتا معرفی شود. سپس بازتاب شخصیت آنها در قصه‌های عامیانه بررسی شود. به اعتقاد نویسنده به‌تبع برجستگی و اهمیت این ایزدبانوان، صفات و ویژگی‌های سایر الهه‌ها نیز در شخصیت آنها حل شده و نمود پیدا کرده است و جامعیتی در ویژگی‌های آنها مشهود است.

به این منظور مجموعه «قصه‌های عامیانه»، اثر پر ارج و گرانمایهٔ انجوی شیرازی انتخاب شد که در پنج جلد به چاپ رسیده است، به نام‌های: «گل به صنوبر چه کرد؟» (شامل ۲۳ قصه)، «دختر نارنج و ترنج» (شامل ده قصه)، «گل بومادران» (شامل ۳۷ قصه)، «عروسک سنگ صبور» (شامل ۲۷ قصه) و «تمثیل و مثل». به شمار قصه‌های اصلی در این مجموعه‌ها که تعداد آنها ذکر شد، شمار زیادی روایات مختلف از شهرهای مختلف افزوده شده است که در این اثر در دسترس است. نکتهٔ بااهمیت و ارزشمند این مجموعه این است که مرحوم انجوی، این قصه‌ها را از شهرهای مختلف ایران گردآوری کرده و در حفظ روایت اصلی آن از زبان گویندگان اهتمام ورزیده است. کتاب دیگری که در این تحقیق بررسی شد، مجموعه «افسانه‌های آذربایجان» به همت صمد بهرنگی است که در این حیطه، اثر مهم و قابل توجهی است و به علت در برداشتن چند قصه که در مجموعهٔ انجوی موجود نبود، در این پژوهش بررسی شده است.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ موضوع ایزدبانو، پژوهش‌های زیادی صورت پذیرفته و باورها و آیین‌های مرتبط به ایزدبانوان اساطیری از جنبه‌های مختلف بررسی شده است. از آثاری که به طور اخص به این موضوع پرداخته‌اند، می‌توان این موارد را نام برد: «آناهیتا در اسطوره‌های ایران» از سوزان گویری. در این کتاب، باورهای انسان‌های نخستین دربارهٔ مادر - خدایان تبیین شده و سپس به آناهیتا، ایزدبانوی زردشتی و ابعاد مختلف شخصیت آن پرداخته شده است. در مقالهٔ «بررسی خویشکاری‌های آناهیتا و سپندارمذ در اسطوره و پیوند آن با پیشینهٔ مادرسالاری»، از رضا ستاری و سوگل خسروی که در شماره ۳۲ دوره ۹ مجله ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی چاپ شده است، فرهنگ مادرسالاری در دوران پیش از آریایی‌ها بررسی شده است و شخصیت‌های آناهیتا و سپندارمذ در فرهنگ زردشتی تبیین شده است. مقالهٔ «نقش زن در ادبیات کهن و اسطوره‌های ایرانی» نوشته سیده سعیده سنجری که در مجله زن و فرهنگ دوره ۲ شماره ۷ به چاپ رسیده است، به جایگاه زنان و موضوعاتی چون رسم و آیین

ازدواج در ایران باستان پرداخته و ایزدبانوان و دیوزنان اسطوره‌ای را معرفی کرده است.

دربارهٔ بازتاب اساطیر در قصه‌های عامیانه نیز پژوهشگران به صورت جسته و گریخته سخنانی گفته‌اند؛ اما چند اثر خاص در ابن باب موجود است. کتاب «دربارهٔ قصه‌های اسطوره‌ای» اثر مینو امیرقاسمی، به تحلیل چند قصهٔ مشهور عامیانه پرداخته است. مقالهٔ «بررسی و طبقه‌بندی انگارهٔ اساطیری درخت - مرد در قصه‌های عامیانهٔ هرمزگان» ، از زهرا انصاری و دیگران، چاپ شده در مجله ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دوره ۱۰، شماره ۳۶، دربارهٔ نقش اسطوره‌ای گیاهان و خدایان نباتی و انعکاس آن در قصه‌ها پژوهش کرده است.

مقالهٔ «بن‌مایه‌های توتمیسم در قصه‌های عامیانه»، نوشته مرتضی محسنی و مریم ولی‌زاده که در مجله ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دوره ۷، شماره ۲۳ به چاپ رسیده است، تفکر اسطوره‌ای توتم‌های گیاهی و حیوانی را در افسانه‌ها دنبال می‌کند. فرزانه مظفریان در مقالهٔ «اسطوره و قصه‌های عامیانه»، چاپ شده در مجله ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دوره ۸ شماره ۲۸، مقالهٔ «اسطوره و قصه‌های عامیانه»، به نقش جادوان و دیوان در قصه‌های عامیانه می‌پردازد.

اما دربارهٔ بازتاب اسطورهٔ ایزدبانو در داستان‌های عامیانه، تاکنون پژوهشی انجام نیافته است. با توجه به اهمیت موضوع و نقش پررنگ این اسطوره در قصه‌های عامیانه و خلأ اثر تحقیقی در این زمینه، ضرورت این پژوهش احساس می‌شود.

ایزدبانوی بزرگ مادر

پرستش مادرخدایان از باورهای دینی کهن انسان‌ها به شمار می‌رود. در سرزمین ایران پیش از ورود آریایی‌ها، پرستش این ایزدبانوها رواج بسیار داشته است. در جوامعی با پیشینه و ساختار کشاورزی که ارتباط مستقیم با کشت دانه و رویش داشته‌اند، پرستش خدایان زن نمود بسیار دارد. «پدرسالارانه بودن اساطیر هند و اروپایی ظاهراً با اقتصادی عمدتاً متکی بر شبانی و پرورش گاو مربوط است؛ در حالی که مادرسالاری در آسیای غربی و بخش‌های عظیمی از اروپا در اعصاری بسیار کهن (میان یازده تا چهار هزار سال پیش از مسیح) به وجود آمد و با پدید آمدن کشاورزی در دورهٔ میان‌سنگی و

نوسنگی در این نواحی تقویت شد» (بهار، ۱۳۹۰: ۲۵). کشف پیکرک‌های فراوان الههٔ مادر در بخش بزرگی از اروپا و آسیا بیانگر ماهیت عظیم و اهمیت فراوان این ایزدبانو است (گویری، ۱۳۹۵: ۱۷-۳۰).

گیرشمن (۱۳۸۸: ۱۱) معتقد است در این قبیل جوامع مادرسالار، به‌تبَع اهمیت زنان، خدایان نیز جنس مؤنث داشتند و الهه‌ها و ایزدبانوها مورد پرستش واقع می‌شدند. «در جوامع زن‌سالاری یا مادرسالاری، الههٔ بزرگ یا خدای مادر، تجسمی بود از مادر زمین و از خدایان برتر به شمار می‌آمد. او منبع تمامی زندگی بشری و نیز منبع تمامی غذاها بود. جوامع برای اینکه زنده و پایدار بمانند، ناگزیر بودند بچه به دنیا بیاورند و غذا تهیه کنند. آنها می‌دانستند که چگونه به برکت و به سعادت الههٔ بزرگ نیاز دارند و به همین دلیل، وی را به شیوهٔ شایسته‌ای می‌پرستیدند تا از آن برکات و نعمات برخوردار شوند» (روزنبرگ، ۱۳۸۶، ج۱: ۲۳-۲۴).

یافته‌های باستان‌شناسی نشان می‌دهد که در درهٔ سند، «آیین مادرخدا وسیعاً وجود داشته و بسیاریِ پیکرک‌های مادر، عمومیت این آیین را می‌رساند. طبعاً آیین مذکور ممکن است با ستایش ایام بعد یکی نبوده باشد، اما اصول آنها یکی است که عبارت است از ایمان به یک انرژی مؤنث که سرمنشأ آفرینش است» (بهار، ۱۳۹۰: ۱۲۴). از خدایان هند باستان می‌توان به «پرتوی[1]»، الههٔ زمین که گیاهان را بر سینهٔ خود می‌پرورد و «سرسوتی[2]»، الههٔ آب‌ها و مادر رودخانه‌ها اشاره کرد. «در ریگ ودا از سرسوتی به عنوان «بهترین مادر»، «بهترین رود» و «بهترین ایزدبانو» یاد می‌شود» (گویری، ۱۳۹۵: ۳۲).

«هستیا[3]» - ایزدبانوی یونانی - در زمرهٔ نخستین ایزدبانوانی بود که یونانیان، قربانی خویش را به او نثار کردند. «هستیا، تجسّم اجاق خانواده و شعلهٔ مقدسی است که همواره در خانه و پرستشگاه‌ها روشن است و آنها را تطهیر می‌کند. او را به عنوان پشتیبان خانواده‌ها و شهرها می‌پرستیدند» (اسمیت، ۱۳۸۹: ۳۷۶).

در مصر باستان نیز ایزدبانوان متعددی پرستش می‌شد. «می‌توان ایزدبانوان را به

1. prthvi
2. Sarasvati
3. Hestia

ایزدبانوان نگاهبان فراعنه و سلطنت، ایزدبانوان رود و بیابان و ایزدبانوان زایش و مرگ تقسیم کرد» (رستا، ۱۳۹۲: ۷۷). برتری ایزدبانوان بر ایزدان، حاصل نظام اجتماعی مصر باستان است که در آن، مادر بودن بیش از پدر بودن حائز اهمیت بود. از شمار این ایزدبانوان می‌توان به این موارد اشاره کرد: ایزیس، نفتیس، هاثور. «هاثور در مقام ایزدبانوی آسمان، دختر رع و همسر هوروس بود... سیمای هاثور به صورت یک ماده‌گاو تصویر شده و از نوشته‌ها برمی‌آید که او گاو بزرگ آسمانی، آفرینندهٔ جهان و همهٔ چیزهای این‌جهانی از جمله خورشید است. هاثور علاوه بر این، ایزدبانوی عشق و شادخواری و نگاهبان زنان بود» (همان: ۹۰-۹۱).

مهم‌ترین تأثیراتی که این جهان‌بینی در جامعه و پیرو آن در داستان‌ها و حکایات گذاشته بود، در موارد زیر خلاصه می‌شود:

پیش‌قدم شدن زن در ابراز عشق

زنان در این نوع اجتماع، این امکان را دارند که در انتخاب شوهر پیش‌قدم بشوند و الگوی انتظار کشیدن برای خواستگار در این داستان‌ها به‌هم می‌ریزد. «به طور کلی مردان، معشوق و مورد محبت هستند و زنان این عشق را به انتخاب خویش ابراز می‌کنند. پذیرنده و پاسخ‌دهنده بودن مرد در برابر عشق زنانِ عاشق و برگزیننده، دلیلی بر داشتن نوعی حق انتخاب و ارزش اجتماعی برتر جنس زن است» (مزداپور، ۱۳۸۶: ۱۸۱).

داستان‌های زیادی از این نوع عشق در شاهنامه به چشم می‌خورد؛ ابراز عشق تهمینه به رستم و عشق سودابه به کاووس. «به روایت زین‌الاخبار، سودابه عاشق کاووس بود، خود را بر او عرضه داشت و قول داد که اگر پذیرفته شود، به شاه کمک کند» (همان: ۱۸۴). عشق رودابه به زال که به واسطهٔ تعریف و ستایش‌های خدمتکارانش از زال شکل گرفت و به پایمردی مادرش سیندخت به وصال انجامید و موارد دیگر.

این نوع دلدادگی در قصه‌های عامیانه هم به چشم می‌خورد. داستان‌هایی که با پیش‌قدم شدن دختران برای ازدواج روایت می‌شوند، روایتگر روزگاری هستند که زن در جامعه، جایگاه و اهمیت بیشتری نسبت به مرد داشته است. این قبیل قصه‌ها «در دوره‌ای نضج گرفته که هنوز نظام مادرسالاری حاکم بوده است؛ زیرا در جوامع

مردسالار، این پسرها هستند که در ابراز عشق پیش‌قدم می‌شوند و همسر آیندهٔ خود را انتخاب می‌کنند» (رضایی دشت اوژنه و رزمجویی، ۱۳۹۶: ۲۲۷).

در یکی از افسانه‌های آذربایجان، سه دختر شاه برای خود همسرانی برمی‌گزینند:

«وزیر گفت: فردا میدان را آب و جارو می‌کنند. همهٔ جوان‌های شهر می‌آیند و از آنجا می‌گذرند. دخترها هم می‌ایستند یکجا و تماشا می‌کنند. از هر که خوششان آمد، سیبی به طرفش می‌اندازند؛ یعنی که من می‌خواهم زن او بشوم» (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۸۶: ۱۴۹).

در قصهٔ «تعبیر خواب»، دختر پادشاه دل به پسری می‌سپارد و طرح فرار با او را می‌ریزد (انجوی شیرازی، ۱۳۹۴، ج۳: ۱۳۷). در قصهٔ «بمونی و اسکندر»، دختری عاشق اسکندر می‌شود و بعد از طی کردن ماجراهای گوناگون به وصال او می‌رسد (انجوی شیرازی، ۱۳۹۳، ج۱: ۷۱). نمونهٔ دیگر آن را می‌توان در قصهٔ «محمد گل‌بادام» دید. دختری با شنیدن اوصاف محمد، دل به عشق او می‌بندد. دست روزگار دختر را پیش محمد می‌برد و آنها به وصال هم می‌رسند (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۸۶: ۲۰۵).

برون‌همسری

به معنی ازدواج مردی با زنی خارج از قبیله و خاندان خود است. دلیل این نوع ازدواج، ارث بردن تبار و نژاد و سلطنت از خاندان مادری است. قانونی است که بر اساس آن مرد باید زادگاهش را ترک و با اقوام زنش زندگی کند. «به نظر می‌آید که در بین بعضی اقوام آریایی، در مرحلهٔ معینی از تکامل اجتماعی‌شان، مرسوم بود که زنان را و نه مردان را انتقال‌دهندهٔ خون شاهی بدانند و سلطنت را در هر نسل متوالی به مردی از خاندانی دیگر و اغلب از کشوری دیگر عطا کنند که با یکی از شاهزاده‌خانم‌ها ازدواج می‌کند و به قوم همسر خود فرمان می‌راند. این قصهٔ رایج و مشهور که ماجراجویی وارد شهری غریب می‌شود و دل دختر شاه را به دست می‌آورد و از این طریق نصف یا همهٔ سلطنت را تصاحب می‌کند، چه‌بسا یادگار رسمی واقعی بوده باشد» (فریزر، ۱۳۹۲: ۲۰۹).

کتایون مزداپور در بررسی نشان‌های زن‌سروری در شاهنامه، به این نتیجه می‌رسد که در برخی ازدواج‌های شاهنامه، نشانه‌هایی از شیوهٔ همسرگزینی برخلاف نظام پدرسالاری صورت گرفته است. در این داستان‌ها، ماجرای ازدواج با سفر مرد به دیار زن

آغاز می‌شود. «این نشانه‌ها، نسبت به جامعهٔ کهن ایرانی بیگانه است و باید سرچشمهٔ آنها را در فرهنگ و تمدن اقوامی جست که نظام مادرسری و زن‌سروری داشته باشند. جوامعی با شیوه‌های ازدواجی نزدیک‌تر به این الگوهای همسرگزینی، بنا بر مدارک و اسناد تاریخی و باستان‌شناسی، پیش از رسیدن آریاییان به سرزمین ایران، در اینجا در نواحی همسایهٔ این مرز و بوم ساکن بوده‌اند. آیین ستایش مادر - خدای بزرگ و الههٔ باروری، همراه با مراسم ازدواج مقدّس نزد ایشان رایج بوده است و کاهنه‌ها، ریاست دینی را بر عهده داشتند. اینها همه به نوعی گواه و دالّ بر ارزش برتر جنس زن در ساخت اجتماعی و یا بقایایی از این برتری است» (مزداپور، ۱۳۸۶: ۱۷۵-۱۷۶).

در قصه‌های عامیانه نیز این شیوهٔ همسرگزینی و پیشگامی زنان در ازدواج به چشم می‌خورد. در قصهٔ «دختر شهر چین» که در مجموعهٔ انجوی با نه روایت ثبت شده است، ماجرای رهسپار شدن پسری به دیار چین برای وصلت با دختر شاه چین مشهود است. در روایت «آوچی محمد»، محمد از شهر و دیار خود راهی سفری می‌شود و مخاطرات زیادی را از سر می‌گذراند تا به چین می‌رسد. با دختر شاه چین وصلت می‌کند و پادشاهی آن دیار را به دست می‌آورد. در قصهٔ «دلارام و شاهزاده» نیز چنین مضمونی به چشم می‌خورد (انجوی شیرازی، ۱۳۹۴، ج۴: ۱۵۳).

آزمون قهرمانی مرد برای وصلت با ملکه

پشت سر نهادن آزمون‌های جسمی و عقلی برای ازدواج با شاهزاده از مضامین آشنا در افسانه‌هاست. «هرگاه که نقش مرد در تولید و تکوین ضرورت و ارزش می‌یافت، ملکه برای یک سال شوهر برمی‌گزید که به نام پادشاه مقدس نامیده می‌شد. در روزگاران نخست، این مرد یا برادر ملکه بود یا پسرش، اما بعدها جوانی بود که نماد پسرش بود. جوانان بسیاری با هم به رقابت برمی‌خاستند تا به افتخار بزرگ پادشاه مقدس نائل آیند. آنان ناگزیر بودند در مسابقات بسیاری، از جمله مسابقهٔ توان جسمانی و استفادهٔ استادانه از تیر و کمان شرکت کنند» (روزنبرگ، ۱۳۸۶: ۲۴).

در قصهٔ «گل به صنوبر چه کرد؟» (به‌ویژه در روایات دوم و سوم و چهارم)، پسری را می‌بینیم که برای رسیدن به دختر حاکم باید شرطی را به جای آورد و آن، یافتن پاسخ

برای پرسشی است که پیش پای او نهاده‌اند. جوان، سفری دشوار را آغاز می‌کند و مراحلی را می‌گذراند و شرط لازم را به جای می‌آورد و به همسری دختر پادشاه می‌رسد (انجوی شیرازی، ۱۳۹۳، ج۱: ۴۳۶). در قصه‌ای دیگر، دختر شاه خود با خواستگاران مبارزه می‌کند. «پادشاه دختری دارد و آن دختر با همه‌کس کشتی می‌گیرد، هرکس را به زمین زد، می‌کشد و هرکه او را به زمین بزند، آن دختر با او عروسی می‌کند» (همان: ۴۰۴). در قصهٔ «یک گردو بینداز بیاید»، از بین خواستگاران فراوان دختر حاکم، کسی که «بتواند با یک ضربت ستون چوبی را که مقابل خانه‌اش گذاشته شده به دو قسمت کند» (همان: ۳۱۹)، با او ازدواج خواهد کرد. سپس شرط‌های دیگر پیش پای خواستگار می‌گذارند و در نهایت «کچل» به وصال دختر حاکم می‌رسد.

ایزدبانو، همسر ایزد شهیدشونده

الهگان مادر، در اعصار بعدی تحت تأثیر فرهنگ پدرسالار اندکی از جایگاه والای خود پایین آمدند و به مرتبهٔ همسری ایزدان بزرگ درآمدند. چه بسا این ایزدبانوان شخصیتی نیرومندتر و بااهمیت‌تر از همسران خود داشتند. «بسیاری از مردمان آسیای غربی، یک الههٔ بزرگ مادر را که تجسم همهٔ نیروهای زایای طبیعت بود، با نام‌های مشابه می‌پرستیدند. در کنار او معشوق یا چندین معشوق بود که در عین خداوارگی، میرنده بودند و الهه هر سال با آنها درمی‌آمیخت و گمان می‌کردند که این مراوده برای تکثیر حیوانات و نباتات در انواع مختلفشان ضروری است» (فریزر، ۱۳۹۲: ۳۶۸).

خدایان میرنده در جوامع کشاورزی، حضوری بسیار پررنگ و اساسی داشتند. مرگ و به زیر زمین رفتن و سپس بازگشت دوبارهٔ آنها از سرزمین مردگان، از اعتقادات دینی مردمان کهن بود و اجرای مناسک و مراسم آیینی برای این مرگ و رستاخیز، امری جدی و ضروری تلقی می‌شد. بسان دانه‌ای که تا در خاک مدفون نشود، سبزی و خرّمی و زندگی به ارمغان نمی‌آورد، مرگ و رستاخیز این ایزدان باعث شکوفایی و تجدید حیات می‌شد. «در واقع افسانهٔ مرگ و رستاخیز خدایان گیاهی، در فرهنگ آسیای غربی که مبیّن وحدت بنیادی مرگ و زندگی است، عبارت است از برداشت ذهنی انسان

کشاورز اعصار پیش از تاریخ از حرکت طبیعت و تحوّل زندگی گیاهی که رشد مستقل ذهنی یافته، صورتی اسطوره‌ای پیدا کرده، در طی تحول تاریخ به انواع شکل‌های داستانی - اسطوره‌ای بیان گشته است» (بهار، ۱۳۹۱: ۴۲۷).

از اهمیت گریستن و عزاداری برای بازگشت این ایزد نباید غافل شد. در فراق این ایزد، زن‌ها می‌گریستند. «در عزاداری بر این خدایان، در بین‌النهرین، فنیقیه و مصر مراسم عظیمی برپا می‌شد و معمولاً به صورت راهپیمایی‌های عزادارانهٔ بزرگی درمی‌آمد که در طی آن، دسته‌های عزادار به سوی بیابان‌ها و کشتزارهای اطراف شهرها راه می‌افتادند تا مگر خدای شهید را با اندام‌های از هم دریده‌اش بازیابند و این خود زیارتی از معبدهای بیرون شهرها بود که با زاری‌های اندوه‌بار برای خدای شهید یا میرنده توأم می‌گشت. در مراسم مرگ آدونیس، زنان شرکت می‌کردند و به عزاداری برمی‌خاستند. آنان محتملاً خود را در نقش ایزدبانوی بزرگ عزادار می‌دیدند» (بهار، ۱۳۹۱: ۴۲۹).

انعکاس این اسطوره در داستان سیاوش و دل سپردن سودابه به او و فرستادنش به کام مرگ و بازگشت مجددش در قالب کیخسرو، موضوعی بس آشنا در ادبیات فارسی است (بهار، ۱۳۹۱: ۴۴۷ و قائمی، ۱۳۹۲: ۸۶-۶۱).

این روایت اسطوره‌ای در قصه‌های عامیانه نیز انعکاس یافته است. در قصهٔ «آه»، دختری با واسطه‌های جادویی به وصال مردی از عالم پریان می‌رسد. دختر با کندن پری از زیر بغل شوهر، باعث مرگ او می‌شود.

> «دختر گفت: یک دست لباس سیاه برای من بیاور. دختر سراپا لباس سیاه پوشید و نشست بالای سر جوان و بنا کرد به قرآن خواندن و اشک ریختن» (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۸۶: ۴۶).

سپس دختر، سفری را آغاز می‌کند و با ماجراهایی روبه‌رو می‌شود. در این مسیر با اشخاصی آشنا می‌شود که آنها نیز برای جوانی از دست رفته عزاداری می‌کنند. دختر، این پسران جوان را از عالم تاریکی و مرگ بازمی‌گرداند. در ادامه، دارویی جادویی می‌یابد و با آن، همسر کشته‌شده را به حیات بازمی‌گرداند.

> «پسر عطسه کرد و پاشد نشست. درخت‌ها گل باز کردند و پرنده‌ها بنا کردند به آواز خواندن» (همان: ۵۲).

در اینجا با یک قصهٔ تمام‌عیار از اسطورهٔ ایزد میرنده و ایزدبانو روبه‌رو هستیم. مرگ ایزد به خاطر ایزدبانو، رفتن به عالم مردگان، عزاداری و تلاش ایزدبانو برای بازگرداندن او، زنده شدن ایزد و بازگشت سبزی و خرّمی به جهان.

نمونهٔ دیگر تأثیر این اسطوره در افسانه‌ها را می‌توان در قصهٔ «عروسک سنگ صبور» دید که پانزده روایت مختلف با همین مضمون از آن ثبت شده است. دختری در قصری محبوس می‌شود که مرد جوانی در آن مرده است. در بدن این جوان، سوزن‌هایی است که دختر باید چهل شبانه‌روز برای بیرون آوردن آنها تلاش کند. در نهایت جوان به زندگی بازمی‌گردد و با دختر وصلت می‌کند (انجوی شیرازی، ۱۳۹۴، ج۴: ۳۱۷). همچنین می‌توان مقایسه کرد با داستان دختری که همسر پریزاد خود را می‌سوزاند و برای بازگرداندنش از دنیای پریان راهی می‌شود (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۸۶: ۱۴۹).

ایزدبانو آناهیتا

اردویسور، آناهید الهه و مظهر آب‌هاست که پیوسته نزد ایرانیان مقدس بوده است. در اوستا یک یشت (آبان یشت)، دربارهٔ اوست. «اردوی نام رودی است افسانه‌ای. سورا به معنای نیرومند است که صفت اردوی است و اغلب با صفتی دیگر همراه است و آن anahita به معنی پاکی که در پهلوی anahid و در پارسی، ناهید نامیده می‌شود. اردوی خود ظاهراً به معنای پربرکت و حاصلخیز است» (بهار، ۱۳۹۱: ۸۰).

آیین ستایش این ایزدبانو به پیش از زرتشت می‌رسد. در سرزمین ایران، چنان‌که پیش از این ذکر شد، ایزدبانوان همواره تقدس داشتند. بعد از ظهور زرتشت نقش بسیاری از ایزدان و ایزدبانوان مهم آریایی کم‌رنگ شد و اهمیت پیشین خود را از دست دادند و به دستیاری اهورامزدا تنزّل پیدا کردند. مثل ایزد مهر و ایزدبانو آناهیتا. اما به‌علت اهمیت و دیرینگی این ایزدان، هیچ‌وقت از نفوذ آنها در فرهنگ ایرانی کاسته نشد. گزنفون از تشریفات جشنی در دربار شاهان هخامنشی یاد می‌کند که در برابر گردونهٔ مقدس اهورامزدا و مهر و آناهیتا انجام می‌شده است (همان: ۴۹۷). در کتیبه‌های اردشیر دوم هخامنشی در همدان آمده است: «این کاخ را به خواست اهورامزدا، آناهیتا و میترا، من بنا کردم. اهورامزدا، آناهیتا و میترا، مرا از هر بلا بپایند و این را که من بنا

کردم، خراب نکنند و صدمه نرسانند» (گویری، ۱۳۹۵: ۷۰).

در پهنهٔ جغرافیایی آسیای غربی از بین‌النهرین تا سند، با ایزدبانوانی مشابه آناهیتا مواجه‌ایم. «آیین ننه [ایزدبانوی بابلی] در هزارهٔ دوم پیش از میلاد در شوش رواج داشته و بعدها به ایالات خاوری ایران گسترش یافته است. معابد او نیز در شوش تا زمان اسکندر برپا بوده است. از اواخر دورهٔ سلوکی‌ها بین ایزدبانوان آرتمیس، ننه و آناهید اشتراکاتی وجود داشته است» (گویری، ۱۳۸۵: ۴۲).

در نقاطی که ستایش این ایزدبانو رواج داشته، معابد و آتشکده‌هایی به نام او بنا می‌شد که معبد کنگاور، یکی از معروف‌ترین آنهاست. استاد پورداوود می‌نویسد: «ناهید که امروز فقط اسمی از او در زبان ادبی ما باقی مانده است، در ایران قدیم از ایزدان و در سایر ممالک از پروردگاران بوده است. در ممالک وسیعه که در تحت تصرف ایران بوده نیز آتشکده وی وجود داشته است. در سراسر آسیای صغیر تا به نزدیک دریای یونان در سارد، پایتخت لیدی، به توسط مورّخین قدیم از معابد او به ما خبر داده شده است. به‌خصوص در برخی از ممالک آسیای صغیر، ستایش او رونق تمام داشته، از آن جمله در ارمنستان... کار ستایش ناهید در این سرزمین به اندازه‌ای بالا گرفته بود که ایالت آکیلیزن، همان جایی که سرچشمه‌های فرات است، در یک قرن پیش از مسیح در عهد استرابون، جغرافیانویس یونانی، انائیتیس نامیده می‌شده است. معبد ناهید در این ایالت شهرت تمام داشته» (پورداوود، ۱۳۴۷: ۱۷۴).

در بندهای نخست آبان‌یشت، آناهیتا اینگونه توصیف می‌شود:

> «اهورامزدا به اسپنتمان زرتشت گفت: از برای من ای زرتشت اسپتمان، این اردویسور ناهید را بستای. کسی که به همه‌جا گستره، درمان‌بخشنده، دشمن دیوها (و) مطیع کیش اهورایی است. سزاوار که ستودهٔ جهان مادی گردد؛ سزاوار است که در عالم مادی وی را نیایش کنند. مقدسی که جان‌افزاست. مقدسی که افزایندهٔ گله و رمه است. مقدسی که فزایندهٔ گیتی است؛ مقدسی که فزایندهٔ ثروت است؛ مقدسی که فزایندهٔ ملک است؛ کسی که نطفهٔ همهٔ مردان را پاک می‌کند؛ کسی که مشیمهٔ همهٔ زنان را پاک می‌کند؛ کسی که به همهٔ زنان در مواقع لازم

شیر دهد.

برومندی که در همه‌جا دارای شهرت است. کسی که در بزرگی به اندازهٔ آب‌هایی است که در روی زمین جاری است.

اردویسور ناهید، کسی که دارای هزار دریا و هزار دریاچه و هزار رود است و هر یک از این دریاچه‌ها و هر یک از این رودها به بلندی چهل روز راه مرد سوار تندرو است.

من، اهورامزدا، او را از نیرومندی خویش به وجود آوردم تا خانه و ده و قریه و مملکت را بپرورانم و تا آنها را حمایت کنم و حفظ نمایم و پاسبانی کنم و پناه دهم و نگهبان باشم.

ای زرتشت! اردویسور ناهید از طرف آفریدگار مزدا برخاست به حقیقت. بازوان زیبا و سپیدش به ستبری شانهٔ اسبی است؛ با زینت‌های باشکوه دیدنی آراسته است. نازنین و بسیار نیرومند روان، اینچنین در ضمیر خویش اندیشه‌کنان.

آن زورمند درخشان بلندبالا و خوش‌اندام [...] که به فراوانی تمامی آب‌هایی است که در روی این زمین جاری است و با قوت تمام روان است» (پورداوود، ۱۳۴۷: ۲۳۳-۲۴۱).

اکنون به جست‌وجوی ویژگی‌های برجستهٔ این ایزدبانو در قصه‌ها می‌پردازیم.

الههٔ آب

مهم‌ترین ویژگی آناهیتا، ارتباط داشتن با آب و نگهبانی از آب‌هاست. این الهه خود به شکل رودی نیز توصیف شده است. «آن درخشان بلندبالای خوش‌اندام را که مانند آب‌های روان، روز و شب چنان جاری است، مانند همهٔ آب‌هایی که بر زمین روانند» (گویری، ۱۳۹۵: ۵۰).

در بیشتر افسانه‌ها، چشمه و رود و آب، نقش پررنگ و قابل توجهی دارند. در اغلب شواهدی که یافت شد، حضور چشمه و آب مشهود است. تصویر پری‌زاده‌ای بر لب چشمه یا بر شاخهٔ درختی لب جو و انعکاس چهرهٔ او در آب، از مضامین بسیار آشناست.

«گل خندان... یک لگد بر زمین زد و گفت: به امر خدا یک چشمهٔ آب از

اینجا بجوشد. در دم یک چشمهٔ آب جوشید» (انجوی شیرازی، ۱۳۹۳، ج ۲: ۵۵).

«[پسر] رفت و رفت تا به سرچشمهٔ قنات رسید. دید تخته‌سنگی گذاشته‌اند و دختری روی آن خوابیده... دید هر قطرهٔ خون که از گردن دختر به آب می‌چکد، گلی می‌شود و آب می‌برد» (انجوی شیرازی، ۱۳۹۴، ج۳: ۹۰).

گاهی ارتباط دختران و پری‌زادان قصه‌ها با ماهی و نهنگ و مروارید، پیوستگی آنها را با آب نشان می‌دهد. در فرهنگ نگاره‌ای نمادها آمده است: «ماهی به طور کلی نماد حاصلخیزی و باروری [است] که در آغاز همراه با مادر - الهه بود... اِآ[1]، خدای سومری آب تازه، دارای شکل ماهی یا بزی با دم ماهی است. کاهنانش در دورهٔ نوآشوری، جامه‌ای به صورت ماهی بر تن داشتند» (هال، ۱۳۹۰: ۱۰۰).

نقش ماهی را نیز می‌توان در مهرها و نقوش برجستهٔ بازمانده از دورانی کهن مشاهده کرد. «ماهی از هزارهٔ چهارم پیش از میلاد بر مهرها نقش بسته است... ماهی، نماد خدای رود و مرداب است و در ایران همواره با جنسیت مؤنث ظاهر می‌شود» (مصباح، ۱۳۹۲: ۸۵).

