بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره پنجاه و پنجم، زمستان ۱۳۹۸

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی
کارشناس و صفحه‌آرا: مریم بایـه
مترجم: دکتر طاهره ایشانی

هیئت تحریریه

دکتر منوچهر اکبری، استـاد 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 مجتبی منشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر زینب صابرپور، استادیار دانشگاه تربیت مدرس

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: literature.ac.ir@gmail.com *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir
فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۳۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

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

نحوه ارائه مقاله

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

فهرست

✍ **تحلیل تطبیقی مفهوم اعتدال در اندرزهای «دینکرد ششم» و «شاهنامه» فردوسی** ۱

زهرا دلپذیر/ محمد بهنام فر/ محمدرضا راشد محصل

✍ **تحلیل بازتاب داستان شیخ صنعان در برخی رمان‌های برگزیده فارسی** ۳۱

سودابه فرهادی/ سید محسن حسینی مؤخر/ علی نوری

✍ **کارکرد نماد رنگ در اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی بر اساس نمایشنامهٔ «چهار صندوق» بهرام بیضایی** ..۵۹

علی یاراحمدی/ زهرا سیدیزدی/ حمید جعفری قریه علی

✍ **تحلیل جامعه‌شناختی شعر «شاملو» و «ابوماضی» بر پایهٔ نظریهٔ «زالامانسکی»** ۹۵

مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب/ حسین یزدانی

✍ **برساخت‌های اندیشگانی دوگانه امید و ناامیدی در نسبت با تحولات اجتماعی در رمان «یَکُلیا و تنهـایی او»** ۱۲۷

نعمت‌الله ایران‌زاده/ شهناز عرش‌اکمل

✍ **هدف و شیوه‌های ایجاد طنز در «وغ‌وغ ساهاب» بر پایهٔ نظریهٔ جامعِ طنزِ کلامی** ۱۵۵

نوید فیروزی/ فاطمه مظفری

داوران این شماره

دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر فاطمه مدرسی/ استاد دانشگاه ارومیه
دکتر حسن ذوالفقاری/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مریم شعبانزاده/ دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر رضا صادقی شهپر/ دانشیار دانشگاه آزاد واحد همدان
دکتر مریم صادقی گیوی/ دانشیار دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی
دکتر سهیلا فرهنگی/ دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر پرند فیاض‌منش/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی کرمانشاه
دکتر سید علی قاسم‌زاده/ دانشیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین
دکتر محمدرضا موحدی/ دانشیار دانشگاه قم
دکتر زینب صابرپور/ استادیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر نوید فیروزی/ استادیار دانشگاه صنعتی شاهرود
دکتر معصومه حامی‌دوست/ دانش آموخته دکتری دانشگاه گیلان
دکتر فائقه عبدالهیان/ دانش آموخته دکتری دانشگاه گیلان
دکتر نفیسه مرادی/ دانش آموخته دکتری دانشگاه الزهرا

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و پنجم، زمستان ۱۳۹۸: ۲۹-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل تطبیقی مفهوم اعتدال در اندرزهای «دینکرد ششم» و «شاهنامه» فردوسی

زهرا دلپذیر*
محمد بهنام‌فر**
محمدرضا راشد محصل***

چکیده

یکی از مفاهیم بنیادی در اندیشهٔ ایرانی، اصل اعتدال و میانه‌روی در امور زندگی است که در کتاب‌ها و اندرزنامه‌های پهلوی به‌ویژه کتاب ششم دینکرد، مفصل‌ترین اندرزنامه به زبان پهلوی، نمود بارزی دارد. در شاهنامهٔ فردوسی نیز که چکیدهٔ فرهنگ ایران پیش از اسلام به شمار می‌آید، میانه‌گزینی، یکی از اصول اساسی است که در اندرزهای مختلف به آن تأکید شده است. در این مقاله کوشیده‌ایم تا به شیوهٔ تطبیقی و با رویکرد تحلیل محتوا، همسانی‌های این دو کتاب را درباره اعتدال بازنماییم. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که مفهوم اعتدال در دینکرد ششم و شاهنامهٔ فردوسی به یکدیگر بسیار نزدیک است. در هر دو کتاب، افراط و تفریط از مصادیق شر و بدی هستند و خیر و نیکی که در میانهٔ این دو قرار می‌گیرد، نماد اعتدال است. از سوی دیگر نیکی مساوی با کردار، پندار و گفتار نیک است؛ سه اصل مهم باور زرتشتی که با خرد، ارتباطی مستقیم و تنگاتنگ دارند و انسان را به زندگی خردمندانه‌ای راهنمایی می‌کنند که اصل آن میانه‌روی است. بین اعتدال و

* نویسنده مسئول: دانش‌آموخته دکتری، زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، ایران
z.delpazir@birjand.ac.ir
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران
mbehnamfar@birjand.ac.ir
*** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران
m.rashed.cg@gmail.com

عدل و داد نیز پیوند تنگاتنگی وجـود دارد کـه مفهـوم اشـه در اندیشـهٔ مزدایـی را تداعی می‌کند. گفتنی است که مفهوم اعتدال در دینکرد ششم با انـدرزهای بخـش تاریخی شاهنامه، به‌ویژه ابیات مربوط به دوران پادشاهی خسرو انوشـیروان، تطـابق بیشتری دارد و گاهی اندرزهایی کاملاً یکسان در این زمینه به چشم می‌خـورد کـه بیانگر تأثیرگذاری دینکرد ششم بر شاهنامه یا منابع یکسان اندرزی دو کتاب است.

واژه‌های کلیدی: دینکرد ششم، شـاهنامهٔ فردوسـی، اعتـدال، پیمـان و ادبیـات تطبیقی.

مقدمه

بخش گسترده‌ای از ادبیات ایرانی در پیش و پس از اسلام، به پندها و دستورالعمل‌های اخلاقی، تربیتی و دینی اختصاص دارد. واژهٔ «اندرز» که در فارسی میانه به صورت handarz آمده (مکنزی، ۱۳۹۴: ۱۸۸) و واژه‌های مترادف آن «پند» و «نصیحت»، به سخنان حکیمانه‌ای گفته می‌شود که اغلب فرد بزرگی برای راهنمایی فرزند، شاگرد، مؤمنان، عامه مردم یا صاحبان شغل یا منصبی خاص بیان نموده باشد (مزداپور، ۱۳۸۶: ۱۱).

نمونهٔ اصلی و چهرمانی[1] آثار اندرزی ایرانی، اندرزنامه‌های پهلوی است. این اندرزنامه‌ها که در دوران ساسانی یا قرن‌های نخست پس از ورود اسلام به ایران تألیف شده‌اند، بازتابندهٔ اصول و باورهای اندیشه ایرانی، به‌ویژه آیین زرتشتی هستند و با مطالعه آنها می‌توان به اطلاعاتی جامع دربارهٔ فرهنگ و اندیشهٔ ایران باستان دست یافت. در بین اندرزنامه‌های پهلوی، کتاب ششم دینکرد به تنهایی یک شاخص است. این کتاب که ششمین کتاب از مجموعهٔ نه‌گانه دینکرد به شمار می‌آید، جامع‌ترین اندرزنامهٔ پهلوی و در حکم دایرةالمعارفی دینی و اخلاقی است که احتمالاً بخش‌هایی از آن به شکل مکتوب و بخش‌هایی دیگر به طور شفاهی در گردش بوده و در قرن سوم هجری به دست «آذر فرنبغ»، موبدانْ موبد زمان مأمون عباسی و پسر وی، «آذر امیدان» بازنویسی شده است.

وقتی از ادب پهلوی به ادب فارسی می‌رسیم، به شیوه‌ای نو، با حجم گسترده‌ای از مضامین اندرزی روبه‌رو می‌شویم که ادامهٔ اندیشه‌ها و مضامین اخلاقی و دینی ایران قبل از اسلام هستند؛ با این تفاوت که در فارسی دری، این مضامین از چارچوب رساله‌های کوتاه فراتر رفته و در انواع ادبی فارسی، به نظم و نثر انعکاس یافته است. در این میان، بزرگ‌ترین اثر حماسی ایران، شاهنامه، میراث‌دار ذخایر اندرزی ایران باستان است که به احتمال زیاد بخش بزرگی از آنها به صورت مکتوب، از طریق خداینامه و اندرزنامه‌های پهلوی و برخی نیز از طریق گوسانان و سنت شفاهی به حماسه ملی ما راه یافته است.

یکی از مهم‌ترین مبانی اندیشهٔ ایرانی که در کتاب‌ها و اندرزنامه‌های پهلوی به‌ویژه دینکرد ششم، نمود بارزی دارد، مفهوم اعتدال و نگه داشتن اندازه در کارهاست که در

1. typical

تقابل با افراط و تفریط قرار می‌گیرد. در شاهنامهٔ فردوسی نیز اعتدال، یکی از مفاهیم بنیادی است که در اندرزهای مختلف جلوه‌گر شده است.

حال این پرسش مطرح می‌شود که بین دینکرد ششم و شاهنامهٔ فردوسی دربارهٔ مفهوم اعتدال، چه همسانی‌ها یا تفاوت‌هایی دیده می‌شود و دیگر آنکه دلیل این شباهت‌ها و تفاوت‌ها چیست؟ نویسندگان در این پژوهش می‌کوشند تا به این پرسش‌ها پاسخ دهند.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله تطبیقی، با رویکرد تحلیل محتواست. ادبیات تطبیقی غالباً به یافتن پیوندهای پیچیده و متعدد ادبیات از گذشته تا حال و شناخت شباهت‌ها و تفاوت‌های آثار ادبی می‌پردازد. در این زمینه، دو مکتب از شهرت و اعتبار بیشتری برخوردار است. در مکتب فرانسوی، بررسی تطبیقی صرفاً باید بین دو زبان متفاوت صورت بگیرد که با هم برخورد تاریخی دارند (کفانی، ۱۳۸۹: ۱۴)؛ اما در مکتب آمریکایی، آنچه هنگام مقایسهٔ دو اثر اهمیت دارد، اصل تشابه و همانندی است. مطابق اصول این مکتب و دیدگاه منتقد مشهور، هنری رماک می‌توان به تحلیل ادبیات ملل جهان، فارغ از معیار اختلاف زبان و همچنین مطالعهٔ تطبیقی ادبیات با سایر حوزه‌های علوم انسانی پرداخت. در واقع در این مکتب، ادبیّات تطبیقی با نقد مدرن گره خورده است (خطیب، ۱۹۹۹: ۴۶-۵۰).

در بررسی تطبیقی مفهوم اعتدال در دینکرد ششم و شاهنامهٔ فردوسی، مکتب آمریکایی مدنظر قرار گرفت؛ زیرا با اینکه دینکرد ششم به زبان پارسی میانه و شاهنامه به زبان پارسی دری تألیف شده است، این دو کتاب از نظر زبانی و مکانی از یکدیگر جدا نیستند و هر دو در دامان فرهنگ و اندیشه ایرانی بالیده‌اند.

گفتنی است که در این پژوهش تلاش شده تا پس از بیان کلیاتی دربارهٔ مفهوم اعتدال در اندیشهٔ مزدایی، مبحث اعتدال در دینکرد ششم و شاهنامه در دو فصل جداگانه بررسی شود. سپس در بخش بررسی تطبیقی دینکرد ششم و شاهنامه فردوسی، اندرزهای دو کتاب در زمینهٔ اعتدال، به طور دقیق با یکدیگر مقایسه شود و تا حد امکان همانندی‌ها و سرچشمه‌های مشترک آنها تحلیل و بررسی شود.

شایان یادآوری است که هدف این پژوهش تنها بررسی انـدرزهای دینکـرد ششـم بـا ابیاتی از شاهنامه است که به طور مستقیم ماهیت اندرزی دارند و اعتـدال در کارهـا بـه عنوان یک پند و رهنمود اخلاقی توصیه شده است.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ بررسی تطبیقی مفهوم اعتـدال در دینکـرد ششـم و شـاهنامهٔ فردوسـی تـاکنون پژوهشی انجام نشده اسـت. تنهـا از طریـق برخـی از کتـاب‌هـا چـون «طلـوع و غـروب زرتشتی‌گری» از آر.سـی. زنـر (۱۳۷۵)، «از ایـران زرتشـتی تـا اسـلام» از شـائول شـاکد (۱۳۹۳) و برخی مقاله‌ها چون «پیمان در آیین مزدیسنایی» از مرتضی تهـامی (۱۳۸۷) و «پیمان» از ژاله آموزگار (۱۳۷۹) می‌توان به اطلاعـاتی اجمـالی دربـارهٔ مفهـوم اعتـدال و میانه‌روی در اندیشهٔ ایرانی دست یافت. بنابراین مقالهٔ حاضر بـا مـدنظر قـرار دادن همـهٔ مباحث درباره اعتدال در دینکرد ششم و شاهنامه و مقایسـهٔ تطبیقـی آنهـا بـا یکـدیگر، کاری تازه می‌نمایـد. پـیش از ایـن نیـز در مقـالات «بررسـی تطبیقـی مفهـوم خـرد در اندرزهای دینکرد ششم و شاهنامه فردوسی» (۱۳۹۶) و «بررسی تطبیقی مفهـوم بخـت و کنش در اندرزهای دینکرد ششم و شاهنامه فردوسی» (۱۳۹۷) به مقایسه مفـاهیم در دو متن دینکرد و شاهنامه پرداخته‌اند.

از دینکرد ششم تاکنون دو ترجمه با نام‌های «کتاب ششـم دینکـرد» از فرشـته آهنگـری (۱۳۹۲) و «بررسی دینکرد ششم» از مهشید میرفخرایی (۱۳۹۲) به چاپ رسـیده اسـت. اما از آنجا که کتاب میرفخرایی، برخلاف کتـاب آهنگـری کـه از روی ترجمـه انگلیسـی شائول شاکد (۱۹۷۹) از دینکرد ششم به فارسی برگردانده شده، ترجمهٔ مستقیم از مـتن پهلوی به فارسی است، در این مقاله به عنوان متن اساس مدنظر قرار گرفت.

اعتدال در اندیشهٔ مزدایی

مفهوم اعتدال و میانه‌روی در زبان فارسی میانه، با واژهٔ پیمان[1] بیان می‌شود(۱) (هرن و

1. payman

هوبشمان، ۱۳۹۴: «پیمان»؛ «payman»: Mackenzie, 1971) و برگرفته از ترکیب pati با may اوستایی به معنای اندازه گرفتن است (neberg, 1974: 158). واژهٔ pati mana در فارسی باستان نیز از همین ریشه است (حسن دوست، ۱۳۹۵، ج۲: «پیمان»)[۲].

اهمیت پیمان در اعتقادات زرتشتی به حدی است که چکیدهٔ اخلاق مزدیسنایی را می‌توان با واژهٔ پیمان در مفهوم نگاه داشتن اندازه و اعتدال در کارها بیان کرد. بی‌توجهی به پیمان نیز مساوی با «فریه بود[۱]» و «ابی بود[۲]»، به معنای افراط و تفریط است[۳]. به دیگر سخن پیمان یا اعتدال، جوهرهٔ دین زرتشتی و مساوی با دوری از افراط و تفریط است که اعمالی اهریمنی به شمار می‌آیند. در فصل ۹۷ از کتاب سوم دینکرد در این زمینه آمده است: «خلاصهٔ کار دین مزدیسنایی آن است که افراط و تفریط را که از تازش اهریمن در کار آفریدگان پدید آمده است، به حالت میانه بازگرداند تا رستگاری و آرامش کل آفریدگان فراهم شود» (deMenasce, 1973: 292). از سوی دیگر در جهان‌بینی مزدایی، پیمان در معنای میانه‌روی، نیرویی است که از اشه[۳] می‌آید. اشه در اوستا asa، در وداها arta، پدیدهٔ مشترک هند و اروپایی و نیروی پایدارندهٔ نظم جهان و ناموس ازلی طبیعت است که ابعاد مادی و معنوی زندگی انسان را در برمی‌گیرد و مبتنی بر راستی و درستی است (بهار، ۱۳۹۱: ۴۵۸)[۴]. در نظم مادی، میانه‌روی به صورت سلامتی و افراط و تفریط به صورت بیماری متجلی می‌شود. در نظم مینوی نیز پیمان در برگیرندهٔ فضایل اخلاقی است که افراط و تفریط از دشمنان و مخالفان آن به شمار می‌آیند (زنر، ۱۳۷۵: ۴۷۶). بنابراین پیمان هم قانونی طبیعی است که بر اساس آن جهان مادی تنظیم می‌شود و هم قانونی اخلاقی است که راهنمای اعمال و رفتار انسان‌هاست (همان: ۴۷۹).

گفتنی است که در متون زرتشتی، ثنویت حوزهٔ اخلاق را نیز در برمی‌گیرد و رذایل و فضایل اخلاقی را در برابر هم قرار می‌دهد. در بیشتر کتاب‌های پهلوی همچون دینکرد (به‌ویژه کتاب‌های۳، ۵، ۶ و ۸)، مینوی خرد، یادگار بزرگمهر، اندرز پوریوتکیشان و...، فهرست هنرها و آهوها مقابل هم آمده است. اما این نیکی‌ها به جز پلیدی مقابل خود، برادرودی (برادر دروغینی) نیز دارند که فهرست خصلت‌ها را گسترده‌تر می‌کند. برای

1. Frebud
2. Abebud
3. asa

مثال اسراف، برادر دروغین رادی و شهوت برادر دروغین دوستی است(۵).

برخی از صاحب‌نظران، نظریهٔ پیمان (در مفهوم اعتدال) در آیین مزدایی را برگرفته از اندیشه‌های یونانی به‌ویژه آرای ارسطو می‌دانند که بر گزینش میانه‌روی، میان دو کران افراط و تفریط تأکید می‌کند(۶). به دیگر سخن، نظام ثنویت زرتشتی که دو اصل را قبول دارد، با نظریهٔ ارسطویی اعتدال ترکیب شده است؛ به این معنا که خیر و شر در برابر یکدیگر قرار نمی‌گیرند، بلکه نیکی در میانه و افراط و تفریط که مصادیق شر و بدی هستند، در دو سوی آن جای می‌گیرند. به نظر دومناش، این اندیشهٔ یونانی از اواخر دوران هخامنشی وارد ایران شده و مسئله برادرود (برادر دروغین)، جاپایی از آمیزش این اندیشه-هاست (de Menasce, 1973: 38). به اعتقاد زنر[1]، مبحث اعتدال در اندیشهٔ ایرانی، مفهومی کاملاً یونانی نیست. در واقع زرتشتیان به حدی تفکر اعتدال را جذّاب یافتند که آن را در مسیر خود بسط و توسعه دادند و آن را تا درجه‌ای از نظم کیهانی که با کلام خداوند یکی است و رستگاری را میان افراط و تفریط نشان می‌دهد، بالا بردند (زنر، ۱۳۷۵: ۴۷۶).

مؤلف کتاب «از ایران زرتشتی تا اسلام» در همین زمینه می‌نویسد: «هرچند این تفکر را باید یونانی دانست، با این حال متون زرتشتی، این اندیشه وام‌گرفته از تفکر یونانی را با جهان‌بینی خود می‌آمیزند و به نظریهٔ ارسطویی، رنگ و بویی زرتشتی می‌دهند. در واقع هرچند مفاهیم اخلاقی سنتی زرتشتی که نظریهٔ اخلاقی ارسطویی با آنها پیوند خورده، پیشینه‌ای طولانی دارند، مفهوم پیمان در اندیشهٔ ایرانی، وارداتی نیست و چنان ریشه ژرفی در آگاهی ایرانی دارد که نوشته‌های پهلوی غالباً این اندیشه را یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز ایرانیان از دیگر فرهنگ‌ها دانسته‌اند» (شاکد، ۱۳۹۳: ۲۶۱-۲۷۰). وی سپس برای شاهد گفتهٔ خود به متن دینکرد چهارم استناد می‌کند که: «ایران همواره پیمان را ستایش و افراط و تفریط را نکوهیده است. در روم فیلسوفان، در هند دانایان و در جاهای دیگر آگاهان، بالاتر از هر چیز، مهارت در گفتار را ستوده‌اند. فرزانگان ایران، پیمان را پسندیده‌اند» (همان).

شاکد همچنین تأکید می‌کند که به احتمال بسیار زیاد، پیمان جزء میراث ایرانی بوده است و ایرانیان این واژه را برای ترجمهٔ مفهوم میانه‌روی ارسطو برگزیده بودند، نه از

1. zener

آن‌رو که به آن نزدیک بوده، زیرا ترجمهٔ لغوی آن محسوب نمی‌شود؛ بلکه به این دلیل که واژه‌ای متداول بوده که از نظر مفهومی با اندیشهٔ ارسطویی قرابت بسیار داشته است (شاکد، ۱۳۹۳: ۲۶۱-۲۷۰).

با بررسی متون و اندرزنامه‌های پهلوی، جایگاه پیمان در مفهوم اعتدال در اندیشهٔ ایرانی بیشتر مشخص می‌شود. در این کتاب‌ها، نخستین کسی که اعتدال را در دنیای مادی ایجاد می‌کند، جمشید است. در ایادگار جاماسبیک (فصل۴ بند۲۱) چنین آمده است: «او (جم)، پیمان را از آنان (پریان) بازستد». در رسالهٔ ماه فروردین روز خرداد (بند ۱۰) آمده: «ماه فروردین، روز خرداد، جم پیمانه از دوزخ بیرون آورد و در جهان به پیدایی آمد». در دینکرد سوم فصل ۲۸۶ دربارهٔ پیمان، توضیح روشن‌تری آمده است: «پیش از آمدن جمشید به سلطنت، بر اثر غارت دیوان، آسن‌خرد (خرد غریزی) در میان مردم نزار و ورن (شهوت) غالب بود. پیمان (اعتدال) که منشعب از آسن خرد ایزدی است، در افراط و تفریط منشعب از ورن دیوی از میان رفته بود... جم چاره (رهایی) پیمان آسن خردی ایزدی را از افراط و تفریط ورنی دیوی نگریست (چاره جویی کرد). ... پس از بازگردانیدن آن، جمشید توانست اعتدال را در جهان برقرار کند، به گونه‌ای که مرگ، پیری، تشنگی، گرسنگی و باد گرم و سرد در دوران پادشاهی او نبود. اما اینکه اهرمن چگونه و چه زمان، پیمان را بلعیده و به دوزخ برده بود، معلوم نیست» (تفضلی، ۱۳۹۱: ۱۰۰-۱۰۱).

مبحث اعتدال در کتاب پهلوی دینکرد، جایگاهی ویژه دارد. بنا بر دینکرد سوم، جمشید -شاه پیشدادی- برای بازپس گرفتن پیمان که به دست دیوان دزدیده شده بود، به قعر دوزخ سفر کرد و پس از گذشت سیزده سال زندگی با دیوان، چگونگی چیرگی بر آنها را آموخت و سرانجام پیمان را از چنگ آنها باز ستد و به دنیای انسان‌ها بازگشت (فضیلت، ۱۳۸۱: ۲۸۶). در دینکرد هفتم، بند ۲۰ از مقدمه آمده است که: «جمشید... به نیروی پیمان (تعادل)، آفرینش را بی‌مرگ، بی‌پیری، بی‌تباهی، بدون فرسودگی، فراخ و پر از درخشندگی گردانید» (راشد محصل، ۱۳۸۹: ۲۰۱). در بند نخست از فصل نهم همین کتاب (دینکرد هفتم) نیز یکی از آگاهی‌های شگفت زمان پس از پایان هزاره زردشت، نزار شدن (ضعف) فرابود (افراط) و بی‌بود (تفریط) و زورمند شدن بیشتر پیمان (تعادل)

دانسته شده است (همان: ۲۷۳). در دینکرد پنجم (فصل۵ بند ۷ و ۸) نیز دربارهٔ اعتدال چنین آمده: «شرح آن همه کام و فرمان آفریدگار اورمزد در یک واژه خلاصه می‌شود: پیمان (اعتدال) که در مرحله نخست (پیمان) به دو بخش تقسیم می‌شود: پرهیز کردن و انجام دادن و در مرحله دوم به سه (بخش) می‌شود: رها کردن اندیشه بد، گفتار بد، کردار بد و انجام دادن اندیشه نیک، گفتار نیک و کردار نیک» (آموزگار و تفضلی، ۱۳۸۶: ۴۰).

در دینکرد ششم نیز که مهم‌ترین اندرزنامه به زبان پهلوی است، به مفهوم اعتدال بارها اشاره شده و اعتدال، یکی از مبانی اندرزی این کتاب به شمار می‌آید. در مبحث «اعتدال در دینکرد ششم» به طور مفصل به جایگاه اعتدال در این کتاب پرداخته خواهد شد.

اعتدال در فرهنگ اسلامی

مفهوم اعتدال که در آیات قرآن و احادیث پیامبر(ص) و امامان معصوم(ع) با واژه‌هایی چون وسط، قصد و اقتصاد بیان شده، یکی از مباحث مهم در فرهنگ اسلامی است و جنبه‌های گوناگون زندگی مادی و معنوی انسان را در برمی‌گیرد. اسلام راستین، مکتب اعتدال است و افراط و تفریط را نکوهش می‌کند. قرآن، ویژگی امت اسلامی را میانه‌روی می‌داند: «وَ كَذلِكَ جَعَلْناكُمْ أُمَّةً وَسَطاً» (بقره: ۱۴۲). راه راست و درست را نیز همان راه اعتدال معرفی می‌کند: «اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ» (فاتحه: ۶). چنان‌که موسی(ع) از خداوند می‌خواهد که او را به سوی مسیر راست که راه اعتدال است هدایت کند: «قَالَ عَسَى رَبِّي أَنْ يَهْدِيَنِي سَوَاءَ السَّبِيلِ» (قصص: ۲۲). لقمان نیز به فرزندش میانه‌روی در رفتار را توصیه می‌کند: «وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ» (لقمان: ۱۹).

در بسیاری از آیات نیز پرهیز از اسراف و تبذیر توصیه شده است: «وَ لاَ تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلاَ تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَّحْسُورًا» (اسراء: ۲۹)؛ «كُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا» (شعراء: ۸۹، اعراف: ۳۱). در یکی از آیات قران به برقراری تعادل بین دنیا و آخرت تأکید شده است: «وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الْآخِرَةَ وَلَا تَنْسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا» (قصص: ۷۷).

پیامبر گرامی اسلام(ص) و خاندان پاک ایشان (علیهم السلام) در رفتار فردی و

اجتماعی و تدبیر امور سیاسی، جلوه‌گاه اعتدال بودند و در همهٔ عرصه‌های زندگی از افراط و تفریط پرهیز می‌کردند. حضرت علی(ع)، سیره و رفتار رسول خدا(ص) را میانه و معتدل می‌داند: «سِیرَتُهُ القَصدُ» (نهج البلاغه، ۱۳۷۹: ۱۷۶). در حدیثی بسیار معروف از پیامبر(ص)، میانه‌روی بهترین روش در زندگی معرفی شده است: «خیر الامور اوسطها» (مجلسی، ۱۴۰۳، ج۲: ۲۱۱). در حدیثی دیگر از آن حضرت آمده است: هرکس میانه‌روی کند، خدا بی‌نیازش گرداند و هر کس اسراف کند، خدا فقیرش نماید: «مَنِ اقْتَصَدَ اَغْنَاهُ الله وَ مَنْ بَذَّرَ اَفْقَرَهُ الله» (محمدی ری‌شهری، ۱۳۸۹، ج۸: ۳۴۷). امام علی(ع) نیز افراط و تفریط را از ویژگی‌های انسان نادان می‌داند: «لاَ تَرَى الْجَاهِلَ إِلاَّ مُفْرِطاً أَوْ مُفَرِّطاً» (نهج‌البلاغه، ۱۳۷۹: ۶۳۸). آن حضرت در خطبهٔ معروف خود، تمایل به چپ و راست را نشانهٔ گمراهی و راه میانه را جادهٔ مستقیم الهی عنوان می‌کند: «الْیَمِینُ وَ الشِّمَالُ مَضَلَّةٌ وَ الطَّرِیقُ الْوُسْطَى هِیَ الْجَادَّةُ» (همان: ۶۰).

مبحث اعتدال، در آثار اندیشمندان اسلامی نیز جایگاه ویژه‌ای دارد. با آغاز نهضت ترجمه در جهان اسلام از قرن سوم و چهارم هجری و ترجمهٔ کتاب «اخلاق نیکوماخوس» به زبان عربی، بیشتر حکمای اسلامی با نظریهٔ اعتدال ارسطو که فضایل اخلاقی را حد وسط دو رذیلت «افراط و تفریط» می‌داند، آشنا شدند. تأثیر آرای ارسطو در زمینهٔ اعتدال و همچنین اندیشه‌های افلاطون دربارهٔ فضایل چهارگانهٔ حکمت، شجاعت، عفت و عدالت را در آثار بیشتر اندیشمندان قرن‌های اولیه هجری می‌توان به روشنی دید.

گفتنی است که آنچه درباره اعتدال در آثار اخلاقی و فلسفی دورهٔ اسلامی آمده، تقلید صرف از نظریهٔ اعتدال ارسطو نیست؛ زیرا اندیشمندان مسلمان با توجه به آموزه‌های اسلامی به این نظریه، رنگ دینی دادند. در نظریهٔ ارسطو، آنچه انسان را از افراط و تفریط می‌رهاند، عقل عملی است (ارسطو، ۱۳۸۵: ۶۶). ارسطو، کمال اخلاقی انسان را در فعالیت نفس توأم با عالی‌ترین فضایل می‌داند (برن، ۱۳۷۳: ۱۵۱). اما در نظریهٔ اخلاقی اسلام، ملاک فضیلت و برتری اعمال و رفتار اخلاقی، قرب الهی است که نهایت درجهٔ تکاملی انسان به شمار می‌آید (عابدی و تبریزی‌زاده اصفهانی، ۱۳۹۳: ۶۲۱).

اولین فیلسوف اسلامی که به نظریهٔ اعتدال ارسطو در کتاب «فصول منتزعه»

پرداخت، فارابی (م۳۳۹ق) است. پس از وی، دیگر حکمای اسلامی مثل ابن مسکویه (م۴۲۱ق) در «تهذیب الاخلاق و تطهیر الاعراق»، ابوالحسن عامری (م۳۸۱ق) در «السعاده و الاسعاد»، ابن سینا (م۴۲۱ق) در «رسالة فی علم الاخلاق»، غزالی (م۵۰۵ق) در «احیاء علوم دین»، خواجه نصیرالدین توسی (م۶۷۳ق) در «اخلاق ناصری»، ملاصدرا (م۱۲۴۵ق) در «شرح اصول کافی»، ملا مهدی نراقی (م۱۲۰۹ق) در «جامع السعادات» و ملا احمد نراقی (م۱۲۴۵ق) در «معراج السعادة»، نظریهٔ اعتدال ارسطویی را مطرح کردند و با تلاش خود آن را به کمال رساندند.

اعتدال در دینکرد ششم[۷]

چنان‌که گفته شد، مفهوم اعتدال و میانه‌گزینی، یکی از مبانی آیین زرتشتی است که در کتاب‌ها و اندرزنامه‌های پهلوی نمود بارزی دارد. بدیهی است که در دینکرد ششم نیز که مفصل‌ترین اندرزنامهٔ پهلوی به شمار می‌آید، پیمان یکی از مبانی مهم اندرزی است. در کتاب‌های پهلوی، نیکی‌ها در مقابل بدی‌ها قرار می‌گیرند. این مسئله در اندرزهای دینکرد ششم نیز به چشم می‌خورد: «این نیز پیداست که بهترین چیز، راستی و بدترین چیز، دروغ است» (میرفخرایی، ۱۳۹۲، ب۷: ۲۱۴).

در اندرزی دیگر، نیکی و بدی در مقابل هم قرار دارند و شادی و رنج در برابر هم: «بر هر نیکی، شادی و بر هر بدی، درد و رنج است» (همان، ۱۹۵: ۱۸۸). از سوی دیگر، هر یک از فضایل به جز پلیدی مقابل خود، برادرودی (برادر دروغینی) نیز دارند که فهرست خصلت-ها را گسترده‌تر می‌کند. این مسئله شاید در کمتر کتابی به اندازهٔ دینکرد ششم بارز باشد؛ چنان‌که در اندرزی آمده: «این ده کار، بیشترین همانندی را به هم دارند: رادی و اسراف، راستگویی و بیهوده‌گویی، کوشایی و سختی و زحمت، اعتماد به نفس و غرور، وقت‌شناسی و کاهلی. مرد باید بداند که چه آن و چه این است» (همان، ۲۴۷: ۱۹۷).

بنا بر این اندرز، باید نیکی‌ها را شناخت؛ زیرا نیکی مصداق پیمان (اعتدال) است. اندرزی دیگر، فهرست همه نیکی‌ها و آفات (برادران دروغین) آنها را ذکر کرده و تأکید نموده که فرد باید بداند چه چیزی نیکی و چه چیزی آفت آن است تا بتواند از گناه

دوری کند (میرفخرایی، ۱۳۹۲، ب۱۴: ۲۱۵). فهرست این نیکی‌ها و آفات مقابل آنها عبارتند از: رادی با اسراف، اعتماد با نفس و تکبر و غرور، پرستش ایزدان با دیوپرستی، آتش بهرام و بت، شادی با نوازش مردمان و نافرمانی، جدایی با تفرقه، ایمان به مینو با بت‌پرستی، کوشایی با ناخشنودی و سختی، کمال با افراط، رفاه با خست، به‌دینی با بددینی، دوستی با حرص و آز، دلسوزی با خشونت، شرم و وقار با عدم اعتماد به نفس، آسرونی با آشموغی، سالاری با فرمانروایی بد، خشنودی و رضایت با تنبلی و کاهلی، مهر، دلسوزی و بخشایش با شیون و مویه، شادی و خرمی با تمسخر، پاکیزگی با وسواس، مهر و محبت به زن خویش با زن‌بارگی، بزرگ‌منشی با خودبینی، فروتنی با پستی و افتادگی، گویایی با نازکشی و تملق، مهارت دست با ناسودمندی، فرمانروایی نیکان با فرمانروایی و حکومت دشمنان، پادافره گناهکاران با کشتار نابجا، قانون‌مندی و حساب‌کشی با بدخواهی، آزادگی و فرمانروایی با رنج و بار فقیران، فرهنگ کردن (تعیین پادافره) با استمرار پادافره، زنش کردن (تنبیه) دشمنان مردم و گناهکاران با کینه‌ورزی، خشمگینی با تندخویی، آزادمردی و بزرگ‌مردی با ستمگری، به اندازه خوردن و داشتن مردمان با پرخوری و مال‌اندورزی (همان ۲۱۵).

در اندرزی دیگر در تعریف پیمان آمده: «پیمان آن است که افراط و تفریط نکند...» (همان، ت۱پ: ۲۳۳). گناه هم برابر با افراط و تفریط و ثواب هم همان اعتدال است: «ایشان این را نیز اینگونه می‌پنداشتند که: زمینه گناه افراط و تفریط و زمینه ثواب پیمان (اندازه) است» (همان، ۳۸: ۱۶۱). در اندرزی دیگر آمده: «پیمان هر چیز، بی‌عیب بودن آن است و از این دین اینگونه پیداست که بزرگ‌ترین پیمان، کار ثواب است و پیمان این است: اندیشه نیک، گفتار نیک، کردار نیک» (همان، ۴۰: ۱۶۱).

در اندرزی دیگر، همین مضمون به طور دقیق‌تر بیان شده: «ایشان این را نیز اینگونه می‌پنداشتند که: افراط اینکه: کس آنچه را که نباید بیندیشد و بگوید و بکند، بیندیشد و بگوید و بکند. و تفریط اینکه: شخص آنچه را که باید بیندیشد و بگوید و بکند، نیندیشد و نگوید و نکند. و پیمان اینکه: کس آنچه را که باید بیندیشد و بگوید و بکند، بیندیشد و بگوید و بکند» (همان، ۴۲: ۱۶۱). پس فرد با روشنی که از سه اصل زرتشتی، اندیشه، گفتار و کردار درست می‌تاباند، به سوی دین هدایت می‌شود و با تاریکی اندیشه، گفتار و

کردار نادرست، دین را تاریک و کم‌اهمیت می‌بینـد: «... هـر زمـان کـه مـرد، کـار نیـک بیندیشد و بگوید و بکند، پس همزمان روشنی از او بدرخشد و پروانه (راهنما) او به دیـن باشد. هر زمان که مرد، کار بد بیندیشد و بگوید و بکنـد، پـس تیرگـی از او بـه درآیـد و میان مرد و دین بایستد (سد شود) و مرد، دین را کم بیند» (میرفخرایی، ۱۳۹۲، ۲۹۰: ۲۰۴).

در اندرزی دیگر هم پیمان یکی از مهم‌ترین مباحث دینی دانسته شـده کـه وظیفـه آن، پشتیبانی انسان در نیکی‌ها و دوری از بدی‌هاست: «در دین، سه چیز مهـم‌تـر اسـت: همی (اتحاد و یگانگی)، پیمان (اندازه درست) و جدایی. همی این است: کسی که در هـر کار نیک، در اندیشه و گفتار و کردار با ایزدان یکی باشد. جدایی این است: کسـی کـه در هر کار بد و گناه از اهریمن و دیوان و بدان جدا باشد. پیمان دین این اسـت: کسـی کـه پشتیبان آن همی و جدایی باشد و آن هرگز نابود نشود» (همان، ۴۳: ۱۶۱). «دیـن، پیمـان (اندازه درست) است» (همان، ۳۹: ۱۶۱).

چکیدهٔ مبحث پیمان یا میانه‌روی در دینکرد ششم را در این انـدرز مـی‌تـوان دیـد: «ایشان این را نیز اینگونه می‌پنداشتند که: راه به گرودمان دین اسـت کـه پیمـان اسـت. زمانی که اورمزد این راه را آراست، پس اهریمن دو راه در برابر آن فراز نهاد: یکی افـراط و یکی تفریط. او هر یک را تا <مرز> تاریکی آراست و از آن بیشتر را آراستن نتوانسـت» (همان، ۱۷۲: ۱۸۴). مطابق سه بخش اوستا یعنی گاهان، هادمانسر و داد، مردم وابسـته بـه این سه بخش نیز بنا بر همراهی با ایزدان و جدایی بـا دیـوان، میـزان دارایـی و پـادافره گناهی که مرتکب می‌شوند، سه گروهنـد. تفـاوت میـان ایـن سـه دسـته، تنهـا نسـبت دستاوردهای دینی آنان است. گروه نخست که از نقطه نظـر دینـی بـالاترین موقعیـت را دارند، مردم گاهانی هستند که پیمان دارایی ایشان بیش از یـک وعـده خـوراک صـبح و شام نیست. پیمان دارایی مردم هادمانسری، هر آن کاری است که با پرهیزکاری به انجام می‌رسد و پیمان دارایی مردم دادی از آن کاری است که بتوانند با داد یعنـی مطـابق بـا قانون انجام دهند (همان، ۲۰۶: ۱۸۹-۱۹۰).

در مورد این سه کار باید بسیار کوشا بود: راستی، پیمان (اعتدال) و تمیز و تشخیص و از این سه کار باید بسیار دوری کرد: دروغ، عدم تشخیص و نبود پیمان (عدم اعتـدال) (همان، ۹۹: ۱۷۲). اهمیت پیمان در دینکرد ششم تا آنجاست که در انـدرزی تأکیـد شـده:

کسی که همه اوستا و زند را به یاد سپرده و این پنج نیرنگ (مراسم) مذهبی را نداند حتی مجاز به صنعتگری، در جایگاه آسرونان نشستن یا فرمان دادن نیست؛ فرازی و فرودی کار، پیشی و پسی کار، بزرگی و کوچکی کار، راه و روش سخن، چاره و ناچاری درویشی. سپس هر یک از این نیرنگ‌ها توضیح داده شده و کوشایی و اعتدال به عنوان چارهٔ درویشی عنوان شده است (میرفخرایی، ۱۳۹۲، ث۴۵پ: ۲۴۸).

چنان‌که ملاحظه شد، با توجه به درون‌مایهٔ دینی دینکرد ششم، در بیشتر اندرزها، اعتدال ارتباط مستقیمی با دین دارد و جنبهٔ زرتشتی آن بارز است.

اعتدال در شاهنامه[۸]

اعتدال و میانه‌گزینی، یکی از اصول اخلاقی شاهنامه است که نه تنها در رفتار و منش شخصیت‌های شاهنامه نمود دارد، بلکه در اندرزهای مختلف نیز نسبت به آن تأکید شده است؛ چنان‌که در ابیات مختلف، افراط و تفریط، نکوهش و میانه‌گزینی توصیه شده است. در «گفتار اندر آزمودن فریدون پسران را»، شاه بسان اژدهایی دمان و خروشان بر فرزندانش ظاهر می‌شود تا دانش و کاردانی آنها را دریابد. تور از جنگ دوری می‌کند. سلم بی‌محابا آمادهٔ رزم با اژدها می‌شود. اما پسر کهتر، ایرج که راه میانه خاک و آتش (درنگ و شتاب) را برمی‌گزیند، برنده راستین آزمون است:

دگر کهترین مرد با سنگ و چنگ — که هم با شتابست و هم با درنگ
ز خاک و ز آتش میانه گزید — چنان کز ره هوشیاری سزید

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۱۰۵)

اردشیر نیز در اندرز به ایرانیان، پس از نکوهش رادی و دهش دروغین که بر پایهٔ لاف و دورنگی است، میانه‌روی در کارها را سبب پایداری و پاکیزه‌رایی انسان می‌داند:

میانه گزینی بمانی به جای — خردمند خواندت پاکیزه رای

(همان، ج۶: ۲۲۶)

اسراف و باددستی نیز بارها نکوهش شده است. شاپورِ شاپور در خطابهٔ تاج‌گذاری خود پس از ستایش رادی و گشاده‌دستی، به نکوهش مرد لافزنِ خودپسند که دارایی خویش را بیهوده می‌پراکند و تباه می‌کند می‌پردازد و تنها فرد میانه‌رو را شایسته آفرین می‌داند:

دو گیتی بیابد دل مرد راد نباشد دل سفله از روز شاد
ز تنگی بماند همان مرد لاف که بپراگند خواسته بر گزاف
ستوده کسی کو میانه گزید تن خویش را آفرین گسترید
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۳۵۰)

بزرگمهر نیز در مجلس اول خود با بزرگان دربار انوشیروان درباره اعتدال در هزینه‌ها می‌گوید:

[چو داری به دست اندرون خواسته زر و سیم و اسپان آراسته]
هزینه چنان کن که بایدت کرد نشاید گشاد و نباید فشرد
(همان، ج۷: ۱۸۱)

اورمزد نیز هنگام مرگ، فرزندش بهرام را به گزینش راه درست و خردمندانه که همان میانه‌گزینی است فرامی‌خواند. از یکسو از خشم و شتاب برحذر می‌دارد و در مقابل، بردباری بیش از حد را نشانهٔ سستی و ضعف می‌داند:

ز راه خرد هیچ‌گونه متاب پشیمانی آرد دلت را شتاب
درنگ آورد راستی‌ها پدید ز راه خرد سر نباید کشید
سر بردباران نتابد به خشم ز نابودنی‌ها بخوابید چشم
و گر بردباری ز حد بگذرد دلاور گمانی به سستی برد
(همان، ج۶: ۲۵۸)

و در پایان می‌گوید:

هر آنکس که باشد خداوند گاه میانجی خرد را کند بر دو راه:
نه تیزی نه سستی به کار اندرون خرد باد جان تو را رهنمون
(همان)

مرد پیمان‌منش (میانه‌رو)، حتی بین تن و جان، اندازه را نگاه می‌دارد. با برآوردن نیازهای تن، روانش نیز شاد خواهد بود:

خنک در جهان مرد پیمان‌منش که پاکی و شرم است پیراهنش
چو جانش تنش را نگهبان بود همه زندگانیش آسان بود

بمـــــاند کـــنون رادی و راســـتی　　نکـــــوبد در کـــژی و کـــــاستی
هـــر آن چیـز کـــان بهـرۀ تـن بـود　　روانـش پـس از مـــرگ روشـن بـود
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۷: ۲۸۹)

حتی کوشش نیز باید به اندازه باشـد و تـلاشِ افراطـی نکـوهش شـده اسـت. بزرگمهـر در نشست سوم خود با موبدان دربار انوشیروان، کوشش بی‌اندازه را سبب نومیدی انسان می‌داند:

چـو کوشـش از انـدازه انـدر گذشـت　　چنان دان که کوشـنده نومیـد گشـت
(همان: ۱۹۵)

در نیکی به دیگران نیز باید اعتدال را رعایت کـرد. انوشـیروان در نامـه بـه فرزنـدش هرمزد می‌گوید:

همـــان نیـــز نیکـــی بـــه انـــدازه کـــن　　ز مـــرد جهاندیـــده بشـــنو ســـخن
(همان: ۴۰۷)

ارزش میانه‌گزینی در شاهنامه تا آنجاست که هم‌معنا و برابـر بـا داد دانسـته شـده و انسان دادگر کسـی اسـت کـه هـر چیـز را در جـای خـویش مـی‌نهـد، از درازدسـتی و گرافه‌کاری می‌پرهیزد و بدین‌سان خویشتن را با داد، چنان هنجـاری هسـتی‌شـناختی و سامانه‌ای آفرینشی که آن را نظام احسن می‌نامیم، همسو مـی‌گردانـد. از ایـن‌روی داد را دقیقاً می‌توان در معنای میانه‌گزینی و پرهیز از فراخـروی و کمـروی دانسـت. چنـان‌کـه بهرامِ بهرام نیز هنگام تاج‌گذاری می‌گوید: اگر می‌خواهی تو را بـه داد بسـتایند و آفـرین خوانند، راه میانه را برگزین. زیرا آنگاه که انسان با میانه‌گزینـی و داد کیهـانی هماهنـگ شود، جهان از وی خشنود خواهد بود و از دادگری خود توانگر و شاد خواهد شد:

ز کـار زمـــانه میانـــه گـــزین　　چـو خـواهی کـه یـابی بـه داد آفـرین
چـو خشـنود داری جهـان را بـه داد　　توانـــگر بمـــانی و از داد شـــاد
همـه ایمـنی بایـــد و راســـتی　　نبایـد بـه داد انـــدرون کاســـتی
(همان، ج۶: ۲۷۰)

حتی دادگری هم به عنوان ویژگی شهریاران، در میانه قـرار مـی‌گیـرد و اگـر از حـد بگذرد، ظلم است:

چنـین گفـت: کـای شـهریار جهـان　　ز تـو شـاد یکسـر کهـان و مهـان

کـــز انـــدازه دادت همـــی بگـــذرد ازیـــن خامشـــی گـــنج کیفـــر بـــرد
همـــه کـــار گـــیتی بـــه انـــدازه بـــه دل شـــاه از انـــدازه‌هـــا تـــازه بـــه
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۵۰۷)

گفتنی است که در شاهنامه معمولاً برای بیان مفهوم اعتدال، به جـز مـواردی کـه از مضمون کلام می‌توان مفهوم اعتدال را دریافت، واژه میانه و میانـه‌گزینـی بـه کـار رفتـه است. فقط در دو مورد (همان، ج۷: ۲۱۴ و ۲۸۹) در گفتار پادشاهی انوشـیروان، واژۀ پیمـان به کار رفته که بیانگر تأثیرپذیری شاهنامه از متون پهلـوی اسـت. مؤلـف کتـاب «تـاریخ ادبیات در ایران» نیز متون و اندرزنامه‌های پهلوی را جزء منـابع شـاهنامه دانسـته اسـت (صفا، ۱۳۷۱، ج۱: ۱۳۲).

شایان یادآوری است که فردوسی در نگارش شاهنامه تحـت تـأثیر فرهنـگ و منـابع دوران اسلامی نیز بوده است. مضامین برخی از اندرزهای شاهنامه در جنبه‌های مختلـف اخلاقی از جمله رعایـت اعتـدال و دوری از افـراط و تفـریط، بـا آیـات قـرآن و احادیـث پیامبر(ص) و امامان معصوم(ع) همسانی دارد(۹).

از دیگر منابع دوره اسلامی که به شاهنامه راه پیدا کرده است می‌توان به کتـاب‌هـای حکمی و اخلاقی هم‌عصر فردوسی که به دست حکمـای مسـلمان نگـارش شـده، اشـاره کرد(۱۰). برخی از این کتاب‌ها مثل «السـعادة و الاسـعاد» ابوالحسـن عـامری (م۳۸۱ق) و «حکمـت الخالـدة» (جاویـدان خـرد) ابـن مسـکویه (م۴۲۱ق)، مملـو از پنـدها و دستورالعمل‌هایی اخلاقی از حکمای ایران باستان، یونان، هند و عرب هستند و در زمینۀ اعتدال نیز همسانی‌هایی با شاهنامۀ فردوسی دارند (برای نمونـه ر.ک: عـامری، ۱۳۳۶: ۶۹-۷۳؛ مسکویه، ۱۳۷۴: ۵۵-۵۶). نویسنده کتاب «اخلاقیات»، این دو کتـاب را بـه طـور قطـع جـزء مآخذ شاهنامه دانسته است (دوفوشکور، ۱۳۷۷: ۱۶۵-۱۶۷).

بررسی تطبیقی دینکرد ششم و شاهنامه

پس از بررسـی مفهـوم اعتـدال در انـدرزهای دینکـرد ششـم و شـاهنامه فردوسـی، همانندی‌هایی به دست آمد. بنا بر دینکرد ششـم، اعتـدال بـه معنـای دوری از افـراط و

تفریط است (میرفخرایی، ۱۳۹۲، ت۱پ: ۲۳۳). در ابیات مختلف شاهنامه نیز بارها دوری از افراط و تفریط و گزینش راه میانه توصیه شده است (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۲۵۸). در یک بررسی دقیق‌تر می‌توان همسانی‌های این دو کتاب در زمینه اعتدال را ذیل سه مبحث بررسی کرد.

اعتدال و اصول سه‌گانه دین زرتشت

در جهان‌بینی مزدایی، افراط و تفریط مصادیق شر و بدی هستند و خیر و نیکی به عنوان نماد اعتدال، در میانه آن دو قرار دارد. این اندیشه در اندرزهای دینکرد ششم به خوبی نمود یافته، چنان‌که کمال، نیکی و آفت آن افراط دانسته شده است (میرفخرایی، ۱۳۹۲، ۸-۱۴: ۲۱۵). تفریط نیز زمینهٔ گناه و پیمان (اعتدال) زمینه کار ثواب است (همان، ۳۸: ۱۶۱).

این مفهوم مطابق با مفهوم اشه[1] است. پیش از این گفته شد که اعتدال در جهان‌بینی زرتشتی از اشه می‌آید (ر.ک: اعتدال در اندیشهٔ مزدایی). اشه، نیروی پایدارندهٔ نظم جهان و ناموس ازلی طبیعت است که ابعاد مادی و معنوی جهان را در برمی‌گیرد و مبتنی بر راستی و درستی است. بنابراین پندار، گفتار و کردار انسان‌ها باید با اشه هماهنگ باشد. چنین است که در دینکرد ششم، اصول سه‌گانهٔ دین زرتشت: اندیشه نیک، گفتار نیک و کردار نیک، مظاهر پیمان دانسته شده‌اند: «پیمان هر چیز، بی‌عیب بودن آن است و از دین اینگونه پیداست که بزرگ‌ترین پیمان، کار ثواب است و پیمان این است: اندیشه نیک، گفتار نیک و کردار نیک» (همان، ۴۰: ۱۶۱).

در اندرزی دیگر پیمان، پشتیبان خوبی‌ها و جداکننده از بدی‌ها دانسته شده است: «ایشان این را نیز اینگونه می‌پنداشتند که: در دین سه چیز مهم‌تر است: همی (اتحاد و یگانگی)، پیمان (اندازه درست) و جدایی. همی این است: کسی که در هر کار نیک، در اندیشه و گفتار و کردار با ایزدان یکی باشد. جدایی این است: کسی که در هر کار بد و گناه از اهریمن و دیوان و بدان جدا باشد. پیمان دین این است: کسی که پشتیبان آن همی و جدایی باشد و آن هرگز نابود نشود» (همان، ۱۶۱: ۴۳). در اندرزی دیگر، همین مضمون به طور دقیق‌تر بیان شده: «ایشان این را نیز اینگونه می‌پنداشتند که: افراط اینکه: کس آنچه را که نباید بیندیشد و بگوید و بکند، بیندیشد و بگوید و بکند و تفریط

1. asa

اینکه: شخص آنچه را که باید بیندیشد و بگوید و بکند، نیندیشد و نگوید و نکند و پیمان اینکه: کس آنچه را که باید بیندیشد و بگوید و بکند، بیندیشد و بگوید و بکند» (میرفخرایی، ۱۳۹۲، ۴۲: ۱۶۱).

در شاهنامه نیز این مضامین، نمود بارزی دارد و پندار، گفتار و کردار نیک، همان راه درست و میانه است. چنان‌که بزرگمهر در مجلس نخست خود با موبدان دربار انوشیروان، نیکی و نیک‌رفتاری را راهنمای انسان به سوی میانه‌گزینی می‌داند:

میانه گزینی بمانی بجای نباشد به جز نیکیت رهنمای

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۷: ۱۸۳: زیرنویس)

در واقع در اندیشهٔ مزدایی، افراط و تفریط، اعمالی اهریمنی هستند و میانه‌روی همچون جاده‌ای مستقیم و از آنِ اورمزد است که انسان را به سعادت رهنمون می‌شود. در یکی از اندرزهای دینکرد ششم آمده است: «راه به گرودمان دین است که پیمان است. زمانی که اورمزد این راه را آراست، پس اهریمن، دو راه را در برابر آن فراز نهاد؛ یکی افراط و یکی تفریط. او هر یک را تا <مزر> تاریکی آراست و از آن بیشتر را آراستن نتوانست» (میرفخرایی، ۱۳۹۲، ۱۷۲: ۱۸۴).

در شاهنامه نیز مضمونی بسیار شبیه به این اندرز دینکرد ششم را در «گفتار اندر سخن گفتن بوزرجمهر پیش کسری» می‌یابیم. کسری از بزرگمهر می‌پرسد: کدام مرد فرخ است و دلی شاد دارد. بزرگمهر می‌گوید: فردی که گناه نمی‌کند و اهریمن او را از راه درست منحرف نکرده است (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۷: ۲۸۸). در ادامهٔ این گفت‌وگو، کسری از راه دیو می‌پرسد و بزرگمهر، برتری‌جویی را راه اهریمن دانسته، مرد پیمان‌منش (میانه‌رو) را کسی می‌داند که از گناه، کژی و ناراستی دوری می‌کند و حتی در برآوردن نیازهای تن و جان، اندازه را نگاه می‌دارد. در این صورت است که روانش پس از مرگ و در جهان دیگر نیز شاد خواهد بود:

بپرسیدش از کژی و راه دیو ز راه جهاندار کیهان خدیو

بدو گفت: فرمان یزدان بهی است که اندر دو گیتی ازو فرهی است

در برتری راه آهرمن است که مرد پرستنده را دشمن است

خنک در جهان مرد پیمان‌منش که پاکی و شرم است پیراهنش

چو جانش تنش را نگهبان بود | همه زندگانیش آسان بود
بماند کنون رادی و راستی | نکوبد در کژی و کاستی
هر آن چیز کان بهرهٔ تن بود | روانش پس از مرگ روشن بود

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۷: ۲۸۹)

در اندرزهای بسیاری از دینکرد ششم، دوری از اسراف و باددستی نکوهش و در مقابل میانه‌روی ستوده شده است. چنان‌که در اندرزی، اسراف معلول عدم اعتدال و نتیجهٔ آن، نیازمندی و مرگ است: «از اندازه نگاه نداشتن (عدم اعتدال)، اسراف، از اسراف، نیازمندی و از نیازمندی، مرگ باشد» (میرفخرایی، ۱۳۹۲، پ۵۸: ۲۲۸). در اندرزی دیگر از همین کتاب، گشایش و فراوانی از پیامدهای میانه‌روی دانسته شده: «از میانه‌روی، فراوانی، از فراوانی، حفظ دارایی، از حفظ دارایی رضایت کامل، از رضایت رادی، از رادی گشایش و فراوانی و از گشایش، زندگی باشد» (همان، پ۵۹: ۲۲۸).

در شاهنامه، شاپور سوم در سخن آغازین خود هنگام تاج‌گذاری، سرانجامِ انسانِ گرافه‌کار و لافزن را تنگدستی می‌داند و فرد میانه‌جوی را می‌ستاید:

دو گیتی بباید دل مرد راد | نباشد دل سفله از روز شاد
بدین گیتی اندر بود نام زشت | به آن گیتی اندر نباید بهشت
ز تنگی بماند همان مرد لاف | که بپراگند خواسته بر گزاف
ستوده کسی کو میانه گزید | تن خویش را آفرین گسترید

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۳۵۰)

بزرگمهر نیز در نشست اول خود با بزرگان دربار انوشیروان می‌گوید:

هزینه چنان کن که بایدت کرد | نشاید گشاد و نباید فشرد

(همان، ج۷: ۱۸۱)

گفتنی است در فرهنگ اسلامی نیز شبیه این مضمون را بسیار می‌یابیم. در آیات مختلف قرآن کریم، ضمن نکوهش اسراف و تبذیر، میانه‌روی در امور زندگی توصیه و تأکید شده است (اسراء: ۲۹؛ شعراء: ۸۹؛ اعراف: ۳۱).

چنان‌که گفته شد، در جهان‌بینی مزدایی، میانه‌گزینی با گفتار نیک نیز ارتباط

مستقیمی دارد. در دینکرد ششم نیز بارها گفتار نیک، بجا و به اندازه، یکی از مصادیق پیمان دانسته شده است (میرفخرایی، ۱۳۹۲، ۴۰: ۱۶۱). در مقابل، گفتار نادرست و سخن نابجا از مصادیق افراط و تفریط به شمار آمده است (همان، ۴۲: ۱۶۱). در شاهنامه نیز بارها این مضمون تکرار شده است، چنان‌که لهراسب می‌گوید:

جوانی هنوز این بلندی مجوی　　سخن را بسنج و به اندازه گوی

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۵: ۷)

در دینکرد ششم، گاهی سخن بی‌اندازه و بی‌جا سبب کاهش قدر و منزلت انسان است: «نباید بی‌جا و بی‌اندازه سخن گفت؛ چه کسی که بی‌جا و بی‌اندازه سخن گوید، مردم < او را > کم خواهند و آنچه را گوید، کم پذیرند و در چشم ایشان خوارتر باشد (میرفخرایی، ۱۳۹۲، پ۴۳: ۲۲۶). در شاهنامه نیز شبیه این مضمون را می‌یابیم. شاپور سوم در خطابه تاج‌گذاری خود می‌گوید:

زبان را نگهدار باید بدن　　نباید روان را به زهر آزدن

که بر انجمن مرد بسیارگوی　　بکاهد به گفتار خویش آب روی

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۳۴۹)

در جای دیگر اورمزد می‌گوید:

چنان دان که بی‌شرم و بسیارگوی　　نبیند به نزد کسی آب روی

(همان: ۲۵۷)

در یکی از اندرزهای دینکرد ششم، سخن بجا سبب فرهمندی انسان دانسته شده: «از سخن فصیح، سخن بهنگام، از سخن بهنگام، گفتار بخردانه و از گفتار بخردانه، سخن بجا باشد و از سخن بجا و بهنگام، مرد فره خویش بیفزاید» (میرفخرایی، ۱۳۹۲، پ۶۳: ۲۲۹). در شاهنامه نیز دقیقاً شبیه این مضمون را در «گفتار اندر سخن پرسیدن موبدان از کسری» می‌یابیم. موبد از کسری درباره سخن می‌پرسد و او چنین پاسخ می‌دهد:

نخستین سخن گفتن سودمند　　خوش‌آواز خواند ورا سودمند

دگر آنک پیمان سخن خوانیش　　سخن‌گوی و بیداردل دانیش

که چندان سرآید که آید به کار　　وزو ماند اندر جهان یادگار

چـو باشـد سـخنگوی هنگـام‌جـوی بمـــاند همـــه‌ســاله بـا آب روی
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۷: ۴۱۲-۴۱۳)

نکتهٔ قابل توجه در ابیات بالا این است که شاعر، «سخن به اندازه» را «پیمـان سـخن» نامیده که تأییدی دیگر بر تأثیرپذیری شاهنامه از منابع مکتوب به زبان پهلوی است.

چنان‌که ملاحظه شد، برخی از اندرزها، مضمون کـاملاً یکسـانی را مـی‌رسـانند. ایـن همانندی‌ها در بخش تاریخی شاهنامه به‌ویژه در نشست‌هـای بزرگمهـر بـا انوشـیروان و موبدان دربار وی و گفتار اندر سخن پرسیدن موبدان از کسری، بـه اوج خـود مـی‌رسـد. مهم‌ترین دلیل این مسئله، سرچشمه‌های یکسان دو کتاب است. یکی از منابع شـاهنامهٔ فردوسی، کتاب‌های پهلوی دورهٔ ساسانی است. از جمله این کتـاب‌هـا، یادگـار بزرگمهـر است که «اندرزنامه‌ای به زبان پهلوی از بزرگمهـر بختکـان، وزیـر دانـای انوشـیروان و از منابع شاهنامهٔ فردوسی است» (تفضلی، ۱۳۷۶: ۱۸۵) [۱۱]. دینکرد ششم نیز از منابع مکتوب دوره ساسانی و گاه قدیم‌تر تأثیر پذیرفته (میرفخرایـی، ۱۳۹۲: ۷) و احتمـالاً رسـالهٔ پهلـوی یادگار بزرگمهر، یکی از منابع مستقیم آن بوده است.

اعتدال و خرد[۱۲]

خرد در اندیشهٔ ایرانی، جایگاه محوری دارد و در متون پهلوی از جمله دینکرد بارهـا عامل اعتدال در جهان هستی و زندگی انسان‌ها معرفی شده است. مؤلف کتاب «طلـوع و غروب زرتشتی‌گری» می‌نویسد: «در دینکرد، پیمان با خرد یکی است و بیشتر بـه عنـوان تعادل میان افراط و تفریط تلقی می‌شود؛ در حالی کـه افـراط و تفـریط دو جنبـهٔ آز بـه شمار می‌آیند» (زنر، ۱۳۷۵: ۴۷۸). در دینکرد سـوم، پیمـان منشـعب از آسـن خـرد اسـت (تفضـلی، ۱۳۹۱: ۱۰۱). در دینکرد ششم نیز میانه‌گزینی با خـرد ارتبـاط مسـتقیمی دارد و جنبه‌های گوناگون زندگی را در برمی‌گیرد. بـه دیگـر سـخن انـدرزهای دینکـرد ششـم، انسان را به زندگی نیک و خردمندانه‌ای راهنمایی می‌کنند که اصل آن، میانه‌روی اسـت. همچنین سه اصل (کردار، گفتار و اندیشه نیک) در اندرزهای گوناگون، مترادف بـا خـرد دانسته شده است (میرفخرایی، ۱۳۹۲، ۶۴: ۱۶۴). در شاهنامه نیز میانه‌روی و رعایت اعتـدال در جنبه‌های گوناگون زندگی، یکی از اصول اخلاقی است و در اندرزهای مختلـف بـه آن تأکید شده اسـت؛ چنـان‌کـه اورمـزد هنگـام مـرگ، فرزنـدش بهـرام را بـه گـزینش راه

خردمندانه فرامی‌خواند. از یکسو او را از خشم و شتاب برحذر می‌دارد و از سوی دیگر بردباری بیش از حد را نشانه ضعف و سستی می‌داند:

ز راه خرد هیچ‌گونه متاب — پشیمانی آرد دلت را شتاب
درنگ آورد راستی‌ها پدید — ز راه خرد سر نباید کشید
سر بردباران نتابد به خشم — ز نابودنی‌ها بخوابید چشم
وگر بردباری ز حد بگذرد — دلاور گمانی به سستی برد

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۲۵۸)

و در پایان به نقش خرد در یافتن راه میانه تاکید می‌کند:

هر آن‌کس که باشد خداوند گاه — میانجی خرد را کند بر دو راه:
نه تیزی نه سستی به کار اندرون — خرد باد جان تو را رهنمون

(همان)

شبیه این مضمون را در احادیث ائمه اطهار(ع) نیز می‌یابیم. حضرت علی(ع)، افراط و تفریط را از ویژگی‌های انسان بی‌خرد و نادان می‌داند (نهج البلاغه، ۱۳۷۹: ۶۳۸).

