بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره پنجاه و هفتم، تابستان ۱۳۹۹

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

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

هیئت تحریریه

دکتر داود اسپرهم، استـاد دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر منوچهر اکبری، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر سید محمد اکرم شاه، استاد دانشگاه پنجاب پاکستان
دکتر مهین پناهی، استـاد دانشگاه الزهرا (س)
دکتر سید محمدعلی تقوی، استـاد دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگـاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگـاه خوارزمی
دکتر محمدناصر رهیاب، استاد دانشگاه هرات
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر حجابی قرلانقیچ، استاد دانشگاه آنکارا
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگـاه تهـران
دکتر علی محمدی خراسانی، استاد دانشگاه تاجیکستان
دکتر مجتبی منشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر زهرا پارساپور، دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر احمد رضی، دانشیار دانشگاه گیلان
دکتر سیدمصطفی موسوی راد، دانشیار دانشگاه تهران
دکتر زینب صابرپور، استادیار دانشگاه تربیت مـدرس

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی 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- 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 شخصیت‌های ریزه درافسانه‌های عامیانهٔ ایران، آلمان و ژاپن** ۱

مینو همدانی‌زاده/ سهیلا فرهنگی

✍ **بررسی و تحلیل تطبیقی دجال در شعر فارسی و روایات اسلامی** ۲۷

الهام نظری/ اسماعیل تاج بخش

✍ **مقایسه پادشاهی بوران ساسانی در شاهنامه و منابع تاریخی (در بررسی انتقادی یک بیت چالش برانگیز)** ۴۷

اکرم جودی نعمتی

✍ **بررسی و تحلیل چگونگی توصیف «بوها» در متون نوشتاری زبان فارسی** ۷۷

اعظم استاجی

✍ **بررسی و تحلیل سبک‌شناسانهٔ طنز سیاه در داستان های کوتاه بهرام صادقی** ۹۵

نیره شاطری/ محبوبه خراسانی/ مرتضی رشیدی

تحلیل داستان‌نویسی زنان پس از انقلاب اسلامی بر مبنای الگوی جریان‌شناختی ۱۲۳

سپیده سیدفرجی/ فرهاد طهماسبی/ رقیه صدرایی

داوران این شماره

دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)

دکتر فاطمه مدرسی/ استاد دانشگاه ارومیه

دکتر ناصر نیکوبخت/ استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر اکرم جودی نعمتی/ دانشیار دانشگاه امام صادق(ع)

دکتر مریم عاملی رضایی/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس

دکتر ایوب مرادی/ دانشیار دانشگاه پیام نور

دکتر سارا چالاک/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شرق

دکتر رضا چهرقانی/ استادیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)

دکتر مهدی سعیدی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

دکتر مرجان علی اکبرزاده زهتاب/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین

دکتر فاطمه مظفری/ استادیار دانشگاه صنعتی شاهرود

دکتر الهام ایزدی/ دانش‌آموخته دکتری دانشگاه بوعلی سینا

رؤیا صدر/ پژوهشگر و نویسنده

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و هفتم، تابستان ۱۳۹۹: ۲۵-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل تطبیقی شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های عامیانهٔ ایران، آلمان و ژاپن

مینو همدانی‌زاده*
سهیلا فرهنگی**

چکیده

شخصیت‌های ریزه از شخصیت‌های ویژه و دوست‌داشتنی در افسانه‌های عامیانهٔ جهان به‌شمار می‌آیند. آنان کودکان بسیار کوچک یا ریزی‌اند که ریشهٔ نباتی و یا انسانی دارند و در خانواده‌هایی که در حسرت فرزند بوده‌اند پا به دنیا می‌گذارند، مانند نخودی در افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی. این شخصیت‌ها نه تنها در قصه‌های سرزمین ما بلکه در افسانه‌های سایر ملل نیز به چشم می‌خورند و قابل تأمل و مطالعه‌اند. به این سبب این پژوهش به بررسی و تحلیل شخصیت‌های ریزه، تطبیق آنها با یکدیگر و شناخت ویژگی آنها می‌پردازد. برای پژوهش در این زمینه افسانه‌های عامیانهٔ ایران، گردآوری‌شدهٔ فضل‌الله مهتدی (صبحی) چون نخودو، جستیک نخودی و نخودی و دیو مورد نظر بوده است. همچنین از افسانه‌های عامیانهٔ آلمانی نوشتهٔ برادران گریم مانند تام بندانگشتی، شستی و بندانگشتی و از افسانه‌های ژاپنی نوشتهٔ فلورانس ساکاده و شوگو هیراتا نظیر پسر هلو، فینگیلی و نیم‌وجبی استفاده شده است. این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد ادبیات تطبیقی به دنبال تبیین شباهت‌ها و تفاوت‌های شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های عامیانهٔ ایران و جهان است. این شباهت‌ها را می‌توان در منشأ نباتی داشتن بیشتر این شخصیت‌ها و ویژگی‌های

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، ایران Mmyy42@yahoo.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران s_farhangi@pnu.ac.ir

اخلاقی آنها از قبیل حسّ اعتماد به نفس، مسئولیت‌پذیری، شجاعت، هوش و ذکاوت، عدالت‌خواهی، ظلم‌ستیزی و... یافت. تفاوت‌های اندکی نیز در نوع تولّد آنان، نحوهٔ رسیدن به اهداف و... قابل تأمل است.

واژه‌های کلیدی: شخصیت‌های ریزه، افسانه، نخودی، ادبیات تطبیقی، ایران، آلمان و ژاپن.

مقدمه

یکی از عناصر اصلی افسانه‌ها شخصیت است. در ادبیات داستانی کودک نیز شخصیت عنصری کلیدی محسوب می‌شود، خصوصاً شخصیت‌های ریزه‌ای همچون نخودی که ازجمله شخصیت‌های محبوب افسانه‌ها به شمار می‌روند و می‌توان گفت کودک با شنیدن این‌گونه افسانه‌ها با شخصیت‌های ریزه ارتباط خوبی برقرارمی‌کند و با آنان همذات‌پنداری می‌کند.

معمولاً افسانه‌ها و داستان‌هایی که برای کودکان گفته می‌شود، فعالیتی سرگرم‌کننده و جذاب است که اکثر آنها حاوی پیام‌های اخلاقی و رفتاری است و پژوهش دربارهٔ آنها می‌تواند به شناخت بهتر و درک عمیق‌تری از نیازهای فکری کودکان منجر شود. از سویی دیگر تجربه‌های جهانی، ملی و بومی نشان می‌دهدکه افسانه‌ها نشان از آگاهی و دانشی دارد که مختص هر سرزمین و میراث معنوی به‌جا مانده از نسل‌های پیشین است. از افسانه‌های به‌جا مانده می‌توان به آنهایی اشاره کردکه دارای شخصیت‌هایی با خصوصیاتی منحصر به‌فرد و ویژه‌اند. یکی از این شخصیت‌ها «شخصیت ریزه»یا «نخودی» است که درداستان‌های دیگر ملل با نام‌هایی مانند «نیم‌وجبی» یا «بندانگشتی» شناخته می‌شود.

هدف از این پژوهش مقایسهٔ شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های کهن جهان است و مسئلهٔ اصلی این تحقیق آن است که با بهره‌گیری از رویکرد ادبیات تطبیقی نشان دهد شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های ملل مختلف چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند. در این پژوهش برای تطبیق شخصیت‌های ریزه درافسانه‌های جهان افسانه‌های کهن ایرانی، آلمانی و ژاپنی از نظر ویژگی‌ها و چرایی قرار گرفتن آنها به عنوان شخصیت اول و یا برگزیده و از منظر شخصیت‌پردازی بررسی می‌شوند. از افسانه‌های کهن ایرانی اثر صبحی مهتدی داستان‌های نخودو، جستیک نخودی و نخودی و دیو؛ از افسانه‌های آلمانی افسانه‌های برادران گریم مانند تام بندانگشتی، شستی، و بندانگشتی؛ و از افسانه‌های ژاپنی افسانه‌های فلورانس ساکاده و شوگو هیراتا ازجمله پسر هلو-موموتارو-، فینگیلی و نیم‌وجبی در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

براساس مسئلهٔ اصلیِ این پژوهش تلاش می‌شود به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

۱. شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های ایرانی، آلمانی و ژاپنی به عنوان نمونه‌هایی از افسانه‌های جهانی چه ویژگی‌ها، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند؟

۲. شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های ایرانی، آلمانی و ژاپنی چگونه شخصیت‌پردازی شده‌اند؟

برمبنای این پرسش‌ها فرضیهٔ تحقیق این است که شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های ملل ازجمله ایران، آلمان و ژاپن وجوه مشترک زیادی دارند و گاه به نظر می‌رسد از ریشه‌های یکسانی منشأ گرفته‌اند. این شخصیت‌ها در نقش شخصیت اصلی و قهرمان داستان حضور دارند و اغلب با حوادث شگفت مواجه می‌شوند و سرانجام نیز به موفقیت می‌رسند. البته تفاوت‌هایی نیز در شخصیت‌پردازی شخصیت‌های ریزه به چشم می‌خورد که شاید به دلیل تفاوت‌های هویتی و قومی نویسندگان باشد.

قصه‌های کهن عامیانهٔ جهان یادمان‌های مشترک بشر دیرین را در اندرون خود نهان کرده‌اند و به انسان امروزی یادآور می‌شوند که آدمیان «اعضای یک پیکرند». مطالعهٔ تطبیقی قصه‌ها می‌تواند در برداشتن مرزهای فرهنگی و برطرف کردن شکاف‌های ارتباطی میان ملت‌های جهان و جهانی‌سازی به کار آید (حیدری، ۱۳۹۴: ۱۵۹).

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ افسانه‌های کهن پژوهش‌های زیادی در قالب کتاب، پایان‌نامه و مقاله صورت گرفته است. ازجمله پایان‌نامه‌ای با عنوان مکر و حیله در افسانه‌های صبحی از سعیده روستا (۱۳۹۳) و پایان‌نامهٔ دیگری با عنوان بررسی قصه‌های عامیانهٔ فضل‌الله مهتدی و هانس کریستین اندرسن از زهرا صادقی (۱۳۹۱). اما در زمینهٔ بررسی و تحلیل شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های جهان پژوهشی یافت نشد. تنها پژوهش منتشرشده در این زمینه مقالهٔ «قصه‌شناسی افسانهٔ نخودی» از حسن ذوالفقاری (۱۳۹۵) و مجموعه مقالاتی در کتاب نقد و تحلیل افسانه‌های ایرانی است که به یکی از شخصیت‌های ریزه یعنی نخودی در ادبیات کودک توجه داشته است، امّا تاکنون پژوهشی جز پایان‌نامهٔ نویسندهٔ مقالهٔ حاضر در زمینهٔ بررسی و مقایسهٔ شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های جهان نوشته نشده است. با بررسی این موضوع می‌توان به جایگاه شخصیت‌های ریزه درافسانه‌های جهان پی برد و چرایی و چگونگی این‌گونه شخصیت‌پردازی را ازمنظر داستانی و روانشناختی مورد بررسی قرارداد.

چهارچوب نظری تحقیق

ادبیات تطبیقی یکی از رویکردهای مهم و ارزشمند حوزهٔ علوم انسانی است که پس از ظهور مدرنیسم و نگاهی نو به انسان و جامعه، بر اساس نیاز عصر و با هدف گسترش دایرهٔ ادبیات، آشنایی با ادبیات و فرهنگ سایر ملل جهان، گسترش تفاهم و دوستی بین ملت‌ها و به هم نزدیک کردن دیدگاه‌های کشورهای مختلف ظهور کرد. ادبیات تطبیقی علاوه بر تقویت شخصیت قومی یک ملت و بیان سهم کوشش‌های هنری و فکری آن در میراث ادب جهانی، نقش مهمی در آشکار ساختن پیوندهای فکری و فرهنگی ملت‌ها و تقویت و استحکام مبانی آن دارد (پروینی و کنجوریان، ۱۳۸۸: ۲۱). در چنین فرایندی فرهنگ ملی می‌تواند ضمن پیدا کردن جایگاه فرهنگی خود و استفاده از دستاورد دیگر فرهنگ‌ها گامی در مسیر آسیب‌شناسی، شناخت و پویایی خویش بردارد و خود را به فرهنگ دیگر ملت‌ها بشناساند (زینی‌وند، ۱۳۹۲: ۵).

مطالعات تطبیقی یکی از جریان‌های مهم در تحقیقات ادبی به شمار می‌رود و دستاورد آن انتشار آثاری است که در آنها به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های میراث ادبی دو یا چند زبان مختلف پرداخته می‌شود (رضی، ۱۳۹۵: ۴۴). می‌توان گفت ادبیات تطبیقی، به‌گونه‌ای سنتی، مطالعهٔ بینازبانی ادبیات ملل مختلف بر اساس دو روش توصیف و تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌ها و تحلیل تأثیر و تأثر است. این تعریف از اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم در جهان رواج یافت و هر دو مکتب اصلی ادبیات تطبیقی (فرانسوی و امریکایی) کم و بیش این تعریف را پذیرفته‌اند. مکتب فرانسوی -که در نیمهٔ نخست قرن بیستم مکتب مسلط ادبیات تطبیقی بود- هم در حوزهٔ مورد مطالعه و هم در روش‌شناسی سخت‌گیرانه‌تر است. در برابر، مکتب آمریکایی بر این فکر تأکید دارد که هر متنی (نوشتاری، دیداری، شنیداری) می‌تواند حوزهٔ مطالعاتی ادبیات تطبیقی باشد و همچنین روش نقد تطبیقی هم فراتر از توصیف و تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌ها بر اساس درونمایه، سبک، بینش فلسفی، شاخص‌های تاریخی و نوع ادبی است (نجومیان، ۱۳۹۱: ۱۱۶-۱۱۷).

در این مقاله رویکرد مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی مورد نظر است و بر این اساس بیشتر به بیان شباهت‌های آثار منتخب و تحلیل درونمایه و شخصیت‌پردازی آنها پرداخته می‌شود و از بحث اثرگذاری -که مجال دیگری را می‌طلبد- صرف نظر می‌شود.

رماک، محقق برجستهٔ آمریکایی، وجود پیوند تاریخی یا اثرپذیری و اثرگذاری را در حوزهٔ ادبیات تطبیقی ضروری نمی‌داند، بلکه شباهت‌های زیباشناختی و شاعرانه را اساس به حساب می‌آورد (بزرگ‌چمی، ۱۳۸۷: ۱۴۹). فرانسوا یوست نیز معتقد است بررسی شباهت‌ها و همسانی‌های ادبی در فضاهای قومی و فرهنگی مختلف نتایجی غنی‌تر و اساسی‌تر از مطالعات تأثیر به دست می‌دهد، زیرا مطالعهٔ تأثیرات در بهترین شکل می‌تواند ارتباطات خاص را میان آثار ادبی آشکار کند، در حالی که دستهٔ دوم معمولاً نتایج نگرش‌های زیبایی‌شناختی و فلسفی را ارائه می‌دهد (یوست، ۱۳۹۸: ۷۱).