در یکی از افسانه‌های آذربایجان به نام «بی‌بی‌لی جان»، دختر قصه به چاه حوض حمام می‌افتد.

«توی حوض یک وال زندگی می‌کرد. دختر را قورت داد.... نگو که دختر حامله بود. زد توی شکم وال زایید» (بهرنگی و دهقانی: ۱۳۸۶: ۱۳۴-۱۳۵).

مشابه این حکایت را در داستان «گوزنک» مشاهده می‌کنیم. در این داستان نیز عنصر آب، نشستن دختر لب چشمه و انعکاس تصویرش در آب و افتادن دختر در چاه و رفتن در دهان ماهی به چشم می‌خورد (انجوی شیرازی، ۱۳۹۴، ج۴: ۳۹۳-۳۹۶).

در یکی از افسانه‌ها، پری‌زادی از میان دریا بیرون می‌آید و آرزوی مرد ماهیگیر را برآورده می‌کند.

«ناگهان دید دریا موج زد و آب دوشقّه شد و از توی آن بیرون آمد...

1. Ea

با یک سلّه انگور تازه در دست» (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۸۶: ۸۷).

در قصه‌ای دیگر، دختری هست که جانش در رشتهٔ مروارید است.

«من دختر انارم. شوهرم رفته لباس بیاورد، مرا ببرد. دده سیاه گفت: این گردنبند چیست به گردنت بسته‌ای؟ گفت: جان ما توی این گردنبند است. اگر از گردنم بازکنند، می‌میرم» (همان، ۲۵۶- ۲۵۷).

مروارید، خود از نمادهای مربوط به باروری است. پرورش یافتن آن در آب، پیوند داشتنش با ایزدبانوی آب‌ها را تقویت می‌کند. «مروارید و حلزون در همه‌جا در بین نمادهای عشق و ازدواج به چشم می‌خورند» (الیاده، ۱۳۹۱: ۱۵۱). همراه داشتن مروارید به منزلهٔ تعویذ، دارندگانش را از بدبختی و بیماری و عقیمی و غیره حافظت می‌کند.

افزایندهٔ غلّه و رمه

در قصه‌های فولکلور به وفور با پری‌زادان و دخترانی روبه‌رو می‌شویم که قدرت برکت‌بخشی جادویی دارند. در قصهٔ «جانتیغ و چل‌گیس»، وقتی دو تار مو از چل‌گیس در آب می‌افتد، درختانی که با آب این چاه آبیاری می‌شوند، پرمحصول می‌گردند.

«یک روز وقتی که باغبان به باغ رفت، دید همهٔ درخت‌هایی که میوه نداشتند، میوه‌دار شده‌اند و هر کدام با صدای بلند می‌گویند: از میوهٔ من بخور» (انجوی شیرازی، ۱۳۹۴، ج۳: ۲۹۶).

ویژگی افزایندگی رمه که در یشت‌ها، آناهیتا بدان موصوف است، به طور محسوسی در داستان‌ها تکرار می‌شود. در داستان «دختران انار» آمده است:

«پیرزن اسب [لاغر و نحیف] را برداشت و به خانه آورد. تا دست دختر به پشتش خورد، شد یک اسب درست و حسابی. دختر، زلف‌هایش را به آب زد و در حیاط پاشید. همه‌جا علف درآمد» (بهرنگی و دهقانی، ۱۳۸۶: ۲۶۰).

در این داستان‌ها، ارتباط دختر و آب نیز کاملاً مشهود است. مضمون پرورش دادن اسب‌های سلطان به دست یک دختر، مضمونی تکرارشونده در قصه‌هاست (انجوی شیرازی، ۱۳۹۳، ج۲: ۵۵ و ۳۹۹).

در یکی از قصه‌ها که روایت‌های متعددی از آن نیز در دست است، دختری را

می‌بینیم که از پریان سه هدیه می‌گیرد: اول اینکه هرگاه راه برود، از زیر پایش خشت طلا و از زیر پای دیگرش، خشت نقره بیرون بیاید. دیگر اینکه هرگاه دست خود را در آب بکند و تکان دهد، در آن آب پنیر حاصل می‌شود و تمام مردم می‌توانند از آن پنیر بخورند و دیگر اینکه هرگاه دختر بخندد، در هر فصلی باشد، گل محمدی از دهانش بیرون بیاید و مردم، آن گل‌ها را با قیمت خیلی خوبی بخرند (انجوی شیرازی، ۱۳۹۳، ج۲: ۳۹). در روایتی دیگر از سرانگشتان دختر، جواهراتی در طشت پدیدار می‌شود.

در قصه‌ای دیگر می‌خوانیم: «دید سر درخت، دختری نشسته که خیلی قشنگ است. مثل یک تکه ماه. دختر گفت: پسر اینجا چه می‌کنی؟ گفت: آمده‌ام تا از این سکه‌ها برای پادشاه ببرم. اما می‌بینم که دیگر چشمه از آن سکه‌ها ندارد و آب ندارد. گفت: غصه نخور من خودم هر قدمی بردارم، سیصد دانه از آن سکه‌ها از زیر پایم بیرون می‌آید» (انجوی شیرازی، ۱۳۹۳، ج۳: ۱۴۳).

چیرگی بر جادوان و ستمکاران

این خصیصهٔ ایزدبانو، در قصه‌ها به اشکال مختلف انعکاس یافته است. یکی از مضامین مشهور افسانه‌ها، محبوس شدن دختر یا پریزاد توسط یک دیو است. دیو اصرار به وصلت با او دارد، اما دختر تن به خواستهٔ او نمی‌سپارد. در نهایت با تلاش دختر، شیشهٔ عمر دیو پیدا می‌شود و با شکسته شدن آن، دیو کشته و دختر آزاد می‌شود. در اغلب مجموعه افسانه‌های عامیانه می‌توان شواهد این مضمون را یافت (انجوی شیرازی، ۱۳۹۳، ج۱: ۱۹۵ و ۲۸۰ و ۱۳۹۴، ج۳: ۱۳۳ و ۱۴۵).

در داستان «حیلهٔ درویش»، دختری به واسطهٔ سیب جادویی به دنیا می‌آید، که یادآور نقش انسان - گیاه است. این دختر اسبی دارد که همچون او به واسطهٔ سیب زاده شد و همزاد اوست و نقش توتم برای دختر دارد. در بخشی از داستان می‌خوانیم:

> «روزی پادشاهی برای جنگ با پدر شاهزاده به شهر آنها لشکر کشید. دختر که از ماجرا آگاه شد، رفت پیش اسبش و از او پرسید که حالا چه بکند. اسب به او گفت: برو به میدان جنگ و با آنها جنگ کن که پیروز می‌شوی. دختر هم به میدان جنگ رفت و دشمن را شکست داد» (انجوی شیرازی، ۱۳۹۳، ج۲: ۲۹۴).

در توصیف شخصیت ایزدبانو آناهیتا آمده است که «کسی که او را چهار اسب بزرگ و سپید و همرنگ و هم‌نژاد است، او بر دشمنی همهٔ دیوها، جادوان، پریان، فرمانروایان ستمکار، کوی‌ها و کرپن‌ها [مخالفان زرتشت] چیره می‌شود» (گویری، ۱۳۹۵: ۵۲).

ارتباط ایزدبانو با اسب پیش از این نیز ذکر شد و آن تشبیه بازوان نیرومندش به شانهٔ اسب است.

آسان‌کنندهٔ زایش

همان‌گونه که ذکر شد، یکی از ویژگی‌های آناهیتا، آسان‌کنندهٔ زایش برای زنان و افزودن شیر زنان شیرده است. نشانه‌های این باور را می‌توان در قصه‌های عامیانه دید؛ آن هم حضور پریانی است که از غیب برای کمک به زایمان زنی می‌آیند.

> «زن کم‌کم پا به ماه شد و ماهش هم سرآمد و نیمه‌شب بود که خواست بزاید، ولی کسی نبود. در این موقع سه زن از پریان با وسایل لازم مثل دوای زایمان، خوراکی و رختک و گهواره پیش زن آمدند و او را یاری کردند. زن زایید و دختری آورد مثل ماه شب چهارده. پریان، بچه را شست‌وشو دادند و رخت و لباس به تنش پوشاندند و قنداق‌پیچش کردند و در گهواره کنار ننه‌اش خواباندند و چون خواستند بروند، هرکدام چیزی به او بخشیدند و دعا کردند» (انجوی شیرازی، ۱۳۹۴: ج۴: ۳۵۶).

قصه‌های دیگر در این مضمون را به شکل‌های مختلف می‌توان دید. در برخی قصه‌ها سه کبوتر به شکل سه زن درمی‌آیند و به زایمان زنی کمک می‌کنند (انجوی شیرازی، ۱۳۹۳، ج۲: ۲۹ و ۱۳۹).

نتیجه‌گیری

در برخی از قصه‌های عامیانهٔ ایرانی می‌توان اشخاص و مضامینی یافت که برخاسته از اسطوره‌ها هستند. یکی از این بن‌مایه‌ها، ایزدبانوان هستند. در این دسته از قصه‌ها، دختران و زنان با ویژگی‌های جادویی و قدرت‌های برتری نمایانده می‌شوند. برخی از آنان بیانگر شخصیت زن در دوران مادرسالار و زن‌سروری هستند؛ دخترانی که در ابراز عشق پیش‌قدم می‌شوند و در انتخاب شوهر، آزمون‌هایی از مردان به عمل می‌آورند. یا

شاهزاده‌خانم‌هایی که به ازدواج مردانی از دیار دیگر درمی‌آیند. این نوع ازدواج که برون‌همسری نامیده می‌شود، از ویژگی‌های دوران غلبهٔ پرستش بزرگ‌مادرها در عهد مادرسالار به شمار می‌رود.

از دیگر نمودهای تأثیر مضمون اساطیری ایزدبانو در قصه‌ها، حضور زنی است که نقش همسر ایزد شهیدشونده را ایفا می‌کند. این دسته از زنان، به وصال مردی از عالم پریان می‌رسند و در روند قصه باعث مرگ مرد می‌شوند. سپس با طی مسیری پرمخاطره موفق به بازگرداندن مرد از دیار مردگان می‌شوند.

پررنگ‌ترین نقش اساطیری زنان مربوط به زنانی است که شخصیت ایزدبانو آناهیتا را مجسّم می‌کنند. دخترانی که با آب و چشمه و رود و یا عناصر مرتبط با آب مثل مروارید و صدف و ماهی پیوند دارند و یا دخترانی که با نیروی باروری محصول و برکت‌بخشی در قصه‌ها پدیدار می‌شوند. همچنین پریانی که در قصه‌ها زایش را بر زنان آسان می‌کنند، ابعاد دیگری از شخصیت آناهیتا را نمایش می‌دهند.

منابع

آموزگار، ژاله (۱۳۹۰) زبان، فرهنگ و اسطوره، چاپ سوم، تهران، معین.

اسمیت، ژوئل (۱۳۸۹) فرهنگ اساطیر یونان و رم، ترجمهٔ شهلا برادران خسروشاهی، چاپ سوم، تهران، فرهنگ معاصر.

الیاده، میرچا (۱۳۹۱) تصویر و نمادها، ترجمهٔ محمدکاظم مهاجری، تهران، کتاب پارسه.

امیرقاسمی، مینو (۱۳۹۱) دربارهٔ قصه‌های اسطوره‌ای، تهران، مرکز.

انجوی شیرازی (۱۳۹۳) گنجینهٔ فرهنگ مردم، گل به صنوبر چه کرد؟، پژوهش سید احمد وکیلیان، ج ۱، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر.

---------- (۱۳۹۳) دختر نارنج و ترنج، ج۲، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.

---------- (۱۳۹۴) گل بومادران، ج ۳، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.

---------- (۱۳۹۴) عروسک سنگ صبور، ج۴، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.

انصاری، زهرا و دیگران (۱۳۹۳) بررسی و طبقه‌بندی انگاره اساطیری رخت- مرد در قصه‌های عامیانه هرمزگان، مجله ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دوره ۱۰، شماره ۳۶.

بهار، مهرداد (۱۳۹۰) ادیان آسیایی، چاپ نهم، تهران، چشمه.

--------- (۱۳۹۱) پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ نهم، تهران، آگه.

بهرنگی، صمد و بهروز دهقانی (۱۳۸۶) افسانه‌های آذربایجان، چاپ چهارم، تهران، مجید.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۷۱) ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، توس.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۴۷) یشت‌ها، تهران، طهوری.

رستا، مونا (۱۳۹۲) «روایت‌شناسی ایزدبانوان اساطیر ایران و مصر»، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبایی(ره).

رضایی دشت ارژنه، محمود و فاطمه رزمجویی (۱۳۹۶) «نقد اسطوره‌ای دو قصهٔ فولکلوریک منطقهٔ دشمن زیاری»، فصلنامهٔ فرهنگ و ادب عامه، سال ۵، شماره ۱۲، بهار، صص ۲۲۱-۲۳۹.

روزنبرگ، دونار (۱۳۸۶) اساطیر جهان، ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان، چاپ دوم، تهران، اساطیر.

ستاری رضا، سوگل خسروی (۱۳۹۲) خویشکاری‌های آناهیتا و سپندارمذ در اسطوره و پیوند آن با پیشینه مادرسالاری، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دوره ۹، شماره ۳۲.

سنجری، سیده سعیده (۱۳۹۰) نقش زن در ادبیات کهن و اسطوره‌های ایرانی، مجله زن و فرهنگ، دوره ۲، شماره ۷.

فرای، نورتروپ (۱۳۹۰) ادبیات و اسطوره، در: مجموعه مقالات «اسطوره و رمز»، ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ چهارم، تهران، سروش.

فریزر، رابرت (۱۳۹۲) شاخهٔ زرین، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، چاپ هفتم، تهران، آگاه.

فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۶۹) جنبه‌های رمان، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، چاپ چهارم، تهران، نگاه.

قائمی، فرزاد (۱۳۹۲) «از رپیهوین تا سیاوش»، جستارهای ادبی، شمارهٔ ۱۸۲، پاییز، صص ۶۱-۸۵.

گویری، سوزان (۱۳۹۵) آناهیتا در اسطوره‌های ایرانی، چاپ پنجم، تهران، ققنوس.
گیرشمن، رومن (۱۳۸۸) ایران از آغاز تا اسلام، چاپ نوزدهم، تهران، علمی و فرهنگی.
محجوب، محمدجعفر (۱۳۹۳) ادبیات عامیانهٔ ایران، به کوشش حسن ذوالفقاری، چاپ پنجم، تهران، چشمه.
محسنی، مرتضی، مریم ولی زاده (۱۳۹۰) بن‌مایه‌های توتمیسم در قصه‌های عامیانه، دوره ۷، شماره۲۳.
مزداپور، کتایون (۱۳۸۶) داغ گل سرخ، چاپ دوم، تهران، اساطیر.
مصباح، بیتا (۱۳۹۲) «مطالعهٔ تحلیلی - اسطوره‌شناختی تصاویر سه ایزدبانو ماهی، گیاهان و آب در ایران»، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، شماره ۱۲، پاییز و زمستان، صص ۷۷-۹۲.
مظفریان، فرزانه (۱۳۹۱) اسطوره و قصه‌های عامیانه؛ فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی؛ دوره ۸، شماره ۲۸.
هال، جیمز (۱۳۹۰) فرهنگ نگاره‌ای نمادها، ترجمهٔ رقیه بهزادی، چاپ پنجم، تهران، فرهنگ معاصر.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و نهم، تابستان ۱۳۹۷: ۹۴-۷۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۲/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۲

بازخوانی آیین سوگ سیاوش و تعزیه امام حسین(ع) (بر مبنای تحلیل نگاره‌های مربوط به سوگ سیاوش در آسیای مرکزی و اثری از «حسین زنده‌رودی»(۱))

کیوان شافعی *
انور خالندی **
مهدی قادرنژاد***

چکیده

از مهم‌ترین داستان‌های سوگ در اساطیر ایران، سوگ سیاوش و آیین‌های همراه آن است. سرگذشت سیاوش در بسیاری از متون کهن ایرانی آمده و بخش مهمی از شاهنامه را نیز به خود اختصاص داده است. رد پای بسیاری از آیین‌های کهن در سوگ سیاوش قابل تشخیص است. مطالعه حاضر سعی دارد با بررسی آیین سوگ سیاوش و مقایسه آن با روایت تعزیه امام حسین(ع)، به این نکته بپردازد که چگونه و چرا در تفکر اسطوره‌ای ایرانی، شخصیتی زمینی به موجودی آسمانی و مثالی تبدیل می‌شود و این امر در آیین سوگ او و توسط سوگواران و اعمال آنها تکرار و بازتولید می‌شود. در کمبود منابع تاریخی مکتوب درباره فرهنگ و هنر ایران، یکی از مهم‌ترین شیوه‌ها در بازخوانی اسطوره و آیین، بهره گرفتن از منابع تصویری است. بدین منظور در مقاله حاضر ضمن بهره‌گیری از شاهنامه و متون تاریخی دیگر، از نگاره‌های سوگ به دست آمده از آسیای مرکزی و مقایسهٔ آن با نقاشی‌ای از «حسین زنده‌رودی» استفاده شده است. مسئله اصلی این پژوهش پی‌گیری تداوم اسطوره سیاوش و نمادها و نشانه‌های آیینی آن در مراسم عزاداری امام حسین (ع) و چرایی این تداوم و همسانی نشانه‌های آیینی در دو مراسم مختلف است. بدین

* استادیار گروه تاریخ، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج kaivan_shafei@yahoo.com
** دکتری تاریخ، دانشگاه تهران a.khalandi@ut.ac.ir
*** نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان Mehdi.ghadernezhad@yahoo.com

منظور به بازشناسی شباهت‌های موجود در آیین سوگواری امام حسین(ع) و سوگ سیاوش در اثر زنده‌رودی با نگاهی به نگاره‌های مربوط به سوگ سیاوش در آسیای مرکزی پرداخته می‌شود. یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد که زنده‌رودی در اثرش در به تصویر کشیدن همهٔ صحنه‌های سوگواری امام حسین(ع)، اگر چه در ظاهر گویی شهادت امام حسین(ع) را نشان می‌دهد، اما به واقع به بازنمایی الگو و نمونه‌ای ازلی، یعنی مرگ و شهادت و تکرار آیین‌ها و مراسم همراه آن در روزگاری تاریخی می‌پردازد. بعلاوه شباهت‌های زیادی از جمله رنگ سیاه، اسب سیاه، شیون و گریه بر پیکر قهرمان ـ شهید و ... میان سوگ سیاوش و عزاداری امام حسین (ع) وجود دارد. برای رسیدن به این نتایج با استفاده از منابع مکتوب و تصویری و البته اولویت دادن بر نوعی خوانش تصویری- شمایل‌شناسه به مطالعه این امر پرداخته شده است. روش پژوهش در این مطالعه توصیفی- تحلیلی است.

واژه‌های کلیدی: سیاوش، تعزیه امام حسین(ع)، سوگ، نگاره‌های سوگ و حسین زنده‌رودی.

مقدمه

سیاوش، چهره شریف و آسمانی شاهنامه است که از پدری ایرانی - کاووس شاه کیانی- و مادری تورانی به دنیا می‌آید. در کودکی، کاووس او را به رستم می‌سپارد تا او را آیین پهلوانی بیاموزد. رستم پس از هفت سال تعلیم سیاوش، او را به درگاه شاه می‌برد. سودابه، همسر کاووس پس از دیدن سیاوش، دلباخته او می‌شود؛ اما سیاوش از مهر او سر می‌پیچد و از جانب سودابه متهم به خیانت به پدر می‌گردد. کاووس شاه برای رفع تردیدها، چاره‌جویی می‌کند و موبدان، راه نجات را گذر از آتش می‌دانند. سیاوش با ایمان به فره ایزدی بر اسب خود سوار شده، به آتش می‌زند و سالم درمی‌آید. در این زمان افراسیاب پادشاه توران به ایران می‌تازد و سیاوش برای خوشنودی پدر و رهایی از مکر سودابه، همراه رستم عازم جنگ شده، بلخ را متصرف می‌شود و پیروزی‌اش را به گوش شاه می‌رساند. اما بخت با او یار نیست و سیاوش طی ماجرایی ناچار به توران پناه می‌برد. در آنجا دختر افراسیاب را به زنی می‌گیرد. سیاوش در توران به بزرگی می‌رسد و دو شهر سیاوش‌گرد و گنگ دژ را بنا می‌نهد. اما سرانجام بر اثر فتنه‌های گرسیوز، برادر شاه و به فرمان شاه کشته می‌شود.

بی‌گناهی سیاوش و اثربخشی خون وی که بر زمین ریخته شده، از قسمت‌های اصلی داستان سیاوش است که در شاهنامه به آن اشاره شده است. حتی افراسیاب و برادرش گرسیوز از آن آگاهند و از این روی است که تأکید می‌کنند:

ببایـد کـه خـون سـیاوش زمـین ببویـد برویـد گیـا روز کـین

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۳۵۶)

در جای دیگر از قول گرسیوز آمده است:

کنیـدش بـه خنجـر سـر از تـن جـدا بـه شـخمی کـه هرگـز نرویـد گیـا

(همان: ۳۵۰)

زیرا همان‌طور که اشاره شد، اگر این خون بر زمین ریزد، گیاهی به نام پر سیاوشان از آن می‌روید. این گیاه، نشان زندگی پس از مرگ و مداومت حیات سیاوش است، چنان‌که شاهنامه در سرتاسر داستان سیاوش به آن اشاره دارد:

ز خـاکی کـه خـون سـیاوش بخـورد بـه ابـر اندرآمـد یکـی سـبزنرد

نگاریـــده بـــر بـــرگ‌هـــا چهـــر اوی همـــی بـــوی مشـــک آمـــد از مهـــر اوی
بـــه دی‌مـــه بســـان بهـــاران بـــدی پرستشـــــگه ســـــوگواران بـــــدی
(فردوسی، ۱۳۶۹: ۳۷۵)

ریختن خون سیاوش و برآمدن گیاه اسیاوشان، خود آغـاز سـوگ یـا کـین سـیاوش است.

ذکر این نکته ضروری است که ریشه‌های سوگ سیاوش را در دو نظریهٔ مطرح می‌توان دسته‌بندی کرد: نظریه اول، خاستگاه این آیین را آسیای مرکزی می‌داند، با دلایـل خـاص خود چون کثرت نشانه‌های تصویری - باستان‌شناسی این آیین در منطقه. نظریـه دوم کـه خاستگاه بین‌النهرینی را برای آیین سیاوشان قائل است، آن را با اساطیر بین‌النهرینی چون ایشتر، تموز یا دموز و آیین‌های مربوط به این اساطیر مربوط می‌داند[۲].

بخشی از داستان سیاوش مربوط به تقدیر و مرگ‌طلبی مستور در این داستان اسـت. صحبت از مرگ‌اندیشی در تفکر ایرانی یا بازتاب مرگ‌باوری در آن، سابقه‌ای دیرینه دارد. بـه بـاور محمـد صـنعتی، شـاید بتـوان اسـم آن را فاجعـه و زیبـایی‌شناسـی سـیاه یـا زیبایی‌شناسی مرگ گذاشت. دانسته است که در جامعه ما به‌ویژه قبل از اسـلام بـه جـز مذهب زرتشت که بسیاری از جنبه‌های آن معطوف بـه زنـدگی و حیـات اسـت، بخـش مهمی از آیین‌ها، باورها و فولکلورمان در حوزه فرهنگ‌های گونـاگون بـه مـرگ‌اندیشـی می‌گرایند و به نیستی و سوگ اشاره و دلالت دارند. به قول میرچا الیـاده، اینجـا «مـرگ نحوه بودی سراسر روحانی و مقدس است» (کرنیی و دیگران، ۱۳۸۴: ۹۱).

در ایران با آیین‌های متعددی مواجه‌ایم که موضوع و بن‌مایه اصلی آنها، مـرگ اسـت. مانویت با ایده مرگ‌اندیش و مرگ‌طلب به وجود می‌آیـد. روایـت سـوگواری بـرای مهـر، اسفندیار، ایرج، زریر[۳]، سیاوش و بسیاری از قهرمانان دیگر و گریستن مغان در شاهنامه فردوسی و گشتاسب‌نامه دقیقی، حکایت از موارد متعدد سرودن مرثیـه بـرای سـردار یـا قهرمان پس از مرگ وی و باستانی بودن رسم مرثیه‌نگاری در رثای عزیزان از دست رفته دارد. چلکووسکی درباره مراسم سوگواری و ریشه‌های آن در فرهنگ ایران معتقـد اسـت که «سوگسرود و یادکرد قهرمان از دست رفته، مدت‌های مدیـد جـزء مهمـی از فرهنـگ ایرانی بوده است و پیام رهایی از طریق فدا شدن در افسانه‌های ماقبل اسـلامی همچـون

مرگ سیاوش و مراسم آیین تموز یا دموزی در فرهنگ بین‌النهرین باستان دیده می‌شود» (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۹-۱۰).

سیاوشان، گزارش سوگ سیاوش است، اما به تحول اسطوره در آسیای مرکزی و ایران می‌پردازد. به باور حصوری، بخشی از غود دینی از سیاوشان سرچشمه گرفته است. «گستردگی آیین سوگ سیاوش از آنجا معلوم می‌شود که علی‌رغم نفوذ ۱۴۰۰ ساله اسلام در وجوه مختلف زندگی ایرانیان، هنوز بر بسیاری از روستاهای ایران، نام سیاوشان مانده است و همچنین نشانه‌هایی از آن بر آثار سفالی کهن خوارزم و ماوراءالنهر، دیوارنگاره‌های پنجکند، سغد و نیز در بعضی از آیین‌های عزا و تعزیه در ایران امروز باقی مانده است[۴]» (حصوری، ۱۳۸۴: ۱۵).

رد سوگ سیاوش را در موسیقی ایران نیز می‌توان مشاهده کرد. «بیستمین لحن از الحان باربد به «کین سیاوش» موسوم است» (وجدانی، ۱۳۷۶: ۶۰۶). همچنین «کین سیاوش از سوگ‌های خسروانی است که هنوز در مناطق مختلف ایران به‌ویژه در مراسم معمول در کهگیلویه به نام سوسیوش به معنای سوگ سیاوش توسط بانوانی برپاست که تصنیف‌های بسیار کهن را غمگنانه می‌خوانند و به تناسب مجالس عزاداری مویه می‌کنند» (مسکوب، ۱۳۵۷: ۸۳).

پیشینه پژوهش

درباره سوگ سیاوش و تأثیر آن بر آیین‌های پس از خود، پژوهش‌های چندی انجام گرفته است؛ مانند «سوگ سیاوش و شباهت آن به سوگ‌های محلی در لرستان و کردستان» نوشته محمد تقی ایمان‌پور که روایتگر تداوم داستان سیاوش در رسوم و آیین‌های محلی لرستان و کردستان است. مقاله «حاشیه‌ای بر سیاوشان» نوشته سجاد آیدانلو در کتاب ماه ادبیات و هنر. مقاله «سیاوش در تاریخ داستانی ایران»، نوشته دکتر ذوالفقار علامی و نسرین شکیبی در فصلنامه پژوهش‌های ادبی که به تداوم آیین‌هایی چون حاجی فیروز و سوگ سیاوش در داستان سیاوش اشاره دارد یا نوشته دکتر مهرداد بهار در کتاب «تاریخ اساطیر ایران» که به ریشه‌های بین‌النهرینی داستان می‌پردازد و

کتاب «سیاوشان» علی حصوری که در متن مقاله حاضر به آن اشاره شده است.

اما مهم‌ترین مطالعه‌ها درباره داستان سیاوش در سالیان اخیر را بهار مختاریان انجام داده‌اند. ایشان در کتاب «درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه» از منظری ساختارگرایانه و با تکیه بر مهم‌ترین منابع دست اول ایرانی (متون پهلوی و اوستایی) و لاتین، تمام وجوه داستان سیاوش، از ریشه‌ها و ارتباط آن با اساطیر دیگر هند و اروپایی گرفته تا ریشه‌های زبانی، همه را مورد واکاوی قرار داده‌اند. ایشان مطالعات اسطوره‌شناسی و خاصه داستان‌های شاهنامه را چند درجه بالاتر از پیشینیان خود پی‌گرفته‌اند.

در تمام موارد بالا، منبع مطالعه و تحلیل، منابع مکتوب ایرانی و لاتین گذشته تا حال بوده و تکیه بیشتر بر سیر روایی داستان است. مطالعه حاضر نخست در استفاده از منابع علاوه بر متون مکتوب دست اول، تکیه را بر منابع تصویری گذاشته است. نوعی شمایل‌شناسی (البته نه به معنای مورد نظر پانوفسکی) را پی‌گرفته و آن را می‌توان نوآوری این مطالعه دانست. دوم اینکه تأکید را بر یکی از وجوه داستان یعنی (مسئله سوگ و نشانه‌های آن گذاشته و سعی کرده ظهور نمودهای آن را در عزاداری امام حسین(ع) پی بگیرد.

بیان مسئله

سوگ سیاوش، روایتی است تراژدی‌گونه از انسانی که برای رعایت مصالح اجتماعی و مسایل اخلاقی، همواه در مقابل تقدیری قدرتمندتر از خود تسلیم می‌شود. سیاوش به نوعی قربانی سرنوشتی است که خود نیز به تیرگی و تاریکی آن آگاهی دارد. برای او همه جهان و جهانیان به منزله دست‌افزارانی هستند که او را به سوی مرگ سوق می‌دهند. به چشم سیاوش «چون درست بیندیشی، زمانه و سرنوشت و نیروهای خلقت سرگرم کار خویش هستند. کاری که به فرمان هیچ‌کس دگرگون نخواهد شد. هرچه پیش آید، از برای او نه می‌تواند شادی‌انگیز باشد و نه اندوه‌بار؛ زیرا درست همان است که از پیش وقوع آن را دریافته است و بدین سبب، او فرمانروای خویشتن خویش است و این خویشتن او، نه همین وجود وی که همه کائنات است. از این‌رو هرگز چنین کسی

چیزی خلاف خواسته خویش را انتظار ندارد و نمی‌خواهد» (اوستا، ۱۳۸۸: ۲۸۲).

این تقدیرپذیری، ریشه در اعصار کهن دارد و به‌ویژه در کیش زروانی بیش از آیین‌های دیگر در فرهنگ باستانی ایران انعکاس است. «سیاوش بنا به اعتقادش، یک زروانی است. او می‌تواند از چنگ افراسیاب به در رود. اما او یک زروانی است. معتقد به جبر و تقدیر و این باعث هلاکش می‌شود» (نیکویه، ۱۳۸۱: ۱۰۱). اگر واقعه سیاوش و نهضت امام حسین(ع) را به مثابه متن بنگریم، همانندی‌هایی میان این دو متن به چشم می‌خورد.

همانندی‌های متن سیاوش و اندیشه و ذهنیت او در برخورد با دشمنانش، در متنی به عنوان نهضت عاشورا به چشم می‌خورد. در جریان نهضت عاشورا، امام حسین(ع) نیز گونه‌ای سرنوشت محتوم و تقدیر نوشته‌شده ازلی دیده می‌شود و ایشان حرکت خود را در راستای نیل به همین هدف می‌داند و رفتن به سوی مرگ را قبول کرده، می‌گوید که مرگ را خدا مقدر کرده است. این تقدیر و مرگ همراه آن، تقدیری مذموم نیست. امام حسین(ع)، همانند سیاوش، آگاهانه در برابر مرگی ناخواسته و ظالمانه، گردن می‌نهد تا خوبی‌ها و ارزش‌های انسانی را به منصه ظهور برساند. این برخورد و رفتار امام را در چگونگی پاسخ و مواجهه با درخواست‌ها و نامه‌های افراد مختلف می‌توان به خوبی مشاهده کرد. برای مثال طبری نقل می‌کند:

> «گوید: یحیی و عبدالله‌بن‌جعفر به حسین رسیدند و سپس یحیی‌بن‌عمر نامه‌ای بدو داد. گفتند: نامه را به او دادیم که خواند و با وی اصرار کردیم و از جمله عذرها که به ما گفت این بود که خوابی دیده‌ام که پیغمبر نیز در آن بود. دستوری یافته‌ام که به ضررم باشد یا به سودم، انجام دهم. گفتند: این چه بود؟ گفت: به هیچ‌کس نگفته‌ام و به هیچ‌کس نخواهم گفت تا به پیشگاه پروردگارم روم» (طبری، ۱۳۷۵، ج۷: ۲۹۷۲).