در دینکرد ششم، بین گفتار خردمندانه با میانه‌گزینی هم ارتباطی متقابل وجود دارد. در اندرزی از دینکرد ششم آمده: «از سخن فصیح، سخن بهنگام، از سخن بهنگام، گفتار بخردانه و از گفتار بخردانه، سخن بجا باشد و از سخن بجا و بهنگام، مرد فره خویش بیفزاید» (میرفخرایی، ۱۳۹۲، پ۶۳: ۲۲۹). در شاهنامه نیز اورمزدِ شاپور در وصیت به فرزندش بهرام، خرد را معیار سنجش اندیشه و گفتار نیک می‌داند:

زبان و دلت با خرد راست کن — همی ران از آنسان که خواهی سخن
هر آن کس که اندر سرش مغز بود — همه رای و گفتار او نغز بود

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۲۵۹)

اعتدال و داد

در باور زرتشتی، مفهوم داد به اشه یا راستی[1] بسیار نزدیک است و هیچ کنشی راست نیست، مگر اینکه با اشه سازگار باشد. در واقع در اندیشهٔ ایرانی، راستی که معنای آن به عدالت نزدیک‌تر است تا سخن راست، هماهنگ شدن با نظام اخلاقی و اجتماعی

1. arsta

است و ستم، دروغ و هر نوع ناراستی، موجب برهم زدن این نظم و آیین اخلاقی می‌شود[۱۳]. در متون پهلوی، پیوند بین داد و اعتدال بخوبی نمود یافته است. در دینکرد ششم از داد دقیقاً مفهوم قانون استنباط می‌شود. مطابق یکی از اندرزهای دینکرد ششم، پیمان داریی مردم گاهانی، هادمانسری و دادی (مطابق با سه بخش اوستا گاهان، هادمانسر و داد) متفاوت است. پیمان دارایی مردم دادی، یعنی بخشی که اعمال و مقررات مربوط به جهان مادی و زندگی دنیایی را در برمی‌گیرد، آن است که بتوانند کارها را به درستی و مطابق با داد یعنی قانون انجام دهند و در صورت تخلف از داد، زندگی کوتاه و روزی اندکی خواهند داشت (میرفخرایی، ۱۳۹۲، ۲۰۶: ۱۸۹-۱۹۰).

قانون راستی و داد در شاهنامه نیز به گونه‌ای طرح شده که مفهوم میانه‌گزینی و قرار داشتن هر چیز در جای خود از آن استنباط می‌شود. چنان‌که بهرام دوم، دادگری را مایهٔ توانگری در زندگی و مساوی با میانه‌گزینی می‌داند:

چو خشنود داری جهان را به داد — توانگر بمانی و از داد شاد
ز کار زمانه میانه گزین — چو خواهی که یابی به داد آفرین
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۲۷۰)

در واقع دادگری در شاهنامه، نخستین و لازم‌ترین ویژگی برای پادشاه است که نظم اجتماعی را در پی دارد و اگر همهٔ صفات نیک اخلاقی در پادشاه جمع شود، او دادگر خواهد شد. بهرام گور در خطابهٔ تاج‌گذاری خود می‌گوید:

نشستم برین تخت فرخ پدر — بر آیین طهمورث دادگر
به داد از نیاکان فزونی کنم — شما را به دین رهنمونی کنم
جز از راستی نیست با هر کسی — اگر چند ازو کژی آید بسی
(همان: ۴۱۹)

چنان‌که ملاحظه شد، در این ابیات، راستی معادل با دادگری است که همان مفهوم اشه را تداعی می‌کند.

نتیجه‌گیری

مفهوم اعتدال در دینکرد ششم و شاهنامهٔ فردوسی به یکدیگر بسیار نزدیک است. در دینکرد ششم، افراط و تفریط، اعمالی اهریمنی هستند و خیر و نیکی که در میانه

این دو قرار می‌گیرد، مصداق اعتدال است که همچون جاده‌ای مستقیم انسان را به سعادت می‌رساند. منظور از نیکی در دینکرد ششم، کردار، پندار و گفتار نیک است. سه اصل مهم اندیشه مزدایی که با خرد ارتباطی مستقیم و تنگاتنگ دارند. به بیان دیگر اندرزهای دینکرد ششم، انسان را به زندگی خردمندانه‌ای راهنمایی می‌کنند که اصل آن میانه‌روی است. در شاهنامه نیز همین مضامین به چشم می‌خورد. در ابیات مختلف، افراط و تفریط در کارها نکوهش و میانه‌گزینی ستوده شده است. پندار، گفتار و کردار نیک نیز مساوی با راه درست است که در میانهٔ افراط و تفریط قرار می‌گیرد. ارتباط بین دادگری و اعتدال نیز که مطابق با قانون اشه در باور زرتشتی است، به خوبی در دینکرد ششم و شاهنامه نمود یافته است؛ چنان‌که در هر دو کتاب، تخلف از آیین داد، موجب بر هم زدن اعتدال و نظم اخلاقی و اجتماعی می‌شود. این شباهت‌ها بیانگر تأثیرپذیری هر دو کتاب از باورهایی مزدایی است.

نکتهٔ قابل توجه اینکه مفهوم اعتدال در دینکرد ششم، با اندرزهای بخش تاریخی شاهنامه به‌ویژه ابیات مربوط به دوران پادشاهی انوشیروان، تطابق بیشتری دارد، تا جایی که گاهی اندرزهایی کاملاً یکسان در دو کتاب به چشم می‌خورد که نشان‌دهندهٔ تأثیرگذاری دینکرد ششم بر شاهنامه یا منابع یکسان اندرزی این دو کتاب است. گفتنی است که در شاهنامه تنها در دو بیت، واژهٔ پیمان در معنای اعتدال به کار رفته که آن هم به اندرزهای پادشاهی انوشیروان تعلق دارد. این مسئله، تأکیدی دیگر بر تأثیرپذیری شاهنامه از متون پهلوی دورهٔ ساسانی است.

گفتنی است در دینکرد ششم مفهوم اعتدال، ارتباط مستقیمی با دین دارد؛ ولی میانه‌گزینی در شاهنامه، جنبهٔ دینی ندارد. دلیل این تفاوت نیز ماهیت گوناگون دو کتاب است. دینکرد ششم، یک کتاب دینی زرتشتی و شاهنامه، یک منظومهٔ حماسی است.

یادآوری می‌شود: هرچند متون و اندرزنامه‌های پهلوی جزء منابع شاهنامهٔ فردوسی به شمار می‌آیند و همسانی‌های بسیاری بین آنها دیده می‌شود، نمی‌توان تأثیرگذاری فرهنگ و منابع اسلامی بر حماسه ملی ایران را نادیده گرفت؛ مضامین برخی از اندرزهای شاهنامه در جنبه‌های مختلف اخلاقی از جمله رعایت اعتدال و دوری از افراط و تفریط، با آیات قرآن، احادیث پیامبر(ص) و امامان معصوم(ع) و برخی از کتاب‌های

حکمی و اخلاقی که در قرن‌های نخست هجری به دست اندیشمندان مسلمان تألیف شده‌اند مطابقت دارد.

پی‌نوشت

۱. این واژه در پارتی به صورت padman به معنای اندازه، در خوارزمی به صورت patimaya و pemy به معنای سنجیدن و اندازه گرفتن آمده است (حسن دوست، ۱۳۹۵، ج۲: «پیمان»).

۲. واژۀ پیمان به معنای عهد و قرارداد نیز هست که در اینجا مدنظر نیست.

۳. برای اطلاع بیشتر ر.ک: آموزگار، ۱۳۸۶: ۲۱۵ و آموزگار، ۱۳۷۹: ۸.

۴. در اوستا در برابر نیروی اشه، دراگه[1] قرار دارد که در اصل مظهر بی‌نظمی و بی‌قانونی جهان طبیعت و در متن‌های اوستایی، مظهر دروغ و فریب است که بر ضد اهورامزدا و حق به کار گرفته می‌شود (بهار، ۱۳۹۱: ۴۵۸).

۵. برای اطلاع بیشتر ر.ک: آموزگار، ۱۳۸۶: ۲۱۴-۲۱۵.

۶. در اخلاق نیکوماخس ارسطو آمده است: سه نوع اخلاقیات وجود دارد؛ دو رذیلت و یک فضیلت. یکی در طرف افراط و دیگری در طرف تفریط و یک فضیلت که در حد وسط قرار می‌گیرد. مثلاً تهور، افراط، بزدلی، تفریط و شجاعت در میانه این دو است (ارسطو، ۱۳۸۵: ۶۳-۷۶).

۷. اندرزهای دینکرد ششم بر اساس کتاب بررسی دینکرد ششم، ترجمه و تصحیح مهشید میرفخرایی است و به ترتیب از سمت راست پس از نام خانوادگی مصحح و سال چاپ، شماره اندرز و صفحه آن ذکر شده است.

۸. ابیات شاهنامه بر اساس ویرایش جلال خالقی مطلق است و در کنار هر بیت، شماره جلد و صفحه ذکر شده است.

۹. مفهوم اعتدال که در آیات قرآن و احادیث پیامبر(ص) و امامان معصوم(ع) با واژه‌هایی چون وسط، قصد و اقتصاد بیان شده، یکی از مباحث مهم در فرهنگ اسلامی است و جنبه‌های گوناگون زندگی مادی و معنوی انسان را در برمی‌گیرد. اسلام راستین، مکتب اعتدال است و افراط و تفریط را نکوهش می‌کند. قرآن، ویژگی امت اسلامی را میانه‌روی می‌داند (بقره: ۱۴۲). راه راست و درست را نیز همان راه اعتدال معرفی می‌کند (فاتحه: ۶). در بسیاری از آیات نیز پرهیز از اسراف و تبزیر توصیه شده است: (اسراء: ۲۹،شعراء: ۸۹، اعراف: ۳۱).

---

1. draoga

پیامبر گرامی اسلام(ص) و خاندان پاک ایشان (علیهم السلام) در رفتار فردی و اجتماعی و تدبیر امور سیاسی، جلوه‌گاه اعتدال بودند. در احادیث آن بزرگواران نیز به میانه گزینی در زندگی و دوری از افراط و تفریط تاکید فراوان شده است: در حدیثی بسیار معروف از پیامبر(ص)، اعتدال بهترین روش در زندگی معرفی شده: «خیر الامور اوسطها» (ر.ک: مجلسی، ۱۴۰۳، ج۲: ۲۱۱). در حدیثی دیگر از آن حضرت آمده است: هرکس میانه‌روی کند، خدا بی‌نیازش گرداند و هر کس اسراف کند، خدا فقیرش نماید (ر.ک: محمدی ری‌شهری، ۱۳۸۹، ج۸: ۳۴۷).

۱۰. با آغاز نهضت ترجمه در جهان اسلام از قرن سوم و چهارم هجری و ترجمهٔ کتاب «اخلاق نیکوماخوس» به زبان عربی، بیشتر حکمای اسلامی با نظریهٔ اعتدال ارسطو که فضایل اخلاقی را حد وسط دو رذیلت «افراط و تفریط» می‌داند، آشنا شدند. تأثیر آرای ارسطو در زمینهٔ اعتدال و همچنین اندیشه‌های افلاطون دربارهٔ فضایل چهارگانهٔ حکمت، شجاعت، عفت و عدالت را در آثار بیشتر اندیشمندان قرن‌های اولیه هجری می‌توان به روشنی دید. اما آنچه درباره اعتدال در آثار اخلاقی و فلسفی دورهٔ اسلامی آمده، تقلید صرف از نظریهٔ اعتدال ارسطو نیست؛ زیرا اندیشمندان مسلمان با توجه به آموزه‌های اسلامی به این نظریه، رنگ دینی دادند. در نظریهٔ ارسطو، آنچه انسان را از افراط و تفریط می‌رهاند، عقل عملی است (ر.ک: ارسطو، ۱۳۸۵: ۶۶). ارسطو، کمال اخلاقی انسان را در فعالیت نفس توأم با عالی‌ترین فضایل می‌داند (برن، ۱۳۷۳: ۱۵۱). اما در نظریهٔ اخلاقی اسلام، ملاک فضیلت و برتری اعمال و رفتار اخلاقی، قرب الهی است که نهایت درجهٔ تکاملی انسان به شمار می‌آید (عابدی و تبریزی‌زاده اصفهانی، ۱۳۹۳: ۶۲۱).

۱۱. یحیی ماهیار نوابی، این گفتار از شاهنامه را به طور دقیق با یادگار بزرگمهر تطبیق داده است (ماهیار نوابی، ۱۳۳۸: ۳۰۲-۳۳۳).

۱۲. در همین زمینه ر.ک: دلپذیر و دیگران، ۱۳۹۶: ۵۰-۵۱.

۱۳. برای اطلاع بیشتر ر.ک: پیاده کوهسار، ۱۳۸۶: ۷۷.

منابع

قرآن کریم.

نهج البلاغه (۱۳۷۹) ترجمه و شرح محمد دشتی، چاپ سیزدهم، قم، دفتر نشر الهادی.

آموزگار، ژاله (۱۳۷۹) «پیمان»، بخارا، شماره ۱۳-۱۴، مرداد و آبان، صص ۷-۱۷.

---------- (۱۳۸۶) زبان، فرهنگ و اسطوره، تهران، معین.

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

آهنگری، فرشته (۱۳۹۲) کتاب ششم دینکرد، تهران، صبا.

ارسطو (۱۳۸۵) اخلاق نیکوماخوس، ترجمه محمدحسن لطفی تبریزی، تهران، طرح نو.

برن، ژان (۱۳۷۳) ارسطو و حکمت مشاء، ترجمهٔ سید ابوالقاسم پورحسینی، تهران، امیرکبیر.

بهار، مهرداد (۱۳۹۱) پژوهشی در اساطیر ایران، پاره نخست و دوم، چاپ نهم، تهران، آگه.

پیادهٔ کوهسار، ابوالقاسم (۱۳۸۶) «بررسی تطبیقی ریته و اشه در هند و ایران باستان»، نیمسال‌نامهٔ تخصصی پژوهشنامه ادیان، سال اول، شماره ۲، پاییز و زمستان، صص ۵۹-۸۶.

تفضلی، احمد (۱۳۷۶) تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، به کوشش ژاله آموزگار، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۱) مینوی خرد، به کوشش ژاله آموزگار، چاپ پنجم، تهران، توس.

تهامی، مرتضی (۱۳۸۷) «پیمان در آیین مزدیسنایی»، مجلهٔ مطالعات ایرانی، سال هفتم، شماره ۱۴، پاییز، صص ۶۵-۷۸.

حسن‌دوست، محمد (۱۳۹۵) فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی، زیر نظر بهمن سرکاراتی، جلد ۲، چاپ دوم، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

خطیب، حسام (۱۹۹۹م) آفاق الادب المقارن، بیروت، دارالفکر معاصر.

دلپذیر، زهرا و دیگران (۱۳۹۶) «بررسی تطبیقی مفهوم خرد در اندرزهای دینکرد ششم و شاهنامهٔ فردوسی»، فصلنامه متن‌شناسی ادب فارسی، سال پنجاه و سوم، دورهٔ جدید، سال نهم، شماره ۴ (پیاپی۳۶)، زمستان، صص ۳۷-۵۵.

دلپذیر، زهرا و دیگران (۱۳۹۶) «بررسی تطبیقی مفهوم بخت و کنش در اندرزهای دینکرد ششم و شاهنامه فردوسی»، کاوش نامه، زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۷، صص ۹۵ -۱۲۴.

دوفوشکور، شارل هنری (۱۳۷۷) اخلاقیات؛ مفاهیم اخلاقی در ادبیات فارسی از سدهٔ سوم تا سدهٔ هفتم هجری، ترجمهٔ محمدعلی امیرمعزی و عبدالمحمد روح‌بخشان، تهران، مرکز نشر دانشگاهی و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران.

راشد محصل، محمدتقی (۱۳۸۹) دینکرد هفتم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

زنر، آر.سی (۱۳۷۵) طلوع و غروب زردشتی‌گری، ترجمهٔ تیمور قادری، تهران، فکر روز.

شاکد، شائول (۱۳۹۳) از ایران زرتشتی تا اسلام، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، تهران، ققنوس.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۱) تاریخ ادبیات در ایران، ج۱، چاپ دوازدهم، تهران، فردوسی.
عابدی، احمد و راضیه تبریزی زاد اصفهانی (۱۳۹۳) «ارزیابی مقایسه‌ای نظریهٔ اعتدال ارسطویی و نظریهٔ اخلاقی اسلام»، فلسفهٔ دین، دوره اول، شماره ۴، زمستان، صص۶۱۹-۶۴۴.
عامری نیشابوری، ابی‌الحسن محمد بن یوسف (۱۳۳۶) السعادة و الاسعاد فی السیرة الانسانیة، تصحیح و مقدمه مجتبی مینوی، تهران، دانشگاه تهران.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶) شاهنامه، تصحیح جلال خالقی مطلق، ۸ جلد (ج ۱، ۵، ۶، ۷)، تهران، مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی.
فضیلت، فریدون (۱۳۸۱) کتاب سوم دینکرد، دفتر یکم، تهران، دهخدا.
کفانی، محمّد عبدالسلام (۱۳۸۹) ادبیات تطبیقی، ترجمهٔ سید حسین سیدی، چاپ دوم، مشهد، به‌نشر.
ماهیار نوابی، یحیی (۱۳۳۸) «یادگار بزرگمهر، متن پهلوی و مقایسه آن با شاهنامهٔ فردوسی»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز، سال یازدهم، شماره ۵۰، پاییز، صص ۳۰۲-۳۳۳.
محمدی ری شهری، محمد (۱۳۸۹) میزان الحکمة، ج ۸، ترجمهٔ حمیدرضا شیخی، قم، مؤسسهٔ علمی و فرهنگی دارالحدیث.
مجلسی، محمدباقر (۱۴۰۳) بحار الانوار الجامعة لدرر اخبار الائمة الاطهار، ج ۲، بیروت، دارالاحیاء تراث العربی و مؤسسة الوفاء.
مزداپور، کتایون (۱۳۸۶) اندرزنامه‌های ایرانی، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی،
مسکویه، احمد بن محمد (۱۳۷۴) جاویدان خرد، ترجمهٔ تقی‌الدین محمد شوشتری، تصحیح بهروز ثروتیان، چاپ دوم، تهران، مؤسسهٔ فرهنگ کاوش.
مکنزی، دیوید نیل (۱۳۹۴) فرهنگ کوچک پهلوی، ترجمهٔ مهشید میرفخرایی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
میرفخرایی، مهشید (۱۳۹۲) بررسی دینکرد ششم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
هرن، پاول و هوبشمان، هانریش (۱۳۹۴) فرهنگ ریشه‌شناسی فارسی، ترجمه و شواهد فارسی و پهلوی از جلال خالقی مطلق، تهران، مهرافروز.

de Menasce.P.J (1973) Le troisieme livre du denkart, paris: klinck sieck.
Makenzie,D.N (1971) A concise Pahlavi Dictionary, london: oxford university press.
Nyberg, H (1974) A Manual of Pahlavi, 2vols, Wiesbaden.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و پنجم، زمستان ۱۳۹۸: ۵۷-۳۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل بازتاب داستان شیخ صنعان در برخی رمان‌های برگزیده فارسی

سودابه فرهادی*
سید محسن حسینی مؤخر**
علی نوری***

چکیده

داستان «شیخ صنعان»، حکایت عشق و سرسپاری پیری راهدان به دختری از آیینی دیگر و کافر شدن پیر است. یکی از عرصه‌های بازتاب این حکایت، رمان فارسی است. این داستان در شمار قابل تأملی از رمان‌های فارسی، گاه به شکل بازآفرینی و گاه به شکل بازنویسی بازتاب یافته است. هدف پژوهش حاضر، نشان دادن و مقایسه و تحلیل بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های حکایت عرفانی شیخ صنعان در حوزهٔ رمان فارسی، با تکیه بر رمان‌های «یکلیا و تنهایی او»، «سووشون»، «طوبی و معنای شب» و «رود راوی» است. با بررسی‌های انجام‌شده مشخص گردید که بی‌اختیاری در برابر عشق در هر چهار رمان مانند داستان شیخ صنعان مشهود است؛ اما نوع عکس‌العمل شخصیت‌های داستان بعد از دلسپاری به معشوق متفاوت است. همچنین تعالی شخصیت پیر از طریق عشق در هر چهار روایت اتفاق می‌افتد. در سرنوشت معشوق (زن) بعد از حادثهٔ عشق نیز تفاوت‌هایی مشاهده می‌شود. به جز «یکلیا و تنهایی او»، در سه داستان دیگر، زن نیز به رستگاری

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، ایران s.farrhadi.z@gmail.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، ایران hoseini_mo@lu.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، ایران noori.a@lu.ac.ir

می‌رسد. همچنین در کنار انگیزهٔ الهی -برای دچار ساختن هر یک از شخصیت‌ها به حادثهٔ عشق- انگیزه‌های بیرونی و درونی دیگری نیز می‌توان برای گرایش شخصیت‌های زن به این جریان مطرح کرد. در رمان‌های «یکلیا و تنهایی او» و «رود راوی»، زن عنصری شیطانی است که عمداً بر سر راه زاهد قرار گرفته است، در حالی که در دو رمان دیگر، معشوق خود با میل خود پا در راه عشق گذاشته است.

واژه‌های کلیدی: شیخ صنعان، یکلیا و تنهایی او، سووشون، طوبی و معنای شب و رود راوی.

مقدمه

مضمون داستان شیخ صنعان یا سمعان، نه تنها یکی از زیباترین حکایات ادبی فارسی است، بلکه در ادب کردی و ترکی و حتی در ادب اروپایی نیز نمونه‌ای از حکایات جذاب است[۱]. در ادب فارسی هرچند این حکایت یکی از طولانی‌ترین حکایات «منطق‌الطیر» است و منسوب به عطار نیشابوری، آنگونه که عبدالحسین زرین‌کوب از فروزانفر و مجتبی مینوی نقل می‌کند، اصل حکایت از «تحفه‌الملوک» محمد غزالی گرفته شده است (زرین‌کوب، ۱۳۵۰: ۲۵۷). البته خود زرین‌کوب بر آن است که ریشهٔ این حکایت را باید در حدیثی نبوی جست که در آن حدیث، مردی سیصد سال در ساحل دریا عبادت می‌کند و به سبب عشق زنی به خدا کافر می‌شود و خداوند در نهایت به او توفیق توبه می‌دهد (همان: ۲۵۹).

همچنین داستان بلعم باعورا (رازی، ۱۳۰۳: ۴۸۷) را می‌توان به عنوان منبع این حکایت یاد کرد. با وجود اشتراک مضمون این حکایات، یعنی عشق خانمان‌سوز پیری راهدان بر دختری ترسا، پایان آنها اندکی متفاوت است.

در حکایت عطار، دختر ترسا بعد از آنکه مسلمان می‌شود، می‌میرد. در حکایت غزالی، دختر اسلام می‌آورد و به زندگی در کنار شیخ ادامه می‌دهد و در حدیث نبوی، این تنها پیر است که چراغ توفیق فرا راهش قرار می‌گیرد و دوباره به وادی مسلمانی قدم می‌گذارد؛ اما دختر بر کیش و مسلک خود می‌ماند (ستاری، ۱۳۷۸: ۱-۸).

ستاری معتقد است که «قصهٔ عشق زاهدی که کارش به کفر می‌انجامد و سرانجام توفیق توبه می‌یابد، گرچه پایی در واقعیت هم داشته است، به مرور معنایی رمزی یافته است و بنابراین بیشتر از مقولهٔ اسطوره‌ای یا مثالی وسوسهٔ مرد خدا برای آزمودن قدرت و قوت ایمان اوست» (همان: ۶). وی پس از ذکر نمونه‌های چندی از ادب اروپایی چون «طائیس» اثر آناتول فرانس، «وسوسهٔ آنتوان قدیس» و داستان «اسمار» از گوستاو فلوبر، درام «قابیل» از لرد بایرون و تراژدی «فاوست» گوته و همچنین آزمایش‌های سه‌گانهٔ عیسی، معتقد است که «مضمون اصلی همهٔ این داستان‌های عبرت‌خیز، قصد شیطان در گمراه کردن انسان پارساست و قصهٔ عابدی که به خاطر یک زن کافر می‌شود و سرانجام

به لطف حق به همان راه بازمی‌آید، روایتی است از آن» (ستاری، ۱۳۷۸: ۷).

زیبایی و نیز ظرفیت تأویل‌پذیری و قدرت اثرگذاری این حکایت موجب شده که به شکل‌های مختلف در فرهنگ مردم رسوخ کند. یکی از عرصه‌های حضور این داستان، رمان است. در این پژوهش با تلفیقی از روش‌های توصیفی، تحلیلی و مقایسه‌ای و با مطالعهٔ رمان‌ها، بازتاب این حکایت بررسی شد.

بر اساس اشاراتی که به داستان شیخ صنعان در رمان‌های یادشده آمده است، مشخص می‌شود که این مضمون در کنار دیگر مضامین ادبیات عرفانی، جایگاهی مشخص و مسجل در ادبیات داستانی ما دارد. این سطح از بازتاب، حاکی از ارتباط و آگاهی این نویسندگان از میراث ادبِ عرفانی ایرانی- اسلامی و در وجه گسترده‌تر، ادبیات کلاسیک فارسی است. نکته‌ای که بسیاری از خود نویسندگانی که در این پژوهش، آثارشان بررسی شد، به آن اذعان کرده‌اند.

مدرسی در کنار محیط خانوادگی، از تأثیرگذاری ادبیات کلاسیک فارسی بر آثار خویش اذعان کرده است (دهباشی و کریمی، ۱۳۸۴: ۹۱). سیمین دانشور در وصف رمان «سووشون» به شهودی بودن خویش و انعکاس بن‌مایه‌های عرفانی در رمان مذکور اشاره می‌کند (حقوقی، ۱۳۷۷: ۱۳۶).

شهرنوش پارسی‌پور نیز نویسنده‌ای است که به بهره‌گیری از عناصر اسطوره‌ای و عرفانی در آثارش شهرت دارد (میلانی، ۱۳۷۲: ۶۹۲). ابوتراب خسروی نیز با اشاره به کتاب تذکره‌الاولیاء معتقد است که ادبیات عرفانی ما حتی بر ادبیات غرب هم تأثیر داشته است (علیخانی، ۱۳۸۰: ۹۳).

پیشینه پژوهش

دربارهٔ شیخ صنعان، کتاب و مقاله بسیار است. از بسیاری از صاحب‌نظران دورهٔ اول معاصر مانند مینوی و زرین‌کوب گرفته تا نویسندگان و دانشجویان و اهالی قلم در روزگار حاضر، هر یک این داستان را از وجوه مختلف بررسی کرده‌اند. اما در حیطهٔ بازتاب این داستان در رمان فارسی، اشارات مختصری انجام گرفته که ذکر آنها به عنوان پیشینهٔ این پژوهش الزامی است. قهرمان شیری (۱۳۸۳) در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب

عصر عتیق و نثر توراتی در آثار تقی مدرسی» به شباهت سرنوشت میکاه شاه و شیخ صنعان در رمان «یکلیا و تنهایی او» به صورت گذرا اشاره می‌کند.

همچنین معصومه صادقی (۱۳۹۶) در کتاب «تأثیر ادبیات کلاسیک فارسی در رمان معاصر فارسی» به وجود این حکایت در رمان «سووشون» اشاره‌ای کوتاه داشته است. با این همه، پژوهشی که به بازتاب این حکایت و بروز و ظهور آن در رمان فارسی بپردازد، پیدا نشد. همین امر، نویسندگان این مقاله را بر آن داشت تا به بررسی نمودهای بازنویسی (بازگردانی) و بازآفرینی این حکایت در میان رمان‌نویسان معاصر بپردازند.

بحث و بررسی

یکی از نشانه‌های اثرپذیری نویسندگان معاصر از متون کلاسیک، بازتاب حکایات عرفانی در آثار داستانی است. پیش از بحث اصلی لازم دیده شد تا شمه‌ای از داستان شیخ صنعان برای یادآوری ذکر گردد. داستان شیخ صنعان و دختر ترسا، حکایت عاشق شدنِ پیری مسلمان و زاهد و صاحب کرامات، بر دختری مسیحی است. همه‌چیز با خواب شیخ شروع می‌شود. او چند شب خواب می‌بیند که از مکه به روم رفته و در آنجا بر بتی سجده می‌کند. پس از تکرار این خواب در چند شب متوالی، تصمیم می‌گیرد به دیار روم سفر کند. و چهارصد نفر از مریدانش نیز او را در این سفر همراهی می‌کنند.

روزی در دیار روم، نظر شیخ بر دختری ترسا و بسیار زیبا می‌افتد و عاشق او می‌شود. شیخ، دل و دین می‌بازد و مقیم کوی معشوق می‌شود تا آنجا که پند و نصیحت یاران هم در او اثر نمی‌کند. دختر ترسا پس از آگاهی از عشق شیخ و مدت‌ها تحقیر او، سرانجام چهار شرط برای وصال با شیخ تعیین می‌کند: سجده بر بت، نوشیدن خمر، ترک مسلمانی و سوزاندن قرآن.

شیخ، نوشیدن خمر را می‌پذیرد و سه شرط دیگر را رد می‌کند؛ اما در اثر مستی نوشیدن شراب، سه شرط دیگر را نیز به‌جا می‌آورد. و هنگامی که به دلیل مفلسی و بی‌چیزی، توان پرداخت کابین دختر را ندارد، به پیشنهاد دختر به مدت یکسال خوکبانی او را می‌پذیرد.

مریدان شیخ که تحمل این رسوایی را ندارند، سرانجام شیخ خود را رها می‌کنند و به حجاز برمی‌گردند و آنچه پیش آمده را برای یکی از مریدان خاص او تعریف می‌کنند.

مرید در حالی که آنها را سرزنش می‌کند که شیخ خود را در چنان وضعیتی رها کرده‌اند، به همراه ایشان راهی روم می‌شود. در آنجا با دیگر مریدان معتکف شده، چهل شب با دعا و تضرع از خدا می‌خواهند تا شیخ آنها را نجات دهد. سرانجام در شب چهلم، مرید باوفای شیخ، پیامبر اسلام(ص) را به خواب می‌بیند که به او بشارت رهایی شیخ را می‌دهد. پس از این خواب، وقتی به دیدار شیخ خود می‌روند، می‌بینند شیخ توبه کرده و از نو مسلمان شده است.

شیخ به همراه مریدانش عازم حجاز می‌شوند، اما از سوی دیگر دختر ترسا، شب‌هنگام در خواب می‌بیند که به او ندا می‌دهند که به خدای شیخ ایمان بیاورد. با این خواب، احوال دختر دگرگون می‌شود و دلداده و سرگشته، دیوانه‌وار در پی شیخ روان می‌شود. دختر به دست شیخ مسلمان می‌شود و چون تاب و توان عظمت عشق الهی را ندارد، در دامان شیخ، جان بر سر ایمان خود می‌نهد.

در نمونه‌های بازآفرینی حکایت شیخ صنعان یعنی در رمان‌های «یکلیا و تنهایی او»، «سووشون» و «رود راوی»، نویسنده با خلق شخصیتِ شیخ صنعان در هیئت پادشاه مؤمن، حاجی مردم‌دار شهر و شیخ الاهوازیِ فقیه، در کنار خلق شخصیتِ زن در لباس ساحره‌ای افسونگر که راهزن دین و ایمان ایشان شده، ذهن خواننده را به حکایت شیخ صنعان می‌کشاند. نکتهٔ مشترک در تمامی این نمونه‌ها، طی روند رستگاری شخصیت اول یعنی جایگزین شیخ است. در تمامی نمونه‌ها با اندکی تفاوت، مراحل سرسپاری پیر تا رستگاری مجدد او طی می‌شود.

با توجه به اینکه از لحاظ ساختاری در همهٔ داستان‌های مورد اشاره، حکایت‌های بازنویسی و بازآفرینی شده، روایت اصلی داستان نیست و به عنوان روایتی فرعی در دل روایت اصلی رمان قرار گرفته است، نویسندگان برآنند تا در رمان‌های یادشده، روند این حکایت را از لحاظ میزان دوری و نزدیکی به اصل داستان شیخ صنعان بررسی کنند.

رمان «یکلیا و تنهایی او»

همان‌طور که گفته شد، می‌توان گرایش به مضامین عرفانی در میان نویسندگان معاصر را تاحدودی متأثر از اوضاع و احوال اجتماعی روزگار و یافتن راهِ برون‌شدی از

اوضاع نابسامان سیاسی و اجتماعی دانست؛ نوعی ملجأ و پناه برای آرامش دنیای درون در برابر آشفتگی دنیای بیرون.

در رمان «یکلیا و تنهایی او»، با توجه به تأثیر کودتا بر نویسندگان معاصر، این گرایش را همراه با نوعی تلخی و با مطرح کردن مسائل بحث‌برانگیز فلسفی و اسطوره‌ای و تاحدی عرفانی می‌بینیم. بی‌اختیاری انسان (میکاه شاه) در کشیده شدن به سوی گناه و میل و هوس درونی، دفاع از ابلیس و... در این رمان کاملاً مشهود است.

رمان «یکلیا و تنهایی او» (۱۳۳۴) نوشتهٔ تقی مدرسی به شیوهٔ داستان در داستان روایت شده است و روایتی است از جدال ارزش‌ها و ضد ارزش‌ها در دنیای درون و بیرون.

داستان اول، گویای عشقِ یکلیا، دختر امصیا، پادشاه یهود است به چوپان پدرش، فاش شدن این عشق و به دار آویختن کوشی چوپان، رسوایی و طرد یکلیا از جامعه و محکوم شدن او به تنهایی. داستان دوم، داستانی که شیطان نقل می‌کند، داستان میکاه، پادشاهی متدین و پایبند به فرامین یهود و عشق او به زنی به نام تامار است. زنی که توسط یاکین نبی، نمودی از شیطان شناخته می‌شود و نفرین ابدی با اوست و باید از شهر بیرون شود. پادشاه یک‌بار او را بیرون می‌کند؛ ولی باز با وسوسه‌های پسرعمویش و میل باطنی خود به زن، دروازه‌های شهر را به روی تامار بازمی‌کند و زن را به خلوت خویش راه می‌دهد و از دستان زن، شراب می‌نوشد. مردم اورشلیم جمع می‌شوند تا با پادشاه خود سخن بگویند و بالاخره شائول ماهی‌گیر به نمایندگی از آنان شروع به صحبت می‌کند.

وقتی شائول بعد از ادای سخنانش از پادشاه می‌پرسد که به فرزندان اسرائیل چه جواب می‌دهی؟ پادشاه می‌گوید تا غروب جواب خواهم داد. شائول می‌گوید ما هم تا عصر برای یهوه دعا خواهیم کرد. این‌بار پادشاه، مصلحت عمومی را بر میل باطنی خود ترجیح می‌دهد و او را برای همیشه از شهر بیرون می‌کند و در پایان غروب و با سر آمدن انتظار مردم، تامار به آرامی از گردونه‌ای که اسرائیل برای او مهیا کرده بودند، بالا می‌رود و پادشاه با قلبی اندوهگین از دور او را تماشا می‌کند و با خود زمزمه می‌کند:

«امیال کوچک وقتی به صورت هوس درآمدند، مردان بزرگ را بندهٔ خود می‌کنند» (مدرسی، ۱۳۳۴: ۱۴۵).

بعد با خدای خود، یهوه راز و نیاز می‌کند و روح یهوه آهسته به او می‌گفت:

«میکاه، بندهٔ من، مشقت انسان را بزرگ می‌کند، عشقت به پسر انسان یاد می‌دهد که چگونه می‌شود مانند طفلی به آسمان راه یافت. روح من بر زخمت مرهم خواهد گذاشت... و پادشاه با دردی که آرامش نیافته بود، خود را تسلیم می‌کرد» (مدرسی، ۱۳۳۴: ۱۴۷-۱۴۸). در نتیجه میکاه نیز به تنهایی محکوم می‌گردد.

دل‌باختگی و عشق آتشین میکاه به تامار و اصراری که تامار در شراب‌خواری میکاه و تسلیم کردن او به امیال درونی‌اش دارد و بازگشت پادشاه به دامن دین، موجب شباهت این داستان با داستان شیخ صنعان شده است و با توجه به نوع پایان‌بندی و سرنوشتی که برای تامار رقم می‌خورد، داستان مدرسی بیشتر از همه با حدیث نبوی قرابت دارد؛ با این تفاوت که نتیجهٔ حاصل‌شده در این داستان، تلخ و نامطلوب توصیف می‌شود، ولی در حکایت شیخ صنعان، نتیجهٔ نهایی، خواستنی و مثبت است.

راویِ داستانِ میکاه، شیطان است و بدون شک او که مطرودِ درگاه الهی است و دشمن قسم‌خوردهٔ انسان، هیچ‌گاه در جهت خیر انسان قدمی برنمی‌دارد؛ هرچند در داستان یکلیا، او از ترفند همیشگی‌اش استفاده کرده، خود را دوست انسان معرفی می‌کند.

شیطان در همان ابتدای داستان اول نیز به یکلیا گوشزد می‌کند که همه‌چیز تقصیر خداست. حتی میل و هوس و نیاز انسان هم دست اوست. خود، این امیال را در وجود بنده‌اش قرار داده و هرگاه بنده‌اش بخواهد در جهت همان امیال پیش برود، او را مجازات می‌کند. پس از دیدگاه شیطان، داستان سرسپاری میکاه به تامار، کار خداوند است. البته خود میکاه نیز به بی‌اختیاری خویش در این جریان معتقد است. وقتی امنون، راهب دربار، به نصیحت پادشاه می‌پردازد و به او گوشزد می‌کند که در این جهان، زنان بسیاری هستند که بتوانند به او آرامش ببخشند، ولی اورشلیم فقط یکی است و او باید از هوس کوچک خود به خاطر اورشلیم بزرگ بگذرد، پادشاه در جواب او بی‌اختیاری خویش را در این حادثه نشان می‌دهد:

«در این مردابی که افتاده‌ام، من هم مثل شما بی‌اختیار بوده‌ام» (همان: ۱۱۹).

در داستان شیخ صنعان نیز عرفان‌پژوهان بر این باورند کـه فریفتـه شـدن شـیخ بـر دختر ترسا، کار خداوند است. «بن‌مایهٔ اصلی این داستان... چند جمله بیش نیست: پیری بسیار زاهد و دین‌دار و صاحب کمال و سخت متعبد و خوش‌نام در میـان خلـق، دل بـه دختری ترسا می‌بندد و در راه عشق او بی‌پروا از ملامت خلق و حتی مریدان جانباز خود تا اسفل‌السافلین درکات کفر و ضلالت فرومی‌رود تا سرانجام حق که خـود، او را بـه ایـن ورطهٔ بلا مبتلا کرده است، نجاتش می‌دهد و به راهش می‌آورد» (پورنامداریان، ۱۳۷۶: ۴۴).

پس می‌توان گفت کـه روایـتِ هـر دو داسـتان یـک چیـز اسـت: قصـد خداونـد در سرسپاری میکاه و شیخ به غیر حق. اما راویان با برداشت‌هـای دوگانـه‌ای، قضـیه انگیـزهٔ الهی را تعبیر می‌کنند. عطار، عارف است و مرد راه حق و جبری را به نمایش مـی‌گـذارد که به صبغهٔ عشق رنگین است. اما شیطانِ داستان مدرسی مطـرود اسـت و بـه دشـمنی یهوه با خود در ابتدای رمان اشاره می‌کند و بی‌شـک جبـری کـه نمـایش مـی‌دهـد، بـر ناعدالتی خداوند بنا گردیده. این ظاهر قضیه است. حال اگر یک‌بار دیگر به چرایـی ایـن تقدیر دقت کنیم، به دو نکته خواهیم رسید. اول آنکه هم شیطان و هم عطار برآننـد کـه عشق، سرنوشتِ مقدر ماست. در داستان مدرسی، شیطان به یکلیا می‌گوید کـه از عشـق چاره‌ای نیست و عشق، تقدیر انسان است و یکلیا با نقشه‌ای از پیش تعیـین‌شـده توسـط یهوه به این ورطه افتاده است:

«آه یکلیا، گناه تعب‌آور نیسـت. رنجـی کـه تـو مـی‌کشـی، بـه خـاطر محکومیت است» (مدرسی، ۱۳۳۴: ۲۵).

و برای درک بهتر این نکته، داستان میکاه را برای او نقل می‌کند و از این طریـق بـه یکلیا القا می‌کند که انسان، مجبوری بی‌اختیار است.

نکتهٔ مهم دیگر در این دو داستان، پیوند عشق و غیرت است کـه یکـی از مضـامین مهم متون صوفیانه به شمار می‌آید. در بسیاری از متون صوفیه، این بـلا ناشـی از غیـرت معشوق یعنی حق است. بلایی که در نظر عارفان ستودنی است و هـر سـالکی را توفیـق ابتلای به آن نیست. ارتباط عشق عرفانی با بلا و صبر توأم با رضا بر بـلا، خـود چهـره‌ای حماسی به قهرمانان حماسهٔ عرفانی مانند حلاج و عین‌القضات داده است.

عین‌القضات به زیبایی از این بلا می‌گوید و به بلاجویی شبلی اشاره می‌کنـد: «دریغـا،

تو پنداری که بلا هر کسی را دهند؟ تو از بلا چه خبر داری؟ باش تا جایی رسی کـه بـلای خدای را به جان بخری. مگر شبلیس از اینجا گفت: بار خدایا، همه کس تو را از بهـر لطـف و راحت می‌جویند و من تو را از بهر بلا می‌جویم» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۰: ۲۴۵).

میکاه نیز چون شیخ صنعان از عجب خالی نیست و بر این باور است که هیچ گنـاهی تهدیدش نمی‌کند. چون یهوه را حامی و پشتیبان خود می‌داند:

«مگر نمی‌بینی یهوه از من حمایت می‌کند. من او را ستایش می‌کنم و او از من و اسرائیل مانند طفلی پرستاری می‌کند... من با تمام نعمت‌هـایی که برایم فراهم است، هرگـز یهـوه را فرامـوش نکـردم و از او مـی‌ترسـم» (مدرسی، ۱۳۳۴: ۳۵-۳۶).

از دیگر نکاتی که می‌تواند حـاکی از شـباهت ظـاهری میکـاه شـاه و داسـتان شـیخ صنعان باشد، جمع شدن مردم برای صحبت کردن با شاه است؛ مردمی که چون مریدانِ شیخ صنعان، نگران احوال پادشاه و سرنوشـت خـویش‌انـد. شـائول مـاهیگیر هـم مریـدِ راستینِ شیخ را فرایاد می‌آورد که با سخنان خویش و دعوت مردم اسرائیل به دعا کـردن برای پادشاه، شاه را از ورطهٔ بلا به ساحل سلامت یاری می‌کند.

وقتی مردم اورشلیم، بیرون قصر گرد هم می‌آیند، شائول به نمایندگی از آنان خطاب به پادشاه می‌گوید:

«این مردم زمخت و دردکشیده حاضرند بهتـرین هـدایای خودشـان را که فرزندان و زنان آنان باشند، به پای تو اندازند... همه حاضرند. قیافـه‌هـا صادق است» (همان: ۱۳۹).

پادشاه باید تصمیم بگیرد و این تصمیم ممکن است برای اسرائیل گـران تمـام شـود. پس «قوم مقدس در صحرا به درگاه یهوه نالید. لاویان بر تابوت عهد خدا بخور گذرانیدند و همراه دعای اسرائیل چنگ نواختند» (همان: ۱۴۱).

دعا خواندن قوم اسرائیل در صحرا نیز یادآور چله‌نشینی مریدان بـرای هـدایت شـیخ است. در نهایت میکاه با راندن تامار از دربار، دوباره به پروردگار خویش برمـی‌گـردد و از این ورطهٔ بلا نجات می‌یابد، هر چند ظاهراً دل او با تامار است. این نکتـهٔ دیگـری اسـت که تفاوت داستان شیخ صنعان و میکاه شاه را نشان می‌دهد.

میزان نزدیکی حکایت میکاه شاه و تامار در رمان «یکلیا و تنهایی او»، به اصل حکایت شیخ صنعان:

شیخ صنعانِ عطار

جایگاه والای شیخ ← دل سپردن شیخ بر دختر ترسا ← رسوایی شیخ ← تلاش مریدان ← پشیمانی شیخ و بیداری او ← سرسپاری دختر به شیخ

یکلیا و تنهایی او

جایگاه والای میکاه شاه ← دل سپردن میکاه شاه به تامار ← تلاش عازار و آمنون راهب برای بیداری میکاه ← پشیمانی اولیه میکاه ← دعا و نیایش مردم اورشلیم و سخنان شائول ← پشیمانی نهایی میکاه شاه ← رفتن تامار

داستان «سووشون»

نمونهٔ دیگر بازآفرینی حکایت شیخ صنعان در رمانِ «سووشون» است. در مقایسه با رمان «یکلیا و تنهایی او»، شرح و بسط حکایت حاج‌آقا و عشق او به سودابه و میزان نزدیکی آن با سیر حوادث و عناصر موجود در اصل حکایت شیخ صنعان، کمتر است.

پدر یوسف که حاج‌آقایی مردم‌دار و مجتهدی جامع‌الشرایط است، عاشق رقاصه‌ای هندی به نام سودابه می‌شود و بر سر این عشق، دل و ایمان از کف می‌دهد و رسوای زمان می‌گردد.

سودابه به همراه برادرش از هند می‌آید. معشوقهٔ حاجی می‌شود؛ اما تا آخر هم با او ازدواج نمی‌کند و معتقد است که اینطوری راحت‌تر است. داستان از آنجا آغاز می‌شود که حاجی یک مهمانی ترتیب می‌دهد و رقاصهٔ هندی را به مهمانی دعوت می‌کند و سودابه با رقصش که رقصی معمولی نیست، دل حاجی را می‌برد و بعد از خستگی، پاهای لختش را در آبِ آب‌نما فرو می‌برد و حاجی «مجتهد جامع‌الشرایط شهر روبه‌روی او نشسته و با بادبزن بادش می‌زند» (دانشور، ۱۳۴۹: ۷۳). همان حالی که بر شیخ صنعان عارض می‌شود:

دخترِ ترسا چو بُرقع برگرفت — بندبندِ شیخ آتش درگرفت
چون نمود از زیرِ بُرقع رویِ خویش — بست صد زنّارش از یک مویِ خویش
گرچه شیخ آنجا نظر در پیش کرد — عشقِ آن بت‌روی، کارِ خویش کرد

شد بکُل از دست و در پای اوفتاد　　جایِ آنش بود و بر جای اوفتاد
هر چه بودش سر به سر نابود شد　　ز آتِش سودا دلش چون دود شد
(عطار، ۱۳۷۳: ۹۹)

داستان حکایت عشق حاجی به سودابه از زبان خواهر یوسف برای زری تعریف می‌شود. ظاهراً سودابه دارای شخصیتی خاص است و برخوردار از آنِ الهی و لطیفهٔ نهانی که کس را تاب مقاومت در برابر او نیست:

«عجب زنی بود از آن زن‌ها که از خود شعایی پس می‌دهند که اگر آن شعاع به کسی گرفت، چه خودش بخواهد و چه نخواهد، جلب می‌شود و آن وقت آن آدم شعاع‌گرفته به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند خودش را از این جذبه خلاص کند. به قشنگی و زشتی نیست. به آب و گل است» (دانشور، ۱۳۴۹: ۷۴).

گویی او نیز چون دختر ترسا، روحانی‌صفت است و اهل معرفت.

دختری ترسا و روحانی‌صفت　　در رهِ روح اللّهَش صد معرفت
بر سپهرِ حسن در برجِ جمال　　آفتابی بود امّا بی‌زوال
(عطار، ۱۳۷۳: ۹۸)

در کنار سودابه، حاج‌آقا هم بی‌بهره از این لطیفهٔ نهانی نیست:

«یقین دارم اگر حاج‌آقایم می‌خواست، می‌توانست آدم را خواب کند. چشمهایش را می‌دوخت وسط گودی دو تا چشم آدم و کی می‌توانست مقاومت کند؟ و همچین مردی شد عبد و عبید سودابه هندی و آنقدر خون به دل بی‌بی کرد. خدایا خودت ما را به امتحان نگذار» (دانشور، ۱۳۴۹: ۷۶).

حاج آقا بعد از دل سپردن به سودابه، موجب حیرت مردم و مطرود خلق می‌گردد.

آن دگر گفتش که هرک آگاه شد　　گوید این پیر این‌چنین گمراه شد
گفت من بس فارغم از نام و ننگ　　گفت من بس فارغم از نام و ننگ
(عطار، ۱۳۷۳: ۱۰۳)

و در واقع در روزگار خویش به نمونهٔ عینی و مجسم شیخ صنعان تبدیل می‌گردد، به طوری که یک نفر که بعداً هم معلوم نمی‌شود چه کسی بوده است، برای پایین آوردن

وجههٔ حاجی، تعداد زیادی پرده قلمکار با نقش شیخ صنعان سفارش می‌دهد و ظاهراً به هر خانه‌ای، یکی از آن پرده‌ها را هدیه می‌دهد که در خانهٔ خود نصب کنند و از این طریق به رسوایی حاجی دامن می‌زند. پرده‌ای که زیر نقش آن نوشته شده بود:

«شیخ صنعان با مریدش می‌رود شهر فرنگ. یک پیرمرد انگشت به دهان شیخ صنعان بود که عمامه و عبا و ردا داشت عین حاج آقایم و مریدها سر به دنبالش گذاشته بودند. دختر قرشمال هم در بالاخانه‌ای نشسته بود... آن روزها هر خانه‌ای که می‌رفتی، یکی از این پرده‌ها داشتند. مردم وقتی بخواهند بدجنسی کنند، خوب بلدند» (دانشور، ۱۳۴۹: ۷۶).

البته حاج‌آقا خود این عشق را کاری بزرگ می‌داند و معتقد است که باید اتفاق می‌افتاد و بهای آن را هم می‌پردازد:

«خود حاج‌آقایم می‌گفت: مسجد و درسم را که ازم گرفته‌اند، در کارهای دیگر هم استغفرالله، نمی‌توانم دخالت کنم. کردیم و دیدیم. آخر آدم باید در این دنیا یک کار بزرگ‌تری از زندگی روزمره بکند. باید بتواند چیزی را تغییر بدهد. حالا که کاری نمانده بکنم، پس عشق می‌ورزم. می‌گفت: «عشق از این بسیار کرده است و کند- خرقه با زنار کرده است و کند». می‌گفت: «تختهٔ کعبه است ابجدخوان عشق»» (همان: ۷۶).

آن دگر گفتش که از حق شرم دار　　حق تعالی را بحق آزرم دار
گفت این آتش چو حق در من فکند　　من به خود نتوانم از گردن فکند

(عطار، ۱۳۷۳: ۱۰۴)

این آتشی است که چون شیخ صنعان، حق در جان او افکنده است. حتی سودابه هم به بی‌اختیاری خود در این عشق اعتراف می‌کند و با باوری تناسخ‌وار، حاجی را آن نیمه‌ای می‌داند که در زندگی‌های پیشین خویش گم کرده است.

«گفت که دست خودش نیست و گفت که می‌داند یک ملای شیعه و یک مجتهد جامع‌الشرایط را بدنام کرده. می‌داند که یک زن بی‌گناه را آواره کرده، اما دست خودش نیست. گفت آدم با کسی در زندگی‌های قبلی دمخور بوده، بعد از او جدا شده. هی به این دنیا می‌آید تا او را پیدا

کند. فراق می‌کشد و انتظار می‌کشد. وقتی پیدایش کرد و شناختش، مگر می‌تواند ولش کند» (دانشور، ۱۳۴۹: ۷۸).

تأثیر عشق سودابه بر حاج‌آقا را در تساهلی او در برخورد با پیروان دیگر ادیان و مذاهب از جمله بابیان و یهودیان می‌توان مشاهده کرد. وقتی حاجی درمانده از شرایط دنیای بیرون با سرسپاری و استغراق در وادی عشق به کناره‌گیری از جایگاه پیشین خویش رضایت می‌دهد و همهٔ هَمّ خویش را به یاری از کسانی سپری می‌کند که از جامعه رانده شده‌اند، این تساهل و همدردی با پیران دیگر ادیان، نشان همان تغییری است که به واسطهٔ عشق برای شخصیت اصلی حکایت اتفاق می‌افتد.

«آخوندهای شهر برایش درآورده بودند که بابی شده... بیشتر خلق خدا بیرق انگلیس سردر خانه‌هایشان زدند، تا کسی جرأت نکند خانه‌هایشان را غارت کند. اما حاج‌آقایم بیرق که نزد هیچ، پابه‌پای خاخام بزرگ، زخمی‌های محلهٔ جهودها را به دکتر می‌رساند یا بالای سرشان دکتر می‌آورد. چقدر برایشان حرف زد. چقدر تفنگچی‌های کلانتر را نصیحت و دلالت کرد تا از غارت محلهٔ جهودها منصرفشان کند» (همان: ۷۴).

گر قدم در ره نهی چون مردِ کار — هم بُت و هم خوک بینی صد هزار
خوک کُش، بُت سوز، در صحرای عشق — ورنه همچون شیخ شو رسوایِ عشق
(عطار، ۱۳۷۳: ۱۱۴)

میزان نزدیکی حکایت حاج‌آقا و سودابه در رمان «سووشون»، به اصل حکایت شیخ صنعان:

شیخ صنعانِ عطار

جایگاه والای شیخ ← دل سپردن شیخ بر دختر ترسا ← رسوایی شیخ ← تلاش مریدان ← پشیمانی شیخ و بیداری او ← سرسپاری دختر به شیخ

سووشون

جایگاه والای حاجی ← دل سپردن حاج‌آقا به سودابه ← رسوایی حاجی ← تلاش

نزدیکان حاجی و سرزنش او ← اقرار حاجی به زیبایی عشق و استقبال او از این اتفاق ← دلدادگی سودابه به حاجی

داستان «رود راوی»

سومین نمونهٔ بازآفرینی این حکایت را می‌توان در رمان «رود راوی» ابوتراب خسروی پیدا کرد. با وجود نثر کهن‌گرا و آراکائیستی خسروی و نوع روایت در روایت آن، که فهم داستان را با اندکی تأمل و سختی همراه کرده، با کنار هم گذاشتن قطعه‌های پراکندهٔ داستان، نمونهٔ بازآفرینی به زیبایی و دلنشینی در دل رمان قرار گرفته است.

«رود راوی» که به نظر می‌رسد بیشتر یک داستان رمزی- تمثیلیِ عرفانی با فضایی غریب و سوررئالیستی باشد، در برگیرندهٔ عقاید دو فرقهٔ مذهبیِ «قشریه» و «مفتاحیه» است. پیروان مفتاحیه از مدافعان ابلیس هستند و دارای عقاید اباحی‌گری و قشریه از مخالفان آنها. کیا، شخصیت اصلی داستان، از طرف حضرت مفتاح -بزرگ مفتاحیه- موظف می‌گردد تا تاریخ مدونی درباره فرقهٔ مفتاحیه بنویسد و در مطالعات خویش، با ابودجانهٔ ششم -مؤسس فرقهٔ مفتاحیه- ملقب به مفتاح اول و ام‌الصبیان -همسر او- آشنا می‌گردد.

ام‌الصبیان که ساحره‌ای آسمانی است، قبل از ازدواج با ابودجانه، یک روسپی افسون‌کار بوده و با همدستی همزادان روسپی خویش، منزل به منزل می‌گشته تا خریداران معصیت را کام ببخشد. روزی در بازارِ مقصود خویش با تجلی در شعله‌های آتش در قالب «خناسکی» سبز، در آستانهٔ درگاه حجرهٔ شیخ‌الاکبر ابواحمد حسن الاهوازی معروف به شیخ الاهوازی که شیخی شافعی و دین‌دار بوده است، ظاهر می‌شود و شیخ را برده و بندهٔ عشق و هوس خویش ساخته، موجب می‌شود تا شیخ رسالات خویش را در آتش انداخته، رسوای روزگار گردد.

داستان عاشق شدن شیخ‌الاهوازی بر ام‌الصبیان، بازآفرینی بسیار زیبایی از داستان شیخ صنعان در رمان «رود روای» است. ام‌الصبیان که منبع لذات است و مارجه من النار، در شبی سرد، رقصان با صدای غشغشهٔ خویش، شیخ را به خود می‌خوانَد و از شیخ می‌خواهد که به زنی سرگردان چون او پناه بدهد. شیخ او را راه می‌دهد. زن از سرمای حجرهٔ شیخ شکایت می‌کند. شیخ کهنه عبایی را که دارد، به زن می‌بخشد. وقتی شیخ از

کیستی و مبدأ زن می‌پرسد، زن، نام خود را به زبان می‌آورد و به آسمان اشاره می‌کند که از آنجا آمده است.

شیخ که حیران و سرگشتهٔ زیبایی زن است، باز مورد خطاب قرار می‌گیرد که: «دخمه‌ات چه سرد است شیخ» و شیخ در جست‌وجوی هیزمی که اجاق را شعله‌ورتر سازد، بوته‌ای خشک می‌یابد. زن به کتاب‌های شیخ بر طاقچه اشاره می‌کند و از شیخ می‌پرسد که آیا آنها را خود نوشته است؟ و شیخ اشاره می‌کند که بعضی را به امانت گرفته و بعضی نیز تألیف اوست. حکمتی که نتیجهٔ معاملهٔ او با خداوند است -شاید از الهامات ربانی یا تلقینات خناسی- اما هر چه هست، او در طبق اخلاص نهاده و به بارگاه الهی پیشکش کرده است. ام‌الصبیان با نقد علمِ بی‌حاصل شیخ و تعبیری که او از حقیقت دارد، می‌گوید حقیقتِ واقع، سرمای حجرهٔ توست و کتاب‌هایی که باید گرمابخش منزلت برای مهمان ناخوانده‌ات باشد و یکی‌یکی کتاب‌های شیخ را در اجاق می‌اندازد و شیخ نیز که از گرمای حضور زن از خود بی‌خود شده است، او را همراهی کرده، کتاب‌ها را در اجاق می‌اندازد و آتش را شعله‌ورتر می‌کند.

شیخ، زن را به خود می‌خواند و قصد آمیختن با او می‌کند؛ اما ام‌الصبیان بعد از رسیدن به مطلوب، قهقهه‌زنان و به نشان تمسخر، حجرهٔ شیخ را ترک می‌کند. هرزگان و همراهان ام‌الصبیان با دشنام به شیخ، کلبه‌اش را سنگباران می‌کنند. بعد از این واقعه، شیخ الاهوازی سال‌های متمادی خود را از دید مردم پنهان می‌کند و برای کاستن از رنج رسوایی‌خویش به خلوت پناه می‌برد. در این سال‌ها، ام‌الصبیان که روزی در معرکه‌گیری سحر و جادوی خویش، نظر شاه ابودجانه را به خود جلب می‌کند، به دستور شاه به قصر خوانده می‌شود. شاه که تسخیر سحر و جادوی ام‌الصبیان گشته، از او می‌خواهد که جزء مایملکش باشد و در قصر او بماند. اما ام‌الصبیان می‌گوید: زنی آسمانی مانند او نمی‌تواند مایملک کسی باشد و فقط به شرطی در کاخ می‌ماند که شهربانوی دارالملک پادشاه ابودجانه گردد. شاه می‌پذیرد و عقد نکاح بین ام‌الصبیان و ابودجانه خوانده می‌شود و زن و شوهر می‌شوند.

بعدها وقتی ام‌الصبیان تصمیم می‌گیرد از اعمال پیشین خود برگردد و در طریق رستگاری قدم بردارد، به یاد شیخ‌الاهوازی افتاده و به محضر او پناه می‌برد و از شیخ

طلب بخشش می‌کند. از شیخ می‌خواهد که به او فقه‌اللغه و شرع بیاموزد. شیخ می‌پذیرد و می‌گوید در وجود هر آدمی، چهل ساحرهٔ روسپی وجود دارد که یادآور همان سخنی است که شیخ صنعان به مریدان خویش می‌گوید. وقتی شیخ، شرط خوکبانی دختر ترسا را می‌پذیرد و مریدان معترض، او را مورد بازخواست قرار می‌دهند، شیخ صنعان می‌گوید که در وجود هر کسی خوک‌های بسیاری است که باید آنها را بکشد تا رها شود.

شیخ‌الاهوازی با تکریم و احترام بسیار به دربار شاه خوانده می‌شود و شاه از او می‌خواهد تا در غرفه‌ای از غرفگان قصر سکنا گزیند و به شهربانو ام‌الصبیان، فقه‌اللغه و شرع بیاموزد. شیخ، وظیفهٔ تعلیم به ام‌الصبیان را می‌پذیرد، اما حاضر نمی‌شود که در کاخ سلطان بماند و به این طریق هر روز به دربار می‌آید و به ام‌الصبیان آنچه لازم است می‌آموزد. ام‌الصبیان به حدی در فقه‌اللغه و شرع متبحر می‌شود که به جایگاه یک قدیسه تعالی می‌یابد و همواره در هر امری مرجع شاه ابودجانه می‌گردد.

این تقدس تاحدی پیش می‌رود که شیخ در رسالهٔ حدودالذات خویش می‌نویسد: «شهربانو، ام‌الصبیان، پاکیزه‌ترین زنی بوده که وی را چون ستاره‌ای در ظلمات روایت نموده و سزاست تا پیری همچون ما مرید مرادی چون وی باشد» (خسروی، ۱۳۹۲: ۱۶۱). با این وصف، شیخ از سوی رقیبان متهم به نظربازی می‌گردد و اینکه او هر روز به عشق مجالست با ام‌الصبیان به ارگ می‌آید.

این داستان‌ها، پادشاه ابودجانه را آنقدر خشمگین می‌کند که حکم به قتل شیخ می‌دهد. ام‌الصبیان بعد از آگاهی از تصمیم پادشاه با سر و روی پریشان و مویه‌کنان به پای شاه افتاده، از او التماس می‌کند که از جان پیر درگذرد و می‌گوید: آنچه شنیده، چیزی جز سعایت و دشمنی و حسادت دشمنان شیخ نیست. بالاخره بعد از مویه‌های فراوانِ ام‌الصبیان، دلِ شاه بر شیخ می‌سوزد، اما او را به حبس ابد محکوم می‌کند.

بعد از این واقعه، ام‌الصبیان به بالاترین غرفهٔ قصر رفته، خود را زندانی می‌کند. تمام مدت سر سوی آسمان برافراشته، نه چیزی می‌خورد و نه با کسی حرف می‌زند و بالاخره تصمیم می‌گیرد به همان جایی که از آن آمده، بازگردد و سررشتهٔ ریسمانی را به عمق ظلمات آسمان پرتاب می‌کند و از ریسمان بالا می‌رود و چون ستاره‌ای درخشان در آسمان نمایان می‌گردد. رفتن ام‌الصبیان، پادشاه را دیوانه می‌کند و دستور ساخت

رصدخانه‌ای می‌دهد که به وسیلهٔ آن بتواند ام‌الصبیان را بار دیگر در آسمان ببیند.

سرسپاری شیخ‌الاهوازی و کتاب‌سوزان او، توبه کردن او و پشیمانی‌اش از خارج شدن از طریق الهی، بازگشت ام‌الصبیان به دامن دین و پناه بردن او به شیخ‌الاهوازی و در نهایت سرسپاری به پیر و عشق دوسویه الهی میان شیخ و ام‌الصبیان و گذر از عشق جسمانی به عشق الهی، نشانه‌های شباهت این داستان با حکایت شیخ صنعان هستند.

زین چنین افتد بسی در راهِ عشق — این کسی داند که هست آگاهِ عشق
هر چه می‌گویند در ره ممکن است — رحمت و نومید و مکر و ایمن است
نفس این اسرار نتواند شنود — بی نصیبه گوی نتواند ربود
این یقین از جان و دل باید شنید — نه به نَفْسِ آب و گل باید شنید

(عطار، ۱۳۷۳: ۱۲۶)

علاوه بر این سنگباران شدن کلبهٔ شیخ به دست همزادان روسپی ام‌الصبیان، یادآور سنگباران شدن برصیصای عابد است که حکایت او نیز نمونهٔ مشهود و مشهوری از داستان سرسپردگی پیری رازدان به یک معشوق زمینی است. در این داستان نیز نقش پررنگ شیطان و تلاش او برای اثبات دشمنی‌اش با انسان هویداست(۲).

ستاره شدن شیخ‌الاهوازی نیز اشاره‌ای است به قصهٔ هاروت و ماروت و زهره که داستان آن به کرات در تفاسیر و متون نظم و نثر عرفانی ذکر شده است. هاروت و ماروت، نمونهٔ عینی شیخ صنعانی هستند که با تکیه بر منیت و خودبینیِ حاصل از زهد و عبادت خویش، بر آدم خرده گرفته، او را به خاطر میل به هوس و گناه سرزنش کردند. خداوند، این دو فرشته را به زمین فرستاد تا ایمان خود را بیازمایند. آن دو تحت تأثیر هوای نفس خویش، دل در گروه زنی زهره‌نام بستند و برای کسب رضای او بر هر آنچه که خداوند آنها را منع کرده بود، روی آوردند. از دستان زن شراب نوشیدند، از او کام برگرفتند و کسی را که بر این راز آگاه شده بود، کشتند و زن با یادگیری اسم اعظم از آن دو، به آسمان رفت و ستاره شد(۳).