ویژگی‌های شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های جهان

شخصیت‌های ریزه کودکانی هستند که از محبت و عشق والدین خود برخوردارند. والدین که سال‌ها در انتظار فرزند بوده‌اند، حالا که به آرزوی خود رسیده‌اند، با امری غیرطبیعی روبه‌رو می‌شوند. در بیشتر افسانه‌ها از تنهایی و تا حدی از افسردگی این خانواده‌ها سخن به میان آمده است. با ورود این کودکان شادی به خانهٔ آنان راه پیدا می‌کند. این شادی غیرطبیعی بودن کودک را تا حدودی می‌پوشاند و والدین از تلاش برای رشد و آسایش کودکشان کوتاهی نمی‌کنند. آزار و اذیت و تمسخر دیگران نه تنها بر شخصیت‌های ریزه اثری نمی‌گذارد، بلکه آنها را در ادامهٔ زندگی مصمم‌تر می‌کند. شخصیت‌های ریزه از توانایی‌های خاصی برخوردارند. در بدو ورود آمادهٔ هرکاری هستند، دست به خطر می‌زنند، ازخودگذشتگی می‌کنند و بر ضعف جسمانی خود غلبه می‌کنند. رویارویی آنها با حیوانات درنده یا منجر به بلعیدنشان می‌شود، که طی ماجراهایی بدون کوچک‌ترین مشکلی از شکم آنها رها می‌شوند و یا همین حیوانات درنده تبدیل به یاریگرانی می‌شوند که برای به هدف رسیدن این شخصیت‌ها از هیچ کمکی رویگردان نیستند. شخصیت‌های ریزه در طی داستان بدون کوچک‌ترین صدمه‌ای از میدان نبرد با اشرار سالم بیرون می‌آیند. اما در این افسانه‌ها با استثناهایی هم روبه‌رو می‌شویم. از ویژگی‌هایی که در بیشتر شخصیت‌های ریزه بارز است می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

تولّد و حضور غیرعادی

شخصیت‌های ریزه قهرمانان بسیار کوچکی‌اند که به‌صورتی جادویی پا به این دنیا می‌گذارند. آنان یا دارای منشأ گیاهی‌اند و یا آدمیزادی با خلقت و تولدی حیرت‌انگیزند؛

تولدی با ویژگی دگردیسی: «تبدیل گیاه به انسان». یکی از باورهای اساطیری در افسانه‌های ایرانی تبدیل، دگردیسی و تغییر شکل و ماهیت قهرمان است. این تبدیل شدن/ کردن قهرمان گاه به جانورانی چون طوطی، آهو، موش و یا پری است و یا نبات و جماد. قهرمان گاهی با طلسم تغییر ماهیت می‌دهد و گاهی او را تبدیل می‌کنند، مثلاً در افسانهٔ نخودی، این بن‌مایه به‌صورت تبدیل نخود به انسان صورت گرفته‌است. شاید اصلی‌ترین عنصر داستانی افسانهٔ نخودی اهمیت تغییر و دگردیسی و در نهایت تولد قهرمان از عنصر نباتی است (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۷۰).

پیکرگردانی‌ها مهم‌ترین عامل شگفت‌زایی در اساطیر، افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه محسوب می‌شوند و نقش بسزایی در تأثیرگذاری، ایجاد هیجان و جذب مخاطب دارند (ذبیح‌نیا عمران و پردل، ۱۳۹۶: ۱). این تغییر و دگردیسی را می‌توان در افسانه‌های ژاپنی پسر هلو (موموتارو) و بندانگشتی هم دید. شخصیت‌های ریزه حضوری غیرعادی و در بیشتر مواقع غیرطبیعی دارند. پدرها و مادرهایشان معمولاً در کهولت به سر می‌برند و همیشه به درگاه خداوند دست به دعا هستند تا به آنان هدیه‌ای ارزانی دارد. از این‌رو به حداقل (فرزندی کوچک یا ضعیف) هم قانع‌اند. تولد این فرزندان از طریق غلات (نخود و جو) یا میوه (هلو و سیب) صورت می‌گیرد و حتی در مواردی با زایمان طبیعی به دنیا می‌آیند. دوران نوزادی و خردسالی در آنها مشهود نیست. در بدو تولد قادرند صحبت کنند، راه بروند و هرکاری که از دستشان برمی‌آید انجام دهند. شیوه‌های تولد آنها در افسانه‌ها بررسی‌شده از این قرار است:

الف. زایش طبیعی

در افسانهٔ نخودو شخصیت ریزه مانند دیگر کودکان متولّد می‌شود: «زن دردش گرفت و رفت سر خشت، یک بچه زائید به اندازهٔ یک شست که تمام تن و بدنش از دست و پا و چشم و گوش، همه چیز مثل آدم حسابی بود و صورتش به اندازهٔ یک نخود بود» (صبحی، ۱۳۹۵: ۸۹).

در یکی از افسانه‌های برادران گریم هم از تولّد طبیعی شخصیت ریزه سخن می‌رود: «زن آه کشید و گفت: «راست می‌گویی، اگر فقط یک بچه داشتیم، و حتی اگر بچهٔ ما خیلی کوچک بود، مثلاً به اندازهٔ یک شست، من باز هم راضی بودم». چند روز بعد، زن

کمی مریض شد و بعد از هفت‌ماه یک بچه به دنیا آورد. تمام اعضای بدن بچه کامل بود، فقط قدش به اندازهٔ انگشت شست بود» (برادران گریم، ۱۳۸۶: ۴۱).

ب. امری غیبی

در بیشتر این افسانه‌ها زن و شوهری معتقد به دعا و راز و نیاز با پروردگار مشغول‌اند و اطمینان دارند که خداوند فرزندی به آنان خواهد بخشید. دعا و نیایش برای خواستن فرزند، هم در افسانه‌های صبحی و هم در افسانه‌های برادران گریم و ساکاده و هیراتا به چشم می‌خورد. در افسانه‌ای از برادران گریم به این نکته اشاره می‌شود که خدا به مرد هیزم‌شکن و زنش پسری می‌دهد:

«روزی روزگاری در روستای کوچکی مرد هیزم‌شکنی با همسرش زندگی می‌کرد. آنها زندگی خوب و راحتی داشتند. اما بچه نداشتند و خیلی دلشان بچه می‌خواست که خداوند به آنها بچه‌ای بدهد... . مدت‌ها گذشت، تا اینکه خدا به آنها پسری داد و آنها بسیار خوشحال شدند» (همان، ۱۳۹۱: ۵-۶).

در افسانهٔ نیم‌وجبی هیراتا نیز دعا کردن و طلب فرزند از خداوند مطرح شده است: «روزی روزگاری، پیرمرد و پیرزنی در دهکده‌ای کوچک و زیبا زندگی می‌کردند. آنها فرزندی نداشتند و برای همین، هر روز و هر شب دعا می‌کردند و از خدا می‌خواستند که به آنها فرزندی هدیه کند. یک روز که در عبادتگاه مشغول دعا بودند یک‌دفعه صدایی به گوششان رسید. نوزاد کوچولویی با صدای قشنگ و شیرین گریه می‌کرد. نوزاد، پسر خیلی‌خیلی کوچولو به‌اندازهٔ یک بند انگشت بود... بعد هم چون پسرشان خیلی کوچک بود اسمش را «نیم‌وجبی» گذاشتند (هیراتا، ۱۳۹۶: ۲).

ج. ریشهٔ نباتی

در برخی از قصه‌های عامیانه کودک بدون وجود پدر و مادر و ازدواج و زناشویی میان آنان به واسطهٔ یکی از جلوه‌های طبیعت مانند یک پدیدهٔ نباتی به دنیا می‌آید (شکیبی‌ممتاز و حسینی، ۱۳۹۲: ۱۵۳). نخودی شخصیتی گیاهی است که ریشه در دوران توتم‌پرستی گیاهی دارد. انسان پیش از تاریخ در دورهٔ شکار - که گوشت جانوران غذای اصلی بود -به توتم جانوری و در دوران گردآوری خوراک و کشاورزی اولیه- که زمین و آب و گیاه و گردش فصل‌ها در زندگی او اهمیت ویژه‌ای داشتند و غذای اصلی او گیاهان

بود- به توتم گیاهی اعتقاد داشت. در سرزمین ایران این باور چنـان رشـد مـی‌کنـد کـه گفته می‌شود مشی و مشیانه، نخستین زوج انسان، از بوتهٔ ریواس آفریده شده‌اند. از ایـن رو می‌توان منشأ افسانه‌هایی با شخصیت‌های گیاهی مانند نارنج و تـرنج و نخـودی را در دوران توتم‌پرستی گیاهی دانست (حاج‌نصرالله، ۱۳۹۴: ۳۹-۴۰). بـاور بـه پیـدایش نخسـتین انسان یا زوج بشری از گیاه موضوعی است که در جهان‌بینی اسطوره‌ای بسیاری از نژادها و ملل انعکاسی آشکار دارد. در سایهٔ باور توتمیک، انسان بـا طبیعـت بـه‌ویـژه نمودهـای نباتی آن دارای حس یکی‌انگاری است. در حماسه‌های هندی انسان از شاخهٔ نـی متولـد شده و بنابر باور قبایل استرالیایی ملبورن نخستین انسـان از درخـت ابریشـم زاده شـده است. در ماداگاسکار بر آن‌اند که انسان از درخت موز به دنیا آمده است. (خـادمی کـولایی، ۱۳۸۷: ۲۳۶- ۲۳۸). در مالزی نیز این تصور وجود دارد که نخستین انسان‌هـا از درختـان و بامبو بیرون آمده‌اند (کریستن سن، ۱۳۸۳: ۵۳).

در افسانهٔ جستیک نخودی درویشی راه بچه‌دار شدن را به زن و مـرد مـی‌آمـوزد. در این افسانه نخود به بچه تبدیل می‌شود: «یکی بود، یکی نبود. یـک زن و شـوهری بودنـد که بچه نداشتند. به هر دری می‌زدند بچه‌ای پیدا کنند، نمی‌شد تا یک روز درویشی آمد و گفت: «یک من نخود بگیرید، تو دیگ بریزید. دیگ را هم توی تنور بگذارید. بعد از چنـد روز هر نخودی می‌شود یک بچه...». زن دیگ را بیرون آورد. گذاشت وسـط اتـاق کـه یـک دفعه دید نخودها از دیگ بیرون ریختند. زنیکه خوشحال شد. مردکه وحشت کـرد. گفـت: «می‌خواهم چه کنم این همه بچه را...»، جارویی برداشت. اینهـا را جـارو کـرد و از در خانـه ریخت بیرون. اینها هر کدامشان یک جا رفتند. فقط یکی از آنها کنار تنور قایم شده بود... . زن بنای داد و فریاد گذاشت که اقلاً می‌خواستی یکی‌شان را نگه داری. مرد گفـت: «راسـت گفتی، هیچ یادم نبود». آن نخود کنار تنور وقتی این را شنید گفت: «باباجون! مـن اینجـام». رفتند آن نخود را آوردند. نخود از پوست درآمد و یک بچهٔ کوچول مچولـو جسـت بیـرون. پدر و مادر اسمش را گذاشتند جستیک» (صبحی، ۱۳۹۵: ۹۷).

در بعضی از افسانه‌های ملل به جای نخود از هلو و سیب نام برده شده اسـت و حتـی می‌توان به دانهٔ جو نیـز اشـاره کـرد. بنـابراین مـی‌تـوان گفـت کـه پایـه و اسـاس ایـن شخصیت‌ها بیشتر به گیاهان برمی‌گردد. ژاپن سرزمین روایات، اسطوره‌ها و افسـانه‌هـای

فولکلوریک و کشوری متأثر از آیین شینتو -چندخدایی- و بودیسم است. در آیین شینتو عناصر طبیعی مانند کوه، رود، دریاچه، درخت و... نمادی از انسان و روح است، در واقع همین عناصر طبیعی - نباتات و حیوانات- پیام‌آور خدایان محسوب می‌شوند و برای مردم ژاپن حالتی مقدس دارند. در افسانه‌های ژاپنی شخصیت ریزه‌ای به نام پسر هلو وجود دارد. هلو میوه‌ای است با هسته‌ای سخت، گوشتی نرم و پوستی مخملی و لطیف، که رنگ آن سفید مایل به صورتی است و تشابه آن به صورت معصوم و پاک کودک دور از ذهن نیست. بنابراین در آیین شینتو می‌توان پسرهلو را هدیه‌ای از طرف خدایان در نظر گرفت برای پیرزن و پیرمردی مهربان که در آرزوی داشتن کودکی زندگی خود را سپری می‌کنند.

در افسانهٔ ساکاده پسربچه‌ای ریزه از داخل هلو بیرون می‌آید: «به محض آنکه پیرزن شروع به شستن لباس‌ها کرد، چشمش به هلوی بزرگی افتاد که در رودخانه شناور بود. آن بزرگ‌ترین هلویی بود که در تمام عمرش دیده بود... . پیرمرد هم گفت که آن هلو واقعاً زیباست. او که خیلی گرسنه بود، گفت: «بیا همین حالا هلو را نصف کنیم و بخوریم». به این ترتیب، پیرزن چاقویی بزرگ از آشپزخانه آورد تا هلو را نصف کند. ولی درست همان لحظه صدای فریادی از داخل هلو به گوش رسید که می‌گفت: «صبر کنید! مرا نبرید!» ناگهان هلو شکافته شد و پسربچهٔ کوچکی از آن بیرون آمد» (ساکاده، ۱۳۹۱: ۹-۱۰).

در قصهٔ بندانگشتی ریشهٔ وجودی او از دانهٔ جو است. پری مهربانی دانهٔ جویی به زن می‌دهد و از او می‌خواهد آن را بکارد تا به آرزویش برسد. جو یکی از سازگارترین غلات است که در شرایط آب و هوایی مساعد و در خاکی حاصل‌خیز کشت می‌شود و در کل، گیاهی مقاوم و مهم در محصولات غذایی به شمار می‌آید.

در این روایت هیراتا دختر ریزه از کاشتن دانهٔ جو به وجود می‌آید: «روزی روزگاری زن و شوهر جوانی بودند که بچه نداشتند... . روزی از روزها، وقتی زن در خانه‌اش مشغول کار بود، پری مهربانی ظاهر شد و دانه‌ای شبیه دانهٔ جو به او داد و گفت: «این دانه را بکار تا به آرزویت برسی». زن دانه را در گلدانی کاشت و از آن مواظبت کرد. دانه رشد کرد و بعد از مدتی گل داد. وقتی گلبرگ‌های گل باز شد، دختر خیلی کوچولویی میان گلبرگ‌ها نشسته بود. تا چشمش به زن افتاد، گفت: «سلام مادر!» (هیراتا، ۱۳۹۴: ۲).