در جایی دیگر هم طبری از قول حضرت علی‌بن‌حسین، فرزند امام حسین(ع) اینگونه روایت می‌کند که:

> «شبی که پدرم صبحگاه آن کشته شد، نشسته بودم، شنیدم که شعری می‌خواند، مضمونش این بود: ... روزگار عوض نمی‌پذیرد. کار به دست خدای جلیل است و هر زنده‌ای به راه مرگ می‌رود» (همان: ۲۰۱۷).

نمود این همانندی در متن جریان سیاوش نیز دیده می‌شود که می‌گوید: «که با کردگار جهان جنگ نیست». در اینجا گویی تاریخ روایتگر اسطوره است. تراژدی سیاوش همچون تراژدی اودیپ شاه سوفوکل، تراژدی جبر و تقدیر است. قهرمان (شاه –شهید- امام) به سرنوشت معتقد است و از آنچه باید به وقوع بپیوندد، روی برنمی‌تابد، زیرا این جبر، داد یزدان است. از دیگر سو خون این قهرمان - ایزد که ناجوانمردانه کشته شده، برکت‌بخش است. الیاده درباره برکت‌بخشی خون قهرمان اشاره دارد که «پیدایش گیاهان و نباتات در پی خودنثاری (کشته آمدن) و نیز مضمون افسانه‌آمیز پیدایی گیاهان به برکت خون یا پیکر خدایی یا قهرمانی که ناجوانمردانه کشته شده، می‌باشد» (الیاده، ۱۳۷۶: ۲۸۷).

این کار، تکرار نوعی عملی کیهانی است که حاصل خودنثاری قهرمان است. «به هنگام نزع آن خدایان جوان‌سال، از خون آتیس بنفشه و از خون آدونیس گل سرخ و شقایق می‌روید. مرگ این خدایان به نوعی تکرار عمل کیهان‌آفرینی و پیدایش و تکوین جهان‌هاست که چنان‌که می‌دانیم، حاصل قربانی کردن یا خودنثاری خدایی است» (همان: ۲۸۸). در این عمل کیهانی، قهرمان (سیاوش- امام حسین(ع)) معتقد است خون او رهایی‌بخش جان است و قربانی کردن جسم، تنها راه این رهایی است. «هگل و به دنبال او بسیاری از متخصصان نژاد آریایی اظهار می‌دارند که فرد آریایی نمی‌تواند روح خویش را نجات بخشد، مگر آنکه قبلاً جسم را قربانی کرده باشد» (فشاهی، ۱۳۸۰: ۷۳).

بدین منظور در این مطالعه سعی بر آن است تحلیل‌ها بر اساس پاسخ به دو سوال ذیل پایه‌ریزی شود: پرسش اول این است که مساله سوگ و آیین‌های همراه آن چگونه در سوگ سیاوش و سوگواری امام حسین (ع) تداوم یافته و نقاط تشابه آنها چه بوده است؟ انسان ایرانی در تداوم و تکرار این اندیشه و آیین‌ها چه هدفی داشته و یا چه چیزی را بازنمایانده است؟ لازم به گفتن است که در پیمودن این مسیر تازه راهنما و ابزار تحلیل ما استفاده از تصاویر و دیوارنگاره‌های مربوط به این آیین‌ها می‌باشد. در فقدان و یا کمبود منابع نوشتاری و مکتوب، تصویر خود گویاترین راه و ابزار برای فهم مسیر اسطوره و آیین می‌باشد. خوشبختانه داستان سوگ و مخصوصاً سوگ سیاوش و تعزیه امام حسین (ع) در فرهنگ تصویری ایران بسیار غنی می‌باشد.

بازخوانی آیین سوگ با استفاده از نگاره‌های سوگ سیاوش و اثر «این حسین کیست...» از حسین زنده‌رودی

حسین زنده‌رودی (۱۳۱۶ ه.ش) از هنرمندان معاصر ایران است که با به کارگیری جلوه‌های فرهنگ اسطوره‌ای عامیانه و مذهبی ایرانی و عناصر بصری ملهم از آن در آثارش، یکی از آغازگران مکتب سقاخانه لقب گرفت. البته در این راه، تأثیر «پرویز تناولی» را نباید نادیده گرفت. «کریم امامی» که اول‌بار لفظ سقاخانه را درباره این هنرمندان به کار برد، اشاره می‌کند که «یکی از کارهای اولیه او، جسد بی‌سر و دست شهیدی از شهدای کربلا بود که روی آن را با اعداد و کلمات، طلسم‌وار پر کرده بود. کار دیگرش که هسته سبک سقاخانه آینده او را شکل می‌دهد، «این حسین کیست که عالم همه دیوانه اوست» می‌باشد» (ر.ک: امامی، ۲۵۳۶). تصویر (۱) در این آثارِ زنده‌رودی، تحت تأثیر فرهنگ عامیانه شیعی و اسطوره‌پردازی‌های برخاسته از تشیع و حوادث جریان عاشوراست.

شکل ۱- حسین زنده‌رودی، «این حسین کیست که عالم همه دیوانه اوست»، لینولئوم روی بوم

با وجود همه قضاوت‌ها و تردیدهایی که درباره آثار زنده‌رودی و توانایی آنها در تکرار و استمرار آن خاطره ازلی و صورت‌های الگویی اساطیر ایرانی - شیعی مطرح است، در

اینجا می‌خواهیم در بازخوانی آیین سوگ سیاوش و مقایسه آن با مراسم عزای امام حسین(ع)، به سراغ اثری از او برویم که مربوط به دورهٔ اولیه کار هنری‌اش می‌شود و آن را با چند تصویر بجامانده از سوگ سیاوش در آسیای مرکزی مقایسه کنیم. این اثر به نام «این حسین کیست که عالم همه دیوانه اوست» (تصویر ۱) شناخته می‌شود. آن را می‌توان دریافتی موفق از سنت تصویری گذشته از جانب زنده‌رودی دانست. روال بازگویی حوادث، نحوه ترکیب‌بندی هر تصویر و شیوه صفحه‌آرایی تصاویر و نوشته‌ها در این پرده، برداشتی موفق است از نقاشی قهوه‌خانه. در اینجا به نوعی روایتگری خاص از داستان‌های عامیانه مذهبی و اسطوره‌ای کشیده شده است.

دربارهٔ درون‌مایه اثر زنده‌رودی و سوگ سیاوش آنچه مشترک است، موضوع شهادت و مرگ و بازنمایی آن است. مرگ اما اینجا زیباست، همانند مرگ سیاوش، مرگ سهراب و امام حسین(ع). امام حسین(ع) خود مرگ را اینگونه توصیف می‌کنند: «من به سوی مرگ می‌روم، مرگ برای فرزند آدم زیباست، همچون مرواریدی در گردن دختری زیبا و جوان» (شریعتی، ۱۳۷۸: ۴۵). در واقع ما اینجا با نوعی زیبایی‌شناسی مرگ روبه‌روییم. هنر هم معمولاً گونه‌ای با مرگ روبه‌رو می‌شود که آن را هر چه زیباتر نشان دهد.

روایت مرگ در نزد سیاوش و دیگر قهرمانان ایرانی و متأخر در سوگواری امام حسین(ع) و نحوه برخورد قهرمان با آن، بیان همین موضوع است که بارها و بارها تکرار و بازگو می‌شود. به گفتهٔ صنعتی، «در حقیقت روایت حق‌طلبی است و در ضمن روایت مرگ‌طلبی نیز هست، که خود مرگ در اینجا تبدیل به حق می‌شود [در اینجا البته مسئله تقدیرگرایی و دهر و زمان و زروان نیز مطرح است که در اسطوره بخشی از آن مرگ است]» (صنعتی، ۱۳۸۳: ۹).

اما همان‌طور که گفتیم، مرگی که اینجا مطرح می‌شود، مرگی اساسی، اصلی و ازلی است. زنده‌رودی در روایت خود از عزای امام حسین(ع)، این مسئله را به خوبی نشان داده است، زیرا این مرگ و تصویری که از آن ارائه شده، نه تنها مرگی ازلی است، که زندگی و حیات ازلی را نیز در خود دارد. می‌توان اینگونه فرض کرد، همان‌طور که سیاوش با گذشتن از آتش، صورتی جاودانی و ازلی می‌یابد، عاشورا نیز به امام حسین(ع) چنین صورتی می‌بخشد. البته چنین باوری مستلزم تکرار ابدی است که پیشتر به آن اشاره

شد. در اینجا نمایش و تکرار یک واقعه و باور قدسی را کـه در زمـان گذشـته روی داده، تحقق بخشیدن به حضور دوباره آن واقعه و باور در زمان حال باید دانسـت. در واقـع مـا شاید می‌خواهیم با حفظ این باورها و تکرار آنهـا، دسترسـی بـه تـاریخ و حصـول معنـی تاریخی را به تعویق اندازیم. به همین دلیل هنوز به تـاریخ بـی‌علاقـه و شـیفتهٔ تکـراریم (حصوری، ۱۳۸۴: ۵۷).

در «این حسین کیست که عالم همه دیوانه اوست» نیز درست است که موضوع اصلی بازگویی حادثه عاشورا و شهادت امام حسین بـه عنـوان مرکـز ایـن واقعـه اسـت، یعنـی بازگویی یک رویداد تاریخی، اما باید به جنبه‌های فراتـاریخی آن بـرای تفسـیر و تأویـل رویدادهای تاریخی توجه داشت. آنچه زنده‌رودی در ایـن تـابلو تصـویر کـرده اسـت، بـه گونه‌ای الگوپذیری از آن نمونه‌های ازلی و بازنمـایی و تکـرار دوبـاره آنهاسـت. الگوهـای ازلی‌ای که ما شواهد و تصاویری از آنها و از جای‌جای گذشته‌های تاریخی بر ایمـان بجـا مانده است. در ادامه به تطبیق کار زنده‌رودی با چند تصویر بجامانده از آسـیای مرکـزی خواهیم پرداخت. یکی از این صحنه‌ها، دیوارنگاره‌ای اسـت از پنجکنـد کـه برخـی آن را مربوط به سوگ سیاوش دانسته‌اند. دیگری تصاویری روی یک کـوزه کـه بـه کـوزه مـرو معروف است، همچنین تکه سفالی از توک قلعه و چند اثر دیگر (تصاویر ۲، ۳، ۴ و ۵).

همان‌طور که ذکر آن رفت، یکی از آیین‌ها و مناسـکی کـه زمینـه‌سـاز شـکل‌گیـری نمایش نمادین مصائب امام حسین(ع) در گونه‌های مختلف و مراسم آیینی مرتبط با ایـن حادثه بوده، آیین سوگ سیاوش است. «آیین کین سیاوش، به بیانی در طـول تـاریخ بـه صورت آیینی دیگر - آیین شهادت امام حسین(ع) - احیا می‌شود» (ثمینـی و خزایـی، ۱۳۸۲: ۷۶). یعنی می‌توان گفت که مراسم و آیین‌های مربوط به سوگواری امام حسین هر چنـد ماهیتی اسلامی - شیعی دارند، در عرصه و ظهور ایرانی هستند. این مراسم و آیـین‌هـای مرتبط با آن، به گونه‌ای است که می‌شود گفت در زمـان بـی‌زمـان و مکـان بـی‌مکـان و فضای بی‌فضا برگزار می‌شود، مـی‌تـوان بـه وضـوح در آن اسـتمرار و تکـرار یـک سـنت باستانی و کهن یعنی «سوگ سیاوش» را مشاهده کرد.

در پیروی از این اصل کلی یعنی میل به نمونه‌پـردازی‌هـای ازلـی و تبـدیل تـاریخ و شخصیت‌های تاریخی به نمونه‌های کهن و ازلـی اسـت کـه شـیعیان ایـران، رویـدادهای

تاریخی نخستین سده اسلامی را ورای قضایای تاریخی می‌بینند و آنها را با روایت‌ها و نمونه‌های اساطیری کهن این سرزمین می‌آمیزند و قهرمانان مذهبی و تاریخی خود را با رفتار و خویشکاری‌های قهرمانان اساطیری خود جلوه‌گر می‌سازند. همان کاری که زنده‌رودی هم در این کارش با موفقیت انجام داده است، یعنی بازنمایی و نمایش الگویی ازلی از مرگ در قالب شهادت امام حسین(ع).

در اینجا هدف ما این است که با نگاهی ردجویانه به متن (تصویر ۱) یعنی «این حسین کیست که عالم همه دیوانه اوست»، با تحلیل و بازخوانی دوباره آن و انطباق آن با مراسم سوگ سیاوش، به بازشناسی شباهت‌های موجود در آیین سوگواری امام حسین و سوگ سیاوش پرداخته شود و احیاناً تکرار و استمرار الگوهای ازلی و کهن برآمده از آیین کهن‌تر در آیین جدیدتر شناسایی گردد.

در نگاه به نقاشی «این حسین کیست که عالم همه دیوانه اوست»، نخستین مطلب قابل توجه، رنگ سیاهی است که بر عناصر تصویری موجود در اثر حاکم است، چه در لباس سپاهیان یزید و در پرده‌هایی که آنها حاضرند، چه در لباس یاران امام حسین(ع)، حتی رنگ اسب امام حسین(ع). رنگ سیاه هر چند به نماد عزا و سوگواری بدل شده است، سیاه پوشیدن نه در بین اعراب وجود داشته و نه در بین غیر ایرانیانی که همسایه ما بودند. پیامبر اسلام، سیاه پوشیدن را نکوهیده است. علی حصوری، جامه نیلی کردن و سیاه پوشیدن را چه در عزای امام سوم و چه در دیگر سوگ‌های ایرانیان از آیین سوگ سیاوش می‌داند و پوشیدن سیاه را نوعی وحدت با قهرمان اسطوره‌ای می‌داند. (چه در سوگ سیاوش و چه در عزای امام حسین) وحدت با قهرمان، آرزوی دیرینه بشر است و در سیاوشان فراوان به چشم می‌خورد (حصوری، ۱۳۸۴: ۱۰۳).

چنان‌که گفتیم سیاوش اساساً اسب سیاه است و پوشیدن سیاه، همرنگ شدن با او و سیاوش شدن است. هر یک از آیین‌ورزان سوگ سیاوش در مراسم، خود را سیاوشی می‌دید و با پوشیدن سیاه، خود را به او همانند می‌کرد (همان: ۱۰۳). اگر به تصویر (۲) توجه شود - که نقاشی روی تکه سفالی به دست آمده از توک قلعه است و احتمالاً سوگ سیاوش را نشان می‌دهد - می‌توان مشاهده کرد که تعدادی از افرادی که بر گرد پیکر قهرمان - سیاوش در حال عزاداری هستند، لباس سیاه پوشیده‌اند. به همین‌گونه

در اثر زنده‌رودی، چه در پرده میانی که زنی را در حال زاری بر پیکر امام حسین(ع) نشان می‌دهد و چه در پرده پایین سمت چپ که مجلس عزاداری است (احتمالاً حضرت زینب(س) خواهر امام حسین(ع) را نشان می‌دهد)، افراد لباس سیاه بر تن دارند. می‌توان اینگونه اندیشید که اینجا، آیین‌ورزان می‌خواهند با پوشیدن لباس سیاه، خود را با قهرمانان داستان یکی کرده و وحدتی را که نتیجه هر پیامی است با آنها برقرار کنند.

شکل ۲- نقاشی روی سفال، توک قلعه، سده چهارم میلادی

بنابراین رنگ سیاه برای جامه عزا، اصالت ایرانی دارد، ویژه آیین سیاوش است و در آیین‌هایی وارد شده است که ایرانی یا ساخته ایرانیان است. همچنان که رنگ علم عباسیان که به دست ابومسلم افراشته شد، سیاه بود و همین‌طور سیاه، رنگ جامه‌ای بود که پیروان بابک خرمدین آن را می‌پوشیدند، هنگامی که می‌خواستند راز خود را از دیگران پنهان دارند. از دیگر سو ستاری معتقد است: «رنگ سیاه در روان‌شناسی مذهبی معادل پذیرفتن نظری مثبت درباره مرگ به منزله تولد دوباره زندگی حقیقی است» (ستاری، ۱۳۸۶: ۳۵). این تفسیر خاص از رنگ سیاه به گونه‌ای بیانگر تقدیرگرایی است که هم در حرکت سیاوش در رفتن به سوی آتش، هم در زندگی فرزندش کیخسرو در واگذاردن تخت و تاج پادشاهی و رفتن به سوی جایگاهی نامعلوم و هم در سراسر

حرکت امام حسین(ع) آنجا که می‌گویند «کار به دست خدای جلیل است»، قابل ردیابی است.

شکل ۳- کوزه مرو، سده ۶-۷ میلادی

آرزوی وحدت با قهرمان که درباره کاربرد رنگ سیاه به آن اشاره شد، همچنین در قالب حضور زنان و سوگواری و شیون و مویه افراد چه در سوگ سیاوش و چه در سوگواری امام حسین قابل مشاهده است. این نکته چه در نقاشی زنده‌رودی که زنان در میانه اثر در حال مویه و شیون تصویر شده‌اند و چه دیوارنگاره پنجکند و تصاویر ۳، ۴ و ۵ قابل مشاهده است. در دیوارنگاره پنجکند، زنان در قالب ایزدبانوان حضور دارند و در حال سوگواری هستند. این صحنه را می‌توان گریستن الهه آسمانی در مرگ فرزند و شوی آسمانی خویش (ایزد نباتی) دانست که خواهان وحدت و یکی شدن با اویند. دکتر گیتی آذرپی، حضور ایزدان را دال بر اهمیت این آیین در منطقه سغد می‌داند: «اهمیت مذهبی آیین تدفین در دیوارنگاره پنجکند، که در متن آن مطرح می‌شود، به غیر از این همچنین به وسیله حضور ایزدان در این آیین سوگواری به آن اشاره می‌شود» (Azarpay, 1981: 132).

بدین‌گونه اعتقاد توده مردم به هم‌دردی و شرکت در عزاداری و گریستن الهه آسمانی در مرگ فرزند و شوی آسمانی خویش، موجد وحدت و یگانگی انسان زمینی با طبیعت و آسمان می‌شد. «مراسم تدفین آنطور که در دیوارنگاره پنجکند و روی

استودان‌ها تصویر شده است، طبق منابع نوشتاری چینی، با نمونه سغدی کیش آدونیس مرتبط بود. این کیش شامل آیینی می‌شود که معتقدند الهه نانا، بانو، پیونددهنده موجودات فانی در سوگ سالانه‌شان برای ایزد و رب‌النوع مردگان است» (Azarpay, 1981: 131).

در تصاویری هم که روی کوزه مرو وجود دارد (تصویر ۳)، حضور زنان و سوگواری بر پیکر مرده دیده می‌شود. کمپرتی در مقاله‌ای که در شرح صحنه‌های روی کوزه مرو نوشته، آورده است: «حضور دو زن در صحنه‌ای از نقاشی کوزه مرو، که ممکن است برای مرگ مردی که چشمش بازمانده گریه کنند، باید همچنین مورد توجه قرار گیرد» (Compareti, 2011: 33). این شیون و مویه زنان روی تکه سفالی از توک قلعه نیز دیده می‌شود. به این ترتیب مشاهده می‌شود که انسان در عصر باستان و حتی در دوره اسلامی، برای تأثیرگذاری و تشویق نیروهای مولد زایای طبیعت، مراسم آیینی سوگ سیاوش (فرزند-شاه-ایزد) را به کمال بجا می‌آورد. تبدیل ویژگی‌های انسانی به صفات ایزدی و خدایی، همچون شخصیت خود شاه - شهید، سیاوش و یا حضور زنان در نقش الهه آسمانی از نتایج و نمودهای این مراسم است.

شکل ۴- دیوارنگاره، صحنه سوگواری، پنجکند، سمرقند، سده ۷-۸ میلادی

مسئله دیگری که باید به آن اشاره کرد، خود شیون و گریه بر پیکر قهرمان - شهید در قالب یک عمل آیینی است. در نمونه‌هایی که از مراسم سوگ سیاوش به‌ویژه در آسیای مرکزی به دست آمده (تصاویر ۲، ۳، ۴ و ۵)، همانند صحنه میانی اثر زنده‌رودی

می‌توان زنان و مردانی را در حال مویه و زاری مشاهده کرد، زیرا «در آیین «سوگ سیاوش» چقدر مویه و شیون رکن مهمی به شمار می‌رفت و چگونه بنا به اعتقادات بابلی (در آیین مصیبت مردوک) اشک مایه باروری زمین بود» (ثمینی و خزایی، ۱۳۸۲: ۷۹). فردوسی در شاهنامه، شیون و مویه را بر پیکر سیاوش چنین تصویر کرده است:

ایرانیان در سوگ سیاوش:

همه دیده پرخون و رخساره زرد — زبان از سیاوش پر از یاد کرد
چو طوس و چو گودرز و گیو و دِلیر — چو شاپور و بهرام و فرهادِ شیر
همه جامه کرده کبود و سیاه — همه خاک بر سر به جای کلاه

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۳۸۱)

برفتند با مویه ایرانیان — بر آن سوگ بسته به زاری میان

(همان)

پیران‌ویسه در سوگ سیاوش:

همه جامه‌ها بر تنش کرد چاک — همی‌کند موی و همی‌ریخت خاک

(همان: ۳۶۱)

شکل ۵- قطعه سنگ محجر، قندز، سده ۶-۷ میلادی

روایت «تاریخ بخارا» درباره سوگواری مردم بخارا بر سوگ سیاوش را می‌توان به عنوان قدیمی‌ترین سند تاریخی در این باره مورد استناد قرار داد. در اینجا نرشخی به

نقل از کاشغری می‌نویسد: «آتش‌پرستان، هر سال در بخارا به محلی می‌روند که احتمالاً سیاوش در آنجا کشته شده است. در آنجا زاری می‌کنند و قربانی می‌کنند و خون قربانی را روی قبر می‌ریزند» (نرشخی، ۱۳۵۱: ۲۰۹).

همچنین بیضایی در اثر «نمایش در ایران»، قسمتی از این کتاب را درباره چگونگی مویه و عزاداری بر پیکر سیاوش آورده و آن را با دیوارنگاره‌ای از پنجکند سمرقند تطبیق می‌دهد: «مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه است، چنان‌که در همه ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و قوالان آن را گرایش مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است... در این مراسم، قوالان داستان تأثرآور زندگی و مرگ سیاوش را حکایت می‌کردند و مردان و زنان گریبان دریده و بر سر و سینه خود زده و می‌گریستند» (بیضایی، ۱۳۸۰: ۳۰-۳۱).

کمپرتی در شرح صحنه‌های کوزه مرو، این اعمال را در مراسم سوگواری در بیشتر نقاط آسیای مرکزی قابل تشخیص می‌داند: «گریه و زاری برای مرگ کسی و همچنین مجروح کردن صورت با چاقو، نه تنها در تعداد زیادی از استودان‌های آسیای مرکزی و نقاشی‌های سوگواری، مخصوصاً در سغدیانا و در حوزه تاریم، بلکه همچنین در منابع چینی نیز گزارش شده است» (Compareti, 2011: 33). همین گریستن و گریبان دریدن هم در دیوارنگاره پنجکند و هم در پرده میانی و هم در پرده پایین سمت چپ اثر زنده رودی قابل مشاهده است. همین اعمال و رفتار، بعدها در تعزیه و همچنین در مراسم عزاداری هر فرد مقدس و حتی معمولی نیز دیده می‌شود، به گونه‌ای که گویی سوگ سیاوش را گرفته‌اند.

نکته قابل توجه دیگر در نقاشی زنده‌رودی، حضور اسب امام حسین(ع) است که در کنار امام حسین(ع) و در حین مویه و گریستن فردی بر پیکر امام دیده می‌شود. هر چند حضور اسب سپید بی‌سوار می‌تواند نشانه شهادت صاحبش باشد، اسبی که زنده‌رودی در این پرده به تصویر درآورده، سیاه است (برخلاف اسب سفید امام حسین، ذوالجناح). در این پرده، اسب سیاهی را می‌بینیم که سر را پایین آورده و گویی در مراسم عزای صاحبش شرکت کرده، در کنار پیکر شهید ایستاده است. این همان تصویری است که مشابه‌اش را در سوگ سیاوش هم می‌توان دید. شواهدی آشکار حکایت دارد که سیاوش

نخست اسب بوده و از آنجا که آثار آن به‌ویژه در آیین تدفین مردگـان بـارزتر اسـت، بـه اعتقادی توتمیک تعلق دارد (حصوری، ۱۳۸۴: ۲۹).

در سیاوشان، اسپ از سیاوش جداشدنی نیست، چه هنگامی که او اسپ اسـت و چـه هنگامی که سوار، سیاوش و اسب یکی هستند و مـرگ یکـی بـدون دیگـری چنـان دور است که دست‌کم باید اسپ در عزای او شرکت جوید و مثل دیگر آیین‌ورزان عمـل کنـد (همان: ۱۰۴). از میان تعدادی نگاره هم که سـیاوش را تصـویر کـرده (تصـاویر ۳ و ۶)، در همه جا اسب او سیاه است. در اینجا نوعی تحول از اسب به سـوار، از سـوار بـه شـاه و از شاه به خدا را شاهد هستیم (همان: ۴۶).

شکل ۶- گذر سیاوش از آتش، احتمالاً از مرقعی مربوط به شیراز، اوایل قرن نهم هجری

نشانی از این تصویر آیینی یعنی حضور اسب بر پیکر قهرمان را بـه خـوبی مـی‌تـوان روی تکه سنگی که در آسیای مرکزی به دست آمده است، مشاهده کرد (تصـویر ۵). در صحنه‌های روی کوزه مرو[۵] (تصویر ۳) نیز حضـور اسـب مشـهود اسـت؛ «چنـد صـحنه همیشه به تصویری از یک گاری گاوکش و یک اسب با دهنه و افسـار در زیـر یـک چتـر بدون سوارکار اختصاص دارد» (Compareti, 2011: 33). آوردن اسب هنگام عـزاداری تنهـا در آیین‌های ایرانی رسم بوده و تنها در میان آنـان بازمانـده اسـت. ایـن آوردن اسـب را امروز هم در مراسم عزاداری امام حسین[ع] و همچنین در مراسم و آیین‌هـای سـوگواری

که در مناطق غرب کشور همچون لرستان و ایلام برگزار می‌شود و به چمر[1] معروف است، می‌توان مشاهده کرد.

درباره سیاه بودن اسب سیاوش، قراین بسیار وجود داشته است. نام سیاوش در قدیمی‌ترین اسناد یعنی اوستا به صورت سیاورشن(۶) آمده است. نخست به معنای اسب نر سیاه و سپس دارنده اسب نر سیاه. در کوزه مرو نیز اسب سیاوش سیاه تصویر شده است. این سنت رنگ‌پردازی در نگاره‌های ایرانی دنبال می‌شود. در بینش نگارگر ایرانی نور سیاه، نوری است که تمام رنگ‌ها را در خود دارد و بالاتر از تمام آنهاست. «همچنان که رنگ با سپیدی آشکار می‌گردد، با سیاهی پوشیده می‌ماند، پوشیده از روشنی بسیارش. از خلال این سیاهی تابناک است که می‌توان وجوه پنهان حق را یافت. سیاه فنای خویشتن است و لازمه جمع» (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۷۸). پس نگارگر ایرانی به نیکی و در انتخابی عامدانه، اسب سیاوش را به رنگ سیاه درمی‌آورد، زیرا این اسب، جزئی از سیاوش و سر وجود و حقیقت پنهان وجود اوست. اسب، نمود توتمیک و حقیقت مسجل سیاوش است (زاویه و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۰۷) (تصویر ۶).

اینگونه است که می‌توان گفت زنده‌رودی در این «حسین کیست که عالم همه دیوانه اوست»، در به تصویر کشیدن صحنه‌های سوگواری امام حسین(ع)، به بازنمایی الگو و نمونه‌ای ازلی یعنی مرگ و شهادت و تکرار آیین‌ها و مراسم همراه آن در روزگاری تاریخی می‌پردازد.

این تکرار و استمرار الگو و نمونه ازلی «مرگ و شهادت» و تکرار و حضور آیین‌ها و شخصیت‌های مربوط به این آیین خاص، در مراسم و آیینی دیگر و در زمانی دیگر به خوبی در این سروده یکی از پیروان اهل حق(۷) یعنی بابا قلندر دیده می‌شود: «یادگار یار، دخیل و زنهار، از تو می‌خواهم یادگار یار... رواج‌دهنده هر دین، سرحلقه پادشاهان، جمشید جم‌بند، نگهدار راه‌های تنهایی، تویی ایرج، یحیی، سیاوش کی، آنگاه به صورت حسین در کربلا کشته شدی...» (حصوری، ۱۳۸۴: ۱۲۰). این همان تکرار اسطوره و تبدیل تاریخ به اسطوره است.

در این تبدیل تاریخ به اسطوره می‌بینیم که «هنگامی که به فرمان خلیفه اموی، امام

1. chamar

سوم شیعیان را به شیوه فجیعی سر بریدند، شخصیت تاریخی نیز در کنار اسطوره قرار گرفت. هم از این روست اگر ایرانیان سوگ سیاوش و سوگ حسین (ع) هر دو را گرامی می‌دارند و بر سرنوشت آنها می‌گریند» (فشاهی، ۱۳۸۰: ۸۰). زیرا برای «روح ایرانی» گریز به سیاوش به اسطوره، در حکم نفی تاریخ و انسان تاریخی است. یعنی روح ایرانی اگر به اسطوره پناه می‌برد، به دلیل آن است که کلمات فیلسوف و شهید در فرهنگ ایرانی و در آگاهی ایرانی معنای واحدی دارند. به عبارت دیگر روح ایرانی که از تاریخ ستم‌های بسیار دیده است، تاریخ و انسان تاریخی را نفی می‌کند و خویشتن را به درون جهان اساطیر پرتاب می‌کند (همان: ۸۸). و این کار را از طریق تبدیل تاریخ به زمان قدسی و سرمدی و تکرار تاریخ و زمان تاریخی و دنیوی در زمان قدسی و مثالی انجام می‌دهد. «هر آیین و هر امور و اعمال مذهبی، صورت مثالی یعنی چیزی را که در آغاز وقوع یافت، یعنی در لحظه‌ای که آیینی و کار و اشارت و حرکتی دینی مکشوف شدند و در عین حال در بستر تاریخ نیز به ظهور پیوستند، تکرار می‌کند» (الیاده، ۱۳۷۶: ۳۷۱)؛ یعنی آرزوی فسخ و ابطال زمان دنیوی و زیست در زمان قدسی نزد انسان. این آرزوی زیست در زمان سرمدی از طریق تبدیل دیرَند به زمان سرمدی مشاهده می‌گردد که به برکت تکرار اعمال مثالی و ازلی در فضایی قدسی حاصل می‌شود.

نتیجه‌گیری

این جستار، سوگ سیاوش را به عنوان یک متن در نظر می‌گیرد و از طرف دیگر واقعه عاشورا نیز از یک دیدگاه می‌توان متن پنداشت. در متن سوگ سیاوش، روایت تراژدی‌گونه شاهزاده‌ای اهورایی و مقدس است که برای تعالی مؤلفه‌های انسانی خویش، آگاهانه در راه مرگی تلخ سر تسلیم فرود می‌آورد. در داستان سیاوش، عناصر انسانی و فراانسانی متعددی دست در کارند تا فاجعه مرگ او را به وجود بیاورند. در آیین‌های سوگواری امام حسین(ع) و آثار برجای‌مانده از آن به عنوان متن که مهم‌ترین آن تعزیه است، شاهد حضور این مؤلفه‌های سوگ هستیم و این جستار با متنیت آن سروکار دارد، این متن.

رنگ اصیل ایرانی چنین مراسمی، تأکید و ریشه آن را در آیین‌های ایرانی دارد؛ زیرا تعزیه، نمایش آیینی فراگیر و بسیار تماشایی است که کل اجتماع را در برمی‌گیرد و تا

ژرفای اسطوره، اعتقاد و مقوله‌های دین مردم امتداد می‌یابد. فهم فلسفه تعزیه تنها از طریق بازگشت به بنیادهای مفهومی و عملی آن در تاریخ و محیط هر دوره خاص امکان‌پذیر است.