اینکه حکایت شیخ صنعان در این رمان، فصلی جامع از داستان‌های مشابه است و در برگیرندهٔ عناصری از دیگر داستان‌های هم‌مضمون، یعنی داستان برصیصای عابد و

داستان هاروت و ماروت و زهره، نشان از ذهن وقاد ابوتراب خسروی است که به خوبی از عهدهٔ این ترکیب برآمده و از آن تلفیقی نیکو ساخته است.

میزان نزدیکی حکایت شیخ‌الاهوازی و ام‌الصبیان در رمانِ «رود راوی» به اصل حکایت شیخ صنعان:

شیخ صنعانِ عطار

جایگاه والای شیخ ← دل سپردن شیخ بر دختر ترسا ← رسوایی شیخ ← تلاش مریدان ← پشیمانی شیخ و بیداری

رود راوی

جایگاه والای شیخ‌الاهوازی ← دل سپردن شیخ به ام‌الصبیان ← رسوایی شیخ‌الاهوازی ← پشیمانی از عمل خویش ← بیداری شیخ الاهوازی ← سرسپردگی ام‌الصبیان به شیخ‌الاهوازی

رمان «طوبی و معنای شب»

ذکر حکایت شیخ صنعان در رمان «طوبی و معنای شب»، تنها نمونهٔ بازنویسی نمونه‌های مورد بررسی است که هرچند تفاوتی با اصل داستان شیخ صنعان ندارد، این بازنویسی نیز با تصمیم شاهزاده گیل، مرید شیخ صنعان، برای کشتن دختر ترسا از اصل حکایت عطار متمایز می‌گردد.

رمان «طوبی و معنای شب» نوشتهٔ شهرنوش پارسی‌پور، رمانی با بن‌مایه‌های عرفانی است که در آن داستان پیچیدگی‌ها و فراز و فرودهای روحی زنی طوبی‌نام که در پی کشف حقیقت و درک معنای ظلمت و تاریکی است، حکایت می‌شود.

یکی از وجوه عرفانی رمان «طوبی و معنای شب»، بازنویسی دو حکایت عرفانی شیخ صنعان و پادشاه و کنیزک است. داستان شیخ صنعان از زبان شاهزاده گیل که شخصیتی اسطوره‌ای و وجه آنیموسی طوباست، حکایت می‌گردد. شاهزاده گیل، «شاهزاده شاهزاده‌ها و مرشد مرشدان است. شگفت‌انگیزترین موجودی که در دنیا وجود دارد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۲۳).

در واقع زمان کرانمند و خطی رمان با آمدن شاهزاده گیل و و همسرش لیلا، غیر کرانمند و چرخشی می‌گردد. او که در همه جا هست و هیچ جا نیست، هم دوست

فریدون میرزا، همسر طوباست و در اکنون می‌زید؛ هم از مریدان شیخ صنعان در سدهٔ هفتم و هشتم است. بی‌خبر می‌آید و بی‌خبر می‌رود و هیچ کس از آمدن او خبردار نمی‌شود و برای دیدارش با کسی هماهنگ نمی‌کند.

طوبی از طریق شاهزاده گیل به دو حکایت عرفانی مشهور، یعنی حکایت شیخ صنعان و حکایت پادشاه و کنیزک آشنا می‌شود. در هر دوی این حکایات به نقش پیر و لزوم وجود او اشاره شده است. در واقع موضوع سرسپاریِ محض و بی‌قید و شرط به پیر که تنها راه علاج طوبی از آشفتگی‌های درونی است، از طریق روح آنیموسی او و با ذکر این دو حکایت در اندیشه‌اش جوانه می‌زند.

در پایان حکایات، شاهزاده گیل که نقش مرید را در هر دو حکایت دارد، از طرف هر دو پیر خود، به خامی و ناپختگی در طریقت و عشق و عرفان شناخته می‌شود و هر دوی آنها، شاهزاده را از مجلس خود دور می‌کنند و به او پیشنهاد سفر می‌دهند؛ زیرا معتقدند که شاهزاده هنوز مردِ راه نیست. همین سرنوشت را برای طوبی هم می‌بینیم. طوبی نیز در پایان رمان به آنچه می‌خواهد نمی‌رسد.

در حکایت اول، شاهزاده گیل از مریدان شیخ صنعان است که پس از شنیدن خبر شیدایی و دیوانگی پیر به همراه دیگر مریدان راهی روم می‌شود. این حادثه همزمان است با حملهٔ مغول. اما جملهٔ «در حقیقت هنوز هم نمی‌دانم برای نجات پیر می‌کوشیدیم و یا از مقابل مغولان می‌گریختیم» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۸۰)، نشان می‌دهد که پناه بردن این شخصیت‌ها به طریقت و سرسپاری، راهی برای در امان ماندن از فتنه‌های زمان است. شاهزاده گیل، زمانی این حکایت را برای طوبی تعریف می‌کند که طوبی از او دربارهٔ بلشویک‌ها و بدگویی‌ها نسبت به محمد خیابانی که طوبی تعلق خاطر بسیاری به او دارد، می‌پرسد.

گویی تمام شخصیت‌های داستان برای فرار از مصیبت‌های زمانه، راهی جز عرفان و آموزه‌های عرفانی نمی‌بینند و به دنبال پیری هستند که در پناه او و خزیدن در لاک سرسپاری به وی از سختی و فشار ناشی از قحطی و فقر و نابسامانی دور بمانند.

شاهزاده گیل اسطوره‌ای با داستان شیخ صنعان به طوبی، این راه را نشان می‌دهد که اگر می‌خواهی برهی، باید به پیر سر بسپاری:

«اکنون می‌اندیشیم که ما در حقیقت پیر را بهانه کرده بودیم تا بگریـزیم و اما چون پیر بهانه ما بود، مقصد ما نیز بود» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۸۰).

در این رمان، اصل داستان شیخ صـنعان بـه دلیـل رویکـرد بازنویسـی آن بـا همـان شیوایی و زیبایی از زبان شاهزاده گیل حکایت می‌شود. شخصیت‌ها همانند و حوادث نیز به همان ترتیب پیش می‌رود:

«از پیرم باید شروع کنم که دیوانه شده بـود. در روم خبـر کـه بـه مـا رسید، سر برهنه و پابرهنه به راه افتادیم تا در نجات او بکوشـیم... بیـرون یکی از شهرهای روم، چنـان کـه نشـانه گرفتـه بـودیم، یـافتمش در کـار خوکبانی بود. به دختر ترسایی دل باخته بود و دختر یک‌سال خوکبانی را کابین همسرش قرار داده بود. شیخ در کار خوکبانی بـود و مـا بهـت‌زده و افسرده، خیره در کار او و حکمتی که ممکن بود در این کار نهفتـه باشـد. او در سکوت مشغول به کار بود و ما هر شب و هر روز در کـار سـرزنش و شماتت و گاهی دلجویی؛ تا او را از این رفتار که به نظرمان طریقـت‌شـکن می‌رسید، منصرف کنیم. برایمـان گفتنـد کـه خرقـه در آتـش انداختـه و شراب خورده و زنار بسته. حالا می‌توانی ما را درک کنی؟ مقصـد مـا پیـر بود و این مقصد از دست رفته و از پوسته تهی شده. عزم جـزم کـردم تـا دخترک را بکشم. باید به پیر نشان می‌دادم که حجمی از خون و گوشـت و پوست نمی‌تواند این همه ارزشمند باشد. شبی بی‌خبر چراگاه خوکان را ترک کردم و به شهر آمدم. نشانی دختر را داشتم. شش هفت روزی ردش را گرفتم تا عاقبت یافتمش. در خم‌خانه‌ای می‌رقصید. بی‌حد زیبا و بی‌حد بی‌رحم بود. اما من می‌توانستم او را بکشم. شاید برای اینکـه مـی‌دانسـتم نمی‌تواند برای من باشد. به هر حال مال پیر بـود. حتـی اگـر جسـمش را تصاحب می‌کردم، روحش در گرو پیر بود. در روزهایی که بـر سـر راهـش کمین کرده بودم، گاهی بـه احـوالات شـیخ مـی‌اندیشـیدم. پیـر مـا رنـد عافیت‌باخته‌ای بود. آیا می‌توانست این‌همـه سـاده و ایـن‌همـه یکبـاره در پیشگاه او از دست رفته باشد؟ شاید این دختر بود که داشـت در پیشـگاه

شیخ از دست می‌رفت. اما به هر حال هیچ‌یک از این افکار در عزم من خللی ایجاد نمی‌کرد. شبی را برای کشتن دختر انتخاب کرده بودم. در پیچ کوچه کمین کرده بودم تا هنگامی که از خم‌خانه به تنهایی، پوشیده در چادر بازمی‌گردد، به ضرب دشنه‌ای قلبش را از هم بدرم و بگریزم. این زن ارزش آن را نداشت تا در ملأ عام کشته شود» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۸۰).

همان‌طور که مشاهده می‌گردد، در این نمونه بازنویسی، شباهت با اصل حکایت عطار رعایت گردیده، فقط با این تفاوت که قصد مرید (شاهزاده گیل) برای کشتن دختر ترسا، عنصر متفاوت است.

شیخ صنعانِ عطار

جایگاه والای شیخ ← دل سپردن شیخ بر دختر ترسا ← رسوایی شیخ ← تلاش مریدان (کشتن دختر ترسا توسط یکی از مریدان) ← پشیمانی شیخ و بیداری

همان‌طور که مشاهده شد، داستان شیخ صنعان عطار نیشابوری با سطحی گسترده به شکل بازآفرینی و بازنویسی در رمان معاصر فارسی بازتاب داشته است. این بازتاب هم نشان از ارتباط خیل کثیری از نویسندگان معاصر با میراث ادبیات عرفانی ایرانی-اسلامی است و هم زیبایی و ماندگاری این حکایت را که بیشتر جنبهٔ اسطوره‌ای و رمزی یافته و بخشی از روان جمعی ما شده است، نشان می‌دهد.

درباره آگاهی نویسندگان از درج حکایت یادشده در رمان خود باید اشاره کرد که در دو رمان «سووشون» و «طوبی و معنای شب»، خود نویسندگان به داستان شیخ صنعان اشاره می‌کنند. در رمان «سووشون» سیمین دانشور با اشاره به پردهٔ قلمکار با نقش شیخ صنعان، به شباهت دو حکایت تأکید می‌کند. در «طوبی و معنای شب»، پارسی‌پور اصل حکایت را با اندک تغییری در رمان خود می‌گنجاند و با بازنویسی آن از طریق شاهزاده گیل، مستقیم به حکایت شیخ صنعان اشاره می‌کند. پس هر دوی این نویسندگان با گنجاندن حکایت در رمان خویش آگاهی دارند.

اما درباره دو رمان دیگر، تقی مدرسی و ابوتراب خسروی هیچ اشارهٔ مستقیمی به یادآوری حکایت میکاه شاه و شیخ‌الاهوازی و شباهت آنها به حکایت شیخ صنعان نشده است. در دو رمان یادشده، این شباهت ضمنی است و وضوح قضیه به صراحت دو رمان

دیگر نیست. البته لذت حاصل از کشف این شباهت نیز در جای خود زیباست. اینکه نویسندگان در این زمینه، همه‌چیز را به مخاطب خود واگذار کرده‌اند و با اعتماد بر هوش او، خواستار این کشف از سمت مخاطب خود بوده‌اند یا نه، نکته‌ای قابل تأمل است.

از لحاظ ساختاری، تمامی این حکایات در دل رمان قرار گرفته‌اند و روایتی فرعی محسوب می‌شوند. همان‌طور که در داستان عطار نیز حکایت شیخ صنعان در ضمن داستان مرغان آمده است. این نکته موجب شباهت ساختاری این داستان‌ها با حکایت عطار می‌گردد.

میزان جذابیت و کشش داستان و تأثیری که زبان و نثر نویسنده در این جذابیت داشته است -هرچند هر کدام از چهار روایت، گیرایی خاص خود را دارد- متفاوت است. سادگی نثر -به جز رمان «رود روای»- خوانش متن و شیوایی و جذابیت داستان شیخ صنعان را تشدید می‌کند؛ اما گیرایی و جذابیت موضوع سرسپاری پیر راهدان به یک زن، سخت‌خوانی رمان «رود راوی» را نیز جبران می‌کند.

نتیجه‌گیری

با بررسی انجام‌گرفته مشخص شد که حکایت شیخ صنعان در رمان فارسی بازتاب قابل توجهی دارد. در هر روایت با وجود تشابه کلی به اصل حکایت شیخ صنعان، وجود عنصری متفاوت موجب تمایز آنها و در نتیجه آفرینش جدیدی از حکایت اصلی شده است. عاشق شدن پادشاهی دین‌دار بر ساحره‌ای افسونگر در «یکلیا و تنهایی او»، پذیرش سهل‌گیرانهٔ حاج آقا از آنچه برایش پیش آمده در رمان «سووشون»، تلفیق حکایات مشابه شیخ صنعان یعنی داستان برصیصای عابد و هاروت و ماروت در رمان «رود راوی»، تلاش برای کشتن دختر ترسا توسط یکی از مریدان شیخ در رمان «طوبی و معنای شب»، موجب تمایز نمونه‌های بازآفرینی و بازنویسی‌شده از اصل حکایت شده است. علاوه بر این:

- رستگاری شخصیت‌هایی که جایگزین شیخ صنعان هستند، در هر چهار نمونه اتفاق می‌افتد؛ هرچند تفاوت‌های اندکی با یکدیگر دارند. میکاه شاه، حاج‌آقا -پدر یوسف-، پیرِ شاهزاده گیل و شیخ‌الاهوازی، همگی بعد از حادثهٔ عشق، دیگر آن انسان‌های پیشین نیستند. از نو متولد می‌شوند و ققنوسانی را می‌مانند که از خاکستر

وجودشان، ققنوسی دیگر می‌پرورانند.

نکتهٔ مهم که موجب شباهت نمونه‌های مطرح‌شده با اصل حکایت شیخ صنعان شده است، شکستن بت منیّت و خودبینی و تکبر ناشی از زهد است؛ آن هم برای کسانی که در چشم خویش و دیگران به نهایت کمال رسیده‌اند. عشق، مهم‌ترین عامل تغییر شخصیتِ پیر در تمامی نمونه‌هاست. کنش آغازین این داستان‌ها، غافلگیری عشق است و به تعبیری آمدنی بودن آن برای بی‌خبرانِ از سوخته و سوختنی. همان حالی که بر شیخ صنعان روی داد. تمامی این پیران در آنچه آموختنی است، سرآمد روزگار خویش‌اند و جامع علم و زهد و تقواینـد و همین جامعیّت موجب عجب و منی و خودبینی آنها شده است. اما به خواست خداوند، بی‌اختیار و بدون تعمد و آگاهی در مسیر عشق گرفتار می‌شوند و در نهایت به یگانگی و وحدت در عشق می‌رسند.

- نوع بازخورد هر یک از پیران بعد از وقوف و آگاهی از آنچه اتفاق افتاده است، متفاوت است. بعضی از آنها از آنچه پیش آمده، خوشنود و دست‌افشانند و برخی دیگر با تکیه بر زهد و تقوای خویش، با مقاومت‌هایی در پی رهایی از این تقدیرند. میکاه شاه در رمان «یکلیا و تنهایی او» و شیخ‌الاهوازی در «رود راوی»، بعد از وقوف به آنچه بر سرشان آمده است، تلاش می‌کنند تا با تکیه بر زهدِ خویش، خود را از ورطهٔ عشق نجات دهند. اما تلاش ایشان بی‌ثمر است. میکاه یکبار تسلیم تامار می‌شود و بار دوم هم با وجود رها کردن زن، به نظر می‌رسد که در ذهن خویش همواره خاطرهٔ تامار را زنده نگه می‌دارد. در «رود راوی» نیز شیخ‌الاهوازی فوراً توبه می‌کند. اما حاج‌آقای «سووشون» و شیخ صنعان، پیر شاهزاده گیل به استقبال عشق می‌روند و با جان و دل آن را می‌پذیرند.

- در سرنوشت شخصیت مقابل شخصیت پیر، یعنی زن نیز تفاوت‌هایی به چشم می‌خورد. در «یکلیا و تنهایی او»، تامار، نمایندهٔ شیطان است و بر اساس استراتژی از پیش تعیین‌شده، سر راه میکاه شاه قرار می‌گیرد. اما در نهایت شکست‌خورده از وسوسه‌های خویش، از شهر رانده می‌شود. در «سووشون»، سودابه رقاصه‌ای هندی است. در «رود راوی» نیز ام‌الصبیان، ساحره‌ای از نسل شیطان است. هرچند سرنوشت او مانند تامار نیست و او به مانند دختر ترسا، مرید شیخ‌الاهوازی می‌گردد. می‌توان این نکته را نکتهٔ متفاوت از داستان شیخ صنعان دانست که در هر سه نمونه، شخصیت زن در هیئت

یک افسونگر و عامل وسوسه معرفی شده است. در حالی که در اصل حکایت شیخ صنعان، دختر ترسا ظاهراً مؤمن به فرامین مسیحیت است و اینگونه به نظر می‌رسد که تمام تلاش خویش را به کار می‌گیرد که شیخ را از مسلمانی گمراه کرده، به کسوت دین مسیحیت درآورد.

- جز در «یکلیا و تنهایی او»، در بقیه موارد، پایان‌بندی داستان با رستگاری معشوق (زن) اتفاق می‌افتد. دختر ترسا، سودابه و ام‌الصبیان همگی به رستگاری می‌رسند، اما تامار مطرود از جامعه و شکست‌خورده از وسوسه‌های خویش، تنها بازندهٔ نمونه‌های مطرح‌شده است و با توجه به نوع پایان‌بندی و سرنوشتی که برای تامار رقم می‌خورد، داستان مدرسی بیشتر از همه با حدیث نبوی قرابت دارد؛ با این تفاوت که نتیجهٔ حاصل‌شده در این داستان، تلخ و نامطلوب توصیف می‌شود، ولی در حکایت شیخ صنعان، نتیجهٔ نهایی، خواستنی و مثبت است.

- وجود انگیزهٔ بیرونی در کنار انگیزهٔ درونی برای قرار گرفتن زن بر سر راه شیخ نیز از دیگر نکات قابل توجه است. در «یکلیا و تنهایی او» و «رود راوی»، انگیزه‌ای بیرونی تامار و ام‌الصبیان را در متن ماجرا قرار می‌دهد. هر دوی آنها، عنصری شیطانی برای گمراهی پیری مؤمن و زاهد معرفی می‌شوند که می‌تواند همان انگیزهٔ الهی در امتحان مردان حق باشد. اما در رمان «سووشون»، سودابه چون دختر ترسایِ داستانِ عطار، دل در گرو حاجی نهاده، عاشق راستین و مرید حقیقی او می‌گردد و این کار را با میل خود انجام می‌دهد.

پی‌نوشت

۱. برای آشنایی با نمونه‌های کردی و ترکی، ر.ک: ستاری، ۱۳۷۸.

۲. راهب به فرمان شیطان، کام خود از وی برداشت و زن بار گرفت. راهب پشیمان گشت و از فضیحت ترسید. همان شیطان در دل وی افکند که این زن را بباید کشت و پنهان باید کرد. چون برادران آیند، گویم: دیو او را ببرد و ایشان مرا براست دارند و از فضیحت ایمن گردم. آنگه از زنا و از قتل توبه کنم. برصیصا آن نموده شیطان بجای آورد و او را کشت و دفن کرد. چون برادران آمدند و خواهر را ندیدند، گفت: جاء شیطانها فذهب بها و لم اقو علیه: شیطان او را ببرد و من با وی برنیامدم! ایشان او را براست داشتند و بازگشتند.

شیطان آن برادران را به خواب بنمود که راهب، خواهر شما را کشت و در فلان جایگه دفن کرد. سه شب پیاپی ایشان را چنین بخواب می‌نمود، تا ایشان رفتند و خواهر را کشته از خاک برداشتند. برادران او را از صومعه به زیر آوردند و صومعه خراب کردند» (میبدی، ۱۳۷۱، ج۱: ۵۴).

۳. پس خمر خوردند تا مست شدند و کام خود از آن زن برگرفتند و در آن حال کسی به ایشان فرارسید. ترسیدند که بازگوید. او را بکشتند، تا هم قتل و هم زنا و هم شرب خمر از ایشان در وجود آمد. و خداوند عز و جل در آن حال ملائکه آسمان را بر حال ایشان اطلاع داد، تا ایشان را بدان صفت بدیدند. و من ذلک الیوم یستغفرون لاهل الارض. و گفته‌اند نام اعظم آن زن را درآموختند تا قصد آسمان کرد. پس حرّاس آسمان و گوشوانان او را منع کردند و خدای عز و جل صورت وی بگردانید تا کوکبی گشت. اکنون آن ستاره سرخ است: - نام وی به زبان عرب -زهره- و به زبان عجم -اناهید- و به زبان بنطی بیدخت» (میبدی، ۱۳۷۱، ج۱: ۲۹۶).

منابع

پارسی‌پور، شهرنوش (۱۳۶۸) طوبی و معنای شب، تهران، اسپرک.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۶) «تفسیری دیگر از شیخ صنعان»، نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ ۱۰، تابستان، صص ۴۰-۶۱.

حقوقی، محمد (۱۳۷۷) تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران، تهران، قطره.

خسروی، ابوتراب (۱۳۹۲) رود راوی، چاپ پنجم، تهران، مرکز.

دانشور، سیمین (۱۳۴۹) سووشون، تهران، خوارزمی.

دهباشی، علی و مهدی کریمی (۱۳۸۴) شناخت‌نامهٔ تقی مدرسی، تهران، قطره.

رازی، ابوالفتوح (حسین‌بن‌علی) (۱۳۰۳) تفسیر روض الجنان و روح الجنان، تصحیح علی‌اکبر غفاری، تهران، کتابفروشی اسلامیه.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۰) «شیخ صنعان»، یغما، سال بیست و چهارم، شماره ۵، صص ۲۵۷-۲۶۶.

ستاری، جلال (۱۳۷۸) پژوهشی در قصهٔ شیخ صنعان و دختر پارسا، تهران، مرکز.

شیری، قهرمان (۱۳۸۳) «بازتاب عهد عتیق و نثر توراتی در آثار تقی مدرسی»، پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۶، صص ۸۵-۱۰۲.

صادقی، معصومه (۱۳۹۶) تأثیر ادبیات کلاسیک فارسی در داستان‌نویسی معاصر (با نگاهی به رمان‌های سووشون، جای خالی سلوچ و آتش بدون دود)، تهران، امیرکبیر.

عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۴) دیوان عطار، تصحیح تقی تفضلی، تهران، علمی و فرهنگی.

علیخانی، یوسف (۱۳۸۰) نسل سوم داستان‌نویسی امروز، تهران، مرکز.

مدرسی، تقی (۱۳۳۴) یکلیا و تنهایی او، تهران، کاویان.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۷۱) کشف الأسرار و عدة الأبرار، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.

میلانی، فرزانه (۱۳۷۲) «پای صحبت شهرنوش پارسی‌پور»، ایران‌نامگ، سال یازدهم، شماره ۴۴، صص ۶۹۱-۷۰۴.

همدانی، عین‌القضات (۱۳۷۰) تمهیدات، مقدمه و تصحیح عفیف عسیران، تهران، منوچهری.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و پنجم، زمستان ۱۳۹۸: ۹۳-۵۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷
نوع مقاله: پژوهشی

کارکرد نماد رنگ در اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی بر اساس نمایشنامهٔ «چهار صندوق» بهرام بیضایی

علی یاراحمدی *
زهرا سیدیزدی **
حمید جعفری قریه علی ***

چکیده

اسطوره‌ها فهم نیاکان ما از پدیده‌های اطرافشان را بازگو می‌کنند. بسیاری از اسطوره‌ها، در سیر تکاملی خود پس از بازخوانی و بازتولید، معمولاً با دو مفهوم عمدهٔ اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی عجین شده‌اند. از فعّالان این عرصه، بهرام بیضایی است. او در نمایشنامهٔ «چهار صندوق» به ساختن و پرداختن اسطوره‌ای در بی‌زمان و بی‌مکان اقدام کرده است. در پژوهش حاضر، میزان تأثیرپذیری متن یادشده از اسطوره‌های باستانی ایران‌زمین و همچنین نقش بیضایی در تولید عناصر اساطیری با توجّه به کارکرد نماد رنگ بررسی می‌شود. پرسش مبنایی این است که نقش نماد رنگ در نمایشنامهٔ «چهار صندوق» چیست؟ همچنین پژوهندگان می‌کوشند تا چگونگی اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی در متن بیضایی را بررسی کنند. حاصل پژوهش بیانگر آن است که روایت بیضایی از طرفی ارتباطی عمیق با اساطیر مربوط به جغرافیای محل زندگی او دارد و از طرفی می‌کوشد تا اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی را در بطن نمایشنامه برجسته کند. خودداری از نمایش تفوّق خیر بر

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی‌عصر(عج) رفسنجان، ایران
yali66563@gmail.com
** نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی‌عصر(عج) رفسنجان، ایران
z.sayyedyazdi@vru.ac.ir
*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی‌عصر(عج) رفسنجان، ایران jafari@vru.ac.ir

شر در پایان، استفادهٔ نمادین از رنگ‌ها به جای نام‌های شخصیّت‌های نمایشنامه و واگردانی نمادها به‌ویژه در رنگ‌ها، نشانه‌ای از اسطوره‌زدایی در نمایشنامهٔ چهار صندوق است. در این اثر مانند اسطوره با ماجرای خلقت روبه‌رو هستیم. البته خلقتی که با تغییراتی مواجه است. اهریمن (مترسک) نه به اراده و قدرت خدا، بلکه به دست موجوداتی ناقص (رنگ‌ها)، آنگونه که خود معترفند، خلق می‌شود. این مؤلّفه، نشانه‌ای از دخل و تصرّف بیضایی در اسطوره‌هاست.

واژه‌های کلیدی: اسطوره‌زایی، اسطوره‌زدایی، بازخوانی اسطوره، بهرام بیضایی و چهار صندوق.

مقدمه

بر اساس نظر فریتیوف شوئون، «انسان متوسط و میانه‌حال نه فقط قادر به مشاهدهٔ صور مثالی نیست، بلکه شوق علاقه‌مند شدن به آنها را نیز ندارد. از این‌رو به اسطوره‌ای نیازمند است که صورت مثالی را انسانی و نمایشی[1] کند و احساس و ارادهٔ وی را مطابق با فرایند انسانی و نمایشی کردن یا محاکات صورت مثالی برانگیزد و به واکنش وادارد. و معنای این سخن این است که انسان میانه‌حال یا عامی، طالب خدایی است که به وی شباهت داشته باشد» (ستاری، ۱۳۷۶: ۱۹).

این تحلیل، نیاز انسان به اسطوره‌ها را به خوبی نشان می‌دهد و مهرداد بهار به نقل از میرچا الیاده، اسطوره‌شناس و دین‌پژوه شهیر رومانیایی، اسطوره را چنین تعریف می‌کند: «اسطوره، تاریخی مقدّس را روایت می‌کند؛ یعنی واقعه‌ای ازلی که در آغاز زمان انجام یافته است... (اسطوره) همواره نقلی از آفرینش است؛ بدین سبب است که اسطوره با هستی‌شناسی پیوند دارد و تنها از حقایق سخن می‌گوید: از آنچه حقیقتاً اتفاق افتاده، از آنچه که به کمال پدیدار گشته است» (بهار، ۱۳۸۱: ۳۶۹). همین‌طور نورتروپ فرای که اسطوره را اینگونه معرّفی می‌کند: «اسطوره، گزارش داد و ستد میان خدایان و بشر است و یا تعریف تکامل بعضی پدیده‌های طبیعی» (ستاری، ۱۳۷۴: ۱۰۱). از تعاریف ارائه‌شده می‌توان چنین نتیجه گرفت که اسطوره‌ها، نه خیالات و توهمات بشر ماقبل تاریخ دربارهٔ این جهان، بلکه آیین‌هایی بودند که دربارهٔ خدایان و امور مربوط به ایشان برگزار می‌شد (نظیر قربانی کردن، جشن‌ها، رقص‌ها و...).

بیان مسئله

اسطوره‌ها صرفاً به دوران باستانی و غیر علمی مربوط نمی‌شوند و هنوز هم در اطراف انسان مدرن امروزی می‌توان ردپای آنها را دنبال کرد. «جذابیت اسطوره در ادوار مختلف، نمود و جلوه‌های متفاوت آن و سریان و تداومش چه در بازتولید و بازسازی اسطوره‌های کهن (شخصیت‌ها و زیرساخت‌ها)، چه در خلق و آفرینش اسطوره‌های

1. dramatise

جدید (اسطوره عقل، اسطوره سیاست، اسطوره‌های هنر و تیپ‌های سینمایی نظیر مرد عنکبوتی، بشقاب‌پرنده و...)، این برداشت نادرست که اسطوره را صرفاً متعلق به ذهن ابتدایی و پیشاعلمی می‌داند، منتفی و بی‌معنا می‌سازد» (بی‌نظیر و خزانه‌دارلو، ۱۳۹۴: ۲).

اهمیت اسطوره، پس از قدرت گرفتن جریان روشنگری و تعقّل در اروپای عهد رنسانس رفته‌رفته کمتر می‌شد (مخبر، ۱۳۹۶: ۲۶۱)، تا اینکه در قرن هجدهم با ظهور رمانتیک‌ها، اسطوره و ارجاع به آن دوباره در ادبیات قوت گرفت. «بنیان‌ها و استلزامات مدرنیته، پیشامدرنیته را مسدود نمود، اما در ساحت رویکرد افراطی در حذف اسطوره‌ها، راه احیای اساطیر گشوده شد و اسطوره‌گرایی به پیروی از اصل فلسفی در ساحت «انکار، اثبات نهفته» است، بازیابی و بازنمایی شد» (قاسم‌زاده و قبادی، ۱۳۹۱: ۳۹).

در قرن بیستم، کاربرد اسطوره در ادبیات، وارد مرحله‌ای دیگر شد. «جنبش‌های هنری چون سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم، رئالیسم جادویی و فرانوگرایی پست‌مدرنیسم از جمله گرایش‌هایی هستند که هوادار حیات‌بخشی اساطیر در جهان معاصر هستند» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۷۴). پُست‌مدرنیست‌ها، روند تغییر و دگرگونی در ساختار اسطوره را آغاز کردند. این عمل پست‌مدرنیسم که «اسطوره‌زدایی» نامیده می‌شد، حاصل نظریه‌های پژوهشگر آلمانی الهیات و کتاب مقدّس، رودلف بولتمان بود. «در واقع اسطوره‌های کتاب مقدّس، نخستین موضوعاتی بودند که محقق آلمانی، رودلف بولتمان آنها را بررسی کرد. او بود که اصطلاح «اسطوره‌زدایی» را به کار برد و از آن، فرآیند هرمنوتیکی‌ای را مراد کرد که به واسطهٔ آن می‌توان در قالب مقولات وجودی، در تفسیرهای متعارف مسیحیت بازنگری کرد» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۳۶-۳۵).

در دوران حکومت پهلوی اول، ملی‌گرایی‌ای که از سوی حکومت ترویج می‌شد و کنگره‌ها و نشست‌های ادبی‌ای که در بزرگداشت فردوسی برگزار می‌شد، همگی در گرایش هنرمندان این دوره به اساطیر مؤثر بود. در دورهٔ پهلوی دوم نیز کودتای ۲۸ مرداد و خفقان حاصل از آن، بسیاری از نویسندگان و شاعران را به سوی سمبولیسم سوق داد و اینان چه قالبی بهتر از اسطوره‌ها برای نمادگرایی می‌توانستند بیابند؟

یکی از چهره‌های ادبیات معاصر که اهمیت ویژه‌ای برای اساطیر ایرانی قائل بوده و

آثـار بسـیاری را بـا پـرداختن بـه همـین اسـطوره‌هـا خلـق کـرده، بهـرام بیضـایی، نمایشنامه‌نویس، فیلمنامه‌نویس و پژوهشگر در زمینه‌های تئـاتر و اسـطوره بـوده اسـت. بیضایی در روز پنجم از ماه دی سال ۱۳۱۷، در تهران و در خانواده‌ای فرهیخته بـه دنیـا آمد. پدرش شاعر بود و به همین واسطه، او از همان کودکی با آثار بزرگان عصر (کسـانی مثل صادق هدایت) آشنا شد و شرکت در حلقه‌های ادبی را بـه شـرکت در کـلاس‌هـای درس ترجیح می‌داد (عبدی، ۱۳۸۳: ۱۵).

گروهی از نویسندگان و هنرمندان و ادیبانِ آینده مانند داریوش آشوری و محمدعلی سپانلو و عبدالمجید ارفعی و بهـرام بیضـایی بـا یکـدیگر هـم‌درس بودنـد. بیضـایی نیـز نویسندگی را از همین دوران آغاز کرد و نوشته‌های ماندگاری مانند «آرش» را بـا الهـام از زبانِ شعرِ مهدی اخوان ثالث، در واکنش به «آرش کمانگیر» سیاوش کسرایی پدیـد آورد. بیضایی، تحصیل در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی را ناتمام رها کـرد و در سـال ۱۳۳۸ بـه استخدام ادارهٔ کل ثبت اسناد و املاک دماوند درآمد و کارمندی کرد. همین‌جـا بـود کـه در روستای گیلیارد، یک تعزیه دید و متوجّه شیوهٔ ایرانی نمایش شد و پژوهش‌هـایش را آغاز کرد.

او از سال ۱۳۴۰ به طور جـدی بـه نوشـتن نمایشـنامه پرداخـت. در همـین زمـان، نمایشنامه‌نویسانی چون علی نصـیریان، بیـژن مفیـد، اکبـر رادی، غلامحسـین سـاعدی، محسن یلفانی، بهمن فرسی، اسماعیل خلج و دیگران، راه‌هایی نو در نمایشـنامهٔ فارسـی آزمودند و بیضایی نیز از این نسل به شمار می‌آیـد. بیضـایی در طـول سـالیان متمـادی فعالیت هنری خود در ایران، مسیر پر فراز و نشیبی از جهت سیاسی و کاری پشـت سـر گذاشت و بالاخره در سال ۱۳۸۹ برای همیشـه از ایـران کـوچ کـرد و در دانشـگاه‌هـای معتبری چون استنفورد بـه تـدریس پرداخـت و نمایشـنامه‌هـایی را نیـز در کشـورهای اروپایی و ایالات متحده روی صحنه برد.

پیشینه پژوهش

در زمینهٔ تحلیل اسطوره‌ای متون ادبی، پژوهش‌های قابـل اعتنـایی صـورت پذیرفتـه است. از آن میان می‌توان به مقالهٔ «جهان‌بینی اسطوره‌ای؛ اسطوره‌زایی و اسـطوره‌زدایـی

در داستان‌های بیژن نجدی» به کوشش نگین بی‌نظیر و محمد خزانه‌دارلو (۱۳۹۴) اشاره کرد که با تأکید بر داستان‌های کوتاه بیژن نجدی، به واکاوی جریان اسطوره در ادبیات معاصر می‌پردازد. از نتایج این پژوهش اینکه بازخوانی و بازآفرینی اسطوره‌ها در داستان‌های نجدی، چندلایه و درهم تنیده است و تکرار صرف اسطوره‌های باستان نیست. او زایش اسطوره‌ها را در بسترهای تقابلی، در تقابل با اسطوره‌های جهان مدرن (اسطوره علم و سیاست) معنادار می‌سازد و با اسطوره‌زدایی از دوره مدرنیته و با تکیه بر مانایی، جاودانگی و تأثیرگذاری اسطوره‌های کهن، کاراکترهای داستانش را از حصار جهان کرانمند می‌گذراند و به جهان بی‌کران پیوند می‌زند.

در پژوهش دیگری با عنوانِ «اسطوره‌شکنی و اسطوره‌سازی رمانتیک در شعر احمد شاملو»، ابراهیم محمدی و همکارانش (۱۳۹۲) می‌کوشند تا تأثیر نگاه رمانتیک شاملو را در ورود اسطوره‌ها به شعرش نشان دهند. این پژوهش در پی تبیین نگاه رمانتیک احمد شاملو به اسطوره و بهره‌گیری ویژهٔ او از ظرفیّت‌های سیاسی - اجتماعی آن به شیوهٔ تحلیل محتواست و نشان می‌دهد که تغییرات شاملو در برخی اسطوره‌ها و نیز بخشی از اسطوره‌سازی‌های او، بر اساس مبانی نظری مکتب رمانتیسم قابل توجیه است.

درباره نقش اسطوره در آثار بهرام بیضایی، یکی از مقالاتی که به انواع برداشت‌های آزاد بیضایی از اساطیر می‌پردازد، مقاله‌ای است با عنوان «انواع بازنویسی و بازآفرینی‌های بهرام بیضایی از داستان‌های کهن» به کوشش رقیه وهابی دریاکناری و مریم حسینی (۱۳۹۶) که در آن، دو اثر از مجموعه سه برخوانی بیضایی (اژدهاک و آرش)، مجلس قربانی سنمار، سیاوش‌خوانی و شب هزار و یکم و فیلمنامه‌های آهو، سلندر، طلحک و دیگران مورد تحلیل قرار گرفته‌اند و انواع پرداختن به اساطیر در آثار وی با تأکید بر این آثار به دست آمده است. نتیجه پژوهش یادشده این است که دو نوع پرداختن به اسطوره در آثار بیضایی دیده می‌شود: بازآفرینی (هنرمند با الهام گرفتن از اثر کهن، به آفرینشی جدید دست می‌زند و اثر اولیه را به گونه‌ای دیگر می‌آفریند) و بازنویسی (متنِ روایت‌شده شاخ و برگ می‌یابد و روان‌تر از متناصلی می‌شود).

این دو نویسنده در مقاله‌ای دیگر با عنوان «اسطوره قربانی در آثار بهرام بیضایی» (۱۳۹۶) به اسطورهٔ قربانی در آثار این نویسنده می‌پردازند. پژوهندگان از تحلیل‌های

خود، چنین نتیجه می‌گیرند که بیضایی در برخی نمایشنامه و فیلمنامه‌های خود، آیین قربانی کردن را که به اسطوره‌ها بازمی‌گردد، احیا کرده است.

اکبر شامیان ساروکلایی و مریم افشار (۱۳۹۲) در مقالهٔ «نقش اسطوره و جنسیت (نقش زن) در سینمای بهرام بیضایی» به جریان اساطیر در فیلمنامه‌های این نویسنده می‌پردازند. با توجه به تحلیل‌های این دو پژوهشگر، از متن پژوهش نتیجه گرفته می‌شود که بیضایی، مراحل ده‌گانه رسیدن به کمال برای قهرمان در اساطیر مردانه را وارونه کرده و در فیلمنامه‌های خود، این مراحل را بر سر راه زنان می‌گذارد.

آخرین پژوهشی که در این مقاله به آن اشاره می‌شود، مقالهٔ حیدری و همکارانش (۱۳۹۵) است با عنوان «نقد جامعه‌شناختی نمایشنامه چهار صندوق بهرام بیضایی» که به نقش اساطیر در آثار بیضایی نمی‌پردازد، ولی این اثر خاص او را از دیدگاهی جامعه‌شناسانه مورد تحلیل قرار می‌دهد. با بهره‌گیری از این روش، نمایشنامه بر اساس شخصیّت‌ها که هر کدام نماینده طبقه‌ای خاص از مردم جامعه هستند، تحلیل شده و در نهایت مشخص می‌شود که چگونه بهرام بیضایی با نگاه موشکافانه، دریافت خود را از حوادث اجتماعی و سیاسی که در بستر تاریخ معاصر در جریان است، در قالب یک اثر هنری متعهد و جهت‌بخش به مخاطب ارائه می‌دهد و در نقش منتقد اجتماعی باعث گسترش آگاهی جمعی می‌گردد.

در مقاله «روان‌شناسی رنگ در اشعار سهراب سپهری» نوشته سید علی قاسم‌زاده و ناصر نیکوبخت (۱۳۸۲)، نویسندگان با توجه به بسامد رنگ به ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری سهراب در دوره‌های مختلف زندگی دست یافته‌اند.

مهین پناهی نیز در مقاله «روان‌شناسی رنگ در مجموعه اشعار نیما» (۱۳۸۵) با آمار بسامدی هشت رنگ کارکردی ماکس لوشرم در مجموعه اشعار نیما و مرتب کردن آنها به ترتیب فراوانی آنها با تحلیل روان‌شناسی رنگ‌ها و طبقه‌بندی زوجی در آنها به وضعیت روحی نیما نزدیک شده است. همچنین کاووس حسن‌لی و لیلا احمدیان در مقاله «کارکرد رنگ در شاهنامه فردوسی» (۱۳۸۶)، چگونگی استفادهٔ فردوسی از رنگ‌های سیاه و سفید و ویژگی‌های آنها را در شاهنامه بررسی کرده‌اند.

مبانی نظری پژوهش

آنچه در بدو امر ضروری به نظر می‌رسد، ریشه‌یابی لغت «اسطوره» در فرهنگ‌های اقوام مختلف است. «میتوس[1] در کلام یونانیان به معنی «افسانه»، «قصه»، «گفت‌وگو» و «سخن» بود. اما نهایتاً به چیزی اطلاق گردید که واقعاً نمی‌تواند وجود داشته باشد» (وارنر، ۱۳۷۹: ۱). شمیسا دربارهٔ ریشهٔ این کلمه در زبان فارسی، ردپای لفظ را در کلمه‌ای از زبانی بیگانه با آن جست‌وجو می‌کند و اینگونه تحلیل می‌کند که «اسطوره زمانی تاریخ[2] بوده است (معمولاً تاریخ مقدس)، ولی امروزه به صورت[3] یعنی داستان فهمیده می‌شود» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۱۵) و در واقع اسطوره را معرّب داستان[4] در زبان انگلیسی می‌داند.

افسانه، قصه، تمثیل، حماسه و انواع ادبی از این‌دست، به طور معمول با اسطوره اشتباه گرفته می‌شوند، اما در گونه‌شناسی روایت و انواع ادبی، میان این مفاهیم، تفاوت‌های بسیاری هست. اسطوره، تعاریف مختلف و گاه دور از همی دارد و هر اسطوره‌شناسی سعی در برسازی تعریفی متناسب با دیدگاهش از آن داشته است. «یونگ، اسطوره را به عنوان تشریح نمادین نیازهای ژرف روانی در منابع باستانی به شمار می‌آورد. او در پژوهش‌های خود برای کهن‌نمونه‌ها[5] (صُوَر نوعی، صور ازلی، الگوهای کهن) اهمیتی بسزا قائل شده است. به‌گمان او، همان‌گونه که رؤیا بیانگر آرزوهای پنهان آدمی است، اسطوره نیز می‌تواند بیانگر آرزوها و ترس‌ها و امیدهای یک قوم یا یک جامعه باشد» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۵۱).

در دیدگاه میرچا الیاده که یکی از اسطوره‌شناسان مکتب پدیدارشناسی است، اسطوره چنین تعریفی دارد: «اسطوره، نقل‌کننده سرگذشتی قدسی و مینوی است. راوی واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرف بدایتِ همه‌چیز رخ داده است. به بیان دیگر، اسطوره حکایت می‌کند که چگونه از دولت سر و برکت کارهای نمایان و برجسته موجودات مافوق طبیعی، واقعیتی - چه کل واقعیت یعنی کیهان، یا فقط جزئی از

1. Mythos
2. History
3. Story
4. Story
5. Archetypes

واقعیت یعنی جزیره‌ای، نوع نباتی خاص، سلوکی و کرداری انسانی، نهادی - پا به عرصه وجود نهاده است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۲) و سپس تصریح می‌کند که هر اسطوره‌ای متضمن داستان یک خلقت است و روایت آن خلقت را بیان می‌کند. سایر دیدگاه‌ها (نظیر ساختارگرایی، تمثیلی - نمادین، کارکردگرایی، ساخت سه‌طبقه‌ای، رمانتیک، تطبیقی، فلسفی و...) نیز به تعریف و ارائهٔ فهرستی از کارکردها و دسته‌بندی‌های اسطوره می‌پردازند که موضوع بحث ما نیست.

اسطوره‌زدایی به این معناست که یک اسطوره را در متنی وارد نمایند، اما تحلیلی غیر از برداشت ابتدایی از آن ارائه کنند و عوامل تقدیس آن اسطوره را از بطنش جدا سازند. «اسطوره‌زدایی مدرنیته در ناباوری به بنیان‌های اندیشه‌های اسطوره‌ای، مانند اعتقاد به ماورای طبیعت در چنین ساحتی شکل می‌گیرد. مدرنیته با تقدّس‌زدایی از عرصهٔ اجتماعی به القای این اندیشه می‌پردازد که دیگر در جهان، هیچ امر مقدّس و رازواره‌ای وجود ندارد» (بی‌نظیر و خزانه‌دارلو، ۱۳۹۴: ۲). یکی از دلایل اصلی این پدیده، گرایش انسان معاصر به تفکّر علمی و پذیرش مستدل امور و باورهاست. «انسان نوین غربی در مقابل اشکال بسیارِ تجلیِ مقدس، احساس ناراحتی می‌کند. برای نمونه پذیرش این حقیقت را که برای برخی از انسان‌ها مقدس می‌تواند خود را در یک سنگ یا درخت متجلی سازد، دشوار می‌یابد» (الیاده، ۱۳۸۱: ۱۲۰). اما به جای حذف همه‌جانبهٔ اسطوره که زمانی امتحان شده بود و پاسخگوی نیاز آدمی به تفکر منطقی دربارهٔ پدیده‌ها نبود، سعی به بازسازی و تقدّس‌زدایی از آنها می‌کند.

اسطوره‌زایی با اسطوره‌زدایی به کلی تفاوت دارد. اسطوره‌زایی، روند طبیعی تصرف در اسطوره‌هاست. اسطوره‌ها نیز مانند هر مفهوم و ایدهٔ زنده‌ای همواره در فَرگشت‌اند. «از آنجا که در بسیاری از جوامع بشری، حرکت و تغییر -هرچند گاه شتابان و گاه بسیار کند- وجود دارد و شرایط مادی و معنوی زندگی و میزان شناخت انسان بر اثر عوامل خودی و بیگانه ممکن است تغییر یابد، اساطیر نیز که در ارتباط دائم با زندگی و شناخت انسان است، خود دستخوش تحولاتی می‌شود و با شرایط و شناخت‌های تازه سازگاری می‌یابد. حتی گاه بر اثر تحولات عمیق در جامعه، کیش‌ها و اساطیر تازه‌ای پدید می‌آیند که با وجود نام‌های مشترک با اساطیر و کیش‌های قبلی، دارای محتوای

تازه و ساختاری به‌کلی دگرگون شده‌اند؛ مانند نسبت دین زردشتی با دین هند و ایرانی...» (بهار، ۱۳۸۱: ۳۷۳). در اسطوره‌زدایی، سعی بر تقدّس‌زدایی و دگرگون کردن اسطوره‌هاست، اما اسطوره‌زایی، تحول و بازآفرینی اسطوره‌ها در قالب جدید است. «به مرور که جامعه‌ای رشد و توسعه می‌یابد، اساطیرش مورد تجدیدنظر قرار گرفته، از صافی انتخاب گذشته و منقح و مهذّب و یا از نو تفسیر می‌شوند تا با نیازمندی‌های نوین سازگار گردند» (ستاری، ۱۳۷۴: ۱۰۹).

پیوند عمیق مفاهیم اسطوره‌ای و درک انسان از جهان و آفریننده از سویی و نیازهای روحی بشر از سوی دیگر سبب شده است که اسطوره‌ها همچنان حضور خود را در آثار مختلف و بالطبع در ذهن و اندیشهٔ بشر حفظ کنند، هرچند نحوهٔ بروز و ظهور آنان متفاوت شده باشد. در آثار ادبی معاصر، کارکرد عناصر اسطوره‌ای گاهی آنچنان است که بدون درک نقش آنان نمی‌توان از ارزش این آثار آگاه شد. شاید هم بتوان گفت بدون حضور این عناصر مقدس، برخی آثار ادبی ارزش و جایگاه خود را از دست می‌دهند.

در روان‌شناسی جدید برای شناخت شخصیّت افراد، گاهی رنگ‌ها می‌توانند سنجهٔ مناسبی باشند. علاقهٔ افراد به رنگی ویژه، نفرت، هراس و نگرانی آنان از رنگی، خلقیات افراد را نشان می‌دهد. البته بدیهی است که رنگ‌ها به‌تنهایی بیانگر شخصیّت افراد نیستند، ولی می‌توانند به شناخت وضعیت روحی افراد یاری رسانند. امروزه تردیدی نداریم که برخی رنگ‌ها، نشاط‌آفرین و آرامش‌بخش هستند. رنگ‌ها، قدرت نمادین نیز دارند. به همین‌روی در نمادپردازی، توجه به رنگ و درک مفاهیم نمادین آن می‌تواند به دریافت‌های درخور تأمّلی در حوزهٔ باورها و عقاید منجر شود. با این توجیه در بخش زیر به مفاهیم نمادین رنگ‌های اصلی اشاره می‌شود.

۱- سبز: «رنگ سبز از سویی نمودار زندگی و از سوی دیگر نمایشگر مرگ است. بنابراین نمودار همهٔ اسرار سرنوشت بشر است» (بوکور، ۱۳۹۴: ۱۱۸). در آداب و رسوم مذهبی، رنگ سبز نشانهٔ امید و انتظار نجات است (همان: ۱۱۸).

۲- زرد: رنگ ابدیت و جاودانگی است. زرد تند پررنگ، گشایندهٔ ذهن است و زدایندهٔ وسواس از دل. البته زرد کم‌رنگ، نشانهٔ خیانت نیز بوده است. امروزه نشانهٔ رشک و حسادت است (همان: ۱۲۶-۱۲۷).

۳- آبی: رنگ آبی، نیرویی آرام‌بخش است. این رنگ، عمقی دارد که آدم را به بی‌نهایت و به جهانی خیالی و دست نیافتنی می‌برد. یاقوت کبود با درخشش نیلگون خود، صلح و آرامش می‌آورد و کینه را فرومی‌نشاند (بوکور، ۱۳۹۴: ۱۲۱-۱۲۲).

۴- سیاه: سیاه، تیره‌ترین رنگ است و در واقع خود را نفی می‌کند. بیانگر فکر پوچی و نابودی است. نشان‌دهندهٔ ترک علاقه، تسلیم یا انصراف نهایی. این رنگ بیانگر مرز مطلقی است که در فراسوی آن، زندگی متوقّف می‌شود (لوشر: ۱۳۸۹: ۹۷).

۵- سرخ: سرخ، نماد شور و حدّت و برانگیزاننده است. نشانهٔ سرّ حیات که در ژرفا پنهان است. در ژاپن، رنگ قرمز نماد خوشبختی و صداقت و صمیمیّت است. قرمز، رنگ زندگی و آتش و خون است (بوکور، ۱۳۹۴: ۱۲۴).

در بخش زیر با بررسی نمایشنامهٔ «چهار صندوق»، به پیوند نمادها و اسطوره در متن ادبی پرداخته می‌شود و با توجه به حضور محسوس عنصر رنگ، چگونگی نقش آن در پیوند با اسطوره بررسی می‌گردد. با این توضیح، پرسش اساسی پژوهش پیشِ رو این است که کارکرد رنگ، چه نقشی در بازآفرینی اسطوره دارد؟

خلاصه چهار صندوق

مجلس اول

چهار نفر که با چهار رنگ (سیاه، زرد، سبز و سرخ) مشخص شده‌اند، به خطری مجهول پِی می‌برند و برای رفع خطر احتمالی، دست به خلق موجود (مترسک)ی غول‌پیکر می‌زنند. ابتدا قرار است که مترسک حافظ آنان در دنیای پرخطر باشد، اما رفته‌رفته مترسک مهار همه‌چیز را به دست می‌گیرد (!) و شروع به زورگویی می‌کند. وسایلی که خودشان برای او مهیا کرده‌اند، مثل تفنگ و داس، موجب می‌شود تا مترسک بتواند به راحتی قدرت خودش را به آنان اعمال کند. شخصیت‌ها برای مقابله با مترسک، پیمان دوستی می‌بندند و برای استحکام پیمانشان، خورشید را شاهد می‌گیرند. چهار نفر، جایی تصمیم می‌گیرند در مقابل مترسک بایستند، زیرا خطر ادعای خدایی کردن او را احساس می‌کنند.

مجلس دوم

مترسک، چهار شخصیّت رنگی را در چهار صندوق محبوس کرده، یکی‌یکی آنها را احضار می‌کند و اوضاع و احوال صندوق‌ها را می‌پرسد. هر کدام با چاپلوسی و تملق‌گویی، از عالی بودن اوضاع سخن می‌رانند و هر چیز کوچک و بی‌اهمیتی را نشانهٔ جلال و جبروت مترسک معرّفی می‌کنند. پس از گذشت مدت‌ها، چهار رنگ جرأت بیرون آمدن از صندوق‌ها را پیدا می‌کنند، ولی همه‌چیز را فراموش کرده‌اند و از یاد برده‌اند که مترسک مخلوق آنهاست؛ در عوض او را خالق خود می‌دانند. با گذشت زمان و یادآوری مجدد، متوجهِ اشتباه خودشان می‌شوند و تصمیم می‌گیرند در مقابل مترسک بایستند، اما تنها کسی که جرأت ایستادگی دارد، سیاه است که در ابتدا انتظار یک منجی را می‌کشید. آنان به این نتیجه می‌رسند که برای مقابله با مترسک و زورگویی او به وسیله‌ای نیازمندند. زرد در دوران اسارتش در صندوق، تبری ساخته و پنهان کرده است. بعد از برگزاری جلسات و بحث‌های متعدد، سیاه متقاعد می‌شود که انتظار بیهوده است و شروع به شکستن صندوق‌ها می‌کند. در پایان نیز مترسک در حالی به صحنه برمی‌گردد که همه جز سیاه به صندوق‌هایشان پناه برده‌اند و سیاه با نعرهٔ «خورشید، خورشید» و با تبر به سمت مترسک می‌دود.

اسطوره در چهار صندوق

در همهٔ آثار بهرام بیضایی می‌توان ردپای اسطوره‌ها را دنبال کرد. این تأثیر در نوشته‌های نمایشی او برجسته‌تر است و اغلب این آثار به طور مشخص از همان عنوان کار، ارتباط خود با گذشته را نمایان می‌کنند (به عنوانِ برخی از نمایشنامه‌های او نگاه کنید: اژدهاک، آرش، بندار بیدخش، کارنامه اُرداویراف، مجلس قربانی سنمار، سهراب‌کشی و هشتمین سفر سندباد). این امر می‌تواند به نزدیکی این دو مقوله بازگردد؛ زیرا «اسطوره یکی از ریشه‌های اصلی نمایش را تشکیل می‌دهد. این را به‌ویژه در نمایش‌های کلاسیک باخترزمین و تراژدی‌های یونان باستان می‌توان دید. در تراژدی یونان، پیشینه قهرمانی توسط گروهی کشف و ارائه می‌گردید که خود در زمرهٔ قهرمان نبودند» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۶۲).

از ویژگی‌های سبکی بیضایی، استفاده از اسطوره است. او در روایت داستان‌هایش، از اسطوره به شکل موقعیت‌های اساطیری، صورت‌های ازلی و تصویرهای نمادی و رمزی بهره می‌برد (وهابی دریاکنار و حسینی، ۱۳۹۶: ۳). به هر ترتیب اساطیر، به‌ویژه بخشی که به باورها و عقاید ملی و میهنی ما مربوط می‌شود، در نوشته‌های بیضایی، جلوه و نمودی برجسته دارد و عامدانه یا سهوی بودن این کاربرد، موضوع بحث این پژوهش نیست.

شاید چهار صندوق در بدو خوانش، متنی مرتبط با اساطیر به نظر نرسد، اما با دقیق شدن در طرح روایت و روابط میان شخصیت‌ها و ابزار و مفاهیم به کار گرفته شده در نمایشنامه تا انتها، خوانندهٔ آگاه به متون اساطیری می‌تواند مطمئن شود که این اثر بیضایی هم به آیین‌ها و باورهای گذشتگان مربوط می‌شود. در زمینه رمزگشایی از نمادها و واکاوی ارتباط طرح روایت این اثر با اساطیر نیز پژوهشی صورت نگرفته است. برای فهم و تحلیل درست اسطوره‌ها در بافت نمایشنامه چهار صندوق، باید چند مسئله اساسی را در نظر گرفت: یکی واکاوی نمادهای اساطیری و تحلیل ساختار اسطوره‌ایِ کلیِ متن و دیگری تحلیل و بررسی دو مقولهٔ اسطوره‌زایی (بازآفرینی و بازنویسی اسطوره) و اسطوره‌زدایی در متن مورد بحث. از همین‌رو با واکاوی اجزای نمادین نمایشنامه آغاز می‌کنیم.

نمادها در چهار صندوق

اسطوره به طور کلی با نماد، پیوند و رابطهٔ نزدیکی دارد؛ زیرا اگر بپذیریم که اساطیر در واقع برداشت انسان باستانی از طبیعت و فهم سادهٔ علمی است، اجداد ما چاره‌ای نداشتند جز اینکه این آگاهی خود را در قالب نمادهایی مخفی کنند. «کهن‌نمونه‌ها در روان آدمی پنهانند، بی‌آنکه انسان از آن آگاه باشد. تنها گاه در خودآگاهی متجلی می‌شوند، آن هم به گونه‌ای نمادین. چون تنها صورت درک این کهن‌نمونه‌ها، گونهٔ نمادین آن است. روان انسان در همهٔ اعصار به خلق نماد پرداخته است. این نمادها در اسطوره‌ها، آیین‌ها، شعایر و مناسک و به طور کلی در رفتار انسان متجلی گردیده‌اند. مثال ساده آن، نبرد نور با ظلمت در فرهنگ‌های گوناگون است که به گونهٔ نمادینِ نبرد پهلوان با اژدها درمی‌آید» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۵۲-۵۱).

از طرفی اگر نظر جیمز فریزر، اسطوره‌شناس بزرگ مکتب اسطوره‌شناسی تطبیقی را بپذیریم که معتقد است انسان ابتدایی بیش از همه می‌کوشید تا جریان طبیعت را به سود خویش در اختیار گیرد و از طریق برگزاری آیین‌ها و به کار بردن افسون و طلسمات، سعی در برآورده ساختن مستقیم این خواست و به فرمان درآوردن ابر و باد و مه و خورشید و فلک و جانور و گیاه داشت (بهار، ۱۳۸۱: ۳۶۹). همچنین این علمِ کنترلِ عوامل طبیعی، نوعی جادو بود و نباید در اختیار هر کسی قرار می‌گرفت، پس بهتر آن بود که در قالب نمادها مخفی شوند. این درهم‌تنیدگی به حدی زیاد است که نبود یا عدم یکی، موجب از میان رفتن دیگری خواهد شد. اسطوره هرگز از میان نمی‌رود؛ چه اگر از میان رود، نمادها از میان می‌روند و انسان تنها به واسطهٔ همین درک نمادین است که معرفت دارد، سخن می‌گوید و می‌زید (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۷۲).

یونگ در کتاب «صور نوعی و ناخودآگاه عمومی» می‌گوید که سمبل، بهترین نحوه بیان مضمون و مطلبی است که برای ما جنبهٔ ناخودآگاه دارد و هنوز طبیعتش کاملاً شناخته‌نشده است و باید با حدس و گمان به آن نزدیک شد (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۹۴-۱۹۵). اسطوره‌ها، هر دو ویژگی تحلیل یونگ را دارند؛ هم طبیعت ناشناخته و هم بیان ناخودآگاهانه. پس می‌توان انتظار داشت که نمادها بیشترین تأثیر و ردپای خود را در اسطوره‌ها بجا گذاشته باشند. این‌چنین است که فهم هر روایت اسطوره‌ای تا حد زیادی به فهم و رمزگشایی نمادها بازمی‌گردد. اکنون با توجه به همین مطالب، به واکاوی نمادهای جزئی *چهار صندوق* خواهیم پرداخت.

رنگ‌ها

آیتن درباره اهمیت رنگ می‌گوید: «دنیایی که ما آن را نظاره می‌کنیم، از دو عنصر مهم تجسمی تشکیل شده است. این دو عنصر عبارتند از فرم (شکل) و رنگ که هر دو لازم و ملزوم یکدیگرند... . اهمیت رنگ در زندگی انسان اگر بیش از شکل و فرم نباشد، کمتر از آن نیست» (آیتن، ۱۳۹۶: ۹-۱۱).

یکی از جهانی‌ترین انواع نمادها، نمادپردازی رنگ است و در آیین‌ها، تبارشناسی، کیمیاگری و ادبیات آگاهانه به کار گرفته شده است (سرلو، ۱۳۸۸: ۴۳۲). مهم‌ترین نمادگرایی که در متن این نمایشنامه، چشم خواننده را جلب می‌کند، استفاده از رنگ به

جای اسم برای شخصیت‌های آن است. بیضایی از این طریق سعی می‌کند تا دو پیام عمده در متن خود صادر کند: یکی اینکه از پرسوناژهای خود شخصیت‌زدایی و آنان را به مثابه تیپ‌های سیاسی - اجتماعی معرّفی کند و دیگر اینکه آنان را به معانی روان‌شناسانه و اسطوره‌شناختی رنگ‌ها ارجاع دهد. در این پژوهش، واکاوی این تیپ‌ها از منظر روان‌شناسی، موضوع بحث نیست و تنها به ریشه‌یابی معانی این نمادها در اساطیر اکتفا کرده‌ایم.

۱- سیاه

این نماد می‌تواند معانی مختلفی را در برداشته باشد. شعرا و نویسندگان با توجّه به خلقیّات و روحیات و موقعیّت‌های ویژه خود از مفاهیم مختلف این نماد بهره برده‌اند. کارکرد این نماد در آثار ادبایی که تصوّر می‌کنند هیچ‌چیز آنگونه که آنان انتظار دارند نیست، مشهودتر است. رنگ سیاه «نمایانگر آشوب، راز ناشناخته، مرگ، عقل کهن، ناخودآگاه، شر، مالیخولیا و وهم...» است (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲). سیاه نشان‌دهنده درجه نخستین و آغاز تمامی پویش‌هاست و در دانش کیمیاگری نیز همین‌گونه است. بلواتسکی[1] در این زمینه می‌گوید که نوح پیامبر، پیش از آنکه کبوتر سپید را بیرون بفرستد، کلاغ سیاه را از کشتی نجات بخشید. کلاغ سیاه، کبوتر سیاه و شعله‌های سیاه در افسانه‌های بسیاری آمده‌اند. تمامی این نمادها، ارتباطی به عقل اول (سیاه، پنهان، ناخودآگاه) دارند و از سرچشمه‌های پنهان صادر شده‌اند (سرلو، ۱۳۸۸: ۴۲). بیضایی تقریباً همه این معانی را از رنگ سیاه برگرفته است.

الف) ناخودآگاه و عقل کهن

سیاه اولین کسی است که متوجه ترسناک بودن مترسک می‌شود، ولی از آنجا که نمی‌خواهد چیزی را ثابت کند و نمی‌تواند آگاهانه دیگران را از خطر چنین موجود مخوفی مطلع کند، ترجیح می‌دهد با آنان هم‌نوا شود و منتظر اتفاقات بعدی باشد.

سبز مترسک. درسته؛ مترسک.

سرخ خودشه. خود خودشه **[به آنها نزدیک می‌شود]** چه فکری، چه فکر بکری.

1. Blvatsky

زرد مارو از خطر حفظ می‌کنه. توی خونه‌هامون.
سرخ توی بازار.
سبز در مسجد و محراب.
زرد همه‌جا! اما باید قوی باشه. مسلح باشه. مجهز باشه.
سیاه چه چیز ترسناکی!
سرخ وای بر دشمن! تو چی می‌گی، موافقی؟
سیاه هر چی شما بگین (بیضایی، ۱۳۵۸: ۸).

حتی در پرسش و پاسخ‌هایی که در آغاز کار میان مترسک و شخصیت‌ها شکل می‌گیرد، سیاه نقش گوشزدکنندهٔ نواقص و معایب کار را بر عهده دارد و خاطرنشان می‌کند که در وضعیت خوبی قرار ندارند.

مترسک اگه یه وقت از من راضی نباشین چی میشه؟ **[همه به هم نگاه می‌کنند.]** مترسک چی به سر من می‌آد؟
سیاه راست میگه، اگر همچین شد چکار می‌کنیم؟
زرد همهٔ این چیزهارو که بهش دادیم، پس می‌گیریم.
سیاه چه جوری؟ ما که دیگه چیزی نداریم (همان: ۱۱).