اعتماد به نفس

اعتماد به‌نفس عبارت است از میزان شناخت فرد از خود و شایستگی‌ها و لیاقت‌های خود و ارزش و اعتباری که برای توانایی‌های خود در زمینه‌های گوناگون قائل است. لازمهٔ اعتماد به‌نفس خودشناسی، احساس اطمینان از توانایی‌های خود، تمرین و کسب مهارت‌های لازم است (به‌پژوه، ۱۳۸۹: ۲۹). شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های بررسی شده از اعتماد به‌نفس خاصی برخوردارند. خجالت و کمرویی در آنها دیده نمی‌شود. خیلی زود خود را در دل پدر و مادر جا می‌کنند و بدون آنکه به محدودیت جسمی خود فکر کنند، به‌راحتی آمادهٔ خدمت به آنها می‌شوند، مثلاً در افسانهٔ جستیک نخودی می‌بینیم که او با اعتمادبه‌نفس بالایی از مادرش می‌خواهد که غذای پدرش را ببرد: «یک روز جستیک دید مادرش تو فکر است. گفت: «چرا فکر می‌کنی؟» – گفت: «خرکچی‌مان نیامده. ناهار بابات اینجا مونده». گفت: «بده من براش ببرم». مادرش گفت: «نمی‌توانی». گفت: «نه. خوب می‌توانم». بالأخره اصرار کرد. مادرش هم ناهار شوهرش را گذاشت تو خورجین و خورجین را هم انداخت روی الاغ. جستیک را هم گذاشت رو گردن الاغ» (صبحی، ۱۳۹۵: ۹۷-۹۸). در این افسانه جستیک با اعتماد به نفس بالا و بدون هیچ ترسی پا به دربار می‌گذارد تا با پادشاه صحبت کند: «جستیک راه افتاد تا نشانی خانهٔ پادشاه را پیدا کرد. دید چه دستگاه عالی دارد. چه قدر نوکر و غلام دارد. با خودش گفت: «من خیال می‌کردم آن هم یکی مثل ماست. حالا که این طور است، نصف این طلاها را بیشتر نمی‌دهم.» کیسه را باز کرد قسمت کند، دید ننه کلاه سرش گذاشته. چیزی که توی کیسه نیست، طلاست. فریاد زد: «آی پادشاه! آی پادشاه!» چند تا غلام آمدند، گفتند: «چه می‌گویی؟» گفت: «مگر همهٔ شماها پنج شش نفر پادشاهید؟» گفتند: «نه. ما و تمام اینهایی که می‌بینی اینجا هستند، غلام و نوکرهایش هستند. پادشاه روی تخت طلا نشسته است.» گفت: «من می‌خواهم ببینمش.»... شاه ازش پرسید: «بگو ببینم فسقلی! چه کار داشتی؟». جستیک ماند متحیر چه بگوید. گفت: «یک تکه نان و ماست ننه‌ام به من داد، آوردم با هم بخوریم...» باری، پادشاه بدش آمد. فرمان داد جستیک را بیندازند تو دوساق خانه... جستیک را دوباره بردند پهلوی پادشاه. گفت: «حالا که مرا به

زندان انداختی، بپا دفعهٔ دیگر این کار را نکنی ...» (صبحی، ۱۳۹۵: ۹۹).

در افسانهٔ تام بندانگشتی هم او از توانایی خود برای راندن گاری سخن می‌گوید: «روزی از روزها وقتی پدر تام کارش تمام شد، آهی کشید و گفت: «اگر تام کمی بزرگ‌تر بود، می‌توانست به من کمک کند و گاری را در جنگل براند.» تام به مادرش نگاه کرد و گفت: «من می‌توانم این کار را انجام دهم. اگر شما اسب را به گاری ببندید، به شما نشان می‌دهم که چطوری به پدر کمک می‌کنم.» تام را کنار گوش اسب گذاشتند و گاری به راه افتاد. تام با اسب حرف می‌زد و می‌گفت: به چپ برو یا به راست برو، اسب همان کار را انجام می‌داد (برادران گریم، ۱۳۹۱: ۸-۹).

در افسانهٔ پسر هلو او آنقدر احساس توانایی می‌کند که خدمت به سرزمینش را وظیفهٔ خود می‌داند: «هنگامی که موموتارو - پسر هلو- به پانزده سالگی رسید، به پدر و مادرش گفت: «شما همیشه با من مهربان بوده‌اید. حالا من بزرگ شده‌ام و باید برای خدمت به سرزمینم کاری انجام بدهم» (ساکاده، ۱۳۹۱: ۱۰).

در افسانهٔ هیراتا نیز نیم‌وجبی تصمیم می‌گیرد که درس بخواند و آدم مهمی برای کشورش باشد و اعتمادبه‌نفس بالایی دارد: «روزی نیم‌وجبی به پدر و مادرش گفت: «من تصمیم گرفته‌ام برای درس خواندن به پایتخت بروم. می‌خواهم در آینده آدم مهمی برای کشورم بشوم و کارهای به درد بخوری انجام بدهم» (هیراتا، ۱۳۹۶: ۳).

جنگجویی و ماجراجویی

بن‌مایهٔ مهم افسانه‌های بررسی‌شده جنگ با شر و بدی و مبارزه برای رسیدن به پیروزی است. این شخصیت‌ها با دلیری و بی‌باکی به پیکار علیه بی‌عدالتی و ظلم می‌شتابند. در برخی از افسانه‌ها، شخصیت ریزه برای حق‌طلبی و برقراری عدالت به دربار پادشاه می‌رود و او را به مبارزه دعوت می‌کند و در نهایت موفق می‌شود حق خود، خانواده و مردمش را بگیرد.

در بیشتر افسانه‌ها جنگ در مقابل دیوها و غول‌های بدهیبت است؛ موجوداتی که به نیروی شر شناخته می‌شوند. در افسانه‌هایی که بر محوریت شخصیت‌های ریزه قرار دارد، مبارزه با دیو و غول‌های نابکار یکی از جذاب‌ترین صحنه‌ها به شمار می‌آید. شخصیت

ریزه به کمک شمشیر سوزنی و با بهره‌گیری از هوش و ذکاوت خود، به جنگ موجودات افسانه‌ای شرور می‌رود و چنان به‌موقع از کوچکی و چابکی خود استفاده می‌کند که طرف مقابل دیگر یارای ادامهٔ مبارزه را ندارد. جنگجوی قهرمان، یا شرور را از پای درمی‌آورد و یا او را مجبور به فرار می‌کند و به شیء جادویی دست می‌یابد.

شخصیت‌های ریزه در بدو ورود به خانواده آمادهٔ سفر، ماجراجویی و مبارزه هستند. پدر و مادر با نگرانی، اما با میل و اراده از آنها حمایت می‌کنند، تا جایی که وسائل سفر (پیالهٔ چون کلاهخود، چوب مخصوص غذا به عنوان عصا و سوزن را به جای شمشیر) در اختیارشان می‌گذارند. آنها با وجود جثهٔ بسیار کوچک و نحیف، جنگجویان و مبارزانی نترس و ماهرند. آنها می‌دانند که دارای استعداد و مهارت کافی برای مبارزه هستند و بدون اینکه ترسی به خود راه دهند، به جنگ دیوان پلید، غول‌های نابکار، پادشاه ستمگر و... می‌روند. پیکار آنها نه از روی جنگ‌طلبی، بلکه برای عدالت‌خواهی و مبارزه با فقر و ستم است.

دراغلب افسانه‌های بررسی شده مانند بسیاری از قصه‌های عامیانه «رنج خودتربیتی در شکل سفر و آزمون دشوار نشان داده شده است» (علامی و بهمنی، ۱۳۹۵: ۱۵۱). یکی از بن‌مایه‌های کهنی که در قصهٔ نخودی می‌توان نشانی از آن یافت، گذر آیینی است. مراحل مهم زندگی چون زایمان و بلوغ با مناسک و آیین‌های خاص در جوامع بشری همراه بوده است. در بسیاری از این افسانه‌ها قهرمان قصه در پی رسیدن به هدف باید از مراحل دشوار و خطرناک بگذرد. گذر او از هر مرحله در او دگرگونی پدید می‌آورد و سرانجام در پایان او دیگر همان نیست که در آغاز راه بوده، او قهرمانی است که مراحل دشوار را پیروزمندانه پشت سر گذاشته و به مرحله‌ای جدید از بلوغ و کمال رسیده‌است (صدیق، ۱۳۹۴: ۱۱۹).

در متن زیر ماجراجویی جستیک کاملاً هویداست:

«جستیک آمد با دست خودش سیب بدهد، دیو گرفتش و گذاشتش تو جیبش و برد خانه‌اش، به مادرش داد و گفت: «این را برای من کباب کن تا بیایم و بخورم». مادر دیو تنور را آتش کرد و دو تا قاپ طلا داد دست جستیک. گفت: «با این‌ها بازی کن. اما مواظب باش نیندازی تو تنور». خاصیت این قاپ‌ها این بود که هرکه دست بهش

می‌گذاشت و با آنها بازی می‌کرد، دقیقه به دقیقه بزرگ می‌شد تا به هیکل دیو می‌رسید. جستیک وقتی قاپ را گرفت عمداً انداخت تو تنور. آن وقت رفت به مادر دیو گفت: «نفهمیدم قاپ از دستم افتاد تو تنور». مادر دیو دست‌پاچه شد رفت که از تنور درآورد، جستیک از عقب هلش داد تو تنور و زود در تنور را گذاشت و رفت بالای تیری که آنجا بود» (صبحی، ۱۳۹۵: ۱۰۰).

پسر هلو نیز در مبارزه با غول‌ها بسیار نترس و جنگجوست: «نبرد وحشتناکی بود. قرقاول با نوکش بر سر غول‌های بدجنس می‌کوبید، میمون آنها را با ناخن‌هایش زخمی می‌کرد، سگ قهوه‌ای با دندان‌هایش گازشان می‌گرفت و موموتارو -پسرهلو- هم آنها را با شمشیرش زخمی می‌کرد. سرانجام غول‌ها شکست خوردند. آنها در مقابل موموتارو تعظیم کردند» (ساکاده، ۱۳۹۱: ۱۴-۱۵).

در روایت هیراتا نیز شخصیت ریزه یعنی نیم‌وجبی با دیو درمی‌افتد: «صبح یکی از روزها که دختر حاکم برای دعا به عبادتگاه می‌رفت، هوا طوفانی شد و باد شدیدی وزید. یک دفعه اتفاق وحشتناکی افتاد. سر و کلهٔ چند دیو بزرگ و خطرناک، پیش‌روی دختر حاکم پیدا شد. رئیس دیوها دست‌های زشت و وحشتناکش را به طرف دختر حاکم دراز کرد و گفت: «هوم! به نظر چیز خیلی خوشمزه‌ای باشد». دختر حاکم فریاد زد: «کمک! وای! کمک! یکی مرا از دست این حیوان وحشی نجات بدهد!» یک دفعه پسرک نیم‌وجبی از داخل جیب دختر حاکم بیرون پرید و شمشیر سوزنی‌اش را به دست دیو کرد. دیو فریادی از روی درد کشید و ناله‌اش بلند شد» (هیراتا، ۱۳۹۶: ۸-۹).

ماجراجویی تام در روایت برادران گریم نیز قابل توجه است: «یکی از مردها گفت: «چه آدم کوچولوی باهوشی! آیا او را به ما می‌فروشی؟» هیزم‌شکن لبخندی زد و گفت: «من هیچ‌وقت او را نمی‌فروشم. او پسر من است!» اما تام آهسته به پدرش گفت: «بابا! اجازه بده من با آنها بروم. این ماجراجویی برای من جالب است. قول می‌دهم که به زودی به خانه برگردم» (برادران گریم، ۱۳۹۱: ۱۱-۱۲).

نبوغ و ذکاوت

در این افسانه‌ها ما با کنش‌های زیرکانهٔ قهرمان ریزه روبه‌رو می‌شویم. این شخصیت‌ها برای رسیدن به اهداف خود از قبیل کسب ثروت، برقراری عدالت، مبارزه با ظلم و ... از

مسیرهای دشوار و پر پیچ وخم می‌گذرند. آنها با استفادهٔ به‌موقع از هوش سرشار خود، بهترین و آسان‌ترین راه را برمی‌گزینند تا زودتر و راحت‌تر به هدفشان برسند. بیشتر شخصیت‌های ریزه از هوشی وصف‌ناپذیر برخوردارند. آنان از تهدیدها نمی‌هراسند، نقشه‌های هوشمندانه می‌کشند، با تیزهوشی سر دشمنانشان کلاه می‌گذارند، به آنها کلک می‌زنند و در بهترین فرصت به‌راحتی از نابسامانی‌ها عبور می‌کنند.

در افسانهٔ جستیک نخودیزیرکانه و به‌راحتی دیو را فریب می‌دهد: «دیو ماتش برد. به جستیک گفت: «آنجا چرا رفتی؟» گفت: «پر درآوردم». پرسید: «چه طور پر درآوردی؟» گفت: «روغن نفت مالیدم به بدنم، بعد رفتم دم شعلهٔ آتش پردرآوردم.» دیو خیال کرد راست می‌گوید. رفت روغن مالید به تنش و رفت دم تنور که یک دفعه پف زد و آتش گرفت» (صبحی، ۱۳۹۵: ۱۰۰-۱۰۱).

تام در روایت برادران گریم با نقشه‌ای که می‌کشد مانع دزدی می‌شود: «تام نقشه‌ای کشید و به دو دزد کلک زد. او گفت: «مرا با خودتان ببرید. من می‌توانم به شما کمک کنم». مردها شگفت‌زده شدند! آنها صدا را می‌شنیدند، اما نمی‌توانستند کسی را ببینند. وقتی آن پسر کوچک را دیدند خیلی تعجب کردند. تام گفت: «من می‌توانم از شکاف پنجره به داخل بروم و پول‌ها را برای شما پرت کنم». مردها خوشحال شدند و قبول کردند که تام با آنها برود و در این کار به آنها کمک کند. وقتی آنها به خانهٔ کشیش رسیدند، تام کاری را که گفته بود، انجام داد. روی لبهٔ پنجره ایستاد و فریاد زد: «شما همهٔ پول‌هایی که اینجا هست می‌خواهید؟» دزدها ترسیدند و گفتند: «هیس!!! تو همهٔ اهل خانه را بیدار می‌کنی!» (برادران گریم، ۱۳۹۱: ۱۴-۱۶).

در روایت برادران گریم حتی از باهوشی و زرنگی شخصیت ریزه سخن به میان می‌آید: «بندانگشتی با اینکه کوچک بود، ولی از چشم‌هایش معلوم بود که همه چیز را می‌فهمد، و به‌زودی نشان داد که بچهٔ باهوش و زرنگی است. به طوری که دست به هر کاری می‌زد، موفق می‌شد» (همان: ۴۱-۴۲).

در افسانهٔ ساکاده نیز شخصیت ریزه با زرنگی از پرت شدن حواس غول‌ها استفاده می‌کند: «در همان حال که غول‌ها حواسشان پرت شده بود، میمون یواشکی وارد قلعه

شد و دروازهٔ قلعه را باز کرد. سپس مومو‌تارو و سگ قهوه‌ای با سرعت به درون قلعه هجوم بردند» (ساکاده، ۱۳۹۱: ۱۴).

شخصیت هوشمند ریزه در افسانهٔ هیراتا با گذشتن از راه‌های پرپیچ‌وخم به خانهٔ حاکم می‌رود و با او سخن می‌گوید: «نیم‌وجبی با اینکه خیلی کوچک بود، اما آرزوی بزرگی در دل داشت و برای رسیدن به آنها قرص و محکم به طرف پایتخت حرکت کرد... سرانجام پسرک بعد از پشت سرگذاشتن سختی‌ها و مشکلات زیاد و گذشتن از راه‌هایی پرپیچ و خم به پایتخت رسید... نیم‌وجبی به راه افتاد و آن‌قدر پرس‌وجو کرد تا به خانهٔ حاکم رسید. وقتی که از دربان اجازه گرفت و وارد خانهٔ حاکم شد فریاد زد: «جناب حاکم، من می‌خواهم با شما حرف بزنم!» (هیراتا، ۱۳۹۶: ۴-۶).

مسئولیت‌پذیری

شخصیت‌های ریزه خود را در مقابل خانواده و جامعه مسئول می‌دانند. کمک به پدر در بردن چرخ هیزم‌شکنی به جنگل، بردن غذای پدر سر زمین، شخم زدن، خوشه‌چینی و ... از کارهایی است که آنها چنان بی‌عیب و نقص انجام می‌دهند که انگار سال‌ها در این کار مهارت داشته‌اند. حس مسئولیت در آنها زنده است تا جایی که وقتی نخودی کوزهٔ پر از اشرفی را هنگام شخم‌زنی پیدا می‌کند بدون توجه به افکار پدر و مادر -که کوزه را از آنِ خود می‌دانند- درصدد رساندن آن به صاحب اصلی‌اش یعنی پادشاه برمی‌آید.