برای ما در این مقاله، مهم هم‌خوانی این دو متن در بخش‌های مهمی از این رسم با آیین سوگ سیاوش بود. با این شیوه می‌توان به تشابهات این دو رسم، آیین و مناسک و متن رسید، یعنی تکرار و بازگشت اسطوره و آیینی کهن در روزگار دیگر. از تصویر متن نقاشی زنده‌رودی و نمونه‌های تصویری کهن آسیای مرکزی می‌توان فهمید که تعزیه و نشانه‌های آن در عزاداری امام حسین(ع) و یا عزا در سوگ عزیزی از دست رفته و مناسک همراه آنها، شخص جوان، ایزد - شهید را نشان می‌دهد و در واقع آن به بازنمایی الگو و نمونه‌ای ازلی یعنی مرگ و شهادت و آیین‌ها و مراسم همراه آن می‌پردازد؛ مهمترین شباهت میان مراسم سوگ سیاوش و عزاداری امام حسین (ع)، رنگ سیاه است که خود بیانگر نوعی تقدیرگرایی است که نه تنها در حرکت سیاوش در رفتن به سوی آتش به چشم می‌خورد، بلکه در سراسر حرکت امام حسین (ع) نیز کاملاً مشهود است. رنگ سیاه که یکی از کاربردهای آن، آرزوی وحدت با قهرمان است، به عنوان مثال در قالب حضور زنان و سوگواری و مویه افراد چه در سوگ سیاوش و چه در سوگواری امام حسین (ع) نمود دارد. شباهت دیگر، خودِ شیون و گریه بر پیکر قهرمان- شهید در قالب یک عمل آیینی است. از دیگر شباهت‌ها که در اثر زنده‌رودی نیز مشاهده می‌شود حضور اسب امام حسین (ع) می‌باشد که در کنار امام و در حین مویه و گریه فردی بر پیکر امام، دیده می‌شود. مشابه آن در سوگ سیاوش هم دیده می شود. حتی این نشانه از تصویر آیینی یعنی حضور اسب بر پیکر قهرمان را بر روی تکه سنگی که در آسیای مرکزی به دست آمده، می‌توان مشاهده کرد. آوردن اسب در هنگام عزاداری نه تنها در آیین‌های ایرانی رسم بوده، بلکه در مراسم عزاداری امام حسین (ع) دیده می‌شود. بنابراین، این مراسم، آیین‌ها و سروده‌های آیینی (از سوگ سیاوش تا عزا بر مردان مقدس دیگر) همه نشان از یک چیز دارد و آن استمرار و تکرار و حضور الگو و انگاره‌ای است ازلی یعنی انگاره شهادت (شاه شهید) در ذهن و خاطر انسان ایرانی و در اندیشه و جهان الگویی و مثالی او.

پی‌نوشت

۱. حسین زنده‌رودی (۱۳۱۶ شمسی) از مهم‌ترین هنرمندان معاصر ایرانی و از بنیان‌گذاران مکتب سقاخانه است. زنده‌رودی از اولین هنرمندانی است که به استفاده از نمادها و نشانه‌های سنتی - شیعی در نقاشی نوگرای ایران دست زد. او از بنیان‌گذاران شیوه نقاشی - خط است که تأثیر آن تا امروز و در آنچه به نام «هنر معاصر ایران» شناخته می‌شود، به‌ویژه در وجه بازاری - قوم‌نگارانه هنر معاصر تداوم یافته است.

۲. بهار، مبنا و ریشه داستان سیاوش را بین‌النهرینی می‌دید. یک خدای نباتی که به صورت قهرمان و شاهزاده درآمده باشد. خدای شهیدشونده، یعنی خدایی که کشته می‌شود و مرگ را قبول می‌کند، تا دوباره زنده شود و جوانی و شکوفایی را با خود همراه آورد (قریب، ۱۳۷۹: ۶). برای نظرهای متفاوت درباره سیاوش و ریشه‌های آن ر.ک: مختاریان، ۱۳۹۲.

۳. ماجرای غم‌انگیز یادگار زریر را نیز همانند داستان سیاوش از جهات بسیاری می‌توان با شبیه‌خوانی‌ها سنجید. اثری به زبان پهلوی ساسانی که اصل آن در عهد پارتیان سروده شده و طی سده‌های متمادی توسط رامشگران و خنیاگران یعنی گوسانان، به آواز خوانده می‌شده و سینه به سینه انتقال داده شده است (زرشناس، ۱۳۷۹: ۳۳).

۴. آیین‌هایی مانند آیین چمر در لرستان و آیین‌هایی مشابه در غرب کردستان نزد اهل حق.

۵. بستگی کوزه مرو و صحنه‌های آن با سوگ سیاوش در جایی اشاره نشده است. صحنه‌های آن با آثار به تازگی مکشوف از تعدادی بنای یادمانی تزیین‌شده با مناسک مربوط به آیین تدفین که برای شخصیت‌های مهم سغدی - که بعدها در چین ساکن شده‌اند - برپا شده، مقایسه شده است. آنچه مشهود است این است که بستگی آن به مراسم تشییع و سوگواری برخاسته از منطقه سغد مسلم است. برای مطالعه بیشتر ر.ک: (Compareti, 2011: 26-37).

۶. واژه سیاوش احتمالاً همان واژه اوستایی سیاورشان[1] است، به معنای مرد سیاه یا سیه‌چرده، که اشاره به رنگ سیاهی است که در مراسم بر چهره می‌مالیدند و یا اشاره به صورتکی سیاه که به کار می‌بردند (بهار، ۱۳۶۲: ۱۵۷).

۷. برای درک و دریافتی بهتر در این‌باره می‌توان به کتاب «نامه سرانجام» - که یکی از متون کهن یارسان است - مراجعه کرد: (صفی‌زاده، ۱۳۷۵: بندهای ۵۱، ۵۴، ۵۵، ۵۹ و ۶۰).

1. syavarsan

منابع

آیدنلو، سجاد (۱۳۷۹) حاشیه‌ای بر سیاوشان، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۳۲، صص ۴۸-۵۰.
اردلان، نادر و لاله بختیار (۱۳۹۰) حس وحدت، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار.
الیاده، میرچا (۱۳۷۶) رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، تهران، سروش.
امامی، کریم (۲۵۳۶) کاتالوگ سقاخانه، تهران، موزه هنرهای معاصر.
اوستا، مهرداد (۱۳۸۷) روش تحقیق در منطق زیبایی و انسان‌شناسی، به کوشش بهروز ایمانی، تهران، سوره مهر.
ایمان‌پور، محمد تقی (۱۳۹۲) سوگ سیاوش و شباهت آن به سوگ‌های محلی در لرستان و کردستان، در مجموعه مقاله‌های شاهنامه و پژوهش‌های آیینی، کوشش فرزاد قائمی، ویراسته سیما ارمی اول، مشهد، مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ نخست.
بهار، مهرداد (۱۳۶۲) پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، اساطیر.
بیضایی، بهرام (۱۳۸۰) نمایش در ایران، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
ثمینی، نغمه و محمد خزایی (۱۳۸۲) «آیین و ادبیات»، کتاب ماه هنر، شماره ۵۵-۵۶، صص ۷۰-۸۵.
چلکووسکی، پیتر جی (۱۳۶۷) تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران، ترجمه داوود حاتمی، تهران، علمی و فرهنگی.
حصوری، علی (۱۳۸۴) سیاوشان، تهران، چشمه.
زاویه، سعید و دیگران (۱۳۸۹) «تحلیل مضمونی چند نمونه از نگاره‌های گذر سیاوش بر آتش»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ششم، شماره ۲۱، زمستان، صص ۹۳-۱۲۲.
زرشناس، زهره (۱۳۷۹) «این نمایشنامه کهن ایرانی»، کتاب ماه هنر، شماره ۲۵-۲۶، مهر و آبان، صص ۳۲-۳۴.
ستاری، جلال (۱۳۸۶) مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، تهران، مرکز.
شریعتی، علی (۱۳۷۸) حسین وارث آدم، تهران، قلم.
صفی‌زاده، صدیق (۱۳۷۵) نامه سرانجام، تهران، هیرمند.
صنعتی، محمد (۱۳۸۳) «فاجعه و زیبایی‌شناسی سیاه، مرگ‌اندیشی و هنر ایرانی»، کتاب ماه هنر، شماره ۷۵-۷۶، آذر و دی، صص ۳-۱۲.
طبری، محمدبن‌جریر (۱۳۷۵) تاریخ طبری، به کوشش ابوالقاسم پاینده، جلد هفتم، تهران، اساطیر.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹) شاهنامه فردوسی (طبع انتقادی)، به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر دوم، کالیفرنیا، بنیاد میراث ایران.
فشاهی، محمدرضا (۱۳۸۰) ارسطوی بغداد: از عقل یونانی به وحی قرآنی، تهران، کاروان.
قریب، بدرالزمان (۱۳۷۹) «تعامل جهان‌بینی و اسطوره در هنر ایران (گفت‌وگو)»، کتاب ماه هنر، شماره ۲۵-۲۶، مهر و آبان، صص ۴-۹.

کربن، هانری (۱۳۶۱) تاریخ فلسفه اسلامی، ترجمه اسدالله مبشری، تهران، امیرکبیر.
کرنیی، شارل و دیگران (۱۳۸۴) جهان اسطوره‌شناسیIII ، ترجمه جلال ستاری، تهران، مرکز.
مختاریان، بهار (۱۳۹۲) درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه، تهران، آگه.
مسکوب، شاهرخ (۱۳۵۷) سوگ سیاوش، تهران، خوارزمی.
نرشخی، ابوبکر محمد ابن جعفر (۱۳۵۱) تاریخ بخارا، ترجمه ابونصر احمد ابن محمد ابن ناصر القباوی، تصحیح مدرس رضوی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
نیکویه، محمود (۱۳۸۱) «سیاوش و اندیشه زروانی»، کتاب ماه هنر، شماره ۴۷-۴۸، مرداد و شهریور، صص ۹۸-۱۰۲.
وجدانی، بهروز (۱۳۷۶) فرهنگ موسیقی ایرانی، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.

Azarpay, Guitty (1981) Sogdian Painting: The Pictorial Epic In Oriental Art, USA, University of California Press.
Compareti, Matteo (2011) The Painted Vase of Merv in the Context of, Central Asian Pre- Islamic Funerary Tradition, in: Waugh, Daniel C, Silk Road, vol 9, USA,The silkroad Foundation.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و نهم، تابستان ۱۳۹۷: ۱۲۱-۹۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۰۸

جریان‌شناسی ادبیات داستانی مهاجرت ایرانی

حسین قربان‌پور آرانی*
رضا شجری**
مهدی سعیدی***

چکیده

در دهه‌های اخیر، روند مهاجرت ایرانیان و به‌ویژه نویسندگان و نشر آثار مهاجران شکل ویژه‌ای یافته است. حضورِ نویسندگان و شعرا در خارج از کشور و تولید متن ادبی، گرایش‌ها، جریان‌ها و رویکردهای ادبی خاصی را در بیرون از مرزهای کشور پدید آورده است. آثارِ ادبی برون‌مرزی با عنایت به شاخصه‌ها و ویژگی‌هایی که برخی از منتقدان برشمرده‌اند، تعابیر متفاوتی دارد. مسئله نویسنده و چگونگیِ رفتن یا زمان بودن او در خارج از کشور و محتوای اثر او از دلالت‌های مهمی تلقی می‌شود تا کاری ذیلِ عنوان خاصی تعریف و طبقه‌بندی گردد. همچنین داستان نویسی برن‌مرزی در جریان‌های مشخصی قابل دسته‌بندی است. در مقاله حاضر داستان‌نویسی مهاجرت ایرانی، در قالب جریان‌های عمده سیاست‌محور، هویت محور و داستان‌نویسی زنان تحلیل شده است. داستان‌نویسی سیاسی در دهه ۶۰ و تا اواسط دهه ۷۰ پربسامدترین جریان است. این جریان زیر سایه گروه‌ها و فعالیت‌های سیاسی پدید می‌آید و به مسئله انقلاب و مسائل پیرامون آن توجه می‌کند. از نیمه دهه ۷۰ به بعد جریان هویت‌اندیش غلبه می‌یابد. در این جریان مضامینی نظیر تفاوت‌های سرزمین مادری و سرزمین دیگری و نحوه مواجهه مهاجران با دنیای جدید در قالب روایت‌های هویت‌اندیش برجسته می‌شود.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان ghorbanpoorarani@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان shajary@mail.kashanu.ac.ir
*** نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان mehdesaedi@yahoo.com

نویسندگان زن نیز در مهاجرت بسیار بوده‌اند و در حوزه داستان، با نگاهی زنانه به روایت زندگی زنان مهاجر و مسائل آنها پرداخته‌اند. در داستان‌نویسی زنان نحوه مواجهه زن با دنیای جدید و نیز مسائل آنها در جامعه ایران از موضوعات عمده روایت‌هاست.

واژه‌های کلیدی: ادبیات مهاجرت، جریان‌شناسی ادبی، هویت‌اندیشی، داستان سیاسی، داستان‌نویسی زنان.

مقدمه

در ادبیات معاصر، پیشینه پیدایش ادبیات برون‌مرزی به حوالی انقلاب مشروطه و سال‌های پس از آن می‌رسد. مقارن با عصر مشروطه و بعد از آشنایی ایرانیان با مغرب‌زمین که آغاز آن به قرن نوزدهم بازمی‌گردد و با ایجاد سهولت در مسافرت‌ها، مهاجرت‌ها نیز شکل و شمایل تازه‌ای پیدا کرد. در واقع، از عصر مشروطه مهاجرت‌ها گسترش یافت. در آغاز رنگ و بوی سودا و سودِ غرب، تاجران را جذب کرد؛ بعد زمینه سیاسی هم بدان افزوده شد (یاحقی، ۱۳۸۲: ۳۱). پس برخی از ایرانیان برای تجارت، برخی برای سیاحت، بعضی به دلایل سیاسی، گروهی برای تحصیل و عده‌ای نیز در جست‌وجوی زندگی جدید، ایران را ترک کردند و در کشورهای دور و نزدیک ساکن شدند. از جمله نخستین ایرانیانی که در عصر مشروطه در زمینه آفرینش انواع ادبی جدید مثل رمان و نمایشنامه طبع آزمودند، روشن‌فکرانی بودند که یا به علل سیاسی راهی تبعید شده بودند یا به قصد تجارت وطن را ترک کرده بودند و یا ایرانیان ساکن کشورهای دیگر بودند. اینها در محیط فرهنگی جدید که شهرهایی نظیر برلن، قاهره، تفلیس، استانبول و... بود، با مفاهیمِ اجتماعی و ادبیات تازه آشنا شدند و آثار جدیدی را (هم به لحاظ ژانر و هم به لحاظ درون‌مایه و موضوع و حتی نوع چاپ) پدید آوردند. اولین نمونه‌های رمان فارسی هم به دلایلی از قبیل ناشناخته بودنِ این شیوه ادبی و محدودیت امکانات چاپ و نشر، در غُربت پدید آمد. جریانِ مهاجرت نویسندگان در دوره پهلوی کمابیش وجود داشت. با پیروزی انقلاب اسلامی، روند مهاجرت ایرانیان و به‌ویژه نویسندگان و نشر آثار مهاجران شکل ویژه‌ای یافت. در دهه نخست پس از انقلاب، جمعیت ایرانیان مهاجر به دلایل سیاسی و نیز پدید آمدن جنگ افزایش یافت. در دهه‌های بعد نیز دلایل دیگری نظیر جست‌وجوی کار و تحصیل و... عمده‌تر شد. از میان نسل جدید مهاجران، نویسندگان جدیدی هم در هجرت پدید آمدند و نوشتند. بنابراین پس از انقلاب اسلامی، جریان ادبیِ نویسندگان مهاجر، شاخه تنومندی از ادبیات معاصر بوده است و در کنار آثار منتشرشده در داخل، قابل ذکر، توجه و تحلیل است. از این‌رو تاریخ ادبیات معاصر ایران را نمی‌توان با چشم پوشیدن از این بخش از آثار ادبی به رشته تحریر درآورد.

ادبیات مهاجرت چیست؟

دربارهٔ آثار پدیدآمده در خارج از کشور و به‌ویژه اصطلاح «ادبیات مهاجرت»، منتقدان بسیاری صحبت کرده‌اند. در کنار اصطلاح «ادبیات مهاجرت»، اصطلاحات دیگری مثلِ «ادبیات تبعید»، «ادبیات دیاسپورا یا آوارگی» و «ادبیات برون‌تباران» هم به کار می‌رود و در جریان‌شناسی ادبیات برون‌مرزی، منتقدان را با سردرگمی بیشتر روبه‌رو ساخته است. درباره «ادبیات تبعید» تشخیص تاحدی آسان‌تر است، زیرا خود لغت «تبعید» راه را برای ورود به «ادبیات سیاسی» بازمی‌کند، اما ادبیات مهاجرت همچنان اصطلاحی پیچیده است. ادبیات دیاسپورا که آن را «ادبیات دورافتادگی» یا «ادبیات پراکندگی» یا «ادبیات آوارگی» هم می‌نامند، کار را سخت‌تر می‌کند. در ادبیات دیاسپورا ابعاد کار وسیع‌تر است و شامل متونی می‌شود که به قلم مهاجران پدید می‌آید و دارای اشتراکاتی است میان نوشته‌های همهٔ اقوام از همهٔ ملل مهاجر.

در انتخاب نام برای ادبیات برون‌مرزی، به ویژه کاربرد اصطلاح ادبیات مهاجرت، در نظر داشتن چند مسئله اهمیت دارد. یکی مسئلهٔ «زبان» است. زبان اثر شرط نخست و لازم است. در قدم نخست باید دید اثر به چه زبانی نوشته شده است؟ دسته‌بندی اثری که به زبانی غیر از فارسی نگاشته شده، زیرِ دستهٔ ادبیات مهاجرت درست نیست. شعرها و داستان‌هایی که نویسندگان ایرانی یا ایرانی‌تباری که به انگلیسی، فرانسه، آلمانی، هلندی و... نوشته‌اند، از رستهٔ ادبیات مهاجرت بیرون گذاشته می‌شود و باید زیر ژانرهای ادبی همان زبان طبقه‌بندی شود؛ زیرا با اقتضائات زبانی و فرمیِ زبان دیگر، برای مخاطبانی دیگر (غیر فارسی‌زبان)، مطابق با اهداف بازارهای نشر دیگر نوشته شده‌اند.

بنابراین ادبیات مهاجرت به زبان ربط دارد. اگر اثری فارسی است و برای مخاطب فارسی‌زبان نوشته شده، در زمینهٔ ادبیات فارسی دسته‌بندی، نقد و بررسی می‌شود. اما اگر فارسی نیست، اساساً متعلق به ادبیات فارسی نیست؛ متعلق به زبان دیگر است و باید در همان زبان رده‌بندی شود و ذیل ژانرهای ادبی آن قرار گیرد. اینگونه آثار وقتی به زبان فارسی ترجمه می‌شوند هم به عنوان یک اثر مترجَم روبه‌روی مخاطب قرار

می‌گیرند. در این موضوع نکته مهم، تفاوت قائل شدن میان ملیّت و زبان است. همچنین میان تعلق فرهنگی و تعلق ادبی هم باید تفاوت قائل شد. یعنی گاهی ملیّت نویسنده ایرانی است، ولی اثرش در بستر «ادبیات فارسی» نیست. به این معنی که نویسنده داستانی را درباره ایران و ذیل فرهنگ ایرانی نوشته، اما به زبان انگلیسی نه زبان فارسی. پس اثر متعلق به دنیای ادبیات فارسی نیست و متعلق به جهان ادبیات انگلیسی است. در زبان دیگر، این آثارِ نویسنده مهاجر را می‌توان با عنوان آثار نویسندگان برون‌تبار هم دسته‌بندی کرد.

مسئله دوم، «درون‌مایه و فضای» آثار است. در ادبیات مهاجرت باید نسبتی میان کشور مبدأ و کشور میزبان برقرار باشد و اثر با هر دو کشور مادر و میزبان، پیوند فرهنگی داشته باشد. بنابراین این نکته اهمیت دارد: آنچه به نام ادبیات تولید می‌شود، تنها به دلیل اینکه پاهای نویسنده، فرای مرز ایران است، ادبیات مهاجرت نیست. باید دید مهاجرت در متن ادبی چه اثری داشته است؟ آیا اگر مهاجرتی روی نداده بود، هرگز اثری به این شکل آفریده می‌شد؟ بازنمایی تجربهٔ مهاجرت، ویژگی مهم این دسته از آثار است.

چنان‌که ملاحظه شد در حوزه ادبیات داستانی برون‌مرزی با گونه‌های مختلف و نیز تعابیر متعددی روبه‌رو هستیم. تعدد اصطلاحات، دلایل بسیاری دارد. اما یکی از مهم‌ترین آنها، جست‌وجوی هویت از منظر انتخاب عنوان است. ادبیات داستانی برون مرزی در بازنمایی هویت‌ها و تمهید زمینه‌های هم‌ذات‌پنداری مهاجران و مقیمان سایر کشورها، نقش عمده‌ای بر عهده دارد. هدف پیدایش جریان‌های ادبی و نیز انتخاب عناوین خاص برای ادبیات نیز این است که حقیقتِ هویت یک جمع در قالب ادبیات گروهی بازنمایی شود. به طور معمول «تاریخ ادبیات» با مضاف‌الیه‌هایی می‌آید. برای مثال تاریخ ادبیات آمریکا، تاریخ ادبیات یهود، تاریخ ادبیات زنان و... . این مضاف‌الیه‌ها اغلب شاخص‌های هویت‌ساز از قبیل ملیت، دین، مذهب، نژاد، رنگ پوست و ایدئولوژی و ویژگی‌های محلی و زمانی است. بنابراین، انتخاب عنوان گویای نقش اساسی عناصر هویت و نیز تنوع شاخص‌ها در این حوزه است.

حضورِ نویسندگان و شعرا در خارج از کشور و تولید متن ادبی، گرایش‌ها، جریان‌ها و

رویکردهای ادبی خاصی را نیز پدید آورده که موضوع بررسی این مقاله است. بنابراین این پژوهش در پی دریافت پاسخ این دو پرسش است:

۱. ادبیات داستانی خارج از کشور یا ادبیات مهاجرت از نظرِ نوع ادبی چه تقسیم‌بندی‌هایی دارد؟
۲. در ادبیات داستانی برون‌مرزی یا ادبیات مهاجرت چه رویکردها و جریان‌های داستان‌نویسی را می‌توان نشان داد؟

پیشینه پژوهش درباره ادبیات مهاجرت

در برخی از کتاب‌های تاریخ ادبی یا جریان‌شناسی ادبیات معاصر به ادبیات مهاجرت نیز به عنوان یکی از جریان‌های ادبی پرداخته‌اند. برای مثال حسن میرعابدینی (۱۳۸۳) در کتاب صد سال داستان‌نویسی ایران و در جلدهای سوم و چهارم، بخش‌هایی را به تحلیل جریان‌شناسانه ادبیات داستانی مهاجرت اختصاص داده است. همو در کتاب سه جلدی هشتاد سال داستان کوتاه (۱۳۸۴)، یک جلد را به نمونه داستان‌های ادبیات مهاجرت اختصاص داده و در مقدمه و مؤخره هر داستان در یک یا دو صفحه ضمن معرفی نویسنده، داستان را تحلیل کرده است.

ویژه‌نامه‌های برخی از مجله‌ها نیز گاه به ادبیات داستانی مهاجرت اختصاص یافته است. برخی از این مطبوعات در خارج از کشور منتشر می‌شوند. از جمله مهم‌ترین مجله‌ها درباره ادبیات نشریات برون‌مرزی: بررسی کتاب، نامه کانون نویسندگان ایران در تبعید، الفبا، آرش، باران و آوای تبعید هستند. از جمله مهم‌ترین منابع ادبیات و هنر برون‌مرزی، ویژه‌نامه شماره ۱۰۰ مجله آرش است که در مهرماه ۱۳۸۶ و در پاریس منتشر شده است. در این شماره، مقاله‌ها، گفتارها و یادداشت‌هایی از ۱۷۰ نویسنده و پژوهشگر درباره موضوعاتی نظیر «ادبیات تبعید و مهاجرت»، «ادبیات زندان در تبعید»، «جنبش‌های سیاسی معاصر»، «تئاتر و سینمای مهاجرت و تبعید»، «نشر و انتشارات در تبعید»، «داستان‌نویسی، نقد و پژوهش ادبی و... در مهاجرت و تبعید» آمده است.

از نشریه‌های داخلی نیز می‌توان به شماره‌های ۸۱ و ۸۲ هفته‌نامه عصر پنجشنبه

(۱۳۸۳) اشاره کرد که با سردبیری شهریار مندنی‌پور به ادبیات مهاجرت اختصاص یافته است. همچنین در شماره‌های متعدد ماهنامه کارنامه، نمونه‌های متعددی از داستان‌های ادبیات مهاجرت منتشر شده است. همچنین پرونده ویژه شماره ۱۲۱ هفته‌نامه کتاب هفته خبر (۱۳۹۵) با عنوان «ترومای مهاجرت» به ادبیات مهاجرت اختصاص دارد.

آثاری را نیز می‌توان نشان داد که اختصاصاً به این موضوع پرداخته‌اند و مسئله مهاجرت، تبعید و ادبیات را از جنبه‌های متعدد و به‌ویژه از منظر گفتمان‌های هویّتی تحلیل کرده‌اند. کتاب مقدمه‌ای بر ادبیات فارسی در تبعید (۱۳۵۷-۱۳۷۵) ، نوشته ملیحه تیره گُل (۱۳۷۷)، روایتی از هیجده سال آفرینش ادبی نویسندگان مهاجر است. این کتاب در ۵۵۳ صفحه، شامل یک پیشگفتار و چهار فصل با عنوان‌های معرفی، رابطه ادبیات تبعید با زبان و فرهنگ مادر، بن‌مایه‌ها و کیفیت‌های مشترک در ادبیات تبعید و زیبایی‌شناسی آثار تبعید است. رویکرد کتاب، سیاسی است و همه آثار را ذیل اصطلاح تبعید تفسیر می‌کند.

بهروز شیدا در کتاب ردِ روزگاران: تصویر انقلاب اسلامی، قهرمان و شهادت در رمان فارسی در ایران و تبعید[1] (۲۰۱۶) که رساله دکتریِ ایران‌شناسی ایشان در دانشگاه کراکف بوده، ده رمان از نویسندگان مهاجر و ده رمان از نویسندگان داخلی را تحلیل و مقایسه کرده است. این مقایسه در سه زمینه انجام شده است: تصویر انقلاب اسلامی، نقش قهرمان و مفهوم شهادت. شیدا برای تحلیل و بررسی این رمان‌ها از نظریه ساختارگرایانه رولان بارت و نظریه گفتمان میشل فوکو بهره می‌برد. بهروز شیدا کتاب‌های دیگری نیز منتشر کرده است که در بخش‌هایی از آنها، تحلیل‌هایی درباره برخی از آثار ادبی مهاجرت (شعر و داستان) وجود دارد. از جمله پنجره‌ای به بیشه اشاره (۱۳۸۰)، زنبور مست آنجاست (۱۳۹۱)، باران برهوت بوف کورها (۱۳۹۴) و گم شده در فاصله دو اندوه (۱۳۸۲).

مجموعه مهاجرت در هنر و ادبیات که به کوشش دکتر شیده احمدزاده (۱۳۹۱)

1. Trace of Time: the image of the Islamic revolution the Hero and Martyrdom in Persian Novels Written in Iran and Exile.

منتشر شده، بر این ایده استوار است که بسیاری از آثار بزرگ ادبی یا هنری متأثر از طرح هجرت، مهاجرت یا مهاجران بوده است. همچنین نویسنده این مقاله در طرح پژوهشی «نقد و تحلیل ادبیات داستانی مهاجرت و سنجش نسبت آن با هویت ایرانی» (۱۳۹۶) با روش تحلیل گفتمان موضوع هویت ایرانی را در متن برخی از آثار داستانی فارسی (چهار رمان و دو داستان کوتاه) بررسی کرده است.

سارا برمکی در رساله دوره دکتریِ هویت، بازنمایی، روایت: تجربه مهاجرت، در ادبیات معاصر ایران با رویکرد روایت‌شناسی پسااستعماری (۱۳۹۴) با استفاده از رویکرد ترکیبی روایت‌شناسی و مطالعات پسااستعماری در تحلیل رمان‌ها در پی پاسخ به این پرسش است که آیا می‌توان متون مهاجرت فارسی را نوعی روایت پسااستعماری دانست یا نه.

وجه تمایز این مقاله با آثار دیگر در سه چیز است. یکی موضوع کار که جریان‌شناسی ادبی است، دیگری پرداختن به ادبیات داستانی و سومی محدوده زمانی پژوهش که آثاری را میان سال‌های پس از انقلاب تا ۱۳۹۲ در برمی‌گیرد.

مبانی نظری

در حوزه ادبیات معاصر، تعیین جریان‌های ادبی و طبقه‌بندی آنها و احصای شاخص‌های هر جریان، یک ضرورت عملی برای عینیت بخشیدن به روند تحول ادبی است. در نقد ادبی، اصطلاح جریان ادبی، جدید است و برساخته محققان و منتقدان ادبی معاصر است. معادل این اصطلاح در زبان انگلیسی، واژه‌های course، process، current، circulation، ternd و flow است.

در نقد ادبی کلاسیک، آنچه امروزه جریان ادبی خوانده می‌شود، ذیل عنوان سبک و مکتب ادبی قرار می‌گرفت. اما مفهوم جریان ادبی هر چند تاحدودی به مفهوم سبک و مکتب نزدیک است، با آنها تفاوت‌های ماهوی دارد. سبک ادبی، شیوه بیان خاص نظم و نثر است. در سبک‌شناسی، چگونگی گزینش واژگان، شکل کلام، شگردها، نوع جمله‌ها و بندها بررسی می‌شود و اصطلاح سبک بیشتر ناظر بر کاربرد زبان است. هرگونه گزینش و انتخاب واژگان به عنوان واحد کوچک زبان و عدول از هنجارهای شناخته‌شده آن،

سبک را به وجود می‌آورد. این گزینش‌ها گاه در آثار یک نویسنده مشخص مطرح است و گاه در آثار یک دوره یا نویسندگان یک عصر یا مکان جغرافیایی خاص هم مشاهده می‌شود. بنابراین سبک خصلتی زبان‌شناختی دارد و از طریق تطبیق اثر یک نویسنده یا نویسندگان یک دوره و مکان جغرافیایی خاص با آثار نویسندگان هم‌عصر و هم‌دوره می‌توان ویژگی‌های سبکی را کشف کرد. سبک‌شناسی ذاتاً یک علم تاریخی است و معطوف به گذشته است. از این‌رو به بررسی آثاری می‌پردازد که قبلاً نوشته شده‌اند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۱).

مکتب ادبی نسبت به سبک ادبی، مفهوم روشن‌تری دارد. گاهی بدون اینکه نویسندگان و شاعران هم‌عصر به ویژگی مشترک آثار خویش آگاه باشند، آثاری را پدید می‌آورند که از نظر سبک، زبان و درون‌مایه قرابت دارند. این ویژگی‌های مشترک را منتقدان کشف می‌کنند و مفهوم مکتب را برای آنها به کار می‌برند. گاهی نیز عده‌ای از نویسندگان و شاعران که اصول عقاید، روش‌ها و اهداف مشترک دارند، آگاهانه گرد هم می‌آیند و طرح‌نامه مکتب خود را اعلام می‌کنند و در آثار خود اصول مشترک خویش را به کار می‌بندند (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۵۲).

در مقایسه با سبک‌های ادبی، مکتب‌ها با توجه به اصول شناخته‌شده‌ای پدید می‌آیند که گاه این اصول مرام‌نامه یا مانیفست مکتب‌هاست. مکتب‌ها به حال و آینده نظر دارند. به عبارت دیگر تحت تأثیر اصول پذیرفته‌شده یک مکتب، در حال حاضر یا آینده‌ای نزدیک به کتابت درمی‌آیند. در نقد ادبی ایران، مفهوم مکتب ادبی چنان‌که سده‌های اخیر در غرب مطرح است، وجود نداشته و اغلب شاعران و تذکره‌نویسان، گرایش‌های مشابه ادبی را از نام شاعر و نویسنده شاخص یا محتوا و مضمون آثار ادبی با عنوان‌هایی نظیر طرز، شیوه و روش نام‌گذاری می‌کردند. امروزه نیز محققان با تأکید بر عامل مکان، سبک‌های ادبی ایران را با نام‌هایی نظیر خراسانی، عراقی، آذربایجانی و هندی (اصفهانی) تقسیم‌بندی می‌کنند[۱].