ب) مالیخولیا و وهم

سیاهِ چهار صندوق گاهی از پوسته جدیت متن جدا می‌شود و در دنیای نادانی پرسه می‌زند. به عبارت دیگر در کنار داناییِ ناخودآگاهش می‌تواند بسیار گیج و آشفته‌فکر باشد.

سیاه صبر کنین! **[گوش می‌دهد]** مثل اینکه خبری نیست.
سرخ آره. دیگه عقبمون نمی‌کنه.
سیاه حتماً فهمیده بدکاری می‌کرده، پشیمون شده.
زرد مزخرف نگو! **[گوش می‌دهد]** تغییر روش داده.
سیاه تغییر چی داده؟
زرد روش (همان: ۱۶).

ج) آشوب و شر

سیاهِ بیضایی، به دلیل وجود همهٔ ویژگی‌های ضد و نقیضش، پتانسیلِ تبدیل شدن به یک موجود مخرّب را دارد. مالیخولیا و وهم و ناخودآگاهی رفتار، به او این امکان را

داده است که ناگهان قاعدهٔ بازی را به راحتی نادیده بگیرد و همه‌چیز را درهم بکوبد. نمونه‌اش صحنه‌ای است که همه دعوت زرد را برای خراب کردن صندوق‌ها رد می‌کنند و تنها سیاه است که راضی به انجام این عمل می‌شود؛ آن هم پس از رقصی و آوازی که ناخودآگاهی عملش را به رخ خواننده می‌کشد:

[موسیقی شاد. بازی دسته‌جمعی که دعوا بر سر تبر را نشان می‌دهد. با فریاد سیاه، موسیقی و رقص قطع می‌شود.]

سیاه اونجارو!

[حقه مؤثّر است. همه برمی‌گردند، سیاه تبر را می‌قاپد و به صندوق خود حمله می‌کند.]

سیاه **[می‌کوبد]** بشکن! بشکن! بشکن! (بوکور، ۱۳۹۴: ۶۷)

د) راز ناشناخته

شخصیّت سیاه، شخصیتی دوگانه است؛ هم ناخودآگاهش می‌داند که خطری در کمین است و هم خودش نمی‌داند که در نهایت اوست که می‌تواند بر اهریمن غلبه کند. این دانایی و نادانی هم‌زمان، به او شخصیتی رازآلود و دوپهلو بخشیده است که حتی مترسک را نیز در مواردی به او مشکوک می‌کند.

مترسک دست بده!

سیاه کثیف میشه.

مترسک **[جا خورده]** دست منو رد می‌کنی؟

سیاه من قبول نکرده بودم.

مترسک **[عصبی]** تو خیلی باهوشی. بدذات. تو خیلی خطرناکی (بیضایی، ۱۳۵۸: ۳۴).

سیاه داناست، اما از بازی کردن نقش یک موجود کودن استفاده می‌کند و تا پایان، پیش می‌رود! در نهایت نیز با سر دادن فریادِ «خورشید! خورشید!»، بر تاریکی و اهریمن پیروز می‌شود و جلوهٔ مرگ اهریمنان را می‌سازد. «سیاه وقتی به شر و بدی نزدیک می‌شود که هر نقشهٔ پیشرفتی را که خداوند مقرر کرده، نفی کند و به تعویق اندازد. در

این حالت، هندوان آن را جهل می‌خوانند، یونگ آن را ظلمت و در اساطیر به صورت مار- اژدهای شیطانی جلوه می‌کند که باید در درون خود بر آن استیلا یافت تا استحاله کامل یابد، وگرنه هر لحظه به ما خیانت خواهد کرد» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۳: ۶۹۳).

سیاه من هنوز هستم. هنوز هستم. **[از تاریکی مترسک با حرکات خشک و صورت مهیبش پیش می‌آید. به دیدن سیاه می‌ماند.]**

مترسک عجب، مثل اینکه اینجا خبرهایی بوده **[تفنگ را بالا می‌برد]** مثل اینکه از حسن نیت من استفاده شده **[با لگد به زمین می‌کوبد]** زانو بزن!

سیاه نمی‌زنم.

مترسک فقط پنج شماره فرصت داری. فقط پنج شماره. یک- دو-

سیاه **[نعره می‌کشد]** خورشید. خورشید.

صحنه تاریک می‌شود (بیضایی، ۱۳۵۸: ۸۲-۸۳).

سیاه از نظر نمادگرایی اغلب به عنوان سرد، منفی، ضدِ رنگ تمام رنگ‌ها شناخته می‌شود و در ارتباط با ظلمت نخستین و بی‌تمایزی اولیه است (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۳: ۶۸۵). در متن بیضایی نیز نمود این ضدِ دیگران بودن را می‌توانیم ببینیم. در مجلس اول، سیاه اولین کسی است که صندوقی برای خود می‌سازد و به این شکل از دیگران جدا می‌شود:

سیاه **[کمک می‌طلبد]** آهای! آهای!

مترسک **[سر راهش را می‌گیرد]** تو تنهایی! ـ باید یه صندوق بسازی.

سیاه **[وحشت‌زده]** می‌خوای منو از اونها جدا کنی؟ (بیضایی، ۱۳۵۸: ۳۵)

در مجلس دوم هم او برخلاف دیگران، منتظر منجی است و در آغاز نمی‌خواهد تلاشی برای تغییر شرایط بکند:

سیاه ما چکار می‌خوایم بکنیم؟

زرد معلومه، کاری که آدم‌های ناراضی می‌کنن. برای خلاص شدن فقط یک راه مونده.

سیاه من از صندوقم راضیم.

زرد دروغ می‌گه! **[سیاه کنار می‌کشد]** من برمی‌گردم.

سرخ **[جلویش را می‌گیرد]** می‌خوای نارو بزنی؟

سبز این‌قدر زود قضاوت نکنید!

سرخ هر کس با ما نیست دشمن ماست. [به سیاه حمله می‌کند، زرد نگهش می‌دارد.]

زرد بگذار ببینم **[به سیاه]** چرا؟

سرخ آقا می‌ترسه.

سیاه من نصف تو هم نمی‌ترسم.

زرد ولی کارهات جوریه که خیال کردیم دو برابر می‌ترسی.

سیاه تو که میدونی، من منتظر کسی هستم (بیضایی، ۱۳۵۸: ۵۸-۵۹).

۲- زرد

از آنجا که زرد طلایی، جوهر الهی است، روی زمین صفت قدرت شاهزادگان، شاهان و خاقان‌ها می‌شود، تا اصل الهی قدرت آنها را نشان دهد (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۳: ۴۵۹). زرد منسوب به آپولون، رب‌النوع خورشید [است] که بر بلندهمتی، شهود و اندیشمندی دلالت دارد (سرلو، ۱۳۸۸: ۴۳۶). زرد در چهار صندوق دستوردهنده است و معمولاً تصمیم‌هایی را که هر چهار نفرشان عملی می‌کنند، زرد می‌گیرد. «زرد تند پررنگ و رخشان، گشایندهٔ ذهن است و زدایندهٔ وسواس از دل و برانگیزندهٔ جان» (بوکور، ۱۳۹۴: ۱۲۶). او قدرت متقاعد کردن دیگران را دارد و از این طریق قدرت رهبری در گروه را نشان می‌دهد. ایدهٔ ساختن مترسک نیز از جانب او داده می‌شود:

زرد **[ناگهان]** مترسک... [آن سه به او نگاه می‌کنند. بلند می‌شود] یه مترسک لازمه؛ لولوی سر خرمن! **[آن سه به هم نگاه می‌کنند.]** دشمن رو می‌ترسونه. ایجاد امنیت می‌کنه. راحتی خیال میده (بیضایی، ۱۳۵۸: ۷-۸).

زرد نور طلا، مظهر قدرت و جفت زرنشان، طلا- لاجورد است که در مقابل جفت

سرخ - سبز قرار می‌گیرد (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۳: ۴۴۸). در برخی از صحنه‌های نمایش، زرد قدرت سخنوری و محور قرار گرفتن در دیالوگ‌ها را نشان می‌دهد:

زرد پس حاضرید؟

سبز حاضر!

سرخ حاضر!

سیاه حاضر!

[**زرد می‌پرد روی چهارپایه. دیگران دورش جمع می‌شوند.**] (بیضایی، ۱۳۵۸: ۱۷)

به نظر می‌رسد زرد در متن بیضایی، قدرت خالقان را دارد. وقتی ساختن مترسک تمام می‌شود، زرد به خالق بودن اشاره دارد، اما سبز این حرف او را رد می‌کند:

زرد باید کاملش کنیم.

سبز کامل کردن از بشر ناقص بعید است.

زرد مجهزش کنیم! (همان: ۸)

در نهایت باید به این نکته اشاره کرد که تبری که در نهایت مترسک با آن کشته می‌شود، ساختهٔ زرد است و در واقع مترسک به ایدهٔ کسی نابود می‌شود که او را خلق و طراحی کرده است!

زرد باید صندوق‌هامون رو بشکنیم.

سرخ [**نفهمیده**] چکار کنیم؟

زرد این تمام اون چیزیست که به ما تحمیل شده. بله، صندوق‌ها رو بشکنیم.

سبز موافقم...

سیاه امتحان خوبیه.

سرخ عالیه!

سبز ولی چطور این کار رو می‌کنیم؟ با چه وسیله‌ای؟ [**سکوت. زرد آرام می‌رود طرف صندوقش و یک تبر بیرون می‌آورد.**]

زرد با این!

سرخ [**مبهوت و خوشحال**] تبر! (همان: ۶۶)

۳- سبز

«نماد رشد، احساسات، باززایی، فروپاشی ناشی از مرگ، امید و باروری...» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲). برخی از این معانی در متن بیضایی قابل تشخیص‌اند، ولی باید کمی این معانی را بسط داد تا به نتیجه مطلوب رسید.

الف) رشد، امید و باروری

در ابتدای کار، سبز امیدوارترین شخصیّت است. برداشت او از عمل جمعی‌شان و حرف‌ها و شک‌های آغازین مترسک، هرگز بدبینانه و دور از صفای قلب نیست:

سبز آقایان! همچنان که می‌دانید او مخلوق ماست. حاصل همکاری و همفکری ماست و فرمانبر و مطیع ما. او حافظ همه ما در این دنیای پرخطر است (بیضایی، ۱۳۵۸: ۱۰).

سبز چه صداقتی در این اعتراف نهفته‌س. اون می‌خواد همان‌قدر خدمت کنه که ازش ساخته‌س (همان: ۱۱).

سبز حتی در باور دروغ‌های مترسک نیز پیش‌قدم است. این را به حساب ساده‌دلی و امید یا ریاکاری و امید به هم‌دست شدن با مترسک می‌توان دانست:

مترسک وایسین، شوخی کردم.

سیاه **[از دایره بیرون می‌رود]** وایسین شوخی کرده. **[همه با تردید می‌مانند. مترسک می‌خندد.]**

مترسک حالا یکی‌یکی بیاین جلو دست بدیم.

سبز **[به دیگران]** پس واقعاً شوخی بود؟ (همان: ۱۳)

ب) احساسات و فروپاشی ناشی از مرگ

این جنبهٔ نمادین رنگ سبز را می‌توان در وِجههٔ دینیِ شخصیت سبز در نمایشنامه مورد بحث جست‌وجو کرد. می‌توان بنیان دین و مذهب را در بحث بر سر احساسِ ترس از فروپاشی روان در اثر وحشت از اتمام زندگی پس از مرگ یافت. سبز در متن بیضایی به دین پناه برده است و تنها دغدغهٔ رواق‌ها و مقدّسات را دارد:

زرد یه خطر مبهم!

سبز یک خطر مجهول.

سرخ یه خطر معلوم، و بلکه همیشگی.
زرد این‌جوری نمی‌شه، نمی‌تونم فکر کنم.
سرخ به سر مال‌التجاره‌ها چی می‌آد، به سر قافله‌ها؟
سبز به سر رواق‌ها، بر سر مقدسات؟ (بیضایی، ۱۳۵۸: ۷)
زرد ما رو از خطر حفظ می‌کنه. توی خونه‌هامون
سرخ توی بازار.
سبز در مسجد و محراب (همان: ۸).

همین‌طور سبز به شدت احساساتی است، به طوری که حتی هنگام معارفهٔ مترسک، خود به این ضعفش اذعان دارد و آن را بیان می‌کند:

سبز با کمال مسرت اکنون وقت آن رسیده است **[به ساعتش نگاه می‌کند]** بله، درست وقت آن رسیده است که به عرضتان برسانم حرفی برای گفتن ندارم؛ یعنی در واقع شدت احساسات اجازه نمی‌دهد (همان: ۹).

ج) باززایی

در مجلس دوم، وقتی سبز از درونِ صندوق احضار می‌شود، به شغل جدید خود اینگونه اشاره می‌کند:

سبز از طرفی مگه مشاغل متعدد اجازه عرض ارادت میده؟ خیر بنده الان در تمام زمینه‌های علمی، قضایی، اخلاقی، اجتماعی، اقتصادی، طبی، دینی و بسیاری علوم کشف‌نشده، صاحب کرسی هستم. تألیفات متعدد، پیروان بی‌شمار، دیگه فرصتی نمی‌مونه.
مترسک آخرین کار شما؟
سبز تاریخ باد می‌نویسم (همان: ۴۶).

و این جمله‌ها نشان‌دهندهٔ قدرت باززایی سبز هستند. او علوم فراموش‌شده را احیا می‌کند. می‌توان اِرجاع عناوین علوم به موضوعشان را هم در نظر داشت. مثلاً در نظر گرفت که منظور از احیای علوم قضایی، بازنویسی قانون و خلق حقوق نوین باشد! از طرفی ممکن است دو مورد اخیر، متناقض به نظر برسند (در دو مورد الف و ب؛ ر.ک: همین

مقاله: ۱۳ و ۱۴): فروپاشی ناشی از مرگ در کنار باززایی. باید دقّت کرد که این تناقض در تأویل رنگ سبز، از ذات نمادین آن برمی‌آید. «رنگ سبز از سویی نمودار زندگی است و از سویی دیگر، نمایشگر مرگ...» (بوکور، ۱۳۹۴: ۱۱۸).

۴- سرخ

این نماد را در مبحث اسطوره‌زدایی تحلیل خواهیم کرد؛ زیرا بیضایی از این اسطوره کاربردی غیر از آنچه در فرهنگ‌های نمادها ذکر شده می‌گیرد. از منظر جامعه‌شناختی، سرخ در چهار صندوق، تیپ یک بازاری منفعت‌طلب و ترسو را نمایندگی می‌کند.

صندوق

جعبه، نماد زنانه‌ای است که به عنوان تمثیل ناخودآگاه و جسمی مادرانه تعبیر شده و همواره حاوی رمز و راز است. جعبه آنچه را گران‌بها، شکننده یا ترسناک است، بسته‌بندی و از جهان جدا می‌کند (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۲: ۴۳۰). در انتهای مجلس اولِ نمایشنامه، مترسک خطر اجتماع چهار رنگ را احساس می‌کند و ترس حاصل از این ادراک، سبب می‌شود تا دستور بدهد که هر کدام صندوقی برای خود بسازند و در آن زندگی کنند. قدرت جداسازی این جعبه‌ها در متن به اندازه‌ای است که وقتی بعد از مدت‌ها، چهار نفر از جعبه بیرون می‌آیند، چند ساعتی همدیگر را نمی‌شناسند و خودشان را فراموش کرده‌اند.

صدای زرد او_ مَ_ دَم! **[در صندوق زرد بازمی‌شود و او سراسیمه سرپا می‌ایستد.]**

زرد کی بود؟ کی منو صدا کرد؟ **[سیاه با خوشحالی بالا می‌آید، اما به دیدن زرد مردد می‌ماند.]** تو بودی که من باهات قرار داشتم؟

سیاه تو خودت باید بدونی.

زرد این گریه مال تو بود؟

سیاه **[خوشحال]** پس بالاخره شنیدی!

زرد عجیبه، گریه‌ت به گوشم آشناست. اما خودت رو نمی‌شناسم.

سیاه من منم دیگه.

زرد ما هیچ همدیگرو قبلاً دیدیم؟

سیاه نمیدونم. **[فکر می‌کند]** یادم نیست (بیضایی، ۱۳۵۸: ۴۸)

جعبه از محتوای خود حمایت می‌کند، اما در ضمن خطر خفگی از برای محتوایش نیز وجود دارد (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۲: ۴۳۰). این تعبیری سیاسی- اجتماعی از نماد صندوق یا جعبه است، ولی در متن اساطیری هم می‌توان برداشت این‌چنینی را بسط داد:

زرد پس چرا بیرون اومدین؟

سبز چون دیگه تاب آن صندوق را نداشتم. حس کردم وقتشه که خودم را آزاد کنم. می‌دانید، در صندوق من یک موش کور همه‌چیز را جویده.

زرد **[خوشحال]** پس دیگه برنمی‌گردین؟

سبز هرگز! اینجا فضا بیشتره (بیضایی، ۱۳۵۸: ۵۲).

تفنگ (سلاح)

سلاح، دیوکشی است که به نوبه خود تبدیل به دیو می‌شود. هرچند سلاح ساخته شده تا علیه دشمن بجنگد، ممکن است از هدف خود عدول کند و برای تسلّط بر دوست یا افراد دیگر به کار گرفته شود. دووجهی بودن سلاح در اینجاست که سلاح در عین اینکه نمادی است برای عدالت، نماد تهاجم، دفاع و فتح نیز هست (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۳: ۶۱۸-۶۱۹). هرچند در آغاز نمایش نیز تأکید بر ساختن موجودی به منظور دفاع از راه‌ها، مساجد، خانه‌ها و شهرهاست، این کارکرد مترسک و سلاح‌هایش در میانهٔ راه وارونه می‌گردد.

مترسک **[با شلاق به زمین می‌کوبد]** برام برقصین! **[همه مبهوت می‌مانند.]**

سیاه ما تو رو درست نکردیم که با خودمون دربیفتی.

مترسک شما منو درست نکردین. دیگه نشنوم که بگین منو درست کردین؟ من درست بودم. **[با شلاق به زمین می‌کوبد]** یالله یالله، برقصین! (بیضایی، ۱۳۵۸: ۱۲)

تبر

تبر، راه رهایی و نجات در چهار صندوق است. تبری که زرد می‌سازد و سیاه به دست

می‌گیرد و با فریادِ «خورشید! خورشید!» به سمت مترسک می‌دود. «تبر ضربه می‌زند و می‌تراشد؛ درخشان چون برق، صدادار چون رعد و گاه همراه با جرقه. بدون شک همین خصوصیات است که تبر را در تمامی فرهنگ‌ها، با صاعقه ارتباط می‌دهد و بدین ترتیب با باران؛ یعنی عواملی که منجر به نمادهای باروری می‌شوند. نمونه‌ها و مسیر پیشرفت این خط نمادین متعددند» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۲: ۳۱۴).

[در صندوق‌ها بسته می‌شود. سیاه آرام گریه می‌کند. از تاریکی صدای خندهٔ وحشتناک مترسک به گوش می‌رسد. سیاه دیوانه‌وار تبر را برمی‌دارد و به طرف تاریکی نعره می‌کشد.]

سیاه من هنوز هستم. هنوز هستم. (بیضایی، ۱۳۵۸: ۸۲)

اگر تبر نماد خشم و نابودی باشد، چنان‌که در شمایل‌نگاری شیوایی دیده می‌شود، در عین حال وقتی این نقش شامل از بین بردن گرایش‌های شوم می‌شود، باری مثبت می‌یابد (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۲: ۳۱۵). پس اگر مترسک در چهار صندوق نمود اهریمنیِ باور زردشتی باشد، پس تبر به درستی رمز معنایی مثبت خواهد بود؛ ابزاری که به دست زرد ساخته شده است و پنهان مانده تا اسباب نابودی مترسک شود.

ساختار اسطوره‌ای روایت

در بررسی اساطیر از لحاظ قالب و صورت، در وهلهٔ نخست آنها را به عنوان داستان (یا سرگذشت) مورد بررسی قرار می‌دهند و در این صورت اساطیر بدواً نه به عناصر فرهنگی خاصشان، بلکه به دیگر داستان‌های هم‌سنخ که شکلی همسان دارند، دلالت می‌کنند (ستاری، ۱۳۷۴: ۱۰۵). پس باید به عنوان اولین گام به بررسی و شناخت عناصری پرداخت که یک داستان یا روایت را به اسطوره بدل می‌کنند. البته آنچه در این سطور به آن می‌پردازیم، بسیار محدود است و آن دسته از عوامل انتخاب شده‌اند که با متن مورد بحث ما هم‌خوانی داشته باشند.

خلقت

تعداد زیادی از اساطیر به نقل علل و چگونگی پدید آمدن

چیزها می‌پردازند. این جمله نه به آن معناست که اساطیر بـه نحـوهٔ خلقـت انسـان یـا قدیسین می‌پردازد؛ شکل‌گیری هر چیزی اعم از انسان، حیوانـات، نباتـات و حتـی خـود خدایان. به گفته الیاده، «اسطوره همیشه متضمن روایت یک خلقت است؛ یعنی می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده و هستی خود را آغـاز کـرده اسـت» (اسـماعیل‌پـور، ۱۳۸۷: ۵۲-۵۳). در چهار صندوق نیز با داستان یک خلقت مواجه‌ایم؛ هرچنـد بـا کیفیتـی دیگرگونه. چهار شخصیت این نمایشنامه، دست به خلق موجودی می‌زننـد کـه برایشـان دردسرآفرین می‌شود و به جای حمایت از آنان در برابر دشمن، خود تبدیل بـه دشـمنی می‌گردد که آنها را در صندوق‌ها حبس می‌کند.

تقدّس و فراطبیعیت

نقش‌پردازان اساطیر، باشندگان فراطبیعی‌اند و اساساً با کارهایی که در اعصار آغـازین کرده‌اند شناخته می‌شوند. از این‌رو اساطیر، کنش خلاق خود را فاش می‌سـازند و بیـانگر قداستند (یا تنها فراطبیعی بودن) اعمال خود را آفتابی می‌کنـد (وارنـر، ۱۳۷۹: ۲). ممکـن است خواننده در آغاز مطالعهٔ یک متن اسطوره‌ای (مثل چهار صندوق) متوجه فراطبیعی بودن عناصر نقش‌آفرین در آن نباشد، اما ذهن آگاه به اسطوره، این ویژگی آنهـا را ادراک خواهد کرد. «موجودات اساطیری طبیعی نیستند؛ ملهم از طبیعت‌اند، اما فراطبیعـی‌انـد؛ همچون ایزد باد، ایزد توفان، ایزد خورشید، ماه و غیره» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۱۵).

«... مقدّس خود را به یکسان به صورت نیرو با قدرت متجلّی می‌سـازد» (الیـاده، ۱۳۸۱: ۱۲۰). این ویژگی اساسی‌ترین مؤلّفهٔ چهار صندوق است. تقـدس مترسـک در نمایشـنامه یادشده، نه به شکل ذاتی، بلکه در اثر قدرتی که خـود شخصـیت‌هـا بـه او بخشـیده‌انـد، تجلی می‌یابد. این تقدس می‌تواند در اساطیر دینی به شکل دیگری خود را نمایان کنـد؛ نظیر آنچه دربارهٔ خدا در ادیان سامی بیان می‌شود. «برخی از ایـزدان آسـمانی توانسـتند اهمیت دینی خود را با نشان دادن خود به مثابه ایزدانی مقتـدر حفـظ کننـد. بـه کـلام دیگر، اقتدار خود را با کسب آبرو و اعتباری جادویی - دینی که بـه نظـم دیگـری تعلـق داشت، تقویت نمودند» (همان: ۱۳۶).

مسئلهٔ زمان و مکان

یکی از ویژگی‌های روشن در هر متن اسطوره‌ای، مسئله بی‌زمانی و بی‌مکـانی اسـت.

در اسطوره، زمان تاریخی نیست، بلکه زمانی ازلی و ابدی در آن جریان دارد. در واقع اسطوره بی‌زمان و بی‌مکان است. «انسان با روایت اسطوره و اجرای آیین‌ها و مناسک، زمان گیتیانه را فراموش می‌کند تا به جهان مینوی بازگردد. مکان اساطیری نیز بنیادی ازلی دارد» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۳). اسطوره با تاریخ آفاقی بیگانه است و درست‌تر بگوییم ضدِ تاریخ است؛ چه زمان آن، زمان سرمدی یا زمان بی‌زمان است (ستاری، ۱۳۷۶: ۶). اما بی‌زمانی و بی‌مکانی هرگز به معنیِ آن نیست که نمایش اسطوره‌ای در هیچ کجا و هیچ وقت رخ می‌دهد. بی‌زمانی و بی‌مکانی تنها به معنای آن است که داستان اسطوره‌ای در یک بازه زمانی کلی و در جغرافیایی کلی روایت می‌شود. این بازه و جغرافیا می‌تواند به هر زمان و مکانی که تجسم خواننده می‌خواهد، منطبق گردد و همین امر، نامیرایی اسطوره‌ها را تضمین می‌کند. «زمان آغازین و زمان پسین، دو عصر اساطیری ویژه‌اند و نیز رخدادهای پس از مرگ و سرنوشت انسان از آن پس می‌تواند در کنار این دو مبحث اساسی اساطیری قرار گیرد» (بهار، ۱۳۸۱: ۳۷۱).

بیضایی در چهار صندوق به زمان یا مکان خاصی اشاره نمی‌کند. تنها می‌دانیم که کاروان‌سراها و مساجدی هستند که در خطرند و احتمالاً با صفر زمان مواجه نیستیم. ولی مشخص نیست که این تیپ‌های شخصیتی (زرد، سیاه، سرخ و سبز) کجا ایستاده‌اند و چه مدت زمانی در روند داستان بر آنان می‌گذرد. مشخص نمی‌شود که وقتی آنها در جعبه می‌روند، چند روز، ماه، سال یا قرن بر آنها می‌گذرد که یکدیگر را فراموش می‌کنند. خود صندوق می‌تواند مفهوم مرزبندی و تقسیم کردن را به ذهن برساند، ولی دقیقاً نمی‌توان پاسخ داد که منظور از این تقسیم‌بندی، محبوس کردن در زندان است یا مرزبندی‌های فکری و مکتبی یا تقسیم‌بندی‌های جغرافیای سیاسی؟

پیوند با واقعیت

به مفهومی، کل اسطوره بخشی از تاریخ است، زیرا اسطوره، دیدگاه‌های انسان را درباره خود او و جهانش و تحوّل آن در بردارد. این مطلب به‌ویژه در مورد اساطیر ایرانیان صدق می‌کند، زیرا اسطوره‌های آنان درباره آفرینش و «بازسازی جهان»، تفسیرهایی است از فرایند تاریخ جهان یا تفکراتی است درباره این فرایند (هینلز، ۱۳۶۸:

۱۶۷). اساطیر را می‌توان از دیدگاه‌های جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و مردم‌شناسی اقوام بررسی کرد. این ویژگی تاحدودی بـه ویژگـی پیشـین، یعنـی کلیـت در زمـان و مکـان اسطوره برمی‌گردد. خوانندهٔ هر متنِ اسطوره‌ای می‌تواند اتفاقات و حوادث آن را در آینـهٔ روزگار خویش ببیند و برداشت‌های درزَمانی و درمَکانی نسبت به زمانه و پیرامـون خـود داشته باشد. نمونهٔ اینگونه برداشت از چهار صندوق، در بخش پیشینه پژوهش آمد.

اسطوره‌زایی در چهار صندوق

اسطوره‌زایی مختص عصر پسامدرن است. عصر کلاسیک، اسطوره‌های باستانی را کـه سینه به سینه از اعصار پیشاتاریخی منتقل شده بودند، ثبت کرد. اما اسطوره‌هـای عصـر مدرنیسم، یک تفاوت عمده با اساطیر کلاسیک داشت و آن ایـن بـود کـه اسـطوره‌هـای مدرنیسم بـه شـدت از تقـدّس و تخیـل خـالی شـدند و مقـدار معتنـابهی روشـنگری و عقل‌گرایی به آنها افزوده شد. «انسان مدرن، پس از ناامید شدن از اسـطوره‌هـای زنـدگی مدرن (اسطوره علم، سیاست، عقل و...) برای آرامش و رهایی خود در داسـتان‌هـایش بـه دنیای اسطوره‌ها، بازسازی اسطوره‌های کهن یا خلق اسطوره‌هـای جدیـد پنـاه مـی‌بـرد» (بی‌نظیر و خزانه‌دارلو، ۱۳۹۴: ۳).

یکی از عرصه‌هایی که اسطوره‌زایی به سادگی امکان‌پذیر می‌شود، صحنهٔ تئاتر اسـت. پیوند عمیقی که میان هنر نمایشی و اسطوره‌ها هست، این امکان فوق‌العـاده را بـرای آن به وجود می‌آورد. بیضایی به عنوان نمایشنامه‌نویس و هنرمندی کـه ارتبـاط عمیقـی بـا متون اساطیری دارد و ریشه‌های عقاید دینی سرزمین خود را به خوبی می‌شناسد، یکـی از چهره‌هایی است کـه در ادبیـات معاصـر بـه اسـطوره‌زایـی پرداختـه و در ایـن زمینـه روش‌های انحصـاری دارد. در چهـار صـندوق، همـه‌جـا ردپـای اندیشـه‌هـای مـرتبط بـا اسطوره‌های ایران باستان، به‌ویژه اسـطوره‌هـای نقـل‌شـده در اوسـتا و مربـوط بـه دیـن زردشتی دیده می‌شود.

پیشتر توضیح دادیم که اسطوره همواره با داستان یک خلقت همراه است و از الیـاده نقل‌قول آوردیم. در چهار صندوق نیز ماجرای یـک خلقـت اسـت. البتـه ایـن خلقـت بـا تغییراتی مواجه است. اهریمن نه به اراده و قدرت خدا، بلکه به دست موجـوداتی نـاقص،

آنگونه که خود معترفند (بیضایی، ۱۳۵۸: ۸)، خلق می‌شود. همین مؤلّفه، نمایندهٔ دخل و تصرّفی است که بیضایی در اسطوره‌ها داشته است.

روایت بیضایی در چهار صندوق، روایتی نو و بی‌سابقه است. این کیفیّت اسطوره‌ای (خلق اهریمنی در شمایل مترسک به دست چهار رنگ و حبسشان در صندوق‌هایی که خود ساخته‌اند) تا پیش از بیضایی نبوده است، ولی در پیرنگ می‌توان ردپای عناصر اسطوره‌ای را جست‌وجو کرد. یکی از این عناصر، نحوهٔ نابودی مترسک در پایان است. «نابودی و انفجار حریق جهانی در بیشتر اسطوره‌های ملل وصف گردیده است. این نابودی و حریق معمولاً به گونه نبرد پایانی و شکست ایزدان در اساطیر ژرمنی و برخی از اسطوره‌های هند و اروپایی متجلی است. اما در اساطیر ایرانی، پیروزی اهورا و شکست اهریمن مطرح است و جهان میل به نیکویی و خیر دارد. در اساطیر مانوی نیز در پایانِ جهان، یک آتش‌سوزی مهیب روی می‌دهد که بیش از هزار سال ادامه دارد. این آتش جهانی، پلیدی‌ها و نیروهای ظلمت را در کام خود فرومی‌کشد و انوار پاک را رها می‌کند» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۶۶).

همان‌طور که پیشتر ذکر شد، سیاه در پایان با تبر به سوی مترسک می‌دود و نعرهٔ «خورشید، خورشید!» سر می‌دهد. هرچند بیضایی با ناتمام گذاشتن این حرکت، تاحدودی جریان اسطوره را در پایان مختل می‌کند.

یکی از عناصر مرتبط با اساطیرِ دیگر در متن بیضایی، تجسّم نیروی اهریمنی در قالبی مادی است. مترسک، بت یا نماد زمینی اهریمن است و در باور باستانی ایرانیان، تجسّم اهریمن به همان اندازه مهم است که تجسّم خدایان خیر! «خدایان بین‌النهرینی، مظاهری مادی داشتند که همان بت‌ها بود و خدایان در بت‌های خویش جای می‌گرفتند. بت‌ها، نقطهٔ مرکزی آیین‌های دینی شهرهای بین‌النهرینی بود و گمان می‌رفت که ادامهٔ حیات شهر و مردم آن وابسته به اجرای درست آیین‌های مربوط به بت یا بت‌های شهر است» (بهار، ۱۳۸۱: ۴۰۷). با وجود تعداد بسیار زیاد خدایان و قدرت و سلطهٔ عظیم ایشان بر انسان بین‌النهرینی، وی در زندگی روزانه خود گرفتار خیل عظیم و وحشتناک دیوان هم بود. این نیروهای وحشتناک و زیان‌رساننده از غول - خدایان

نخستین و از خدایان (زانو و انلیل) پدید آمده بودند و خود، خدایانی بودند که جز بـدی و دشمنی نمی‌دانستند، چه با خدایان، چه با مردم (بهار، ۱۳۸۱: ۴۰۸).

اسطوره‌زدایی در چهار صندوق

در اعصار نـوین، شـکل اسـطوره دگرگـون شـده و بیشـتر اسـطوره‌زدایـی مـی‌شـود (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۷۲). روشنگری و عقل‌گرایی مدرنیسم همان اندازه که در از بین بردن تقدّس اساطیر موفق بود، در برساختن تقدّس و الوهیت برای انسان نیز موفـق بـود. ایـن مطلب، پایه و اساس رنسـانس و مکاتـب فکـری بعـد از قـرون وسـطی (بـا عنـوان کلـی اومانیسم یا انسان‌گرایی مدرن) بـود. ایـن مؤلّفـهٔ اسـطوره‌پـردازی در متـون پسـامدرن، عمیق‌تر و جدی‌تر رعایت می‌شود و «گفتمان‌های پسامدرن با بـه کـار گـرفتن اشـکال و انتظارات سنتی و در عین حال تحلیل بردن آنها، قراردادهـا را بـه مثابـه قـرارداد نشـان می‌دهند و بـه ایـن ترتیـب از امـوری کـه مـا طبیعـی و بـدیهی‌شـان انگاشـته بـودیم، طبیعی‌زدایی می‌کنند» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۸۲).

آنچه تاکنون در باب چهار صندوق توضیح دادیم، نمونه چنـین برخـورد تقـدس‌زدا و فروکاهنده‌ای با اسطوره‌ها بود. بیضایی خلقت را در موجوداتی نـاقص مطـرح مـی‌کنـد و اساس از میان رفتن شر در پایان را با ناتمام رها کردنش مورد تردید قرار می‌دهد. بخـش دیگر اسطوره‌زدایی در متن بیضایی به واگردانی نمادها بازمی‌گـردد. او یکـی از نمادهـای خود (تیپ شخصیتی سرخ) را خـلاف آنچـه در فرهنـگ‌هـای معنـایی اسـطوره و نمـاد می‌توان یافت، در متن به کار برده است: «سرخ نماد خون، فداکاری، شوریدگی و آشـوب، نماد خورشید، آتش، قدرت و سلطنت... است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲). سرخ، نماد مبـارزه و شورش (آیتن، ۱۳۹۶: ۱۳۴) است.

قدرت و سلطنت

نیروی تقابل با زرد (که پیشتر به قدرت‌طلبی او اشاره رفت)، سرخ است. اوسـت کـه چندین و چند بار در مقابل نظر زرد مخالفت می‌کند:

زرد کاری که باید بکنیم اینه که بهـش اعتنـا نکنـیم. طـوری کـه یعنی اونو نمی‌بینیم.

سرخ نفهمیدم. یعنی چی؟

زرد ما با خونسردی کار و زندگیمون رو دنبال می‌کنیم. جوری که یعنی اون اصلاً وجود نداره.

سرخ فایده‌ش چیه؟

زرد اینکه بفهمیم چکار می‌خواد بکنه.

سرخ مخالفم. ما نباید دست روی دست بگذاریم. باید کاری کرد! (بیضایی، ۱۳۵۸: ۱۹)

سیاه هیس!

سبز کاملاً ساکت!

زرد هیچ اتفاقی نیفتاده. [**آن سه خارج می‌شوند. سرخ می‌ماند.**]

سرخ [**خوشحال**] برعکس! برعکس تماشاگران محترم، یک اتفاق بزرگ افتاده؛ و اون اینکه ما با همیم، هرجا که باشیم و داریم فکر می‌کنیم (همان: ۲۱).

همین مسئله نشان می‌دهد که سرخ نه به عنوان نیروی حاکم و پادشاه در چهار صندوق، بلکه به عنوان نیرویی مخالف و در جهت عکس صدور فرمان عمل می‌کند. چاپلوسی‌ها و تملّق‌گویی‌های او دلیل دیگری بر این مدعاست.

فداکاری

این تأویل نمادین در تیپ شخصیتی سرخ چهار صندوق نه تنها وجود ندارد و به سیاه محول شده است، که نقیض‌های آن، چاپلوسی، خیانت و خالی کردن پشت دیگران، بسیار پررنگ در او هست.

سرخ قربان، این جریانات که پیش خودمون میمونه؟

مترسک لازمه؟

سرخ راستش من میخوام با مردم زندگی کنم.

مترسک و آنهم البته محترمانه.

سرخ برای از بین بردن هر سوءظنی.

مترسک بله، بله، خوب فکریه. چرا شروع نمی‌کنی؟ (همان: ۲۳)

شوریدگی و آشوب

شاید این تنها برداشت درست نسبت به آنچه در فرهنگ‌ها برای معنای نمادین رنگ سرخ آورده‌اند، در متن بیضایی باشد. «قرمز روشن، نماد شور و حدّت و تکانش، دلگرم‌کننده و کشاننده و برانگیزاننده است» (بوکور، ۱۳۹۴: ۱۲۴). سرخ عامل اصلی و تحریک‌کننده سیاه در حمله به اهریمن است. در لحظات پایانی نمایش، زمانی که هر کدام به دنبال راهی برای فرار می‌گردند، سرخ خطاب به سیاه به تبر اشاره می‌کند و سیاه که با همین تبر، صندوق خود را به دعوت زرد شکسته است، جرأت پیدا می‌کند که با تبر به سمت مترسک یورش کند (بیضایی، ۱۳۵۸: ۷۹-۸۱).

مجموع همه نشانه‌های بررسی‌شده در سطور بالا، واگردانی نماد سرخی و مسائل دیگری که پیش از آن بررسی کردیم، نشان می‌دهد که بیضایی تفسیر اساطیری رنگ سرخ را توسعه و تغییر داده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه از تأویل نمادها به دست آمد، می‌توان چنین گفت که اسطوره‌ها محملی مناسب برای نویسندگان و شاعران معاصر بوده‌اند، تا مناسبات سیاسی و اجتماعی عصرشان را در قالب اسطوره‌های کهن یا بازسازی‌شده به زبان رمزی بیان کنند. اگر اسطوره، ویژگی ذاتی ادبیات کلاسیک، مثلاً در حوزهٔ حماسه و عرفان بود، ادبیات معاصر دیگر آن را نه یک اصل انکارناپذیر، بلکه ابزاری برای انتقال معانی ضمنی می‌داند و از این‌رو به اسطوره‌زدایی روی می‌آورد. اگر در حوزهٔ ادبیات عرفانی همواره باید نیروهای خیر بر شر تفوّق و برتری یابند، اکنون در ادبیات معاصر، نویسنده می‌تواند تکلیف خیر و شر را روشن نکرده، روایت خود را در جایی که هنوز خواننده از اتمام کار مطمئن نیست، تمام کند. این عدم قطعیّت و تزلزل در معنا، ویژگی خاص عصر ماست.

بر اساس نتایج این پژوهش، استفادهٔ نمادین بهرام بیضایی از رنگ‌ها به جای نام‌های شخصیت‌های نمایشنامه و واگردانی نمادها به‌ویژه در رنگ‌ها، نشانه‌ای از اسطوره‌زدایی و اسطوره‌زایی در نمایشنامهٔ چهار صندوق است. درباره مفاهیم نمادین رنگ‌ها می‌توان گفت که در این نمایشنامه، سیاه، ضدّ دیگران بودن را به تصویر می‌کشد. همچنین رنگ

زرد در متن، قدرت خالقان را فرایاد می‌آورد. جنبه نمادین رنگ سبز را می‌توان در وِجهه دینیِ شخصیت سبز جست‌وجو کرد. رنگ سرخ هم به عنوان نیرویی مخالف و در جهت عکس صدور فرمان عمل می‌کند. چاپلوسی‌ها و تملق‌گویی‌های او این مطلب را تأیید می‌کند. از دیدگاه جامعه‌شناختی نیز می‌توان اینگونه نتیجه گرفت که سرخ در چهار صندوق، تیپ یک بازاری منفعت‌طلب و ترسو را نمایندگی می‌کند.

در نمایشنامهٔ چهار صندوق مانند اسطوره، ماجرای خلقت روی می‌دهد، با این تفاوت که اهریمن نه به اراده و قدرت خدا، بلکه به دست موجوداتی ناقص، آنگونه که خود معترفند، خلق می‌شود. این مؤلّفه، نشانه‌ای از دخل و تصرّف بیضایی در اسطوره‌هاست. روایت بیضایی در چهار صندوق، روایتی نو و بی‌سابقه است. این کیفیت اسطوره‌ای خلق اهریمنی در شمایل مترسک به دست چهار رنگ و حبسشان در صندوق‌هایی که خود ساخته‌اند، سبب شده است که در پیرنگ داستان، عناصر اسطوره‌ای، محلی برای بروز و ظهور بیابند.

پس از واکاوی و بررسی جوانب نمادین و اسطوره‌شناختی «چهار صندوق» بهرام بیضایی، اکنون می‌توانیم با اطمینان بگوییم که متن مزبور، اثری در ارتباط کامل با اسطوره‌هاست و این امر ثابت می‌کند که اسطوره‌ها نه تنها هنوز هم زنده‌اند، بلکه پویایی خود را حفظ کرده‌اند و از نو ساخته می‌شوند. یکی دیگر از نتایج پژوهش این است که نوعی تقدس‌زدایی در اسطوره‌های ساخته‌شده در عصر نوین (نظیر آنچه بیضایی در نمایشنامه‌های خود برمی‌سازد) رخ می‌دهد که به عنوان اسطوره‌زدایی مطرح است و ویژگی این دوران است و در دوره‌های پیشین مطرح نبوده است.

در پایان می‌توان گفت که بیضایی، تفسیر اساطیری برخی از رنگ‌ها را توسعه و تغییر داده و تلاش کرده است تا در این آفرینش فکری و ادبی، شخصیّت‌های نمایشنامه خود را برای القای اندیشهٔ نبرد دائمی خیر و شرّ بپرورد.

منابع

آیتن، جوهانز (۱۳۹۶) کتاب رنگ، ترجمه محمدحسین حلیمی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷) اسطوره، بیان نمادین، تهران، سروش.

الیاده، میرچا (۱۳۸۱) اسطوره، رؤیا، راز، ترجمهٔ رؤیا منجم، تهران، علم.

بوکور، مونیک دو (۱۳۹۴) رمزهای زندهٔ جان، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، مرکز.

بهار، مهرداد (۱۳۸۱) پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، آگه.

بیضایی، بهرام (۱۳۵۸) چهار صندوق، تهران، روزبهان.

بی‌نظیر، نگین و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۴) «جهان‌بینی اسطوره‌ای؛ اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی در داستان‌های بیژن نجدی»، فصلنامه ادبیات پارسی معاصر، سال پنجم، شماره ۴، زمستان، صص ۱-۲۴.

پناهی، مهین (۱۳۸۵) «روانشناسی رنگ در مجموعه اشعار نیما (براساس روانشناسی رنگ ماکس شولر) فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ش ۱۲ و ۱۳ تابستان و پاییز، صص ۴۹ -۸۲.

حسن‌لی، کاوس و لیلا احمدیان (۱۳۸۶) «کارکرد رنگ در شاهنامه (با تکیه بر سیاه و سپید) ادب‌پژوهی، ش ۲، تابستان، صص ۱۴۳-۱۶۵.

حیدری، فرزانه و دیگران (۱۳۹۵) «نقد جامعه‌شناختی نمایشنامه چهار صندوق بهرام بیضایی»، سال اول، دوره اول (۱)، بهار و تابستان، صص ۱۳۹-۱۶۱.

ستاری، جلال (۱۳۷۴) اسطوره و رمز؛ مجموعه مقالات، تهران، سروش.

---------- (۱۳۷۶) اسطوره در جهان امروز، تهران، مرکز.

سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۸) فرهنگ نمادها، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران، دستان.

شامیان ساروکلایی، اکبر و مریم افشار (۱۳۹۲) «نقش اسطوره و جنسیت (نقش زن) در سینمای بهرام بیضایی»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال نهم، شماره ۳۳، زمستان، صص ۱۱۷-۱۳۷.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۰) بیان، تهران، فردوس.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۷۹) فرهنگ نمادها؛ اساطیر، رؤیاها، رسوم و...، جلد ۲ و ۳، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، ویراسته علیرضا سید احمدیان، تهران، جیحون.

عبدی، محمد (۱۳۸۳) غریبهٔ بزرگ، زندگی و سینمای بهرام بیضایی، تهران، ثالث.

فریزر، جیمز جورج (۱۳۸۲) شاخه زرین، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، آگه.

قاسم‌زاده، سید علی و حسین‌علی قبادی (۱۳۹۱) «دلایل گرایش رمان‌نویسان پسامدرنیته به احیای اساطیر»، فصلنامه ادب‌پژوهی، شماره ۲۱، پاییز، صص ۳۳-۶۳.

قاسم‌زاده، سیدعلی و ناصرنیکوبخت (۱۳۸۲) «روانشناسی رنگ در اشعار سهراب سپهری»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی شماره ۲، پاییز و زمستان، صص ۱۴۵-۱۵۶.

لوشر، ماکس (۱۳۸۹) روان‌شناسی رنگ‌ها، ترجمهٔ ویدا ابی‌زاده، چاپ بیست و ششم، تهران، درسا.

محمدی، ابراهیم و دیگران (۱۳۹۲) «اسطوره‌شکنی و اسطوره‌سازی رمانتیک در شعر احمد شاملو»، فصلنامه ادب‌پژوهی، شماره ۲۴، تابستان، صص ۱۰۵-۱۲۸.

مخبر، عباس (۱۳۹۶) مبانی اسطوره‌شناسی، تهران، مرکز.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳) دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.

وارنر، رِکس (۱۳۷۹) «مفهوم اسطوره»، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، دوماهنامهٔ کتاب ماه هنر، آذر و دی، صص ۱۶-۲۵.

وهابی دریاکنار، رقیه و مریم حسینی (۱۳۹۶) «اسطوره قربانی در آثار بهرام بیضایی»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال سیزدهم، شماره ۴۹، زمستان، صص ۲۹۹-۳۳۷.

---------- (۱۳۹۶) «انواع بازنویسی و بازآفرینی‌های بهرام بیضایی از داستان‌های کهن»، دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال بیست و پنجم، شماره ۷۹، بهار و تابستان، صص ۳۰۳-۳۲۹.

هینلز، جان (۱۳۶۸) شناخت اساطیر ایران، ترجمهٔ احمد تفضلی و ژاله آموزگار، تهران، چشمه.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و پنجم، زمستان ۱۳۹۸: ۱۲۶-۹۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل جامعه‌شناختی شعر «شاملو» و «ابوماضی» بر پایهٔ نظریهٔ «زالامانسکی»

مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب*
حسین یزدانی**

چکیده

تحولات اجتماعی از آغاز قرن بیستم تاکنون در ادبیات ایران و لبنان بازتابی ویژه داشته است و شعر «شاملو» در ادبیات معاصر ایران و «ابوماضی» در ادبیات معاصر لبنان از منظر بازتاب تحوّلات اجتماعی اهمیّتی ویژه دارند. مقالهٔ پیش روی با هدف تبیین بازتاب رخدادهای اجتماعی در شعر شاملو و ابوماضی بر پایهٔ نظریّهٔ محتواهای مسلط «هنری زالامانسکی» مبنی بر «جامعه‌شناسی ادبیّات» با رویکردی توصیفی- تحلیلی بر اساس مکتب آمریکایی ادبیّات تطبیقی انجام شده است. دستاورد پژوهش نشان می‌دهد که تحوّلات اجتماعی معاصر ایران و لبنان در شعر شاملو و ابوماضی، کارکردی آشکار داشته و مضامینی مشترک در شعر متعهّد این دو شاعر ایرانی و لبنانی پدید آورده است. پاسخ و راهکار این دو شاعر در قبال معضلات جامعهٔ خود -که از دیدگاه زالامانسکی، این پاسخ در انواع ادبی گوناگون متبلور می‌شود- «مبارزه برای آزادی» است. شاملو مبارزه با خفقان رژیم پهلوی و ابوماضی مبارزه در برابر ستم‌های حکومت عثمانی را به تصویر کشیده است. مفاهیمی چون رنج مهاجرت، وطن‌دوستی، انتقاد از فقر و رنج مردم، شکوه از استبداد حاکم، روشنگری و ظلم‌ستیزی، آزادی‌خواهی و عدالت‌جویی از مفاهیم اجتماعی شعر این دو شاعر است. این مضامین با توجه به نظریهٔ زالامانسکی که

* نویسنده مسئول: مربی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین پیشوا، ایران
aliakbarzade@iauvaramin.ac.ir
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران H.yazdani@pnu.ac.ir

برخی ادبا تنها به روایت تجربه‌های اجتماعی خود بدون بهره‌مندی از زیبایی‌آفرینی ادبی می‌پردازند و رویکرد برخی دیگر خلاقانه و هنرمندانه است، توسط هر دو با تخیّل‌گرایی و تصویرآفرینی شاعرانه سروده شده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، جامعه‌شناسی ادبیّات، شاملو، ابوماضی و هنری زالامانسکی.

مقدمه

ادبیّات هر ملّت، بازتاب فرهنگ و زاییدهٔ تحوّلات سیاسی- اجتماعی آن ملّت است؛ آنگونه که با جست‌وجو در آثار ادبی یک قوم می‌توان به اصول حاکم بر سیاست و اجتماع آنان، در محدودهٔ خاصّی از زمان دست یافت. برخی شاعران، بیش از دیگر ادیبان از روند سیاسی اجتماعی جامعهٔ خود تأثیر پذیرفته‌اند. به عبارتی علاوه بر تأثیری که آفرینندهٔ ادبی از سیاست و اجتماع خود دریافت می‌کند و اثر ادبی خویش را دانسته یا نادانسته، آیینهٔ پژواک آن می‌سازد، گویی اینان درد اجتماع نیز دارند و رسالت و دغدغه‌شان، بیان متعهّدانهٔ مفاهیم سیاسی- اجتماعی است. شاعران مورد مطالعهٔ این پژوهش، احمد شاملو (۱۳۰۴- ۱۳۷۹) و ایلیا ابوماضی (۱۸۹۰- ۱۹۵۷)، چنین رویکردی دارند و هر یک با روشنگری سیاسی- اجتماعی و انتقال دیدگاه‌های خویش در مسیر بالندگی جوامع خویش گام برمی‌دارند.

پژوهش پیش روی، مضامین سیاسی- اجتماعی را در شعر دو شاعرِ مورد مطالعه، از منظر مطالعات بینارشته‌ای کاویده است، چنان‌که مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی، رابطهٔ ادبیّات را با سایر رشته‌های علوم انسانی و هنرهای زیبا بررسی می‌کند. هنری رماک[1]، نظریه‌پرداز ادبیات تطبیقی، حوزه‌های معرفتی و اعتقادی مانند هنرها (نقاشی، پیکرتراشی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی و ادیان را نیز وارد ادبیّات تطبیقی می‌کند (رماک، ۱۳۹۱: ۶۵-۶۶). رماک و همکاران وی، مقولهٔ اثرپذیری یا اثرگذاری را شرط انجام تحقیقات تطبیقی نمی‌دانند، بلکه برخی شباهت‌ها میان آثار از نگاه ایشان، برگرفته از روح مشترک تمامی انسان‌هاست و ادبیّات به عنوان یک پدیدهٔ جهانی در ارتباط با سایر رشته‌های دانش بشری و هنرهای زیبا قابل پژوهش است (همان: ۶۹). با این نگاه، ادبیّات تطبیقی به نقد ادبی نزدیک است.

اکنون برآنیم تا بدانیم که با توجه به نظریهٔ محتواهای مسلط هنری زالامانسکی[2]، بازتاب پدیده‌های سیاسی و اجتماعی در شعر شاملو و ابوماضی چگونه است؟ و این دو شاعر، چه رویکردها یا پاسخ‌هایی در مواجهه با مسائل سیاسی و اجتماعی روزگار خود عرضه می‌کنند؟ هدف آن است که با تحلیل جامعه‌شناسانهٔ شعر شاملو و ابوماضی در

1. H.Remak
2. Henri Zalamansky

چهارچوب نظریهٔ زالامانسکی، به شناخت و مقایسهٔ مضامین سیاسی- اجتماعی شعر این دو شاعر ایرانی و لبنانی پرداخته شود؛ زیرا با وجود تحقیق بسیار درباره دو شاعر یادشده، انجام چنین پژوهشی به عنوان موضوعی بینارشته‌ای در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، پیش از این صورت نپذیرفته و ضروری به نظر می‌رسد.

تعریف موضوع

احمد شاملو مبدع شعر سپید، روزنامه‌نگار، پژوهشگر، نویسنده و مترجم معروف ایرانی است که الهام‌بخش برخی شاعران معاصر در قالب، مضمون و طرز بیان شعر است و ایلیا ابوماضی نیز شاعر، روزنامه‌نگار و مترجمی لبنانی‌الأصل است که تحوّلاتی در شعر معاصر عرب آفریده است. هر دو شاعر از فرهنگ و ادبیّات غرب تأثیر پذیرفته و در دگرگونی‌های شعر سرزمین خود سهم بسزایی دارند. نگرش سیاسی- اجتماعی احمد شاملو و ایلیا ابوماضی بدون آنکه با یکدیگر مراوده‌ای شخصی داشته باشند، وحدت فکری و رابطهٔ معناداری در حوزهٔ اندیشه و آرمان دارد و مبارزهٔ سیاسی و ظلم‌ستیزی از درون‌مایه‌های شعری آنهاست.

ضرورت، اهمیّت و هدف

از آنجا که شعر اجتماعی، انسان‌مدار و جامعه‌مدار است، بازتاب ارزش‌های اجتماعی و آرمان‌های مردم یک سرزمین است و زمینهٔ تحوّلات سیاسی- اجتماعی را فراهم می‌کند. بنابراین، پژوهش در درون‌مایه‌های چنین شعری، امری ضروری به نظر می‌رسد. سخن فردینان برونتیر[1] (۱۸۹۴-۱۹۰۶)، استاد ادبیّات فرانسه -موهانتی[2]- که می‌گوید: «ما هرگز خودمان را نخواهیم شناخت، اگر فقط خودمان را بشناسیم» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۲۳)، برای درک ضرورت مطالعات ادبیّات تطبیقی کافی است. ادبیّات تطبیقی نگاهی جهان‌شمول به محقق می‌بخشد؛ مرزهای سیاسی، زبانی، ملّی و فرهنگی را درمی‌نوردد و افق‌های جدید اندیشه‌های جهانی را فراروی پژوهشگران می‌گشاید. ادبیّات تطبیقی در

1. Ferdinand Brunetiere
2. Mohanty

پی ایجاد نوعی تعامل و گفتمان میان ملّت‌ها و هنرها و رشته‌های گوناگون دانش بشری است و می‌تواند فارغ از زبان، نژاد و محدوده‌های بستهٔ جغرافیایی، در روزگاری که گفتمان غالب جهان، جنگ، عداوت و ستیز است، راهی به سوی آشتی میان فرهنگ‌ها و سرزمین‌ها باشد. بنابراین پژوهش در حوزهٔ ادب تطبیقی، ضروری است و پژوهش حاضر می‌تواند بخشی از پیوند ادبی میان ایران و ادبیات عرب را فراهم آورد.

پرسش‌های پژوهش

- با توجه به نظریهٔ محتواهای مسلط هنری زالامانسکی، بازتاب پدیده‌های سیاسی و اجتماعی در شعر شاملو و ابوماضی چگونه است؟
- رویکردها یا پاسخ‌های این دو شاعر به معضلات سیاسی- اجتماعی روزگار خود چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی در بررسی اندیشه و سروده‌های این دو شاعر به صورت مجزا نگاشته شده است که اشعار شاعران مورد مطالعه با شاعران هم‌زبان و غیر هم‌زبان به گونهٔ تطبیقی بررسی شده، یا برخی سروده‌های ایشان جداگانه کاویده شده است. برخی از پژوهشگرانی که به موارد یادشده پرداخته‌اند، به ترتیب تاریخی پژوهش‌ها عبارتند از: روشن‌فکر (۱۳۸۶)، جلوهٔ رمانتیسم را در شعر سهراب سپهری و ایلیا ابوماضی پژوهیده است. پیرانی (۱۳۸۸)، شعر ایلیا ابوماضی و خیّام را بررسی تطبیقی کرده است. محسنی‌نیا و رحیمی (۱۳۹۱) به تحلیل اشعار اجتماعی و انسان‌گرایانهٔ مهدی اخوان ثالث و ایلیا ابوماضی پرداخته‌اند. ملک‌پایین و همکاران (۱۳۹۵) به واکاوی برون‌متنی و درون‌متنی اشعار متعهّد شاملو در دهه‌های بیست و سی پرداخته‌اند. کبوتری و همکاران (۱۳۹۶)، نگاهی تطبیقی به شعر احمد شاملو و احمد مطر از منظر روان‌شناختی افکنده‌اند و جعفری و نیک‌منش (۱۳۹۷) که عشق پدرانه را در شعر احمد شاملو و نزار قبّانی به گونه‌ای تطبیقی و روان‌شناسانه بررسی کرده‌اند. اما پژوهشی در مقایسهٔ مضامین سیاسی- اجتماعی شعر شاملو و ابوماضی بر اساس نظریهٔ هنری زالامانسکی،

دیده نشد. بنابراین نگارش چنین مقاله‌ای ضروری به نظر می‌رسد.

روش پژوهش و چارچوب نظری

روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی از گونهٔ کیفی و هنجاری است و با استناد به اشعار دو شاعر فراهم آمده است. همچنین اسناد و مدارک موجود اعم از کتاب، پایان‌نامه و مقاله که هر یک به نوعی با موضوع مورد نظر ارتباط معنایی داشته‌اند نیز بررسی شده است. مطالعات میان‌رشته‌ای، چهارچوب نظری پژوهش است که در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی مکتب آمریکایی است و نظریّهٔ محتواهای مسلط جامعه‌شناختی از هنری زالامانسکی، مبنای مطالعهٔ تطبیقی پژوهش پیش روی است.

پردازش تحلیلی موضوع

اوضاع سیاسی- اجتماعی معاصر در ایران و لبنان و تأثیر آن بر ادب معاصر دو کشور

ادب هر سرزمینی از نگاه جامعه‌شناسی ادبیّات، بازتاب تحوّلات سیاسی- اجتماعی آن دیار است. بنابراین، پیش از تحلیل شعر شاملو و ابوماضی، اوضاع سیاسی و اجتماعی کشورهای ایران و لبنان در روزگار معاصر ارزیابی شده است. قرن بیستم، دوران نوآوری در نظریّه‌پردازی، علوم، فنون و پزشکی است و ویرانی‌ها و آشوب‌های جنگ جهانی دوّم (۱۹۳۹- ۱۹۴۵) نیز در کنار این پیشرفت‌هاست. هرچند روند صنعتی و مکانیزه شدن زندگی بشر که از قرن نوزدهم آغاز شده بود، روی به فزونی نهاد (ولک، ۱۳۸۳، ج۵: ۱۲۴-۱۳۳).

تحوّلات شعر فارسی و عربی با توجّه به اشتراک در زمینه‌های فکری و فرهنگی- اجتماعی در سدهٔ اخیر، صرف‌نظر از برخی تفاوت‌ها، تقریباً روند مشابهی داشته است. در ایران مقارن با مشروطیّت، رویکرد شعر فارسی به مفاهیم اجتماعی و سیاسی بیش از پیش فزونی یافت و شاعر دارای رسالت سیاسی و اجتماعی شد. در جهان عرب نیز پس از آشنایی مصریان با فرهنگ غرب و تحوّلات اجتماعی نوین، رهایی شعر از ویژگی‌های عصر انحطاط (فترت) و بازگشت به شعر کهن (عصر عبّاسی) مورد توجّه شاعران قرار گرفت و رویکرد ادبیّات در شکل و نیز مضمون متحوّل شد. از این پس، بیش از همه مضامین سیاسی، فکری، اجتماعی، ملّی و میهنی، مطمح نظر شاعران دو ملّت قرار گرفت.

بنا بر نظر شفیعی کدکنی، آنچه در این صد ساله در شعر عرب روی داده، در شعر فارسی نیز اتفاق افتاده است. بخشی از این تحوّلات در پی آشنایی و ارتباط مردم مصر و لبنان با دنیای غرب صورت پذیرفت و موجبات تحوّل فکری و دگرگونی‌های ادبی آنان را ایجاد کرد. در ایران نیز از دورهٔ قاجار، مراودهٔ ایران با غرب روی به فزونی نهاد و این روند پس از مشروطه با آشنایی متفکّران ایرانی با زبان‌های اروپایی و صنعت ترجمه، ادامهٔ معناداری یافت و موجب بیداری فکری گشت و رویکرد سیاسی- اجتماعی ادبیّات معاصر را بنیاد نهاد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۵ و ۹۲).

نگاهی به تحوّلات شعر معاصر ایران و جایگاه احمد شاملو

تأسیس چاپخانه در تبریز به همت عباس‌میرزا نایب‌السلطنه، انتشار نخستین روزنامهٔ دولتی در دوران محمدشاه قاجار، تأسیس مدرسهٔ دارالفنون، به کارگیری معلّمان خارجی، اعزام دانشجو به خارج از کشور از دورهٔ عبّاس‌میرزا و قائم‌مقام فراهانی (آرین‌پور، ۱۳۷۵، ج۱: ۲۳۰-۲۵۴) و ایجاد نهضت ترجمه، موجبات روشنگری را فراهم آورد. «اشعار مطبوعاتی» با رسالت و هدف بیداری و آگاهی مردم، رواج بسیار یافت و شعر فارسی در ایجاد و تداوم انقلاب مشروطه، نقش بسزایی ایفا کرد و خود نیز به لحاظ مضمون به‌کلّی متحوّل گشته، دارای رسالتی سیاسی- اجتماعی شد و از آن پس، شاعر از مفاهیم جدیدی چون قانون، آزادی‌خواهی، نقد اجتماعی، طبقهٔ کارگر، آموزش زنان، صنعت، اندیشه‌های نوین غرب، عدالت، مشروطیّت و طنز اجتماعی، داد سخن سرداد.

اکنون وقت آن رسیده بود که اندک‌اندک، شعر نه تنها در حوزهٔ محتوا، بلکه به لحاظ قالب نیز دگرگون شود. پس از مدّتی پیکار میان سنّت‌گرایان و نوجویان، نیما یوشیج (۱۲۷۶- ۱۳۳۸) سرانجام توانست کوشش‌های پیش از خود را به ثمر رسانده، شعر نو فارسی را هویت بخشد. با این سرآغاز تازه، پس از او سیل عظیمی از پیروان شعر نیمایی -چون شاملو- به ظهور رسیدند.

شاملو، متولد ۱۳۰۴ در تهران، متخلّص به «الف. بامداد» که فعّالیّت‌های پرشمار او در زمینه‌های متفاوت اجتماعی، ادبی، علمی و هنری تحسین‌برانگیز است، ابتدا به شیوهٔ کلاسیک شعر می‌سرود. امّا ملاقات او در سال ۱۳۲۵ با نیمایوشیج، موجب پیروی وی از سبک نیمایی شد، تا اینکه نگاه متفاوت و البته روحیّهٔ سرکش شاملو که معمولاً اهل

دنباله‌روی نبود، موجب شد تا در ۱۳۲۶ با مجموعهٔ «آهنگ‌های فراموش‌شده»، مبدع طرزی جدید از شعر نیمایی به نام شعر منثور یا شعر سپید گردد. در شعر سپید، وزن عروضی رعایت نمی‌شود، امّا کلام، همچنان آهنگین است. به عبارتی گویی شعری نثرگونه است که به جای وزن عروضی از موسیقی کناری و درونی بهره می‌جوید.