در افسانهٔ جستیک نخودی او خود را در مقابل پدر و مادرش مسئول می‌داند: «جستیک رفت سر شخم. گفت: «بابا! ناهارت را که آوردم، حالا برایت شخم می‌زنم.» پدرش گفت: «نمی‌توانی.» گفت: «خوب می‌توانم». شروع کرد به شخم زدن» (صبحی، ۱۳۹۵: ۹۸).

تام نیز خود را در مقابل کشیش مسئول می‌داند و می‌خواهد جلوی دزدی را بگیرد: «دو دزد با هم گرم صحبت بودند، آنها می‌گفتند: «ما دزدکی وارد خانهٔ کشیش می‌شویم و پول‌هایش را می‌دزدیم.» تام فکر کرد، باید هر طور شده، جلو کار دزدها را بگیرد تا نتوانند پول‌های کشیش را بدزدند» (برادران گریم، ۱۳۹۱: ۱۴).

پسر هلویاموموتار و نیز خود را در قبال خانواده و جامعه مسئول می داند. باوجود مشکلات زیادی که بر سرراهش قرار می‌گیرد، خود را به جزیرهٔغول‌ها می‌رساند تا

جواهرات و اموال مردمش را از چنگشان در بیاورد و حق را به حق‌دار برساند. هنگامی که او به پانزده سالگی می‌رسد، آن‌قدر احساس مسئولیت دارد که می‌خواهد جلوی دزدی و کارهای زشت را بگیرد: «حالا من بزرگ شده‌ام و باید برای خدمت به سرزمینم کاری انجام بدهم. در نقطه‌ای دور دست، در میان دریا، جزیره‌ای هست که آن را «جزیرهٔ غول‌ها» می‌نامند. آنجا غول‌های شرور زیادی زندگی می‌کنند که اغلب به اینجا می‌آیند و کارهای زشتی می‌کنند؛ مثل دزدیدن مردم و سرقت اموالشان» (ساکاده، ۱۳۹۱: ۱۰).

شباهت‌ها و تفاوت‌های شخصیت‌های ریزه

شخصیت‌های ریزه در داستان‌های بررسی شده همه در نقش قهرمان ظاهر شده‌اند و براساس نظریهٔ پراپ می‌توان آنان را از نوع شخصیت‌های جست‌وجوگر محسوب کرد. این شخصیت‌ها در طی عزیمت خود با حیوانات وحشی چون گرگ یا با موجودات افسانه‌ای مانند دیو و غول مواجه می‌شوند. در جدول شمارهٔ ۱ شخصیت‌های قهرمان و شریر در این افسانه‌ها مشخص شده است.

جدول ۱. قهرمان و شریر در افسانه‌های ریزه

ملیت افسانه	نام افسانه	قهرمان	شریر
افسانه‌های ایرانی: صبحی	نخودو جستیک نخودی نخودی و دیو	نخود و جستیک نخودی	گرگ پادشاه و دیو دیو
افسانه‌های آلمانی: برادران گریم	تام بندانگشتی شستی بندانگشتی	تام بندانگشتی شستی بندانگشتی	گرگ نجاری که می‌خواست او را سر به نیست کند. روباه
افسانه‌های ژاپنی: ساکاده، هیراتا	پسر هلو - موموتارو- فینگیلی نیم‌وجبی	موموتارو فینگیلی نیم‌وجبی	غول دیو دیو

درونمایه یا مضمون اصلی در افسانه‌هایی که شخصیت‌های ریزه نقش اصلی آن را برعهده دارند، کمک به والدین، کسب سواد و ثروت و مقابله با ظلم و بی‌عدالتی است. نخودی، بندانگشتی، فینگیلی و دیگر شخصیت‌های ریزه می‌کوشند تا استعدادهای خود را نمایان کنند. آنان شجاعت، توانایی، هوش و ماجراجویی خود را به رخ خانواده می‌کشند. همگی درصددند تا اطرافیان مهر تأیید بر عمل آنها بزنند و مایهٔ سربلندی خانواده و جامعه شوند، مثل نخودو که در ماجرای مربوط به او می‌خوانیم:

«یک روز هیزم‌شکن با سه چهار تا از همکارهاش راه افتاد که بروند جنگل چوب خرد کنند، بیاورند. با خودش بلندبلند گفت: «کاشکی ما هم مثل اینهای دیگر، کسی را می‌داشتیم که چرخ هیزم‌شکنی ما را به جنگل می‌آورد». نخودو شنید و گفت: «باباجون! غصه نخور من برات می‌آورم» (صبحی، ۱۳۹۵: ۸۹-۹۰).

فینگیلی نیز وقتی بزرگ می‌شود، به پدر و مادرش می‌گوید: «از شما خیلی ممنونم که مرا به این خوبی بزرگ کردید. اما حالا باید به اجتماع و میان مردم بروم و ثروتمند و خوشبخت شوم» (ساکاده، ۱۳۹۱: ۷۵).

نیم‌وجبی هم تصمیمش را به پدر و مادرش می‌گوید: «من تصمیم گرفته‌ام برای درس خواندن به پایتخت بروم. می‌خواهم در آینده آدم مهمی برای کشورم بشوم و کارهای به درد بخوری انجام بدهم» (هیراتا، ۱۳۹۶: ۳).

در بیشتر این افسانه‌ها زن و مرد پیر یا حتی جوانی مدت‌ها در انتظار فرزند هستند. بی‌فرزندی در این خانواده‌ها نوعی حس افسردگی، ناامیدی و تنهایی به‌وجود می‌آورد. در گذشته فرزند سرمایه‌ای برای ادامهٔ بهتر زندگی محسوب می‌شد، به‌ویژه در خانواده‌هایی که از طریق نیروی جسمانی خود گذران زندگی می‌کردند و کارهایی مانند کشاورزی و هیزم‌شکنی انجام می‌دادند.

با توجه به ویژگی‌های ذکرشده، می‌توان به شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در صفات و خویشکاری‌های شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های ملل اشاره کرد:

الف. شباهت‌ها: تولد قهرمان، خانواده‌های هم‌طراز، تناقض در شخصیت- شخصیتی بسیار کوچک و انجام کارهایی بزرگ-، علاقه به خانواده و کمک به آنها، زیرکی و هوش،

جنگاوری، ظلم‌ستیزی و عدالت‌خواهی، کمک گرفتن از یاریگران و نوعی طنز در رفتار و گفتار آنها از مهم‌ترین شباهت‌های شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های بررسی شده است.

شخصیت‌های ریزه در این افسانه‌ها به‌جز موارد استثنایی نظیر افسانهٔ نخودو (زن دردش گرفت و رفت سر خشت، یک بچه زائید به‌اندازهٔ یک شست) (صبحی، ۱۳۹۵: ۸۹)، به طور طبیعی به دنیا نیامده‌اند؛ یا از میان بته و علفزار پیدا شده‌اند و یا ریشهٔ نباتی دارند. در افسانه‌های صبحی (ایرانی) نخودی‌ها، همان‌طور که از نامشان پیدا است، فرزندانی از نخود و یا به‌اندازهٔ نخود هستند، مانند نخودو، جستیک نخودی و نخودی و دیو. در افسانه‌های برادران گریم (آلمانی) فرزندان بسیار کوچک و به‌اندازهٔ یک بند انگشت یا نهایتاً یک انگشت هستند، مانند تام بندانگشتی، شستی و بندانگشتی‌های دیگر. در افسانه‌های ساکاده و هیراتا (ژاپنی) کودکان تازه متولدشده به‌اندازهٔ هستهٔ هلو، کوتاه‌تر از انگشت شست و یا یک بند انگشت هستند، مانند پسر هلو - موموتارو-، فینگیلی و نیم‌وجبی. خانواده‌های آنان نیز از نظر طبقهٔ اجتماعی هم‌طراز و از طبقهٔ زحمتکش و حتی فقیر جامعه از قبیل هیزم‌شکن، کشاورز، خیاط، روستایی و... محسوب می‌شوند.

تناقض در شخصیت‌های ریزه کاملاً مشهود است. آنها در عین ریزگی و نحیفی قادرند کارهایی را که بزرگسالان انجام می‌دهند، مانند بردن غذای پدر، هدایت چرخ هیزم‌شکنی، سفر و ماجراجویی و ... انجام دهند. همهٔ این شخصیت‌ها مهربان و علاقه‌مند به خانواده هستند. در کمک به پدر و مادر کوتاهی نمی‌کنند. از خود گذشته، شجاع و باهوش‌اند. با جثهٔ بسیار کوچکشان به مقابله و جنگ اشراری چون پادشاه، دیو و غول می‌شتابند. آنها در طی مسیر با یاریگرانی برخورد می‌کنند که همراهشان می‌شوند و در رسیدن به هدفشان از آنها کمک می‌گیرند.

در جای‌جای قصه‌ها نیز با نوعی طنز در رفتار و گفتار شخصیت‌های ریزه روبه‌رو می‌شویم که بر زیبایی قصه می‌افزاید: «شاه ازش پرسید: «بگو ببینم فسقلی! چه کار داشتی؟» جستیک ماند متحیر چه بگوید. گفت: «یک تکه نان و ماست ننه‌ام به من داد، آوردم با هم بخوریم» (همان: ۹۹)، «نیم‌وجبی با دل و جرئت به طرف دیو رفت و گفت: «چیه؟ مثل اینکه تو هم بدت نمی‌آید چشم‌هایت را از دست بدهی؟!» (هیراتا، ۱۳۹۶: ۴۲).

با بررسی افسانه‌های مربوط به شخصیت‌های ریزه می‌توان به‌سادگی دریافت که آنان نمایندهٔ مردم زجردیده و تا حدی فقیرند؛ شخصیت‌هایی که با جثهٔ بسیار کوچکشان

خواهان اجرای عدالت و گستردگی آن در جامعه‌اند. موموتارو برای حق‌طلبی و تقسیم ثروت ربوده‌شده بین مردم جامعهٔ خود اقدام می‌کند. نیم‌وجبی از بیسوادی، نخودو و تام بندانگشتی از فساد و دزدی و جستیک نخودی از مال بادآورده بیزارند.

نبود منجی برای خانواده یا جامعه، حق‌ستانی مردمی که صدایشان به جایی نمی‌رسد، فقر و بی‌عدالتی، مبارزه با شریرانی که آرامش جامعه را فدای زیاده‌طلبی خود کرده‌اند و... همهٔ این‌ها ریشهٔ آفرینش چنین افسانه‌هایی در طی قرن‌هاست. نبود فرزند نشان از نبود منجی است؛ پیرزن و پیرمردانی سال‌ها در رنج و زحمت بوده‌اند و حالا که به فرتوتی رسیده‌اند، خواهان آرامش و آسایش هستند. آنها دستشان از همه‌جا کوتاه است و تنها رو به خدا می‌آورند و با دعا و نیایش از پروردگارشان نجات‌دهنده‌ای را هر چند ناچیز و ضعیف طلب می‌کنند که هم یاور و مونس و هم طالب حق و حقوقشان باشد؛ فرشتگان کوچکی که هدیه‌ای از عالم بالا و خواهان صلح و برابری هستند. آنها پیشگام راستی و درستی‌اند و در همین راه مبارزه می‌کنند. این شخصیت‌ها تمام استعدادها و مهارت‌های خود را به‌کار می‌گیرند تا به موفقیت و شکوفایی برسند و همین باعث ماندگاری چنین افسانه‌هایی شده است.

مقایسهٔ روایت‌های گوناگون در این پژوهش نشان از آن دارد که ریشهٔ بیشتر این افسانه‌ها یکی است. حتی در دو افسانهٔ نخودو و تام بندانگشتی شباهت‌ها آن‌قدر زیاد است که احتمال دارد یکی ترجمهٔ دیگری باشد:

الف. نخودو و تام بندانگشتی منشأ نباتی ندارند و به‌صورت طبیعی به دنیا می‌آیند.

ب. پدر نخودو و تام هر دو هیزم‌شکن‌اند.

ج. نخودو و تام هردو برای بردن گاری -چرخ هیزم‌شکنی- به جنگل به پدرشان کمک می‌کنند.

د. هردو روی سر اسب -کنار گوش حیوان- می‌نشینند و اسب را با گاری هدایت می‌کنند.

ه. دو مرد در جنگل آنها را می‌بینند و درصدد خرید آنها هستند.

و. پدران آنها در وهلهٔ اول با فروششان مخالفت می‌کنند. بعد از اصرار نخودو و تام راضی به این کار می‌شوند و در قبال پول یا طلا آنها را می‌فروشند.

ز. هردو در میان راه به مردها کلک می‌زنند و از دست آنها فرار می‌کنند.

ح. هر دو به‌طور اتفاقی صحبت‌های دو دزد را می‌شنوند که می‌خواستند به خانهٔ آخوند و کشیش دستبرد بزنند.

ط. نخودو و تام خودشان را به دزدها تحمیل می‌کنند. هردو می‌خواستند به دزدها کمک کنند.

ی. هنگام دزدی هردو سروصدا راه می‌اندازند و خدمتکار را از خواب بیدار می‌کنند و دزدها پا به فرار می‌گذارند.

ک. هردو طی ماجرایی مشابه سر از شکمبهٔ گاو و شکم گرگ درمی‌آورند.

ل. نخودو و تام گرگ را با حقه و چرب‌زبانی به آشپزخانهٔ منزل خودشان هدایت می‌کنند.

م. هر دو گرگ با خوردن غذای فراوان یارای رفتن و فرار ندارند.

ن. پدر و مادر نخودو و تام سر می‌رسند و شکم گرگ‌ها را می‌درند. نخودو و تام هردو سالم پیش خانواده‌شان بازمی‌گردند.

ب. تفاوت‌ها: در افسانه‌های مربوط به شخصیت‌های ریزه تفاوت‌های آشکاری نیز به چشم می‌خورد. تفاوت در هدف و علت عزیمت شخصیت‌های ریزه از خانه، تفاوت در رویارویی با اشرار، وجود عامل جادویی، چگونگی به‌دست‌آوردن و استفاده از آن و چگونگی بازگشت آنها به خانه و خانواده از جملهٔ این تفاوت‌هاست.

این تفاوت‌ها را می‌توان در هدف و علت دوری آنها از خانه و خانواده دید، برای مثال نخودو و تام بندانگشتی برای بردن چرخ هیزم‌شکنی و بعد همراهی با دو مرد غریبه، جستیک نخودی برای شخم زدن زمین و بردن خمرهٔ اشرفی نزد شاه، نخودی برای خوشه‌چینی، بندانگشتی برای رویارویی با اجتماع، پسر هلو برای دادخواهی، فینگیلی برای کسب ثروت، نیم‌وجبی برای سوادآموزی و... خانه و خانواده را ترک می‌کنند. البته این تفاوت در اهداف را می‌توان از بُعد اجتماعی و فرهنگینیز مورد بررسی قرار داد. در این افسانه‌ها شخصیت‌های ریزهٔ ایرانی بیشتر اهداف فردی و خانوادگی را دنبال می‌کنند. اما بعضی از شخصیت‌های ریزهٔ ژاپنی از پیگیری اهداف شخصی و فردی فراتر رفته، آرمان‌های ملی و اجتماعی را نیز پیمی‌گیرند. بندانگشتی، شخصیت ریزهٔ افسانهٔ آلمانی نیز هدفی اجتماعی را دنبال می‌کند.