برای روشن‌تر شدن بحث و رسیدن به تعریف جریان و تعیین نسبت و فاصله میان آن و سبک و مکتب ادبی، اشاره به یک اصطلاح دیگر یعنی «موج ادبی» هم ضروری

است. سبک‌شناسان جریان ادبی را حد فاصل میان موج ادبی و سبک می‌دانند «موج»، «جریان» و «سبک»، سلسله‌مراتبی از یک روند ادبی هستند. موج، تنش یا جهشی است که برای یک شاعر یا نویسنده در زمینه آرام و عادی قابل پیش‌بینیِ آفرینش‌های ادبی روی می‌دهد و شاعر یا نویسنده عموماً با هنجارگریزی زبانی و فرارفتن از سطوح عادیِ سخن‌پردازی، وضعیت تازه‌ای را پدید می‌آورد و خود و اثرش را در کانون توجه قرار می‌دهد؛ به گونه‌ای که دیگران درباره دیگرگونه بودنِ سخن او اتفاق نظر دارند. موج، خصلتی فردی و محدود دارد و هر چند می‌تواند به سرعت فراگیر شود، نقطه آغاز آن مشخص و محدود به فردیت شاعر/ نویسنده است. موج عموماً نتیجه عمل شاعر/ نویسنده پیشرو است و به همان میزان که پیدایشی دفعی و ناگهانی دارد، دوام و عمر آن نیز کوتاه است. اگر اقتضای زمان، اسبابِ پذیرش و تداوم موجی را فراهم کند، در قالب جریان ادامه حیات می‌دهد. پس جریان، شیوه یا شیوه‌هایی از آفرینش ادبی است که مراحل تکوین و شکل‌پذیری خود را طی می‌کند و به واسطه حرکت مستمر از نقطه آغاز پیدایش خود که موج ادبی باشد، فاصله می‌گیرد و در فرایندی زمانمند با تکرار و تثبیت مختصات خود به سبک ادبی بدل می‌شود (زهره‌وند، ۱۳۹۵: ۱۷).

اصطلاح جریان ادبی، در دهه‌های اخیر درباره ادبیات معاصر به کار می‌رود و پیش از اینکه در حوزه داستان‌نویسی کاربرد یابد، در شناخت شعر معاصر از واژگان کلیدی بررسی‌های تحلیلی و تاریخی است[۲]. این اصطلاح در ادبیات داستانی هم به کار می‌رود. میان جریان ادبی و اصطلاحات سبک و مکتب تفاوت وجود دارد. مهم‌ترین تفاوت میان این اصطلاحات در این است که سبک و مکتب به مجموعه آثار ادبی تثبیت‌شده‌ای گفته می‌شود که حد و حدود دقیقی یافته‌اند، اما جریان به مجموعه آثار عموماً معاصری اطلاق می‌شود که در حال پدید آمدن است. بنابراین، هر چند در جریان ادبی نیز ممکن است طرح‌نامه‌ای در کار باشد، اختلاف اساسی میان مکتب و جریان ادبی در محدودیت، کوچک بودن و بی‌ثباتی جریان ادبی است.

در بررسی پیش رو، عامل «زمینه» یعنی بستر سیاسی، اجتماعی و فرهنگی پدید آمدن آثار هم اهمیت دارد. بنابراین ادبیات داستانی برون‌مرزی در زمینه‌ای سیاسی-

اجتماعی بررسی خواهد شد و مطالعه مجموعه‌ای از داستان‌ها و کشف رابطه‌های میان داستان‌ها، مبنای ترسیم جریان‌های داستان‌نویسی است. بنابراین در کنار بررسی اثر به عنوان یک پدیده مستقل، پیوند آن با مجموعه آثار دیگر هم در نظر است.

در قرار گرفتن آثار در یک ژانر خاص، مسئله روابط و تشابهات مضمونی و موضوعی نیز اهمیت دارد. بنابراین، در بررسی‌ها برای ترسیم جریان‌های عمده داستان‌نویسی، ملاک‌ها و معیارهایی را باید در نظر گرفت و بر اساس آنها به تقسیم‌بندی و شناخت جریان‌ها رسید. از جمله این ملاک‌ها، کشف «نظام فکری و هنری» نویسندگان است. برخی از نویسندگان، الگوهای ذهنی و زیبایی‌شناختی‌ای دارند که با دیگران مشترک است یا این الگوها، آنها را از دسته‌ای دیگر از نویسندگان جدا می‌کند. این الگوهای مشترک، پدیدآورنده جریانِ ادبی است.

جریان‌شناسی ادبیات داستانی مهاجرت

با نظر به آمار آثار پدیدآمده، ادبیات داستانی مهاجرت، محصول مهاجرت‌های پس از انقلاب اسلامی است. مهاجرانِ پس از انقلاب به‌ویژه آنهایی که از سال ۱۳۶۰ کشور را ترک کردند، از نظر کمی و کیفی بر چاپ و نشر در خارج از کشور اثر گذاشتند. آنها مراکز نشر خاصی را پدید آورده، کتاب‌ها، مجله‌ها و نشریه‌های ادبی بسیاری را نیز در این سال‌ها منتشر کرده‌اند. از چاپ و نشر کتاب در سال‌های پیش از انقلاب آمار دقیقی در دست نیست، ولی قدر مسلم این است که همه کتاب‌های چاپ‌شده در این سال‌ها به صد عنوان هم نمی‌رسد. این کتاب‌ها را که عمدتاً ماهیت سیاسی و ضد رژیم پهلوی دارد، سازمان‌های سیاسی یا کنفدراسیون‌های دانشجویان ایرانی منتشر کرده‌اند (سیف، ۲۰۰۲: ۱۲).

مراجعه به کتاب‌شناسی‌ها و پژوهش‌هایی که در این‌باره انجام شده، راه‌گشاست[۳]. ادبیات مهاجرت پس از انقلاب اسلامی رشد چشمگیری داشته و شاخه تنومندی از ادبیات فارسی است و در کنار آثار منتشرشده در داخل، قابل ذکر، توجه و تحلیل است و آثار متعددی را در خود جای داده است. این ادبیات را از چند جهت و با چند معیار

می‌توان دسته‌بندی کرد و جریان‌ها و رویکردهای عمده آن را نشان داد. از جمله این معیارها، زمان مهاجرت، نسبت اثر با مسئله ایران و موضوع و درون‌مایه آن است. حورا یاوری با اشاره به مفهوم «ادبیات پساانقلابی» در خارج از کشور بر آن است که اساساً پس از انقلاب سال ۱۳۵۷، بسیاری از نویسندگان نامدار و یا کسانی که در خارج شهرت نویسندگی یافتند، به گونه‌ای اختیاری و یا اجباری میهن خود را ترک کردند و تجربه‌های مهاجرت را در نوشته‌های خود به کار گرفتند و ادبیات مهاجرت و تبعید بر پایه تقابل دوقطبی میهن و تبعید، بر زمینه جنگ و انقلاب نوشته می‌شود (یاوری، ۱۳۹۱: ۱۱۵).

او در ادبیات داستانی مهاجرت از دو مرحله شوک یا تکان اولیه و مرحله مصالحه و سازگاری یاد می‌کند. یاوری می‌نویسد: «نخستین گروه نویسندگان ایرانی در تبعید که بیشترشان از فعالان سیاسی بوده‌اند، در نوشته‌هایشان از کشور میزبان سخنی به میان نمی‌آورند. موضوع داستان‌های آنها، انقلاب و محل وقوع داستان‌ها، ایران است. این آثار را که معمولاً زندگی‌نامه و یا خاطره‌نویسی از تجربه‌های شخصی نویسندگانشان از زندان و جنگ و مبارزه است، خود نویسندگان در تیراژ پایین منتشر کرده‌اند. اما به موازات ادغام در جامعه جدید، تصویر انقلاب، به تدریج به پس‌زمینه رانده می‌شود، بی‌آنکه یکسره محو گردد؛ روایت‌های خاطره‌گونه از گذشته‌ای جان‌کاه و مخاطره‌آمیز، جای خود را به داستان‌هایی مبتنی بر جنبه‌های کمتر مشهود زندگی در تبعید می‌دهند؛ داستان‌هایی که پس‌زمینه‌شان نه سرزمین مادری، بلکه کشور میزبان است. بدین ترتیب تقابل دوقطبی میهن و تبعید، جای خود را به تقابل پذیرش و رد از سوی کشور میزبان می‌دهد. در این دوره حس تبعید درونی شده و واژه‌های بیگانه به ادبیات فارسی راه می‌یابند و متن‌های دوزبانه نوشته می‌شوند (همان: ۱۱۵-۱۱۷).

از منظر موضوعی و درون‌مایه‌ای نیز ادبیات مهاجرت به دوره‌هایی تقسیم شده است: «۱- ادبیاتی که به ستیزهای اجتماعی و سیاسی در ایران معطوف است. ۲- ادبیاتی که دغدغه‌های دوران نخست پناهندگی را به تصویر می‌کشد. ۳- ادبیاتی که پس از یک یا دو دهه اقامت در جامعه جدید، زندگی شهروند دوهویتی (ایرانی-آمریکایی و یا ایرانی- اروپایی) را بازتاب می‌دهد که گفتمان‌های دیگری را پیش روی خود قرار

داده است. ۴- ادبیات فرامکانی- فرازمانی که هیچ ردپایی از تبعید و یا مهاجرت در آن نمی‌توان یافت» (درویش‌پور، ۱۳۸۶: ۲۱۴).

با عنایت به همه این بحث‌ها که به شکلی کلی و در قالب بررسی ادبیات معاصر (شعر و داستان) نوشته شده، داستان‌نویسی ادبیات مهاجرت را در جریان‌های زیر می‌توان طبقه‌بندی کرد.

۱- داستان‌نویسی سیاسی

مهاجرت و روایت ادبی سیاست، پیوند دارند. موضوع و درون‌مایه داستان‌ها و رمان‌های متعددی از نویسندگان مهاجر ایرانی به‌ویژه آنهایی که به دلایل سیاسی یا به اجبار ترک وطن کرده‌اند، بیان مسائل و مباحث سیاسی و به گونه‌ای روایت داستانیِ تاریخ معاصر ایران است. انقلاب مشروطه و آرمان‌های آزادی‌خواهانه‌اش، کودتای ۲۸ مرداد و یأس‌ها و ناامیدی‌های بی‌پایانش و نیز انقلاب اسلامی و مسائل متفاوت پیرامون آن از جمله مبارزه‌های پیش از انقلاب و روند پیروزی و تثبیت انقلاب و جمهوری اسلامی و جنگ تحمیلی از جمله این مسائل و مباحث است. به‌ویژه در دهه نخست پس از انقلاب، در خارج از ایران، نویسندگان بسیاری داستان‌هایی با مضامین سیاسی نوشته‌اند. آثار آنها معمولاً زندگی‌نامه و یا خاطره - داستان‌نویسی‌هایی از تجربه‌های شخصی‌شان در مبارزه و زندان و مشاهده انقلاب است. مهشید امیرشاهی، نسیم خاکسار، داریوش کارگر، محسن یلفانی، محسن حسام، سردار صالحی، رضا علامه‌زاده، نعمت آزرم، شکوه میرزادگی، اکبر سردوزامی، حسین دولت‌آبادی، عباس معروفی، شهرام رحیمیان و... از این جمله‌اند. آنها در دهه ۶۰ عموماً به مسائل زندان‌ها و شرح راست یا ناراست حوادث دهه ۶۰ و مسائل متفاوت پیرامون انقلاب، از جمله مبارزه‌های پیش از انقلاب و روند پیروزی و تثبیت انقلاب و جمهوری اسلامی و جنگ تحمیلی می‌پردازند.

در میان خاطره‌ها و یادداشت‌های ایام زندانِ مهاجران که در قالب روایت‌های داستانی بازنویسی و منتشر شده و داستان‌های مربوط به وقایع دهه ۶۰، روایت‌های ماندگاری که وجه ادبی بارزی داشته باشند، کم است. اغلب آنها متأثر از ایدئولوژی

خاص یا گفتمان متضاد و مبارزِ با حاکمیت مستقر در ایران هستند و متن ادبی را مرکز مبارزه سیاسی قرار داده‌اند. از جمله این آثار که در آنها هنر داستان‌نویسی نیز کمابیش دیده می‌شود، داستان «مرائی کافر است» (۲۰۰۵) از نسیم خاکسار در کنار بازنویسیِ روایتِ شفق (۱۹۹۲) به قلم اکبر سردوزامی است. «مرائی کافر است» حدیثِ نفس‌گونه‌ای کوتاه از یک زندانی است. بازنویسیِ روایتِ شفق نیز روایت واقعی «شفق الله‌وردی» از هواداران تشکیلات پیکار است که در اوایل سال‌های ۶۰ به زندان می‌افتد، بعد با شرایطی آزاد می‌شود، به عراق می‌رود و از آنجا به آلمان پناهنده می‌شود. خاطرات او را اکبر سردوزامی بازنویسی کرده است.

سوره‌الغراب (چاپ نخست۱۳۶۳/۱۹۸۴) محمود مسعودی، روایت سورئالیستیک و تراژیک و نومیدانه انسان مدرن در جست‌وجوی حقیقت است. این رمان برداشت تازه‌ای از منطق‌الطیر عطار است؛ اما در روایتی بینامتنی، قصه پرواز مرغان دیگری را روایت می‌کند که در جست‌وجوی حقیقت‌اند. رمان در زبانی استعاری و بیانی نمادین، انقلاب ایران را در نظر دارد.

در حضر (۱۹۸۷) از مهشید امیرشاهی نیز روزهای انقلاب اسلامی را از منظر زنی روایت می‌کند که در ستیز با فضایی است که همه ذهن‌ها و میدان‌ها و خیابان‌ها را تسخیر کرده است (شیدا، ۱۳۸۲: ۲۱۷). زمینه رمان در سفر (۱۹۹۶) او نیز جنگ، انقلاب و تبعید است و تقابل سرزمین مادری و سرزمین ناآشنای تازه را نیز نشان می‌دهد.

در آنکارا باران می‌بارد (۱۳۷۱) از حسین دولت‌آبادی از جمله رمان‌های سیاسی است که در کنار بیان ستیزهای سیاسی شخصیت‌ها، به مسئله مهاجرت اجباری آنها و مسائل و مصائب دوران مهاجرت هم می‌پردازد. برجسته کردن نقش زنانی که درگیر کار سیاسی بوده‌اند از ویژگی‌های این رمان است.

مسعود نقره‌کار در رمان پنجره کوچک سلول من (۱۳۷۷)، ضمن روایت زندگی زن و شوهری که از اعضای گروهی سیاسی هستند، در پی بیان خشونت قدرت در مقابل مخالفان خود است.

محسن حسام در مجموعه داستان کوچه شامپیونه (۲۰۱۱)، داستان‌هایی با مضمون

سیاسی دارد. بخشی از مجموع نوزده داستان این مجموعه، راوی اتفاقات سیاسی ایران پیش از انقلاب است و برخی دیگر نیز به حوادث پس از انقلاب می‌پردازند. فضای برخی از این روایت‌ها ایران است و فضا و مکان برخی از آنها خارج از کشور. داستان‌های «اسکله» و «جاده»، راوی فضای سیاسی پیش از انقلاب‌اند.

رمان بی‌نام (۲۰۰۳) از رسول نژادمهر هم روایت دهه ۶۰ و زندان است. هیچ کدام از شخصیت‌های داستان نامی ندارد و تنها از طریق موقعیتی که در آن قرار گرفته، شناخته می‌شود. بنابراین چنان‌که داستان می‌گوید، تقدیر این سرزمین خاص است که یکی بازجو، یکی زندانی، یکی عروس، یکی داماد و یکی نقال است.

وقایع دهه نخست پس از انقلاب، در رمان و داستان‌های بسیار دیگری هم روایت می‌شود؛ نظیر اتفاق همان‌طور که نوشته می‌شود می‌افتد (۲۰۰۱) از ایرج رحمانی و بدون شرح، شرح حال نسل خاکستری (۱۳۷۵) از مهدی استعدادی شاد.

در اغلب آثار سیاسی دهه ۶۰ و ۷۰، پیام اجتماعی و سیاسی، ارزش زیبایی‌شناسانه اثر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و تلاش برای بیان اندیشه یا فکر و عمل سیاسی، ادبیت متن را کاهش داده است. از این‌رو مرور زمان، بسیاری از داستان‌های دهه ۶۰ مهاجران را از یادها برده است. مطالعه اینگونه آثار، بسیاری از منتقدان ادبی درون کشور، همچون هوشنگ گلشیری را به این نتیجه می‌رساند که بگویند: «اشکال نویسندگان آنسو این است که چون دستشان باز است، هرچه می‌خواهد دل تنگشان می‌گویند، پس عقده‌گشایی یا افشاگری را با داستان اشتباه می‌کنند» (گلشیری، ۱۳۷۱: ۷۹۷-۷۹۸).

در دهه‌های بعد و تا به امروز، نزدیک به همان شیوه مرسومِ دهه ۶۰ کارهایی کمابیش نوشته می‌شود، اما ژانر غالب نیست و ادبیاتِ سیاسی به شکلی که در دهه ۶۰ رواج داشت، دیگر جذابیت و رواج ندارد. داستان‌های سیاسی نویسندگان مهاجر از اواسط دهه ۷۰ به بعد، کم‌کم از شکل و شمایل افشاگرانه و مبارزه‌طلبانه صرف خارج شده، به سمت نوعی از روایت تحلیلی درباره تاریخ معاصر می‌رسد. رضا علامه‌زاده در رمان تابستان تلخ (۱۳۷۶)، روایتی از دوره محمدرضا شاه پهلوی در اواخر دهه ۳۰ و اوایل دهه ۴۰ ارائه می‌دهد. تابستان تلخ با تکیه بر دوره پهلوی، تباهی را در سرزمین

ایران گسترده می‌بیند و فرهنگ آن را عشق‌کش، تفاوت‌کش و زندان‌ساز و قدرت را سرکوبگر و درنده‌خو معرفی می‌کند (شیدا، ۱۳۹۴: ۱۹۲).

رضا دانشور در رمان خسرو خوبان (۱۹۹۴) در قالب سفر خیالی شخصیت‌ها به کوه های البرز، داستان انقلاب را به زبانی تمثیلی بیان می‌کند. رمان فریدون سه پسر داشت (۱۳۸۲) از عباس معروفی، روایتی از برادرانی است که فعال سیاسی هستند و در انقلاب به نحوی مشارکت داشته‌اند. آنها سرانجام راهشان از هم جدا می‌شود. رمان، روایتی از دگردیسی و پراکندگی‌ای است که پس از انقلاب برای عده‌ای پیش آمده است. در رمان فریدون سه پسر داشت، هر کدام از برادران و نیز پدر، نماینده گروهی از مبارزان و فعالان سیاسی پیش و پس از انقلاب هستند.

شهرام رحیمیان در رمان دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست داشت (۱۳۸۰)، گفتمان‌های زمانه برآمدن و سقوط مصدق را بیان می‌کند و ایرج رحمانی در رمان فرار به سامراء (۲۰۱۳)، روایتی تاریخی - تحلیلی از کودتای ۲۸ مرداد تا انقلاب ۵۷ و جمهوری اسلامی را می‌نویسد (همان: ۹۰-۱۱۱).

جریان داستان‌نویسی سیاسی، ارگان‌های مطبوعاتی و ناشرانی نیز داشته که به مثابه محفلی برای گرد هم آمدن این نویسندگان بوده است. هم‌زمانی مهاجرتِ فعالان سیاسی و نویسندگان سبب شد که ادبیات داستانی سیاسی و در کل ادبیات مهاجرت ایرانی، ابتدا در کنار و سایه نشریه‌های سیاسی و برای تکمیل فعالیت‌های آنها شکل بگیرد. گروه‌های سیاسی برای انتشار آثار نویسندگان از امکاناتی بهره‌مند بودند که نویسنده دور از وطن از آن سهمی نداشت. همچنین در سال‌های نخست، مخاطبان آثار نویسنده نیز اغلب در میان همین فعالان سیاسی و نیز هوادارانشان بود. در میان نشریه‌های سیاسی سال‌های نخست دهه۶۰، نشریه جهان که خود را ارگان سازمان چریک‌های فدایی خلق معرفی می‌کرد، از همان شماره‌های نخست به شعر و داستان و مباحث نظری ادبی هم اهمیت می‌داد. همچنین نشریه اندیشه رهایی، ارگان سازمان وحدت کمونیستی نیز اینگونه بود. مهاجران سیاسی در نیمه‌های دهه ۷۰ نشریه‌هایی را پدید آوردند که بیشتر به ادبیات می‌پرداختند. زمان نو، جمعه‌ها، مهاجر، هنر و ادبیات، اندیشه انقلاب، دبیره،

پر و پویش از این دست‌اند (مافان، ۱۳۸۶: ۳۲۶).

اما از اینها که بگذریم، هفت شماره از مجله الفبا به کوشش غلامحسین ساعدی (در سال‌های ۱۳۶۱-۱۳۶۴)، ۱۱۰شماره از مجله آرش به مدیرمسئولی پرویز قلیچ‌خانی (از بهمن ۱۳۶۹ تا بهمن ۱۳۹۲)، ۲۰ شماره از نامه کانون نویسندگان ایران در تبعید به همت نویسندگان متعدد (از سال ۱۳۶۸-۱۳۹۳) و مجله آوای تبعید از جمله مهم‌ترین محورهای گرد هم آمدن و محافل این نویسندگان بوده است.

۲- داستان‌نویسی هویت‌اندیش و فرهنگ‌محور

در ادبیات مهاجرت، در نسبت با تجربه مهاجرت و دوری از وطن، گرایش‌هایی متعدد و متنوع حضور دارد. برخی از نویسندگان، گذشته و سرزمین مادری را بهشتی از دست رفته می‌دانند و در حسرتِ فراق و دوری از آن می‌نویسند و برخی دیگر در گذشته جز تیرگی نمی‌بینند. آنها تیرگی گذشته را برجسته می‌کنند تا وجهی برای جَلای وطن بیابند و رفتن را توجیه کنند. این گروه، هر تعلّقِ خاطر به گذشته را نابود می‌کنند و تمام و کمال بسته و وابسته دنیای تازه می‌شوند. برخی نیز بینابین این دو گروه و فضا حرکت می‌کنند؛ گاه به این‌سو می‌چرخند و گاه به آن‌سو. آنچه در همه این تجربه‌ها مشابه است، گذشته‌ای است که همواره سایه خود را بر سر حال و آینده مهاجر می‌افکند. حتی اگر او به طور آگاهانه و عامدانه آن را نادیده بگیرد و پشت سر بگذارد، هرگز نمی‌تواند این گذشته را از دایره هویّت و زیست خود پاک کند.

سرگشتگی و حیرانی و حِسّ غربت و از همه مهم‌تر بحران هویّت و پدید آمدن دوقطبی‌های گسترده نظیر: اینجا و آنجا، دنیای گذشته و دنیای آینده، دیروز و امروز، زادگاه و سرزمین بیگانه، زبان مادری و زبان دیگری، هویت ایرانی و هویت اسلامی، تاریخ و اساطیر ایران و تاریخ اسلام و... از پیامدهای برخی مهاجرت‌هاست که در داستان‌ها بازتاب داشته است. بسیاری از مهاجران در جوامع میزبان هم در پی حفظ ارزش‌های فرهنگی و آداب و رسوم و به طور کلّی هویّت بومی خود هستند و هم به نحوی رفتار می‌کنند که میزبان آنها را به چشم بیگانه نگاه نکند. این راهبرد از سویی

ممکن است مهاجران را به حفظ زبان و فرهنگ بومی و فراگیری فرهنگ و زبان میزبان ترغیب کند، در نتیجه مهاجر صاحب زبان و فرهنگی دوگانه خواهد بود. از سوی دیگر ممکن است مهاجران در طول چند نسل، زبان و فرهنگ بومی را فراموش کنند و آن را تغییر دهند و به افرادی با هویّت جدید تبدیل شوند. از این‌رو مهاجران و به‌ویژه آن دسته از آنها که پدیدآورنده آثار ادبی هستند، به این پیامدها توجه کرده‌اند.

تنومندترین شاخه ادبیات مهاجرت، شاخه‌ای است که به دوگانگی هویتی مهاجران و درگیری‌های درونی آنان برای بریدن از گذشته و آغاز زندگی تازه در کشور مهاجرپذیر می‌پردازد. این بخش از ادبیات مهاجرت است که در مطبوعات ایران نیز امکان نشر یافته است (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۴۰۴). غم غربت و نوستالژی وطن از مهم‌ترین مضامین شعر و داستان نویسندگان و شاعران مهاجر ایرانی هم هست.

ساسان قهرمان در رمان‌های گسل (۱۳۷۴)،کافه رنسانس (۱۳۷۶) و به بچه‌ها نگفتیم... (۱۳۸۱)، اثر مهاجرت را بر روشن‌فکر و هنرمند می‌کاود. او به تفاوت‌های فرهنگی میان ایران و جهان غرب می‌پردازد. گاه دو جهان بیگانه می‌آفریند که با هم فاصله شگرف دارند و شخصیت‌های داستان‌ها نیز در واکنش به تناقض‌های پیرامونشان دچار تناقض و شکاف درونی‌اند (عزیزی، ۱۳۸۶: ۱۹۸).

گلی ترقی نیز در داستان‌هایش به‌ویژه در مجموعه دو دنیا (۱۳۸۱) دغدغه گذشته دارد. نوستالژی در این مجموعه عنصر اصلی برای حفظ و تداوم هویت است. داستان با این جمله‌های سؤالی شروع می‌شود: «من اینجا چه‌کار می‌کنم؟...کجا هستم» (ترقی، ۱۳۸۱: ۱۱-۱۳). تمام فصل نخست این مجموعه شرح این حیرانی است. نویسنده با بیانی استعاری، غریبگی راوی و ناآشنا بودن فضایی را که در آن حضور دارد بیان می‌کند. آدم‌های اطراف، صورت‌هایی مقوایی و چشم‌هایی مسدود دارند و مچاله و ویران‌اند (احمدزاده، ۱۳۹۱: ۱۴).

مهشید امیرشاهی نیز که پیشتر در جریان سیاسی با دو رمان در حضر و در سفر شناخته شده بود، در چهارپاره ماداران و دختران (شامل چهار رمان اجتماعی که سه تای آن با عناوین عروسی عباس‌خان (۱۳۷۸)، دده قدم‌خیر (۱۳۷۹)، ماه عسل

شهربانو (۱۳۸۰) منتشر شده)، راوی دنیای آدم‌های نسل‌های پیشین است. روایت رمان، زندگی گذشتگان و نسل‌های پیشین را خواستنی‌تر و دوست داشتنی‌تر می‌یابد. دنیای رمان‌های سیاسی امیرشاهی، دنیایی گریزاننده از زندگی نویسنده و مخاطبانش است، اما دنیای مادران و دختران، دنیای جذاب و جای زیستن نسل‌های پیش است.

مجموعه نوار گمشده (۲۰۰۱) از ناصر زراعتی در بردارنده داستان‌هایی از تجربه نویسنده در دوره مهاجرت است. این مجموعه و داستان بلند او با نام «با دُرّ در صدف» حکایت تنهایی و فکر کردن به وطن است. «نوار گمشده» که نام مجموعه داستان را هم به خود اختصاص داده، داستانی مؤثر و گیرا با بافت و پرداختی درخور توجه است (خاکسار، ۱۳۸۱: ۳۵۳).

در داستان کوتاه «مرغ عشق» (۱۳۷۷) از عدنان غریفی، میان پدر و مادری مهاجر با فرزندشان که متولد و پرورش‌یافته هلند است، اختلاف پیش می‌آید. این اختلاف در قالب کاربرد متفاوت زبان بازنمایی می‌شود. رمان مهاجر و سودای پریدن به دیگرسو (۱۳۸۹) از علی نگهبان هم داستانی از زندگی چند ایرانی در مهاجرت است که گرفتار نوستالوژی سرزمین مادری هستند. درون‌مایه اصلی رمان، مسئله هویت است. روایت رمان، تناقض زندگی واقعی و آرمان‌های ذهنی مهاجران را نشان می‌دهد. در این رمان نیز مانند بسیاری از داستان‌ها و رمان‌های هویت‌اندیش مهاجران، تاریخ اساطیری و نیز تاریخ پیش از اسلام ایران، حضور جدی دارد. مهاجران در بازسازی هویتی خویش در جست‌وجوی هویت ایرانی - ساسانی‌اند و به آن رجوع می‌کنند. بسیاری از نام‌ها زنده می‌شود و آیین‌ها و رسم‌های ایرانی گرامی داشته می‌شود.

از سوی دیگر با روایت‌هایی هم روبه‌رو هستیم که فرهنگ مقصد (کشور مهاجرپذیر یا دیگری) را جایگزین فرهنگ مبدأ (کشور مهاجرفرست یا خودی) کرده و آثاری را پدید آورده‌اند که در حاشیه دو فرهنگ اصلی حاکم رشد کرده و روی خط مرزی دو فرهنگ (مبدأ و مقصد) نوشته شده است. در این آثار با هویّت سرگردان روبه‌روییم و نویسنده به خلق زبان و مفاهیم جدیدی پرداخته است که در برزخ میان مقصد و مبدأ قرار دارد. حسین نوش‌آذر در داستان «بزرگراه»، به جنگ حس «حاشیه‌نشینی دوگانه» رفته است؛

حس کسانی که هم از متن سرزمین مادری به حاشیه رانده شده‌اند و هم هرگز در سرزمین جدید، بختی برای گریز از حاشیه به متن و جدی گرفته شدن نیافته‌اند.

۳- داستان‌نویسی زنان مهاجر

صدای نویسندگان زن در میان ایرانیان خارج از کشور، روشن و رساست. انتشار آثار آنها به صورت یک جریان ادبی از وقایع مهم ادبیات مهاجرت است. عنوان «داستان‌نویسان زن» پیش از آنکه نشانه نوعی طبقه‌بندی موضوعی برحسب جنسیت باشد، ناشی از نوعی الزام برای کنار هم قرار دادن دسته‌ای از نویسندگان است که در چارچوب اندیشگانی مشابهی درباره مسائلی مشترک نوشته‌اند. تا پیش از انقلاب اسلامی، نویسندگان زن انگشت‌شمارند و از نام‌های شاخصی نظیر سیمین دانشور، گلی ترقی، مهشید امیرشاهی و چند نفر دیگر که بگذریم، به زحمت می‌توان اثری از نویسندگان زن نشان داد. تبعاً در میان مهاجران نیز نویسنده زن حضور ندارد. اما پس از پیروزی انقلاب، حضور زنان در میان نویسندگان داخلی بسیار چشمگیر است. همچنین در میان مهاجران نیز زنانِ نویسنده بسیاری حضور دارند و در عرصه نوشتن، مخاطبان بسیار پیدا کرده‌اند. زنان ایرانی در نوشتن به زبان سرزمین میزبان نیز پیشرو هستند و به نظر می‌رسد در مورد اخیر هم از نظر تعداد و هم از نظر جلب نظر مخاطب خارجی موفق‌تر بوده‌اند. تعداد زنان نویسنده در ادبیات داستانی مهاجرت بسیار است. بسیاری از زنان مهاجر، تجربه نویسندگی را از دوران مهاجرت شروع کرده‌اند.

حورا یاوری بر آن است که نویسندگان زن با وجود تفاوت بسیار در لحن، محتوا، نوع روایت، رویکرد نسبت به انقلاب و کشورهای میزبان، گذر تدریجی و دردناکی از یک زندگی امن و درون‌گرایانه به یک زندگی شهری و تصمیم‌گیری آشکار دارند (یاوری، ۱۳۹۱: ۱۱۸). شخصیت‌های زن در این داستان‌ها در امور زنان بسیار فعال‌اند و در پی آن‌اند که تفاوت‌های ظریف روح زنانه را روشن کنند و در پیوند با یکدیگر قرار گیرند. نگاه زنان به مهاجرت درمجموع مثبت‌تر از مردان است و ادبیات زنان مهاجر کمتر از خصلت نوستالژیک برخوردار بوده، بیشتر به طرح مسئله جنسیت و نابرابری زنان و

مردان، هویت‌یابی مستقل زنان و عشق گرایش داشته است. آثار نویسندگانی چون مهرنوش مزارعی، سودابه اشرفی، پرتو نوری علا، مهستی شاهرخی، نیلوفر بیضایی، زیبا کرباسی، روح‌انگیز شریفیان، گلی ترقی، سودابه فضایلی و... از این دست است. ملیحه تیره‌گل می‌نویسد: زنان نویسنده مهاجر در دو زمینه از مردان نویسنده پیشی گرفته‌اند: «۱- شکستن تابوهای فرهنگی یا دست‌کم رویارویی بدون خودفریبی با آنها، که در آثار زنان از سطح کلام فراتر رفته و به معنایی کنشگر رسیده است. ۲- توفیق نسبی در شناسایی «خود»، یعنی در دستیابی به استقلال درونی» (تیره‌گل، ۱۳۸۳: ۷۳).

مهرنوش مزارعی در مجموعه بریده‌های نور (۱۹۹۴)، زنانی را به تصویر می‌کشد که در تلاش در جهت رفع ابهام از تفاوت‌های ظریف روحیات زنانه و ایجاد اتحادی مستحکم با یکدیگر هستند (یاوری، ۱۳۹۱: ۱۱۹). در غریبه‌ای در اتاق من، به زنانِ مهاجری توجه می‌شود که در پیله تنهایی خود به سر می‌برند؛ آدم‌هایی که در گذشته فرهنگی و انسانی خود زندگی می‌کنند و در پی بازگشت به آن‌اند. در این داستان‌ها به زمینه‌های سیاسی مهاجرت پرداخته نمی‌شود، بلکه هر چه هست، انسان است و درونیات او. داستان‌های مزارعی تصویرگر زندگی زنانی است که با رجوع به خود سعی در بازنمایی وجه فراموش‌شده‌شان دارند؛ وجهی که در غالب شخصیت‌های زن داستان مشترک است.