برخی اشعار فرانسوی و نیز اشعار پلکانی مایاکوفسکی -شاعر روس-، تأثیر مستقیم بر شعر سپید شاملو نهاد. هرچند شاملو، خود منکر این تأثیرپذیری باشد، این نکته چیزی از مقام والای او در شعر فارسی نمی‌کاهد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۵۷-۵۸). شعر شاملویی ابتدا در میان ادیبان، مقبول واقع نشد و به قول خود شاملو: «ریشخندمان می‌کردند و می‌گفتند شما آن‌قدر بی‌سواد و بی‌شعورید که نمی‌فهمید آنچه نوشته‌اید، نثر است نه شعر!» (عظیمی، ۱۳۸۴: ۱۰)؛ امّا طولی نکشید که پیروان بسیار یافت. گویی شاملو با این نوآوری، تمامی منطق‌های شعری و تعاریف کهن آن را به سویی افکنده بود و به قول خودش، «منطق شاعرانه» (همان: ۱۳) را بنیان نهاده بود.

شاملو در ۱۳۵۶، در مخالفت با رژیم پهلوی، به آمریکا مهاجرت کرد و مدتی پس از انقلاب به ایران بازگشت و سرانجام در ۱۳۷۹ در میهن، بدرود حیات گفت (ملک پایین و دیگران، ۱۳۹۵: ۷۲)؛ زیرا به قول خودش: «بار غربت سنگین‌تر از توان و تحمّل من است» (همان). گذشته از شعر سپید یا شاملویی، او شاعری خلّاق و نوگراست. خلق واژگان بدیع، ترکیبات نو، ساختار نحوی تازه، صور خیال ابداعی از نوجویی‌های شعری اوست. بازتاب کشاکش سیاسی- اجتماعی بر دیدگاه‌های شاملو اثر نهاد و شعر وی را می‌توان به لحاظ محتوا به سه دوره تقسیم کرد: دورهٔ اوّل، گرایش به اشعار سیاسی- اجتماعی در مجموعه‌های «قطع‌نامه»، «آهن‌ها و احساس‌ها» و «هوای تازه»؛ دورهٔ دوّم که اغلب آثار این دوره در حوزهٔ غنایی و عاشقانه است و مجموعه‌هایی چون «آیدا در آینه»، «درخت و خنجر»، «خاطره‌ها» و دورهٔ سوّم که با آثار وی چون «ققنوس در باران»، «مرثیه‌های خاک»، «شکفتن در مه»، «ابراهیم در آتش» و «دشنه در دیس» مواجه‌ایم و جنبه‌های فلسفی و فکری دارند و مفاهیم اجتماعی، سیاسی و غنایی را در برمی‌گیرند (حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۳۰-۴۰).

نگاهی به تحوّلات شعر معاصر لبنان و جایگاه ایلیا ابوماضی

لبنان تقریبا چهارصد سال، جزئی از امپراتوری عثمانی (۱۲۹۹-۱۹۲۲) بود. شرق عربی در روزگار ایلیا ابوماضی همچنان تحت سیطرهٔ امپراتوری عثمانی بود. وجود خفقان سیاسی، فقدان آزادی بیان و عمل، فقر و نابرابری، نابودی کشاورزی و مالیات‌های سنگین حکومت عثمانی و قوانین فئودالی تملّک زمین توسّط حکومت، عرصه را بر مردم لبنان تنگ کرده، موجب مهاجرت می‌شد (المعوش، ۱۹۷۷: ۲۹). در این دوران، لبنان درگیر جنگ‌های داخلی نیز شد و قدرت‌های جهانی هر یک به بهانهٔ ایجاد صلح در اوضاع داخلی لبنان دخالت می‌کردند. در این روزگاران، ابوماضی به عنوان شاعری مبارز در لبنان و مصر، سرود آزادی و استقلال سر داد. وقتی استعمارگران، او را در کنار مردم ستم‌دیده مشاهده کردند که با استعمار انگلیس مبارزه می‌کند، به او گفتند: گویی تو آهن سرد می‌کوبی و می‌خواهی خورشید را از جایگاهش پایین بکشی (شراره، ۱۹۶۵: ۱۵).

دگرگونی‌های بنیادین جهان عرب در حوزه‌های سیاسی، اجتماعی و فکری با حملهٔ فرانسه به مصر (۱۷۹۸) به رهبری ناپلئون بناپارت (۱۷۶۹-۱۸۲۱) آغاز شد. نفوذ استعمار انگلیس و فرانسه در جهان عرب در سدهٔ نوزدهم موجب پیدایش جنبش‌های میهن‌دوستانه و انقلاب‌های سیاسی شد که باعث بیداری و آگاهی جامعه و البتّه موجب ایجاد شعرهای وطنی، سیاسی و اجتماعی شد (هداره، ۱۹۹۴: ۲۶۸). آگاهی از نقش استعمارگرایانهٔ غرب در جهان عرب، موجب جریحه‌دار شدن حسّ ملّی‌گرایی و وطن‌پرستی شاعران شد و بسیاری از مضامین ملّی و میهنی شکل گرفت.

در اواخر دورهٔ عثمانی با ایجاد تحوّلات سیاسی و ایجاد نوگرایی، عصر نهضت آغاز شد، شعر عرب جانی تازه یافت و مضامین سیاسی- اجتماعی تازه‌ای چون وطن، حقوق زنان، مسائل رفاهی، آموزش و پرورش و قانون بدان راه یافت. مهم‌ترین «عوامل نهضت» عبارتند از: تأسیس مدرسه و دانشگاه، صنعت چاپ و پیدایش مطبوعات، اعزام هیئت‌های اعزامی جوانان عرب به اروپا، دعوت از استادان اروپایی به دانشگاه‌ها، صنعت ترجمه، تأسیس فرهنگستان‌های ادبی، شکل‌گیری نمایشنامه و تآتر، ورود شرق‌شناسان به دنیای عرب. هر یک از این عوامل در ایجاد نهضت ادبی و دگرگونی‌های شعر و نثر عرب،

تأثیر بنیادین نهاد و شباهت‌های این عوامل با دلایل بیداری ایرانیان و تجدّدخواهی ادبی، مقارن با مشروطیّت و مدتّی قبل از آن قابل تأمّل است (ترجانی‌زاده، ۱۳۴۸: ۹۳).

تقریباً اکثر عواملی که در شکل‌گیری شعر نو فارسی دخیل بود، نظیر دست و پاگیر بودن شعر موزون و مقفّا، پاسخگو نبودن مضامین رایج شعر کهن به نیاز جامعه و مسائلی از این‌دست، در شکل‌گیری شعر نو عرب نیز دخالت داشت. از سوی دیگر، تحوّلات سیاسی و اجتماعی قرن نوزدهم که در جهان عرب رخ داد، در ایجاد شعر نو عرب موثّر بود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۹- ۱۸) و ایلیا ابوماضی از سردمداران این دگرگونی‌ها بود. ابوماضی که با ادب غرب آشنا بود، شیوه‌ای آزاد و نوین در شعر معاصر عرب بنیان گذاشت و پس از وی با تأثیری که او بر شاعران سه‌گانه (شکری، عقاد و مازنی) نهاد، آنان توانستند تا دامنهٔ نوآوری در شعر عرب را فراخ‌تر کنند و شیوهٔ رمانتیک خلیل مطران را پرتوان‌تر سازند و این دگرگونی در دو حوزهٔ محتوا (مفاهیم سیاسی- اجتماعی) و زبان، قابل درک بود (هداره، ۱۹۹۴: ۲۰۸).

ابوماضی در سال ۱۸۹۰ که هنوز لبنان زیر یوغ امپراتوری عثمانی بود، در خانواده‌ای فقیر و روستانشین زاده شد و در سال ۱۹۰۱ به امید رهایی از فقر به مصر مهاجرت کرد. مقارن با کار طاقت‌فرسا درس می‌خواند، تا اینکه در ۲۲ سالگی به آمریکا مهاجرت کرد. او در ۱۹۲۹ توانست روزنامهٔ سیاسی- اجتماعی «السمیر» را ماهی دو بار منتشر کند. البتّه بعدها موفق شد تا آن را به روزنامه‌ای سیاسی مبدّل سازد که بخشی از شهرت ابوماضی مرهون همین نشریّه است. ابوماضی را از بنیان‌گذاران ادبیّات مهجَر (مهاجرت یا دور از وطن) عرب می‌دانند. او در ۱۹۵۷ در آمریکا درگذشت (الفاخوری، ۱۹۹۵: ۵۱۰).

ابتدا در مکتب کلاسیسیم و به تقلید از گذشتگان (دورهٔ عبّاسی) با برتری لفظ بر معنا شعر می‌سرود، امّا با پیوستن به اعضای «رابطهٔ القلمیّه»، کلاسیسم را با رمانتیسم درهم آمیخت و در این مرحله، حتّی اصول وزن عروضی را نیز شکست و گاه بدان بی‌اعتنایی کرد (همان: ۵۹۲).

او به لحاظ هستی‌شناسی از خیّام و ابوالعلاء معرّی تأثیر پذیرفت (پیرانی شال، ۱۳۸۸: ۲۵-۳۵). از مهم‌ترین مضامین شعری او، عشق و زیباپرستی، طبیعت، فلسفه، وطن‌پرستی و مبارزه برای رهایی ملّت عرب از ظلم و خفقان است. یکی از دلایل شهرت او، وطنیّه‌های شاعر است و یکی از بارزترین ویژگی‌های شعر او، بهره‌گیری از منابع دینی و

به‌خصوص قرآن کریم است، چنان‌که حتّی عنوان برخی قصایدش را از واژه‌های قرآنی برگزیده، مانند: «الی الله راجِعون» و «کُلوُا و اشرَبوا» (البرهومی، ۱۹۹۳: ۵۸).

مبانی نظری تحقیق

نقد جامعه‌شناختی دارای شاخه‌های مختلفی است که نظریهٔ نقد محتواها از هنری زالامانسکی، یکی از مهم‌ترین و کارآمدترین شاخه‌های آن تلقی می‌شود. در این روش، پژوهشگری که در عرصهٔ نقد جامعه‌شناختی ادبی قدم می‌زند، بر محتوا و درون‌مایهٔ مسلّطِ اثر ادبی تمرکز می‌کند و از طریق شناخت محتواهای مطرح‌شده در اثر، به مهم‌ترین جریان‌ها و گرایش‌های فکری اجتماع خویش دست می‌یابد. در واقع خواننده با شناخت محتواهایی که نویسنده در اثرش بیان کرده است، با الگوهای عقیدتی و جریان‌های فکری رایج در جامعه آشنا می‌شود. این شیوه، پس از مطالعهٔ دقیق و عمیق اثر ادبی، محتوا و درون‌مایه‌های آن را بر اساس اهمیتشان طبقه‌بندی می‌کند، تا از این راه دریابید که نویسنده دربارهٔ مسائل اجتماعیِ خاصی که در دوران نگارش اثرش در جامعه جریان داشته است، چه اطلاعاتی به ما می‌دهد.

زالامانسکی با این رویکرد به مطالعه و تحلیل جامعه‌شناسانهٔ آثار ادبی می‌پردازد. «او معتقد است که با صورت‌برداری از محتوای آثار و رده‌بندی آنها، کامل‌ترین مصالح برای بررسی جامعه‌شناختی ادبیات فراهم می‌آید. هر نویسنده‌ای در دوران خود به مجموعه‌ای از پرسش‌ها و مسائل اجتماعی پاسخ می‌گوید و با بررسی آثار نویسندگان ادوار مختلف می‌توان دریافت که پاسخ‌های نویسندگان آن ادوار به مسائل اجتماعی و فرهنگی آن دوران چه بوده است. ممکن است بتوان از خلال اثر نویسنده به راه‌حل‌های اجتماعی‌ای که او به صورت ضمنی برای مسائل و مشکلات ارائه می‌دهد نیز پی برد» (عسگری، ۱۳۸۷: ۵۱). در این رویکرد، آثار ادبی به اَسنادی اجتماعی بدل می‌شوند که با تمرکز و شناخت محتوا و درون‌مایه‌های جامعه‌شناسانه در آنها، می‌توان به روند وقایع تاریخی و نحوهٔ تحوّلات جامعه‌ای پی برد که آثار ادبی در بستر آن جامعه خلق شده‌اند.

در دیگر نظریه‌های نقد جامعه‌شناختی، مانند نظریهٔ جامعه‌شناسی ساختاری لوکاچ و گلدمن، به جنبه‌های جمال‌شناسی اثر نیز توجه می‌شود (گلدمن، ۱۳۸۱: ۲۵۰- ۲۶۲)؛ در حالی که در شیوهٔ نقد محتواها، توجه منتقد جامعه‌شناس ادبی بیشتر معطوف به

درون‌مایه و محتواست. به همین سبب در اینجا، تضاد میان ساختار و محتوا، بحثی کاذب به نظر می‌رسد؛ زیرا منتقد به یافتن برگردانِ محتواهای واقعی در متن ادبی بسنده می‌کند و درصدد است تا دریابد که ذهن خوانندگان با چه محتواهای جامعه‌شناختی انباشته می‌شود.

زالامانسکی جهت حصول نتیجه‌ای مطلوب‌تر و تکمیل نظریهٔ خویش، از روش دیگری نیز بهره می‌برد که آن، جامعه‌شناسی انواع ادبی است. بدین معنی که هر نوع ادبی از حیث فضای فکری و گرایش‌های اجتماعی، ویژگی‌های منحصر به خود را دارد و از این نظر، انواع مختلف ادبی با یکدیگر تفاوت‌هایی بنیادی دارند. «برحسب این که با رمان، نمایش‌نامه یا شعر سروکار داشته باشیم، باید با پاسخ‌های متفاوتی روبه‌رو شویم. این پاسخ‌های متفاوت، کارکرد هر نوع -یعنی نحوهٔ خاص برخورد با یک مسئله- را می‌سازند. همین پاسخ خاص برای ما در حکم ویژگی هر نوع است» (زالامانسکی، ۱۳۷۷: ۲۷۴). در متن مقالهٔ حاضر به نوع پاسخگویی شاملو و ابوماضی به مشکلات جامعهٔ خود اشاره خواهد شد.

از دیگر سوی به نظر زالامانسکی، برخی آثار حاوی مضامین اجتماعی است، اما بی‌بهره از تخیل‌گرایی و تصویرآفرینی شاعرانه. در حقیقت شاعر یا نویسنده در این آثار به توصیف یا روایت تجربهٔ شخصی خود بسنده می‌کند، بی‌آنکه این تجربه را خلاقانه و هنرمندانه به جهان اثر منتقل سازد (همان: ۳۰۰). از این دیدگاه می‌بایست بررسی کرد که تخیل و تصویرسازی شاعرانه در انتقال مفاهیم اجتماعی توسط شاملو و ابوماضی، چه جایگاهی دارد.

موضوعات سیاسی و اجتماعی مشترک در شعر شاملو و ابوماضی

وطن‌دوستی

بر اساس نظریّهٔ جامعه‌شناسی ادبیات و داد و ستد دوسویهٔ ادیب و اجتماع او، شاملو و ابوماضی (به‌ویژه که این دو، شاعرانی کاملاً سیاسی و اجتماعی‌اند) نیز از حیات اجتماعی که در آن زیست می‌کنند، دور نیستند و قطعاً نمی‌توانند نسبت به وطن خود، شور و شوقی را اظهار نکنند. هرچند شاملو، دورهٔ کوتاهی مهاجرت کرده و نیز در دنیای غرب شناخته شده بوده و برای سخنرانی، برگزاری نشست‌های ادبی و تدریس در

دانشگاه دعوت می‌شده (سرکیسیان، ۱۳۷۸: ۱۹- ۲۱)، عشق به وطن، چنان در جان وی ریشه دوانده که توان و میل جلای همیشگی وطن را نداشته است:

«من اینجایی‌ام، وطن من اینجاست. به جهان نگاه می‌کنم امّا فقط از روی این یک تخته‌پوست، دیگران خود بهتر می‌دانند که چرا جلای وطن کرده‌اند. من اینجایی هستم. چراغم در این خانه می‌سوزد. آبم در این کوزه ایاز می‌خورد و نانم در این سفره است. اینجا به من به زبان خودم سلام می‌کنند و من ناگزیر نیستم در جوابشان بن ژور و گودمرنینگ بگویم» (شاملو، ۱۳۶۶: ۲۵).

وطن‌دوستی در بسیاری از اشعار شاملو متبلور است و آن را با تصویرآفرینی‌های شاعرانه همراه می‌سازد:

«بگذار آفتاب من پیراهنم باشد/ و آسمان من/ آن کهنه‌کرباس بی‌رنگ/ بگذار بر زمین خود بایستم/ بر خاکی از برادهٔ الماس و رعشه و درد/ بگذار سرزمینم را زیر پای خود احساس کنم/ و صدای رویش خود را بشنوم/ و...» (همان، ۱۳۸۴: ۸۱۰).

«زمین خود» کنایه از ایران است که شاعر از آنِ خود می‌داند و این سرزمین از دیدگاه شاعرانهٔ او، براده‌های الماس دارد که نمادی از ثروت و منابع ایران است و البته «رعشه و درد»ی که شاعر ترجیح می‌دهد آن را به جان بخرد و ایران را بدرود نگوید. شاعر در ادامه، خود را چون درختی به تصویر می‌کشد که در خاکِ خود در حال بالندگی است و قطعاً درخت را اگر از رستنگاه خود برکنند، خشک خواهد شد.

شعر وطنی از دلایل شهرت ابوماضی در شاعری است، چنان‌که لبنان را چنین شاعرانه به تصویر کشیده است:

لَو انَّ فی کیوانَ دارَ إقامَتی هُوَ جَنَّةُ لهجرتُ کیواناً اِلی لبنانَ
الخُلدِ الّتی مَنیَ بها رُسُلُ الهُدی قَدَماً بَنی الإنسانِ

(ابوماضی، ۲۰۰۶: ۴۹۹)

(ترجمه: اگر خانهٔ اقامت من در ستارهٔ کیوان هم باشد، حتماً از آنجا به لبنان هجرت

می‌کنم، زیرا لبنان بهشت جاودانه‌ای است که پیامبران برای هدایت فرزندان آدم، قدم بر آنجا نهادند.)

کیوان، نماد بلندی و اوج است و هرچند ابوماضی فقط مدتّی در لبنان زندگی کرده و برای رهایی از فقر به مصر و آنگاه به آمریکا مهاجرت کرده -که گویی با توجّه به بُعد مسافتش به لبنان، کیوان، استعاره از آن باشد-، به نظر می‌رسد که همیشه آرزوی بازگشت به موطن اصلی را در سر می‌پرورانده است.

ابوماضی در ابیات زیر، گویی با وطن خود به دردِ دل نشسته و می‌خواهد لبنان را مُجاب سازد که همچنان شیفتهٔ اوست و هجرت از سر بی‌مهری نبوده است:

شـــردَت اَهلَـــکَ النوائـــبُ فـــی الارضِ　　و کـــــانوا کَـــــأنّجم الجَـــــوزاءِ
مـــا هَجَرنـــاکَ اِذ هَجَرنـــاکَ طَوعـــاً　　لاتظُنّـــی العُقـــوقَ فـــی الأبنـــاءِ

(ابوماضی، ۲۰۰۶: ۱۹)

(ترجمه: سختی‌ها، مردم تو را در سرزمین‌های دیگر پراکنده ساخت، در حالی که آنان مانند ستاره‌های دوپیکر، نورانی و درخشان بودند. ما مهاجران از روی میل و رغبت، تو را ترک نگفتیم. به فرزندان خود گمان نافرمانی مبر.)

شاعر در ادامه، خود و دیگر مهاجران را به «قوم موسی» تشبیه می‌کند که دور از وطن، سرگردانند.

شاعر در قصیدهٔ «الشّاعر فی السّماء»، گویی با خداوند به گفت‌وگو نشسته است. خدا در آسمان‌ها به او نعمت‌هایی را پیشنهاد می‌دهد، امّا هیچ‌کدام، روح آواره و دور از وطن شاعر را خرسند نمی‌کند، تا اینکه خدا خواسته‌اش را می‌پرسد و او چنین می‌گوید:

رَآنـــــــــی اللهُ ذاتَ یَـــــــــومٍ　　فـــی الأرضِ أبکـــی مِـــنَ الشـــقاءِ
فَقُلـــتُ یـــا ربِّ، فصـــلُ صـــیفٍ　　فـــی ارضِ لبنـــانَ أو شـــتاءِ

(همان: ۶۸)

(ترجمه: رؤیایی در جانم شعله می‌کشد. هرچند ترس و آزرم مانع بروز آن می‌شود، این رؤیا آن است که ای کاش تابستان بود و من در طبیعت لبنان گشت می‌زدم، یا زمستان بود و در لبنان بودم.)

بدین ترتیب برترین آرزوی شاعر در غربت، حضور در وطن در تابستان یا زمستان

(کنایه از همیشه) است. ابوماضی در اشعار بسیاری، عاشقانه با وطن خود سخن می‌گوید:

وطـــــنَ النُّجـــــومِ...أنـــــا هُنـــــا حَـــــدّق...أتـــــذكّرُ مَـــــن أنـــــا

(ابوماضی، ۲۰۰۶: ۲۹)

(ترجمه: ای سرزمین ستاره‌ها من اینجا هستم. بنگر، آیا به یاد می‌آوری من که هستم!)

قریب به پنجاه سال دوری از وطن، شاعر را عاشقانه تشنهٔ دیدار کرده است. گویی جلوه‌های زیبای طبیعت نیز هرچند او را به یاد لبنان می‌اندازند، در برابر زیبایی‌های وطن، هیچ ارزشی ندارند تا درخور مقایسه باشند:

وَ لَرُبَّمـــا جَبَـــلُ الشِّـــبهةُ بِـــهِ مُستَرسِـــلاً مَـــعَ روعـــةِ التشـــبيهِ

فَـــأقولُ يحكيـــهِ، و أعلـــمُ أنّـــهُ مَهمـــا سَـــما، هيهـــاتَ أن يَحكيـــهِ

(همان: ۱۰۰)

(ترجمه: چه‌بسا کوهی که من آن را با سهل‌انگاری، با وجود اندک زیبای‌اش به کوه لبنان تشبیه می‌کنم. پس می‌گویم به او شبیه است، در حالی که می‌دانم که آن کوه تا هرجا که بالا رود، بعید است شبیه او شود.)

درباره وطنیّه‌های ابوماضی می‌توان شاهد مثال‌های بسیاری را ذکر و بررسی کرد. البته به نظر می‌رسد که دوری درازمدّت از وطن نیز در شکل‌گیری مقولهٔ دلتنگی برای لبنان نزد شاعر بسیار تأثیرگذار بوده است که در این مجال اندک به همین مقدار از شواهد شعری، بسنده می‌شود.

وطنیّه‌های هر دو شاعر بر اساس نظریهٔ زالامانسکی، همچون اسنادی تاریخی به شمار می‌روند. به‌ویژه زمانی که هر دو شاعر از مهاجرت، داد شکوه سر می‌دهند. به هر حال پارادوکسی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که چگونه ممکن است ادیبی اینگونه مهاجرت را تقبیح کند یا دلتنگ وطن باشد، با این حال جلای وطن را برگزیند! قطعاً بر اساس این اسناد تاریخی، مهاجرت مطلوب ایشان نبوده، بلکه به دلیل وضعیت بسیار بد سیاسی- اجتماعی، آنان یارای ماندن در وطن را نداشته‌اند. به‌ویژه درباره ابوماضی که اغلب در مهاجرت بوده، زیرا ابوماضی به دلیل ستم عثمانی و فرار از فقر، مهاجرت کرده و شاملو هرچند اغلب عمر را در وطن سپری کرده، ماندنِ او با توجه به گلایه‌های بسیار

از اوضاع سیاسی- اجتماعی دوران پهلوی -که در سطور آینده بدان‌ها خواهیم پرداخت- به جهت اوضاع مطلوب وطن نبوده، بلکه غم غربت را برنمی‌تافته است.

شعر متعهّد

در ادبیات و نقد ادبی، اصطلاح «ادبیات متعهّد» عمدتاً در توصیف آثار کسانی به کار می‌رود که به دفاع از اعتقادات خاص و فعالیت‌های خاص ایدئولوژیک و سیاسی، به منظور ایجاد اصلاحات سیاسی معروف هستند (تلطّف، ۱۳۹۴: ۱۸). با کناره‌گیری رضاشاه از سلطنت در سال ۱۳۲۰ و با پیروزی متفقین در جنگ دوم جهانی، نوعی جنبش اجتماعی و در کنار آن جنبش ادبی در ایران نضج می‌گیرد که مشخصهٔ اصلی‌اش، تعهّد به یک برنامهٔ سیاسی- ایدئولوژیک مشخص در حمایت از مردم، دشمنی با ظلم و فقر و ضدیت با نظام مستقر است. این ادبیات ایدئولوژیک پس از کودتای ۱۳۳۲ ش. به اوج خود می‌رسد. بسیاری از ادبا به بلندگوهای تبلیغاتی اتحاد جماهیر شوروی -که در آن روزگار در اوج قدرت بود- بدل می‌شوند. بنابراین ادبیات متعهّد پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد. ادبیاتی که نقد، تئوری و حتی استعارات خود را از مارکسیسم می‌گیرد. جنبش ادبیات متعهّد تا قبل از انقلاب ۱۳۵۷ ادامه می‌یابد (همان: ۱۵۵-۱۵۹).

بنابراین در فاصلهٔ زمانی کودتای بیست و هشتم مرداد ۱۳۳۲ تا بهمن ۱۳۵۷، شعر سیاسی- اجتماعی فارسی، سیر نسبتاً سریعِ تکاملیِ خود را می‌پیماید؛ زیرا در پی دگرگونی‌های اجتماعی گسترده، خفقان و سانسور نیز بر جامعهٔ ایرانی چنگ می‌افکند و ویژگی شعر آزادی‌خواهانهٔ این دوره برای گریز از سانسور و ممیّزی، بیان استعاری و زبان نمادین آن است (قانون‌پرور، ۱۳۹۵: ۱۶۸-۱۷۱).

شاملو و ابوماضی در اشعار متعهّد خود -که در سطور پیش روی بررسی می‌شود- کاملاً زبان گویای جامعهٔ خویش‌اند. گویی این مردم روزگار آنان‌اند، که از وضعیت خفقان موجود شکایت می‌کنند و فریاد آرمان‌خواهی و آزادی سر می‌دهند. همچنین بر اساس نظریهٔ جامعه‌شناسی ادبیّات، افراد را نمی‌توان به گونه‌ای جداگانه از حیات اجتماعی آنان درک کرد. از این دیدگاه، شاملو و ابوماضی و نیز آثار ایشان، بدون تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بر اجتماع دوران خود، قابل نقد و بررسی نیستند. از سوی دیگر، شاملو شاعری است با دیدگاه ایدئولوژیک چپ‌گرا. یعنی با توجه به نظریهٔ نقد

محتواها از هنری زالامانسکی که هر شاعر یا نویسنده‌ای نسبت به مشکلات جامعهٔ خود پاسخ خاص خود را دارد، پاسخ او به معضلات اجتماعی و راهکاری که او ارائه می‌دهد، راه‌کارهای چپ‌گرایانه است که نمونه‌هایی از آن را در اشعار شاهدمثال خواهیم دید. ابوماضی نیز هرچند چنین دیدگاهی ندارد، دفاع از مردم و حق‌گرایی اجتماعی در اشعار او، سهم بسزایی دارد و پاسخ او نسبت به مشکلات اجتماعی است.

شاملو، اشعار کهن و دارای مضامین سنّتی را پیوسته زیر سؤال می‌برد و آنها را غیر متعهّد می‌داند. هرچند اینگونه داوری‌ها گاهی مقداری افراطی به نظر می‌رسد و پیمودن راه افراط در دیدگاه‌های چپ‌گرا عموماً دیده می‌شود، شاملو حتی پای را از دیدگاه چپ‌گرا نیز فراتر نهاده، شعر را یکسره سیاسی می‌کند. او حتی حمایت از شعرهایی همچون اشعار «حمیدی شیرازی» را که فارغ از مسائل سیاسی و اجتماعی بود، شیطانی و ضد انقلابی می‌شمارد (تلطّف، ۱۳۹۴: ۱۶۶). او شعر کلاسیک را در بندِ خال و خطّ یار می‌داند:

> «موضوع شعر شاعر پیشین، از زندگی نبود/ در آسمان خشک خیالش او/ جز با شراب و یار نمی‌کرد گفت‌وگو/ او در خیال بود، شب و روز/ در دامِ گیسِ مضحکِ معشوقه، پای‌بند» (شاملو، ۱۳۸۴: ۱۴۰).

شاملو، شعر سنتّی را مربوط به واقعیّت زندگی نمی‌داند و آن را گرفتار گیس تمسخرآمیز معشوقه می‌پندارد که در استفاده از واژهٔ گیس به جای گیسو، نوعی خوارداشت و بیان بی‌مقداری نیز نهفته است. همچنین به زعم او، شعر کلاسیک فاقد سود سیاسی- اجتماعی است و کاربردی ندارد:

> «آن را به جای متّه نمی‌شد، به کار زد/ در راه‌های رزم/ با دست‌کار شعر/ هر دیو صخره را/ از پیش راه خلق/ نمی‌شد، کنار زد/ یعنی اثر نداشت، وجودش/ فرقی نداشت، بود و نبودش/ آن را به جای دار نمی‌شد، به کار برد» (همان).

از دیدگاه او، آن کلامی به راستی شعر است که همچون «متّه» تأثیرگذار باشد. در رزمگاه و مواجهه با «دیو صخره» (که نمادی از پلیدی و ستم است) به عنوان ابزاری جنگی به کارِ «خلق» بیاید و حتّی چونان «دارِ» مکافات به مجازات ستم‌کاران برآید!

بدین ترتیب رسالتی که شاعر برای دنیای شاعرانهٔ خود پذیرفته و تنها حاضر است در آن گام بردارد، شعر متعهّدانه و دردمندِ مسائل سیاسی- اجتماعی است. او پیش از انقلاب اسلامی، چندین بار راهی زندان شد؛ ۱۳۲۱- ۱۳۲۳ بعد از فعالیّت‌های سیاسی، بار دیگر در سال ۱۳۳۲ که تمامی شعرهای آن سال خود را در زندان سرود و سرانجام در ۱۳۳۶. شاملو بارها از سرایش مجموعهٔ غیر متعهّد خود -«آهنگ‌های فراموش‌شده»- که در سال‌های جوانی سروده بود، اظهار ندامت کرد: «دیر، امّا ناگهان بیدار شده بودم. تعهّد را تا مغز استخوان‌هایم حس می‌کردم. «آهنگ‌های فراموش‌شده» می‌بایست صمیمانه، همچون خطایی بزرگ، اعتراف و محکوم شود و با آن، عدم تعهّد و بی‌خبریِ گذشته» (شاملو، ۱۳۸۴: ۱۰۵۷-۱۰۵۸).

از سوی دیگر، ایلیا ابوماضی که در خانواده‌ای فقیر رشد یافته بود و همان‌طور که پیش از این اشاره رفت، فقر شدید و اوضاع اجتماعی نامناسبِ لبنان آن روزگار، او را به مهاجرت واداشته بود، خود دردآشنای رنج‌های اجتماعی بود و آنگونه که در سطور پیش روی خواهد آمد، شعر او شعر مبارزه علیه ظلم و سرشار از حساسیّت‌های منتقدانهٔ سیاسی- اجتماعی است. هرچند او دور از وطن، شعر مهجر می‌سراید، متعهّدانه، رویدادهای سیاسی- اجتماعی لبنان را رصد کرده، آنها را به نقد می‌کشد و حاضر به بی‌توجّهی نسبت به قوم خود نیست و همچنان به شعر متعهّدانه پایبند است:

أأبیتُ ألهُو و الهُمومُ تُحیطُ بی و أنامُ عَن قومی وَ قَومی فی خَطَرٍ

(ابوماضی، ۲۰۰۶: ۷۶)

(ترجمه: آیا با خوش‌گذرانی شب را به صبح سپری کنم؟ در حالی که اندوه‌ها مرا در بر گرفته‌اند؟ و آیا با بی‌توجّهی به قومم سر بر بالین گذارم، حال آنکه قومم در خطرند؟)

فقر و رنج مردم

آفرینندهٔ اثر ادبی، نمایندهٔ طبقه‌ای از جامعه است. او از این طبقه برخاسته یا به هر دلیلی بدان‌ها تمایل دارد. درباره شاملو، او به دلیل طرفداری از حزب توده، به طبقهٔ محروم و فقیر جامعه تمایل بسیار دارد و گویی خود را زبان گویای آنان می‌داند. ابوماضی، خود با درد فقر آشناست و همین فقر، سالیان درازی زندگی بسیار سختی را برای شاعر رقم زده است. بنابراین او نمایندهٔ طبقهٔ محروم جامعه به شمار می‌رود و در

آفرینش‌های ادبی خود، زبان مردم فقیر است.

سروده‌های شاملو چیزی است از جنس درد و رنج. شاعر با دردهای مردم هم‌آوا گشته است. از جمله شعر «هوای تازه» که در ۱۳۳۰ سروده، پس از آنکه از شبی تاریک و نومیدانه سخن می‌گوید، از بی‌خانمانی و رنج کودکان چنین یاد می‌کند:

«دو کودک بر جلوخانِ سرایی خفته‌اند، اکنون/ سه کودک بر سریرِ سنگ‌فرش سرد/ و صد کودک به خاک مردهٔ مرطوب» (شاملو، ۱۳۸۴: ۶۷).

و در ادامه با استفهام‌هایی، تصویر پردرد آنان را به تکرار می‌نشیند:

«دو کودک بر جلوخانِ کدامین خانه با رؤیایِ آتش می‌کنند تن گرم؟/ سه کودک بر کدامین سنگ‌فرشِ سرد؟/ و صد کودک به نمناکِ کدامین کوی؟» (همان).

و در شعری دیگر:

«من برای روسپیان و برهنگان می‌نویسم/ برای مسلولین و خاکسترنشینان/ برای آنها که بر خاک سرد امیدوارند/ و برای آنان که دیگر به آسمان امید ندارند./ بگذار خون من بریزد و خلأ میان انسان‌ها را پر کند/ بگذار خون ما بریزد/ و آفتاب را به انسان‌های خواب‌آلوده/ پیوند دهد» (همان: ۲۴۸).

شاملو این شعر را در پی حملهٔ ارتش شاهنشاهی (برای سرکوب مخالفان) در آذر ماه ۱۳۲۵ به آذربایجان و کردستان سروده و نسبت به فقر و آوارگی آنان اظهار هم‌دردی کرده است.

ابوماضی در شعری با عنوان «الحُزن نار غیر ذات ضیاء» (اندوه مانند آتشی است که روشنایی ندارد)، حالِ فرد تهیدست را چنین به تصویر می‌کشد:

یَرعی نُجومَ اللّیلِ لیسَ بِهِ هَوی وَ یَخالُهُ کَلِفاً بِهِنَّ الرّائی

(ابوماضی، ۲۰۰۶: ۸۹)

(با شب‌زنده‌داری، ستاره‌های آسمان را همراهی می‌کند، در حالی که عاشق نیست، ولی مخارج زندگی خانواده‌اش او را متحیّر کرده.)

او پس از ابیاتی چند ادامه می‌دهد:

وارَحمَتَـــــا لِلبائســـــینَ فَـــــإنّهُم مَـــوتی وَ تَحسَـــبُهُم مِـــنَ الأحیـــاءِ

(ابوماضی، ۲۰۰۶: ۹۰)

(ترجمه: خدا به حال فقرا رحم کند، زیرا آنان مردگانی هستند کـه جـزء زندگانشـان می‌پنداری).

بنابراین با توجه به نظریهٔ زالامانسکی، هیچ اثری در خلأ موجودیـت نمـی‌یابـد، زیـرا اندیشهٔ ادبا پیوسته تحت تـأثیر اوضـاع سیاسـی و اجتمـاعی روزگـار خـویش اسـت. در نمونه‌های یادشده دیدیم کـه نـاگزیریم متـون ادبـی را نـه‌تنهـا در بافـت‌هـای سیاسـی اجتماعی، بلکه اقتصادی نقد و بررسی کنیم؛ زیرا فقر و تنگدستی مردم، بر نگاه شـاعرانهٔ شاملو و ابوماضی تأثیر مستقیم داشته است.

انتقاد از ستم و خفقان سیاسی- اجتماعی

شاملو و ابوماضی نه به عنوان یک فرد، بلکه به منزلهٔ صدای مردم جامعه، به سـرایش شعر پرداخته‌اند. گویی فاعل این آثار سیاسی- اجتماعی، آنچنان که در شواهد مثال آینـده بررسی خواهد شد، طبقهٔ ستم‌دیده‌ای است که به‌شدّت تحت خفقان سیاسـی و اجتمـاعی قرار دارد. بسیاری از اشعار شاملو در شکوه از خفقان سیاسی- اجتماعی سال‌هـای پـیش از انقلاب است. برخی از آنها، لحنی حماسی و ظلـم‌سـتیزانه دارد کـه بعـد از ایـن، بـدان‌هـا پرداخته خواهد شد و برخی مغموم و ناامیدانه اسـت و شـاعر از فضـایی مملـو از خفقـان و اندوه سخن می‌راند؛ گویی شدّت خفقان به حدّی است کـه کـاری از کسـی برنمـی‌آیـد. از جمله در شعری با عنوان «شبانه» با زبانی عامیانه و البته نمادین گوید:

«کوچه‌ها باریکن، دکونا بسته‌اس/ خونه‌ها تاریکن، طاقا شیکسته‌اس/ از صدا افتاده تار و کمونچه/ مرده می‌برن کوچه به کوچه» (شاملو، ۱۳۸۴: ۴۴۶ -۴۴۷).

آشکار است که کوچه‌های تنگ و باریک، تعطیلی مغازه‌ها، تاریکی منـازل و بـه‌ویـژه سقف‌های شکسته (سقف کسی خراب بودن، کنایه از بدبختی)، همه و همه نماد خفقـان سیاسی- اجتماعی است و از صدا افتادن تار و کمانچه، نمـاد نبـود شـادی و دل‌خوشـی. جملهٔ بعد نیز به تعدّد اعدام‌ها و کشته‌شدگان توسّط حکومت آن روزگار اشاره دارد.

شاعر در بسیاری از سروده‌ها با تصویرآفرینی هنرمندانه از خفقانی که موجب سانسور

و عدم آزادی بیان شده، فریاد برمی‌کشد. از جمله:

«و چنین است و بود/ که کتاب لغت نیز به بازجویان سپرده شد/ تا هر واژه را که معنایی داشت، به بند کشند/ و واژگان بی‌آرش را به شاعران بگذارند/ و واژه‌ها به گنهکار و بی‌گناه تقسیم شد/ به آزاده و بی‌معنی سیاسی و بی‌معنی/ نمادین و بی‌معنی/ ناروا و بی‌معنی/ و شاعران/ از بی ارزش‌ترین الفاظ/ چندان واژه تراشیدند/ که بازجویان به تنگ آمده/ شیوه، دیگر کردند/ از آن پس، سخن گفتن / نفس جنایت شد» (شاملو، ۱۳۸۴: ۶۱۳).

در این شعر نمادین، «واژگان بی‌آرش» نماد لغات غیر حق‌طلبانه و ظلم‌ستیزانه است و سخن از روزگاری است که سخن گفتن و شعر حق‌جویانه سرودن، عین جنایت است. چنین فضای رعب‌آور و پرخفقانی در اشعار دیگر او نیز ملموس است. از جمله در شعری بسیار معروف:

«بیابان را سراسر مه گرفته است/ چراغ قریه پنهان است/ موجی گرم، در خون بیایان است/ بیابان خسته، لب‌بسته، نفس‌بشکسته/ در هذیان گرم مه، عرق می‌ریزدش آهسته از هر بند» (همان: ۳۰۰).

«مه» با پنهان‌کاری و عدم آشکارگی خود، نماد خفقان است. «چراغ» نماد روشنایی، روشنگری و هدایت به سوی آزادی و گشایش است که البته اینجا پنهان است. یعنی خاموش نیست، امّا پنهان شده تا روشنگر نباشد و «بیابان» نماد جامعه‌ای زخم‌دیده و خسته است که با عدم آزادی بیان، گویی لبان او را بسته‌اند و در زندانِ روزگار رنج می‌کشد.

شعر شاملو کاملاً نمادین و رمزآلود است، زیرا در جوامعی مانند ایران پیش از انقلاب به علت شرایط سیاسی خاص آن، نویسندگان متعهّد اغلب آرای سیاسی خود را با رمز بیان می‌کنند. آنان از اشارات برای توصیف و بازنمایی مسائل اجتماعی و نقد نظام اجتماعی سود می‌برند و استفاده از کنایات برای بیان دیدگاه‌های ایدئولوژی، ویژگی انکارناپذیر آثار ادبی می‌شود. بنابراین نماد، همان‌گونه که در متن ادبی به ایدئولوژی یاری می‌رساند، همچون عامل جنبش اجتماعی نیز عمل می‌کند (تلطّف، ۱۳۹۴: ۱۴-۲۸).

ابوماضی از اوضاع نابسامان سیاسی- اجتماعی و خفقان موجود شکایت سر می‌دهد و به وضوح می‌گوید که ادیب آزاده در این جامعه بی‌مقدار است:

مَـا عـزَّ قَـدرُ الأديـبِ الحُـرِّ بيـنَهُم الّـا كَمـا عَـزَّ قَـدرُ الحـيِّ فـي الـرَمَمِ

(ابوماضی، ۲۰۰۶: ۷۵)

(ترجمه: ادیب آزاده در میان ایشان ارجمند نیست. همان‌طور که موجود زنده، میان خاک ارزش ندارد.)

ابوماضی در سروده‌ای، انزجار خود را از حکومت وقت (عثمانی) بیان می‌دارد و خفقان و ظلم موجود را به تصویر می‌کشد:

و حُكومَـةٌ مـا إن تُزَحـزحُ أحمقـاً عَـن رَأسِـها حَتّـى تُـولّى أحمَقـا

وَأبَـت سِـوى إرهاقِنـا فَكَأنَّمـا كُـلُّ العِدالَـةِ عِنـدَها أن نُرهَقـا

(همان: ۳۴۱)

(ترجمه: و حکومتی است که اگر احمقی از رأس آن کنار برود، احمق دیگری به جای او قرار می‌گیرد. این حکومت از هر چیزی تنفّر دارد، جز از کشتن و نابودی ما. گویا عدالت از نظر او به معنای هلاکت و نابودی ماست.)

شاعر اخیر در شعر زیر، ستم و ویرانگری حکومت عثمانی را به حملهٔ ملخ‌ها (وجه شبه: آفت بودن و نابودی و ویرانگری بسیار) و بیماری وبا (وجه شبه: مرگ‌آفرینی) مانند می‌کند:

مـا كَفَتنـا مَظـالِمُ التُّـركِ حَتّـى زَحَفُـوا كَـالجَرادِ أو كَالـوَباءِ

(همان: ۶۴)

(ترجمه: ستم و بی‌عدالتی ترکان، ما را کفایت نکرد، تا اینکه مانند ملخ یا بیماری وبا پیشروی کردند.)

اصولاً رسالت شعر متعهّد که در نمونه‌های یادشده از شاملو و ابوماضی به وضوح مشهود است، طغیان در برابر وضع موجود سیاسی و اجتماعی به شمار می‌رود (تلطّف، ۱۳۹۴: ۱۴۸). از سوی دیگر بر اساس نظریهٔ زالامانسکی، همان‌طور که پیش از این نیز اشاره شد، ارتباط تنگاتنگ ادبیات با اجتماع آنگونه است که آثار ادبی، اسناد تاریخی روزگار خود به شمار می‌روند. در بررسی شواهد مثال یادشده از شاملو و ابوماضی می‌توان به سادگی دریافت که در روزگار آنان، ستم پهلوی و ظلم عثمانی حضور پررنگی داشته، نظر دو شاعر را به خود جلب کرده است.

روشنگری و ظلم‌ستیزی

از آنجا که درک افراد و آثار ادبی، مستقل از حیات اجتماعی آنان میسّر نیست، شاملو و ابوماضی نیز که هر دو تجربهٔ خفقان را داشته‌اند (یکی خفقان دوران عثمانی و دیگری خفقان پیش از انقلاب اسلامی)، با امید به بیداری جامعه، به روشنگری پرداخته‌اند. در این بخش، با اشعاری از دو شاعر مورد نظر مواجه‌ایم که به لحاظ لحن، جنبهٔ حماسی دارد. عموماً فضای شعر، مغموم و ناامیدانه نیست، بلکه هر دو شاعر، هرچند ظلم‌ها را بیان می‌کنند، در راستای نظریهٔ زالامانسکی که در مواجهه با معضلات اجتماعی، هر ادیبی پاسخ و راه‌حل خود را دارد، راه‌حل و پاسخی نیز ارائه می‌دهند؛ یعنی قصد آگاه‌سازی دارند و برای خود رسالت ظلم‌ستیزی قائلند. بدین ترتیب منفعل نیستند، بلکه به عنوان فعّال سیاسی- اجتماعی در عرصهٔ تاریکی‌ها قد برافراشته‌اند. گویی در کالبد جامعه، روحی تازه دمیده‌اند که با وجود ظلم و ستم، هنوز هم امیدی به مبارزه وجود دارد.

شاملو از این دست اشعار، بسیار دارد. از جمله شعری که در ۱۳۳۶ سروده: «چراغی به دستم، چراغی در برابرم/ من به جنگِ سیاهی می‌روم» (شاملو، ۱۳۸۴: ۴۷). همان‌طور که پیش از این نیز اشاره شد، چراغ نماد روشنگری و راهنمایی است. اکنون شاعر بر آن است تا با این چراغ به جنگ سیاهی که نماد ظلم و ستم و سیه‌روزی است، بشتابد. او با این روشنگری و تخیل‌گرایی شاعرانه، نوید طلوع خورشیدی می‌دهد که نماد روشنی و زدوده شدن سیاهی و پلیدی حاکم است:

«گهواره‌های خستگی/ از کشاکشِ رفت‌وآمدها/ باز ایستاده‌اند/ و خورشیدی از اعماق،/ کهکشان‌های خاکسترشده را روشن می‌کند» (همان).

شاملو در واپسین سطور همین شعر ادامه می‌دهد:

«من/ برمی‌خیزم/ چراغی در دست، چراغی در دلم/ زنگارِ روحم را صیقل می‌زنم» (همان: ۴۸).

چراغی که در دل شاعر روشن شده و نیز زنگاری که از روح او زدوده می‌شود، نمادی است از امید به پیروزی در مبارزه با ستم. آنگاه که آیینهٔ روح شاعر صیقل می‌خورد، می‌تواند آن را در مقابل دیگر افراد جامعه قرار دهد، تا انعکاسی از خود را ببینند و

دریابند که در این مبارزه تنها نیستند: «آینه‌ای برابرِ آینه‌ات می‌گذارم/ تا با تو/ ابدیّتی بسازم» (شاملو، ۱۳۸۴: ۴۸). این ابدیّت و جاودانگی که شاعر بدان دل‌بسته، تحقّق آرمان‌های سیاسی- اجتماعی اوست.

در شعر روشنگرانهٔ دیگری، شاملو با «فانوس»ی در دست که نماد روشنگری و آگاه‌سازی است، با فریاد «آهای» مردم «پشت شیشه‌ها» را، که با نگاهی نمادین یعنی خود را محصور دغدغه‌های شخصی‌شان ساخته‌اند و از رویدادهای جامعه دوری گزیده‌اند، آگاه می‌سازد که به «خیابان» -در معنای نمادین آن، عنصری از جامعه و رویدادهای اجتماعی و سیاسی- نگاه کنند:

«فانوس برگرفته به معبر درآمدم/گشتم میان کوچهٔ مردم/ این بانگ با لبم شررفشان؛ آهای!/ از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر کنید» (همان: ۳۲۹).

بنابراین پاسخ و راهکار شاملو در مواجهه با تنگناهای خفقان‌آور سیاسی و اجتماعی، آگاه‌سازی مردم و روشنگری است که با زبانی نمادین بیان می‌شود. چنین زبانی برای عبور از سدّ سانسور و خفقان از خصایص برجستهٔ شعر متعهّد است (قانون‌پرور، ۱۳۹۵: ۱۴۸).

ابوماضی نیز در ابیات ذیل، سکوت در برابر ظلم را کارِ ترسوها می‌داند و مردم را به‌روشنی به قیام و شورش فرامی‌خواند:

ضِیمَ أحرارُنا و ریعَ حِمانا و سَکَتنا و الصَّمتُ لِلجُبَناءِ
نَهضَةً تَکشِفُ المَذَلَّةَ عَنّا فَلَقَد طالَ نَومُنا فی الشَّقاءِ

(ابوماضی، ۲۰۰۶: ۲۰)

(ترجمه: به آزادگان ما ستم می‌شود و خانه‌های ما پرخطر می‌شود، در حالی که ما سکوت کردیم و سکوت، کار ترسوهاست. شورشی نیاز است تا این خواری را از ما بزداید. همانا خواب ما در فلاکت و بدبختی به درازا کشیده است.)

شاعر در ابیات بعد نیز همچنان از این قیام و ویژگی‌های آن سخن می‌راند:

نَهضَةً تَلفِتُ العُیونَ إلَینا إنّ خَوفَ البَلاءِ شَرٌّ بَلاءِ
نَهضَةً تَبلُغُ النُفُوسُ مُناها فَهِیَ مُشتاقَةٌ إلی الهَیجاءِ

(همان)

(ترجمه: جنبشی است که چشم‌ها را به ما معطوف می‌سازد. همانا ترس از بلا، بدترین بلاهاست. جنبشی است که در آن مردم به آرزوهایشان می‌رسند، زیرا ایشان، مشتاق جنگ و پیکارند.)

بدین ترتیب بر اساس دیدگاه زالامانسکی که هر ادیبی در رویارویی با معضلات اجتماعی، شیوه و پاسخ خود را دارد، پاسخ و راه‌کار ابوماضی در مواجهه با ظلم موجود در جهان عرب آن روزگار، فقط قیام، پیکار و مبارزه است.

ابوماضی در قصیدهٔ «مصر و الاحتلال»، این‌بار روشنگری خود را به مردم مصر معطوف می‌سازد:

خَلِّنی أِستَصرَخُ القَومَ النّیاما أنا لا أرضی لِمِصرَ أن تُضاما

(ابوماضی، ۲۰۰۶: ۴۸)

(ترجمه: بگذارید بر سر قومی که به خواب فرو رفته‌اند، فریاد برآورم و بگویم که: راضی نخواهم شد که مصر مورد ظلم و ستم واقع شود.)

معمولاً تحوّلات مصر در روند دگرگونی‌های سیاسی- اجتماعی سرتاسر جهان عرب تأثیرگذار بوده است. به‌ویژه اینکه ابوماضی مدتی از عمر خود را نیز در این کشور گذرانده، مصر برای او اهمیّت خاصّی دارد.

روشنگری و ظلم‌ستیزی، پاسخ بسیار هدفمند شاملو و ابوماضی در مواجهه با ظلم و ستم پهلوی و عثمانی است. بر اساس نظریهٔ زالامانسکی نیز شاعر یا نویسنده در مواجهه با مسائل سیاسی و اجتماعی، فراخور هر نوع از انواع ادبی، پاسخ و رویکردی دارد که آن را به مدد صنایع ادبی و بیانی منتقل می‌سازد. دیدیم که خیال‌انگیزی و لطافت ذاتِ شعر نیز باعث نشده تا پاسخ دو شاعر مورد نظر در برابر ظلم، منفعلانه و دارای لطافت باشد؛ بلکه هر دو رویکردی فعالانه را برگزیده‌اند، هرچند اصولاً رویکرد شاملو به جهت تأثیرپذیری از گفتمان چپ و مبارزات حزب توده در آن روزگار، بسیار قاطعانه‌تر و کوبنده‌تر از ابوماضی است.

آرمان‌خواهی و آزادی

در واقع آرمان سیاسی- اجتماعی هر دو شاعر، آزادی است و تمام تلاش‌ها و روشنگری‌های ایشان به همین آرزو ختم می‌شود. دعوت برای مبارزه در راه آزادی،

پاسخ و راهکاری است که هر دو شاعر در مواجهه با معضل سیاسی- اجتماعی ظلم و ستم ارائه می‌دهند. لحن هر دو شاعر نیز در بیان مفهوم آزادی، لحنی حماسی، برانگیزاننده و قهرمانانه است. شاملو، آزادی هر محبوسی (زندان در معنای راستین آن و نیز در معنای مجازی آن یعنی حبس در خفقان سیاسی- اجتماعی) را پشت پلک‌های یکایک مردم می‌بیند. گویی با هر پلک زدن، فریادی از آزادی‌خواهی در فضا طنین‌انداز می‌شود (کنایه از بسیاری و کثرت این فریادها):

«پسِ پشتِ مردمکانت/ فریاد کدام زندانی‌ست/ که آزادی را/ به لبان
برآماسیده/ گل سرخی پرتاب می‌کند؟» (شاملو، ۱۳۸۴: ۷۲۲)

همچنین عبارت «گل سرخ» به «خسرو گلسرخی» (۱۳۲۲- ۱۳۵۲)، مبارز سیاسی آن روزگار و هم‌مسلک شاملو نیز ایهام دارد. همچنین از دید زیباشناسی می‌توان چنین تصویرآفرینی کرد که حدقهٔ داخل چشم، به زندانی مانند شده که مردمک چشم، داخل آن زندانی شده، مژه‌ها نیز چونان میله‌های زندان است.

برخی از اشعار شاملو به‌ظاهر کودکانه می‌نماید. باید گفت که مخاطبان این اشعار نه کودکان، بلکه بزرگ‌سالانی‌اند که دوران خفقان‌آور پس از کودتا را سپری می‌کنند. زبان کودکانهٔ اینگونه اشعار در واقع حربه‌ای است که شاعر بتواند از پشت سد عظیم سانسور عبور کند. ترفندی که ادبایی دیگر چون صمد بهرنگی نیز از آن سود جسته‌اند (امن‌خانی و خوجه، ۱۳۹۵: ۱۴۸). شاملو در شعر عامیانه، روایت‌گونه و به ظاهر کودکانهٔ «پریا» که به‌شدّت از عناصر نمادین برخوردار است، رهایی و آزادی را چنین به تصویر می‌کشد:

«الان غلوما وایسادن/ که مشعلا رو وردارن/ بزنن به جون شب/ ظلمتو داغونش کنن/ وارد میدونش کنن/ به جایی که شنگولش کنن/ سکّهٔ یه پولش کنن/ دست همو بچسبن/ دور یارو برقصن» (شاملو، ۱۳۸۴: ۱۹۹).

داستان پریا که نماد اسارت و بردگی مردم در دست ظالمان است، از بازی کودکانهٔ «عمو زنجیرباف» الهام گرفته است. در این شعر، «برده‌داران» و «عمو زنجیرباف» نماد حکومت ظالم، غلامان و در بخشی از داستان، «پریان» نماد مردم ستم‌دیده‌اند و اینکه سرانجام در آرمان شاملو، روزی فرا خواهد رسید که آزادی حاصل می‌شود؛ یعنی مردم

ستم‌دیده با شادی و پیروزی، گرداگردِ «عمو زنجیرباف» چرخ می‌زنند و اینگونه با آواز و فریاد، او را رسوا می‌کنند. همچنین شاملو فضای شهر داستان (نماد جامعهٔ آن روزگار) را نیز با آرزوی پیروزی مردم بر «برده‌داران» (نماد ستم‌کاران) و پایان خوش آزادی، چنین به تصویر می‌کشد:

«عوضش تو شهر ما [آخ نمی‌دونین پریا]/ در برجا وا می‌شن/ برده‌دارا رسوا می‌شن» (شاملو، ۱۳۸۴: ۱۹۸).

آشکار است که شاملو در شواهد یادشده، علاوه بر رسالت سیاسی اجتماعی خود، به رسالت شاعری و هنری خویشتن نیز که همانا تصویرآفرینی، تخیل‌گرایی و در مجموع زیبایی‌آفرینی است نیز وفادار مانده است. یعنی با رویکرد نظریهٔ زالامانسکی درباره برخی آثار اجتماعی بی‌بهره از زیبایی‌آفرینی هنری، اشعار منتقدانهٔ او از این دست نیست، بلکه مشحون از هنرنمایی‌های ادبی است.

آزادی در شعر ایلیا ابوماضی نیز چنین حماسی و قهرمانانه به تصویر کشیده شده:

لَلمَوتُ أجملُ مِن عَیشٍ عَلی مَضَضٍ اِنّ الحَیاةَ بِلا حُرِیَّةٍ عَدمُ

(ابوماضی، ۲۰۰۶: ۴۶)

(ترجمه: براستی که مرگ، از زندگی در سختی و تنگا، زیباتر است. همانا زندگی بدون آزادی، برابر با نیستی است.)

در دیدگاه ابوماضی، زندگی منهای آزادی، تمامی مفهوم زنده بودن را از دست داده است و مرگ برآن رجحان دارد. مقولهٔ آزادی در آثار ابوماضی تا بدانجا دارای اهمیّت است که شاعر، یک قصیده به نام «حریّة» را نیز بدان اختصاص داده که ابیاتی از آن چنین است:

هیَ اُمنیةُ الجمیعِ و لکِن أرهَقَتهُ الطَبیعةُ البشَرِیَّةِ

و عجیبٌ أن یُخلَقَ المَرءُ حُراً ثُمَّ یَأبی لِنَفسِهِ الحُرِیَّةَ

(همان: ۶۶)

(ترجمه: آزادی، آرزوی همگان است، امّا سرشت آدمی بدان ستم می‌کند. شگفتا انسانی که آزاد آفریده شده، خود از پذیرش آزادی سر باز می‌زند.)

بنابراین ابوماضی تنها سیاست و سیاسیون را در سلب آزادی مردم مقصر نمی‌داند، بلکه پاسخ او به معضل اجتماعی سیاسی خفقان و عدم آزادی، آن است که آدمی، خود

را در زندان باورهای نادرست، پیروی از نیاکان و ترس از پدیده‌ها محبوس ساخته و آزادی خود را با افکار نادرست خویش به بند کشیده است. پس می‌بایست ابتدا این بندها را از افکار خویشتن بگسلد.

با بررسی شواهد مثال یادشده می‌توان گفت که پاسخ نهایی و آرمان‌خواهانهٔ هر دو شاعر در مواجهه با معضلات سیاسی- اجتماعی موجود در روزگار خود -که یکی دچار خفقان دوران پهلوی است و دیگری با ستم عثمانی دست و پنجه نرم می‌کند- مبارزه و ترسیم چشم‌انداز آزادی است و این همان پاسخ یا رویکردی است که از نظر جامعه‌شناسی ادبیات، سرانجام هر ادیبی فراخور نوع ادبی و البته جهان‌بینی شخصی، در مواجهه با سیاست و جامعه ارائه خواهد داد.

نتیجه‌گیری

احمد شاملو و ایلیا ابوماضی دوران خفقان و ستم سیاسی و اجتماعی را تجربه کرده‌اند؛ چنان‌که شاملو به سبب فعالیّت‌های سیاسی در دورهٔ پهلوی محبوس شده و ابوماضی نیز به عنوان یک منتقد سیاسی، درگیر ظلم و ستم عثمانیان بوده است. هر دو شاعر به مردم و جامعهٔ خود نیز احساس تعهّد و مسئولیّت داشته، شاعرانی دردآشنا و منتقدانی اجتماعی‌اند که فقر، درد و رنج و مظلومیّت مردم خود را درک کرده‌اند و مفاهیم این دریافت را در اشعار خود به تصویر کشیده‌اند و برای خویشتن، جایگاه روشنگری و آگاه‌سازی نیز قائل بوده، در بیداری مردم کوشیده‌اند.

از دیدگاه جامعه‌شناسی ادبیّات که پدیدآورندهٔ اثر ادبی، نمایندهٔ طبقه‌ای از جامعهٔ خود است، هر دو شاعر به عنوان نمایندهٔ طبقهٔ مظلوم و ستم‌دیده به آفرینش ادبی پرداخته‌اند؛ شاملو علاوه بر تجربهٔ ستم در جامعه، با توجه به دیدگاه‌های چپ‌گرا، پیوسته خود را زبان گویای طبقهٔ محروم دانسته است. ابوماضی که افزون بر درک ظلم و ستم جامعه، خود نیز رنج فقر را متحمّل شده و به عنوان نماینده‌ای از آن طبقه به سرایش آثار خود پرداخته است. مفاهیمی چون رنج و فقر مردم و آرمان آزادی از دیگر مفاهیم سیاسی- اجتماعی بسیار مهم در شعر ایشان است و وقتی سخن از آزادی به میان می‌آید، لحن دو شاعر کاملاً حماسی و قهرمانانه می‌شود.

بر پایهٔ جامعه‌شناسی ادبیات، همواره میان اثر ادبی و جامعه، داد و ستدی برقرار است. شاملو و ابوماضی، علاوه بر آنکه در ایجاد آثار ادبی خویش بسیار از اجتماع و سیاست حاکم بر روزگار خود تأثیر پذیرفته‌اند، همچنین بر ادبیّات میهن خویش نیز اثرگذار بوده‌اند؛ چنان‌که شاملو -بنیان‌گذار شعر سپید- به عنوان شاعری متعهّد به اجتماع، سرمشق شاعران معاصر است و ابوماضی، شیوهٔ شعر متعهّد او در جهان عرب مورد توجّه و پیروی است. همچنین هر دو از وطن خود با شیفتگی و علاقه یاد کرده‌اند و باید گفت که بیان رنج و گلایه‌های مهاجرت، خواه مانند ابوماضی که اغلب زندگی خود را در هجران از وطن گذرانده، عینی و بیرونی باشد و خواه همچون شکوه‌های شاعرانهٔ شاملو از جلای وطن که مدت بسیار کوتاهی تجربهٔ مهاجرت داشته، ذهنی و درونی باشد، به هر حال بسان سندی تاریخی، گویای وطنی است با اوضاع بسیار بد سیاسی- اجتماعی که شاعرِ شیفتهٔ آن، ناگزیر به ترک آن است و البته همچنان از دوری این دلدار یا حتی تصور این هجران، در رنج و سوز و گداز.

زالامانسکی در تبیین جامعه‌شناسی انواع ادبی، هر نوع ادبیِ آفریده‌شده از سوی شاعر یا نویسنده را حاوی پاسخ یا راه‌حل او در مواجهه با معضلات اجتماعی می‌داند. از این دیدگاه، همان‌طور که در شواهد مثال یادشده از شاملو و ابوماضی مشهود بود، شاملو با دیدگاه چپ‌گرایانهٔ خود و ابوماضی بدون چنین دیدگاهی، همواره هر دو، پاسخ قاطع «مبارزه و ظلم‌ستیزی» را ارائه می‌دهند. هر دو شاعر، پیش‌زمینهٔ مبارزه را روشنگری و آگاه‌سازی مردم می‌دانند. نوع ادبی «شعر» و لطافت ذاتی آن که آنان برای انتقال مفاهیم و عواطف خود برگزیده‌اند (هرچند به‌ویژه شاملو در بسیاری دیگر از انواع ادبی نیز آثاری دارد، مقصود مقالهٔ حاضر بررسی شعر اوست)، موجب پاسخ و رویکرد منفعلانهٔ هیچ‌یک از دو شاعر نشده، اما اصولاً رویکرد شاملو به دلیل تأثیرپذیری از ایدئولوژی چپ، قدرت و تبلیغات بسیار گستردهٔ حزب توده در آن روزگار، بسیار تندتر، قاطعانه‌تر و کوبنده‌تر از ابوماضی است.

آثار سیاسی- اجتماعی هر دو شاعر بر اساس نظریهٔ زالامانسکی، اسنادی تاریخی از روزگار زندگی هر دو ادیب به شمار می‌روند که یکی، آیینهٔ تمام‌نمای ستم پهلوی و دیگری، ظلم عثمانی در برهه‌ای از تاریخ است. برای مثال، ظلم‌ستیزی و مبارزه با فقر

که در متن مقاله، شواهد مثالی از این موضوعات بررسی شد، مانند اسنادی تاریخی بیانگر شرایط نابسامان عصر پهلوی و روزگار عثمانی است.

از سوی دیگر بر اساس نظریهٔ نقد محتواها از زالامانسکی، درست است که آثار برخی ادبا حاوی مضامین اجتماعی است، اما گویی از تخیل‌گرایی و تصویرآفرینی شاعرانه تهی یا کم‌بهره است. اما با بررسی اشعار سیاسی- اجتماعی شاملو و ابوماضی در متن مقاله باید گفت که اشعار هر دو شاعرِ مورد بحث، مشحون از زیبایی‌آفرینی‌های شاعرانه است. به عبارتی هر دو شاعر، تنها به تجربهٔ شخصی خود از جامعه بسنده نکرده‌اند، بلکه این تجربه را خلاقانه و هنرمندانه به مخاطب ادبی عرضه داشته‌اند. شعر متعهّد شاملو به جهت حضور او در فضای پرخفقان پهلوی، بیش از ابوماضی -که مهاجرت را برگزید- دارای نمادها و استعارات است. در واقع زبان رمزآلود از ویژگی‌های شعر متعهّد است و راهی برای عبور از دیوار سانسور و خفقان به شمار می‌رود.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۵) از صبا تا نیما؛ تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی، جلد ۱، چاپ ششم، تهران، زوّار.