تفاوت‌ها را در رویارویی این شخصیت‌ها با اشرار هم می‌بینیم: نخودو و تام بندانگشتی با دزدهای خانهٔ کشیش و آخوند همراه می‌شوند و با زیرکی به آنها کلک می‌زنند. جستیک درگیر پادشاه، زندان و دیو می‌شود و با آنها مقابله می‌کند. بندانگشتی با کمک عیاران خزانهٔ شاه را خالی می‌کند و سر روباه کلاه می‌گذارد. پسر هلو به جنگ غولان دزد جزیره می‌رود. نیم‌وجبی با دیوها می‌جنگد و هردو دشمنانشان را شکست می‌دهند.

عامل جادو نیز در بعضی از این قصه‌ها دیده می‌شود: زن دیو به جستیک یک جفت قاپ جادویی می‌دهد. جستیک آن را در آتش می‌اندازد و به این بهانه زن دیو را توی تنور هل می‌دهد. فینگیلی گرز جادویی جامانده از دیو را به دست می‌آورد. نیم‌وجبی چکش جادویی را از آن خود می‌کند و هر دو با تکان دادن آنها به‌اندازهٔ طبیعی می‌رسند.

همچنین بازگشت شخصیت‌های ریزه متنوع است. نخودو، جستیک، نخودی، تام بندانگشتی و بندانگشتی و پسر هلو بعد از گذر از ماجراها، دست پر به آغوش پدر و مادر بازمی گردند. اما سرانجام شستی مشخص نیست. نیم‌وجبی نیز با دختر حاکم و فینگیلی با شاهزاده‌خانم ازدواج می‌کنند.

نتیجه‌گیری

شخصیت‌های ریزه همان‌طور که از نامشان پیداست، از نظر شکل و اندازه بسیار کوچک‌تر از حد طبیعی‌اند، تا جایی که به نخود و یا بند انگشت تشبیه می‌شوند. آنان قهرمان‌های ریزه‌ای هستند که می‌خواهند به پدر و مادر و جامعهٔ خود ثابت کنند که توانایی انجام کارهای دشوار را دارند. این شخصیت‌ها با اینکه رشد طبیعی ندارند و در گذر زمان به همان اندازه باقی می‌مانند، اما این ویژگی را هیچ‌گاه به عنوان مانعی در مقابل رسیدن به اهدافشان قلمداد نمی‌کنند. با بررسی و تحلیل یافته‌های این پژوهش دربارهٔ شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های جهان می‌توان به نتایج زیر دست پیدا کرد:

شخصیت‌های ریزه در افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی، آلمانی و ژاپنی دارای ویژگی‌ها و صفات مثبت مشترک و مشابهی هستند مانند شجاعت و عدالت‌طلبی. همچنین آنان در اغلب موارد منشأ نباتی دارند، مانند نخودی‌ها در افسانه‌های ایرانی، پسر هلو که از میان هستهٔ هلو بیرون می‌آید و بندانگشتی که از کاشت دانه‌ای شبیه به دانهٔ جو پا به دنیا می‌گذارد. تولد و حضور غیرعادی آنها یکی از ویژگی‌های بارز این افسانه‌هاست. این شخصیت‌ها قهرمانانی

متعهد، باهوش و مبارزند که این شباهت‌ها نشان از هم‌ریشه بودن این قصه‌ها در ادبیات عامیانه دارد. در تمام این افسانه‌ها اولین چیزی که توجه را جلب می‌کند بی‌فرزندی خانواده است. زن و مردی در حسرت داشتن فرزند هستند؛ مردان و زنانی پاک، زحمتکش و خدادوست که نیاز به ادامهٔ نسل، داشتن امنیت بیشتر، ابراز محبت به موجودی که چه بسا از خود بیشتر دوستش خواهند داشت و ... در آنها زنده است.

شخصیت‌پردازی شخصیت‌های ریزه در افسانه‌ها یکسان است؛ قهرمان بسیار کوچکی که در عین نحیفی و ریزگی و محبتی که به خانه و خانواده دارد عزم سفر می‌کند تا خود را بیازماید. او از کاشانهٔ خود دل می‌کند تا بر تجربه‌هایش بیفزاید. او از توانمندی‌های خود در جهت برقراری عدالت و رسیدن حق به حق‌دار استفاده می‌کند. او از چنان اعتماد به‌نفس بالایی برخوردار است که با شخصیت‌های قدرتمند جامعه به‌راحتی هم صحبت می‌شود، درفش عدالت‌خواهی را بالا می‌برد، دست دزدها را رو می‌کند، با غول‌ها و دیوها مبارزه می‌کند و سرانجام پیروز این میدان می‌شود و دست پر نزد خانوادهٔ خود بازمی‌گردد.

شخصیت‌های ریزه پیام‌آور امید و پویایی برای کودکانی هستند که از ناتوانی خود احساس ضعف و حقارت می‌کنند. این شخصیت‌ها به کودکان نشان می‌دهند که چگونه بر جثهٔ کوچک خود غلبه کنند و آن را چون مانعی در مقابل ابراز وجود خود قرار ندهند. شخصیت‌های ریزه با انجام کارهای بزرگ و شگرف و تلاش برای به ثمر رساندن اهدافشان، بر نحیفی جسمی خود خط بطلان می‌کشند و به کودک یاد می‌دهند که او نیز باید در راه رسیدن به اهداف مهم خود، خانواده و جامعه از هیچ کوششی دریغ نکند. آنان به کودک گوشزد می‌کنند که او در دنیا تنها نیست و همواره یاریگرانی هستند که هیچ‌گاه از کمک به او کوتاهی نمی‌کنند. درواقع یکی از مهم‌ترین کارکردهای این‌گونه قصه‌ها -که بر حول محور شخصیت‌های ریزه می‌چرخد- برجسته کردن حضور کودک در میان خانواده و جامعه و ارزش دادن به او برای ایجاد بالا بردن حس اعتمادبه‌نفس، شجاعت و... است که همه و همه در تثبیت شخصیت کودک بسیار ارزشمند خواهد بود.

منابع

بزرگ‌چمی، ویدا (۱۳۸۷) «کلیت ادبیات تطبیقی»، نامهٔ انجمن، شمارهٔ ۳۰، صص ۱۴۱-۱۵۶.

به‌پژوه، احمد (۱۳۸۹) «اعتمادبه‌نفس در کودکان و توصیه‌ای برای تقویت آن»، پیوند، شمارهٔ ۳۷۲، صص۲۸-۳۳.

پروینی، خلیل وفرشته کنجوریان (۱۳۸۸) «بررسی سفرنامهٔ ابن‌بطوطه از منظر ادبیات تطبیقی»، نشریهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۱، صص ۱۹-۳۸.

خادمی کولایی، مهدی (۱۳۸۷) «نمادپردازی نباتی از منظر نقد اسطوره‌ای در شعر فارسی». نقد ادبی، سال ۱، شمارهٔ ۱، صص ۲۲۵- ۲۴۶.

حاج نصرالله، شکوه (۱۳۹۴) «قصهٔ نخودی و گذر از کشمکش‌های کودکی»، نقد و تحلیل افسانه‌های ایرانی (۱)، تهران، کارگاه کودک.

حیدری، مرتضی (۱۳۹۴) «ریخت‌شناسی تطبیقی قصه‌های ماه‌پیشانی، یه‌شین و سیندرلا»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۳۶، صص ۱۵۷-۱۹۲.

ذبیح‌نیا عمران، آسیه و زهرا پردل (۱۳۹۶) «انواع استحاله‌های انسانی در افسانه‌های مکتوب سیستان و بلوچستان»، فرهنگوادبیاتعامه (ویژه‌نامهٔ قصه‌شناسی)، سال ۵، شمارهٔ ۱۲، صص ۱-۲۳.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴) «افسانهٔ نخودی»، نقد و تحلیل افسانه‌های ایرانی (۱)، تهران، کارگاه کودک.

---------- (۱۳۹۵) «قصه‌شناسی افسانهٔ نخودی»، مطالعات ادبیات کودک، سال۷، شمارهٔ ۲، صص ۷۳-۹۸.

رضی، احمد (۱۳۹۵) روش‌ها و مهارت‌های تحقیق در ادبیات و مرجع‌شناسی، تهران، فاطمی.

روستا، سعیده (۱۳۹۳) مکر و حیله در افسانه‌های صبحی، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه شیراز.

زینی‌وند، تورج (۱۳۹۲) «ادبیات تطبیقی و مقولهٔ فرهنگ»، کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۱۲، صص ۱-۱۶.

ساکاده، فلورنس (۱۳۹۱) قصه‌های محبوب بچه‌های ژاپنی، ترجمهٔ مازیار موسوی، تهران، قدیانی.

شکیبی‌ممتاز، نسرین و مریم حسینی (۱۳۹۲) «طبقه‌بندی انواع خویشکاری تولد قهرمان در اسطوره‌ها، افسانه‌ها، داستانهای عامیانه و قصه‌های پریان»، فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۱، شمارهٔ ۱، صص ۱۴۳-۱۷۰.

صادقی، زهرا (۱۳۹۱) بررسی قصه‌های عامیانهٔ فضل‌الله مهتدی و هانس کریستین اندرسن، پایان‌نامهٔ‌کارشناسی ارشد، دانشگاه سیستان و بلوچستان.

صبحی (مهتدی)، فضل‌الله (۱۳۹۵) افسانه‌های کهن ایرانی، تهران، هیرمند.

صدیق، سارا (۱۳۹۴) «نخودی مسافری کوچک از روزگارنو، بررسی و تحلیل قصهٔ نخودی با رویکرد

انسان شناختی»، نقد و تحلیل افسانه‌های ایرانی(۱)، تهران، کارگاه کودک.
علامی، ذوالفقار و کبری بهمنی (۱۳۹۵) «قصه‌شناسی تطبیقی با رویکرد کهن‌الگویی»، فرهنگوادبیاتعامه، سال ۴، شمارهٔ ۱۰، صص ۱۴۱-۱۶۴.
کریستن‌سن، آرتور (۱۳۸۳) نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌های ایرانیان، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، نشر چشمه.
گریم، یاکوب و ویلهلم گریم (۱۳۸۶) قصه‌های شب، ترجمهٔ سپیده خلیلی، تهران، قدیانی.
---------- (۱۳۹۱) تام بندانگشتی، بازنویسی آدری دالی، ترجمهٔ سیدعلی کاشفیخوانساری، تهران، قدیانی.
نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۱) «به سوی تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی و نقد تطبیقی»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۹، شمارهٔ ۳۸، صص۱۱۶-۱۱۷.
هیراتا، شوگو (۱۳۹۶) نیم‌وجبی، ترجمهٔ سبا بابایی، تهران، قدیانی.
---------- (۱۳۹۴) بندانگشتی، ترجمهٔ بیژن نامجو، تهران، قدیانی.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و هفتم، تابستان ۱۳۹۹: ۴۵-۲۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی و تحلیل تطبیقی دجال در شعر فارسی و روایات اسلامی

الهام نظری*
اسماعیل تاج‌بخش**

چکیده

مسئلۀ دجال در بیشتر ادیان بیان شده و فتنه او بـه پیـامبران یـادآوری شـده اسـت. نخستین‌بار در رساله یوحنا به او اشاره شده اسـت. مقصـود یوحنـا از دجـال، کسـانی هستند که دربارۀ تجسم مسیح، آراء گوناگون دارند، و نیز هر روحی که تجسم عیسـی را انکار کند، دجال است. اما پیش‌زمینه‌های شکل‌گیری مفهوم دجـال را مـی‌تـوان در مباحث مکاشفاتی و فرجام‌شناسانه دوره‌هـای اولیـه تـاریخ یهـود، بـه ویـژه در کتـاب دانیال یافت. این موضوع در متون اسلامی نیز به صورت‌های گوناگون آمده و در مـورد اصل آن احتمالاتی داده شده است. برخی معتقدند که شخص است، برخی معتقدنـد، نوع و وصف است. با ورود مضامین قرآنی و اسلامی به ادب فارسـی، مضـامین مربـوط به دجال نیز مورد استفادۀ شاعران قرار گرفته و در شعرشان انعکاس یافته است. قصـد شاعران از بیان این مضامین صرفاً تلمیح نبوده، بلکه از آنهـا بـرای بیـان دیـدگاه‌هـای خود در قالب تشبیه و استعاره، نماد استفاده کرده‌اند. هر چند دجال شخصیتی منفـور است و در شعر فارسی بازتاب گسترده‌ای نداشته است؛ با وجـود ایـن، همـین بازتـاب کم، ویژه و قابل توجه اسـت.در شـعر فارسـی «شـخص بـودن دجـال» غالـب اسـت و شاعران به احتمالات دیگری که در متون اسلامی دربـارۀ او داده شـده اسـت تـوجهی ندارند.این مقاله، چگونگی بازتاب دجال در دوحیطه متون اسـلامی و شـعر فارسـی را دربخش‌های جداگانه بررسی کرده و درضمن نتیجه‌گیـری، مقایسـه‌ای میـان ایـن دو حیطه در این موضوع به عمل آورده است.

واژه‌های کلیدی: دجال، عیسی مسیح، مهدی صـاحب‌الزمـان، روایـات اسـلامی، شـعر فارسی.

* نویسنده مسئول: کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران
enazary.65@gmail.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران e.taj37@yahoo.com

مقدمه

تأثیر قرآن و حدیث و روایات اسلامی در ادب فارسی را نمی‌توان انکار کرد. عموم شاعران و نویسندگان پارسی، خود مسلمان بوده‌اند و در بسیاری موارد اصرار ویژه‌ای در آوردن آیات و روایات اسلامی در شعر خود داشته‌اند؛ چنان‌که کمتر آیه و روایتی است که موضوع مضمون‌سازی و اشاره شاعران قرار نگرفته باشد. در این میان روایات مربوط به دجال نیز توجه شاعران را تا حدّی به خود جلب کرده است.

دجال در لغت از به معنای بسیار دروغگو (فیومی، ۱۴۰۵: «دجال»)؛ آب زر، قیر (معلوف، ۱۳۸۱: «دجال»)؛ گوهر شمشیر، گروه بزرگ (عبدالکریم، ۱۳۸۸: «دجال»)؛ جوشش بزرگ (ابن‌منظور، ۱۴۰۰: «دجال»): فریبنده و تلبیس کننده (دهخدا، ۱۳۷۷: «دجال») آمده استو در اصطلاح مردی کذاب است که در آخرالزمان ظهور می‌کند و مردم را می‌فریبد (همان)، (ابن‌منظور، ۱۴۰۰: «دجال»)، (عبدالکریم، ۱۳۸۸: «دجال»).

هدف این مقاله بررسی و مقایسهٔ دجال در متون اسلامی و شعر فارسی است. به منظور رسیدن به این هدف، ابتدا نظریات ادیان مختلف دربارهٔ دجال آورده شده است؛ سپس به بررسی دجال در متون اسلامی و شعر فارسی پرداخته؛ سیر بازنمود دجال و مضامین مربوط به او از زمان ورودش به شعر فارسی تا شعر معاصر توضیح داده شده است و در ضمن نتیجه‌گیری، مقایسه‌ای میان این دو حیطه در این موضوع به عمل آمده است.