سودابه اشرفی در رمان ماهی‌ها در شب می‌خوابند (۱۳۸۳) به دغدغه‌های زنان توجه کرده و درصدد نشان دادن رنج‌ها و مرارت‌های زن ایرانی است. او در این رمان، نقبی به فضای سیاسی- اجتماعی قبل و بعد از انقلاب می‌زند و به فعالیت‌های سیاسی قهرمانان رمان هم می‌پردازد.

روح‌انگیز شریفیان در داستان‌هایش به‌ویژه در رمان چه کسی باور می‌کند رستم (۱۳۸۲)، راوی مفاهیمی مانند بیگانگی، نوستالژی بازگشت به وطن و هویّت ایرانی است. احساس بیگانه بودن، دگربودگی و حاشیه‌نشینی در جامعه جدید، اعتمادبه‌نفس شخصیت اصلی داستان را که یک زن است، درهم ریخته و حس بی‌مقداری و بی‌ارزشی را به‌تدریج به او منتقل کرده، او را وادار به پناه بردن به نوستالژی و گذشته می‌کند.

شالی به درازای جاده ابریشم (۱۳۷۸) از مهستی شاهرخی، داستان مصائب و رنج‌های دختری جوان و تنها، در جامعه‌ای بیگانه است. او که به انگلستان مهاجرت کرده و در فهم و شناخت راه و رسم زندگی مردم لندن هم دچار مشکل است، با مردی اسپانیایی‌زبان آشنا شده که خود متعلق به فرهنگ سومی است. در رمان، با سه دسته نشانگان هویتی - فرهنگی ایرانی، اروپایی و خرده‌فرهنگ کارگران مهاجر اسپانیایی مواجه هستیم. این منظومه‌هایِ نشانه‌ای حول محور زبان سامان یافته‌اند.

در داستان‌های عزت‌السادات گوشه‌گیر، جست‌وجوی هویت زنانه و به‌ویژه هویت جنسی زنان، موضوع و درون‌مایه داستان‌هاست. او در مجموعه داستان و ناگهان پلنگ گفت: زن (۲۰۰۱) در ده داستان، با محوریت شخصیت‌های زن، مسائل مختلف وابسته به زنان را روایت می‌کند.

زنان نویسندهٔ مهاجر در نقد ادبی و انتشار کتاب‌ها و مقاله‌های نظری درباره مسئله زن نیز فعال بوده‌اند. مجله‌هایی نظیر نیمه دیگر، آوای زن، ایران گوهر، پیوند آزادی، جهان زنان و زن ایرانی را آنها منتشر کرده یا از آن به عنوان پایگاهی برای طرح مسائل زنان بهره برده‌اند (نیمه دیگر، شماره ۱۱: ۹۶). نیمه دیگر از جمله مجله‌های پرنفوذ خارج از کشور است که برای زنان منتشر شده است.

۴- داستان‌های پراکنده

در کنار سه جریان مهم و غالب داستان‌نویسی یادشده، با داستان‌های متعددی هم مواجه هستیم که در زمینه‌های دیگری هستند. هر چند می‌توان برخی از آنها را در قالب سه جریان پیشین نیز دسته‌بندی کرد، موضوع و درون‌مایه آنها عموماً متفاوت با آثار دیگر است. مصطفی فرزانه در رمان‌های خانه تبعید (۱۳۶۷) و چاردرد (۱۹۸۲) و برخی داستان‌های کوتاهش به توصیف فضاهای اجتماعی دهه ۳۰ می‌پردازد. چنان‌که مسعود نقره‌کار نیز در بچه‌های اعماق (۱۳۷۰)، رمانی جامعه‌شناختی می‌آفریند و به نقد آداب و رسوم جامعه سنتی ایران و به‌ویژه چهره فرهنگی و مکانی تهران در محله‌های جنوب شهر می‌پردازد. محمود فلکی نیز در رمان سایه‌ها (۱۳۷۶) به روایت خانواده‌ای

اربابی و خرده‌مالک در شمال ایران و در اواخر دهه ۳۰ و دهه ۴۰ می‌پردازد که هم‌زمان با اصلاحات ارضی همه چیزش را از دست داده و تمام مناسباتش با زندگی اربابی سابق بریده شده است.

برخی از نویسندگان نیز به نوشتن داستان‌ها و روایت مسائلی می‌پردازند که در جامعه ایرانی به نحوی تابو محسوب می‌شود. پرداختن به مسائل اروتیک و نوشتن درباره آن از جمله مسائلی است که برخی بدان پرداخته‌اند. مانیا اکبری در مجموعه داستان‌های بدون دکوپاژ (۱۳۹۲)، گِرد زندگی زنان و مردانی می‌گردد که به نوعی مسئله جنسی، عمده‌ترین دغدغه ذهنی آنهاست.

نتیجه‌گیری

مسئله این پژوهش، کشف جریان‌های داستان‌نویسی مهاجرت بوده است. در ادبیات داستانی مهاجرت می‌توان به جریان‌هایی در داستان نویسی قائل شد. این جریان‌ها چند ویژگی عمده دارند. هرکدام زمینه سیاسی و اجتماعی ویژه‌ای دارند. شروع هر جریان، گسترش وامتداد آن وابسته به زمینه سیاسی و اجتماعی است. هرکدام از جریان‌ها دارای نویسندگان شاخصی هستند که با آثارشان به جریان مورد نظر هویت می‌بخشند. همچنین هرکدام از این جریان‌ها را محافل یا گروه‌ها و نشریاتی حمایت می‌کنند. شروع ادبیات داستانی مهاجرت، سمت و سویی سیاسی دارد و در سال‌های نخست پس از انقلاب، اغلب مهاجران در کنار گروه‌های سیاسی به نوشتن داستان می‌پردازند و ویژگی نوشته‌های مهاجران ایرانی در سال‌های نخست، اعتراض سیاسی است و آنچه نوشته می‌شود مضمون صِرف سیاسی دارد. کم‌کم پس از گذشت زمان در کنار سیاست، اندوه گذشته و نوستالژی وطن نیز در آثار نویسنده برجسته‌تر می‌شود. بعدها وقتی دوری از وطن طولانی می‌شود و مفهوم وطن در ذهن نویسنده مهاجر یا تبعیدی به خاطره‌ای دور و دورتر تبدیل می‌شود و رابطه او با جامعه مادری ضعیف و ضعیف‌تر می‌شود، دگردیسی‌هایی درون او پدید می‌آید. تقابل اکنون به سطح دیگری می‌رسد؛ تقابل سرزمین مادری و سرزمین دیگری. نویسنده اکنون با جامعه دیگری (میزبان) مواجه

است و در چنین وضعیتی که امید به بازگشت کمتر و ضعیف‌تر شده، کشف دوبارهٔ خود و کشف زندگی دوباره در میان دو میهن، دو فرهنگ و دو زبان روی می‌دهد. از این‌رو در متن ادبی نیز دگردیسی‌هایی پدید می‌آید. ساخت ادبی، زبان و فرم، تصاویر و ایماژها نیز در متن ادبی و به‌ویژه در عمیق‌ترین لایه‌های متن، تأثیری شگرف برجای می‌نهند. در این مرحله، جریان تازه‌ای به وجود می‌آید که مضمونش مسئله هویت‌یابی است.

در داستان‌نویسی مهاجرت جریان دیگری هم شکل می‌گیرد. زنان نویسنده بسیاری پس از انقلاب مهاجرت می‌کنند و نیز نویسندگان زن بسیاری هم در دوران مهاجرت، نویسنده می‌شوند. آنها به شکل خاص به مسئله زن توجه دارند. زنان نویسنده هم از نظر تعداد و هم از نظر روایت خاص مسئله زنان در ادبیات مهاجرت شاخص‌اند. آنها دنیایی را روایت می‌کند که در روایت‌های دیگر نادیده گرفته شده یا کم اهمیت بوده است.

پی‌نوشت

۱. تنها موردی که از واژه مکتب استفاده شده، نام‌گذاری بخشی از شعر فارسی یا شاخه‌ای از شعر قرن دهم هجری با عنوان «مکتب وقوع» است. اما این کاربرد در معنای اصطلاحی امروزی، نسبتی با واژه مکتب ندارد. چنان‌که احمد گلچین معانی نیز که در کتاب «مکتب وقوع در شعر فارسی» از واژه مکتب استفاده کرده، منظورش چیزی است که در نقد ادبی ایران از آن با عنوان سبک یاد می‌شود. او هم در متن و هم در مقدمه کتاب، این دو واژه را به جای هم به کار می‌برد (گلچین معانی، ۱۳۸۴: ۷).

۲. برای دیدن نمونه‌ها ر.ک: طاهری، ۱۳۹۲: ۲۸-۳۹ و حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۴۱- ۴۶.

۳. در این‌باره سه کتاب‌شناسی زیر در دسترس است: کارگر، داریوش (۱۹۹۶/۱۳۷۵) کتاب‌شناسی داستان کوتاه فارسی در خارج از کشور، سوئد، نشرباران؛ محرابی، معین الدین (۱۹۹۵) کتاب‌شناسی کتاب‌های فارسی منتشره در خارج از کشور (۱۳۵۷-۱۳۷۳)، مجموعه سوم، به ضمیمه: معرفی جزوه‌ها، سوئد - استکهلم، باران.

منابع

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

استعدادی‌شاد، مهدی (۱۳۷۵) بدون شرح – شرح حال نسل خاکستری، آلمان، البرز.

اکبری، مانیا (۱۳۹۲) داستان‌هایی بدون دکوپاژ، لندن، نوگام.

امیرشاهی، مهشید (۱۳۷۹) دده قدم‌خیر، استکهلم، فردوسی.

---------- (۱۳۸۰) ماه عسل شهربانو، استکهلم، فردوسی.

---------- (۱۳۸۷) عروسی عباس‌خان، استکهلم، فردوسی.

---------- (۱۹۸۷) در حضر، کالیفرنیا، شرکت کتاب.

---------- (۱۹۹۶) در سفر، کالیفرنیا، شرکت کتاب

برمکی، سارا (۱۳۹۴) هویت، بازنمایی، روایت: تجربه مهاجرت، در ادبیات معاصر ایران با رویکرد روایت شناسی پسا استعماری، رساله دوره دکتری، به راهنمایی غلامعلی فلاح، تهران، دانشگاه خوارزمی.

ترقی، گلی (۱۳۸۱) دو دنیا، تهران، نیلوفر.

تیره‌گل، ملیحه (۱۳۷۷) مقدمه‌ای بر ادبیات فارسی در تبعید ۱۳۵۷-۱۳۷۵، تگزاس.

---------- (۱۳۸۳) «ادبیات فارسی در تبعید، در مهاجرت، در خانه»، عصر پنجشنبه، شماره ۸۱-۸۲، پاییز، صص ۷۴-۶۴.

---------- (۱۳۸۶) «پیرامون شناسنامه ما»، آرش، شماره ۱۰۰، مهر، صص ۱۴-۵.

حسام، محسن (۲۰۱۱) کوچه شامپیونه، سوئد، باران.

حسین‌پور چافی، علی (۱۳۸۴) جریان‌های شعر فارسی از کودتا ۱۳۳۲ تا انقلاب ۱۳۵۷، تهران، امیرکبیر.

خاکسار، نسیم (۱۳۸۱) «معرفی کتاب‌های رسیده»، نامه کانون نویسندگان در تبعید، شماره چهاردهم، صص ۳۶۰-۳۵۰.

---------- (۲۰۰۵) مرائی کافر است، هلند، بنیاد فرهنگی پازند.

خدایی، نرجس (۱۳۹۵) ادبیات بینافرهنگی؛ نویسندگان برون‌تبار در آلمان، تهران، علمی-فرهنگی.

دانشور، رضا (۱۳۸۲) خسرو خوبان، چاپ دوم، پاریس، خاوران.

درویش‌پور، مهرداد (مهر ۱۳۸۶) «آشیانه نو و افق‌های تبعید؛ نگاهی کوتاه به جامعه‌شناسی ادبیات فارسی در تبعید و مهاجرت»، آرش، شماره ۱۰۰، صص ۲۱۵-۲۱۰.

دولت‌آبادی، حسین (۱۳۷۱) در آنکارا باران می‌بارد، پاریس، ناکجا.

رحمانی، ایرج (۲۰۰۱) اتفاق آنطور که نوشته می‌شود می‌افتد، بی‌جا، بی‌نا.

---------- (۲۰۱۳) فرار به سامراء، بی‌جا، بی‌نا.

رحیمیان، شهرام (۱۳۸۳) دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست داشت، تهران، نیلوفر.
---------- (۲۰۰۵) مردی در حاشیه، استکهلم، باران.
روشنگر، مجید (۱۳۷۳) «چند اشاره»، فصلنامه بررسی کتاب، دوره جدید، سال پنجم، شماره هفدهم، بهار، صص ۱۸۳۵-۱۸۳۶.
زنجانی، حبیب‌الله (۱۳۸۵) مهاجرت، تهران، سمت.
زهره‌وند، سعید (۱۳۹۵) جریان‌شناسی شعر دهه هفتاد، تهران، روزگار.
سردوزامی، اکبر (۱۹۹۲) بازنویسیِ روایتِ شفق، استکهلم، آرش.
سیف، اسد (۲۰۰۲) ذهن دربند، سوئد، باران.
شاهرخی، مهستی (۱۳۷۸) شالی به درازای جاده ابریشم، تهران، ورجاوند.
شریفیان، روح‌انگیز (۱۳۸۲) چه کسی باور می‌کند رستم، تهران، مروارید.
شمیسا، سیروس (۱۳۹۱) کلیات سبک‌شناسی، تهران، میترا.
شیدا، بهروز (۱۳۸۰) پنجره‌ای به بیشه اشاره، سوئد، باران.
-------- (۱۳۸۲) گم شده در فاصله دو اندوه، سوئد، باران.
-------- (۱۳۹۱) زنبور مست آنجا است، سوئد، باران.
-------- (۱۳۹۴) باران برهوت بوف‌کورها، سوئد، باران.
طاهری، قدرت‌الله (۱۳۹۲) بانگ در بانگ؛ طبقه‌بندی نقد و تحلیل جریان‌های شعری معاصر ایران از ۱۳۵۷ تا ۱۳۸۰، تهران، علمی.
عزیزی، هومن (۱۳۸۶) «پس از پنج سال غربت»، آرش، شماره ۱۰۰، مهر، صص ۲۰۰-۱۹۷.
علامه‌زاده، رضا (۱۳۷۶) تابستان تلخ، لندن، اچ اند اس.
غریفی، عدنان (۱۳۷۷) «مرغ عشق»، نامه کانون نویسندگان در تبعید، شماره یازدهم، صص۹۴-۱۱۴.
فلاح، غلامعلی و دیگران (۱۳۹۵) «چالش عناصر هویت‌ساز سرزمین مادری و میزبان در فضاهای بیناگفتمانی مهاجرت در رمان‌های ادبیات مهاجرت فارسی»، جستارهای زبانی، شماره ۵، صص ۱۹-۴۹.
فلکی، محمود (۱۳۷۶) سایه‌ها، آلمان، آوا.
قانون‌پرور، محمدرضا (۱۳۹۴) آینه ایرانی؛ تصویر غرب و غربی‌ها در داستان ایرانی، ترجمه مهدی نجف‌زاده، تهران، نیسا.
قهرمان، ساسان (۱۳۷۴) گسل، تورنتو، افرا.
---------- (۱۳۷۶) کافه رنسانس، تورنتو، افرا.
---------- (۱۳۸۱) به بچه‌ها نگفتیم، تورنتو، افرا.
کارگر، داریوش (۱۳۷۵) کتاب‌شناسی داستان کوتاه فارسی در خارج از کشور، سوئد، باران.

گلچین‌معانی، احمد (۱۳۴۸) مکتب وقوع در شعر فارسی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۱) آیینه‌های دردار، تهران، نیلوفر.
گوشه‌گیر، عزت‌السادات (۲۰۰۱) وناگهان پلنگ گفت: زن، شیکاگو.
مافان، مسعود (۱۳۸۶) «ریشه‌های ادبیات داستانی و نقد و پژوهش و نشریات ادبی خارج از کشور»، آرش، شماره ۱۰۰، صص ۳۲۵-۳۳۶.
محرابی، معین‌الدین (۱۹۹۵) کتاب‌شناسی کتاب‌های فارسی منتشره در خارج کشور (۱۳۵۷ تا ۱۳۷۳)، مجموعه سوم، به ضمیمه: معرفی جزوه‌ها، سوئد - استکهلم، باران.
مدرسی، یحیی (۱۳۹۳) زبان و مهاجرت، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
مزارعی، مهرنوش (۱۳۸۲) غریبه‌ای در اتاق من، تهران، آهنگ دیگر.
---------- (۱۹۹۴) بریده‌های نور، لس‌آنجلس، ری‌را.
مسعودی، محمود (۲۰۰۹) سوره‌الغراب، سی‌ودو حرف.
معروفی، عباس (۱۳۸۰) فریدون سه پسر داشت، آلمان، چاپخانه مرتضوی.
میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۶) واژه نامه هنر داستان نویسی ، تهران، مهناز.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳) صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد سوم و چهارم، تهران، چشمه.
---------- (۱۳۸۴) هشتاد سال داستان کوتاه ایرانی، جلد سوم، تهران، کتاب خورشید.
نژاد مهر، رسول (۲۰۰۳) بی‌نام، سوئد، کتاب ارزان.
نقره‌کار، مسعود (۱۳۷۰) بچه‌های اعماق، آلمان، نوید.
---------- (۱۳۷۷) پنجره کوچک سلول من، سوئد، باران.
نگهبان، علی (۱۳۸۹) مهاجر و سودای پریدن به دیگرسو، ونکوور.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۲) «جنبه‌ها و جوانب ادبیات مهاجرت در فارسی معاصر»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، فروردین، صص ۳۷-۳۰.
یاوری، حورا (۱۳۹۱) «ادبیات داستانی پس از انقلاب اسلامی در خارج از کشور»، در: ادبیات داستانی در ایران‌زمین، ترجمه پیمان متین، تهران، امیرکبیر.
یزدانی، کیقباد (۱۳۸۷) درآمدی بر ادبیات مهاجرت و تبعید، تهران، چشمه.

SHeyda, Behrooz (2016) Trace of Time: the image of the Islamic revolution the Hero and Martyrdom in Persian Novels Written in Iran and Exile, Uppsala.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و نهم، تابستان ۱۳۹۷: ۱۵۲-۱۲۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۹/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۰۸

شگردهای فانتزی‌سازی در داستان‌های «محمدرضا شمس»

رضا صادقی شهپر *
زهره بهنام‌خو **

چکیده

فانتزی انواع گوناگونی چون فانتزی پری‌وار، تمثیلی، واقع‌گرا، فلسفی، گروتسک و... دارد و از یک منظر به فانتزی عام و فانتزی نو و از منظری دیگر به فانتزی فرودین و فرازین تقسیم می‌شود. می‌توان گفت وجه تمایز انواع فانتزی‌ها در نوع تخیل موجود در آن‌هاست، اما آنچه در همه آن‌ها مشترک است آفریدن دنیایی تخیلی و فراواقعی است. خلق این دنیای تخیلی و فانتاستیک از طریق شگردهایی صورت می‌گیرد که البته در همه آثار فانتزی، ثابت و از پیش شناخته‌شده نیست بلکه از طریق بررسی‌های مختلف می‌توان به آن‌ها پی برد. نگارندگان در این پژوهش با بررسی چهار داستان از محمدرضا شمس، یازده شگرد فانتزی‌ساز را مشخص کرده‌اند که برخی از آن‌ها در مقایسه با پژوهش‌های پیشین تازگی دارند؛ مانند انتخاب راوی و قهرمان دیوانه‌نما، زمان‌پریشی، عینیت بخشیدن به مثل‌ها و نفرین‌ها و دعاها، استفاده از کهن‌الگوها و شخصیت‌های جادویی قصه‌های کهن، بنا نهادن داستان بر پایهٔ ضرب‌المثل‌ها و فرهنگ عامه، و جان‌بخشی به مردگان و برانگیختن عالم اموات. از حیث انواع نیز، گونه‌های مختلف فانتزی اعم از واقع‌گرا، فلسفی، پری‌وار، تمثیلی، گروتسک و فانتزی اشیا را در داستان‌های شمس می‌توان دید.

واژه‌های کلیدی: فانتزی، شگردهای فانتزی‌ساز، تخیل، محمدرضا شمس، داستان.

---

* نویسندهٔ مسئول: دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان r.s.shahpar@gmail.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان Aber56@yahoo.com

مقدمه

تخیّل، مهم‌ترین عنصر فانتزی است و وقتی خیال، مرزهای واقعیت را درمی‌نوردد و به صورتی خاص واقعیت را در جهت خواسته‌های خود تغییر می‌دهد، فانتزی خلق می‌شود. از آنجا که تخیل کودکانه، تخیّلی خلّاق است، شاید بتوان گفت تخیل فانتزی هم قرابت محسوسی با تخیل کودکانه دارد و از همین‌روست که فانتزی‌ها اغلب جزء ادبیات کودک هستند. اهمیت تخیل در فانتزی به قدری است که گاهی از آن با اصطلاح داستان «خیال و وهم» یاد می‌کنند (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۱۰۵) از این‌رو «خلق داستانی کاملاً تخیلی - و در عین حال باورکردنی- از نشانه‌های ژانر ادبی فانتزی است» (براون و تاملینسون، ۱۳۷۷: ۴۸).

سرگرم‌کنندگی نیز از ویژگی‌های اصلی فانتزی است و به همین دلیل کودکان بدان رغبتی تمام دارند. اما در همان حال فانتزی‌ها بیان‌کنندهٔ عمیق‌ترین آرزوها و باورهای انسانی هستند و مخاطب را در درک بهتر جهان یاری می‌کنند. «فانتزی به کودکان کمک می‌کند که تخیّلشان را گسترش دهند یا آن را بهبود بخشند» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۳۵). در آثار فانتزی علاوه بر لذت‌بخشی و سرگرم‌کنندگی «عمدتاً به نیازهای کودک مانند نیاز به دوست داشته شدن و محبت، آشنایی با آداب اجتماعی، آشنایی با پدیده‌های جهان و آشنایی با مباحثی در حوزهٔ علوم پرداخته می‌شود» (باقری، ۱۳۸۷: ۸۹).

ژانر فانتزی همواره بخش شیرین و تأثیرگذار ادبیات کودک و نوجوان بوده است؛ به طوری که با ایجاد پلی میان افکار و درونیات کودک با واقعیات بیرونی، جهانی سرشار از دغدغه‌های کودکانه را در اختیار مخاطب خود قرار می‌دهد. اهمیت داستان‌های فانتزی در پرورش ناخودآگاه کودک و پروراندن سوژه‌ها برای رساندن پیام یا برداشت بهنجار و مفید برای زندگی است (ابراهیمی لامع، ۱۳۹۱: ۵۴) و به گفتهٔ شیلا اگف[1]، خالقان آثار فانتزی ممکن است از خیالی‌ترین، دور از ذهن‌ترین و غریب‌ترین صور خیال استفاده کنند، اما دغدغهٔ اصلی آنها سلامت جان بشری و همبستگی خویشتن است (لین، ۱۳۷۹: ۹). بنابراین فانتزی با آفرینش فضاهای شگفت‌انگیز، از یکسو باعث سرگرمی کودکان

1. Sheila Egoff

می‌شود و از سوی دیگر دربارهٔ مسائلی سخن می‌گوید که می‌تواند زندگی آنها را بسازد. فانتزی به کودکان، بینش و دید کافی برای رویارویی با موقعیت‌های مختلف می‌دهد و آنها را از خطرات بی‌خبری و بیگانگی با حقایق زندگی می‌رهاند (صدری‌نیا و منفردان، ۱۳۹۵: ۱۴۹).

فانتزی‌ها محصول دنیای نو و دوران جدید هستند، اما در واقع ادامه شیوه افسانه‌نویسی قدیم به شمار می‌آیند. فانتزی در اواسط قرن نوزدهم و از دل رمانتیسم بیرون آمد و در واقع واکنشی بود به مخالفت عصر روشنگری و خردگرایی با هر آنچه رنگ و بوی تخیل داشت. بریتانیای عصر ویکتوریا، مهد نخستین فانتزی‌ها بود، به طوری که برخی از شاهکارهای فانتزی مانند «آلیس در سرزمین عجایب» اثر لوئیس کرل (۱۸۶۵) در همین دوره آفریده شدند و در قرن بیستم و پس از آن نیز فانتزی‌های مشهور بسیاری در کشورهای ایتالیا (پینوکیو اثر کارلو کلودی)، فرانسه (دور دنیا در هشتاد روز اثر ژول ورن) و آمریکا (جادوگر اوز اثر فرانک بائوم) خلق شد (محمدی، ۱۳۷۸: ۷۸-۹۰).

اما فانتزی در شکل کهن و کلاسیک آن در فرهنگ و ادب فارسی و در میان حکایات و قصه‌های ایرانی سابقه‌ای طولانی دارد؛ زیرا آمیختگی خیال و واقعیت برای خلق جهانی نو از ویژگی‌های فرهنگ فارسی است که بیش از همه در داستان‌های خیالی و قصه‌های عامیانهٔ پری‌وار به چشم می‌خورد که اتفاقاً فانتزی پریانی امروزه یکی از انواع فانتزی‌ها به شمار می‌آید. همچنین اینگونه از فانتزی‌ها را در قصه‌های حماسی و قهرمانی مانند «سام‌نامه» خواجوی کرمانی و «هفت پیکر» نظامی و نظایر آن که با عناصر تخیلی و طلسم و جادو و حضور پریان درآمیخته‌اند، بیشتر می‌بینیم.

در ریشه‌یابی فانتزی می‌توان گفت که نسب آن به اسطوره‌ها و حماسه‌ها و نیز به افسانه‌های پری‌وار می‌رسد. سفر پرحادثهٔ «گیلگمش» به جنگل سدر و جست‌وجوی گیاه بی‌مرگی، سرگردانی قهرمانان «اودیسه» در دریا و رویارویی با غول‌های یک‌چشم آدم‌خوار و داستان‌های ضحاک و اسفندیار شاهنامه با موجودات و اعمال فراطبیعی و بسیاری از قصه‌های فارسی که ردّپای پریان در آنها دیده می‌شود، همگی مایه‌هایی از تخیل فانتاستیک دارند (همان: ۶۰-۶۶).

اما فانتزی در معنای نو و مدرن آن مدت‌زمان زیادی نیست که مورد توجه و اقبال نویسندگان ایرانی قرار گرفته است. سابقه نخستین فانتزی‌های نو به اواخر عهد قاجار یعنی اواخر قرن سیزدهم شمسی می‌رسد که ابتدا در شکل ترجمه افسانه‌های ازوپ و لافونتن و برخی فانتزی‌های مشهور جهان مانند «دور دنیا در هشتاد روز» ظهور کرد. تحت تأثیر اینگونه آثار ترجمه‌ای بود که در اوایل سدهٔ چهاردهم شمسی برخی فانتزی‌های علمی- تخیلی مانند «افسانهٔ طی زمان» (۱۳۰۱) از موسی نثری و «رستم در قرن بیست و دوم» (۱۳۱۳) از صنعتی‌زادهٔ کرمانی پدید آمد (محمدی و قایینی، ۱۳۸۲، ج۶: ۴۹۵). هر چند آشنایی ایرانیان با فانتزی از راه ترجمه میسر شد و طی چندین دهه بیش و کم نگارش داستان‌های فانتزی ادامه یافت، شکوفایی و گسترش آن در سال‌های پس از جنگ و دههٔ هفتاد به بعد صورت گرفت و فانتزی‌نویسان مشهوری چون فریبا کلهر، محمدهادی محمدی، محمدرضا شمس، احمد اکبرپور، سوسن طاقدیس، مژگان مشتاق، سرور کتبی و فرهاد حسن‌زاده آثاری قابل توجه پدید آوردند (موسوی و جمالی، ۱۳۸۸: ۷۲).

تخیلی، رؤیایی، جادویی و عجیب و غریب بودن، ویژگی فانتزی بوده، آفرینش جهانی شگفت، بدیع، تخیلی و فراواقعی، غایت اصلی داستان‌های فانتزی است. خلق چنین دنیایی در گرو شگردهایی است که هر نویسنده‌ای در آثار خود به کار می‌گیرد. شگردها و شیوه-های فانتزی‌سازی متعدد و گونه‌گونند؛ نظیر استفاده از عناصر و شخصیت‌های جادویی، شخصیت‌بخشی به اشیا و جانوران، بهره‌گیری از خواب و رؤیا، هم‌ذات‌پنداری با شخصیت-های داستانی کهن و ورود به دنیای قصه‌ها و خلق موجودات ذهنیِ عجیب و غریب و... که در بسیاری از آثار فانتزی به کار رفته است. اما آنچه مسلّم است آن است که شگردهای فانتزی‌سازی هیچ‌گاه به صورت تئوریک و ثابت و از پیش تعیین‌شده نیستند و آنها را باید بر اساس تحلیل آثار فانتزی، مشخص و تئوریزه کرد و چه بسا برای این کار لازم باشد تمام آثار فانتزی جهان بررسی شود و از همین‌روست که میان شگردهای استفاده‌شده در آثار یک نویسنده با نویسندهٔ دیگر تفاوت‌های جدی وجود دارد.

همسو با چنین باوری، مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر نیز بررسی و شناخت شگردهای فانتزی‌سازی در داستان‌های فانتزی «محمدرضا شمس» است و می‌خواهد تجربه‌های تازه و متفاوت وی را در به کارگیری شگردهای فانتزی‌سازی تبیین کند.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون دربارهٔ شگردهای فانتزی‌سازی در داستان‌های محمدرضا شمس، تحقیق مستقلی صورت نگرفته است، اما برخی از مقاله‌ها به نقد آثار وی پرداخته‌اند.

مهدی‌پور عمرانی (۱۳۸۶) در مقالهٔ «پاساژهای متنی و فضاهای بازشوندهٔ داستانی»، پارسایی (۱۳۸۶) در «مینی‌مالیزم فانتزیک و قاعده‌گریز» و شیخ‌الاسلامی (۱۳۸۶) در «کلاف‌خوانی؛ نگاهی به کتاب دختر خل و چل»، نه لزوماً به شگردهای فانتزی‌ساز، بلکه به نقد شکلی و محتوایی برخی داستان‌های محمدرضا شمس پرداخته و جنبه‌های فانتزیک داستان‌ها را بیان کرده‌اند. همچنین از دو مقاله دیگر که به شیوه‌های فانتزی‌سازی پرداخته‌اند می‌توان یاد کرد که پیشینهٔ این پژوهش به شمار می‌آیند:

پورخالقی چترودی و جلالی (۱۳۸۹) در مقاله «فانتزی و شیوه‌های فانتزی‌سازی شاهنامه در ادبیات کودک و نوجوان» با بررسی پانزده اثر فانتزی از نویسندگان مختلف و معرفی بخش‌های مناسب فانتزی‌سازی شاهنامه، به شش شیوه و الگوی فانتزی‌سازی در این آثار می‌رسند که از این قرار است: شباهت‌یابی در اشیا و مکان، رؤیا و خواب، هم‌ذات‌پنداری، گریز ذهنی از زمان و مکان، گفت‌وگو با شخصیت‌های غیر انسان، خلق و به‌کارگیری موجودات عجیب و غریب.

صدری‌نیا و منفردان (۱۳۹۵) هم در مقاله‌ای به گونه‌شناسی فانتزی در دو داستان «اولدوز و عروسک سخنگو» و «اولدوز و کلاغ‌ها» از صمد بهرنگی پرداخته و در بخشی از پژوهش خود، شگردهای فانتزی‌ساز مانند شخصیت‌بخشی به اشیا و جانوران، بهره‌گیری از خواب و رؤیا، خلق جهان آرمانی و بیان باورها و تمایلات از طریق فانتزی را در دو داستان یادشده مشخص کرده‌اند.

همچنین در برخی پایان‌نامه‌ها، داستان‌های فانتزی از مناظر مختلف و غالباً از نظر عناصر داستان بررسی شده‌اند. منجمی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «بررسی ساختاری داستان‌های فانتزی نوجوان دههٔ هفتاد و هشتاد»، داستان‌های فانتزی دو دههٔ یادشده را از منظر نظریهٔ ساختارگرایی «تزوتان تودوروف» بررسی کرده است.