ابوماضی، ایلیا (۲۰۰۶) دیوان ابوماضی، مقدمه صلاح‌الدّین الهواری، طبع الاول، بیروت، دارُ و مکتبُ الهلالِ.

امن‌خانی، عیسی و عایشه خوجه (۱۳۹۵) «ادبیات کودک و ایدئولوژی‌های معاصر»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی، شماره ۴۲، صص ۱۳۹-۱۶۶.

انوشیروانی، علیرضا (۱۳۸۹) «ضرورت ادبیّات تطبیقی در ایران»، دوفصلنامهٔ ادبیّات تطبیقی (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان)، شماره ۱، صص ۱۵-۳۵.

البرهومی، خلیل (۱۹۹۳) ایلیا ابوماضی شاعرُ السُوالِ والجمالِ، طبع الاول، بیروت، دارُالکتبِ العلمیّه.

پیرانی شال، علی (۱۳۸۸) «سرگشتگی و پیچیدگی در شعر ایلیا ابوماضی و عمر خیام»، مجلّةُ الجمعیّةِ العلمیّةِ الایرانیّةِ للغةِ العربیّةِ و آدابِها، شماره ۱۳، صص ۱۹-۳۵.

ترجانی‌زاده، احمد (۱۳۴۸) تاریخ ادبیّات عرب از دورهٔ جاهلیّت تا عصر حاضر، تبریز، شمس.

تلطّف، کامران (۱۳۹۴) سیاست نوشتار: پژوهشی در شعر و داستان معاصر، ترجمهٔ مهرک کمالی، تهران، نامک.

جعفری گل‌نسایی، طیّبه و مهدی نیک‌منش (۱۳۹۷) «مقایسهٔ عشق پدرانه در شعر احمد شاملو و نزار قبّانی با تکیه بر آرای اریک فروم»، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، شماره ۳۰ ، صص ۵۳-۷۲.

حسین‌پور چافی، علی (۱۳۸۴) جریان‌های شعری معاصر فارسی، تهران، امیرکبیر.

رماک، هنری (۱۳۹۱) «تعریف و عملکرد ادبیّات تطبیقی»، ترجمهٔ فرزانه علوی‌زاده، فصلنامهٔ ادبیّات تطبیقی (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان)، شماره ۶، صص ۵۴-۷۳.

روشن‌فکر، کبری (۱۳۸۶) «جلوه رمانتیسم مثبت در آثار سهراب سپهری و ایلیا ابوماضی»، فصلنامهٔ زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد مشهد، شماره ۱۳، صص ۱۳۵-۱۵۰.

زالامانسکی، هانری (۱۳۷۷) بررسی محتواها، مرحله‌ای اساسی در جامعه‌شناسی ادبیات معاصر؛ درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، ترجمهٔ محمّدجعفر پوینده، تهران، نقش جهان.

سرکیسیان، آیدا (۱۳۷۸) «سال‌شمار احمد شاملو»، ماه‌نامهٔ بایا، شماره ۴ و ۵، صص ۱۹-۲۱.

شاملو، احمد (۱۳۸۴) مجموعه آثار، دفتر یکم؛ شعرها، چاپ ششم، تهران، نگاه.

شراره، عبدالّطیف (۱۹۶۵) ایلیا ابوماضی، طبع الثانی، بیروت، دار صادر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) ادوار شعر فارسی از مشروطیّت تا سقوط سلطنت، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۲) موسیقی شعر (بخش شعر منثور)، تهران، آگه.

عسگری حسنکلو، عسگر (۱۳۸۷) «سیر نظریّه‌های نقد جامعه‌شناختی ادبیات»، فصلنامهٔ ادب‌پژوهی، دانشگاه گیلان، شماره ۴، صص ۴۳-۶۴.

عظیمی، محمّد (۱۳۸۴) «ویژه‌نامهٔ احمد شاملو»، فصلنامهٔ گوهران، شماره ۹ و ۱۰، صص ۱۶-۲۷.

الفاخوری، حنّا (۱۹۹۵) الجامِعُ فی تاریخِ الادَبِ العَرَبّیِ الحَدیثِ، جلد ۲، طبع الثانی، بیروت، دارُالجبلِ.

قانون‌پرور، محمدرضا (۱۳۹۵) منادیان قیامت: نقش اجتماعی سیاسی ادبیات در ایران معاصر، ترجمهٔ مریم طرزی، تهران، آگه.

کبوتری، جواد و دیگران (۱۳۹۶) «نگاهی تطبیقی به شعر احمد شاملو و احمد مطر؛ با رویکرد تحلیل روان‌شناختی بر پایه نظریهٔ شخصیت فروید»، فصلنامهٔ مطالعات ادبیّات تطبیقی، دانشگاه آزاد جیرفت، شماره ۴۴، صص ۹-۲۹.

گلدمن، لوسین (۱۳۸۱) جامعه‌شناسی ادبیّات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)، ترجمهٔ محمّدجعفر پوینده، تهران، هوش و ابتکار.

محسنی‌نیا، ناصر و فائزه رحیمی (۱۳۹۱) «بررسی و مقایسهٔ اشعار اجتماعی و انسان‌گرایانهٔ مهدی اخوان ثالث و ایلیا ابوماضی»، فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، شمارهٔ ۶، صص ۱۶۱-۱۸۶.

المعوش، سالم (۱۹۷۷) ایلیا ابوماضی بَینَ الشرقِ و الغربِ فی رِحلَةِ التَشَرُّدِ و الفَلسَفَةِ و الشّاعریةِ، بیروت، دارُالمنالِ.

ملک‌پایین، مصطفی و دیگران (۱۳۹۵) «واکاوی برون‌متنی و درون‌متنی اشعار متعهّد شاملو در دهه‌های بیست و سی»، فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی، دانشگاه علامه طباطبائی، سال بیستم، شماره ۶۹، صص ۶۷-۹۷.

ولک، رنه (۱۳۸۳) تاریخ نقد جدید، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، جلد ۵، تهران، نیلوفر.

هداره، محمّدمصطفی (۱۹۹۴) بُحوثٌ فی الاَدَبِ العربیِ الحَدیثِ دارُالنَهضَةِ العَرَبیّةِ، بیروت، دارُالمنالِ.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و پنجم، زمستان ۱۳۹۸: ۱۵۳-۱۲۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷
نوع مقاله: پژوهشی

برساخت‌های اندیشگانی دوگانه امید و ناامیدی در نسبت با تحولات اجتماعی در رمان «یَکُلیا و تنهایی او»

نعمت‌الله ایران‌زاده*
شهناز عرش‌اکمل**

چکیده

امید و ناامیدی از ویژگی‌های مهم انسان است که با تنگناها و گشایش‌های زندگی او نمود می‌یابد. دربارهٔ این دوگانه، نظریه‌های گوناگونی در عرصه‌های مختلفی چون فلسفه، اخلاق، روان‌شناسی، علوم اجتماعی و... وجود دارد. امید و ناامیدی با یکدیگر دیالکتیک دارند و رنج به عنوان نمودی از ناامیدی، بستری برای زایش امید است. این دوگانه دارای دو بعد فردی و اجتماعی است که در ارتباط مستقیم با یکدیگرند. فرد به مثابه اجتماع است؛ بنابراین امید یا ناامیدی فردی و حتی یأس فلسفی غالباً تحت تأثیر وضعیت اجتماعی است. با توجه به اینکه انسان سوژهٔ اصلی رمان است، می‌توان بازنمایی امید یا ناامیدی را در رمان بررسید. «یکلیا و تنهایی او» نوشته تقی مدرسی از جمله اولین رمان‌های تمثیلی پس از کودتای ۲۸ مرداد است که به صورت غیر مستقیم سعی در بازنمایی وضعیت جامعهٔ ایران دارد. جستار حاضر با روش توصیفی - تحلیلی به تحلیل دوگانه امید و ناامیدی و ساخت‌های اندیشگانی آن در این اثر می‌پردازد؛ با این پیش‌فرض که هرچند ناامیدی گفتمان این رمان است، نوعی امید در بطن آن نهفته است. بنابراین می‌توان به «یکلیا و تنهایی او» از دریچه امید نیز نگریست و آن را منعکس‌کننده صرف یأس و شکست ندانست.

واژه‌های کلیدی: امید و ناامیدی، یکلیا و تنهایی او، تقی مدرسی، دیالکتیک و مارسل.

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، ایران iranzadeh@atu.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، ایران sh.arshakmal@gmail.com

مقدمه

دوگانه امید و ناامیدی در پیوند با تنگناها و گشایش‌های موجود در زندگی انسان است. با وجود شخصی بودن حالات امید و ناامیدی، می‌شود از وجه اجتماعی نیز به آنها نگریست. امید و ناامیدی به‌مانند دو روی سکه و به نوعی دیالکتیک فروبستگی و گشایش‌اند و می‌توان گفت این دو با یکدیگر نوعی درهم‌آمیختگی دارند. گویی امید و ناامیدی، دو پاره هستند که یکدیگر را کامل می‌کنند. در این‌باره می‌توان به گفتهٔ هگل و مارکس استناد کرد که به «قدرت دیالکتیکی نفی» معتقدند که به واسطه آن، اضداد یکدیگر را از بین نمی‌برند، بلکه به آهستگی به هم تحول پیدا می‌کنند (آرنت، ۱۳۵۹: ۸۵). از دیدگاه گابریل مارسل هم امید صرفاً در جایی تحقق می‌یابد که ناامیدی هست (استراتن، ۱۳۸۶: ۶۷).

وقتی اوضاع سیاسی - اجتماعی مطلوب نباشد، مردم ناامید می‌شوند و این ناامیدی، سوژه‌ای است که در آثار ادبی نیز نمود می‌یابد. رمان می‌تواند محملی باشد برای سخن گفتن درباره امید و ناامیدی. گویی رمان‌نویس، نماینده انسان‌هاست که به واسطه تجارب وجودی توانسته رنج و تروما‌ی موجود در ذهن و روان بشر را در قالب کلمات به تصویر بکشد.

امید و ناامیدی با نمودهای مضمونی گوناگون خود در ادبیات، نمود بسیار دارد و می‌توان گفت که هر دو به موازات یکدیگر حرکت می‌کنند. حتی جایی که ناامیدی حاکم است، امید در عمق و لایه‌های زیرین آن نهفته است. بنابراین می‌توان نوسان و دیالکتیک امید و ناامیدی را در رمان نیز مشاهده کرد. برخی از این مسئله به «آونگان امید و ناامیدی» تعبیر می‌کنند (میرعابدینی، ۱۳۸۷، ج ۱ و ۲: ۳۳۲). می‌توان گفت این هم‌آیی و باهم‌بودگی امید و ناامیدی است که به رشد ادبیات می‌انجامد. برخی یکی از ویژگی‌های هنر و ادبیات را میزان گره خوردن متن با شدت بازتاب طبیعی امیدها و یأس‌ها می‌دانند (قبادی و کلاهچیان، ۱۳۸۶: ۱۵۰).

از منظر باختین، کلمات مملو از معنا و امید هستند و چندصدایی بودن کلمات یعنی وجود زندگی در کلمه. این یعنی امید همواره وجود دارد و زنده است (مهرآیین، ۱۳۹۴). پل تیلیش نیز نوشتن درباره ناامیدی را تعبیر به «شجاعت یأس» می‌کند. او برای این

شجاعت در ادبیات و هنر، سارتر و الیوت را مثال می‌زند که با بیان وضعیت یأس، راه خروجی از این بن‌بست می‌یابند (تیلیش، ۱۳۷۵: ۱۸۷). با این تفاصیل می‌توان اینگونه تفسیر کرد که طرح مسئلهٔ ناامیدی و هر آنچه در حوزهٔ مفهومی آن قرار می‌گیرد، خود نشان از امید دارد و شجاعت نمایش ناامیدی در جهان متن به نوعی مقابله با ناامیدی است. ریچارد رورتی نیز از فیلسوفانی است که بحث‌هایی درباره امید اجتماعی و رابطهٔ آن با فلسفه دارد. به باور او، ادبیات با زبان قابل فهم برای همگان، وسیله‌ای است در خدمت گسترش امید در اجتماعی که علم و فلسفه از ترویج آن عاجزند (اصغری، ۱۳۹۴: ۱۳۴). در واقع رورتی تنها ادبیات را قادر به سخن گفتن از امید می‌داند. بنابراین می‌توان گفت که رمان، قدرت بسیاری در بازنمود امید یا ناامیدی در ساخت‌های گوناگون دارد. با این تفاصیل می‌توان اینگونه تفسیر کرد که طرح مسئلهٔ ناامیدی و هر آنچه در حوزهٔ مفهومی آن قرار می‌گیرد، خود نشان از امید دارد و شجاعت نمایش ناامیدی در جهان متن به نوعی مقابله با ناامیدی است.

دوگانه امید و ناامیدی در نظام ذهنی و اندیشگانی نویسندهٔ رمان می‌تواند در مضامین گوناگونی چون ترس، ملال، رنج، عشق، مرگ، تنهایی، پوچی، اعتراض و انقلاب، نوشتن، بیماری و... بازتولید و برساخته شود. این ساخت‌ها، نمودهایی مضمونی از امید یا ناامیدی‌اند که عمدتاً با تحولات اجتماعی پیوند دارند. همان‌طور که به عقیدهٔ لوکاچ، پیوند بین رمان و واقعیت اجتماعی انکارناپذیر است و از دید گلدمن، اثر ادبی مانند آینه‌ای است که جامعه در آن بازتاب می‌یابد (لوکاچ، ۱۳۸۰: ۸۰ و گلدمن، ۱۳۷۱: ۶۶).

ساخت‌های امید و ناامیدی به عنوان دو مفهوم متضاد از جمله تقابل‌های دوگانی‌اند که در ساختارگرایی از آن سخن می‌رود؛ تقابل‌هایی که تفکر انسانی بر آنها استوار شده و برای درک متون، خصوصاً رمان باید به آنها توجه داشت (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۱-۱۸۳). به عقیده لوی اشتراوس، واحدهای یک نظام به گونهٔ جفت‌جفت یا متقابل‌های دوتایی کنار هم قرار می‌گیرند، در حالی که دارای نوعی ارتباط با یکدیگرند. از نظر ساختارگرایان، ساده‌ترین صورت برای درک تفاوت در ذهن انسان در قالب مفاهیم متضادی شکل می‌گیرد که تقابل‌های دوجزئی نام دارد؛ یعنی دو ایده در تقابل مستقیم با هم‌اند و هر یک از آنها از طریق تضاد با دیگری درک می‌شود. مثلاً بالا در برابر پایین، سیاه در برابر سفید (کلیگز، ۱۳۸۸: ۸۲ و تایسن، ۱۳۹۴: ۳۴۲).

این تقابل را در ساخت‌های دوگانه امید و ناامیدی نیز می‌توان دید. یعنی ناامیدی در تضاد با امید است که مفهوم می‌یابد. تقابل دوگانی، اصطلاحی است که در بطن منطق دیالکتیکی قرار می‌گیرد. در یک تقابل دوگانی، دو قطب صرفاً در تقابل با هم نیستند، بلکه متضاد انحصاری یکدیگرند؛ یعنی این دو قطب در چهارچوب یک تضاد قطبی، مثل بار مثبت و منفی جریان الکتریسیته وابسته به هم هستند (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۹۸). امید و ناامیدی نیز به عنوان یک دوگانه، رابطه‌ای دیالکتیکی با هم دارند و وجودشان به یکدیگر هم‌بسته است. این به مفهوم آن است که تا ناامیدی نباشد، امید موجودیت ندارد و به‌واسطه وجود ناامیدی است که انسان به ضد آن، یعنی امید می‌اندیشد؛ همان‌طور که در خود واژه ناامیدی نیز امید وجود دارد. این مسئله در ساخت‌های مربوط به دوگانه امید و ناامیدی که خودآگاه یا ناخودآگاه در ذهن نویسنده بازتولید شده‌اند نیز مصداق دارد. برای مثال ساخت عشق در برابر ساخت تنهایی که از مسائل اصلی رمان مورد بحث این پژوهش است.

«یکلیا و تنهایی او» در سال ۱۳۳۳ منتشر شد؛ درست یک‌سال بعد از کودتای سال ۳۲ که شکستی بزرگ برای مردم ایران، به‌ویژه روشن‌فکران بود. تقی مدرسی خود به اتمام نگارش کتاب در سال ۳۳ اشاره می‌کند و اینکه اندیشهٔ نگارش این رمان بعد از کودتا به سرش افتاده است. محرک او از یکسوی سرخوردگی‌های شخصی و سیاسی آن دوران بوده و از سوی دیگر آشنایی با کتاب مقدس، به‌ویژه عهد عتیق (دهباشی، ۱۳۷۴: ۲۷۲). «یکلیا و تنهایی او» به بازنمایی وضعیت انسان امروز و تقابل عشق و تنهایی در او می‌پردازد. همچنین نویسنده درصدد نمایش وضعیت اجتماعی روزگار پس از شکست کودتاست و آن را با نماد عامل شیطان (تامار) و ورودش به اورشلیم به تصویر می‌کشد؛ روزگاری که غبار ناامیدی بر جامعهٔ ایران نشسته و فضایی پر از رعب و کنترل بر آن حاکم است.

این پژوهش بر آن است که دوگانه امید و ناامیدی و ساخت‌های اندیشگانی آن را در نسبت با تحولات اجتماعی در رمان مزبور تحلیل کند و نشان دهد که فردی‌ترین امید/ نامیدی‌ها نیز با امید/ نامیدی‌های اجتماعی در پیوندند. از آنجا که امید و ناامیدی از حالات مهم انسان هستند و از مفاهیمی که بر کنش و واکنش او مؤثرند و انسان نیز

موضوع رمان است، تحلیل و شناخت این دوگانه و تبیین نسبت آن با اجتماع، ضرورت دارد. اهمیت این پژوهش زمانی بیشتر حس می‌شود که می‌بینیم دوگانه امید و ناامیدی در عرصه‌های گوناگون مطالعات علمی از بحث‌های بنیادین و ریشه‌ای است. بنابراین شناخت و تحلیل آن در رمان فارسی نیز ضرورت دارد.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده درباره رمان «یکلیا و تنهایی او»، بسیار اندک است. حسن میرعابدینی در کتاب «صدسال داستان‌نویسی ایران (ج ۱ و۲، بخش سوم)»، اشاره‌هایی به ناامیدی پس از کودتا، همچنین درخشش بارقه‌های امید در سال‌های تخفیف بحران (از اواخر دهه ۳۰ به بعد) دارد و صفحاتی چند را نیز به رمان «یکلیا و تنهایی او» اختصاص می‌دهد. از میان پژوهش‌های مربوط به این رمان، تنها موردی که می‌توان اشاره‌ای به ناامیدی در آن یافت، مقالهٔ حسینعلی قبادی و همکارانش (۱۳۹۳) با عنوان «تحلیل اسطوره‌ای «یکلیا و تنهایی او» و «ملکوت» با نگاه به تأثیر کودتای ۲۸ مرداد در بازتاب اسطوره‌ها»ست. مقاله یادشده به این یافته می‌رسد که اسطوره‌ها در این دو اثر بازآفرینی می‌شوند و متناسب با فضای روزگارِ نگارش تغییر می‌یابند. در واقع با کاربست اسطوره‌ها، تأثیر کودتا بر جامعه و ایجاد یأس بازنمایی می‌شود. اما به طور کلی تاکنون هیچ پژوهشی درباره ساخت‌ها و مضامین مبتنی بر امید و ناامیدی در «یکلیا و تنهایی او» انجام نشده است.

روش‌شناسی پژوهش

روش پژوهش حاضر، توصیفی - تحلیلی است؛ ضمن اینکه به دلیل نظریه‌محور نبودن دوگانه امید و ناامیدی در ساحت‌های مختلف فلسفی، اخلاقی و مانند آن بر نظریهٔ خاصی تکیه ندارد. اما با توجه به مباحثی که «ارنست بلوخ» و به‌ویژه «گابریل مارسل» درباره امید و ناامیدی مطرح می‌کنند و با نظر به اقتضائات متن رمان «یکلیا و تنهایی او» از نظریه‌های این دو اندیشمند بیشتر بهره گرفته شده است.

مفهوم‌شناسی دوگانهٔ امید و ناامیدی

امید و ناامیدی از مهم‌ترین حالات ذهنی بشر است که از دیرباز اندیشه‌های گوناگونی حول آن پدید آمده است. امید، یکی از بنیان‌های اصولی توازن و قدرت روانی و مشخص‌کننده دستاوردهای زندگی است؛ همچنین توانایی باور داشتن به احساسی بهتر در آینده (ارجمندنیا و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۸). در تعریف این پژوهش، امید حالتی فراتر از خوش‌بینی‌های عادی و معمول است که تحقق هدفی خاص در آینده را نشانه می‌رود و اصولاً در وضعیتی بحرانی بر انسان و جهان او عارض می‌شود و به انتظار بخشی از هستی می‌نشیند که هنوز به فعلیت درنیامده است. ناامیدی نیز حالت مقابل امید است که در صورت نبود امید به بهبود و دگرگونی در آینده پدید می‌آید. اگر از منظری اسطوره‌ای بنگریم، ناامیدی از ابتدای هستی همراه انسان است. هبوط آدم از بهشت به زمین (ویران‌شهر) که با اندوه فراوان همراه بود، سرآغاز یأس و ناامیدی اوست و انسان همواره به بهشت امیدوار است؛ آرمان‌شهری که به واسطه مذهب به آن امید بسته است.

امید برای اولین‌بار نقش مهمی در نظریهٔ اخلاقی آگوستین ایفا کرد؛ یعنی جایی که به عنوان یکی از سه فضیلت الهیاتی (ایمان، امید و عشق) چهره نمود (استراتن، ۱۳۸۶: ۶۶). در اسلام از امید و ناامیدی با تعبیر خوف و رجا یاد می‌شود. غزالی در «کیمیای سعادت»، شرح مبسوطی از خوف و رجا می‌آورد که هم ابعاد فردی و هم اجتماعی این دو را تبیین می‌کند (غزالی، ۱۳۸۰: ۳۷۹-۴۰۵).

امید را از اسطوره‌ها می‌توان پی گرفت. در اساطیر یونان می‌خوانیم که پاندورا (اولین زن روی زمین) از جانب زئوس مأموریت یافت نزد اپیمتئوس برود تا نژاد بشر را -که پرومته، آتش خدایی را برای آنها ربوده بود- تنبیه کند. پرومته به برادرش اپیمتئوس پند داده بود که از زئوس هدیه‌ای نپذیرد. ولی او که مجذوب پاندورا شده بود، با وی ازدواج کرد. پاندورا، جعبه‌ای با خود داشت که حاوی همه دردها و مصائب بود و نباید در آن را بازمی‌کرد. اما به دلیل کنجکاوی بسیار، سرپوش جعبه را برداشت و محتویات آن در زمین پراکنده شد. البته امید که در ته جعبه قرار داشت، خارج نشد؛ چون پاندورای وحشت‌زده بلافاصله سرپوش آن را گذاشت (معصومی، ۱۳۹۳: ۱۴۷۱-۱۴۷۳).

گفتنی است بلوخ با استناد به نسخه دیگری از این روایت (متعلق به دوران

هلنستیک) عقیده دارد که این جعبه نمی‌توانسته صرفاً حاوی بدی‌ها باشد؛ چون بـه هـر روی امیـد نیـز درون آن قـرار داشـته اسـت (Bloch, 1996: 334). در هـر حـال امیـد از اسطوره‌ها ریشه می‌گیرد و شاخ و برگ آن در طول روزگاران از میان نظریه‌های مختلـف اندیشمندان سر برمی‌کند؛ به طوری که امروزه اندیشمندانی همچون بلـوخ و مارسـل بـا نام فیلسوف امید شناخته می‌شوند.

مباحث اندیشگانی در باب دوگانه امید و ناامیدی

درباره امید و ناامیدی، بحث‌هایی متقنی در حوزه‌هـای گونـاگون اندیشـگانی صـورت گرفته است. پیشینهٔ این بحث‌ها را می‌توان از نظریـه‌هـای فیلسـوفانی چـون افلاطـون و ارسطو پی گرفت و به اندیشه‌های کانت، کی‌یرکگور، کامو، شوپنهاور، نیچه و... رسید.

ارنست بلوخ، اولین فیلسوفی است که بعد از جنگ دوم از منظری هستی‌شناختی بـه مقولهٔ امید می‌نگرد. از دید او، امید نیرویی است که انسان را به حرکت وامـی‌دارد و روی به آینده‌ای بهتر و جدیدتر دارد. امید با وجودِ بودن در واقعیت امر حاضـر، از آن‌روی کـه مشتاق امر آتی است، در تقابل با اکنون بالفعل قرار می‌گیرد و مثـل نیـروی نفـی در آن عمـل مـی‌کنـد (شـعبانی، ۱۳۹۴: ۱۲۶). کتـاب «اصـل امیـد[1]» از مهـم‌تـرین آثـار بلـوخ و دایره‌المعارف‌گونه‌ای درباره امید است که می‌کوشد باقی‌مانـده‌هـای تفکـر آرمـان‌شـهری (اتوپیایی) را از نخستین فیلسوفان یونان تا عصر حاضر فهرست کند. بلوخ در ایـن کتـاب از استعاره جالبی برای ناامیدی استفاده می‌کند و آن را تابوتی در نظـر دارد کـه همـواره در کنـار هـر امیـدی ایسـتاده اسـت؛ هرچنـد ناامیـدی، وسـیله‌ای اسـت کـه رکودهـا (ایستایی‌ها)ی نامناسب را درهم می‌شکند (Bloch, 1996: 311).

امید و ناامیدی در نظریه‌های گابریل مارسل، مباحث روشمندی را شامل می‌شود که در پژوهش حاضر نیز عمدتاً بدان التفـات شـده اسـت. مارسـل در مهـم‌تـرین دسـتاورد فلسـفی خـود یعنـی امیـد، بـه مطالعـهٔ هسـتی‌شـناختی ایـن مقولـه مـی‌پـردازد و تقسیم‌بندی‌هایی از آن به دست می‌دهد. از نظر او، امید دو گونـه موضـوع دارد: مقیـد و مطلق. امید مقید، امید داشتن به چیزی محدود و معین است که می‌توان آن را بـه آرزو نزدیک دانست تا امید؛ اما موضوع امید مطلق، آزادی است (دیهـیم، ۱۳۹۰: ۵ و ۲۵). غور در

1. The Principle of Hope

چیستی انسان و مسئله هستی‌اش در جهان امروز از دغدغه‌های مارسل است. او با نگاهی اگزیستانسیالیستی به انسان، به بررسی پدیده‌هایی چون دلهره، ترس، اضطراب، تنهایی و... در او می‌پردازد. مارسل، امید را راهی برای استعلا جستن از تنگناهای زندگی و یک توانایی برای برتری یافتن از امیال شخصی می‌داند که در انتظار طرحی مشترک است (استراتن، ۱۳۸۶: ۶۷). می‌توان گفت نگاه مارسل به امید، اجتماعی است و آن را از مفهوم شخصی فراتر می‌داند و به جامعه بسط می‌دهد. یعنی امید زمانی شکل می‌یابد که اشتیاق فرد به چیزی فراتر از حوزهٔ شخصی اوست.

رنج از مفاهیم کلیدی فلسفهٔ مارسل است. از دید او، امید اصیل و مطلق از دل رنج متولد می‌شود. هستی انسان متحمل این رنج است و برای پاسخ به این رنج است که امیدوار به گشایش می‌شود. در جدال بین امید و ناامیدی هم پیروزی با امید است (دیهیم، ۱۳۹۰: ۹). دیالکتیک امید نیز از مباحثی است که مارسل به آن می‌پردازد. دیالکتیک[1] به مفهوم مبادله گفتار و استدلال متقاعدکننده است (فولکیه، ۱۳۶۵: ۱۰). این واژه به غیر از فلسفه در حوزه‌های مختلف سیاسی - اجتماعی و ادبی نیز به کار می‌رود (تأثیر متقابلِ دو جهان‌بینی متضاد، مفهومی است که این پژوهش از دیالکتیک در نظر دارد). از دیدگاه مارسل، امید صرفاً زمانی متولد می‌شود که حس ناامیدی انسان را فراگرفته باشد و یکی از ابعاد امید، دیالکتیک آن است که ناظر بر ایستادگی امید در مقابل ناامیدی است (دیهیم، ۱۳۹۰: ۸). از نگاه بلوخ نیز انسان به طور کلی در جهانی دیالکتیکی قرار دارد و هستی او پیوسته بین امید و ناامیدی در نوسان است (شعبانی، ۱۳۹۴: ۱۲۶).

از دیگر مفاهیمی که مارسل در باب امید مطرح می‌کند، «دیگری» و لزوم وجود او برای شکل‌گیری پروسهٔ امید است. دیگری از مفاهیم پراهمیت در فلسفه به شمار می‌رود که از ابعاد مختلف بدان نگریسته شده است. انسان موجودی است که وجودش بدون دیگری مفهومی ندارد. سارتر با طرح تقدم وجود بر ماهیت، بشر را مسئول وجود خویش می‌داند و می‌افزاید که بشر صرفاً مسئول خودش نیست، بلکه مسئول تمام افراد بشر است (سارتر، ۱۳۶۱: ۳۵). از نظر مارسل نیز فداکاری به انسان نیرو می‌بخشد تا خود را

1. dialectic

به دیگری واگذارد و امید همانند عشق و وفاداری بر گشودگی و اعتماد دلالت دارد (جهان‌بخش رستمی، ۱۳۹۱: ۸۴). مارسل می‌گوید امید صرفاً در سطح ما امکان‌پذیر است و زمانی که در سطح فردی باشد، پیش نخواهد رفت (Marcel, 1951: 91) و این به معنای اهمیت «دیگری» است که در ارتباط با امید قرار می‌گیرد و مارسل آن را به عشق نیز پیوند می‌دهد. او امید را بدون عشق بی‌معنا می‌داند و در ساحت عشق، خود و دیگری را درهم تنیده می‌بیند. این درهم‌تنیدگی به مفهوم جاودانگی هستی است که نه فقط در معشوق که در عاشق نیز صورت می‌یابد. در واقع دریافت مارسل از عشق بین‌اشخاصی است و اینکه عشق به مفهوم خدمت است، نه بندگیِ همراه با تمایز و برتری. او درباره عشق چنین می‌گوید: «عشق به منزله از میان برخاستن کشاکش بین «خود» و دیگری، به چشم من چیزی است که می‌توان واقعیت اساسی وجودشناختی‌اش خواند» (کین، ۱۳۹۳: ۶۵).

انواع امید و ناامیدی

امید و ناامیدی‌ای که در وجود انسان است، گاه منبعث از خصوصیات شخصی اوست و گاه برخاسته از وضعیت اجتماعی که در آن می‌زید که این دو بی‌ارتباط با هم نیستند. می‌توان گفت امید یا ناامیدی فردی اغلب حاصل وضعیتی است که جامعه موجب پدید آمدن آن است. به گفتهٔ محققان، رشد امید/ ناامیدی در انسان تا حد بسیاری معلول وجود امید/ ناامیدی در جامعه است (ارجمندنیا و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۸).

یکی از تقسیم‌بندی‌هایی که برای امید و ناامیدی برشمرده‌اند و مورد توجه این پژوهش نیز هست، بدین شرح است:

- **امید و ناامیدی شخصی**: که منبعث از حالات روحی و روانی در انسان است.
- **امید و ناامیدی سیاسی - اجتماعی**: محصول تغییرات خاص جامعه و انعکاس متقابل تلاقی اجتماع، انسان و نگرش انسان به جامعه است.
- **یأس فلسفی**: اعتقاد به پوچی و بیهودگی انسان و دنیایش و نیز ناسازگاری با اصول موجود در زندگی بدون ارائه جانشینی برای آن (همان: ۱۱۶-۱۱۷).

درباره دو گونهٔ شخصی و سیاسی - اجتماعی امید و ناامیدی می‌توان گفت که امید هرچند فردی است، تعاملات امیدِ افراد با یکدیگر است که امید اجتماعی را پدید

می‌آورد. در واقع امید/ ناامیدی فردی و اجتماعی دارای رابطه‌ای دوسویه و دیالکتیک هستند. کمتر امید/ ناامیدی فردی است که با جامعه در ارتباط نباشد، زیرا انسان موجودی اجتماعی است. در امید، نه فردیت، بلکه بینافردیت مطرح است که خود نشان از اجتماع دارد. به گفته برخی، امید اجتماعی یک ویژگی دوگانه دارد؛ یعنی با وجود فردی بودن، در عین حال پدیده‌ای جمعی نیز هست (ر.ک: قانعی‌راد، ۱۳۹۶). می‌توان گفت حتی در شخصی‌ترین امیدها نیز نوعی ویژگی بیناسوژگی وجود دارد. برای مثال همواره یک «دیگری» هست که امیدها به نوعی با او پیوند دارند و در واقع در ارتباط با سوژه‌های انسانی است که امید صورت‌بندی می‌شود؛ سوژه‌هایی که جامعه را تشکیل می‌دهند و این همان خصلت اجتماعی امید است. درباره یأس فلسفی نیز می‌توان همین نکته را در نظر گرفت و یأس فلسفی فردی را در ارتباط مستقیم با اجتماع در نظر داشت، زیرا فرد از جامعه جدا نیست.

خلاصه رمان

۱. یکلیا دختر اَمَصیا، پادشاه اسراییل، به واسطه عشقش به چوپان پدرش (کوشَی) مجازات شده است. پادشاه، چوپان را می‌کشد و پیراهن رنگارنگ باکرگی دختر را مقابل خیمه مقدس اجتماع بر تنش می‌درد و او را از اورشلیم می‌راند.

۲. یکلیا، شبی شیطان را در دشت ملاقات می‌کند و این دو گفت‌وگوهایی در باب تنهایی و عشق دارند. یکلیا می‌گوید که شکست در عشق، او را تنها کرده، اما شیطان اذعان دارد که انسان همیشه تنها بوده است. او یهوه را مسئول همهٔ پستی‌های انسان می‌داند و اینکه یهوه، انسان را بازیچهٔ خود کرده و همه گناه‌ها را بر گردن شیطان انداخته است.

۳. شیطان برای یکلیا، داستان یک شب در اورشلیم کهن را بازمی‌گوید؛ شبی که شیطان می‌خواهد اساس شهر اورشلیم را برهم بریزد. او برای مقابله با یهوه، زن زیبایی به نام تامار را به سراغ میکاه‌شاه - نماینده یهوه - می‌فرستد.

۴. میکاه‌شاه تحت تأثیر سخنان پسرعمویش عسابا که فردی ضد دین و خوش‌باش است، دل به تامار می‌بازد و دچار غضب یهوه و نیز خشم مردم می‌شود. او بین دو قطب

عسابا و امنون عابد قرار می‌گیرد و مردد میان برگزیدن عشق و تنهایی، سرانجام تامار را از شهر می‌راند.

۵. شیطان، قصه را به اتمام می‌رساند و در نهایت به اینکه تنهایی، سرنوشت محتوم انسان و به نوعی فرمان الهی است، اشاره می‌کند و اینکه انسان باید برای بهبود وضعیتش بکوشد. شب به صبح می‌رسد و شیطان، یکلیای تنها را ترک می‌گوید.

دوگانه امید و ناامیدی در «یکلیا و تنهایی او»

جامعه پس از شکست کودتا با بحرانِ امید مواجه است. در واقع امید دیگر کارکرد پیشین خود را ندارد و جای خود را به ناامیدی می‌دهد. در چنین وضعیتی است که نویسنده به میدان می‌آید و با نوشتن درباره این بحران، راه‌حلی برای فراموشی آن و گاه پیشنهادی برای تحقق امید می‌دهد. در «یکلیا و تنهایی او» به صورت تمثیلی و در قالب اسطوره‌ای به این مسئله پرداخته می‌شود. به گفته برخی، فضای یأس و شکست بعد از کودتا با طرح کلان اسطوره‌های مختلف در این رمان جلوه می‌کند (قبادی و دیگران، ۱۳۹۳: ۲۵).

ناامیدی در «یکلیا و تنهایی او» را می‌توان در پیرامتن داستان یعنی عنوان آن دریافت. نام رمان با دلالت مستقیم یا نمادین به موضوع داستان، نخستین عاملی است که به خواننده در شکل‌دهی به معنای متن و رسیدن به رویکردی خاص به آن مدد می‌رساند (Gennette & Maclean, 1991: 275). تنهایی یکلیا به سبب از دست دادن عشق (امید)، صورت نمادینی از رنج است که به بازنمایی وضعیت بشری و تنهایی انسان می‌پردازد. این تنهایی، نمودی از ناامیدی و بستری برای ایجاد آن است. یکلیا، نمادی از انسان رانده‌شده و جلوه‌ای از اسطورهٔ هبوط است. به جز یکلیا، میکاه‌شاه نیز نمودار این تنهایی است. پا نهادن بر عشق و گزیدن تنهایی به ناامیدی و یأس می‌انجامد. البته این ناامیدیِ حاصل از تنهایی در میکاه‌شاه به نفع جمهور مردم است و آنها را امیدوار به در امان بودن از غضب الهی می‌کند.

ناامیدی را می‌توان در مردم اورشلیم نیز بازجست. مردم فقیر این شهر از ترس خشم یهوه به عشق میکاه‌شاه معترضند و این اعتراض را در تحصن خود در صحرا (نمادی از دنیا/ ایران) ابراز می‌کنند. ناامیدی موجود، در استعارهٔ اشک بازنمایی می‌شود:

«اشک چشم کسانی که به آینده بیشتر از گذشته خوش‌بین بودند، سرازیر شد» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۱۳۱).

این خوش‌بینی و امید به آینده، اکنون بدل به ناامیدی شده است.

«خورشیدی را می‌خواستند که زیر ابر پنهان بود و هر روز آن را می‌دیدند» (همان).

خورشید، استعاره از امیدی است که مردم، مأیوس از تحقق آنند. در برابر این ناامیدی، اعتراض مردم به میکاه‌شاه را می‌توان نمودی از امید در نظر گرفت. با توجه به اینکه هر نوع اعتراض و جنبش اجتماعی با امید اجتماعی در پیوند است (ر.ک: مدنی، ۱۳۹۶)، اعتراض مردم اورشلیم نیز امیدی در دل خود دارد که در نهایت تحقق می‌یابد. میکاه‌شاه، تامار را علی‌رغم میل باطنی‌اش از اورشلیم می‌راند. اینجاست که نور امید در تاریکی اورشلیم تابیدن می‌گیرد:

«در آخرین دقایقی که خورشید می‌خواست در سیاهی شب محو شود، از پشت ابر بیرون آمد و مانند طشت آتشی سرخ بود» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۱۴۴).

این همان خورشید امیدی است که قبلاً زیر ابر پنهان بود و مردم، ناامید از دیدن آن بودند. مردم اورشلیم در این لحظه به نوعی گشودگی دست یافته‌اند. هرچند میکاه‌شاه به سبب برگزیدن تنهایی به فروبستگی رسیده است. اینجا ناامیدی و امید، دو روی یک سکه‌اند که مردم اورشلیم و میکاه‌شاه هر کدام به یک روی آن دست یافته‌اند و شادیِ یکی، غمِ دیگری است.

از فضاهای مرتبط با ناامیدی نیز می‌توان از قصر میکاه‌شاه نام برد؛ قصری که می‌تواند نمادی از ایران پس از شکست کودتا باشد. فضای قصر پر از ترس، تاریکی، وحشت و ناامیدی است. طبل‌ها در کنار خیمه اجتماع می‌کوبند و صدای غرش آنها، ستون‌های بلند و سیاه قصر را می‌لرزاند. فضای تاریک رمان که عمدتاً در شب می‌گذرد نیز در ارتباط مستقیم با ناامیدی است. ملاقات شیطان با یکلیا در شب می‌گذرد و روایت میکاه‌شاه تا رانده شدن تامار از اورشلیم در تاریکنای شب اتفاق می‌افتد.

«ارواح خاموش شب، گَرد اندوه در آسمان شهر می‌پاشیدند» (همان: ۶۵).

شب به‌مانند همه نمادها، دو وجه متضاد در خود دارد: وجه تاریک (مرکز کون و

فساد) و وجه آماده‌سازی برای روز که نور زندگی از آنجاست (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲، ج۳: ۳۰). در این داستان نیز تاحدی می‌توان این دو وجه را دریافت؛ زیرا با گذشت شب و سر زدن نور خورشید، تامار از اورشلیم رانده می‌شود و «شادی» در سینه اسراییل «شکوفه» می‌کند (مدرسی، ۱۳۵۱: ۳۸). اینجا می‌توان غلبه امید بر ناامیدی را دریافت.

ناامیدی در تقابل و دیالکتیک با امید، نمود بیشتری در «یکلیا و تنهایی او» دارد و گفتمان مسلط متن است. هرچند به هر صورت خورشیدِ امید در آخرین دقایق می‌دمد، سردی تنهایی بر بدن میکاه‌شاه بوسه می‌زند و بر تن او زخمی می‌نهد که «جای آن تا ابد باقی خواهد ماند» (همان: ۱۴۴-۱۴۵). ضمن اینکه یکلیا در سطر انجامین داستان «تنها دراز کشیده» است؛ یعنی تنهایی عاقبت محتوم یکلیا، میکاه‌شاه، تامار، عازار (پسر میکاه‌شاه) و حتی عسابا و شیطان است. تنهایی انسان، مسئله‌ای است که هیچ امیدی بر آن متصور نیست، مگر اینکه به قول شیطان، انسان «امیالش را بشناسد». بنابراین می‌توان گفت نوعی امیدورزی مشروط به تلاش انسان در متن نهفته است.

دیالکتیک امید و ناامیدی

دیالکتیک امید و ناامیدی و ساخت‌های آنها در «یکلیا و تنهایی او»، نمود بارزی دارد. عشق و ترس، تنهایی و عشق و نیز اعتراض و رنج در دیالکتیک با یکدیگرند. عشق تامار، نور امید بر دل میکاه‌شاه می‌تاباند؛ اما خشم یهوه و ترس از مجازات و از دست دادن قدرت، رنگ ناامیدی بر او می‌زند. ضمن اینکه مردم اسرائیل نیز در برابر وی دست به اعتراض می‌زنند. عصیان مردم، نشان از اعتراض و جنبش اجتماعی دارد و ایستادن در برابر استبداد و رنج موجود. عشق و تنهایی در وجود یکلیا نیز دارای دیالکتیک است. شیطان داستان هم روایتگر شکست و پیروزی و امید و ناامیدی حاصل از آن است: امید محقق‌شده مردم و ناامیدی که بر دل میکاه‌شاه می‌نشیند و این همان دیالکتیک همیشگی امید و ناامیدی است.

ساخت‌های اندیشگانی دوگانه امید و ناامیدی

ساخت‌های دوگانه امید و ناامیدی در این رمان در مضامینی مانند تنهایی، عشق،

اعتراض، رنج و ترس و اضطراب برساخته می‌شود که در زیر به آنها می‌پردازیم:

تنهایی

تنهایی با ناامیدی ارتباط تنگاتنگی دارد و در واقع زمینه‌ای برای ایجاد آن است. تنهایی و ناامیدی در نظرهای مارسل همواره به موازات یکدیگر حرکت می‌کنند. انسان خود را در عالم تنها می‌یابد و واقعیت و زندگی را با خود همراه نمی‌بیند. در اینجاست که ناامیدی ظاهر می‌شود (دیهیم، ۱۳۹۰: ۴۹). تنهایی مطرح در این رمان بیانگر تنهایی و انزوای روشن‌فکران به عنوان پی‌آیند شکست کودتاست. شیطان به یکلیا که پس از مرگ معشوق تنها شده، می‌گوید: «یکلیا تو همیشه تنها بوده‌ای» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۱۵). این جمله شیطان، مفهومی عمیقاً فلسفی و اندیشگانی دارد. گویی سرنوشت محتوم بشر تنهایی است. اما یکلیا از در مخالفت با شیطان درمی‌آید:

> «نه چوپان پیر، من به هیچ‌کس اجازه گفتن چنین سخنی را نخواهم داد. زمانی که او گل سرخ را به شوخی به گونه‌ام می‌زد، من همه‌چیز داشتم» (همان: ۱۵-۱۶).

گل سرخ در اینجا استعاره‌ای است از عشق و یکلیا با ذکر آن درصدد است عشق را در برابر تنهایی قرار دهد. اوکتاویو پاز معتقد است که تنهایی تنها چیزی است که عشق را ممکن می‌کند و تنهایی و عشق، هم مخالف و هم مکمل یکدیگرند (پاز، ۱۳۷۹: ۶۴). به این معنا که تنهایی در تقابل با عشق است و عشق و تنهایی با هم دیالکتیک دارند. شیطان نیز به‌مانند پاز، عشق و تنهایی را کنار یکدیگر می‌بیند و اینکه عشق در کنار تنهایی موجودیت می‌یابد:

> «همان موقع که گل سرخ روی گونه‌ات دهان باز می‌کرد... تنهایی شگرفی در سینه‌ات خانه می‌گرفت» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۱۶).

شیطان با طرح دوگانهٔ عشق و تنهایی به نوعی دوگانه امید و ناامیدی را مطرح می‌کند. شیطان بر تنهایی یکلیا/ انسان تأکید دارد و یکلیا، عشق‌ورزی را نفی تنهایی می‌داند. در نهایت یکلیا در این گفت‌وگوی بین انسان - شیطان با نوعی تشکیک به این مسئله می‌نگرد و تاحدی نیز آن را می‌پذیرد. شیطان حتی خود را نیز تنها می‌داند:

> «گو اینکه من اسیری هستم و در اینجا تنها، تنهای تنها» (همان: ۲۱).

میکاه‌شاه نیز بارها به تنهایی خود اشاره می‌کند. او سکوت را ارمغان تنهایی می‌داند که انسان به‌واسطه آن دچار جمود می‌شود.

«آیا تو تنهایی را حس نکرده‌ای؟ چه کسی می‌تواند ادعا کند که تنها نیست؟» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۸۷).

این جمله پادشاه تداعی‌گر تنهایی نوع بشر است؛ تنهایی‌ای که از نظر پاز، عمیق‌ترین واقعیت بشری است و انسان با درک آن به دنبال «دیگری» است (پاز، ۱۳۷۹: ۶۲-۶۷).

تنهایی میکاه‌شاه بعد از رفتن تامار، معادل تنهایی یکلیا پس از مرگ کوشی و رسوایی و آوارگی اوست. با این تفاوت که یکلیا عصیان می‌کند و در برابر پدرش (نماینده یهوه) می‌ایستد اما میکاه‌شاه برای ماندگاری خود بر سلطنت به یهوه بازمی‌گردد و از عشق خود درمی‌گذرد. تنهایی یکلیا و میکاه‌شاه، نمادی از تنهایی انسان بر زمین است؛ تنهایی که با اندوهی عمیق همراه است.

رمان با تأکید بر تنهایی یکلیا آغاز و با همین تأکید به پایان می‌رسد. این تنهایی را می‌توان به نوعی در دو پیرامتنی که در آغاز و میانه رمان به نقل از کتاب جامعه و گفته‌ای از اشعیاء نبی ذکر می‌شود نیز دریافت (مدرسی، ۱۳۵۱: ۴ و ۹۰).

عشق

عشق، نمودی از امید است. مارسل، عشق را به‌مثابه محرک وفاداری و امید می‌داند و امید را بدون عشق، بی‌معنا (جهان‌بخش رستمی، ۱۳۹۱: ۸۶). عشق از مضامین و مؤلفه‌های اصلی رمان «یکلیا و تنهایی او» و در تقابل با تنهایی و مرهمی بر رنج انسان است. فروید در مقالهٔ «تمدن و ناخرسندی‌های آن»، عشق را برای رهایی از رنج پیشنهاد می‌دهد (شایگان، ۱۳۹۳: ۲۴۴). یکلیا و میکاه‌شاه درگیر عشقند و در هر دو عشق، ممنوعیت مذهبی وجود دارد. در واقع این دو شخصیت درگیر عشقی رنج‌آورند که به تعبیر لکان از عشق نزدیکی دارد. ژوئی‌سانس[1] از منظر لکانی به کیفیتی گفته می‌شود که حالات متناقضی را در بردارد و شامل مفهوم لذت و رنج است (کدیور، ۱۳۸۸: ۷۳-۸۸).

از میان اشکال عشق، یکلیا، میکاه‌شاه و عازار دچار صورت اِروس[2] هستند؛ یعنی

1. jouissance
2. eros

عشقی که وجه اروتیک آن بارز است. تأکید بر اروتیسم در سخنان عسابا و تامار نیز مشهود است. لکان، عشق اروتیک را در بعد نمادین مطرح می‌کند؛ یعنی وقتی عشق باعث کنجکاوی انسان می‌شود و او را درگیر خود می‌کند (Ricoer, 2007: 13). انسان در عشق نمادین به تجربه کاملی از عشق دست نمی‌یابد. او عشق را با امر نمادین رام می‌کند و به نظم درمی‌آورد، اما بهای این رام شدن، فقدانی تمام‌نشدنی است که عشق به واسطه آن به شکست، تراژدی، مرگ، اندوه و رنج می‌انجامد (نجومیان، ۱۳۹۱: ۱۰۱-۱۰۲). عشق در «یکلیا و تنهایی او»، همین وجه را دارد و در نهایت به اندوه و رنج منجر می‌شود.

یکلیا با وجود رسوایی و مجازات، از عشق خود دست نمی‌کشد:

«برای یک لحظه هم عشق او را فراموش نکردم و پشیمانی مانند کژدمی به جان من نیش نزد» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۱۵).

میکاه‌شاه نیز سرانجام تامار را اجابت می‌کند و او را به قصر خویش فرامی‌خواند. این عمل او، گناهی بزرگ در محضر یهوه محسوب می‌شود. برتون در کتاب «عشق دیوانه» می‌نویسد که از همان آغاز، دو منع عشق را محدود می‌کند: مخالفت اجتماعی و اندیشه مسیحی گناه. عشق برای تحقق خود باید قوانین را زیر پای بگذارد، زیرا رسوا و خلاف قاعده است (پاز، ۱۳۷۹: ۶۳). جامعه یکلیا که در هیأت پدرش، پادشاه اسرائیل نمود می‌یابد، عشق و در واقع امید و آرزوی او را نفی می‌کند. به عقیده پاز، اهداف جامعه گاهی در کسوت احکام اخلاقی با نیازهای مردم مطابقت دارد، اما گاهی نیز آرزوها و امیدهای آنها را نفی می‌کند؛ نفی‌ای که در برابر عمیق‌ترین غرایز بشری می‌ایستد. در چنین وضعیتی، جامعه دچار بحران و انسان بدل به ابزاری بی‌روح می‌شود (همان: ۶۴). این نفی را می‌توان نسبت به عشق یکلیا و میکاه‌شاه که به منزله گناهند دریافت.

شائول ماهیگیر - نماینده مردم اورشلیم در اعتراض - پادشاه را به علت عشق سرزنش نمی‌کند: «من شیرینی عشق را درک کردم و از آن تا روز مرگ با لذت یاد می‌کنم» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۱۳۲). اما از نظر او، چیزهایی مهم‌تر از عشق نیز وجود دارد. او به روستاییان و دهقان‌ها اشاره می‌کند که با فقر و محنت زندگی می‌کنند. می‌توان گفت شائول که نمادی از روشن‌فکران مبارز است، از صورت اروسی عشق، پای به عرصه فیلیا[1]

1. philia

(صورتی از عشق) می‌نهد که در آن صرفاً دوستی و محبت به «دیگری» مطرح است (تهران‌پور، ۱۳۸۶: ۲۴۲). شائول از عشق شخصی خود که طبق عقیده افلاطون در آن بیشتر موضوع زیبایی مطرح است تا مشارکت با دیگری (همان) و نیز دیدگاه مارسل که آن را سبب سقوط می‌داند نه تعالی (جهان‌بخش رستمی، ۱۳۹۱: ۷۸) گذر می‌کند و دگردوستی و عشق به مردم را برمی‌گزینند.

آنچه در نهایت شیطان در گفت‌وگو با یکلیا به آن می‌رسد، عشق است. به عقیدهٔ او، انسان برای غلبه بر رنج تنهایی و ملالت موجود باید عشق بورزد.

«یکلیا! تو عشق را دریاب، زندگی آسان‌تر خواهد شد» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۱۵۱).

عشق در این رمان در دیالکتیک و نوسان بین امید و ناامیدی است و راه‌حلی است که شیطان برای گریز از ناامیدی حاصل از تنهایی به انسان ارائه می‌دهد.

اعتراض

اعتراض به عنوان صورتی از جنبش اجتماعی، نمودی از امید اجتماعی است. جنبش اجتماعی به فعالیت‌ها و باورهای مشترک اجتماعی اطلاق می‌شود که به دنبال تغییر و تحول هستند. بین جنبش اجتماعی و امید، تداخل و نزدیکی وجود دارد. جنبش‌ها به عنوان کنش اجتماعی که محصول تجربهٔ جمعی یک جامعه است، در اشکال مختلفی مانند اعتصاب و اعتراض بروز می‌یابند. امید نیز به مثابه یک منبع مؤثر برای مقابله جنبش‌ها با مانع‌ها و مخالفت‌هاست (ر.ک: مدنی، ۱۳۹۶).

اعتراض در این رمان بر دو نوع است: یکی اعتراض به یهوه که در تقابل دوگانه خدا/ شیطان دیده می‌شود. دیگری اعتراض مردم اورشلیم به میکاه‌شاه بابت حضور تامار در شهر. شیطان مدعی است که خداوند به همراهی او، انسان را سرشته است.

«اما چه کسی شما را سرشت؟ مگر من و «او» با هم نبودیم؟» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۲۱).

به عقیدهٔ شیطان، پستی انسان روی زمین در نتیجه رفتار خداوند است و اوست که آزادی عمل را از انسان می‌گیرد:

«آیا تو انسان نبودی که می‌خواستی راستگو باشی و صادق نبودی؟ اما یکلیا، آنجایی که به تو وعده می‌داد، تـو را از خانـهٔ عشـقت، بـی‌مقصـد و مرده بیرون کرد» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۲۰-۲۱).

در واقع موضوع اعتراض شیطان بـه خداونـد، سرنوشـت انسـان اسـت. شـیطانِ ایـن داستان به گونهٔ شیطان مورد نظر حلاج، یک قربانی تراژیک است (آون،۱۳۹۰: ۶۱) و طرح این نوع اعتراض، «تئودسیه اعتراض[1]» را به یاد می‌آورد. تئودسیه، استدلالی الهیاتی برای پاسخگویی به این مسئله است که چرا خداوند اجازهٔ وجود شر را در جهان داده است. در تئودسیه اعتراض، انسان به رنج، مرارت و شر موجود معترض اسـت، خداونـد را مسـئول آن می‌داند و در برابر او عصیان می‌کند (Roth, 2001: 9).

تئودیسه اعتراض با امید نیز پیوند دارد و امید از ارکان اصلی آن است. انسان در ایـن تئودیسه، امیدوار به عنایت خداوند است تا وضعیت او را تغییر دهد و امیـدش را محقـق کند (پورمحمدی و فصیحی رامندی، ۱۳۹۶: ۶۰۹-۶۱۶). با توجه به این نظریه‌ها می‌توان گفـت که نوعی اعتراض به خداوند بابت رنج و محنت بشر در متن مطرح می‌شود که نویسـنده آن را از زبان شیطان و عسابا مطرح می‌کند. تعبیر «نفس عصیان جهان» که برای شیطان به کار می‌رود (مدرسـی، ۱۳۵۱: ۹۱)، در ارتباط با تئودیسه اعتراض قرار دارد که شـیطان را به عنوان هستهٔ اصلی اعتراض به خداوند نمایان می‌کند.

اما اعتراض دیگر داستان را می‌توان در پیوند با اعتراضات اجتماعی- سیاسی قرار داد.

«حرکت قوم یهود در کوچه‌های اورشلیم با خاموشی و بدون گفت‌وگـو انجام می‌پذیرفت. حجرهٔ بازرگانان باز نشد و کیسه‌هـای طـلا، روزی را در خاموشی و بدون جنب‌وجوش گذراندند» (همان: ۱۳۱).

شاید این اعتراض، آرزوی نویسنده باشد درباب اعتراض و تظاهراتی کـه بایـد در روز قبل از کودتا صورت می‌گرفت. مصدق گویـا بـه دلیـل هـراس از جنـگ داخلـی، فرمـان تظاهرات به هواداران خود نداد و در روز کودتا نیز ایـن طرفـداران کودتـا بودنـد کـه بـه خیابان‌ها آمدند (فوران، ۱۳۹۵: ۴۴۴ و آبراهامیان، ۱۳۹۶: ۳۴۴). از دیـد گلـدمن، نویسـنده بـا

1. theodicy of protest

شرح آنچه به زعم او زیبندهٔ جهان داستان است، در واقع به بیان آرمان‌هایش می‌پردازد (گلدمن، ۱۳۷۱: ۳۵۷) و این مسئله را می‌توان در این بخش رمان دید.

شائول در سخنانش خطاب به میکاه‌شاه به وضعیت نامطلوب زندگی مردم اشاره می‌کند:

«هم در زمان توست که ما آرام و بی‌هیاهو با زندگی ناجور خود به سر می‌بریم» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۱۲۵).

در واقع او کژدار و مریز هم پادشاه را مدح می‌گوید و هم به اوضاع نامناسب جامعه اسرائیل اشاره می‌کند.

«روستاییان را دیدم که با محنت زمین‌هایشان را شخم می‌زدند و در موقع درو سهم پادشاه را کنار می‌گذاشتند» (همان: ۱۳۶).

اشاره شائول به مسئله سهم پادشاه، اعتراضی تلویحی به سیاست سهم‌بری است که طبق آن، دهقانان با وجود زحمت بسیار، سهم چندانی از محصولات خود نمی‌بردند. این مسئله را می‌توان با کشاورزی سهم‌بری دهقانی در ایران تطبیق داد. کشاورزی سهم‌بری دهقانی از وجوه دیرپای تولید روستایی در ایران بوده و شیوه متداول تقسیم فرآورده‌های کشاورزی بین مالک و دهقانان. این شیوه در دوره رضاشاهی و پس از آن تا زمان اصلاحات ارضی و انقلاب سفید نیز وجه تولید غالب بود. حدود نیمی از محصول کشاورزی به مالک اختصاص می‌یافت و مابقی آن بین چند دهقان تقسیم می‌شد (فوران، ۱۳۹۵: ۳۴۳-۳۴۴).

اعتراض مردم در نهایت به هدف خود می‌رسد. البته این اعتراض مربوط به خروج تامار از شهر است، وگرنه رنج و فقر مردم هنوز پابرجاست. آنچه از متن می‌توان دریافت این است که هر اعتراض و جنبشی سرانجام می‌تواند به پیروزی دست یابد و امید نهفته در آن چهره بنماید.

رنج

مفهوم رنج در پیوند مستقیم با دوگانهٔ امید و ناامیدی است. ناامیدی بر بستر رنج جریان دارد و تا رنج نباشد، نور امید نخواهد تابید. به عقیدهٔ مارسل، جایگاه امید درون چارچوب رنج است و فرد به واسطه رنج به گشایش می‌رسد (دیهیم، ۱۳۹۰: ۹-۱۰).

کی‌یرکگور نیز در نگرشی دینی، رنج را از خصایل انسانی می‌داند و اینکه رنج، کیفر گناه یا مانع رشد نیست، بلکه لازمه وجود انسانی و عامل تعالی است (نصرتی، ۱۳۸۵: ۲۴۷).

در داستان، تأکید بسیاری روی رنج می‌شود و رنج به عنوان بستر ناامیدی، شبکه‌وار در سرتاسر متن کشیده شده است. به عقیدهٔ شیطان، «زندگی در این جهان کور بر پسر انسان سخت می‌گذرد». در واقع عمدهٔ رنج انسان از نظر شیطان، تنهایی است. یکلیا نیز با نقلی از کتاب جامعه به رنج و مشقت انسان اشاره می‌کند:

«بلا از غبار درنمی‌آید و مشقت از زمین نمی‌روید، بلکه انسان برای مشقت آفریده می‌شود» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۲۵).

انسان «یکلیا و تنهایی او» دچار ملال است، زیرا «همه‌چیز پر از خستگی است که انسان نمی‌تواند آن را بیان کند» (همان: ۲۴). خود ملال به عنوان پدیدهٔ از میان برنده معنای زندگی با ناامیدی در پیوند است و انسان به واسطه ملال به پوچی می‌رسد (اسونسن، ۱۳۹۶: ۳۸ و ۶۸).

میکاه‌شاه نیز در صحبت با یورام کاتب و عسابا به رنج انسان گریز می‌زند: «انسان در روی زمین مشقت می‌کشد و...» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۳۴). یهوه هم برای تسلی میکاه‌شاه، پس از رفتن تامار، از رنج و مشتقی می‌گوید که «انسان را بزرگ می‌کند» (همان: ۱۴۶). سخن یهوه به نظر کی‌یرکگور دربارهٔ رنج نزدیک است.

علاوه بر رنجی که از دیدگاه فلسفی می‌توان به آن نگریست، رنج دیگری نیز در متن بازنمایی می‌شود که برخاسته از وضعیت نامطلوب و فقر موجود است و از دیدگاه جامعه‌شناختی قابل بررسی است. مسئلهٔ فقر و نابرابری طبقاتی وقتی چهره می‌نماید که مردم برای اعتراض به میکاه‌شاه در صحرا جمع می‌شوند.

«یک مشت مردم آزرده که پیراهن بر تنشان آویزان بود. کودکان رنجور و مادران محنت‌کشیده به پادشاه نگریستند» (همان: ۱۳۱).

تقابل مردم رنجور با پادشاه در واقع نمایش شکاف طبقاتی موجود در جامعه ایران است (فوران، ۱۳۹۵: ۴۷۲-۴۷۵). در سخنان شائول ماهیگیر نیز می‌توان این مسئله را صراحتاً دریافت (مدرسی، ۱۳۵۱: ۱۲۵).

از مضامینی که رنج را بازنمایی می‌کنند می‌توان به اندوه اشاره کرد. منع از عشقِ تامار، اندوهی بر قلب میکاه‌شاه می‌نشاند: «اندوه به او شبیخون زده بود» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۶۷) و پس از راندن تامار نیز این اندوه همچون جای زخمی بر دلش می‌ماند.

به عقیدهٔ شیطان، انسان اندوهگین است و به سبب این اندوه است که باید بگرید. در این اندوه انسانی که یکلیا، میکاه‌شاه، عازار و حتی عسابا و نیز مردم اورشلیم درگیر آنند، شیطان نیز سهیم است. به‌ویژه در قسمت پایانی رمان، در سخنان شیطان با یکلیا، اندوه همچون غباری بر کلام او نشسته است. شیطان از اینکه «او» (یهوه)، انسان را از وی فراری می‌دهد، اندوهگین است و اینکه او همچون اسیری در جهان، تنهای تنها صرفاً به تماشای گذشت زمان نشسته است. در واقع شیطان، انسان را به عصیان و اعتراض در برابر خداوند فرامی‌خواند، زیرا او را به رنج تنهایی محکوم کرده است. می‌توان گفت در سخن شیطان، تحقق امید از دل رنج نهفته است که اگر خارج از بافت اسطوره‌ای به آن بنگریم، این عصیان و اعتراض می‌تواند پیشنهاد نویسنده به خواننده باشد که سرخورده و رنجور از شکست کودتاست.

ترس، اضطراب و دلهره

ترس، پدیده‌ای است که می‌تواند زمینه‌ای برای ایجاد ناامیدی باشد. ترس به دلیل نبود امید رخ می‌دهد. به عقیده بلوخ، امید با کمبود و فترت تعریف می‌شود، اما کمبود هم می‌تواند منجر به امید شود و هم به عدم و ترس. در واقع امید و ترس، دو روی یک سکه‌اند[۲] (شعبانی، ۱۳۹۴: ۱۲۶). این به مفهوم دیالکتیک امید و ترس است. پل تیلیش، ترس و اضطراب را با وجود تمایزشان از یکدیگر مجزا نمی‌داند، بلکه از نظر او، این دو در هم پنهانند (تیلیش، ۱۳۷۵: ۷۳). در روان‌شناسی درباره تمایز ترس از اضطراب و دلهره بحث‌هایی وجود دارد[۳]. اندیشمندان بسیاری از کی‌یرکگور تا نیچه و هایدگر نیز درباره آن بحث کرده‌اند (مارسل، ۱۳۹۵: ۱۱۵-۱۱۹). در «یکلیا و تنهایی او» نیز این سه پدیده نمود بارزی دارد. با آمدن تامار و سپس پیغام قاصد یهوه، ترس و اضطراب، وجود میکاه‌شاه و نیز مردم شهر را فرامی‌گیرد.