بیان مسئله

در بررسی مضامین مربوط به دجال در شعر فارسی و روایات اسلامی دومسئله قابل توجه است: ۱. آیا مضامین مربوط به دجال در شعر فارسی و روایات اسلامی کاملاً یکسان هستند و هیچ تفاوتی با یکدیگر ندارند؟ ۲. دجال در شعر فارسی و روایات اسلامی شخص است یا نوع و وصف؟

پیشینهٔ تحقیق

در بررسی تطبیقی دجال در شعر فارسی و روایات اسلامی، پژوهشی انجام نشده است؛ اما دو مقاله وجود دارد که سیمای دجال را در شعر فارسی بررسی کرده است:

۱. دجال در شعر خاقانی، دکتر احمد احمدی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه تهران) بهار ۱۳۸۴، ۵۶ (۱۷۳): ۱۵۳-۱۷۲. این مقاله تنها به بررسی دجال در شعر خاقانی پرداخته است.

۲. بازتاب تصویر دجال در شعر فارسی از احمد گلی و رقیه رجبی، دوفصلنامهٔ تخصصی علامه، بهار و تابستان ۸۹، سال دهم، شماره ۲۶، صص ۱۴۸-۱۲۷. این مقاله ابتدا مطالب پراکنده‌ای را در مورد دجال از کتب مذهبی گوناگون آورده و سپس به بیان نکاتی کلی در مورد بازتاب دجال در شعر فارسیپرداخته است. نتیجه گیری این مقاله، غیرعلمی، تأثری و بی‌ارتباط به موضوع مقاله است. مقاله، هم در مقدمه، و هم در نتیجه‌گیری فقط به بیان مطالب مربوط به دجال در متون مذهبی اشاره می‌کند.

ضرورت تحقیق

دجال شخصیتی منفور است و در شعر فارسی بازتاب گسترده‌ای نداشته است؛ اما با همین بازتاب کم، ویژه و قابل توجه است. دجال و مضامین مربوط به او زمینه‌ای برای شاعر ایجاد کرده است که به بیان اندیشه‌های خود بپردازد. در این زمینه تنها دو مقاله (که قبلاً ذکر شد) نوشته شده است که به صورت کامل و منسجم به بررسی موضوع نپرداخته‌اند. اما مقالهٔ حاضر از ابتدا با بیان روش خود، به صورت منسجم با استفاده از منابع معتبر به بررسی موضوع پرداخته است.این پژوهش هم در حوزه مطالعات دینی، هم در حوزه مطالعات ادبی و هم در حوزه مطالعات اسطوره‌شناختی به کار محققان و پژوهشگران خواهد آمد.

بحث

دجال در ادیان مختلف

مسئلهٔ دجال در بیشتر ادیان طرح شده و در مورد او سخن گفته شده است.

«نخستین‌بار در رساله یوحنا به دجال اشارت رفته و مقصود یوحنا از [دجال] کسانی است که درباره تجسم مسیح، آراء گوناگون دارند. چنان‌که در نامه اول یوحنا ۳:۴ می‌گوید: «هر روحی‌که عیسی مجسم شده را انکار کند از خدا نیست و این است روح

دجال که شنیده‌اید که او می‌آید و الان هم در جهان است». نیز در اول یوحنا۲: ۱۸ می‌گوید: «شنیده‌اید که دجال می‌آید، الحال هم دجّالان بسیار ظاهر شده‌اند.» نیز در اول یوحنا۳: ۲۲ می‌گوید: «دروغ‌گو کیست جز آن‌که مسیح بودن را انکار کند، آن دجال است که پدر و پسر را انکار می‌نماید» (هاکس، ۱۳۷۰: دجال).

بسیاری جانور کتاب مکاشفه یوحنا را منطبق بر ضد مسیح دانسته‌اند. «وحش» را یوحنا چنین توصیف کرده است: «در این وقت جاندار عجیب دیگری دیدم از زمین آمد. دو شاخش مثل شاخ‌های بره بود و صدای وحشتناکش مثل صدای اژدها، پیش چشمان همه دست به معجزات باور کردنی می‌زد؛ مثلا از آسمان آتش به زمین می‌آورد، بزرگ و کوچک و فقیر و غنی را، برده و آزاد را وادار می‌ساخت روی دست یا پیشانی خویش علامت مخصوصی را خالکوبی کنند. هیچ کس نمی‌توانست شغلی به دست آورد یا چیزی بخرد، مگر اینکه علامت مخصوص این جاندار، یعنی اسم یا عدد او را بر خود داشته باشد. این خود معمایی است و هر که با هوش باشد، می‌تواند عدد جاندار را محاسبه کند. این عدد، اسم یک انسان است و مقدار عددی حروف اسم او به ۶۶۶ می‌رسد» (مکاشفه یوحنا، باب ۱۳، آیات ۱۸-۱۱).

یکی از نمادهای مورد استفاده شیطان پرست‌ها FFF است. عده‌ای بر این باورند که FFF همان ۶۶۶ است، زیرا F ششمین حرف از حروف زبان انگلیسی است که با این توضیحات آنتی کریست باز هم جریانی باطل است بر ضد حق پرستی (Barkun,1994: 103).

تقریباً اغلب مفسران اناجیل با استفاده از مکاشفه یوحنا، به دجال اشاره می‌کنند:

۱. برخی به «وحش» (یوحنا، باب ۷: آیه ۱۱). ۲. برخی به «اژدهای آتشگون» (همان: ۱۲). ۳. برخی به وحشی که ده شاخ و هفت سر دارد (همان: ۱۳ به بعد). ۴. بسیاری از محققان، دجال را بر وحشی که «دو شاخ مثل شاخ‌های بره» داشت و مانند اژدها» سخن می‌گفت (همان، ۱۱: ۱۳) یا بر وحش قرمزی که هفت سر و ده شاخ داشت» (همان: ۱۷) یا در نهایت به شیطانی که «از زندان خود خلاصی خواهد یافته و امت‌ها را گمراه خواهد کرد (همان، ۷: ۲۰) منطبق می‌دانند (The Catholic Encyclopedia, 2002: Antichrist).

در یک جمع بندی کلی سه رویکرد اصلی به ضد مسیح وجود دارد:

الف) اشخاصی که در قرون گذشته می‌زیستند و هلاک شدند، مانند: آنتیخیوس، اپیفانی و نرو، امپراطور روم (Encyclopaedia of Religion and Ethics:Antichrist).

ب) یک روح شریر یا یک نظام اجتماعی کلی، که به قدرت روم، حاکم جبار اورشلیم، اژدها در مکاشفه یوحنا، پیامبران دروغین و یا برخی از سیاستمداران و رهبران دینی جهان اشاره دارد (همان).

ج) کسی که در آینده خواهد آمد و جلوه اصلی او مخلوق هولناکی در آخرالزمان است و دجالان پیش از او، در حقیقت مقدمه آمدنش هستند. در زمان پایانی برخی از ایمان‌داران از دین برگشته به ارواح اغواکننده گمراه و تعالیم شیاطین تمسک می جویند (Pink, 1988: 2-21).

«اما یهودیان هم به ظهور کسی که با خدا خصومت ورزد و دارای قدرت فوق‌العاده باشد معتقد بوده‌اند. در کتاب دانیال، باب یازدهم از صفات این‌چنین شخص که ظاهر خواهد گردید گفت‌وگو شده و در باب هفتم همین کتاب هم در صورت رمز و اشاره از دشمن خدا سخن به میان آمده است، او کسی است که پادشاه را از میان می‌برد و با او خصومت و دشمنی می‌ورزد و دوران تسلط او سه سال و نیم است» (خزائلی، ۱۳۵۰: ۴۷۸).

پیش زمینه‌های شکل گیری مفهوم دجال را می‌توان در مباحث مکاشفاتی و فرجام شناسانه دوره‌های اولیه تاریخ یهود، به ویژه در کتاب دانیال یافت که در آن از پادشاه شروری سخن به میان می‌آید که دشمن خداوند است و در رأس سپاهی بزرگ می‌تازد، سه پادشاه را از میان بر می‌دارد، سه سال و نیم حکمرانی می‌کند و معبد خداوند را به بدترین آلودگی‌ها می‌آلاید و ویران می‌کند. این پیشگویی، که در میان یهودیان و سپس مسیحیان از اعتبار خاصی برخوردار بود، موجب آن شد که در هر دوره، پادشاه یا امپراتوری که نمونه چنین ظالمی بود، موضوع این پیشگویی به شمار آید و همه ویژگی‌های دیگر این شخصیت به او نسبت داده شود. به همین سبب، در طول تاریخ، کسانی چون آنتیوخوس چهارم، پومپی و کالیگولا، و سرانجام نرو شخص مورد نظر این پیشگویی شمرده شدند (Encyclopadia Britannica: Antichrist).

«از جمله چیزهایی که زرتشت در کتاب زند و اوستا گفته، این است که در آخرالزمان مردی پیدا شود که نامش «استدیریکا» است و معنای آن «مرد دانشمند» است

و او جهان را به دین و عدل بیاراید. در زمان او پتیاره‌ای پیدا شود کـه آفـت در مملکـت او بیفکند و بیست سال حکومت کند، پس از آن «استدیریکا» بـر اهـل عـالم مسـلط گـردد و عدل را زنده کند و ستم را بمیراند و سنت‌هـای تغیـر یافتـه را بـه حالـت نخسـتین خـود برگرداند و ملوک او را منقاد گردند و امور زیر امر او قرار گیرد و او دین را یاری دهد و امـن و آرامش به وجود آید و فتنه‌ها و محنت‌ها از بین برود» (رضی، ۱۳۸۰: ۱۸۲).

«مسلمین نیز مانند سایر ملل، حکومت عادله کامل را انتظار می‌کشند کـه ایـن حکومـت پس از یک دوران بـی‌نهایـت ظلمـانی خواهـد آمـد. دوران ظلمـت، زمـان «دجـال» و دوره‌ی سعادت و روشنی، دوران «مهدی موعود» علیه‌السلام است. به نظر مـی‌رسـد کـه ایـن تعبیـر، بیان دیگری از مبارزه خیر و شر و پیروزی نهایی یزدان بر اهریمن است» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۱۹۱).

دجال در روایات اسلامی

اصل دجال

در روایات اسلامی در مورد اصل دجال احتمالاتی داده شده است:

۱. مردی کذاب که در آخرالزمان ظهور می‌کند (صدوق، ۱۴۰۵: ۵۲۶).

امام صادق در روایتی از پیامبر در مورد اوصاف دجال گفته است: «دجال ادعای خـدایی می‌کند و در روز اول خروجش، هفتاد هزار یهودی و اولاد زنا و دایم‌الخمرها و غناخوان‌ها و اصحاب یهود و اعراب و زن‌ها از او پیروی می‌کنند» (شریف قرشی، ۱۳۸۴: ۲۹۸).

انس بن مالک از پیغمبر(ص) نقل می‌کند که فرمود:«به همه پیامبران در باره دجـال اندرز و هشدار داده شده است (همان).

۲. گروهی دروغ‌گو و فریب‌کار که در صدد فریب مردم باشند.

قیامت بر پا نشود تا اینکه سی نفر دجال که خود را پیغمبر می‌پندارنـد ظـاهر شـوند (ابی‌داوود، ۱۴۱۰: ۳۲۲/۲).

پیش از خروج دجال، بیش از هفتاد هزار دجال خروج خواهد کرد (متقی هندی، ۱۴۰۹: ۲۰۰/۱۴).

«دجال» از ریشـه «دجـل» بـه معنـای دروغ‌گـوی حیلـه‌گراسـت. در روایـات، از ایـن «دجال»ها و دروغ‌گویان، فراوان نام برده شده است. در برخـی، دوازده و در برخـی سـی،

شصت و هفتاد دجال آمده است. از میان این «دجال»ها، فردی که در دروغگویی و حیله‌گری و مردم‌فریبی سرآمد همه دجالان و فتنه او از همه بزرگ‌تر است، نشانه ظهور مهدی(ع) و یا برپایی قیامت است. بر این اساس، باید گفت که ما دو نوع دجال داریم: یکی همان دجال حقیقی و واقعی است که پس از همه «دجال»ها می‌آید و دیگری گروهی شیاد و دروغ گویند که دست به فریب‌کاری و تحمیق و گمراهی مردم می‌زنند» (مکارم شیرازی، ۱۳۵۷: ۱۹۲). یعنی اولی اصلی و حقیقی است؛ دومی مجازی و استعاری.

۳. مراد از دجال، همان سفیانی است (جمعی از نویسندگان، ۱۳۷۵: ۲۹۴)؛ ۴. دجال کنایه از کفر جهانی و سیطرهٔ فرهنگ مادی بر همهٔ جهان است. (همان: ۲۹۵) و (مکارم شیرازی، ۱۳۵۷: ۱۹۸)؛ ۵. مفهومی ذهنی است؛ مانند: سیمرغ و دیو و... که مصداق خارجی ندارد و مصداق واقعی آن در وجود معدودی از بشر صدق می‌کند (عمادزاده، ۱۳۶۲: ۳۴۲).

اوصاف دجال

صفات دجال در روایات، زشت و ناپسند است که حکایت از آلودگی و شرارت او می‌کند و در روایات پیامبر اسلام که از افراد مختلف و به صورت‌های گوناگون نقل شده، چنین آمده است که در اکثر موارد با هم تفاوت دارند:

چشم چپ او کور است (هیثمی، ۱۴۰۸: ۳۳۷/۷)؛ چشم راست او کور است (بخاری، ۱۴۰۱: ۱۷۲/۸)؛چشمش وسط پیشانی‌اش قرار دارد (ابن ماجه، بی‌تا: ۱۵۳۶/۲)؛ بین چشم‌هایش «ک ف ر» یا «کافر نوشته » شده است که هر مسلمانی آن را می‌خواند (مسلم، بی‌تا: ۱۹۵/۸)؛ موهایش نرم و صاف و تا پاهایش فروهشته است (بخاری، ۱۴۰۱: ۷۹/۸)؛ همراه او دو کوه از دود و آتش و کوهی از درخت و آب است و می‌گوید این بهشت و این جهنم است (مسلم، بی‌تا: ۵۲۸/۴).

نیز از امام علی (ع) روایت شده است: چشم راست ندارد و چشم دیگرش در پیشانی اوست و مانند ستاره صبح می‌درخشد؛ چیزی در چشم او وجود دارد که گویی آمیخته به خون است (صدوق، ۱۴۰۵: ۵۲۷).

خر دجال

در مورد چهارپایی که دجال برآن سوار است نیز روایات زیادی وجود دارد که از آن‌جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

«إنَّهُ یَخْرُجُ علَی الْحِمَارِ، عرضُ مَا بین أُذُنَیْهِ میلٌ» (صدوق، ۱۴۰۵: ۵۲۹).

وی بر الاغی سوار است که بین دو گوشش یک میل فاصله است.

«و له حمارٌ یَرکِبُهُ، عرضُ ما بین أُذُنَیْهِ إربَعون ذِراعاً» (متقی هندی، ۱۴۰۹: ۳۲۵/۱۴).

دجال بر مرکبی سوار است که فاصلهٔ بین گوش‌هایش چهل ذرع است.

از هر موی الاغ دجال، نغمه‌ای به گوش می‌رسد و آن نغمات باعث جذب شدن مردم سست و ناپرهیزگار به او است (الهامی، ۱۳۷۷: ۳۲۳).

جساسه در خدمت دجال

بنابر متون اسلامی و لغت‌نامه‌های معتبر، جساسه، حیوانی عجیب و بسیار پرمو است؛ به حدی که از زیادی مو، سر از دمش شناخته نمی‌شود (حائری یزدی، بی تا: ۲۲۶/۱) که در جزایر باشد و اخبار را به دست آورده و به دجال می‌رساند و در آخرالزمان با دجال ظاهر می‌شود (دهخدا: « دجال») و در جزایر بحر قلزم زندگی می‌کند (دمیری، ۱۳۸۹: ۱۷۸/۱) و (قزوینی، ۱۳۴۵: ۱۲۴).