بوستانی‌فرد (۱۳۹۱) در پایان‌نامه خود با عنوان «بن‌مایه و موضوع در داستان‌های

فانتزی کودکان در دهه هشتاد» به بررسی بن‌مایه و موضوع در داستان‌های فانتزی احمدرضا احمدی، شکوه قاسم‌نیا، فریبا کلهر، سوسن طاقدیس و سرور کتبی پرداخته و به این نتیجه رسیده است که از الگوهای ادبی کهن و حیوانات و اشیای سخن‌گو در فانتزی‌های دهه هشتاد بهره بیشتری گرفته شده است.

آدینه (۱۳۹۴) در «بررسی فانتزی در داستان‌های فریبا کلهر و محمدهادی محمدی» به بررسی عناصر فانتاستیک و انواع فانتزی در داستان‌های دو نویسنده یادشده پرداخته است.

صادقی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه خود با عنوان «روایت‌شناسی داستان‌های فانتزی کودکان و نوجوانان در دهه هشتاد»، دوازده داستان را از نظر پیرنگ، شخصیت‌پردازی، زاویه دید و زمان، بر اساس نظریهٔ روایت‌شناسانی چون گریماس و ژرار ژنت بررسی کرده است. بر اساس این پژوهش، پیرنگ اغلب داستان‌ها بر مبنای سفر شکل گرفته و شخصیت‌پردازی در فانتزی‌های کودکان مستقیم و توصیفی بوده، در فانتزی‌های نوجوانان غالباً غیر مستقیم و از طریق کنش شخصیت‌ها صورت گرفته است.

روش، اهداف و پرسش‌های پژوهش

این پژوهش از نوع کتابخانه‌ای و مبتنی بر گردآوری و دسته‌بندی اطلاعات به روش توصیفی است. نتایج این پژوهش، با مطالعه و تحلیل داستان‌های «دخترهٔ خل و چل»، «دیوانه و چاه»، «صبحانهٔ خیال» و «فاصله‌ای که پیر شد» به دست آمده است. پس از مطالعه و شناسایی داستان‌های فانتزی شمس، در نهایت از میان دوازده داستان، چهار داستان یادشده برای تحلیل در این مقاله برگزیده شد و مهم‌ترین دلیل آن، تنوع و گاه تازگی در شگردهای فانتزی‌سازی و نوع فانتزی و فضای فانتاستیک در این داستان‌ها بود، زیرا در بقیه داستان‌ها اغلب از شگردهایی یکسان استفاده شده بود. نیز شاخص بودن و برندهٔ برخی جوایز ادبی شدن داستان‌هایی چون «دیوانه و چاه» و «دخترهٔ خل و چل»، دیگر دلیل این گزینش بود؛ چنان که داستان «دیوانه و چاه» افتخارات و جوایزی مانند کتاب سال شورای کتاب کودک، لوح زرین چهارمین جشنوارهٔ مطبوعات کانون و جایزهٔ قلم بلورین ششمین جشنواره مطبوعات ارشاد را کسب کرده و داستان «دخترهٔ

خل و چل» نیز کتاب انتخابی سال ۲۰۰۴ کتابخانه مونیخ بوده است.

هدف پژوهش، شناخت فنون فانتزی‌سازی و چگونگی آفرینش فضای فانتاستیک در داستان‌های شمس است. پرسش‌های تحقیق از این قرار است که: محمدرضا شمس در داستان‌هایش از کدام شگردهای فانتزی‌سازی بهره برده و داستان‌های او جزء کدام نوع از فانتزی‌ها قرار می‌گیرد؟

فانتزی؛ تعاریف و انواع

فانتزی، داستانی است که احتمال وقوع آن در دنیای واقعی نمی‌رود و به همین دلیل به آن ادبیات تخیلی غیر ممکن هم می‌گویند. در این داستان‌ها، حیوانات قادرند سخن بگویند، اشیای بی‌روح جان می‌گیرند، شخصیت‌ها یا غول‌اند یا به اندازهٔ بند انگشت‌اند. دنیاهای خیالی آباد و مسکونی‌اند و دنیای آینده کاویده می‌شود (براون و تاملینسون، ۱۳۷۷: ۴۹). به عقیدهٔ لین، مفهوم مدرن و غالب فانتزی[1] «نوآوری خیال‌پردازانه، وهم و خیال» (لین، ۱۳۷۹: ۹) است. دو عنصر اساسی فانتزی که منتقدان دربارهٔ آن اتفاق نظر دارند، یکی حضور جادوست و دیگری غیر ممکن یا غیر قابل توضیح بودن آن. برخی معتقدند که فانتزی، قوانین طبیعی را نقض می‌کند، غیر طبیعی یا مافوق‌الطبیعه است و نیز مرزهای جهان واقعی و نخستین را درمی‌نوردد و وارد جهان‌های دیگر یا ثانوی می‌شود. گروهی هم عنصر حیرت را مهم‌ترین مشخصهٔ فانتزی می‌دانند (همان: ۹). تالکین[2] می‌گوید: «فانتزی، ساختن یا نظر انداختن به جهان‌های دیگر است» (همان: ۱۰).

فرهنگ وبستر، فانتزی را «ادبیات داستانی تخیلی تعریف کرده که فضای ناآشنایی مثل زمان‌ها و دنیاهای دیگر با شخصیت‌ها یا موجودات غیر طبیعی و فراطبیعی دارد و از این طریق تأثیرگذار است» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۱۸). در فانتزی، واقعیت و خیال با هم درمی‌آمیزد و از این طریق جهانی ثانوی خلق می‌شود که واقعیت را نشان می‌دهد. به عبارتی فانتزی، اغراق و تفسیر دوبارهٔ واقعیت از طریق وهم و خیال است (بهروزکیا، ۱۳۸۵: ۱۳۸). شیلا اگف می‌گوید: «فانتزی ادبیات تناقض است. کشف واقعیت است از درون آنچه

1. Fantasy
2. Tolkin

غیر واقعی است. کشف باورکردنی است از دل آنچه باورنکردنی است» (لین، ۱۳۷۹: ۹).

فانتزی با استفاده از ابزاری واقعی، فضایی کاملاً خیالی پدید می‌آورد و ناشدنی‌ها را با تخیل و منطق خاص خود، شدنی و باورپذیر می‌کند (باقری، ۱۳۸۷: ۸۹). فانتزی در واقع «تلاشی است که صرف محدود کردن تخیل به نیرویی می‌شود که به آفریده‌های آرمانی، انسجام ارگانیک پدیده‌های واقعی را می‌دهد» (تالکین، ۱۳۸۵: ۱۳۳). نویسندگان فانتزی با دگرگون کردن یک یا چند خصلت خاص از واقعیت روزمره، دنیاهای تازه‌ای خلق می‌کنند و یا شخصیت‌های اثر خود را در جهانی واقعی، با تجربه‌های شگفت‌انگیز و فراواقعی درگیر می‌سازند (ابراهیمی، ۱۳۷۹: ۱۴۳۹). این امر علاوه بر لذت‌بخشی به کودکان، باعث می‌شود «فرصتی به دست آورند تا به این دنیای شگفت راه یابند؛ دنیایی که در آن خوبی‌ها بر بدی‌ها غلبه می‌کند و عاقبت عدالت حکم‌فرما می‌شود» (براون و تاملینسون، ۱۳۷۷: ۴۹).

به طور کلی آثار فانتزی آگاهانه از واقعیت دور می‌شوند تا در جهانی نو واقعیت‌ها را بازسازی کنند. در این آثار با عوامل و عناصر غیر واقعی روبه‌رو هستیم که با منطق و قانون جهان واقعی همخوانی چندانی ندارد، اما حقیقتی والاتر را بازتاب می‌دهد که سرشار از معنویت و انسان‌دوستی است (قزل ایاغ، ۱۳۸۸: ۹).

چنان‌که می‌بینیم، فانتزی را با کلماتی چون خیال‌انگیز و تخیّلی، آن‌جهانی، عجیب، مافوق‌الطبیعه، حیرت‌آور، جادویی، غیر قابل توضیح، رؤیایی و... توصیف و تعبیر کرده‌اند. ارائهٔ تعریف واحدی از فانتزی دشوار است، اما تأثیری که فانتزی بر خوانندگانش می‌گذارد، انکارناپذیر است. اورسلا ک. لوگن[1] در این‌باره می‌گوید: «فانتزی، نگرش متفاوتی به واقعیت و شیوهٔ دیگری برای درک هستی و برآمدن از پس آن است. فانتزی نه تنها خردستیز نیست که خردورز است، نه تنها واقع‌گرا که مافوق واقع‌گراست. فانتزی ارتقای واقعیت است. فانتزی چون روان‌کاوی سفری است به ذهن نیمه‌هوشیار... فانتزی انسان را دگرگون می‌کند» (لین، ۱۳۷۹: ۱۱).

فانتزی را معمولاً به دو گروه فانتزی عام و فانتزی نو تقسیم می‌کنند. به عقیدهٔ «جی.

1. Orsula K. Le guin

گرانت» عناصر سازندهٔ فانتزی عام، عوامل کهن و قدیمی است که از فرهنگ‌های پیشین و قصه‌ها و اسطوره‌های کهن سرچشمه می‌گیرد (پورخالقی چترودی و جلالی، ۱۳۸۹: ۵۷). لینچ براون و تاملینسون نیز فانتزی نو را شامل انواع زیر می‌دانند: قصه‌های قومی نو، فانتزی حیوانات، اسباب‌بازی‌ها و اشیای انسان‌نگار، شخصیت‌های عجیب و موقعیت‌های غریب، دنیای کوتوله‌ها، فانتزی اسرارآمیز و وقایع فراطبیعی، فانتزی تاریخی، داستان‌های جست‌وجو، علمی- تخیلی و فانتزی علمی (همان: ۵۷-۵۸).

فانتزی از نظر موضوع یا موقعیت نیز به انواع دیگری تقسیم می‌شود. فانتزی‌ها از نظر موقعیت و تعلّقشان به جهان واقعی یا فراواقعی، به فانتزی فرودین (فروتری) و فرازین (فراتری) تقسیم می‌شوند. داستان‌هایی که در دنیای واقعی رخ می‌دهند، فانتزی فرودین و داستان‌هایی که در جهان فراواقعی یا ثانوی اتفاق می‌افتند، فانتزی فرازین هستند. فانتزی اسطوره‌ای، افسانه‌های پریان، فانتزی گوتیک (غم‌بار و هراس‌آور) و فانتزی علمی - که مایه‌هایی از جادو دارد و در دنیای دومین رخ می‌دهد - جزء فانتزی فرازین به شمار می‌آیند (لین، ۱۳۷۹: ۲۵). «در ساختار فانتزی، دنیایی پدید می‌آید که در موازات با دنیای واقعی حرکت می‌کند و محل جولان قهرمان‌های داستان می‌شود. همچنین محل کنش داستان فانتزی، گاه می‌تواند جهانی واقعی باشد که عناصر غیر واقعی را در خود جای داده است» (پورخالقی چترودی و جلالی، ۱۳۸۹: ۵۷).

تخیّل، عنصری بسیار مهم در فانتزی و تعیین‌کنندهٔ نوع فانتزی و دنیای خلق‌شده در آن است و بر این اساس دو نوع عمدهٔ فانتزی پدید می‌آید، به طوری که بقیه گونه‌های فانتزی، زیرمجموعهٔ این دو نوع محسوب می‌شوند. نخست، فانتزی ناب یا فراتری که در آن رویکرد تخیل به سوی نیروها و عناصر فراطبیعی و فراواقعی است و جهان فراتری جایگزین دنیای واقعی می‌شود و کنش‌ها و نشانه‌های داستانی، در تضاد با واقعیت قرار می‌گیرند. دوم، فانتزی واقع‌نما یا واقع‌گراست که بر زمینه‌ای واقعی متمرکز است و در همان حال از عناصر فراواقعی نیز سود می‌جوید و در نهایت دنیایی را می‌آفریند که در آن کنش‌ها و نشانه‌های داستانی با واقعیت تضادی محسوس ندارند (بهروز کیا، ۱۳۸۵: ۱۴۳).

بحث و بررسی

محمدرضا شمس (متولد ۱۳۳۶، تهران) نویسندهٔ پرکار و مشهور کودک و نوجوان است که فعالیت ادبی خود را به طور جدّی پس از انقلاب آغاز کرده و با نشریه‌هایی همچون کیهان بچه‌ها، رشد نوآموز، سروش کودک و نوجوان، باران، سلام بچه‌ها و پوپک همکاری داشته است. داستان‌های وی جزء ادبیات کودک و نوجوان به شمار می‌آید و بیشتر آنها در نوع ادبی فانتزی جای می‌گیرد.

داستان‌های فانتزی بسیاری از او چاپ شده است و برخی از این قرارند: «دخترهٔ خل و چل» (۱۳۸۲، نشر حنانه)، «بادکنک و اسب آبی» (۱۳۸۵، نشر افق)، «من، زن‌بابا، دماغ بابام (۱۳۸۶، نشر افق)، «دیوانه و چاه» (۱۳۸۷، نشر افق) «صبحانهٔ خیال» (۱۳۸۹، نشر چشمه)، «من، من کله‌گنده» (۱۳۸۹، نشر افق)، «دزدی که پروانه شد» (۱۳۹۰، نشر چشمه)، «فاصله‌ای که پیر شد» (۱۳۹۳، نشر پیدایش).

داستان‌های فانتزی شمس، گاه از نوع فرازین (فراتری) و گاهی از گونهٔ فرودین (فروتری) هستند. او گاهی عناصر فراطبیعی را به دنیای واقعی داستان‌هایش فرامی‌خواند و فانتزی خلق می‌شود؛ مثل داستان‌های «دخترهٔ خل و چل»، «دیوانه و چاه»، «دماغ جادوگر». گاهی هم برای داستان‌هایش جهانی تخیّلی و تازه ابداع می‌کند؛ مانند «آینه‌ها»، «غول و چراغ جادو» و «عروسی».

داستان‌های فانتزی شمس معمولاً از الگوهای تخیلی و شگردهای مختلف فانتزی‌سازی به صورت ترکیبی و به طور همزمان بهره برده‌اند. با بررسی داستان‌های شمس، یازده شگرد فانتزی‌سازی که نویسنده از آنها در ساختن فضای فانتاستیک داستان‌هایش بهره برده، مشخص شد؛ به طوری که در میان آنها شیوه‌های متنوع‌تر و متفاوت‌تری هست که در دو مقالهٔ یادشده در پیشینهٔ این پژوهش - پورخالقی چترودی و جلالی (۱۳۸۹) و صدری‌نیا و منفردان (۱۳۹۵) - دیده نمی‌شود و از این نظر هم تازگی دارد. این شگردها عبارتند از:

- انتخاب راوی و قهرمان دیوانه‌نما
- زمان‌پریشی
- عینیت بخشیدن به مثل‌ها، نفرین‌ها، دعاها و...

- شخصیت و جان‌بخشی به اشیا و پدیده‌های بی‌جان
- بنا نهادن داستان بر پایهٔ ضرب‌المثل‌ها و فرهنگ عامه
- شخصیت‌بخشی به مفاهیم ذهنی و انتزاعی
- عینیّت‌بخشی به مفاهیم ذهنی و انتزاعی
- استفاده از شخصیت‌های افسانه‌ای و اسطوره‌ای
- استفاده از کهن‌الگوها و شخصیت‌های جادویی
- ابداع لحن و زبان خاص جادویی برای شخصیت‌ها
- جان‌بخشی به مردگان و برانگیختن عالم اموات

داستان «دخترهٔ خل و چل»

این داستان دربارهٔ دختری است دیوانه‌مسلک به نام «خانم بس» که راوی داستان هم اوست. داستان در روستایی از توابع اراک با فرهنگی سنتی و خرافی می‌گذرد و «روایتگر موقعیت زنان در یک بافت سنتی - روستایی است... و نوک انتقاداتش متوجه ذهنیت حاکم بر افراد آن روستاست» (شیخ‌الاسلامی، ۱۳۸۶: ۱۳۹).

خانم بس، فرزند آباجی است که دخترزاست و از همهٔ دخترانی که زاییده، همین یک دختر زنده مانده است. علی‌رغم فرهنگ سنتی و مردسالار که خواهان فرزند پسر است، در این داستان همهٔ زنان و حتی جن‌ها هم دخترزا یا نازا هستند و به همین سبب از سوی همسران و مردان روستا تحقیر می‌شوند. «لک‌زده مریوان» هم شخصیتی است که عاشق خانم‌بس بوده، اما در یک درگیری بر سر تقسیم آب کشته شده و خانم‌بس به اجبار پدرش به زنی مردی پیر به نام ارباب قادری درآمده است. او به توصیهٔ ننه امینه چلّه‌بری می‌کند تا مطمئن شود که پسرزاست و تصمیم دارد برای کاستن از درد و رنج تحقیر زنان، پسر بزاید.

شگردهای فانتزی‌ساز در داستان «دخترهٔ خل و چل»

۱- انتخاب راوی و قهرمان دیوانه‌نما

برگزیدن «خانم بس» به عنوان راوی و قهرمان داستان، به دلیل اختلالات ذهنی و

شخصیتی که دارد، یکی از مهم‌ترین عوامل فانتزی‌ساز در این اثر است؛ زیرا وقتی این شخصیت به تخیلات و ذهنیات مغشوش و آشفتهٔ خود تجسم می‌بخشد و یا خیالات و رفتارهای ناهمگون و نامعمول و حاضرجوابی در مقابل دیگران و نیز تصورات عجیب و غریب از او سر می‌زند، پذیرش و باور آن برای مخاطب به دلیل ذهنیتی که از دیوانگان و رفتارهای پیش‌بینی‌ناپذیر آنها دارد، آسان‌تر و توجیه‌پذیرتر است. از آنجا که باورپذیری، یکی از ویژگی‌های بسیار مهم در پرداخت فانتزی است، داستان «دخترهٔ خل و چل»، ساختار فانتاستیک قابل‌قبولی می‌یابد و روشن است که تلاش نویسنده در پرورش شخصیتی فانتزی‌ساز به ثمر نشسته است و این فن در جایی به اوج می‌رسد که خانم بس در پایان داستان در طنزی تلخ، تمام فجایع فرهنگی، اجتماعی و عقاید خرافی را با زاییدن تعداد بی‌شماری پسر التیام می‌بخشد.

۲- زمان‌پریشی

این موضوع که اغلب در ذهن شخصیت داستان رخ می‌دهد، به طور مستقیم با ویژگی‌های شخصیتی راوی دیوانه و ذهن آشفتهٔ او مرتبط است و همین امر آن را باورپذیرتر می‌کند. راوی از این تمهید، مکرّر در قسمت‌های مختلف داستان بهره می‌برد و آزادانه در مکان‌ها و زمان‌های مختلف حاضر و با گذشتگان همنشین می‌شود. برای مثال آنجا که ننه امینه، خانم بس را به خواندن نماز توصیه می‌کند و از رابعه سخن می‌گوید، خانم بس بلافاصله به ماجرای رابعه عدویه در تذکرةالاولیا سفر می‌کند و در کنار او می‌ایستد و قامت می‌بندد و نماز می‌خواند.

> «ننه امینه می‌گوید: «نماز بخون دخترم، کال نماز از بی‌نماز بدتره. رابعه از نماز به جایی رسید که مکه اومد به پیشوازش.» مکه به پیشواز رابعه آمده است. ابراهیم ادهم با آن همه جاه و جلالش حیران مانده به کار این دختر. بلند می‌شوم قامت می‌بندم... چرنده‌ها و پرنده‌ها، خزنده‌ها، باغ نوا، آب نو، ... رابعه دختر کعب، اویس قرنی همه و همه قامت بسته‌اند و نماز می‌خوانند... به پای خدا می‌افتم و دست به دامنش می‌شوم» (شمس، ۱۳۹۲: ۵۳).

۳- عینیت بخشیدن به مثل‌ها، نفرین‌ها، دعاها و...

در داستان «دخترهٔ خل و چل»، نویسنده به نفرین‌ها، دعاها و مثل‌ها و اصطلاحات رایج در فرهنگ عامه عینیّت می‌بخشد و به این طریق، تخیلی فانتاستیک خلق می‌کند. به عنوان مثال راوی در جایی از داستان با نفرین مادرش، به سگ تبدیل می‌شود:

«آباجی‌م نفرینم می‌کند:

-«خدا به آدم سگ بده دختر نده، چقدر ظالمه دختر.»

من سگ می‌شوم و عوعو می‌کنم. آباجی‌م به من نگاه می‌کند. هول برش می‌دارد. دو دستی می‌زند توی سرش، جیغ می‌کشد:

-«وای خداجون، غلط کردم، گُه خوردم، توبه، توبه...»» (شمس، ۱۳۹۲: ۵)

تخیل فانتاستیک در داستان «دختره خل و چل»

تخیل کنشی (تخیل حرکت)

در داستان‌های شمس اغلب از تخیل کنشی و کنشگری و گاه از تخیل زبانی استفاده شده است. در تخیل کنشی معمولاً داستان و شخصیت از یک دنیای واقعی به سوی دنیایی فراواقعی و خیالی کشیده می‌شود (محمدی، ۱۳۷۸: ۳۴). تخیل، جوهر اصلی و مهم‌ترین عنصر فانتزی است. به همین دلیل نوع تخیلِ به‌کاررفته در داستان، در آفرینش فضای فانتاستیک اهمیت بسیاری دارد و با شگردهای فانتزی‌ساز مرتبط و همسو است. هر چند داستان «دخترهٔ خل و چل» از نوع فانتزی فروتری است، زیرا تمام ماجراها در دنیای واقعی رخ می‌دهد، شخصیت اصلی در طول داستان، مدام در خیالش پای مردگانی مانند لک‌زده مریوان، ننه امینه، عمو شیرازی و حتی اجنّه را به دنیای واقعیِ داستان می‌کشد و بدین طریق، دنیایی خیالی و فراواقعی می‌سازد و خود نیز پیوسته در میان این دنیای مردگان و زندگان در حال حرکت و رفت‌وآمد است. بنابراین در این داستان با تخیل کنشی روبه‌رو هستیم:

«یواشکی می‌زنم بیرون. ظلمات است... از میان قبرها رد می‌شوم. سایه‌هام دراز به دراز روی قبرها افتاده‌اند... می‌گویم: «بلند شین، خودتونو جمع کنین.» سایه‌هام خودشان را جمع می‌کنند. لک‌زده مریوان روی

قبرش نشسته است و بق زده به من. می‌پرسم: «چیه؟ مگر آدم ندیدی؟»» (شمس، ۱۳۹۲: ۱۳).

«دخترهٔ خل و چل»؛ فانتزی واقع‌گرا

فانتزی واقع‌گرا، ترکیبی از واقعیت موجود با عناصر فانتاستیک است و در این نوع فانتزی، پایه و اساس داستان بر واقعیت نهاده شده، اما با برخی عناصر فانتزی و خیالی درمی‌آمیزد. داستان «دختره خل و چل» با توجه به اینکه در فضای کاملاً واقعی با تعاملات انسانی و فرهنگ سنتی روستا رخ می‌دهد، از نوع فانتزی واقع‌گراست و در همان حال با تخیل راوی درمی‌آمیزد و فضایی فانتاستیک می‌آفریند.

هر چند اساس داستان بر واقعیت نهاده شده و جزء فانتزی واقع‌گرا به حساب می‌آید، در بخش‌هایی از آن به تخیل تمثیلی و نمادین نیز برمی‌خوریم که داستان را به سمت فانتزی تمثیلی سوق می‌دهد. رمزگرایی، ارتباط گسترده‌ای با فانتزی دارد، به‌ویژه تخیل آن که بیشتر از نوع تخیل هستی‌شناسانه است. به طور کلی رمز و نماد جزء اساسی هر فانتزی اصیلی است. اما هیچ فرمول قاطعی برای اندازه استفاده از رمزها و نمادها در فانتزی وجود ندارد و گاهی فانتزی به شکل یک کتاب تمثیلی شناخته می‌شود که نمونه عالی آن کتاب «شازده کوچولو» است (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۶۶).

اوج تخیل تمثیلی داستان در بخش پایانی آن است که خانم‌بس تند و تند پسر می‌زاید و ارباب قادری آنها را مثل ظروف سفالی در زمین چال می‌کند تا عتیقه شوند. این عمل می‌تواند رمز و تمثیلی باشد از ریشه‌دار بودن باور سنتی دربارهٔ ارزشمند بودن پسر و زن پسرزا در فرهنگ و جامعهٔ مردسالار که زن را برای تولیدمثل می‌خواهد.

> «وسط باغ نو ایستاده‌ام. از آسمان آش شیر می‌بارد. یک طشت وسط پاهایم گذاشته‌ام. شکمم مثل کدو تنبل شده است. از درد به خودم می‌پیچم... درد زایمان است دیگر. باید پسر بزایم و پسر می‌زایم. تند و تند پسر می‌زایم و بند نافشان را با دندانم پاره می‌کنم. ارباب قادری کنارم ایستاده... پسرها را یکی یکی به ارباب قادری می‌دهم. ارباب آنها را زیر خاک می‌کند تا آنتیک شوند» (شمس، ۱۳۹۲: ۸۱).

در داستان «دخترهٔ خل و چل»، در مواردی ردپای فانتزی گروتسک هم به چشم می‌خورد. فانتزی گروتسک، نوعی از فانتزی است که در آن عنصر وحشت‌زا به گونه‌ای است که همزمان تولید ترس و خنده می‌کند (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۸۳). برای نمونه:

> «یک جن موسرخ کنار آب نشسته و دارد دل و جیگر زائو می‌شورد. به عباس‌بابا نشانش می‌دهم... . عباس‌بابا می‌پرسد: «این دل و جیگر کیه؟ زود باش ببر بذار سر جاش». جنه التماس می‌کند و می‌گوید: «بذار برم. این جیگر رو به آب زدم. دیگه کاریش نمی‌شه کرد. زائو مرده. اما اگه ولم کنی، این یکی رو می‌ذارم سر جاش. اینو هنوز آب نزدم» (شمس، ۱۳۹۲: ۲۴-۲۵).

داستان «دیوانه و چاه»

«دیوانه و چاه» داستان دیوانه‌ای است که هر صبح سنگی را داخل چاه می‌اندازد و هر روز صد مرد عاقل می‌آیند تا سنگ را بیرون بیاورند اما نمی‌توانند و هر غروب دیوانه خودش سنگ را از چاه بیرون می‌آورد. چاه که روزهای اول از این موضوع که دیوانه هر صبح خواب او را به هم می‌ریزد، کلافه و ناراحت است، پس از مدتی دل‌باختهٔ همین کار دیوانه می‌شود و از آن پس، اتفاقات جالبی طی این دل‌باختگی پیش می‌آید و دیوانه هم عاشق چاه می‌شود و حتی به ماه که هر شب به چاه سر می‌زند، حسادت می‌کند. داستان با وصال چاه و دیوانه به پایان می‌رسد.

شگردهای فانتزی‌ساز در داستان «دیوانه و چاه»

۱- قهرمان دیوانه

در این داستان نیز مانند داستان «دختره خل و چل»، نویسنده شخصیتی دیوانه را شخصیت اصلی و قهرمان داستان قرار می‌دهد؛ شخصیتی که برای خلق اتفاقات، حوادث و رفتارهای فانتاستیک بسیار مناسب و مستعد است، زیرا مخاطب به دلیل پیش‌زمینهٔ ذهنی که از چنین افرادی دارد، رفتارها و کنش‌های قهرمان برایش باورپذیرتر است.

۲- شخصیت دادن و جان‌بخشی به چاه

جان‌بخشی به چاه به عنوان شخصیت دوم داستان، شگردی فانتزی‌آفرین است. چاه

می‌تواند حرف بزند، احساس کند، حسادت کند، عاشق شود و همهٔ این ویژگی‌ها فضای فانتاستیک مناسبی برای داستان فراهم می‌سازد.

۳- بنا نهادن داستان بر پایهٔ ضرب‌المثل‌ها و فرهنگ عامه

نویسنده، داستانش را بر پایهٔ ضرب‌المثلی مشهور بنا نهاده و کارکردی متفاوت بدان داده است. ضرب‌المثل «دیوانه‌ای سنگی را به چاه می‌اندازد که صد مرد عاقل نمی‌توانند آن را بیرون بیاورند» ایدهٔ اصلی و فکر اولیهٔ داستان است؛ اما با تخیلی فانتزیک در پیِ همین سنگ‌اندازی‌های دیوانه، چاه عاشق او می‌شود و دیوانه هم و بدین‌گونه ضرب‌المثل کارکردی متفاوت می‌یابد. همچنین در ضمن آن، یک موضوع بسیار عمیق فکری و فلسفی بشری که همان تقابل میان عقل و عشق است طرح می‌شود.

در بخش دیگر داستان یک ضرب‌المثل و یک باور عامیانه در کنار هم تداعی می‌شود؛ ضرب‌المثل: «لیلی زن بود یا مرد؟» (شمس، ۱۳۸۷: ۱۹) و باور عامیانه دربارهٔ رابطهٔ ماه و پلنگ[۱]. پس از مطرح شدن ضرب‌المثل «لیلی زن بود یا مرد» در میان داستان، ماجرای ماه و پلنگ پیش می‌آید که در آن، ماه نقش معشوق را دارد و پلنگ هم عاشق اوست. اما بعد از آنکه ماه از پلنگ ناامید می‌شود، خود شیفتهٔ چاه شده و در مقام عاشقی قرار می‌گیرد تا جایی که رقیب دیوانه تلقّی می‌شود. از همین‌جا ضرب‌المثل «لیلی مرد بود یا زن» تداعی می‌شود و در ارتباط با ماه و چاه و دیوانه، کارکردی فانتاستیک پیدا می‌کند؛ زیرا دیگر دقیقاً دانسته نیست که ماه زن است یا مرد؟ و همین‌طور چاه؟ در داستان حرفی از جنسیت چاه و دیوانه هم به میان نمی‌آید و ما از برخی نشانه‌ها تنها به حدس و گمان متوسّل می‌شویم. برای مثال اینکه چاه عنصری زایا و از جنس زمین است که در اساطیر جهان مادر و مظهر زایش و باروری دانسته شده و یا ماه که در سنّت ادبی همیشه معشوق واقع شده و طرف تشبیه برای معشوق بوده است. اما در هر حال آن ضرب‌المثل معروف در اینجا تداعی می‌شود و حدس و گمان مخاطب بین دو طرف قضیه لغزان است. ضرب‌المثل و باور عامیانه هر چند به‌خودی‌خود، عنصری فانتزی‌ساز نیست، زمانی که در بستر و فضای تخیلی داستان و در کنار شخصیت‌های فانتزیک قرار می‌گیرد و با آنها مرتبط می‌شود، به عاملی فانتزی‌ساز بدل می‌گردد.

تخیل فانتاستیک در داستان «دیوانه و چاه»

نویسنده در داستان دیوانه و چاه از تخیل کنشگری استفاده کرده است. این تخیل که به تخیل شخصیت‌ها نیز معروف است، تخیل ترکیب اجزا و اشکال موجود برای رسیدن به شکلی تازه است (محمدی، ۱۳۷۸: ۳۹). شخصیت‌بخشی به چاه به عنوان کنشگر که قادر است سخن بگوید، خواب ببیند، حسادت کند و حتی عشق بورزد و یا رفتارهای غیر متعارفی که از دیوانه سر می‌زند، مثل چیدن ماه از آسمان، حرف زدن با مار و زنجیرهای دست و پایش، همگی از نوع تخیل کنشگری هستند.

«دیوانه و چاه»؛ فانتزی تمثیلی (نمادین)

این داستان را به دلیل نوع گفت‌وگوها و رمزگرایی‌اش می‌توان در گروه داستان‌های فانتزی تمثیلی یا نمادین جای داد. «دیوانه و چاه»، رمز عشق و صد مرد عاقل نماد عقل هستند و اینکه هر روز صد مرد عاقل سعی می‌کنند سنگی را که دیوانه در چاه انداخته بیرون بیاورند و البته هیچ‌گاه موفق نمی‌شوند، نماد ستیز همیشگی عقل و عشق و غلبهٔ عشق بر عقل است. صد مرد عاقل پیوسته در طول داستان واکنشی متحیّرانه به رفتارهای دیوانه نشان می‌دهند و عاقبت، چاره را در به زنجیر کشیدن دیوانه می‌دانند، غافل از اینکه عشق اسارت نمی‌پذیرد و چیزی نمی‌گذرد که دیوانه با بندهای گرانش دوباره در حوالی چاه ظاهر می‌شود. در نهایت هم وقتی دیوانه از حضور هر شب رقیبش ماه بر سرِ چاه نگران می‌شود، خود را در چاه می‌افکند و از این طریق وصال عاشق و معشوق صورت می‌گیرد. بدین‌گونه است که:

> «صد مرد عاقل نفس راحتی کشیدند و تا غروب آفتاب هیچ کاری نکردند و صد البته اصلاً هم فکری نکردند و دنبال هیچ راهی هم نگشتند، تا سنگ بزرگی را که اصلاً دیوانه توی چاه نینداخته بود در بیاورند. فقط توی خانه‌شان نشستند و با خیال راحت به پشتی تکیه دادند و پاهایشان را دراز کردند. دیوانه هم برای همیشه پیش چاه ماند» (شمس، ۱۳۸۷: ۲۳).