> «پادشاه، سایه وحشت را در کنار خود می‌دید و هرقدر این سایه به او نزدیک‌تر می‌شد، اطراف او از آدمیان تهی‌تر می‌گشت... همه‌جا وحشت

توأم با خستگی که هیچ‌چیز نمی‌توانست آن را تسکین بدهد، بر چهره‌ها خوانده می‌شد» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۱۳۰).

آنچه از این جمله‌ها دریافت می‌شود، ترس از تنهایی است که میکاه‌شاه را در برگرفته، همچنین ملال که با واژه خستگی نموده می‌شود و نارضایتی مردم از پادشاه. عساباً، ترس را عنصری می‌داند که سرشت انسان به واسطهٔ آن می‌تواند منت خداوند را به علت نعمت حیات بپذیرد. او ترس میکاه‌شاه از انجام گناه را چنین ترسی قلمداد می‌کند. در واقع میکاه‌شاه به اضطراب گناه دچار شده که یکی از اشکال سه‌گانهٔ اضطراب از منظر تیلیش است. تیلیش، سه صورت برای اضطراب وجودی انسان برمی‌شمارد: اضطرابِ سرنوشت و مرگ، اضطرابِ پوچی و اضطرابِ گناه. این سه‌گانه اضطراب و وحدت بنیادین وجودی آن در وضعیت ناامیدی و یأس تمامیت می‌یابد. اضطراب گناه، خصوصیات پیچیده‌ای دارد که قادر است انسان را به طرد کامل نفس، احساس محکومیت و نیز ناامیدی ناشی از گم کردن تقدیرش بکشاند (تیلیش، ۱۳۷۵: ۹۲ و ۷۷).

میکاه‌شاه اذعان می‌دارد که از اسراییل وحشت دارد و این وحشت به مفهوم ترس از مردم است. او حتی از اینکه سپاهیان به فرمانش نباشند، می‌هراسد (مدرسی، ۱۳۵۱: ۷۳). برای وحشت پادشاه از نافرمانی سپاهیانش می‌توان مابه‌ازایی عینی در جامعهٔ ایران یافت. محمدرضا پهلوی به پیروی از پدرش، پادشاهی نظامی بود که بر تقویت ارتش تأکید بسیار داشت. به‌ویژه بعد از کودتای سال ۳۲ و کشف شاخه افسران حزب توده در ارتش، او خود شخصاً کنترل ارتش را در دست گرفت (فوران، ۱۳۹۵: ۴۶۴-۴۶۵). عساباً البته معیار سنجش ترس و وحشت پادشاه را امر دیگری می‌داند. به عقیدهٔ او، میکاه‌شاه از خودش می‌هراسد. این «هراس از خود» مورد نظر عساباً را می‌توان به عدم شناخت «خود» نسبت داد و اینکه تکلیف میکاه‌شاه با خود روشن نیست. از همین‌روست که بین عشق و لذت و خشم و غضب الهی در تعلیق است. در واقع ترس به صورت یک بحران هستی، او را به چالش می‌کشد. میکاه‌شاه برخلاف عساباً، اضطراب را ذاتی انسان می‌داند. «اضطراب در هرجا که باشد، به فرزند انسان تعلق دارد» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۷۹).

نتیجه‌گیری

«یکلیا و تنهایی او» به صورت تمثیلی و با بهره‌گیری از اسطوره‌های عهد عتیق به بازنمایی واقعیت‌های موجود در جامعه می‌پردازد. درباره پیوند امید و ناامیدی (به عنوان یک تقابل دوگانی) با تحولات اجتماعی در این رمان می‌توان گفت که مهم‌ترین تحول اجتماعی، علاوه بر مدرنیته، شرایط نابسامان اجتماعی به واسطهٔ شکست کودتاست که سایهٔ آن بر داستان گسترده است. نویسنده، این شکست را با خلق شخصیت تامار به تصویر می‌کشد. نوعی ناامیدی از نوع یأس فلسفی بر رمان یادشده گسترده شده که می‌شود آن را در سخنان شیطان، عسابا و میکاه‌شاه پی گرفت.

به طور کلی دوگانهٔ امید و ناامیدی در این متن از نوع اجتماعی است و هر آنچه ظاهراً شخصی می‌نماید، در پیوند با اجتماع است. تنهایی، عشق، رنج، اعتراض، ترس و اضطراب از جمله ساخت‌هایی هستند که دوگانه امید و ناامیدی را نمود می‌بخشند. به طور کلی ناامیدی، گفتمان مسلط «یکلیا و تنهایی او» است و می‌توان پیوند آن را با کنش شخصیت‌ها، فضای داستان، نمادها و مانند آن دریافت. اما به دلیل دو مضمون عمدهٔ عشق و اعتراض به عنوان نمود امید، می‌توان دیالکتیک امید و ناامیدی را نیز مشاهده کرد.

مضمون عشق (امید) درصدد است تا بر مضمون تنهایی (ناامیدی) غلبه کند و در کلیت داستان شاهد کشمکش این دو هستیم. از همین‌روست که شیطان در انجام داستان، عشق را به عنوان راه‌حلی برای غلبه بر ناامیدی پیشنهاد می‌کند. اعتراض مردم اورشلیم به میکاه‌شاه برای بیرون راندن تامار و پافشاری‌شان بر این امر، مصداق عینی در جامعه ایران ندارد و این را می‌توان امید و آرمان نهفته در این رمان در نظر داشت. نویسنده با شرح اخراج تامار از شهر و رسیدن مردم به خواسته‌شان برای جلوگیری از غضب الهی به نوعی به بازنمایی وضعیتی دست می‌زند که مردم ایران نیز در صورت دست زدن به اعتراض مسالمت‌آمیز (که در شخیصت شائول نمود می‌یابد) در قالب جنبش اجتماعی می‌توانند به آن دست یابند.

پیروزی مردم در چنین جنبش ضد کودتایی، هرچند همه رنج‌ها و دشواری‌های موجود را از بین نمی‌برد، از آسیب‌هایی که به واسطه کودتا پیش می‌آید، جلوگیری

می‌کند. در واقع می‌توان گفت این راه‌حلی است که نویسنده برای وضعیت موجود پیشنهاد می‌دهد؛ راه‌حلی که آن را در لفافی از اسطوره و تمثیل می‌پیچد. شیطان نیز هرچند ظاهراً به مطلوب خود نرسیده، قادر به تغییر تفکرات انسان بوده است. او با نقل این مطالب برای یکلیا، او را به درست دیدن دعوت می‌کند.

شاید بتوان این درست دیدن و نیز عشق را - که مفهوم اهمیت دیگری را در خویش دارد - پیام اصلی نویسنده دانست؛ پیامی که در کنار دعوت به اعتراض، مفهوم امید در آن نهفته است. در واقع هرچند به‌گفتهٔ خود مدرسی، این رمان حاصل سرخوردگی‌های پس از کودتاست، نباید از دعوت به امید نهفته در آن غافل شد؛ ضمن اینکه نوشتن (نمودی از امید) درباره ناامیدی خود مفهوم امید را در بردارد. بنابراین طرح مسئله ناامیدی و هر آنچه در حوزهٔ دلالتی آن قرار می‌گیرد، خود نشان از امید دارد. طبق نشانه‌هایی که داستان به مخاطب می‌دهد، تحقق امید، هرچند به طور مشروط، حتمی است؛ البته به شرطی که انسان «امیالش را بشناسد».

پی‌نوشت

۱. دیالکتیک، واژه‌ای یونانی متشکل از «دیا» به مفهوم دوطرفی بودن و «لکتیک» به معنای لوگوس و گفتار است.

۲. در اندیشه اسلامی نیز خوف در کنار رجا می‌آید.

۳. در این پژوهش، ترس و اضطراب و دلهره با وجود تفاوت وجودی‌شان در یک رده در نظر گرفته می‌شود.

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۶) ایران بین دو انقلاب، ترجمه احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، چاپ بیست‌وپنجم، تهران، نی.

آرنت، هانا (۱۳۵۹) خشونت، ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران، خوارزمی.

آون، پیتر.ج (۱۳۹۰) شیطان در تصوف؛ تراژدی ابلیس در روان‌شناسی صوفیانه، ترجمه مرضیه سلیمانی، تهران، علم.

ارجمندنیا، علی‌اکبر و دیگران (۱۳۹۱) امید و امیدواری، نظریه‌ها و روش‌های ارتقا در دانشجویان، تهران، دفتر مطالعات فرهنگی و برنامه‌ریزی اجتماعی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری.

استراتن، فیلیپ (۱۳۸۶) «گذری بر مفهوم امید در اندیشه کانت، بلوخ و مارسل»، ترجمه مسعود فریامنش، اطلاعات حکمت و معرفت، شماره ۹، صص ۱۷-۶۶.

اسونسن، لارس (۱۳۹۶) فلسفه ملال، چاپ چهارم، تهران، نشر نو.

اصغری، محمد (۱۳۹۴) «امید تاریخی جایگزین امید فراتاریخی»، سوره اندیشه، شماره ۸۴، صص ۱۳۳-۱۳۵.

پاز، اوکتاویو (۱۳۷۹) «دیالکتیک تنهایی»، ترجمه خشایار دیهیمی، کیان، شماره ۵۱، صص ۶۲-۶۷.

پورمحمدی، نعیمه و میثم فصیحی رامندی (۱۳۹۶) «ارزیابی تئودیسه اعتراض در پاسخ به مسئله شر»، فلسفه دین، دوره چهاردهم، شماره ۳، صص ۶۰۹-۶۳۱.

تایسن، لیس (۱۳۹۴) نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستار: حسین پاینده، چاپ سوم، تهران، نگاه امروز/ حکایت قلم زرین.

تهران‌پور، لیلا (۱۳۸۶) «فلسفه انتقادی عشق»، کتاب نقد، شماره ۴۳، صص ۲۴۱-۲۵۴.

تیلیش، پل (۱۳۷۵) شجاعت بودن، ترجمه مراد فرهادپور، تهران، علمی و فرهنگی.

جهان‌بخش رستمی، محدثه (۱۳۹۱) «دیگری از دیدگاه گابریل مارسل»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد فلسفه، دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی.

دهباشی، علی (۱۳۷۴) «گفت‌وگو با تقی مدرسی»، کلک، شماره ۶۱-۶۴، صص ۲۷۰-۲۸۶.

دیهیم، ملیحه (۱۳۹۰) «ابعاد سه‌گانه امید در اندیشه گابریل مارسل»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد فلسفه، دانشگاه تهران.

سارتر، ژان پل (۱۳۶۱) اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، ترجمه مصطفی رحیمی، چاپ هشتم، تهران، مروارید.

شایگان، داریوش (۱۳۷۲) آسیا در برابر غرب، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.

شعبانی، یحیی (۱۳۹۴) «هستی نه-هنوز، تبیین هستی‌شناختی مفهوم امید از منظر ارنست بلوخ»، سوره اندیشه، شماره ۸۴، صص ۱۲۵-۱۲۷.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) نقد ادبی، چاپ چهارم، تهران، میترا.
شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۲) فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایلی، جلد ۲، تهران، جیحون.
غزالی، امام محمد (۱۳۸۰) کیمیای سعادت، به کوشش حسین خدیو جم، تهران، علمی و فرهنگی.
فوران، جان (۱۳۹۵) مقاومت شکننده؛ تاریخ تحولات اجتماعی ایران، ترجمه احمد تدین، چاپ شانزدهم، تهران، مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.
فولکیه، پل (۱۳۶۵) دیالکتیک، ترجمه مصطفی رحیمی، تهران، آگاه.
قانعی‌راد، محمدامین (۱۳۹۶) «امید اجتماعی به‌مثابه وجدان جمعی»، در نخستین همایش علمی امید اجتماعی در ایران، (۸ اسفند)، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی.
قبادی، حسینعلی و فاطمه کلاهچیان (۱۳۸۶) «تحلیل امید و یأس در اندیشه و داستان‌پردازی مولوی»، پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۷، صص ۱۴۹-۱۷۴.
قبادی، حسینعلی و دیگران (۱۳۹۳) «تحلیل اسطوره‌ای «یکلیا و تنهایی او» و «ملکوت» با نگاه به تأثیر کودتای۲۸ مرداد در بازتاب اسطوره‌ها»، متن‌پژوهی ادبی، شماره ۶۰، صص ۲۵-۵۰.
کدیور، میترا (۱۳۸۸) مکتب لکان؛ روانکاوی در قرن بیست‌ویکم، چاپ دوم، تهران، اطلاعات.
کلیگز، مری (۱۳۸۸) درسنامه نظریه ادبی، ترجمه جلال سخنور و دیگران، تهران، اختران.
کین، سم (۱۳۹۳) گابریل مارسل، ترجمه مصطفی ملکیان، چاپ دوم، تهران، هرمس.
گرین، کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳) درسنامه نظریه و نقد ادبی، ترجمه لیلا بهرانی محمدی و همکاران، تهران، روزنگار.
گلدمن، لوسین (۱۳۷۱) جامعه‌شناسی ادبیات؛ دفاع از جامعه‌شناسی رمان، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران، هوش و ابتکار.
لوکاچ، جورج (۱۳۸۰) جامعه‌شناسی رمان، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران، چشمه.
مارسل، گابریل (۱۳۹۵) انسان مسئله‌گون، ترجمه بیتا شمسینی، چاپ دوم، تهران، ققنوس.
مدرسی، تقی (۱۳۵۱) یکلیا و تنهایی او، چاپ چهارم، تهران، نیل.
مدنی، سعید (۱۳۹۶) «جنبش‌های اجتماعی و دیالکتیک امید و ناامیدی»، در: نخستین همایش علمی امید اجتماعی در ایران (۸ اسفند)، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی.
معصومی، غلامرضا (۱۳۹۳) دایره‌المعارف اساطیر و آیین‌های باستانی جهان، جلد ۳، تهران، سوره مهر.
مهرآیین، مصطفی (۱۳۹۴) «جامعه‌شناسی امید: چگونه می‌توان امید را در جامعه ممکن ساخت؟» سخنرانی در سازمان بهزیستی تهران.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷) صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد ۱ و ۲، چاپ پنجم، تهران، چشمه.
نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۱) «عشق متنی»، نقد ادبی، سال پنجم، شماره ۱۸، صص ۹۷-۱۱۷.

نصرتی، یحیی (۱۳۸۵) «مکتب رنج؛ قرائت کی‌یرکگور از رنج در مسیحیت»، نقد و نظـر، شـماره ۴۳ و ۴۴، صص ۲۴۷-۲۷۸.

Bloch, E (1996) The Principle of Hope, Translated by Neville Plaice, Stephen Plaice and Paul Knight, vol 1, Third printing, The MIT Press Cambridge, Massachusetts.

Gennette, G. . Maclean, M (1991) Introduction to the Paratext.New Literary History. Vol 22, No 2, tht John Hapkins university press, pp 261-272.

Marcel, G (1951) The Mystery of Being. Translated by G.S Fraser, Vol 1, Chicago, Regnary.

Ricoeur, Paul Jean (2007) "Lacan und die liebe ValenceLes apprentis philosophers", 16 April 2007, Translated to German by Hans-Peter Jack (Translated to Persian by Baradari, Dariush, 2012:available at:www.Sateer. de

Roth, John K (2001) A Theodicy of Protest in Encounterning Evil: Live options in Theodicy, edited by Stephen T. Davis, Lousville, Westminister / John Knox Press.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و پنجم، زمستان ۱۳۹۸: ۱۹۴-۱۵۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷
نوع مقاله: پژوهشی

هدف و شیوه‌های ایجاد طنز در «وغوغ ساهاب»
بر پایهٔ نظریهٔ جامعِ طنزِ کلامی

نوید فیروزی *
فاطمه مظفری **

چکیده

در این مقاله، یکی از مهم‌ترین آثارِ طنز در تاریخ ادبیات فارسی (وغوغ ساهاب) بر پایهٔ «نظریهٔ جامع[1] طنز کلامی» بررسی و تحلیل شده است. این اثر در هر شش متغیّرِ نظریهٔ یادشده، ویژگی‌هایی ممتاز دارد، امّا تمرکزِ این پژوهش بر سه متغیّرِ هدف (موضوعاتِ موردِ تمسخرِ نویسندگانِ اثر)، تقابلِ انگاره و مکانیزمِ منطقی (شیوهٔ ایجادِ طنز) بوده است. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکیِ «وغوغ ساهاب» این است که هر دو ویژگیِ طنزآمیز بودنِ یک متن روایی را دارد؛ هم پایان‌بندی در پیرنگِ قضایا در تقابل با انتظارِ خواننده قرار می‌گیرد (مانندِ سطرِ ضربه در جوک‌ها) و هم خطوطِ طنز در سرتاسر قضایا پراکنده شده است. نکتهٔ دیگر آن است که انتظارِ هدف قرار دادنِ افرادِ برون‌گروه و نشان دادنِ همبستگی و تعلّق به یک گروه (افرادِ درون‌گروه) که ابزاری معمول برایِ ایجادِ طنز است، در «وغوغ ساهاب» نقض شده است. در این مقاله، دو نوع تقابلِ انگارهٔ سنّت/ مدرنیزم و ظاهر/ باطن، افزون بر انگاره‌های معرفی‌شده در نظریه یادشده، بازشناسی شده است. اغراق، متاطنز (خودانعکاسی)، مجاورت، نتیجه، قیاس غلط و وارونه‌نقشی از مکانیزم‌های پرکاربردِ ایجاد طنز در این اثر است.

واژه‌های کلیدی: نظریهٔ جامعِ طنزِ کلامی، وغوغ ساهاب، صادق هدایت، تقابلِ انگاره، مکانیزمِ منطقی.

---

* نویسنده مسئول: استادیارگروه زبان و دروس عمومی، دانشگاه صنعتی شاهرود navid.firouzi@gmail.com
**استادیارگروه زبان و دروس عمومی، دانشگاه صنعتی شاهرود mozafari.ut@gmail.com

CC BY NC

مقدمه

«وغوغ ساهاب»، یکی از آثار مهم طنز ادبیات فارسی در دورهٔ معاصر است که در سال ۱۳۱۲ به قلم صادق هدایت و مسعود فرزاد منتشر شده است(۲). این اثر، ۳۵ «قضیه» (داستان/ موضوع) را در برمی‌گیرد. نوعِ ادبیِ «قضیه» که به نظر می‌رسد از ابداعات هدایت است، در کتاب یادشده برای نخستین‌بار در تاریخ ادبیات ایران شکل گرفته و منتشر شده است. این گونه را چنین می‌توان تعریف کرد: قضیه، یک داستان یا نوشتار کوتاه طنزآمیز است که به صورتِ شبه‌منظوم یا به نثر نوشته می‌شود و در آن مفاهیم مختلف زندگی، اقشار گوناگون اجتماعی و موضوعات متفاوت زندگیِ انسان، مورد تمسخر و طعنه قرار می‌گیرد. زبانِ گونهٔ ادبی قضیه، آمیزه‌ای از گونه‌ها و حوزه‌های مختلف (کهن، رسمی، محاوره‌ای، فرنگی و...) است و هم‌طراز با هستهٔ[1] طنزآمیز آن، در ایجاد طنز نقش دارد.

هرچند در تاریخ ادبیات ایران، تعداد آثار مستقلِ طنز خیلی زیاد نیست، این آثار در پژوهش‌های دانشگاهی چندان مورد توجّه قرار نگرفته است. همچنین روش‌هایِ کارآمدی نیز برای تحلیلِ این متون معرفی نشده است. در این پژوهش به تحلیل «وغوغ ساهاب» با استفاده از «نظریهٔ جامعِ طنزِ کلامی» پرداخته شده است. یکی از اهداف این پژوهش، معرفیِ دقیق مهم‌ترین عناصر تئوری یادشده است. بنابراین در ادامه به تعریف مبانی و اجزای تئوری جامع طنز کلامی می‌پردازیم.

تئوری‌های بی‌شماری دربارهٔ طنز وجود دارد که سعی می‌کنند در بابِ اینکه طنز چیست، چه کارکردهای اجتماعی‌ای دارد و چه چیزهایی طنز تلقی می‌شود، توضیح دهند. در پژوهش‌های دانشگاهیِ معاصر، پیوسته از سه نظریهٔ طنز استفاده می‌شود: نظریهٔ برتری، نظریهٔ ناسازگاری و نظریهٔ تسکین. نظریهٔ برتری بر ارتباط بینِ گوینده و مخاطب، نظریهٔ تسکین بر احساسات و واکنش‌هایِ روان‌شناختیِ مخاطب و نظریهٔ ناسازگاری بر توجّه به عناصرِ شکل‌دهندهٔ طنز متمرکز است (Raskin, 1985: 40-41). پس از این نظریه‌هایِ کلّی که بیشتر به «فلسفهٔ طنز» می‌پردازد، تئوری‌های زبان‌شناسانه مطرح می‌شود که به ارائهٔ راهکارهای عملی و روش‌هایِ تحقیق در بررسیِ متونِ طنز

1. plot

می‌پردازد. نظریهٔ طنزِ انگاره‌معنایی (SSTH)[1]، نظریهٔ طنزِ هستی‌شناختی معنایی (OSTH)[2] و نظریهٔ جامعِ طنزِ کلامی (GTVH)، سه نظریهٔ زبان‌شناختی‌ای هستند که از دهه‌های گذشته تا امروز در بررسیِ بسیاری از متون طنز به کار گرفته شده‌اند. نظریهٔ طنزِ انگاره‌معنایی، نسل نخستِ تئوری‌های زبان‌شناسانهٔ طنز است که راسکین در سال ۱۹۸۵ ارائه کرد. این تئوری، رویکردی صرفاً زبان‌شناسانه در مواجهه با جوک‌های کلامی داشت. در این نظریه از یک متغیّرِ مشترک یا دانشِ عمومی یعنی «تقابلِ انگاره» (برای تعریفِ این اصطلاح به توضیحِ نظریهٔ جامعِ طنز کلامی مراجعه کنید) برای بررسیِ طنزهای کلامی استفاده می‌شد. نظریهٔ طنزِ هستی‌شناختی معنایی با ایجاد ارتباط میان انسان و هوشِ مصنوعی یا فناوری سروکار دارد (Attardo, 2017: 122). تقابلِ انگاره‌ها در این تئوری، بر اساسِ تفاوتِ فازی (ناهمخوانی بافتِ متن و واژه یا جمله) در داده‌ها، به وسیله رایانه محاسبه می‌شود (Raskin & Taylor, 2009). از آنجا که این نظریه وابسته به فنّاوریِ هوش مصنوعی است، بسیاری از ابعادِ آن هنوز ناشناخته و در حال توسعه و تکمیل است.

پیشینهٔ پژوهش

قضیه، یکی از زیرمجموعه‌های نوعِ ادبیِ «نقیضه» و از ابداعاتِ صادق هدایت است و «وغوغ‌ساهاب»، مجموعه‌ای است شامل ۳۵ قضیه که هدایت با همکاریِ مسعود فرزاد نگاشته است.

ایرج پارسی‌نژاد (۱۳۷۶) شرح مفصّلی از این گونهٔ ادبی ارائه کرده، امّا در مقالهٔ وی، تنها به بررسیِ محتوایِ چند قضیه پرداخته شده است. پارسی‌نژاد معتقد است که هدایت، قضیه را به عنوانِ «حربهٔ تازه‌ای برای ستیز با ابتذال و بی‌ذوقی و تقلید و تکرار در ادبیات ایران به میدان آورد». علاوه بر این ۳۵ قضیه، چندین قضیهٔ دیگر با نام‌هایِ قضیهٔ نمک ترکی، زمهریر و دوزخ و... نیز از هدایت منتشر شده است.

امید آزادی‌بوگر[3] (۲۰۱۴) بر اهمیت این نوع ادبیِ منحصربه‌فرد تأکید و به این

1. Semantic-Script Theory of Humor
2. Ontological Semantic Theory of Humor
3. Azadibougar

مسئله اشاره می‌کند که نام رمانِ بوفِ کور پیشتر در کتاب «وغوغ‌ساهاب» آمده است و «بازتابِ طنز وغوغ‌ساهاب را در بوفِ‌کور» می‌توان دید.

کاووس حسنلی و سیامک نادری[1] (۲۰۱۷)، طنز در قضیهٔ نمک ترکی را در مقالهٔ خود تحلیل و بررسی کرده‌اند.

به نظر می‌رسد تنها مقاله‌ای که تاکنون به زبان فارسی دربارهٔ «وغوغ ساهاب» نوشته شده، مقاله‌ای است از رقیهٔ فراهانی و علی‌رضا پولادی (۱۳۹۳) با عنوانِ «نوع ادبی قضیه در وغوغ ساهابِ صادق هدایت». در این مقاله هم‌راستا با نظرهای پارسی‌نژاد، ژانرِ قضیه، «نقیضه[2]» دانسته شده است. همچنین این مقاله به بررسی سبک‌شناختی «وغوغ ساهاب» (در سه سطحِ زبان، قالب و محتوا) پرداخته است. تمرکز این مقاله بیشتر بر ویژگی‌های زبانیِ اثر است و در حوزهٔ محتوا، در آن به برخی هدف‌های ضربهٔ طنزِ نویسندگان اشاره شده است.

محمدعلی همایون کاتوزیان، کتابی نسبتاً مفصّل و مستقل با عنوانِ «طنز و طنزینهٔ هدایت» نوشته است (۱۳۹۵ انتشار به فارسی). نویسنده در فصل پنجم کتاب به بررسی و تحلیلِ محتواییِ برخی از قضیه‌هایِ «وغوغ ساهاب» پرداخته است(۳). همزمان با اثر یادشده، کتابی دیگر با عنوانِ «جستاری در فرهنگ وغوغ ساهاب» نوشتهٔ محمّد محمّدعلی و فریدهٔ خرّمی (۱۳۹۷) منتشر شده که در آن به بررسی و تحلیلِ تمام قضیه‌های این اثر پرداخته شده است.

در این مقاله، نخست بر پایهٔ متغیّرِ هدف[3] در تئوری جامعِ طنز کلامی، قضیه‌های وغوغ ساهاب را دسته‌بندی کرده‌ایم. مبنای کار در این دسته‌بندی، در نظر گرفتنِ هدفِ ضربهٔ اصلی در یک قضیه بوده است. توضیح اینکه در بسیاری از قضیه‌ها، چندین هدفِ ضربه دیده می‌شود که به جز یکی، بقیه فرعی به شمار می‌آید. پس از دسته‌بندی، وضعیتِ انگاره‌ها در تمامیِ قضیه‌ها تحلیل و بررسی شده است. در مرحلهٔ بعد، شیوهٔ ایجادِ طنز (عاملی که موجب تقابلِ انگاره‌ها شده است یا به اصطلاح مکانیزمِ منطقی) در

1. Hasanali & Naderi
2. parody
3. Target

قضیه‌ها مشخص شده است. تجزیه و تحلیل این متغیّرها می‌تواند تصویر واضحی از عوامل و اهداف ایجاد طنز در این اثر، پیش چشم ما بگذارد.

نظریهٔ جامعِ طنز کلامی

برخلاف نظریهٔ طنزِ انگاره‌معنایی که صرفاً به بررسیِ معنایی طنز می‌پردازد، «نظریهٔ جامع طنز کلامی» گسترهٔ جامعی از اطلاعاتِ آوایی، مورفولوژیکی و غیره (با در نظر گرفتنِ متغیّرِ «زبان»)، ساختاری (متغیّرِ «شیوهٔ روایت»)، جامعه‌شناختی (متغیّر «هدف») و اطّلاعاتِ مرتبط با درکِ شیوهٔ ایجادِ طنز (مکانیسم منطقی) را در برمی‌گیرد (Attardo, 2017: 126). بنابراین این نظریه با داشتنِ متغیّرهای جامع برای بررسیِ یک متن، تحلیلِ دقیق‌تر و کامل‌تری ارائه می‌دهد و به ادعای آتاردو، تمام متن‌های طنز را از هر نوعی می‌توان با آن بررسی کرد. این نظریه محدود به متونِ روایی نمی‌شود، بلکه می‌تواند متن‌های دراماتیک و گفت‌وگویی (که در آنها راوی وجود ندارد) را نیز مورد کاوش قرار دهد (Attardo, 2001: 28).

در نظریهٔ جامعِ طنزِ کلامی، شش متغیّرِ پایه با عنوانِ «منابعِ دانش» برای تجزیه و تحلیلِ متون طنز به کار گرفته شده است که عبارتند از: تقابلِ انگاره، مکانیزمِ منطقی، موقعیت، هدف، شیوهٔ روایت و زبان. چهار متغیّر از میانِ متغیّرهایِ یادشده، در «وغ‌وغ ساهاب» اهمیتِ بسیاری دارند: زبان، تقابلِ انگاره، مکانیزم منطقی و هدف.

تقابلِ انگاره

مفهوم تقابلِ‌انگاره نزدیک به «تئوریِ ناسازگاری» است و در همان دسته‌بندی قرار می‌گیرد. این متغیّر، اصلی‌ترین و همچنین انتزاعی‌ترین بخشِ منابع دانش است. راسکین، هشت سطحِ انتزاعی برای تقابلِ انگاره معرفی می‌کند؛ چهار تقابل اصلی، خوب/ بد، ممکن/ غیرِ ممکن، طبیعی/ غیرِ طبیعی و واقعی/ غیرِ واقعی و چهار تقابل دیگر مرگ/ زندگی، دون/ والا، پول/ پول نه و زشت/ نازشت هستند (Raskin, 1985: 113).

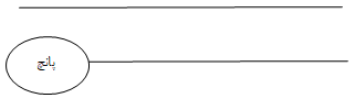
منظور از تقابلِ «خوب/ بد»، «ممکن/ غیر ممکن» یا «واقعی/ غیرِ واقعی» و نیز «طبیعی/ غیرِ طبیعی» آن است که انگارهٔ متن و ذهن مخاطب در خوب یا بد بودن،

ممکن یا غیرِ ممکن بودنِ یک چیز با هم در تقابل (تضاد/ تناقض) قرار دارند. همچنین آنچه ممکن است در جهانِ متن «واقعی یا غیرِ واقعی» باشد، در ذهنِ مخاطب برعکس است. به نظر می‌رسد دوگانه‌های «طبیعی/ غیرِ طبیعی» و «خوب/ بد»، مهم‌ترین و پُرکاربردترین نوعِ تقابلِ انگاره‌ها هستند. برخی تقابل‌ها (از جمله واقعی/ غیرِ واقعی و ممکن/ غیرِ ممکن)، مفاهیمی جهان‌شمول‌اند؛ امّا برخی دیگر (همانندِ طبیعی/ غیرِ طبیعی و خوب/ بد) بسیار به ذهنیتِ مخاطب و جامعهٔ او وابسته‌اند. چه‌بسا پدیده‌هایی که در ذهن یک مخاطب طبیعی و در ذهنِ مخاطبی دیگر، غیرِ طبیعی باشد. همچنین آنچه در یک دورهٔ تاریخی طبیعی بوده است، ممکن است در دوره‌ای دیگر، غیرِ طبیعی باشد. علاوه بر این موارد، آنچه در یک جغرافیای فرهنگی، طبیعی است، در جغرافیایی دیگر، غیر طبیعی است. ما در تحلیلِ انگاره‌های «وغوغ ساهاب»، ملاحظاتِ یادشده (مقتضای حال مخاطب) را در نظر داشته‌ایم.

شیوهٔ روایت (ساختار)

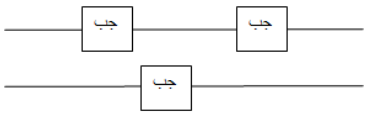
این متغیّر به ساختمانِ روایی یا شیوهٔ بیانِ طنز اشاره دارد. اینکه طنز در چه قالبی و چگونه بیان شده است: به صورت یک داستانِ ساده، مکالمه، سؤال و جواب، چیستان‌گونه، یک تناوبِ سه‌مرحله‌ای و غیره. در «وغوغ ساهاب»، قضیه‌ها در دو قالبِ منثور یا شِبهِ منظوم[۴] دیده می‌شود. به طور کلّی ساختار طنزها از منظر چگونگی و محلِّ آمدنِ واژگان و عباراتِ «طنزساز» را می‌توان با استفاده از دو اصطلاحِ «سطر پانچ» و «سطرِ جَب» بدین صورت نشان داد:

ساختار مبتنی بر سطر پانچ: طنزهایی که به سطرِ پانچ ختم می‌شود، معمولاً کوتاه هستند و واژه یا عبارتی که در آنها موجب طنزآمیز شدنِ متن می‌شود، در پایان می‌آید. اغلبِ لطیفه‌های عبید زاکانی در «رسالهٔ دلگشا»، از این گونه به شمار می‌آید.



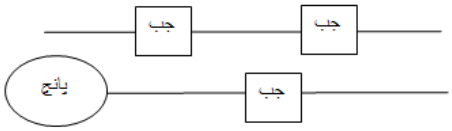
شکل ۱- نمایش ساختار مبتنی بر سطر پانچ

ساختار مبتنی بر سطرِ جَب: در برخی طنزها، واژگان و عبارات طنزساز در میانهٔ متن می‌آید و متن با رسیدن به آنها متوقف نمی‌شود. این نوع طنزسازی در آثار بلند همانند رمان‌ها و زندگی‌نامه‌ها و غیره دیده می‌شود. برای نمونه می‌توان به «عطر سنبل، عطر کاج» اثر فیروزهٔ جزایری دوما اشاره کرد (ر.ک: مظفّری و فیروزی، ۱۳۹۸). همچنین می‌توان «اخلاق‌الاشراف» عبید زاکانی را در این گروه جای داد.



شکل ۲- نمایش ساختار مبتنی بر جب

ساختارِ مبتنی بر پانچ و جَب: در این آثار که «وغوغ ساهاب» نمونهٔ درخشان آن است، هم لابه‌لای روایت، واژگان و عبارات طنزساز تعبیه شده است و هم در پایان آن با سطر پانچ مواجه می‌شویم. نکتهٔ جالب توجّه آن است که در «وغوغ ساهاب»، «جَب»ها بیشتر در سطح زبانی و «پانچ»ها در سطح گفتمانی ساخته می‌شود. یادآوری می‌کنیم که در چهارچوب این پژوهش فقط سطحِ گفتمانیِ زبان مدنظر بوده است و اتفاقاتِ طنزساز در سطح زبانی - که در «وغوغ ساهاب» بسیار مهم و پُرشمارند- نیازمند بحث و مقاله‌ای مستقل است.



شکل ۳- ساختارِ مبتنی بر پانچ و جَب

زبان

شامل انواع مختلف واژگان در سطوحِ آوایی، ساختاری، لغوی، صرفی و نحوی است. این اطلاعات همچنین شامل اطّلاعاتِ آماری دربارهٔ فراوانیِ واحدها و تناوب یا تکرار آنها در سطحِ زبان‌شناختی است. در «وغوغ ساهاب»، متغیّر زبان، نقشی محوری دارد. در زبانِ

«وغوغ ساهاب»، هنجارگریزی‌های طنزساز از سطح آوایی تا نحوی، بسیار برجسته است و حتّی شکلِ نوشتاری زبان نیز به قصدِ ایجاد طنز، دست‌کاری و متفاوت شده است.

در مقالهٔ «نوع ادبی قضیه در وغوغ ساهاب» - که در بخش پیشینهٔ تحقیق بدان اشاره شد - نویسندگان به تبیینِ خصوصیاتِ سبکیِ زبانِ اثر پرداخته‌اند و بسیاری از خصوصیات زبانیِ متن را مشخص و طبقه‌بندی کرده‌اند. امّا از آنجا که از منظرِ چرایی و چگونگیِ نقشِ سازه‌های زبانی در ایجاد طنز به موضوع ننگریسته‌اند، علاوه بر اینکه برخی اتفاقات زبانی طنزساز از چشم ایشان دور مانده است، نقش و اهمیتِ سازه‌های زبانی مختلف در «وغوغ ساهاب» و نیز گسترهٔ کمّی آنها مشخص نشده است. همچنین در مقالهٔ یادشده، تفاوت‌های زبانیِ قضیه‌های منثور و شِبهِ منظوم در نظر گرفته نشده و مقایسه نگردیده است. برای نمونه از جمله مهم‌ترین خصوصیات زبانیِ پُربسامدِ قضیه‌های شبه منظوم، هنجارگریزی‌های نحوی (به‌ویژه در مصرع‌های دوم(۵)) و نیز تفاوتِ بسیار برجستهٔ شمول معناییِ[1] دو قافیه(۶) است.

موقعیت

موقعیت، پس‌زمینه‌ای است که در آن حوادث متنِ شوخی رخ می‌دهد. بافتِ متن[2]، شامل افراد، اجزا، گروه‌ها و یا نهادهایِ مورد تمسخر است. «موقعیت»، هیچ ارتباطی با «شرایطِ محیطی یا مکانی»[3] ندارد و در تعریفِ آتاردو، موقعیت روی‌هم‌رفته یک «کلان‌انگاره»[4] است (Attardo, 2017: 132). امّا برخی از صاحب‌نظران (ر.ک: Ritchie, 2014; Oring, 2011) معتقدند که در طنزی که لازمهٔ فهمیدن جوک، درکِ چند موقعیتِ متفاوت است، نمی‌توان تنها یک موقعیتِ واحد را در نظر گرفت.

موقعیت در برخی از قضیه‌های «وغوغ ساهاب»، نقشی محوری دارد. از جملهٔ این قضایا می‌توان به قضیه‌هایِ «ساق پا» و «رمان علمی»، «داستان باستانی...»، «عشقِ پاک»، «خواب راحت» و «خیابان لختی» اشاره کرد. در قضیهٔ ساقِ پا، داستان در یک موقعیتِ ویژه (زیر میز) شکل می‌گیرد و در جهانِ خیالیِ «پایین‌تنه» ادامه می‌یابد. موقعیتِ «رمان

1. hyponymy
2. text
3. context
4. Macro Script

علمی»، سطح یک اسکناس و درون بدن یک انسان است. در «داستان باستانی...»، موقعیت یک خانهٔ اشرافی است که در نقطهٔ مقابلِ نام خود («کلبهٔ حقیر») قرار می‌گیرد. موقعیت در «عشق پاک» از نظر بهداشتی و اخلاقی ناپاک است. در «خواب راحت» موقعیت، یک روستای صنعتی‌شده در چین است. همچنین آگاهی خواننده از موقعیت در قضیهٔ «خیابان لختی» (نام قدیم خیابان سعدیِ تهران)، بر درک او از داستان اثر می‌گذارد. در نقطهٔ مقابل، موقعیت در تعدادی از قضیه‌ها، حضوری ملموس ندارد و در اصطلاح موقعیت، همان بافتِ متن[1] است. از جملهٔ این قضایا می‌توان به «فرویدیسم»، «کن فیکون»، «اسم و فامیل»، «شخص لادین و عاقبت اوی»، «آقای ماتم‌پور»، «تقریظ‌نومچه»، «میزان العشق» اشاره کرد.

غیر از این دو نقطهٔ متقابل، موقعیت در قضیه‌هایی مانندِ «قصّهٔ خارکن»، «موی دماغ»، «یزغل چگونه متموّل شد»، «طبع شعر» و «آقا بالا و اولادهٔ...»، نقشی در ایجاد طنز ندارد.

مکانیزم منطقی

در اغلبِ طنزها، رابطهٔ میانِ انگاره‌ها به شیوه‌ای ویژه شکل می‌گیرد. چگونگیِ شکل‌گیریِ رابطه میان انگاره‌ها را در اصطلاح، «مکانیزم منطقی» گویند. منطق در این اصطلاح، اشاره به «منطقِ طنز» دارد. این منطق به هیچ‌وجه جدّی، کامل و واقعی نیست، بلکه فقط در متنِ طنز، طرح‌شدنی و (ظاهراً) پذیرفتنی است. فروید، منطقِ طنز را «منطقِ بی‌منطقی» می‌نامد (ر.ک: Freud, 1991).

اصطلاحِ «مکانیزم منطقی» را نخستین‌بار آتاردو و راسکین (۱۹۹۱) به کار برده‌اند. مصادیقِ مکانیزمِ منطقی بسیار متنوّع و متفاوت است. آتاردو و همکارانش، فهرستی از مکانیزم‌های منطقی معرفی کردند. آنها همچنین برای اولین‌بار برخی از انواع مکانیزم‌های منطقی را در دو طبقه‌بندی بر اساسِ استدلال (معناشناختی) و ارتباط نحوی[2] ترسیم کردند (Attardo & et al, 2002: 18). در این پژوهش بر اساس چارچوب نظریِ کار (که شامل متغیّرِ «زبان» نیست)، فقط به مکانیزم‌های به‌کاررفته در حوزهٔ

1. text
2. Syntagmatic Relationships

گفتمان (استدلال، متاطنز و انواع نتیجه) و آن دسته از مکانیزم‌هایِ ذیلِ ارتباط نحوی که در سطحِ معنایی[1] (۷) هستند، پرداخته شده است.

مکانیزم شکل‌گیریِ طنز بر اساس چگونگیِ استدلال (شکل ۲)، سه زیرشاخهٔ اصلیِ استدلالِ صحیح[2]، استدلالِ معیوب[3] و متاطنز[4] را در برمی‌گیرد.

الف) طنز در استدلالِ صحیح به صورت‌های زیر می‌تواند ایجاد شود:

- از فرضیه‌های غلط[5]: طنز در این نوع، بر اساس استدلالِ صحیح از فرضیه غلط شکل می‌گیرد.
- قیاس[6]: استدلالِ صحیح بر اساسِ قیاسِ صحیح شکل می‌گیرد. مقایسه دو چیز که تاحدودی یا از زاویه‌ای شباهت دارند. نوعِ دیگر قیاس، تلفیقِ چارچوب[7] است. در این شیوه، دو چارچوبِ متفاوت (اعم از رویداد، تصویر و نقش) با هم ترکیب می‌شوند.
- حلقهٔ مفقود[8]: زنجیرهٔ استنباطی کاملاً منطقی است، ولی تحلیل، ناتمام می‌ماند.
- هم‌رویداد یا تصادف[9]: طنز به صورتِ تصادفی روی می‌دهد.

ب) استدلال معیوب نیز دارای زیرمجموعه‌های زیر است:

- اغراق[10]: یک عنصر از یک انگاره با اغراق در اندازه یا سایر خصوصیات آن برجسته می‌شود.
- اغماضِ بدیهی یا خطای آشکار[11]: ناتوانی در تشخیص یا تأیید چیزی که بسیار آشکار یا برجسته شده است.
- کراتیلیزم[1]: یکی از شیوه‌هایِ رایج ایجاد طنز است که در آن، طنز بر اساسِ دو

---

1. Semantic
2. Correct Reasoning
3. Faulty Reasoning
4. Meta Humor
5. From false premises
6. analogy
7. Frame Blending
8. Missing link
9. Coincidence
10. Exaggeration
11. Ignoring the obvious or Obvious Error

آرایهٔ پارونیم[۲] و هوموئیم[۳] - دو واژه‌ای که از لحاظ واجی و یا آوایی به طور کامل و یا تاحدودی به هم شباهت دارند - شکل می‌گیرد. استدلال معیوب در این مکانیزم در ذهن مخاطب به این صورت است که اگر کلمات هم‌صدا هستند یا نوشتار یکسان دارند، پس باید معانیِ مشترکی داشته باشند.

- قیاسِ غلط[۴]: پیش‌زمینه‌های مشابه به صورت نادرست به انگاره‌هایِ متقابل (که شباهتی به هم ندارند) داده می‌شود.
- تحدیدِ دامنه[۵]: محدود کردنِ دایرهٔ شمولِ پدیده‌ای در جهتی که خلافِ انگارهٔ مخاطب دربارهٔ آن پدیده است.

ج) انواع گونه‌های متا شاملِ این موارد است:

- متاطنز[۶]: عدمِ انطباق در جنبهٔ نقض انتظار یک شوخی است. شنونده، انتظارِ شنیدنِ یک جوک را دارد که گوینده این انتظار را نقض می‌کند.
- خودانعکاسی[۷]: یکی از زیرمجموعه‌های متاطنز است که گوینده، خود را وارد طنز می‌کند.

د) از جمله مکانیزم‌های منطقی‌ای که در این پژوهش برای بررسی طنزها به کار رفته است، نتیجه، نتیجهٔ ضمنی و مجاز (که گیبز[۸] (۲۰۰۰) آن را معرفی کرده) است.

- نتیجه[۹]: وضعیتی است که ثمرهٔ برخی از رویدادها را نشان و ارائه می‌دهد و شماری از وقایعِ قبل را استنباط می‌کند.
- نتیجهٔ ضمنی[۱۰]: وضعیتی است که نتیجه آن بدیهی است و استنباط آن به شنونده یا خواننده واگذار می‌شود.
- مجاورت[۱۱]: دو انگارهٔ متقابل به طور همزمان در موقعیت یکسان ارائه می‌شود.

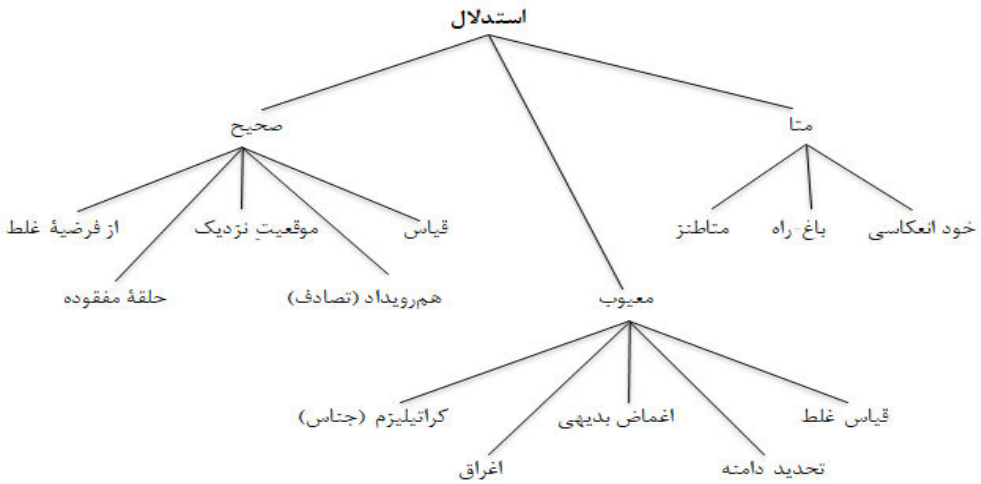
---

1. Cratylism
2. Pronymy
3. Homonymy
4. false analogy
5. Field Restriction
6. Meta-humor
7. Self-reflexive
8. Gibbs
9. consequence
10. Implied consequence
11. Juxtaposition

- امکانِ ترسیم[1]: عناصر یک انگاره بر انگاره‌های دیگر با توانِ بزرگ‌تر یا کوچک‌تر جایگزین می‌شود. این جایگزینی ممکن است با تصویری مشابه یعنی جایگزینِ مشابه[2] یا متفاوت[3] باشد. طنز در این مکانیزم معمولاً از دادنِ پیش‌فرض‌های انسانی به یک حیوان و یا از قرار دادنِ یک حیوان در قابِ انسانی (با عنوانِ ترکیبِ قاب[4] نیز معرفی شده است) ایجاد می‌شود.
- وارونه نقشی[5]: شخصیت‌ها در یک انگاره با توجه به نقش هنجاری‌شان در آن انگاره به صورت وارونه ترسیم می‌شوند. این مکانیزم را می‌توان نوعی امکانِ ترسیم وارونه در سطح شخصیت‌ها دید (Attardo & et al, 2002: 18).
- مجاز[6]: مکانیزم منطقی در تحلیل شیوهٔ ایجاد طنز که همان استفاده از آرایهٔ مجاز است (گیبز[7] (۲۰۰۰) آن را معرفی کرده است).
- غافلگیری[8] و ضدّ اوج[9]: همان آرایه‌های ادبی به‌کاررفته در داستان‌ها هستند که می‌توانند به عنوانِ شیوه‌ای برای ایجادِ طنز در متون روایی استفاده شوند.
- جهان ممکن[10]: طنز در این مکانیزم با ممکن ساختنِ دنیایی غیرِ ممکن بر پایهٔ مقوله‌هایی معتبر و واقعی در جهان واقعی شکل می‌گیرد (Ermida, 2008: 76) (به مکانیزمِ قضیه‌ها در شمارهٔ ۷.۳. «شانس و اقبال» مراجعه شود).
- جابه‌جایی نقطهٔ تاکید[11]: نخستین‌بار فروید آن را معرفی کرد که در آن معنایِ استعاری به جایِ معنای واقعی در نظر گرفته می‌شود. نامِ دیگر آن «جابه‌جاییِ توجّه» (Koestler, 1989: 92) است که در این مکانیزم، طنز از جابه‌جاییِ توجّهِ پاسخ‌دهنده در مکالمه ایجاد می‌شود (Ermida, 2008: 68).

---

1. Potency mapping
2. Similar potency mapping
3. Differential potency mapping
4. frame blending
5. Role reversal
6. metonymy
7. Gibbs
8. surprise
9. anti-climax
10. possible world
11. shift of emphasis



شکل ۲- دسته‌بندیِ مکانیزم‌های منطقی بر اساس استدلال

(Attardo & et al, 2002: 18)

هدف

منظور از هدف، به طور کلی انسان یا مفاهیمِ ذهنی و فعالیت‌های انسانی (در رابطه با نهادها، شیوه‌ها، باورها و...) است که مورد تمسخر یا انتقاد قرار می‌گیرد. این متغیّر، به نظر واضح‌ترین متغیّر در منابع ششگانهٔ دانش و به راحتی قابل تشخیص است (Attardo, 2017: 131). هدف، یک متغیّرِ اختیاری است؛ بدین معنا که نیازی نیست حتماً همهٔ متونِ طنز، دارای هدف باشند. طنزِ بدون هدف، طنزی است که فروید (۱۹۹۱) آن را شوخی «بدون گرایش» یا به عبارتِ ساده، شوخیِ غیرِ تهاجمی می‌نامد (ر.ک: همان).

برخلاف نظر آتاردو، متغیّر هدف در «وغوغ ساهاب»، چندان واضح نیست و به دلیل ساختار ویژهٔ این اثر، گاه رسیدن به آن دشوار می‌شود. در تشخیص هدف باید به این نکات توجّه کرد: در آثار طنز (غیر از طنزهای بدون گرایش)، راوی یک گروه (اعم از فرد یا گروه انسانی، مفهوم، ارزش و...) را مورد تمسخر قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، راوی خود را درون یک گروه (درون‌گروه[1]) قرار می‌دهد و به برون‌گروه[2] حمله می‌کند. راوی با این کار آنچه را مورد تأیید یا محلّ انکار اوست، نشان می‌دهد. در این فرایند، خواننده

1. in-group
2. out-group

نیز خواه‌ناخواه با راوی همراه می‌شود و در درون‌گروه قرار می‌گیرد.

روای در «وغ‌وغ ساهاب» برخلاف آثار رایج طنز، در بسیاری موارد از درون‌گروه بیرون می‌آید و در نقطه‌ای خنثی می‌ایستد که می‌توان آن را هیچ‌گروه[1] نام داد. یکی از نتایجِ این کارِ راوی، سردرگم شدنِ خواننده در دریافتِ «هدف» است.

افزون بر این در مواردی هرچند برون‌گروهِ مورد حمله قرار گرفته، در نهایت و عملاً پیروزِ داستان است. این مسئله هم موجبِ ناکامی خواننده و هم باعث مبهم شدنِ هدفِ ضربهٔ طنز می‌شود.

ضرورت و اهمیت تحقیق

طنزهای پراکنده در متون و متونِ طنز ادبیاتِ فارسی با وجودِ شهرتِ بسیار، تاکنون چندان که بایسته است، موردِ تجزیه و تحلیلِ علمی قرار نگرفته‌اند. در میان این آثار، «وغ‌وغ ساهاب» از نظر برجستگیِ سبکی، کم‌نظیر است. با این حال تحقیقات دانشگاهی‌ای که این اثر را بررسی کرده‌اند، بسیار معدود هستند. در اغلبِ اشارات و بحث‌هایی که در آثار منتقدان دربارهٔ «وغ‌وغ ساهاب» آمده، نوعِ تحقیق و نگاه منتقد، ذوقی یا شمّی[2] است. منتقدان در تحقیقات غیرِ دانشگاهی، خود را ملزم به استفاده از یک روش تحقیقِ عینی[3] نمی‌دانسته‌اند.

از آنجا که بنا بر ادعای نظریه‌پردازان، نظریهٔ جامعِ طنز کلامی -که روشی زبان‌شناختی است- دقیق‌ترین و کامل‌ترین تئوریِ بررسیِ عینی در تجزیه و تحلیل متون طنز است، در این پژوهش بر اساس مؤلّفه‌هایِ نظریهٔ یادشده به بررسی «وغ‌وغ ساهاب» پرداخته شده است. این پژوهش به تحقیقاتِ پیکره‌ای[4] نزدیک است. متغیّرهای تقابلِ انگاره، هدف و مکانیزمِ منطقی، محورهای اصلیِ بحث و بررسی ما در قضیه‌هایِ «وغ‌وغ ساهاب» بوده‌اند. بررسیِ اثرِ یادشده از منظر زبانی، به دلیل برجستگیِ فوق‌العادهٔ آن از این منظر و گستردگیِ قابلِ توجّه، بحث و مقاله‌ای مستقل می‌خواهد. با توجه به

1. non-group
2. Subjective
3. Objective
4. Corpus Analysis

مطالب ارائه‌شده، تحقیق حاضر به دنبال پاسخ به پرسش‌های زیر است:

- چه مفاهیم و اقشاری در «وغوغ ساهاب»، موردِ تمسخر و طعن نویسندگان قرار گرفته است؟
- شیوه‌هایِ ایجاد طنز در قضیه‌های «وغوغ ساهاب» چیست؟

بحث و بررسی

چنان‌که گفته شد، واضح ترین متغیر در منابع ششگانهٔ دانش، هدف طنز است. از این‌رو ما پس از مشخص کردنِ هدف هر قضیه، قضیه‌ها را بر اساس اهداف مشترک تقسیم کرده‌ایم و سپس به بحث دربارهٔ وضعیت انگاره‌ها و شیوهٔ در تقابل قرار گرفتنِ آنها (مکانیزم منطقی) پرداخته‌ایم.

خود

در مجموع هدفِ اصلیِ ضربه در هفت قضیه از ۳۵ قضیهٔ کتاب، «خود» است. این خود را می‌توان در پنج قضیه، نویسندگانِ قضیه و در دو مورد، خودِ نوعیِ ایرانی در نظر گرفت.

الف) خود به عنوانِ نویسندگانِ قضیه‌ها

در «تقدیم نومچه»، انگارهٔ متن (غیرِ طبیعی) «نویسنده کتابِ خود را به خود تقدیم می‌کند» در برابرِ انگارهٔ ذهن مخاطب (طبیعی) «نویسنده، کتاب خود را به کسی (دیگری) تقدیم می‌کند». برای مخاطبی که با سنّتِ تقدیم کتاب آشناست، اینکه کسی کتابش را به خودش تقدیم کند، غیرِ طبیعی است. مکانیزمِ منطقی در این قضیه، «خودانعکاسی» است.

در «جایزه نومچه» و «تقریظ نومچه» نیز تقابل انگاره میانِ دو حوزهٔ طبیعی و غیرِ طبیعی روی داده است. مخاطبِ آشنا با سنّتِ تقریظ‌نویسی می‌داند که طبیعی نیست نویسنده‌ای خودش بخواهد دیگران بر کتاب او تقریظ بنویسند. پس انگارهٔ غیر طبیعیِ متن «تقریظ نوشتن نویسنده بر کتابِ خود و تعریف و تمجید بسیار اغراق‌آمیز از خود و کتاب» در تقابل با آنچه در ذهن مخاطب طبیعی است: «تقریظ نوشتن یک منتقد مشهور بر یک کتاب و معرفیِ آن» قرار گرفته است. در جایزه‌نومچه هم انگارهٔ متن «دادنِ

جایزه به کسی که از کتاب تعریف کند» غیرِ طبیعی است و هم آنچه به تعریف‌کننده قرار است جایزه داده شود: «چاپ کردن عکس او در اندازهٔ طبیعی در صفحهٔ اوّل کتاب» غیر طبیعی و اغراق است.

طنز در «وای به حال نومچه» نیز از تقابلِ انگاره‌ها میان غیرِ طبیعی بودن محتوای متن و آنچه در ذهن مخاطب طبیعی یا واقعی تعریف شده است، روی می‌دهد. مخاطبِ آشنا به نویسندگی و چاپ، با روش‌هایی که برای جلوگیری از سرقت محتوای یک اثر به کار می‌رود، آشناست. برای او طبیعی آن است که ناشری در آغاز کتاب مثلاً بنویسد: «حقِّ چاپ محفوظ است». بنابراین آنگاه که با این متنِ بلند و با این توضیحاتِ اغراق‌آمیز دربارهٔ حقوق نویسندگان و ناشر مواجه می‌شود، انگارهٔ متن را غیرِ طبیعی می‌بیند. فاصلهٔ زیادِ انگارهٔ ذهنی او با انگارهٔ متن، از طریقِ اغراق ایجاد شده است. در «طبع شعر» انگارهٔ متن – که نتیجهٔ ضمنیِ آن نیز هست - آن است که «غیرِ ممکن است کسِ دیگری جز ما نویسندگان وغوغ ساهاب بتواند قضیه بگوید». این انگاره در تقابل با انگارهٔ مخاطب قرار می‌گیرد: «ممکن است کسِ دیگری هم قضیه بگوید». مکانیزمِ ایجاد طنز در این قضیه، «خودانعکاسی» و «نتیجهٔ ضمنی» است.

ب) خود به عنوان انسانِ ایرانی نوعی

در «قضیهٔ مرثیهٔ شاعر»، انگاره‌های متن درهم تنیده‌اند: «در ظاهر (حوزهٔ عمومی) بر مرگ رقیبمان تأسف می‌خوریم، امّا در باطن (حوزهٔ خصوصی) از مرگش بسیار خوشحالیم». این درهم‌تنیدگی (مجاورت)، مکانیزمِ ایجاد طنز است. هرچند در «مرثیهٔ شاعر»، دورویی و نفاق، طنزآمیز است، در «برندهٔ لاتار»، صراحتِ کلام، طنز ایجاد کرده است. انگارهٔ خبرنگار (و مخاطب) آن است که برندهٔ لاتار در مصاحبه (در ظاهر یا حوزهٔ عمومی) بگوید: «بخشی از پولِ خود را صرف کارهای عام‌المنفعه می‌نماید»؛ امّا برندهٔ لاتار برخلاف انتظار او، قواعدِ حوزهٔ عمومی (اینجا ریا و ظاهرسازی) را نمی‌پذیرد و تصریح می‌کند که می‌خواهد «تمام پول خود را صرفِ عیش و نوش و ساختن رؤیاهای شخصی خود کند». خبرنگار اعتراف می‌کند که «مصرفی بهتر از این برای پول لاتار

نیست/ امّا افسوس احساسات شما قابل انتشار نیست». مکانیزم ایجادِ طنز در این قضیه، نتیجه است.

عشق

«وغوغ ساهاب» در چهار قضیه، عشق را مورد تمسخر قرار داده است. این هدفِ ضربه به‌ویژه در کنار اهدافی چون زن، زناشویی و تولیدمثل (که در جاهای دیگر کتاب، هدفِ طعنه قرار گرفته‌اند) قابل توجّه است و بخشی از جهان‌بینیِ نویسندگان، به‌ویژه صادق هدایت را نشان می‌دهد.

در «عشقِ پاک»، شاهد درهم‌تنیدگیِ انگاره‌های اخلاقی و غیرِ اخلاقی هستیم. انگارهٔ «با عاشقانی صادق مواجه‌ایم» به تدریج به انگارهٔ متقابل بدل می‌گردد. در این قضیه، مجاورتِ رفتارِ غیرِ اخلاقی عاشق و معشوق با گفتار اخلاقی ایشان، طنز ایجاد کرده است. در بخش پایانیِ داستان، طنزی دیگر ایجاد شده است: انگارهٔ عاشق آن است که درد او معالجه می‌شود و حکیم، علّتِ به وجود آمدنِ آن درد (عمل غیراخلاقی) را نمی‌فهمد؛ امّا برخلاف انتظار او (و خواننده)، حکیم می‌فهمد او کارهای ناشایست کرده و به او می‌گوید که معالجهٔ او غیرِ ممکن است. در این بخش مکانیزم، نتیجه است. همچنین نام قضیه، «عشقِ پاک» نیز به عنوان یک انگاره در تقابل با کلِّ آن، عشقِ ناپاک هم از نظر اخلاقی و هم از بُعدِ بهداشتی قرار می‌گیرد.

در «میزان‌العشق(۸)» (مبحث علمی)»، انگارهٔ (غیرِ ممکن) «عشق یک مفهومِ درونی است و نمی‌توان آن را همچون یک پدیدهٔ عینی[1] یا فیزیکی، با ابزاری دقیق اندازه گرفت»، در یک بافتِ زبانیِ ظاهراً علمی (شِبهِ علمی)، در برابرِ انگارهٔ (ممکن) «عشق را می‌توان بسیار بادّقت اندازه گرفت و عشق حقیقی و دروغین را از هم باز شناخت» قرار می‌گیرد. قیاسِ غلط میانِ عشق و مقوله‌هایی که قابلِ اندازه‌گیری دقیق هستند، نخستین مکانیزمِ ایجادِ طنز در این قضیه است؛ امّا مکانیزم دوم (غافل‌گیری)، ابزارهایی (مجازات‌ها) است که برای اندازه‌گیریِ عشق پیشنهاد شده.

«فرویدیسم» دو بخش دارد. در بخش نخست به برخی آرای فروید در باب «لیبیدو»

1. Objective

اشاره شده است. در این بخش، تقابلِ انگاره‌ای شکل نمی‌گیرد، زیرا موضوع (انگارهٔ) طرح‌شده در متن، گزارشی ناقص، امّا واقعی از آرای فروید است. در بخش نخست، زبان و قالبِ (همنشینیِ نامتعارفِ واژگان، نحوِ متفاوت و بیانِ شِبهِ منظوم)، بارِ طنز را بر دوش می‌کشند. در بخش دوم، داستانی عاشقانه به عنوان شاهدی برای نظرهای فروید آمده است. انگارهٔ بخشِ دوم آن است که «عشق واقعی وجود ندارد و انسان‌ها، شهوت را عشق تصوّر کرده‌اند». انگارهٔ دومِ متن نیز در راستای همان انگارهٔ بخش نخست ساخته شده است. بدین ترتیب ما در این قضیه با گونه‌ای از انگاره مواجه‌ایم که به آن انگارهٔ غیرِ متقابل یا همپوشان[1] می‌گویند. نتیجهٔ ضمنی ما از داستان آن است که عاشق و معشوقِ این داستان، شهوت را عشق تصوّر کرده بودند. درهم‌تنیدگیِ عشق و شهوت (مجاورت) نیز موجب طنز شده است.

جهل

یکی از مفاهیمِ مورد تمسخرِ «وغوغ ساهاب»، جهل است که در چهار قضیهٔ به عنوان هدفِ اصلی آمده است. در « قصهٔ خارکن»، انگارهٔ ذهن مخاطب آن است که «زندگی خارکن بد است». این انگاره در برابر انگارهٔ خارکن قرار می‌گیرد: «زندگی خارکن خوب است». گویی خارکن بر بدبختی خود، چشم بسته است. مکانیزمِ ایجاد طنز، اغماضِ بدیهی است. همچنین در پایانِ داستان هرچند هیچ تغییری در زندگی او روی نمی‌دهد، راوی، خطاب به خواننده می‌گوید: «همین‌طور که آنها به مرادشان رسیدند، شما هم به مرادتان برسید». گویی در اینجا راوی نیز دچار اغماض بدیهی شده است. این خطابِ راوی به خوانندهٔ متن، راوی را از درون‌گروه (آنجا که خواننده و راوی پیش از آن با هم حضور داشتند و برون‌گروه (خارکن و زندگی‌اش) را مسخره می‌کردند) بیرون می‌برد و در موقعیتِ هیچ‌گروه قرار می‌دهد.

در «موی دماغ[۹]» با شخصیتی مواجه‌ایم که باورهایی سنّتی دارد و هرگز در باب درست یا غلط بودنِ آنها تردید نمی‌کند و بر آنها پای می‌فشارد. در این قضیه، دو انگارهٔ «موی دماغ خوب است» و «موی دماغ بد است» در برابر هم قرار گرفته‌اند. همین نوع

1. Sop

تقابل در «خاک پُر از میکروب است» و «خاک پاک است» تکرار می‌شود. طنز در این تقابل‌ها در اثر «جابه‌جایی نقطهٔ تأکید» ایجاد شده است. در پایان قضیه، انگاره‌های مرگ/ زندگی برخلاف انتظار خواننده با مکانیزمِ غافل‌گیری در برابر هم قرار می‌گیرند؛ جاهل، زنده می‌ماند و عالِم، می‌میرد. این اتفاق را می‌توان چنین نیز تعبیر کرد: تجدّد در برابر سنّت شکست می‌خورد.