مکان خروج دجال

دربارهٔ مکان خروج دجال، روایات متفاوتی نقل شده است؛ چرا که در روایتی، سجستان، در روایتی اصفهان و در روایاتی خراسان و... آمده است.

امام علی (ص) می‌فرمایند:«یَخرُجُ مِنْ بَلْدَةٍ یُقالُ لَهَا إصفهانُ» (صدوق، ۱۴۰۵: ۵۲۶).

او از شهری که آن را اصفهان می‌گویند.

پیامبر اکرم (ص) فرمود:«إنَّهُ یَخرُجُ مِنْ خَلَّةٍ بین شامَ وَ الْعِرَاقِ» (ابن ماجه، بی‌تا: ۱۳۵/۲).

«دجال از میان شام و عراق خروج می‌کند.

«الدَّجَّالُ یَخرُجُ بِالْمَشْرِقِ سَجِستانَ» (حلی، ۱۴۲۴: ۲۴۹).

دجال از مشرق و از سجستان خروج می‌کند.

«یَخرُجُ الدَّجَّالُ مِن المروِ مِن یهودیتِها» (متقی هندی، ۱۴۰۹: ۵۹۹/۱۶).

دجال از میان یهودیان مرو خروج می‌کند.

پایان کار دجال

در مورد اینکه دجال با چه کسی به مقابله برمی‌خیزد و چه کسی او را به قتل می‌رساند روایات متعددی وجود دارد؛ از جمله:

ابن اثیر می‌گوید: «گفته شده که عیسی بن مریم دجـال را در «جبـل دخـان» یعنـی کوه دود به قتل می‌رساند» (مجلسی، ۱۳۵۰: ۹۷۰/۱۳).

«قاتل دجال خود امام زمان است. اگر در بعضی از روایات سنی و شیعه و مسیحی و... رسیده که حضرت عیسی او را می‌کشد، اشتباه در تطبیق است؛ به‌خصوص که مسیحیان منجی عالم را به‌جای مهدی موعود عیسی بن مریم می‌دانند» (همان: ۹۶۹/۱۳).

دجال در شعر فارسی

دجال از قرن پنجم وارد شعر فارسی شـده اسـت و در شـعر کسـانی ماننـد قطـران تبریزی، ناصرخسرو، ابوالفرج رونی، امیرمعزی، مسعود سعد و عنصری ظاهر می‌شود. امّـا بسامد کاربرد مضامین مربوط به دجال، در بین شاعران قرن ششم، بیش از دیگر دوره‌هـا است. در میان آن‌ها، خاقانی با ۲۵ مورد و سنایی با ۱۶ مورد، بیشترین استفاده را از این مضامین کرده‌اند. شاید بتوان گفت مهم‌ترین دلیل پرداختن خاقانی به این مضـامین، آن باشد که او با آیین مسیحیت آشناست و اصرار ویـژه‌ای در آوردن مفـاهیم و اصـطلاحات این آیین در شعر خود دارد و از آنجا که دجال در تقابل با عیسی قرار می‌گیرد، موضوعی برای مضمون‌پردازی او شده است.

در شعر فارسی، بازتاب ویژهٔ دجال در اشعار عرفانی است. اولین‌بار سنایی، پایـه‌گـذار شعر عرفانی، از داستان دجال برای بیان اندیشه‌هـای خـویش سـود جسـته و دجـال بـا مفاهیم عرفانی و زاهدانه در شعر او گره خورده است. دجـال و مـرکبش در ایـن اشـعار، گاهی نماد جسم و گاهی نماد نفس هستندو زمانی‌که در تقابل با عیسی(ع) و مهـدی(ع) قرار می‌گیرند، تقابل جسم و نفس بهیمی با روح مطرح است؛ بـه ایـن معنـا کـه شـاعر، عیسی و مهدی را نماد روح و دجال یا مرکبش را نماد نفس و جسم قرار می‌دهد[۱].

بعد از سنایی شاعران دیگر نیز به پیروی از او، از مضامین مربوط به دجال برای بیـان تفکرات عرفانی خویش استفاده کرده‌اند.

عطار و عراقی، فلاسفه را دجالان یونانی می‌خوانند[۲].

دجال در غزلیات شمس مولوی[۳]، هجران از عالم معناست کـه مولـوی از آن شـکوه می‌کند و در مثنوی او، یک‌بار خود را نشان می‌دهد[۴] و همـان یـک‌چشـم ملعـون ضـد عیسی است، او در نقش وزیر مکار در صحنهٔ شعر مولوی ظاهر مـی‌شـود تـا ترسـایان را

بفریبد. مولانا می‌گوید این وزیر که در میان آنان نایب عیسی است، در باطن کسی است یک‌چشم، مانند دجال. به نظر می‌رسد مولوی با تشبیه وزیر مکار به دجال، گذشته از اینکه می‌خواهد زشتی وزیر را بیان کند، به دشمنی مسیح و دجال نیز گریز می‌زند.

دجال در شعر شاعران دیگر عصر مولوی و بعد از آن نیز کم‌وبیش[۵] انعکاس داشته است تا اینکه در شعر صائب، نمود چشم‌گیری پیدا می‌کند. صائب نیز همانند سنایی و شاعران عارف دیگر از مضامین مربوط به دجال برای بیان اندیشه‌های عرفانی خویش سود می‌جوید و از آنجاکه استاد مسلم اسلوب‌معادله است، تقابل عیسی و دجال برای او این زمینه را ایجاد می‌کند که اسلوب معادله‌های زیبا بیافریند.

ادیب‌الممالک فراهانی از مضامین مربوط به دجال، برای توصیف فضای عدلیهٔ وقت استفاده می‌کند[۶]. و از شاعران معاصر حمید سبزواری[۷]، احمد عزیزی[۸] و شفیعی کدکنی[۹] در شعر خود به دجال اشاره دارند. شفیعی کدکنی اوضاع عصر پهلوی را طلوع صبحدمان خروج دجال می‌داند و به کشت وکشتارهای عصر پهلوی تعریض می‌زند.

«واقعه دجال در روایات فولکوریک هم آمده و اگر به داستان ظهور دجال در ادبیات ترکی نظری بیفکنیم، متوجه خواهیم شد که تا چه اندازه مردم عامی بر این واقعه باور دارند» (گلی و رجبی، ۱۳۵: ۸۹).

اوصاف دجال

یک‌چشم بودن دجال

تقریباً بیشتر شاعرانی که دربارهٔ دجال سخن گفته‌اند، او را یک‌چشم می‌دانند و بر اساس یک‌چشم بودن، آرایه‌ها و تعبیرات متفاوت آفریده‌اند.

او به سر دجال یک چشم لعین　　ای خدا فریاد رس نعم المعین

(مولوی، ۱۳۷۹الف: ۱۶)

چرا سوزن چنین دجال چشم است　　که اندر جیب عیسی یافت مأوا

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱/ ۴۱)

کور بودن دجال

باوجوداین‌که بیشتر شاعرانی که دربارهٔ دجال سخن گفته‌اند، دجال را یک‌چشم می‌دانند، امیرخسرو دهلوی، عمادالدین نسیمی، صفای اصفهانی، شاه‌نعمت‌الله ولی، در

شعر خود کوربودن را به دجال نسبت داده‌اند؛که بر بی بصیرتی و کوری درون دجال نیز دلالت دارد.

خام‌تر گردد ز پند معنوی دانای خام　　کورترگردد ز باد عیسوی دجال کور
(امیر خسرو دهلوی، ۱۳۶۱: ۳۳۰)

مگو با منکر رویش حدیث آن لب، ای عاشق　　که در دجال نابینا نگیرد نفخهٔ عیسی
(نسیمی، ۱۳۷۲: ۲۹۱)

دجال نبرد راه بر مهدی　　خورشید ندید کور مادرزاد
(صفا، ۱۳۳۷: ۴)

ده چیز نبی حق به امت　　فرمود علامت قیامت
اول دود از جهان برآید　　دنیا پس از آن بسی نپاید
آنگه دجال کور ناخوش　　پیدا گردد چو آب و آتش
(شاه نعمت الله ولی، ۱۳۵۵: ۸۱۳)

خر دجال

به عقیدهٔ شاعران همراه دجال خری است که سرگین آن برای پیروان او به ازخرماست و آوازش به نغمهٔ هزارآوا می‌ماند:

شنیده بودم دجال را خری باشد　　که پیروان را سرگین او به از خرماست
نهیق آن خر و آواز تیزش از بم و زیر　　به گوش آنان چو نغمهٔ هزارآواست
(ادیب الممالک، ۱۳۵۵: ۹۲)

چون سگ درنده گوشت یافت نپرسد　　کین شتر صالح است یا خر دجال
(سعدی، ۱۳۴۰: ۱۲۰)

جساسه

شیخ محمود شبستری و ادیب‌الممالک فراهانی جساسه را همان خر دجال می‌دانند.

نگر دجال اعور تا چگونه　　فرستاده است در عالم نمونه
نمونه باز بین ای مرد حساس　　خر او را که نامش هست جساس
(شبستری، ۱۳۸۲: ۸۳)

وقت است که هر موری، سمیرغ نشان گرد　　وز باد بهاری مست چون باده کشان گردد

وقت است که بندد زین، دجال به جساسه　　کژدم به کشیک آید در خانه چلپاسه
(ادیب الممالک، ۱۳۵۵: ۵۱۶)

طبل دجال

نظامی گنجوی در اقبال‌نامه، طبلی را برای دجال قائل شده است:

همه شهر از آواز آن طبل تیز　　برآشفته گشتند چون رستخیز
دویدند بر طبل کآمد نفیر　　چو بر طبل دجال برنا و پیر
(نظامی، ۱۳۷۸: ۲۱۹)

مکان خروج دجال

مکان خروج دجال در شعر فارسی اصفهان است و شاعران معتقدند که نشیمن دجال، چاهی در اصفهان می‌باشد.

به چاه وبل بود سرنگون مخالف تو　　بدان مثابه که به چاه اصفهان دجال
(قاآنی، ۱۳۳۶: ۵۰۹)

از صفاهان ز چه سخت نفوری کاین شهر　　بُنگَه محتشمان است و کریمان زمن
نوز دجال از این شهر نکرده است خروج　　کش نفوری تو چه افریشته از اهریمن
(بهار، ۱۳۶۵: ۵۴۸)

تقابل دجال با حضرت مهدی و حضرت عیسی

برخی از شاعران، حضرت عیسی و برخی حضرت مهدی را کشندهٔ دجال می‌دانند ودر تقابل با او می‌نشانند. زمانی‌که این تقابل مطرح می‌شود، درواقع تنها بیان یک واقعه نیست؛ بلکه زمینه‌ای است تا شاعر رویارویی چیزهایی دیگر مانند رویارویی عقل و عشق، زمستان و بهار، بخل و سخاوت، خوبان و بدان و ... را به تصویر بکشد. علاوه براین شاعر دو چیز را نیز در نظر دارد: گاه قصدش از تقابل، ضدیت دو چیز و گاه برتری چیزی بر چیزی دیگر است، به عنوان مثال زمانی‌که زمستان در برابر بهار قرار می‌گیرد، ضدیّت آن‌ها و زمانی‌که روح در برابر جسم قرار می‌گیرد برتری روح بر جسم، منظور است.

گر بگیرد دجال‌وار بخل جهان　　بود سخات چو عیسی کشندهٔ دجال
(سوزنی سمرقندی، ۱۳۳۸: ۲۴۸)

افسرسلطان گل جانب بستان رسید　　لشکر دیماه را عمر به پایان رسید...

عیسی گردون نشین گردن دجال زد　　مهدی کشور گشا صاحب دوران رسید
(نورعلیشاه، ۱۳۴۹: ۵۷)

روح فلک سوار مقید به جسم نیست　　عیسی سوار مرکب دجال چون شود
(صائب، ۱۳۸۳: ۳۰۹/۱)

مال را دجال دان و عشق را عیسی شمار　　چون شدی از خیل عیسی گردن دجال زن
(سنایی، ۱۳۴۱: ۹۷۴)

تو آدمی و همه دشمنان تو ابلیس　　تو مهدی و همه حاسدان تو دجال
(انوری، ۱۳۷۲: ۲۸۵)

نتیجه‌گیری

هرچند در پی پرسش‌های گوناگونی که دربارهٔ مشخصات دجال از معصومان شده است و ایشان به بیان ویژگی‌های او پرداخته‌اند؛ اما این موضوع هم‌چنان در هاله‌ای از ابهام قرار دارد و به نظر می‌رسد به احادیثی که روایت کرده‌اند؛ به مرور زمان شاخ و برگ داده شده است.گروهی دجال را باوجود ویژگی‌های شگفتی که در روایات برای او برشمرده شده است، موجودی واقعی می‌دانند که در آخرالزمان ظاهر شده و به فریب‌کاری می‌پردازد و گروهی به دلیل ویژگی‌های افسانه‌ای، او را موجودی نمادین دانسته‌اند و معتقدند روایات در مورد او بیشتر به زبان استعاره سخن گفته‌اند، بر این اساس، منظور از دجال، شخص دجال نیست، نوع دجال است؛ پس دجال‌ها خواهند بود نه دجال؛ یعنی افرادی که با توسل به حیله و نیرنگ درصدد فریب مردم هستند؛ ولی با این حال ممکن است یکی از آنان که تبلور این صفات در وی از همه بیشتر است نشانهٔ ظهور باشد.

با ورود مضامین قرآنی و اسلامی به ادب فارسی، مضامین مربوط به دجال -صرف‌نظر از این‌که افسانه‌اند یا واقعیت- نیز ازجمله این مضامین است که در ادب فارسی انعکاس پیدا کرده است. هرچند این انعکاس زیاد نیست؛ ولی همین مقدار کم نیز قابل بررسی است.

بر اساس بررسی و مقایسه‌ای که بین مضامین مربوط به دجال در متون اسلامی با بازتاب آن ها در ادب فارسی انجام شده است؛ چند چیز قابل توجه است:

۱. در مورد اصل دجال در متون اسلامی چند احتمال وجود دارد که دو احتمال

شخص بودن و نوع بودن غلبه دارد؛ اما در شعر فارسی«شخص بودن دجال» غالب است و به احتمالات دیگری که در متون اسلامی وجود دارد، توجهی نمی‌شود.

۲. از میان ویژگی‌های ظاهری متعددی که در متون اسلامی برای دجال ذکرشده شاعران فقط به ویژگی یک‌چشم بودن او توجه دارند و علاوه‌براین، کوربودن را نیز به او نسبت داده‌اند در حالی‌که در متون اسلامی به این صفت(کور بودن دجال) برای دجال اشاره‌ای نشده است.

۳. برخی از شاعران، مهدی؛ برخی، عیسی و برخی هر دوی آن‌ها راکشنده دجال و در تقابل با او می‌دانند، شاید این برخاسته از دوگانگی‌یی باشد که در خود روایات موجود است؛ چنان‌که روایتی، عیسی و روایتی، مهدی را کشندهٔ دجال می‌داند.

زمانی‌که شاعر تنها عیسی و یا تنها مهدی را در تقابل با دجال می‌نشاند، شاید به این علت باشد که تنها، شاعر، یک روایت را دیده و بر اساس همان یک روایت شعر سروده است و یا شاید شاعر روایات متناقض را دیده و بر اساس دیدگاه‌ها و استدلال‌های خود، ترجیح داده یکی از آن‌ها را برگزیند.و زمانی که شاعر هم مهدی و هم عیسی را در برابر دجال قرار می‌دهد شاید به این دلیل باشد که شاعر نخواسته یکی را بر دیگری برگزیند و این تقابل، فقط، دست‌مایه‌ای برای بیان عقاید او شده است و این‌که مهدی، دجال را می‌کشد یا عیسی، برایش بی‌اهمیّت بوده است.