ناتوانی عقل در برابر عشق به صورتی نمادین در کنایه‌ها و تشبیه‌های به‌کاررفته در داستان که بر عجز و ناتوانی دلالت دارند نیز آشکار است. همچنین استفادهٔ اغراق‌آمیز از

عدد صد در برابر یک (دیوانه= مجنون عشق) این ناتوانی عقل در برابر عشق را تأکید می‌کند و بر فانتزی شدنش هم تأثیر می‌گذارد.

«بعد هم که صدتا مرد عاقل خسته و کوفته و صد البته دست از پا درازتر راه خود را گرفته بودند و رفته بودند» (همان: ۶).

«وقتی صدتا مرد عاقل مثل صدتا موش آب کشیده از راه رسیدند و او را دیدند، از تعجب روی سرشان، درست صد جفت شاخ - نه بیشتر و نه کمتر - سبز شد» (همان: ۱۰).

داستان «صبحانهٔ خیال»

«صبحانهٔ خیال» شامل سه بخش است؛ در بخش اول با نام «قبل‌التحریر»، نویسنده طرز تهیه نان اوکاماج را آموزش می‌دهد و پیشنهاد می‌کند که گاهی خیالتان را به صبحانه و به صرف چای و اوکاماج دعوت کنید و با خیالتان صبحانه میل کنید. در بخش دوم نیز سه قصهٔ تولد، عروسی و مرگ را تعریف می‌کند. در «تولد»، نیمه‌شب مهندس با جیغ و دادِ خیالش از خواب بیدار می‌شود و متوجه می‌شود که کیف که باردار بوده، موقع زایمانش رسیده است. پیرزن کدوکدو قلقله‌زن، او را به دنبال قابله می‌فرستد، اما آن‌قدر دیر می‌شود که پیرزن خودش دست به کار می‌شود. «عروسی» هم داستان عروسی خانم کلاغه با روباه است. این همان روباه معروف است که هر روز زیر درخت چنار برای خانم کلاغه زبان می‌ریخت تا او را بفریبد و بچه‌هایش را بخورد، اما بالاخره توسط خانم کلاغه اهلی شده و با هم عروسی می‌کنند. در قصهٔ سوم یعنی «مرگ»، مهندس مراسم عروسی را نیمه‌کاره رها می‌کند و با عجله به سمت اداره‌اش می‌رود. در راه از کنار خضر نبی می‌گذرد و بعد از ماجراهایی ناگهان طوفان درمی‌گیرد، همه سوار کشتی نوح می‌شوند و مهندس هم سوار می‌شود.

در بخش پایانیِ داستان «صبحانهٔ خیال» با نام «بعدالتحریر»، قصهٔ پری‌های سه‌قلو با یک توصیهٔ مهم آغاز می‌شود: هرگز نگذارید خیالتان برای شما صبحانه درست کند، زیرا یک روز صبح که مهندس از خواب بیدار می‌شود، خیالش برای او سفرهٔ صبحانه چیده و

یک چای لیوانی برایش می‌ریزد. مهندس که مشغول به‌هم زدن شکر در لیوان چای است، از آنجا که ته لیوان به دریا راه دارد، ناگهان نهنگی مهندس را به قعر دریا می‌کشد.

شگردهای فانتزی‌ساز در داستان «صبحانهٔ خیال»

۱- شخصیت‌بخشی به مفاهیم انتزاعی

نویسنده در داستان «صبحانهٔ خیال»، به مفاهیمی چون خیال، خصلت‌های انسانی می‌بخشد و خیال مانند یک شخصیت واقعی در کنار شخصیت اصلی داستان ایفای نقش می‌کند.

«نصفه‌شبی وسط یک خواب شیرین با جیغ و داد خیالم می‌پرم از جا...» (شمس، ۱۳۸۹: ۶).

«غرورم خوابیده توی تختش و خواب هفت پادشاه را می‌بیند. تکانش می‌دهم:

بلند شو. بلند شو دیره. دِ زود باش بلند شو دیگه.

به جای اینکه خودش بلند شود، غُرغُرش بلند می‌شود و راست تو چشم‌های من زل می‌زند:

نمی‌خواد. خسته است. می‌خواد بخوابه.» (شمس، ۱۳۸۹: ۱۲).

۲- عینیّت‌بخشی به مفاهیم ذهنی و انتزاعی

شمس در این داستان به برخی مفاهیم انتزاعی مثل خواب، جان آدمیزاد، رنگین‌کمان، عید نوروز و... عینیت می‌دهد و از این راه، فضایی فانتزی خلق می‌کند.

«با تنبلی بلند می‌شوم. اول خوابم را که نصفه‌نیمه مانده برمی‌دارم، می‌گذارم روی تاقچه تا سر فرصت بقیه‌اش را ببینم - روی تاقچه یک عالمه خواب نصفه‌نیمه دارم - بعد می‌روم...» (همان: ۶).

«به خیالم می‌گویم: «کاش... کاش یه چندتا سایه هم تو باغچه‌ات می‌کاشتی! می‌گوید: «تو فکرش هستم. می‌خوام یک کمی رنگین‌کمون بکارم. با یه‌خرده چهارشنبه‌سوری و یه‌کمی عید نوروز و یه چندتایی هم

سیزده به‌در... می‌رویم طرف خنزر پنزری. جلو پارک بساط کرده... اول از همه یک‌کم جون آدمیزاد می‌خرم برای احمد... همین هفته پیش دستش از دنیا کوتاه شد!» (شمس، ۱۳۸۹: ۱۳).

۳- استفاده از شخصیت‌های افسانه‌ای و اسطوره‌ای

کشیدن پای قصه‌ها و افسانه‌ها و اسطوره‌ها به داستان و در کنار هم نشاندن شخصیت‌های افسانه‌ای و اسطوره‌ای با شخصیت‌های واقعی داستان، شگردی است که نویسنده به کار برده و از این طریق فضایی فانتزیک ایجاد کرده است؛ چنان که مهندسِ قصه را همراه با پیرزن کدو قلقله‌زن و یا خضر نبی و حضرت نوح می‌بینیم.

«[کیف] شکمش باد کرده آمده جلو. شده عینهو کدو قلقله‌زن. می‌زنم روی شکمش و می‌خوانم: «کدوکدو قلقله زن. ندیدی یه پیرزن؟» پیرزنه سرش را از تو کدو می‌آورد بیرون و می‌گوید: «به جای این خل‌وچل بازیا زود بپر برو یه قابله خبر کن.» (همان: ۶).

تخیل فانتاستیک در داستان «صبحانهٔ خیال»

تخیل کنشگری (تخیل صورت)

این تخیل که به تخیل شخصیت‌ها نیز معروف است، در داستان «صبحانهٔ خیال» به دو شکل ظهور یافته است؛ نخست اینکه کنشگران بی‌جان مثل کیف، پله، صندلی، چوب‌رختی، ملافه، چراغ مطالعه، پنجره و... از طریق تخیّل جان‌بخشی، به کنشگرانی جاندار تبدیل می‌شوند و صورتی ذی‌روح می‌یابند. دوم آنکه کنشگران انتزاعی و ذهنی مثل خواب، غرور، سایه و... صورتی انسانی پیدا می‌کنند و به کنشگرهایی جاندار استحاله می‌یابند.

تخیل کنشی (تخیل حرکت)

این نوع تخیل تنها در بخش پایانی داستان که نویسنده به قصهٔ پری‌های سه‌قلو می‌پردازد، رخ می‌نماید؛ به این شکل که وقتی مهندس مشغول به‌هم زدن چایی لیوانش است، ناگهان نهنگی او را از طریق لیوان که به دریا راه دارد، به قعر آب‌ها می‌برد. در

واقع شخصیت داستان از دنیایی واقعی وارد یک دنیای فراواقعی می‌شود که همان دنیای درون آب است و اتفاقاً در برخی از قصه‌های پری‌وار هم قهرمان قصه به همراه پری‌پیکرانی به درون آب‌ها و دریاها (دنیای آرمانیِ فراواقعی) می‌رود و در آنجا می‌زید.

> «چیزی نگفتم و با حرص چایی‌ام را هم زدم. دانه‌های شکر به رقص درآمدند و یک مشت ماهی‌ریزهٔ پشمالو از ته لیوان که انگار سوراخ بود و راه داشت به دریا، آمدند بالا و دور دامن پف‌کرده رقصیدند. یک‌دفعه یکی با دندانش سفت قاشق را چسبید و ول نکرد. دلم ریش‌ریش شد. نگاه کردم. نهنگه بود. گفتم: «داری چه‌کار می‌کنی واسه خودت؟» نهنگه به جای جواب دادن، چنان قاشق را محکم کشید که با کله رفتم تو لیوان چای. با حرص گفتم: هیچ معلومه چه غلطی می‌کنی؟» و حباب‌های شیرین چایی از دهانم خارج شد. نهنگ گفت: «هیچی نگو. فقط بنشین پشتم و خوب سیاحت کن.» نشستم پشتش. نهنگ رفت پایین...» (شمس، ۱۳۸۹: ۳۵).

«صبحانهٔ خیال»؛ فانتزی واقع‌گرا

در این داستان، نویسنده عناصر فراطبیعی را به دنیای واقعی فرامی‌خواند و بدین‌گونه جهانی خیالی می‌سازد. ماجراهای داستان تماماً در محل زندگی نویسنده و حتی در محل کارش رخ می‌دهد؛ با این تفاوت که نویسنده از طریق تخیل خویش، کنش‌ها و کنشگرهای مختلفی خلق می‌کند و با کشیدن پای شخصیت‌های افسانه‌ای و اسطوره‌ای به میان ماجراها، داستانی فانتزیک می‌آفریند. راوی و شخصیت اصلی داستان که زندگی معمول خود را دنبال می‌کند و حتی در خانه‌اش نان می‌پزد و به انجام امور روزانه مشغول است، ناگهان تصمیم می‌گیرد خیالش را برای صرف صبحانه دعوت کند و از همین‌جا پای عناصر فانتزی دیگری هم به جهان واقعی داستانش بازمی‌شود.

اما در بخش پایانی داستان که با نام «پری‌های سه‌قلو» نوشته شده است، نوع فانتزی تغییر می‌کند و به سوی فانتزی‌های پری‌وار می‌رود و قهرمان قصه از راه لیوان چای وارد جهان فراتری و فراواقعی دریا می‌شود و مدتی در آنجا زندگی می‌کند.

مجموعه داستان «فاصله‌ای که پیر شد»

از این مجموعه، سه داستان «غول و چراغ جادو»، «فاصله‌ای که پیر شد» و «آرزوی اسکلت» را تحلیل می‌کنیم که شگردهای فانتزی‌ساز متفاوت‌تری در آنها به کار رفته است.

داستان «غول و چراغ جادو»

این داستان در گروه فانتزی‌های فراتری جای می‌گیرد. چراغ جادو، خانهٔ غول است و یک روز که غول به خانهٔ دوستش جن بوداده می‌رود، جادوگر که مدت‌ها دنبال به دست آوردن خانهٔ غول بوده، وسایل غول را بیرون می‌ریزد و چراغ جادو را می‌دزدد. غول پس از آگاهی از ماجرا، با وسایل خانه‌اش کلی غصه می‌خورد و بعداً به کمک جن بوداده چراغ را پیدا می‌کنند و پس از پشت سر گذاشتن ماجراهایی، آن را از جادوگر پس می‌گیرند.

شگردهای فانتزی‌ساز در داستان «غول و چراغ جادو»

۱- استفاده از کهن‌الگوها و شخصیت‌های جادویی

ریشه‌های فانتزی نو در داستان‌های تخیلی سنتی جای دارد که درون‌مایه‌ها، شخصیت‌ها و عناصر ادیبانه و در برخی موارد نیز مضامین از آن اقتباس می‌شود (براون و تاملینسون، ۱۳۷۷: ۴۸). در این داستان، «غول و چراغ جادو» ریشه در فرهنگ کهن و قصه‌های قدیمی نظیر هزار و یک شب دارند و به نوعی جزء کهن‌الگوها به شمار می‌آیند که در ذهن جمعی ما وجود دارند. این عناصر و شخصیت‌های جادویی از خیال‌انگیزی بسیار بالایی برخوردارند و بهره‌گیری از آنها داستان را از ویژگی فانتاستیک برخوردار کرده است، به طوری که برای مخاطب خردسال جذابیت ویژه و بالایی دارد.

۲- ابداع لحن و زبان خاص جادویی برای شخصیت‌ها

در این داستان، نویسنده لحن و زبان خاصی برای شخصیت‌ها آفریده و از طریق کاربرد واژه‌های جدید و برخی تکرارها، فضای فانتزیک داستان را قوّت بخشیده است. برای مثال:

«غول دوباره آهی کشید و گفت: «یادش به خیر! یادولیش بخیر! چه ایوونی داشت...»» (شمس، ۱۳۹۳: ۲۰).

«[جنّ بوداده] یهو پرید جلو وسایل خانه و پرسید: «ببینم مگه شماها، شُم شماها اون شب تو چراغ نبودید؟»» (همان: ۲۴).

تخیل فانتاستیک در داستان «غول و چراغ جادو»

تخیل زبانی (اندیشه)

تخیل زبانی یعنی آفرینش زبان نو، انحراف از زبان هنجار و بازی با زبان هنجار، مثل: استفاده از وردهای جادویی و کلمات مبهم و غیره. در تخیل زبانی، اندیشه در قالب واژگان و زبان نو و نامتعارف پرورده می‌شود (محمدی، ۱۳۷۸: ۴۳). در این داستان هر چند اشخاص و اشیای جادویی مثل غول و چراغ جادو وجود دارند، وجود آنها به برآورده شدن هیچ آرزویی نمی‌انجامد و حتی غول هم از توان جادویی خود استفاده نمی‌کند تا چراغ را ظاهر کند. بنابراین تخیل شیء جادویی (تخیل تملّک) که خواهان تسلط و تملک بر همه چیز است، در اینجا کارکردی ندارد؛ بلکه آنچه به داستان ویژگی فانتاستیک داده، تخیل زبانی است که از طریق به‌کارگیری وردهای جادویی صورت می‌گیرد و جادوگر با استفاده از نیروی آن، غیب یا ظاهر می‌شود. برای نمونه:

«جادوگر: جیم جملو جملو جمل اجّی مجّی لاترجّی. چراغ را برد خانهٔ شیرینی شکلاتی آب‌نباتی‌اش وسط وسط جنگل» (شمس، ۱۳۹۳: ۲۳).

«و [چراغ جادو] از حال رفت. در همین موقع جادوگر: جیم جملو جملو جمل اجّی مجّی لاترجّی هوهو، از راه رسید.» (همان: ۲۸).

«غول و چراغ جادو»؛ فانتزی پری‌وار

این گونه از فانتزی، ریشه در افسانه‌های کهن و قصه‌های پریان دارد و وقتی با تخیل فردی نویسنده درمی‌آمیزد، به آفرینش فانتزی منجر می‌شود. شمس، داستان «غول و چراغ جادو» را از قصه‌های کهنی مانند هزار و یک شب که بیشتر قصه‌هایش ساختاری

پری‌وار دارند و در عالم جن و پری می‌گذرند، اقتباس کرده و با تخیل فردی خویش همراه نموده و به دنیای ابداعی خویش دست یافته است. از این‌رو این داستان جزء فانتزی‌های پری‌وار و فراتری است و به دنیاهای فراواقعی می‌پردازد.

داستان «فاصله‌ای که پیر شد»

«فاصله‌ای که پیر شد»، داستان چشمه و بوتهٔ گلی است که در فاصله‌ای نه‌چندان زیاد از هم قرار دارند. چشمه دوست دارد در کنار گل باشد و برای او از صبح تا شب آواز بخواند. گل هم دوست دارد کنار چشمه باشد و از صبح تا شب خودش را در آب چشمه نگاه کند و به آوازش گوش دهد. هر دو، فاصله را مقصّر می‌دانند که بین آنها جدایی انداخته است. فاصله هم تلاش می‌کند گل و چشمه را به هم نزدیک کند، اما موفق نمی‌شود. سال‌ها می‌گذرد و در این مدت گل و چشمه مدام به یکدیگر فکر می‌کنند و آه می‌کشند. فاصله هم که کاری از دستش برنمی‌آید، آن‌قدر غصه می‌خورد که پیر می‌شود. فاصله که حسابی پیر می‌شود، هوا هم آن‌قدر گرم می‌شود که آب چشمه بخار شده و خشک می‌شود و سپس گل نیز می‌خشکد. فاصله هم آخرین آهش را می‌کشد و می‌میرد.

شگرد فانتزی‌ساز در داستان «فاصله‌ای که پیر شد»

جان‌بخشی به مفهوم انتزاعی فاصله

مهم‌ترین شگرد فانتزی‌ساز در این داستان کوتاه، جان‌بخشی به فاصله است که به آفرینش داستان فانتزی فلسفی منجر می‌شود:

> «[فاصله] دست‌هایش را دراز کرد. از یک طرف چشمه را گرفت، از طرف دیگر گل را، با تمام زور آنها را به طرف هم کشید... فاصله که حالا دیگر پیر شده، بود آه کشید. این آخرین آه فاصله بود» (شمس، ۱۳۹۳: ۳۳ و ۳۵).

تخیل فانتاستیک در داستان «فاصله‌ای که پیر شد»

تخیل کنشگری (تخیل صورت)

نویسنده در این داستان، مفهوم فاصله را در قالب یک داستان فانتزی برای مخاطبش معنا می‌کند. فاصله، کنشگری است که از طریق تخیل، شخصیت و صورت انسانی یافته

و به همراه گل و چشمه که دیگر کنشگران داستان‌اند، در یک ساختار فانتزیک، مفهومی انتزاعی را برای مخاطب معنا می‌بخشند.

«فاصله‌ای که پیر شد»؛ فانتزی فلسفی

همان‌طور که می‌دانیم، فاصله مفهومی انتزاعی است و زمانی معنا می‌یابد که دو چیز (شخص یا مکان) در میان باشد. با این تعریف، هنگامی که موجودیت یک یا هر دو طرف (شخص یا مکان) از بین برود، خودبه‌خود فاصله هم از میان برداشته می‌شود. این تعریف، برداشتی فلسفی از مفهوم فاصله است. البته در آنجا که این مفهوم در مناسبات عاشقانه و عاطفی مطرح می‌شود، معنایی عمیق‌تر (فراق) و به مراتب فلسفی‌تر می‌یابد. در داستان «فاصله‌ای که پیر شد»، نویسنده از طریق طرح مناسبات عاطفی میان چشمه و گل، به مفهوم فاصله معنا می‌بخشد و اندیشهٔ خود را دربارهٔ مفهوم فراق در قالب این فانتزی بیان می‌کند.

داستان «آرزوی اسکلت»

این داستان، دربارهٔ اسکلتی است که پس از بیست سال یک‌باره بیدار می‌شود و از قبرش بیرون می‌آید و به سوی شهر راه می‌افتد تا کار نیمه‌تمامش را تمام کند. به شهر که می‌رسد، وارد یک قنادی می‌شود و کیک‌ها را که می‌بیند، یادش می‌آید که بیست سال پیش همین‌جا بود که آمده بود برای اولین‌بار برای خودش کیک تولد بخرد، اما قلبش ایستاده و مرده بود. او کیک را می‌خرد و دوباره به قبرستان می‌آید. درِ چند قبر را می‌زند و همسایه‌هایش را به جشن تولدش دعوت می‌کند.

شگرد فانتزی‌ساز در داستان «آرزوی اسکلت»

جان‌بخشی به مردگان و برانگیختن عالم اموات

نویسنده در جهانی فرودین به یک اسکلت جان می‌بخشد و بدین‌گونه شخصیتی فانتزی خلق می‌کند که به همراه اسکلت‌های دیگر، اعمالی خنده‌آور انجام می‌دهد.

«اسکلت کیک را برداشت، برگشت قبرستان. در چندتا از قبرها را زد:

-کیه؟
- سلام همسایه! منم. دوست داری بیای تولّد من؟
- معلومه که دوست دارم از خدامه!» (شمس، ۱۳۹۳: ۴۳).

تخیّل فانتاستیک در داستان «آرزوی اسکلت»

بیرون آمدن اسکلت از دنیای مرده‌ها و ورودش به دنیای زنده‌ها و بازگشت دوباره به قبر از تخیل کنشی (تخیل حرکت) داستان نشأت می‌گیرد که از یک دنیا وارد دنیای دیگر می‌شود. همچنین نویسنده با بهره‌گیری از تخیل کنشگری (تخیل صورت)، به اسکلت به عنوان تنها کنشگر داستان جان می‌بخشد، تا داستان کوتاهی را با موضوع فانتزی و سرگرمی برای کودکان خلق کند.

«آرزوی اسکلت»؛ فانتزی گروتسک

داستان «آرزوی اسکلت» از نوع فانتزی گروتسک است. در فانتزی گروتسک، عنصر وحشت به گونه‌ای در داستان به کار گرفته می‌شود که همزمان ایجاد خنده و ترس می‌کند. در این داستان هم قبرستان و اسکلت‌های مرده، عناصر وحشت‌زا هستند، اما اعمال اسکلت‌ها مخاطب را به خنده وامی‌دارد.

داستان‌های دیگرِ مجموعهٔ «فاصله‌ای که پیر شد»، مانند «مداد»، «غبار کوچک» و «خدا» از نوع فانتزی فلسفی و داستان‌های «عروسی»، «آقای نمکدان» و «ناصر» فانتزی اشیا هستند. «شنگول و منگول و حبّهٔ انگور ۲» و «دماغ جادوگر» فانتزی پری‌وار، «یه روز یه آقاهه» فانتزی تمثیلی، «آینه‌ها» فانتزی گوتیک (هراس و اشباح) و «سیب کرم به دوش» هم فانتزی واقع‌گراست.

نتیجه‌گیری

بررسی‌ها نشان می‌دهد که محمدرضا شمس در داستان‌هایش از طریق درآمیختن واقعیت با تخیل، دنیایی فانتاستیک با انواع گوناگون فانتزی نظیر واقع‌گرا، فلسفی، پری‌وار، تمثیلی، گروتسک و اشیا خلق کرده است. تخیّل فانتاستیک داستان‌های شمس اغلب

برگرفته از الگوهای تخیلی اسطوره‌ای و افسانه‌ای (نظیر قصهٔ لیلی و مجنون در داستان «دیوانه و چاه» و «دخترهٔ خل و چل»)، الگوهای تخیلی فرهنگ عامه و ادبیات شفاهی (مانند کدو قلقله‌زن در داستان «صبحانه خیال» و ضرب‌المثل «لیلی مرد بود یا زن» در داستان «دیوانه و چاه»)، الگوهای تخیلی جادویی (مانند داستان «غول و چراغ جادو» و «دماغ جادوگر») و الگوهای تخیلی رؤیا و خواب (مثل داستان «صبحانه خیال») است.

شگردهای فانتزی‌ساز، ثابت و از پیش تعیین‌شده نیستند و در آثار مختلف می‌توانند متغیّر و گونه‌گون باشند و باید آنها را با تحلیل آثار متعدد فانتزی از نویسندگان مختلف، مشخص و تئوریزه کرد تا به شگردهای تازه‌تر دست یافت. بر همین اساس با بررسی داستان‌های شمس، یازده شگرد فانتزی‌ساز که نویسنده در ساختن فضای فانتاستیک داستان‌هایش از آنها بهره برده، مشخص شد؛ به طوری که در میانشان در مقایسه با پژوهش‌های مشابه دیگر، شیوه‌ها و شگردهای متفاوت‌تر و تازه‌تری از فانتزی‌آفرینی دیده می‌شود. این یازده شگرد فانتزی‌ساز در داستان‌های شمس عبارتند از: انتخاب راوی و قهرمان دیوانه‌نما، زمان‌پریشی، عینیت بخشیدن به مثل‌ها و نفرین‌ها و دعاها، جان‌بخشی به اشیا و پدیده‌های بی‌جان، شخصیت‌بخشی به مفاهیم ذهنی و انتزاعی، عینیّت‌بخشی به مفاهیم ذهنی و انتزاعی، استفاده از شخصیت‌های افسانه‌ای و اسطوره‌ای، استفاده از کهن‌الگوها و شخصیت‌های جادویی قصه‌های کهن، بنا نهادن داستان بر پایهٔ ضرب‌المثل‌ها و فرهنگ عامه، ابداع لحن و زبان خاص جادویی برای شخصیت‌ها، جان‌بخشی به مردگان و برانگیختن عالم اموات.

در برخی پژوهش‌های پیشین به شگردهایی چون هم‌ذات‌پنداری، شباهت‌یابی در اشیا و مکان، گریز ذهنی از زمان و مکان، گفت‌وگو با شخصیت‌های غیر انسان، استفاده از موجودات جادویی، شخصیت‌بخشی به اشیا و جانوران، بهره‌گیری از خواب و رؤیا و خلق جهان آرمانی پرداخته شده است. تأمل در این شگردهای فانتزی‌ساز و شگردهای به‌کاررفته در داستان‌های شمس، حاکی از تمایز و تازگی بسیاری از شگردهای تبیین‌شده در این مقاله است. همین تفاوت و تمایز، این حقیقت را هم تأیید و تأکید می‌کند که برای دستیابی به شگردهای تازه‌تر فانتزی‌سازی، بررسی آثار فانتزی مختلف

و متعدد جهان ضروری است و حتی با آفرینش آثار فانتزی جدید در آینده، ممکن است شگردهای نوِ دیگری هم تجربه شود.

نکتهٔ پایانی آنکه تخیل، جوهر اصلی و مهم‌ترین عنصر فانتزی است و از همین‌رو نوع تخیلِ به‌کاررفته در داستان در آفرینش فضای فانتاستیک اهمیت بسیاری دارد و با شگردهای فانتزی‌ساز همسو است. در داستان‌های شمس اغلب از تخیل کنشی و کنشگری و گاه از تخیل زبانی استفاده شده است. چنان که برای مثال در داستان «صبحانه خیال» از طریق تخیل کنشگری، اشیای بی‌جان مثل ملافه، چراغ مطالعه، صندلی و کیف به کنشگرانی جاندار تبدیل می‌شوند و یا مفاهیم انتزاعی و ذهنی مثل خواب، غرور و سایه صورتی انسانی می‌یابند و به کنشگرهایی جاندار بدل می‌شوند. از طرف دیگر در پایان همین داستان از تخیل کنشی استفاده شده و مهندس هنگام هم‌زدن چایی از طریق تهِ لیوانش به دریا و دنیایی فراواقعی راه می‌یابد. در داستان «غول و چراغ جادو» نیز آنچه به داستان ویژگی فانتاستیک داده، تخیل زبانی است که از طریق به‌کارگیری وردهای جادویی صورت می‌گیرد و جادوگر تنها با استفاده از آن، غیب یا ظاهر می‌شود، نه از طریق قدرت غول یا خود چراغ جادو.

پی‌نوشت

۱. پلنگ موجود بسیار مغروری است، به طوری که اگر از بالای کوهی چشمش به ستاره‌ای بیفتد، جست می‌زند تا آن را بگیرد؛ زیرا نمی‌تواند موجودی را برتر و بالاتر از خود ببیند. پلنگ ددی باشد عظیم با تکبر و از غایت کبر اگر جانوری را در کوه بر بالای خود ببیند، قصد او کند. همچنین با ماه جنگ می‌کند که بر بالای من چرایی؟ و بر کوه‌های بلند می‌رود و از آنجا جستن می‌کند به گرفتن ماه و به پایین می‌افتد و پاره‌پاره می‌شود (شاملو و سرکیسیان، ۱۳۷۸: ۶۵۵).

منابع

آدینه، زهرا (۱۳۹۴) بررسی فانتزی در داستان‌های فریبا کلهر و محمدهادی محمدی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما رضا شجری، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه کاشان.

ابراهیمی، حسین (۱۳۷۹) «فانتزی؛ دریچه‌ای به امکانات نو»، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۲۰، صص ۱۴۳-۱۴۶.

ابراهیمی لامع، مهدی (۱۳۹۱) «کارکرد داستان‌های فانتزی در ادبیات کودکان»، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۱۷۷، صص ۵۳-۵۸.

باقری، مهناز (۱۳۸۷) «فانتزی، دنیای پر رمز و راز»، کتاب ماه کودک و نوجوان، فروردین و اردیبهشت، شماره ۱۲۶ و ۱۲۷، صص ۸۸-۹۰.

براون، کارول لینچ و کارل ام تاملینسون (۱۳۷۷) «فانتزی نو»، ترجمه پرناز نیّری، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۱۳، صص ۴۸-۶۴.

بهروزکیا، کمال (۱۳۸۵) «فانتزی، ادبیات دوران جدید»، کتاب ماه کودک و نوجوان، خرداد و تیر و مرداد، شماره ۱۰۴- ۱۰۶، صص ۱۳۸-۱۴۴.

بوستانی‌فرد، فاطمه (۱۳۹۱) بن‌مایه و موضوع در داستان‌های فانتزی کودکان در دهه هشتاد، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما منظر سلطانی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی.

پارسایی، حسن (۱۳۸۶) «مینی‌مالیزم فانتزیک و قاعده‌گریز (نقد و بررسی مجموعه داستانک «بادکنک و اسب آبی»)»، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره۵۱، صص ۱۴۸-۱۵۶.

پورخالقی چترودی، مه‌دخت و مریم جلالی (۱۳۸۹) «فانتزی و شیوه‌های فانتزی‌سازی شاهنامه در ادبیات کودک و نوجوان»، مجله مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، شماره ۱، صص ۵۵-۷۳.

تالکین، جی. آر. (۱۳۸۵) «فانتزی و کودکان»، ترجمه غلامرضا صراف، کتاب ماه کودک و نوجوان، خرداد و تیر و مرداد، شماره ۱۰۴- ۱۰۶، صص ۱۲۶-۱۳۷.

شاملو، احمد و آیدا سرکیسیان (۱۳۷۸) کتاب کوچه، دفتر اول، جلد هفتم. تهران، مازیار.

شمس، محمدرضا (۱۳۸۷) دیوانه و چاه، تهران، افق.

----------(۱۳۸۹) صبحانه خیال، تهران، چشمه.

----------(۱۳۹۲) دخترهٔ خل و چل، چاپ دوم، تهران، حوض نقره.

---------- (۱۳۹۳) فاصله‌ای که پیر شد، تهران، پیدایش.

شیخ‌الاسلامی، حسین (۱۳۸۶) «کلاف‌خوانی؛ نگاهی به کتاب دختر خل و چل»، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۵۱، صص ۱۳۷-۱۴۷.

صادقی، عمران (۱۳۹۵) روایت‌شناسی داستان‌های فانتزی کودکان و نوجوانان در دهه هشتاد،

پایان‌نامه دکتری، استاد راهنما بیژن ظهیری، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی.

صدری‌نیا باقر و الهام منفردان (۱۳۹۵) «گونه‌شناسی فانتزی در دو داستان از صمد بهرنگی» (داستان‌های «اولدوز و عروسک سخنگو» و «اولدوز و کلاغ‌ها»)، مجله مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، شماره ۱۴، صص ۱۴۷-۱۶۵.

قزل ایاغ، ثریا (۱۳۸۸) ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن، تهران، سمت.

لین، راث نیدلمن (۱۳۷۹) «فانتزی، فرار از واقعیت یا ارتقای واقعیت؟»، ترجمه حسین ابراهیمی (اِلوند)، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۲۳، صص ۷-۳۱.

محمدی، محمد و زهره قایینی (۱۳۸۲) تاریخ ادبیات کودکان ایران، ج۶، تهران، چیستا.

محمدی، محمدهادی (۱۳۷۸) فانتزی در ادبیات کودکان، تهران، روزگار.

منجمی، نازنین (۱۳۹۱) بررسی ساختاری داستان‌های فانتزی نوجوان دهۀ هفتاد و هشتاد، پایان‌نامۀ کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما حوریه شیخ‌مونسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی.

موسوی، مصطفی و عاطفه جمالی (۱۳۸۸) «فانتزی؛ چیستی و تاریخچه آن در ادبیات جهان و ایران»، ادب فارسی، دوره ۱، شماره ۲، صص ۶۱-۷۴.

مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله (۱۳۸۶) «پاساژهای متنی و فضاهای بازشونده داستانی»، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۵۱، صص ۱۰۷-۱۳۱.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۲) داستان‌های خیالی (علمی، خیال و وهم، فانتزی)، تهران، سخن.