قضیهٔ موی دماغ، یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های قرار گرفتنِ روای در هیچ‌گروه است. در آغاز داستان، خواننده تصوّر می‌کند که راوی در درون‌گروهِ «علم/ دکتر» ایستاده است و به برون‌گروهِ «جهل/ بیمار» حمله می‌کند. امّا در پایان داستان ناگهان راوی از خواننده جدا می‌شود و در نقطهٔ هیچ‌گروه، هم به درون‌گروه و هم به برون‌گروه می‌خندد.

در قضیه‌های «دوقلو» و «ویتامین» با جاهلانی مواجه‌ایم که مدعیِ عالم بودن هستند. در دوقلو، انگارهٔ اصلی آن است که «زنی برای جدا کردنِ دوقلوهای به هم چسبیده در خانه دست به کار می‌شود و با چاقو آنها را از هم جدا می‌کند». انگارهٔ متقابل در ذهنِ مخاطب آن است که «ممکن نیست زنی بتواند در خانه با چاقو، دوقلوهای به هم چسبیده را از هم جدا کند». تقابلِ ممکن و غیرِ ممکن در این قضیه با مکانیزمِ غافلگیری، موجب ایجاد طنز می‌شود.

«ویتامین» با گزارشی (شِبهِ علمی) از اهمیتِ ویتامین‌ها برای بدن و اشاره به کشف‌های فونک، دانشمندِ آلمانی در این‌باره آغاز می‌شود و سپس بحث به خام‌خواری و گیاه‌خواری می‌کشد. در بخش گیاه‌خواری، فواید شراب انگور مثال زده می‌شود و با این مثال، بخش بعد شکل می‌گیرد که در آن به منع شراب توسط مسلمانان جدیدالاسلام در آمریکا و بیماری پیش‌آمده از این منع پرداخته شده است. بخش پایانیِ قضیه به برداشت نادرستِ عده‌ای - که نویسنده آنها را «فلاسفهٔ روح‌شناس» نام نهاده و می‌توانند فیلسوفانِ قائل به فلسفهٔ اسلامی باشند - از کشف‌های دکتر فونک پرداخته است. انگارهٔ روح‌شناسان آن است که «تحقیقات دکتر فونک در باب اهمیت و خواص ویتامین‌ها ثابت می‌کند که سخنان ما که می‌گفتیم هر چیزی (از جمله گیاهان) روحی دارد، درست بوده است». متن در تقابل با این انگاره از زبان «فلاسفهٔ مادّی»، انگارهٔ دیگری مطرح

می‌کند: «اگر روح نیازمند ویتامین باشد، باید مادّه باشد و از آنجا که در جهان دیگر، ویتامین نیست، روح در آنجا نمی‌تواند زنده بماند». در بخش دوم قضیه (فواید شراب)، مکانیزم ایجاد طنز، تحدیدِ دامنه است و در بخش سوم شاهدِ مکانیزم استدلال صحیح از فرضیهٔ غلط هستیم.

انسان[۱۰]

در سه قضیه از «وغوغ ساهاب»، هدف اصلیِ ضربهٔ طنز، انسان است. غیر از این، در بسیاری از قضیه‌های اثر یادشده، مردان و زنان با صفاتی منفی یاد شده‌اند که به نمونه‌هایی از آنها اشاره خواهیم کرد.

میزان‌تروپ، واژه‌ای انگلیسی به معنیِ انسان‌گریز (در مقابل فیلان‌تروپ به معنیِ نوع‌دوست)، عنوان و هدفِ یکی از مهم‌ترین قضایایِ «وغوغ ساهاب» است. در «میزان‌تروپ»، اتفاقات بخش نخست داستان (کشتن فرزندان توسط پدر در جوانی) موجب می‌شود که در بخش دوم داستان - که شخصیت اصلی (میزان تروپ)، پیر و محتاج کمک شده است - این انگاره در ذهن مخاطب شکل بگیرد که «او اکنون از داشتن یک پسر جوان که با تدبیرِ مادرش از دست پدر جان به در برده، خوشحال و از گذشتهٔ خود پشیمان است». این انگاره در جهان متن، ویران می‌شود. میزان‌تروپ با وجود نیاز به کمک، دست از کشتن این فرزندِ جوان نیز برنمی‌دارد. به عبارت موجزتر، انگارهٔ ذهنیِ «پدر پیرِ نیازمند، خوب شده است» در برابر انگارهٔ «پدر پیر نیازمند همچنان بد است» قرار می‌گیرد. مکانیزم ایجاد طنز در این قضیه، غافل‌گیری است.

راوی برخلاف انتظار خواننده در قضیهٔ میزان‌تروپ در درون‌گروهِ فرضیِ خواننده قرار نمی‌گیرد و به هیچ‌گروه می‌رود. سخنانِ میزان‌تروپ در پایان داستان، گویی رفتارهای زشت او را توجیه می‌کند و سکوت راوی در برابر این رفتارها موجب می‌شود که خواننده دربارهٔ هدفِ ضربهٔ طنز دچار تردید و سردرگمی شود.

در «رمانِ علمی»، انگارهٔ «میکروب‌ها برای انسان مضرند و باید نابود شوند» در برابر انگارهٔ «میکروب‌ها هم احساسات و حقِ حیات دارند و زندگی و تولیدِ مثل آنان ناچار باعث مرگ انسان می‌شود»، قرار می‌گیرد. انگارهٔ متن می‌تواند مخاطب را به این نتیجه

برساند که انسان موجودی خودخواه است که جهان را بر اساس بقا و منافع خویش تعریف می‌کند. مکانیزم ایجاد طنز نشاندنِ میکروب به جای انسان (وارونه‌نقشی) است.

در «ساقِ پا» با دوپاره کردنِ جسم و دنیای انسان، انگارهٔ «ساقِ پای انسان خود موجودی مستقل و دون و فراموش‌شده است و دنیایی دارد» ساخته می‌شود و در برابرِ انگارهٔ ذهن، «انسان موجودی والاست و ساقِ پا، موجودی مستقل نیست» قرار می‌گیرد. در ادامه انگاره‌های مبتنی بر شیوهٔ مجاز (ساق پا که جزیی از انسان است در واقع مجازاً انسانی مستقل تصویر شده است) مطرح می‌شود: ممکنِ متن («ساق پاها با هم حرف می‌زنند») در برابر غیرِ ممکنِ ذهنِ مخاطب («ممکن نیست ساق پاها با هم حرف بزنند») قرار می‌گیرد. در این قضیه، ساق پا می‌تواند استعاره‌ای از «سایه[1]» در روان‌شناسی شخصیتِ انسان باشد. بر این اساس انسان سعی می‌کند بخشی از وجود خود را پنهان کند.

هرچند نویسندگان «وغوغ ساهاب»، هیچ قضیه‌ای را به طور مستقل و مستقیم به زنان اختصاص نداده‌اند، در متن تمامی قضیه‌هایی که زنی در آنها حضور دارد، از او با صفاتی تحقیرآمیز و منفی نام برده شده است. «زنِ شلخته و بددهن» در قضیهٔ «خارکن»، «زنِ احساساتی (بی‌عقل)» در قضیهٔ «کینگ‌کونگ»، «تیارتِ طوفان عشقِ خون‌آلود»، «جایزهٔ نوبل» و «داستان باستانی یا رومان تاریخی»، «زنِ حسود» در «جایزهٔ نوبل» و «چهل دخترون»، «زنِ آروغ‌زن(۱۱)» در «گنج» و «خارکن»، «زنِ زاینده (جز زایندگی کاری و هنری ندارد)» در «گنج»، «میزان‌تروپ» و «چهل دخترون»، «زن به عنوانِ ابزار» در «دکتر ورونوف»، «میزان‌تروپ» و «برندهٔ لاتار»، «زنِ پول‌پرست» در «عوض کردنِ پیشونی» و «آقابالا و اولادهٔ کمپانی لیمیتد»، «زنِ یُغور (مردنما)» در «دوقلو» و«چهل دخترون» از نمونه‌های طعنه به زنان در «وغوغ ساهاب» است.

همچنین از زنان در بسیاری موارد با صفاتی همچون «ضعیفه» (برای نمونه در «تیارت طوفان...»، «دوقلو»، «قصّهٔ خارکن») و «زنیکه» (برای نمونه در «قصّهٔ خارکن»، «دوقلو»، «میزان‌تروپ»، «کینگ‌کونگ» و «فرویدیسم») یاد شده است. افزون بر اینها عاقبتِ زن در

1. Shadow

جامعهٔ کلاسیک و مردسالار ایران، در سرکوب مضاعف (قضیه‌سرا بودن و زن بودن) زنِ داستان - که محکوم به فناست - در «جایزهٔ نوبل» به روشنی ترسیم شده است. باید توجّه داشت که از مثال‌های یادشده نمی‌توان به «زن‌ستیزی» نویسندگان «وغوغ ساهاب» حکم کرد، زیرا مردان نیز در اغلبِ قضیه‌هایِ «وغوغ ساهاب» مورد حمله قرار گرفته‌اند. از جمله صفات منفی‌ای که به ایشان نسبت داده شده است می‌توان به این موارد اشاره کرد: «کوتوله» در «کینگ‌کونگ»، «خیابان لختی» و «چگونه یزغل متمول شد؟»، «مردِ آروغ‌زن» در «خارکَن»، «مردِ شهوت‌ران» در «کینگ‌کونگ»، «ورونوف»، «عشقِ پاک» و «فرویدیسم»، «مردِ حمّال» در «دوقلو»، «مردِ روده‌دراز» و «مردِ کثیف» در «چگونه یزغل متموّل شد؟»، «مردِ عقده‌ای» در «جایزهٔ نوبل» و «چگونه یزغل متمّول...» و «مرتیکه» در گنج و فرویدیسم.

تناقضِ اسم و مسمّا (ظاهر و باطن)

منشأ تناقضِ اسم و مسمّا در «وغوغ ساهاب»، کشمکش میانِ سنّت و مدرنیسم است. در دو قضیه از سه قضیه‌ای که تناقضِ اسم و مسمّا را نشان می‌دهد، آشکارا انگاره‌های سنّتی و مدرن در برابر هم قرار گرفته‌اند.

در «داستان باستانی یا رومان تاریخی» با درهم‌تنیدگیِ (مجاورت) مجموعه‌ای از ناسازگاری‌ها میان فُرم و محتوا مواجه‌ایم. این ناسازگاری‌هایِ برجسته (تفاوت تا حدِّ تضاد) هم در زبان و هم در موضوع داستان دیده می‌شود. نخستین ناسازی مهم میانِ نامِ قدیمیِ ماه سلطان (فرمِ سنّتی) و نوع زندگی او (محتوای مدرن) دیده می‌شود. ناسازی دوم که نتیجهٔ داستان را نیز مشخص می‌کند نیز تضاد میانِ ظاهر و باطن را می‌نمایاند. ظاهرِ قهرمانِ داستان (سفیر ارمنستان) با آن نام پُرطمطراق شبیه شوالیه‌هاست؛ امّا او شب‌هنگام آنگاه که می‌خواهد برای ابراز عشق به نزد معشوق (ماه‌سلطان) برود، پایش به یک گلدان گیر می‌کند و همچون یک آدمِ دست‌وپاچلفتی زمین می‌خورد و می‌میرد (مکانیزمِ ضدّ اوج).

در «اسم و فامیل»، نخستین چیزی که برای خواننده جالب توجّه است، تفاوتِ فاحش نام‌های اعضای یک خانواده و تعلّق داشتن این نام‌ها به دو جهانِ مختلف (سنّت و تجدّد)

است (شمس‌النهار و رُزماری دو خواهر و عبدالخالق و منوچهر دو برادر هستند). مجاورتِ این نام‌های ناساز طنز ایجاد می‌کند. امّا در ادامه با خبرِ ازدواج آن دو برادر با دو خواهر، انگارهٔ ذهن مخاطب چنین شکل می‌گیرد: «دارندگانِ نام‌های سنّتی و مدرن می‌توانند با هم ازدواج کنند و ناسازی می‌تواند یا باید بدل به سازگاری شود». اتفاقی که در متن می‌افتد، در تقابل با انگارهٔ یادشده است: «زوج‌هایی که تشکیل خانواده می‌دهند، نیز نام‌هایی ناساز دارند و ناسازی (که مایهٔ طنز است) همچنان باقی می‌ماند». روای اسم و فامیل در پایان قضیه وارد داستان می‌شود (مکانیزمِ خودانعکاسی) و به خواننده‌ای که مجاورت و ازدواج این ناسازها او را به خنده واداشته می‌گوید: «زهرِ مار چرا می‌خندی؟». این نوع خطابِ راوی به مخاطب، آن دو را از هم جدا می‌کند و راوی را همراهِ (موافقِ) برون‌گروه (ناسازی نام‌ها) نشان می‌دهد.

در «خیابان لختی»، زبان (درآمیختگی عربی و فارسی و بردن لغات فارسی به دستگاه صرفی و نحوی عربی) بیش از دیگر متغیّرها در طنزآمیز کردنِ قضیه نقش دارد[۱۲]. نخستین انگاره در ذهنِ خواننده[۱۳] بر اساسِ نام قضیه، یعنی «موضوع باید مربوط به انسان‌هایی بی‌حجاب در خیابان باشد» شکل می‌گیرد. انگارهٔ متن در تقابل با این انگاره قرار می‌گیرد: «با اینکه نام این قضیه (ظاهر)، خیابانِ لختی است، زنانی که در آن تردد می‌کنند، چادر دارند». انتظار مخاطب برای مواجه شدن با رویدادی طنزآمیز، حتی در پایان قضیه که مردی کوتاه به زنی دراز ابراز عشق می‌کند نیز برآورده نمی‌شود. بنابراین مکانیزم ایجاد طنز در این قضیه، نخست مجاورت و سپس متاطنز (ناکامی مخاطب در وقوع اتّفاقِ طنزآمیز) است.

نویسندگان و ناشران

دو قضیه از قضه‌های «وغوغ‌ساهاب» به صورتِ مستقیم به نویسندگان حمله کرده‌اند. مسائلی همچون زدوبندهای نویسندگانِ بازاری‌نویس برای کسبِ شهرت[۱۴] و ثروت و نیز نویسندگی در حوزه‌هایی که بیشتر جنبهٔ تحقیق دارند[۱۵] تا نگارشِ خلّاق (نوشتنِ داستان و رمان)، موضوعاتی است که در این دو قضیه، ذهن نویسندگان را به خود مشغول داشته است. ایرج پارسی‌نژاد (۱۳۷۶) می‌نویسد: «هدایت در قالبِ قضیه فرصتی

به دست می‌آورد تا با زبان هجو و هزل از بی‌ذوقی و ابتذالِ ادبیاتِ عصر خویش انتقاد کند و خشم و نفرتش را از کهنه‌پرستی و بی‌مایگی و تقلیدپیشگیِ جماعتی از شاعران و نویسندگان نشان دهد». غیر از این دو موردِ اصلی و مشخّص، در بسیاری از قضیه‌های دیگر نیز به صورتِ اشاره یا ضمنی به مسائل دیگری در باب نویسندگی و نویسندگان طعنه زده شده است.

تقابلِ انگاره در «آقای ماتم‌پور[۱۶]» میانِ اخلاقی بودن یا نبودنِ کسبِ شهرت و ثروت روی می‌دهد. در نظر مخاطب، اخلاقی آن است که یک نفر بر اساسِ لیاقت و شایستگی به شهرت و ثروت برسد، امّا در اینجا راویِ متن، با نتیجه گرفتن از موفقیت آقای ماتم‌پور، مخاطب را به کار غیرِ اخلاقی (کسب شهرت و ثروت با زدوبند) دعوت می‌کند: «شما هم همین‌طور کنید. مجرّب است. مشهور میشید» (هدایت، ۱۳۳۴: ۵۵). بدین ترتیب مکانیزم‌های نتیجه و خودانعکاسی، طنز ایجاد می‌کند.

در «اختلاط نومچه» نیز انگارهٔ اخلاقی آن است که آثاری که محصول خلّاقیت نویسندگان هستند و نویسندگانی که در خلق آثارِ خود از نبوغ و استعدادِ خویش کمک می‌گیرند، موفّق و شایسته‌اند. امّا متن، انگاره‌ای دیگر (غیرِ اخلاقی) را تبلیغ می‌کند. بر اساسِ انگارهٔ متن، کسانی که در چهار حوزهٔ «تحقیق، تاریخ، اخلاق و ترجمه» می‌نویسند، نویسندگانی موفّقند. تا اینجا به نظر می‌رسد که استدلالِ متن، صحیح یا واقعی است؛ امّا آنگاه که راه موفقیت در هر یک از موارد توضیح داده می‌شود، انگارهٔ غیرِ طبیعی امّا واقعی (در جامعهٔ آن روزگار) تصویر می‌شود. در تمام این موارد، شهرت و موفقیت نویسنده، در گرو کارهایی غیرِ اخلاقی (همانند سرقتِ محتوا و...) است. در این قضیه نیز با مکانیزم‌های خودانعکاسی و نتیجه، طنز ایجاد شده است؛ زیرا روایت به شکلِ گفت‌وگو (گفت‌وگوی یأجوج و مأجوج) تنظیم شده است و نتیجهٔ آن نیز همچون قضیهٔ پیشین، دعوت به کار غیرِ اخلاقی (امّا پُرمنفعت) است. در این قضیه، راوی کوشیده است تا خود و خواننده را در برون‌گروه (گروه مورد تهاجم در طنز) قرار دهد. بدین ترتیب ما در این مورد نیز با یک ساختارِ پیچیده (نسبت به ساختار سادهٔ اغلب طنزها که در آن راوی و خواننده در درون‌گروه قرار دارند و به برون‌گروه طعنه می‌زنند) و مبهم در هدف مواجه هستیم.

شانس و اقبال

یکی از اهداف «وغوغ ساهاب»، شانس و اقبال است. شانس و اقبال را می‌توان یکی از موتیف‌های مهم داستان‌های کهن عامیانه و یکی از عناصر جالب توجّه به‌ویژه در تفکّر سنّتی (و مدرن) دانست. در دو قضیه از «وغوغ ساهاب» شانس و اقبال، هدف ضربهٔ طنز قرار گرفته اند. نکتهٔ بسیار قابل توجّه در این دو قضیه (نیز در شماری دیگر از قضیه‌ها) آن است که هستهٔ داستان[1] و به‌ویژه پایان‌بندی آن، در تقابل با انتظار خواننده و نیز در تقابل با هدف ضربهٔ طنز قرار می‌گیرد.

در «عوض کردنِ پیشونی»، تقابلِ انگاره‌ها در غیرِ ممکن بودنِ انگارهٔ ساخته‌شده در متن با انگارهٔ ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. انگارهٔ متن، پیوند زدنِ تکّه‌ای پوست گوسفند به پیشانیِ یک فرد برای تغییر در زندگی و شانس اوست. این کار بر پایهٔ یک باور و یک سوءتفاهمِ زبانی صورت می‌گیرد. افزون بر اینکه این اتفاق که در جهان ممکنِ[2] متن روی می‌دهد، برخلافِ انتظار خواننده بسیار موفقیت‌آمیز است. در متن، این کار (عوض کردن پوست پیشانی) به‌راستی موجب خوشبخت شدن قهرمانِ داستان می‌شود. علاوه بر مکانیزمِ جهانِ ممکن، پایان‌بندی این قضیه، همچون بسیاری از قضیه‌های دیگر، در تقابل با انتظار خواننده شکل می‌گیرد. جوانِ خوشبخت این داستان مجبور است هر روز زفت بیندازد و نتیجه اینکه: «چه می‌شود کرد دیگر با روزگار؟/ همیشه هست شخص به یک دردی دچار» (هدایت، ۱۳۳۴: ۱۷۴).

در «گنج» نیز انگارهٔ متن بر پایهٔ ممکن بودن یا واقعی بودنِ «محقّق شدنِ رؤیای یک فقیر و ثروتمند شدنِ او» ساخته شده است. این انگاره را چنین می‌توان بازنوشت: «یک فقیر که در چاه مستراح خانهٔ خود افتاده است، در آنجا گنج می‌یابد و ثروتمند می‌شود». در ذهن خواننده، این انگاره غیرِ ممکن است. در پایان این قضیه نیز از مکانیزمِ نتیجه (غوغا کردن در سفر زیارتی و تولید مثل) در ایجاد طنز استفاده شده است.

پیش از این در تعریف و توضیحِ متغیّر هدف اشاره شد که تشخیصِ هدف در «وغوغ ساهاب» به دلیل ساختار ویژهٔ آن، گاه دشوار می‌شود. قضیهٔ گنج، یکی از مثال‌های

1. Plot
2. Possible World

مناسبِ مقولهٔ یادشده است. در این قضیه هرچند برون‌گروه «شانس و اقبال/ آدم‌های خوش‌شانس» است، در نهایت داستان به نفعِ برون‌گروه به پایان می‌رسد و گویی حملهٔ راوی به برون‌گروه، هیچ تأثیری بر برون‌گروهِ پیروز و مقتدر ندارد. این مسئله به ابهام در تشخیصِ هدفِ داستان می‌انجامد.

بخُل و حرص (یهودیِ بخیل)

بخل و حرص از موضوعات مورد طعنهٔ «وغوغ ساهاب» است که در دو قضیه مورد حمله قرار گرفته است. در این دو قضیه، یهودی بخیل به عنوانِ شخصیتِ اصلی، هدفِ ضربه قرار گرفته است. هدایت[۱۷] در دیگر آثار خود (برای نمونه شخصیت ملّا اسحاق یهودی در داستان کوتاهِ «داش آکُل») نیز چنین نگاهی به یهودیان داشته است.

در «چگونه یزغل متمول شد»، انگارهٔ متن، «با صرفه‌جویی در پول لباس و آرایشگاه، می‌توان (ممکن) به ثروتی بسیار هنگفت دست یافت» است. این انگاره که با استفاده از مکانیزم اغراق در بابِ بخل و حرصِ یک مرد یهودی به نام ملّا یزغل ساخته شده است، در تقابل با «ممکن نیست با صرفه‌جویی در پولِ لباس و آرایشگاه به ثروتی بسیار هنگفت دست یافت» قرار می‌گیرد. علاوه بر اغراق که در تمامی قضیه دیده می‌شود، یک مکانیزم طنزآمیز دیگر نیز در این قضیه به کار رفته است. ملّا یزغل توضیح می‌دهد که راز ثروت او در جابه‌جاییِ نقطهٔ تأکید است: «... امّا موقع خریدن لباس، معنی فصل را تغییر دادم/ گفتم: عمر انسان دارای سه فصل بیشتر نیست/ که آن فصلِ کودکی و جوانی و بزرگی است» (هدایت، ۱۳۳۴: ۳۷).

در «آقا بالا و اولادهٔ کمپانی لیمیتد»، انگارهٔ نخست متن به تدریج چنین شکل می‌گیرد: «پول مهم‌ترین چیز در زندگی است، امّا برای کسب آن نمی‌توان تن به هر خواری‌ای داد و از راه‌های غیر اخلاقی، آن را به دست آورد». پایان داستان امّا انگاره‌ای ضمنی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که دقیقاً عکسِ انگارهٔ نخست است. انگارهٔ اخیر را اینگونه می‌توان بازنوشت: «برای پول‌دار شدن، وسیله هیچ اهمیتی ندارد. مهم هدف است». مکانیزم ایجاد طنز در این قضیه، نتیجهٔ ضمنی است.

هنرمندان

در «وغوغ ساهاب»، هنرمندان به عنوانِ انسان‌هایی از خود راضی، عُقده‌ای و نیازمندِ توجّه و تمجید در بسیاری از قضایا، غیرِ مستقیم و در «انتقام آرتیست» مستقیم، هدفِ طنز قرار گرفته‌اند. مکانیزم‌هایِ امکانِ ترسیم (دادنِ ویژگی‌های انسانی به پشه) و قیاسِ غلط (مقایسهٔ هنرمند با پشه) در تقابلِ انگارهٔ ذهن مخاطب، «هنرمند شخصیتی والا و خوب دارد» با انگارهٔ متن «هنرمند، شخصیتی عقده‌ای و اهل انتقام است. پس باید از او ترسید و از او قدردانی کرد» به کار رفته و طنز ایجاد کرده است.

سینما و نمایشِ عامّه‌پسند

در دو قضیهٔ «وغوغ‌ساهاب»، سینما و نمایش عامّه‌پسند و عامّهٔ علاقه‌مند به آنها، هدفِ طعنه قرار گرفته‌اند. نویسندگان «وغوغ‌ساهاب»، «ابتذال فرهنگیِ دوران، از سینما و تئاتر گرفته تا کتاب‌فروشی‌ها... را پیش چشمان او [مخاطب] می‌نهند» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۴۰). «کینگ‌کونگ» شامل دو داستان است؛ داستان فیلمِ کینگ‌کونگ و داستان مخاطبانِ آن. در تعریف داستان فیلم، متن فقط در موارد جزئی و با ابزارِ زبان، طنز ایجاد می‌کند؛ امّا جریان کلّی فیلم، مورد تمسخر واقع نمی‌شود. در داستان مخاطبان، انگاره‌های دون و والا در برابر هم قرار می‌گیرند. انگارهٔ نخست آن است که «مردی دون، شیفتهٔ زنی والا شده است» و انگارهٔ متقابل با آن چنین شکل می‌گیرد: «زنِ والا، تحت تأثیر فیلمِ کینگ‌کونگ، خود را به مردِ دون می‌فروشد». قیاس غلط میان عشقِ میمون به انسان در فیلم با انسان به انسان، موجب طنز شده است.

در «تیارت طوفان عشق...»، نمایش‌های عامّه‌پسند، هدفِ طعنه واقع شده‌اند. در این قضیه نیز مانندِ فرویدیسم، انگاره‌ها متقابل نیستند و هم‌پوشان[1]اند. انگارهٔ قضیه این است که «با نمایشی عاشقانه و سوزناک مواجه‌ایم». امّا در ادامه، یک صفت دیگر هم به صفات نمایش اضافه می‌شود: «مضحک». در این قضیه، از آغاز شاهدِ درهم‌تنیدگی (مجاورت) تراژدی و کمدی هستیم که هم نمودِ زبانی دارد و هم در یک اتّفاق (افتادن

1. Sop

گلاه‌گیسِ معشوق) برجسته می‌شود. غیر از مجاورت، توضیحاتِ راوی در میانهٔ نمایش (خودانعکاسی) نیز طنز ایجاد می‌کند.

نسل قدیم (و جدید)

طعنه به نسلِ قدیم را می‌توان در کنارِ تمسخرِ جهل، تناقضِ اسم و مسمّا و انتقاد از شرقِ متجدّد، ذیلِ مقولهٔ کلّیِ «چالش‌ها و عوارض برخوردِ سنّت و مدرنیسم» دریافت.

«شخص لادین و عاقبت اوی[۱۸]» می‌تواند برای گروهی از مخاطبان (نسلِ قدیم) تقابلِ انگاره نداشته باشد؛ زیرا در گذشته و در ذهنِ مخاطبی که بر پایهٔ باورها و ارزش‌های آن روزگار زندگی می‌کند، میانِ آنچه نسلِ قدیم، بی‌ادبیِ جوان می‌داند و مرگِ او، رابطه‌ای منطقی وجود داشته است. امّا در ذهنِ گروه دیگر (نسلِ جدید) حتّی اگر باورها و رفتارهای جوان داستان، بی‌ادبی محسوب شود (ممکن است مخاطب نسل جوان چنین برداشتی نداشته باشد)، رابطه‌ای میانِ این بی‌ادبی و مرگ او وجود ندارد. به عبارت دیگر، مرگِ جوان خلاف انتظار خوانندهٔ نسلِ جدید است و فن غافل‌گیری مکانیزمِ ایجاد طنز در این قضیه است. پایان‌بندی این قضیه (مرگ ناگهانی و بی‌دلیلِ جوانِ لادین) نیز در تقابل با انگارهٔ ذهن مخاطب و هدف (نسل قدیم) قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر از منظرِ هدف، در قضیهٔ شخصِ لادین، خوانندهٔ طرفدارِ تجدد، در پایانِ داستان با پیروز شدنِ برون‌گروه، ناکام می‌شود و در باب هدفِ ضربهٔ داستان (نسلِ قدیم یا جدید) دچار تردید می‌گردد. راوی با ایستادنِ در نقطهٔ هیچ‌گروه، موجبِ سردرگمی خواننده شده است. غیر از این قضیه، در «جایزهٔ نوبل» نیز نسل قدیم، هدف طنز قرار گرفته است.

ادبیات قدیم

اگر متغیّرهای زبان و شیوهٔ روایت - که در این مقاله بدان‌ها نپرداخته‌ایم - را در نظر بگیریم، در اغلب قضیه‌های «وغ‌وغ‌ساهاب» می‌توان اشارات بسیاری در طعنه به ادبیات قدیم دید. برای نمونه، شیوهٔ روایت در «قصّهٔ خارکن»، اشارات «طبع شعر» به قالب‌های مختلف شعر کهن فارسی، طعنه‌های «تقریظ نومچه» به شیوه و کتاب‌هایِ آموزش ادبیات در قدیم و... . امّا به طورِ مستقل و مشخّص در دو قضیه به ادبیات قدیم حمله شده است؛ نخست در «جایزهٔ نوبل» و دیگر در پاورقی‌های «چهل دختران». در پاورقی‌های

چهل‌دخترون که حجمی برابر با یک قضیه دارد، سنّت حاشیه‌نویسی و اصطلاحاتِ بلاغتِ کهن (آرایه‌های ادبیِ شعر قدیم فارسی) به روشِ نقیضه[1] (برای نمونه «صنایع بطنیه»، «صنعت تقسیم‌الحواشی»، «تکرارِ عنیف»، «اکمال‌المتون»، «ایرادالشاعر» و...) مورد طعنه قرار گرفته‌اند.

در «جایزهٔ نوبل»، تقابل انگاره‌ها میانِ ادبیات و نسلِ قدیم (و جدید) روی می‌دهد. انگارهٔ پدر (نسل قدیم) آن است که «شعر خوب، شعرهای کلاسیک اوست و شعرهای دختر او (قضیه) از آنجا که مطابق اصول و قواعد ادبیات قدیم ساخته نشده، بی‌ارزش است». انگارهٔ نسل جدید (دختر) در نقطهٔ مقابل انگارهٔ پیشین است. انگاره‌های این قضیه را می‌توان به طور خلاصه چنین در نظر گرفت: «شعر سنّتی خوب است»؛ در مقابلِ «شعر متجدّد بد است». پایان‌بندی این قضیه نیز برخلاف تصوّر و انتظار خواننده است (مکانیزم غافل‌گیری). دختر (نمایندهٔ نسل و ادبیات جدید) برندهٔ جایزهٔ نوبل می‌شود و برای دریافت جایزهٔ خود به اروپا دعوت می‌گردد؛ امّا اکنون هفت سال است که از او خبری نیست: «خدا نکرده یا او راه فرنگ را گم کرده/ یا آن کاغذ هم از حقّه‌های زن‌باباهه بوده!» (هدایت، ۱۳۳۴: ۴۹).

یکی دیگر از نمونه‌های مثال‌زدنیِ قرار گرفتنِ روای در هیچ‌گروه، قضیهٔ جایزهٔ نوبل است. در آغاز داستان، خواننده تصوّر می‌کند که راوی در درون‌گروهِ «ادبیات جدید/ دختر» ایستاده است و به برون‌گروهِ «ادبیات قدیم/ پدر» حمله می‌کند؛ امّا در پایان داستان ناگهان راوی از خواننده جدا می‌شود و در نقطهٔ هیچ‌گروه، درون‌گروه و برون‌گروه هر دو را مسخره می‌کند.

شرقِ متجدّد

در یک قضیه، شرق پس از تجدّد (مدرنیزاسیون)، هدفِ اصلیِ طعن قرار گرفته است. در آغازِ «خوابِ راحت»، به تصویر رمانتیکِ شرق در نگاه مستشرقان اشاره می‌شود: «در مزایای مشرق‌زمین بر مغرب‌زمین/ بزرگان مغرب‌زمین گفته‌اند... مشرق‌زمین هست مهد آسودگی و آرامش...» (هدایت، ۱۳۳۴: ۹۵) و سپس داستانِ قضیه در تقابل با این تصویر

1. Parody

شکل می‌گیرد. انگارهٔ «مردمِ مشرق‌زمین، اگر ماشین ندارند، به جایش خوابِ راحت دارند» در تقابل با انگارهٔ «به عکس، سر و صدا در مشرق‌زمین بیشتر است. قرن بیستم ماشین را به زندگی مردم مشرق‌زمین آورده است و حال در مشرق، هم صدای ماشین (تمدن) هست و هم صدای بربریت (سر و صدای انسان‌ها)» قرار گرفته است. طنز در این قضیه با مکانیزم‌های اغراق و وارونه‌نقشی (میانِ انسان و ماشین) ساخته شده است.

علم

طعنه بر علمِ مدرن و دانشمندان هرچند در یک قضیه، هدفِ ضربهٔ اصلی است، موضوعی بسیار مهم است؛ زیرا قضیهٔ یادشده شاید در تاریخ فرهنگِ ایران در شمار نخستین متونی باشد که به نقد اخلاقی (هرچند طنزآمیز) دانشمندانِ غربی پرداخته است[۱۹].

در «دکتر ورونوف[۲۰]»، انگاره‌های متقابل، هر دو در متن شکل گرفته‌اند. نخستین انگاره آن است که «یک دانشمندِ پیر، دارویی برای جوان شدن و تجدید نیروی جنسی کشف کرده است». انگارهٔ متقابل آن است: «این دانشمند در تحقیق علمیِ خود، دروغ گفته است و آنچه به عنوانِ سِرُم میمون معرفی کرده، سرپوشی (ظاهر) است برای یک تئوریِ دیگر (باطن؛ جوان شدن با نَفَسِ دوشیزگان)». بدین ترتیب انگاره‌های ظاهر و باطن، اخلاق و بی‌اخلاقی را در برابر هم می‌گذارد. سپس انگارهٔ دیگری شکل می‌گیرد: «ورونوف، کشف تازه‌ای نکرده است و حکمای قدیم ما نیز دانسته بودند که نفسِ دوشیزگان، چنین کارکردی دارد». در پایان، نویسندگان خود یک تئوریِ جدید طنزآمیز به نام «تئوریِ ساندویچ» طرح می‌کنند و با استفاده از مکانیزم جایگزینِ مشابه، طنز ایجاد می‌نمایند.

تولیدِ مثل

تولید مثلِ زیاد، هدف اصلی در «چهل دخترون» است. امّا در شماری از قضیه‌های دیگر همچون «گنج» و «رومانِ علمی» از جمله اهداف فرعی به شمار می‌آید.

در «چهل‌دخترون»، تقابل انگاره‌ها در غیرِ طبیعی بودنِ واکنشِ پدر (ضیغم‌علی) نسبت به تولّد تنها پسرش (به جایِ یک دوقلویِ دختر) شکل می‌گیرد. برای مخاطبی که ارزش‌هایِ فرهنگِ مردسالار را می‌شناسد، طبیعی آن است که پدری که پس از

چهل دختر (بیست دخترِ دوقلو)، صاحب یک پسر شده است، بسیار شادمان شود؛ امّا برخلافِ انگارۀ ذهنی مخاطب، پدرِ این قضیه، نه بر جنسیت بلکه بر تعدادِ فرزندان و نامِ آنها متمرکز است. مکانیزمِ منطقی در این قضیه، جابه‌جاییِ نقطۀ تأکید است.

آفرینش

آخرین قضیۀ «وغوغ ساهاب»، «کن فیکون» را شاید بتوان برآیندی از تمامیِ قضیه‌های آن دانست. در این قضیه، آفرینش به طور کلّی مورد تمسخر و طعنه قرار گرفته است. در این قضیه، نخست در باب معنیِ متضاد عبارتِ عربیِ «کُن فَیَکُون» در زبان‌های عربی (آفریدن) و فارسی (نابود کردن) توضیح داده شده است. این توضیحات موجب می‌شود که چنین انگاره‌ای در ذهن مخاطب شکل بگیرد: «چون اصلِ عبارت، عربی است، طبیعتاً معنی عربیِ آن درست و معنی فارسی آن اشتباه است». انگارۀ متن، برخلاف انگارۀ ذهن مخاطب می‌گوید: «معنیِ فارسیِ عبارت «کُن فَیَکون» درست است». مکانیزم منطقِ طنز در این قضیه، کراتیلیزم است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش نخست به تشخیص و دسته‌بندیِ اهدافِ ضربه[1] اثر پرداخته شده و در مجموع شانزده موضوع به عنوانِ هدف مشخّص شده است. در هیچ‌یک از آثاری که پیش از این تحقیق دربارۀ «وغوغ ساهاب» نوشته شده، تمامیِ هدف‌های طنز به طور کامل مشخّص نشده است. یکی از دلایلِ این موضوع می‌تواند دشواریِ این کار در این اثر نسبت به آثار دیگرِ طنزآمیز باشد. دلیلِ دشواریِ نسبیِ تشخیصِ موضوعات مورد طعنه در «وغوغ ساهاب»، ساختارِ ویژۀ آن است.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاریِ «وغوغ ساهاب» که آن را از بسیاری از آثار طنز متمایز می‌کند آن است که الگو و ساختار پیرنگ در اغلبِ آثار طنز بدین ترتیب است که ما با دو نقطه مواجه‌ایم: نقطۀ نخست را می‌توان محل قرار گرفتن راوی و خواننده در موضعِ درون‌گروه در نظر گرفت. از این موضع، راوی (که خواننده نیز به دنبال او حرکت می‌کند) به موضعِ مقابل، برون‌گروه حمله می‌کند و آن را هدفِ ضربۀ

1. Target

طنز خویش قرار می‌دهد. احساسِ تعلّق به یک گروه و هدف قرار دادنِ افرادِ برون‌گروه، ابزاری رایج در متون طنزآمیز برایِ ایجاد طنز است؛ امّا «وغوغ ساهاب» برخلاف این نوع متون، به دو نقطه ختم نمی‌شود، بلکه در اغلب قضیه‌های آن، ما یک نقطهٔ سوم می‌بینیم که می‌توان از آن به هیچ‌گروه تعبیر کرد. راوی قضیه‌های این اثر، اغلب در این موضعِ قرار می‌گیرد و هرچند به برون‌گروه حمله می‌کند، در بسیاری موارد (در آغاز یا اغلب پایانِ قضیه) از موضعِ درون‌گروه بیرون می‌آید و در نقطهٔ راویِ تماشاگر (بی‌طرف) قرار می‌گیرد (جایزهٔ نوبل، موی دماغ). در مواردی نیز خواننده را از درون‌گروه می‌راند و در برون‌گروه قرار می‌دهد (قصهٔ خارکن). علاوه بر این موارد، گاه برخلافِ انگاره و انتظارِ خواننده، معمولاً برون‌گروه -که مورد طعنه و تمسخر قرار گرفته است- در داستان پیروز می‌شود. تعلّق و دلبستگی نداشتنِ راوی به درون‌گروهی که خواننده خود را در آن احساس می‌کند و سکوتِ راوی در برابر پیروزیِ برون‌گروه، خواننده را مبهوت می‌کند.

بر اساس آنچه از ساختار ویژهٔ «وغوغ ساهاب» گفته شد می‌توان دربارهٔ کارکرد طنز در «وغوغ ساهاب» نیز سخن گفت. بسیاری از آثارِ طنز، کارکردِ هویت‌سازی دارند و یا در جهتِ اصلاحات سیاسی- اجتماعی و فردی به کار می‌روند. امّا شماری از متون طنز مانندِ آثارِ جاناتان سوئیفت، شرایط زشت، زننده و منزجرکنندهٔ زندگیِ (به‌ویژه زندگیِ عامهٔ مردم) را نشان می‌دهد. طنز «وغوغ ساهاب» را می‌توان ذیلِ دستهٔ اخیر به شمار آورد.

ما در انگاره‌های «وغوغ ساهاب» به طور کلّی هفت نوع تقابل را مشخّص کرده‌ایم. از این تعداد، پنج تقابل در آرای راسکین آمده است: طبیعی/ غیرِ طبیعی، ممکن/ غیرِ ممکن، خوب/ بد (اخلاقی/ غیرِ اخلاقی)، دون/ والا و مرگ/ زندگی. دو تقابل را ما بر اساسِ ویژگی‌های فکری و تاریخیِ متن مشخّص کرده‌ایم: ظاهر/ باطن و سنّت/ تجدّد. در دو قضیه (فرویدیسم و تیارت طوفان...)، انگاره‌ها تقابل ندارند و از آغاز تا انجام متن با انگاره‌های همپوشان مواجه‌ایم.

نگاهی به مکانیزم‌های منطقیِ به‌کاررفته در «وغوغ ساهاب»، شیوهٔ طنزپردازیِ نویسندگانِ این اثر را نشان می‌دهد. از آنجا که تمرکز این مقاله بر ویژگی‌های زبانی (به جهتِ وسعت آن) نیست، مکانیزم‌های ایجادِ طنز در این اثر با در نظر گرفتنِ پیرنگ و در سطحِ گفتمانی بررسی شده است. نویسندگانِ «وغوغ ساهاب» در بسیاری قضیه‌ها از

اغراق برایِ ترسیمِ انگارهٔ غیرِ طبیعی و بد - که در تقابل با ذهن مخاطب است - استفاده نموده‌اند و با انعکاسِ نظرهای خود (خودانعکاسی) در بینِ خطوطِ روایت و یا در پایان قضیه، بر طنزآمیزیِ قضیه افزوده‌اند. مجاورت، از دیگر مکانیزم‌های مهمِ ایجادِ طنز در این اثر است. درهم‌آمیختگیِ مفاهیمِ متناقض و ناسازگارِ ظاهر و باطن، سنّت و مدرنیزم، تمدن و بربریت و رفتارهایِ اخلاقی و غیرِ اخلاقی در این اثر، طنز ایجاد کرده است. این مجاورت گاه با نتیجهٔ ضمنی و یا نتیجه (که با در نظر گرفتنِ پیرنگ، عملکردی همانندِ خطوط پانچ داشته‌اند) و گاه با انعکاسِ صدایِ راوی در روایت و گاه با غافل‌گیری در پایان‌بندی همراه شده است. در «وغوغ ساهاب» با خلقِ جهانی که تنها در طنز ممکن است (مکانیزمِ جهانِ ممکن)، مفهوم شانس و اقبال به سخره گرفته شده است. تقابل دون/ والا در اثر یادشده با استفاده از مکانیزم‌های قیاسِ غلط و وارونه‌نقشی، طنزی ایجاد کرده که هدفِ ضربهٔ آن، انسان‌ها و علایقِ ایشان در شرق متجدّد است.

یکی از نکاتِ مهم دربارهٔ «وغوغ ساهاب»، اهمیتِ آن از نظرِ تاریخی است. اگر سال ۱۲۸۵ را نقطهٔ فرضیِ ورودِ مدرنیسم به ایران در نظر بگیریم، این اثر در نخستین دهه‌های برخوردِ سنّت و مدرنیسم (۱۳۱۳) نوشته شده و بخشی از مهم‌ترین عوارض و چالش‌های برخوردِ یادشده در آن، به زبانی طنزآمیز انعکاس یافته است. نکتهٔ مهم آن است که این برخورد در جامعه‌ای مانند ایران، انگاره‌هایی ایجاد کرده است که در تقابل با هم قرار دارند و بنابراین زندگیِ ایرانیان، خودبه‌خود در دورانِ برخوردِ سنّت و مدرنیسم، شباهت تام و تمامی به متونِ طنز پیدا کرده است. همین مسئله موجب شده است که مخاطب ایرانیِ این متن، بسیاری از قضیه‌هایِ آن را انعکاسی اغراق‌آمیز از واقعیت‌های زندگیِ خویش ببیند. بسیاری از تقابل‌های این اثر (سنّت/ مدرنیسم، ظاهر/ باطن و علم/ جهل) هنوز هم از مسائلِ چالش‌برانگیز در جامعهٔ ایران است.

جدول ۱- جدول هدف‌ها، انگاره‌ها و مکانیزم‌های ایجاد طنز در «وغوغ ساهاب»

ردیف	هدفِ طعنه	قضیه‌ها	انگاره‌ها	مکانیزمِ طنز
۱	خود (۱ تا ۵ خودِ قضیه‌نویس، ۶ و ۷ خودِ	۱. تقدیم‌نومچه ۲. جایزه‌نومچه ۳. تقریظ‌نومچه ۴. وای بحال...	۱. طبیعی/ غیرِ طبیعی ۲. طبیعی/ غیرِ طبیعی ۳. طبیعی/ غیرِ طبیعی ۴. طبیعی/ غیرِ طبیعی	۱. خودانعکاسی ۲. اغراق، خودانعکاسی ۳. اغراق، خودانعکاسی ۴. اغراق، خودانعکاسی

	نوعیِ ایرانی)	۵. طبعِ شعر ۶. مرثیهٔ شاعر ۷. برندهٔ لاتار	۵. ممکن/ غیرِ ممکن ۶. ظاهر/ باطن (عمومی/ خصوصی) ۷. ظاهر/ باطن (عمومی/ خصوصی)	۵. خودانعکاسی، نتیجهٔ ضمنی ۶. مجاورت، خودانعکاسی ۷. نتیجه
۲	جهل	۱. قصّهٔ خارکن ۲. موی دماغ ۳. دوقلو ۴. ویتامین	۱.خوب/ بد ۲. خوب/ بد؛ مرگ/ زندگی ۳. ممکن/ غیرِ ممکن ۴.خوب/ بد؛ ممکن/ غیرِ ممکن	۱. اغماض بدیهی ۲. جابه‌جایی نقطه تأکید، غافل‌گیری ۳. غافل‌گیری ۴. تحدید دامنه؛ استدلال صحیح از فرض غلط
۳	عشق	۱.عشقِ پاک ۲. میزان‌العشق ۳. فرویدیسم	۱. اخلاقی/ غیرِ اخلاقی؛ ممکن/ غیرِ ممکن ۲. ممکن/ غیر ممکن ۳. ندارد	۱. نتیجه، مجاورت ۲. قیاس غلط، غافلگیری ۳. نتیجهٔ ضمنی، مجاورت
۴	انسان	۱. میزان تروپ ۲. رمان علمی ۳. ساق پا	۱. خوب/ بد ۲. مرگ/ زندگی، ممکن/ غیرِ ممکن ۳. دون/ والا	۱. غافل‌گیری ۲. وارونه‌نقشی، مجاز ۳. وارونه‌نقشی
۵	تناقضِ اسم و مسمّا	۱. داستان باستانی یا رومان... ۲. اسم و فامیل ۳. خیابان لختی	۱. سنّت/ تجدّد ۲. سنّت/ تجدّد ۳. ظاهر/ باطن	۱. مجاورت، ضد اوج ۲. مجاورت، خودانعکاسی ۳. مجاورت، متاطنز
۶	نویسندگان (و ناشران)	۱. آقای ماتم‌پور ۲. اختلاط نومچه	۱. اخلاقی/ غیرِ اخلاقی ۲. اخلاقی/ غیرِ اخلاقی	۱. نتیجه، خودانعکاسی ۲. خودانعکاسی، نتیجه
۷	شانس و اقبال	۱. عوض کردن پیشانی ۲. گنج	۱. ممکن/ غیرِ ممکن ۲. ممکن/ غیرِ ممکن	۱. جهان ممکن، نتیجه ۲. جهان ممکن، نتیجه
۸	بُخل و حرص (یهودیِ بخیل)	۱. چگونه یزغل متمّول شد؟ ۲. آقابالا و اولادهٔ	۱. ممکن/ غیرِ ممکن ۲. اخلاقی/ غیرِ اخلاقی	۱. جابه‌جایی نقطهٔ تأکید ۲. نتیجهٔ ضمنی

		کمپانی...		
۹	هنرمندان	انتقام آرتیست	والا/ دون	قیاس غلط، خودانعکاسی
۱۰	سینما و نمایشِ عامّه‌پسند	۱. کینگ‌کونگ ۲. تیارت طوفانِ عشقِ...	دون/ والا ندارد	قیاس غلط مجاورت، خودانعکاسی
۱۱	نسل قدیم	شخص لادین و عاقبت...	سنّت/ تجدّد (خوب/ بد)	غافل‌گیری
۱۲	ادبیات قدیم	جایزهٔ نوبل	سنّت/ تجدّد (خوب/ بد)	غافل‌گیری
۱۳	شرقِ متجدّد	خواب راحت	سنّت/ تجدّد (خوب/ بد)	اغراق، وارونه‌نقشی
۱۴	علم	دکتر ورونوف	ظاهر/ باطن (اخلاقی/ غیرِ اخلاقی)	جایگزین مشابه
۱۵	تولید مثل	چهل دخترون	طبیعی/ غیرِ طبیعی	جابه‌جاییِ نقطهٔ تأکید
۱۶	آفرینش	کن فیکون	طبیعی/ غیرِ طبیعی (درست/ غلط)	کراتیلیزم

پی‌نوشت

۱. «نظریهٔ جامعِ طنزِ کلامی» ترجمهٔ «General theory of Verbal Humor» است که به صورتِ اختصاری به GTVH شهرت دارد؛ این نظریه در معدود مقالات و کتب فارسی‌ای که بدان پرداخته‌اند، «نظریهٔ عمومیِ طنزِ کلامی» ترجمه شده است. به نظر نویسندگان این مقاله، این ترجمه نارسا و در فارسی نادرست است. بنابراین در این مقاله به جای آن از «نظریه جامع طنز کلامی» استفاده کرده‌ایم.

۲. نسخه‌ای از «وغوغ ساهاب» در اختیار صادق چوبک بوده است که مسعود فرزاد در آن در کنار هر قضیه، نامِ نویسنده‌اش را نوشته است. قضیه‌های نوشتهٔ هدایت، این موارد بوده‌اند: قصّهٔ خارکن، طوفان عشقِ خون‌آلود، خیابان لختی، مرثیهٔ شاعر، دوقلو، جایزهٔ نوبل، فرویدیسم، تقریض نومچه، داستان باستانی یا رمان تاریخی، دکتر ورونوف، آقابالا و اولادهٔ...، میزان‌تروپ، عشق پاک، میزان العشق، ویتامین، ساق پا، عوض کردن پیشانی و رمان علمی. قضیه‌های جایزه نومچه و اختلاط نومچه نیز کار مشترکِ هدایت و فرزاد بوده است. قضیهٔ کینگ‌کونگ را یکی از دوستان ایشان به نام محتشم نوشته است. هدایت و محتشم، قضیهٔ گنج را نوشته‌اند و آنچه باقی می‌ماند، نوشتهٔ فرزاد است

(داریوش، ۱۳۷۸: ۹۹).

۳. همچنین او در اثر دیگرش (صادق هدایت از افسانه تا واقعیت، ۱۳۸۹) که آن را پیش از اثر نخست نوشته و منتشر کرده است، ضمن معرفی کلّی «وغوغ ساهاب» به بررسی دو قضیه از آن (هدایت، ۱۳۳۴: ۱۳۳) پرداخته است.

۴. از آنجا که قضیه‌های شِبه منظوم، وزنِ کامل عروضی ندارند و بیشتر به عبارات و جمله‌های منثوری که با سجع به هم پیوند خورده‌اند شباهت دارد، ما آنها را شِبه‌منظوم نام نهاده‌ایم. پژوهش‌های دیگری که به این نوع قضیه‌ها اشاره کرده‌اند، آنها را منظوم (فراهانی و فولادی، ۱۳۹۳: ۱۷۸) یا شعرِ آزاد (همایون کاتوزیان، ۱۳۹۵: ۱۴۲؛ محمّدعلی و خرّمی، ۱۳۹۷: ۸) گفته‌اند.

۵. نمونه‌های هنجارگریزی‌های نحویِ طنزساز در قضیه‌های شِبه منظوم بسیار زیاد است: «افتاد به دست اون شاعرِ شهیرِ بی‌نظیر/ او خوشش نیومد خواست به آن کند تحقیر» (قضیهٔ طبع شعر). «بس عجایب‌هاست در دنیای دون/ کس نمی‌داند که ظاهر می‌گردد چون» (قضیهٔ دوقلو).

۶. برای نمونه: «اسم اون دکتره بودش دکتر ورونوف/ دائمن کفر می‌گفت و به اطراف می‌انداخت اخ و تف» و «هم ارسطاطالیس و هم جالینوس/ که برای یک‌دیگر می‌شدند لوس» (قضیهٔ دکتر ورونوف).

۷. ارتباطات نحوی در سطوح موفولوژیک و فونولوژیک در این پژوهش بررسی نشده است.

۸. در دورهٔ قاجار به ابزار اندازه‌گیری، چنین نام‌هایی می‌دادند؛ برای مثال دماسنج را میزان‌الحراره می‌گفتند (ر.ک: فرهنگ بزرگ سخن، ۱۳۸۱: ذیلِ میزان‌الحراره).

۹. ماجرای این قضیه بسیار شبیه به داستانی است در بوستان سعدی (حکایت طبیب و کُرد) (سعدی، ۱۳۷۵: ۱۳۹).

۱۰. انور خامه‌ای، یکی از دوستان و هم‌نشینان هدایت دربارهٔ اوقاتِ ناراحتی و «سرِ غضب» [تعبیر از خود خامه‌ای] بودن او می‌گوید: «وقتی شروع به صحبت می‌کرد، همه‌چیز را بد و تلخ و زننده و مرگبار نشان می‌داد. همه‌کس و همهٔ انسان‌ها را دورو، دغل، حقّه‌باز، پست، فاسد، دروغ‌گو و پول‌پرست معرفی می‌کرد. تمام موجودات را بی‌فایده، بی‌حاصل و زیان‌بخش می‌خواند» (خامه‌ای، ۱۳۶۸: ۱۲۴-۱۲۶).

۱۱. «هدایت در هتل نبود و با کمی تأخیر و خلق تنگ سر رسید و گفت که حال رفتن به

کنسرت را ندارد. [فرزانه می‌پرسد:] چرا؟ [هدایت پاسخ می‌دهد:] چند نفر از بچه‌های سفارت مرا بردند بیرون پاریس، پیک‌نیک. در تمام این مدت، وقیح‌ترین کارها را کردند: آروغ زدند، مزخرف گفتند...» (فرزانه، ۱۳۹۴: ۳۰۰).

۱۲. شیوهٔ زبانی این قضیه، سابقه دارد (برای نمونه نگاه کنید به اشعار شاعری موسوم به «مهریِ عرب» در زبده‌الرموز (ص ۲۲۳ الف)، نسخهٔ خطّی شمارهٔ ۸۷۸۱۸ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.)

۱۳. مخاطبی که نمی‌داند خیابانِ لختی، نامی است که مردم تهران در قدیم به خیابان سعدی داده بودند. «از آنجا که خلوتی و لختی و عاری از سکنه بودنش تا آن حد بود که روز روشن در آن، آدم را لخت می‌کردند» (شهری، ۱۳۷۱: ۳۸۰).

۱۴. «صادق هدایت از شهرت و بلندآوازگی، سخت نفرت داشت و هرگز نمی‌خواست بر سر زبان‌ها بیفتد، تا مگر از کنج انزوا و وارستگی بیرون بیاید. چنان‌که خود من در یکی از روزنامه‌های هفتگی آن زمان، به مناسبتی از صادق هدایت یاد کرده بودم و او بیش از حد از من گله کرد و گفت: من هیچ ادعا ندارم و نمی‌خواهم حتی دوستان صمیم، به‌حق و منصفانه مرا بستایند. از تشریفات و تعریف‌ها و آداب و رسوم پرتکلّف و آنچه به تصنّع یا تملّق یا پرچانگی‌های دور از حقیقت منجر می‌شد، سخت گریزان بود و نام جاویدان و ذکر خیر یا شر، همه را مسخره می‌پنداشت» (پروین گنابادی، ۱۳۴۴: ۱۲).

۱۵. آنچه در قضیهٔ «اختلاط نومچه» دربارهٔ خلاصه کردنِ نویسندگی به چهار حوزهٔ «تحقیق، تاریخ، اخلاق و ترجمه» گفته شده است، طعنه‌ای است به نوشته‌هایِ ادبایِ بزرگ ادبیات کلاسیک فارسی که در روزگار هدایت، موسوم به گروه «سبعه» بودند. بزرگ علوی در مقاله‌ای با عنوانِ «من مدیون صادق هدایت هستم» می‌نویسد: «چقدر بی‌زار بود از کسانی که نوشته‌های اروپاییان را غلط ترجمه می‌کردند و خود را محقق جا می‌زدند. یکی از آنها با همین ترجمه‌های قلّابی ترقّی کرد و استاد دانشگاه شد» (علوی، ۱۳۷۸: ۱۲۹-۱۳۰).

۱۶. هرچند در باب سبک نویسندگیِ آقای ماتم‌پور، توضیحات دقیقی در متن قضیه نیامده است، شاید نامِ او - «ماتم پور» - اشاره‌ای پوشیده و طنزآمیز به سبکِ نویسندگی او (رمانتیسم) داشته باشد. دوره‌ای که هدایت قلم به دست گرفت، دورهٔ اوج آثار دشتی، حجازی، مستعان و رضا کمال (شهرزاد) بود. دورهٔ رواجِ رُمانتیک‌های انحطاطی و بازاری بود (دستغیب، ۱۳۵۰: ۱۶).

۱۷. یکی از قضیه‌ها (یزغل) را فرزاد و دیگری (آقا بالا) را هدایت نوشته است. نگاه کنید به پی‌نوشتِ شمارهٔ ۲.

۱۸. این قضیه را فرزاد دربارهٔ هدایت نوشته است. در قضیهٔ یادشده، جوانِ لادین، دو بار «افعل التفضیل احمق» خوانده شده است؛ فرید جواهرکلام در مقاله‌ای با عنوانِ «درگیریِ دوستانهٔ هدایت و جواهرکلام» می‌نویسد: «... امّا نویسندگان و شاعران مشهورِ آن دوران اصلاً او را قبول نداشتند. خودش [هدایت] می‌گفت: این پیر و پاتول‌ها به من لقب «افعل التفضیل احمق» داده‌اند» (جواهر کلام، ۱۳۷۸: ۳۳۴).

۱۹. صادق هدایت در کتاب «انسان و حیوان» دربارهٔ دکارت می‌گوید: «جای تعجّب است فیلسوف بزرگ دکارت[1] که خیلی متعصّب به مقام انسان بوده، از روی نخوت حیوان را ماشین متحرّک فرض می‌کند» (هدایت، ۱۳۹۸: ۵۰).

۲۰. «سرگی ورونوف» در سال ۱۹۲۸، کتابی با عنوانِ «The conquest of life» منتشر کرد و در آن از خواص سِرُمی که از بیضهٔ میمون گرفته شده بود، در جوان کردن انسان و تجدید نیروی جنسی سخن گفت.

1. Descartes

منابع

آخوندزاده، میرزا فتحعلی (۱۳۵۱) مقالات، گردآورنده باقر مؤمنی، تهران، آوا.

اسحاقیان، جواد (۱۳۹۷) با بوطیقای نو در آثار هدایت، الکتریکی مرور ادبیات ایران. https://www.hoozoor.com/4023-2/

پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۷۶) «قضیه در آثار هدایت»، ایران‌نامه، شماره ۶۱، صص ۱۱۰-۹۷. .

پروین گنابادی، محمّد (۱۳۴۴) «باز هم دربارهٔ صادق هدایت»، مجلّهٔ فردوسی، شمارهٔ ۷۲۵، صص ۱۲-۱۴.

جمال‌زاده، محمّدعلی (۱۳۷۵) «چه سوزهاست نهانی درون پیرهنم»، نابغه یا دیوانه (ناگفته‌ها دربارهٔ صادق هدایت)، محمود طلوعی، تهران، علم.

جواهرکلام، فرید (۱۳۷۸) «درگیری دوستانهٔ هدایت و جواهرکلام»، مجلّهٔ بخارا، سال دوم، شمارهٔ ۹-۱۰، صص ۳۳۳-۳۳۶..

خامه‌ای، انور (۱۳۶۸) چهار چهره، تهران، کتاب‌سرا.

داریوش، پرویز (۱۳۷۸) یاد بیدار، تهران، سالی.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۰) «نثر داستانی مترقّی فارسی قریب سی سال زیر نفوذ آثار هدایت بود»، مجلّهٔ فردوسی، سال بیست و یکم، شمارهٔ ۱۰۱۱، صص ۱۶-۱۸.

زاکانی، عبید (۱۹۹۹) کلّیات عبید زاکانی، به اهتمام محمّدجعفر محجوب، نیویورک، Bibliotheca Persica Press.

زبده‌الرموز، نسخهٔ خطّی شمارهٔ ۸۷۸۱۸ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۵) بوستان (سعدی‌نامه)، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی.

شهری، جعفر (۱۳۷۱) طهران قدیم، جلد اول، تهران، معین.

علوی، بزرگ (۱۳۷۸) «من مدیون صادق هدایت هستم»، نابغه یا دیوانه (ناگفته‌ها دربارهٔ صادق هدایت)، محمود طلوعی، تهران، علم.

فراهانی، رقیه و علیرضا فولادی (۱۳۹۳) «نوع ادبی قضیه در وغوغ ساهاب صادق هدایت»، فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه، شماره سوم، صص ۱۵۳-۱۸۰.

فرزانه، مصطفی (۱۳۹۴) آشنایی با صادق هدایت، تهران، مرکز.

فرهنگ بزرگ سخن (۱۳۸۱) به سرپرستی حسن انوری، تهران، سخن.

محمّدعلی، محمّد و فریده خرّمی (۱۳۹۷) جستاری در فرهنگِ وغوغ ساهاب، تهران، کتابسرای تندیس.

مظفّری، فاطمه و نوید فیروزی (۱۳۹۸) «تکوینِ هویت اجتماعی در داستان «عطر سنبل، عطر کاج» بر

مبنای نظریهٔ جامع طنز کلامی»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۵۳، صص ۱-۲۹.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷) «صادق هدایت در جایگاه منتقد ادبی»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، سال ۴، شمارهٔ ۱۰و۱۱، صص ۳۴-۴۱.

هدایت، صادق (۱۳۳۴) وغوغ ساهاب، با مسعود فرزاد، تهران، مؤسسهٔ مطبوعاتی امیرکبیر.

---------- (۱۳۹۸) انسان و حیوان، گردآوری و مقدّمه جهانگیر هدایت، تهران، چشمه.

همایون کاتوزیان، محمّدعلی (۱۳۹۵) طنز و طنزینهٔ هدایت، تهران، پردیس دانش.

---------- (۱۳۸۹) صادق هدایت (از افسانه تا واقعیت) ترجمه فیروزه مهاجر، تهران، طرح نو.

Attardo, S (2001) Humorous Texts, A Semantic and Pragmatic Analysis, Berlin/New York, Mouton de Gruyter.

---------- (2017) The Routledge Handbook of Language and Humor, New York, Routledge.

Attardo, S., Hempelmann, C. F., Di Maio, S (2002) Script oppositions and logical mechanisms, Modeling incongruities and their resolutions, Humor, 15 (1), 3–46.

Attardo, S., Raskin, V (1991) Script Theory Revis(it)ed, Joke Similarity and Joke Representation model, HUMOR, International Journal of Humor Research 4, 293-347.

Azadibougar, O (2014) The Serious Century and Hedayat's Grim Laughter, Iranian Studies 47 (1), 21–47.

Ermida, I (2008) The Language of Comic Narrative, Humor Construction in Short-stories, Humor Research, Berlin, New York, Mouton de Gruyter.

Freud, S (1991) "Jokes and their relation to the unconscious", Strachey, J (Trans.) Harmondsworth, Penguin.

Gibbs, R. W (2000) Irony in talk among friends, Metaphor and Symbol, 15 (1 (

Hasanli, K., Naderi, S (2017) Sadegh Hedayat's Historical-Materialist Views in "The Case of Chrystal Salt", Persian Literary Studies Journal (PLSJ) 6 (9), 45-57.

Koestler, A (1989) The act of creation, Harmondsworth, Penguin.

Oring, E (2011) Parsing the joke, The general theory of verbal humor and appropriate incongruity, Humor, 24, (2), 203–222.

Raskin, V (1985) Semantic mechanisms of humor, Dordrecht, Reidel.

Raskin, V., Taylor, J. M (2009) The (not so) unbearable fuzziness of natural language, The ontological semantic way of computing with words, NAFIPS, Cincinnati, OH, 1-6.

Ritchie , G.(2014) Logic and reasoning in jokes, European Journal of Humour Research, 2 (1), 50-60.

Voronoff, S. (1928) The Conquest of Life. New York: Brentano's Publication.