۴. چهارمین نکته در ارتباط با خر دجال و جساسه است.

در متون اسلامی جساسه و خر دجال دو چیز متفاوت هستند. جساسه، حیوانی است که برای دجال تجسّس می‌کند و اخبار را به دجال می‌رساند ولی خر دجال، مرکبی است که دجال بر آن سوار است. و در ادب فارسی، هرچند اکثر شاعران خر دجال را، مرکب دجال می‌دانند امّا چنان‌که اشاره شد، شیخ محمود شبستری و ادیب‌الممالک فراهانی جساسه را هم همان خر دجال معرفی می‌کنند.

۵. مکان خروج دجال: متون اسلامی، مکان خروج دجال را اصفهان، خراسان، کرمان، مرو و ... بیان کرده‌اند؛ اما شاعران تنها اصفهان را مکان خروج او می‌دانند.

۶. طبل دجال: در متون اسلامی، این نکته که طبلی برای دجال وجود داشته باشد به چشم نمی‌خورد؛ ولی نظامی گنجوی در اقبال‌نامه، طبلی را برای دجال قائل شده است. شاید، منظور نظامی از صدای طبل، یکی از صداهایی باشد که از خر دجال به

گوش می‌رسد.

به نظر می‌رسد، این مضامین را یا خود شاعران دربارهٔ دجال ساخته و پرداخته اند یا از اندیشه‌های دیگری جز اندیشه‌های اسلامی؛ اندیشه‌های ادیان دیگر، باورهای مردم زمانه و... بر ذهن شاعران تأثیر داشته است؛ چنان‌که خاقانی به دلیل آشنایی یا آئین مسیحیت، اصطلاحات این دین را به وفور به کار می‌برد

پی‌نوشت

۱. چرا خر بنده دجال باشم — چو کردم بامسیحا هم وثاقی
(عراقی، ۱۳۷۵: ۲۸۴)

باجسم کس به بالا نمی‌رسد — دجال خرسوار به عیسی نمی‌رسد
(صائب، ۱۳۸۳: ۲۷۹۰/۳)

روح فلک سوار مقیّد به جسم نیست — عیسی سوار مرکب دجال چون شود
(همان: ۲/ ۱۹۵۶)

۲. چند از متکلمان بارد — وزفلسفیان عقل فعال
هم فلسفه همکلام بگذار — ازبهر فضولیان دخال
با عیسی روح همنفس شو — شو بگذار جدل برای دجال
(عطار، ۱۳۷۵: ۳۴۰)

۳. دجال هجر بر سرم از غم قیامت ست — لابد فسون عیسی و تیمارم آرزوست
(مولوی، ۱۳۷۹ب: ۱۹۶)

۴. او به سر دجالیک‌چشم لعین — ای خدا فریادرس نعم المعین
(مولوی، ۱۳۷۹الف: ۱۶)

۵. تا زتو دجال نفست را خر اندر آخر است — تو نه ای عیسی اگر مریم همی زاید تو را
(سیف فرغانی، ۱۳۴۱: ۷۸۸)

بر دل غم سیم و زر دنیا نگذاریم — بار خر دجال به عیسی نگذاریم
(صائب، ۱۳۸۰: ۲۷۹۰/۳)

سوزن ار دجال چشم است از چه رو — جان عیسی شد به مهرش مفتنن
(قاآنی، ۱۳۳۶: ۵۹۱)

گیتی دجال چشم عیسی گل را گرفت
پیرهن از تن کشید تن به سر دار زد
(ادیب الممالک، ۱۳۵۵: ۱۳۸)

۶. فضا و ساحت عدلیه یا رب از چپ و راست
تهی ز مردم دین‌دار و دین‌پرست چراست
شدم بجانب دارالقضا که تا ببینم
چگونه حکم کند آنکه بر سریر قضاست
گذشتم از در مقصوره گمان کردم
مقام و خانقه بلعم بن باعوراست
نشسته دیوی که هر که دیدش گفت
وکیل بلعم و نایب مناب برصیصاست
رخش میانه دستار سبز و ریش سیاه
بسان ابر سیه در میان ارض و سماست
به پیش روی، مازندرانی اهریمنی
نشسته با دم جانکاه، نطق دل فرساست
چنانکه دیوی با اهریمن برای شکار
به قول عامه پی بند و بست و جفت و جلاست
چو نامذ این دو بپرسیدم از یکی ذگفتا
نخست منکر روز جزا، رئیس جز است
شریف‌زاده ذنرغول ماده آنکه بنام
شریف‌زاده بد اکنون شریف بر علماست
دوم ولیدی از اولاد بید و اولاد است
که نه به چهر ورا شرم و نه به دیده حیاست
شنیده بودم دجال را خری باشد
که پیروان را سرگین او به از خرماست
نهیق آن خر و آواز تیزش از بم و زیر
به گوش آنان چو نغمه هزارآواست
کنون بدیدم دجال اصپهانی را
به پشت آن خر مازندرانی آمده راست
(ادیب الممالک، ۱۳۵۵: ۹۲)

۷. آمد امام محتشم کز کفر بستاند علم
وز جان ارباب ستم گیرد دمار دیگری
آن مهدی دجال‌کش بنمود خوش رخسار خوش
تا در دل دشمن زند اینک شرار دیگری
(سبزواری، ۱۳۶۸: ۱۸۸)

۸. صفوف زاده سفیان شکست از هیبت
ز ضربتی که به دجال رو سیاه رسید
(عزیزی، ۱۳۶۸: ۱۷۲)

۹. طلوع صبحدمان خروج دجال است
که آب را به گل و لاله راه می‌بندد
و روشنی را به جعبه‌های ماهوتی
و خون را در شیشه‌های سربسته
و باغ را به گل و لاله‌های کاغذیش
فجیع، آذین بسته.
(شفیعی کدکنی، ۱۳۵۷: ۶۲)

منابع

ابن ماجه (بی‌تا) سنن، ج۲، بیروت، دارالفکر.

ابن منظور، محمد ابن مکرم (۱۴۰۰) لسان‌العرب، بی‌جا، دارالمعارف.

ابن داوود (۱۴۱۰ق/۱۹۹۰م،) سنن، ج۲، بیروت، دارالفکر.

ادیب الممالک فراهانی، محمدصادق (۱۳۵۵) دیوان اشعار، تصحیح وحید دستگردی، تهران، کتابفروشی فروغی.

الهامی، داوود (۱۳۷۷) آخرین امید، قم، مکتب‌السلام، چاپ دوم.

امیر خسرو دهلوی، ناصرالدین (۱۳۶۱) دیوان اشعار، به اهتمام م، درویش، تهران، جاویدان.

انوری، اوحدالدین (۱۳۷۲) دیوان اشعار، ج۱، به اهتمام محمد تقی، مدرس رضوی، تهران، علمی-فرهنگی.

بخاری (۱۴۰۱ق/۱۹۸۱م) صحیح، ج۸، بیروت، دارالفکر.

بهار، محمدتقی (۱۳۶۵) نغمهٔ کلک بهار، به کوشش محمود رفعت، تهران، علمی.

ترجمه کتاب مقدس (ترجمه هزاره نو) (۲۰۱۷م) انگلستان، ایلام.

جمعی از نویسندگان (۱۳۷۵) چشم به راه مهدی، قم، دفتر تبلیغات اسلامی.

حائری الیزدی، علی (۱۴۲۲) الزام الناصب فی اثبات الحجهٔ الغائب، ج۱، بیروت، موسسه الاعلمی.

حلّی، حسن بن سلیمان، المحتضر، [بی‌جا]، المکتبهٔ الحیدریهٔ، ۱۴۲۴ق/ ۱۳۸۲ش.

خاقانی، بدیل‌الدین (۱۳۷۵) دیوان اشعار، ج۱، ویراستهٔ جلال الدین کزازی، تهران، مرکز.

خزائلی، محمد (۱۳۵۰) اعلام قرآن، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.

دمیری، شیخ کمال‌الدین (۱۳۸۹) حیاةالحیوان الکبری، ج۱، تهران، موسسه مطالعات تاریخ پزشکی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامه، زیر نظر دکتر معین و جعفر شهیدی، تهران، دانشگاه تهران.

رضی، هاشم (۱۳۸۰) حکمت خسروانی، [بی‌جا]، بهجت.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۴۰) کلیات سعدی، به کوشش مظاهر مصفا، تهران، کانون معرفت.

سبزواری، حمید (۱۳۶۸) دیوان اشعار، بامقدمه آیت‌الله خامنه‌ای وصادق آینه‌وند، تهران، کیهان.

سنایی، ابوالمجد (۱۳۴۱) دیوان اشعار، با سعی واهتمام مدرس رضوی، تهران، کتابخانهٔ ابن سینا.

سوزنی سمرقندی، شمس‌الدین (۱۳۳۸) دیوان اشعار، تصحیح ناصرالدین شاه‌حسینی، تهران، امیرکبیر.

سیف فرغانی (۱۳۴۱) دیوان، ج۱، به اهتمام وتصحیح ذبیح‌الله صفا، تهران، دانشگاه تهران.

شاه‌نعمت‌الله ولی (۱۳۵۵) کلیات اشعار، به سعی جواد نوربخش، تهران، خانقاه نعمت‌الله ولی.

شبستری، شیخ محمود (۱۳۸۲) گلشن راز، محمد رضا برزگر، تهران، زوّار.

شریف قرشی، باقر (۱۳۸۴) زندگانی خاتم الاوصیاء امام‌المهدی (عج)، ترجمه ابوالفضل اسلامی، قم، فقاهت.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۷) از زبان برگ، تهران، توس.
صائب تبریزی، محمدعلی (۱۳۸۳) دیوان اشعار، ج ۱، ۲و ۳، تهران، علم.
صدوق، (۱۴۰۵ق/۱۳۶۳ش)، کمال الدین و تمام النعمۀ، قم، مؤسسۀ النشرالاسلامی.
صفای اصفهانی، محمدحسین (۱۳۳۷) دیوان اشعار، به اهتمام و تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، اقبال و شرکاء،
عبدالکریم، عبدالرحیم (۱۳۸۸) منتهی‌الإرب، ج۲، تهران، دانشگاه نهران، موسسه انتشارات.
عراقی، فخرالدین (۱۳۷۵) کلیات اشعار، به کوشش سعید نفیسی، تهران، کتابخانۀ سنایی.
عطار، فریدالدین (۱۳۷۵) کلیات اشعار، به کوشش سعید نفیسی، تهران، کتابخانۀ سنایی.
عزیزی، احمد (۱۳۸۶) قوس غزل، تهران، کتاب نیستان.
عماد زاده، حسین (۱۳۶۲) زندگانی حضرت صاحب‌الزمان، تهران، قائم.
الفیومی، احمد بن محمد (۱۴۰۵) المصباح المنیر، تهران، دارالهجر.
قاآنی شیرازی، حبیب‌الله (۱۳۳۶) دیوان، تصحیح و مقدمۀ محمدجعفر محجوب، [بی‌جا]، [بی‌نا].
قزوینی، زکریا (۱۳۴۵) عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات، به تصحیح و مقدمه منوچهر ستوده، تهران، [بی نا].
گلی، احمد و رجبی، رقیه، (۸۹) ، «بازتاب تصویر دجال در شعر فارسی»، دوفصلنامۀ تخصصی علامه، سال دهم، شماره ۲۶، صص۱۴۸-۱۲۷.
المتقی الهندی، ۱۴۰۹ق/۱۹۸۹م، کنزالعمال، ج۱۴و۱۶، بیروت، مؤسسۀ الرسالۀ.
مجلسی، محمّد باقر (۱۳۶۲) بحارالانوار، ج۱۳، ترجمۀعلی دوانی، تهران، جاویدان.
مسلم النیسابوری [بی‌تا] صحیح، ج۸، بیروت، دارالفکر.
معلوف، لوئیس (۱۳۸۱) المنجد، تهران، ایران.
مکارم الشیرازی، ناصر (۱۳۵۷) مهدی، انقلابی بزرگ، قم، هدف.
مولوی، جلالدین (۱۳۷۹ الف) مثنوی معنوی، به سعی و اهتمام رینولد نیکلسون، تهران، امیرکبیر.
---------- (۱۳۷۹ب) کلیات شمس تبریزی، به اهتمام جواد اقبال، با مقدمۀ جواد سلماس‌زاده، تهران، اقبال.
نسیمی، عمادالدین (۱۳۷۲) زندگی و اشعارعمادالدین نسیمی، به کوشش یدالله جلالی پندری، تهران، نشرنی.
نورعلیشاه اصفهانی (۱۳۴۹) دیوان، به سعی جواد نوربخش، تهران، خانقاه نعمت الله ولی.
نظامی گنجوی، ابومحمد (۱۳۷۸) اقبال‌نامه یا خردنامه، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره.
هاکس (۱۳۷۷) قاموس کتاب مقدس، تهران، اساطیر.
هیثمی (۱۴۰۸ق/۱۹۸۸م) مجمع الزوائد، ج۱، بیروت، دارلکتب العلمیه.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۹) ، فرهنگ اساطیر و اشارات ادبیات فارسی، تهران، سروش.

Barkun, Micheal (1994) Religion and God, London, chapel Hill.

Society of Gentlemen (1915) Encyclopedia Britannica, vol2, Cambridge, Cambridge University Press.

James Hasting (1980) Encyclopedia of Religion and Ethics, vol1, Edinburgh, T&T, Clark.

Herbermann, Charles George (1907) The Catholic Encyclopedia, New York, The Robert Appleton Company (RAC).

Pink, A, W (1988) The Antichrist A Systematic Study of Satans Counterfeit Christ, USA, Kregel Publications.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و هفتم، تابستان ۱۳۹۹: ۷۶- ۴۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

مقایسه پادشاهی بوران ساسانی در شاهنامه و منابع تاریخی (در بررسی انتقادی یک بیت چالش برانگیز)

اکرم جودی نعمتی *

چکیده

بوران در آستانه فروپاشی ساسانیان به پادشاهی رسیده و در شاهنامه بـه نیکنـامی ستوده شده است؛ با این‌همه، فردوسی در آغاز پادشاهی او می‌گوید: «یکی دختـری بود بوران به‌نام/چو زن شاه شد کارها گشت خـام». ایـن بیـت در تنـاقض بـا ابیـات بعدی است و القا می‌کند تباهی اوضاع مملکت در آن زمان، ناشی از پادشـاهی ایـن زن بوده است. در پی پاسخ به این سؤال که «از دو سوی تناقض، کدام‌یـک حقیقـت دارد» و «علت تناقض یادشده چه می‌تواند باشد»، نویسنده مقاله، روایـت شـاهنامه از کشورداری بوران را به محـک منـابع تـاریخی زده اسـت. داده‌هـای تحقیـق نشـان می‌دهد هیچ گزارش منفی دربارهٔ بوران وجود ندارد و تمـام مورخـان، مفصـل‌تـر از فردوسی، کشورداری وی را به نیکی گزارش کرده‌انـد. پـس چـرا فردوسـی چنـین سروده است؟ نویسنده، با طرح احتمالاتی، به این نتیجه رسیده است که بیت مزبور نه در ارتبـاط بـا چگـونگی کشـورداری بـوران، بلکـه ناشـی از التـزام فردوسـی بـه پیش‌فرض‌هایی بوده که در سایه باورهای دینی روزگار وی شکل گرفته بود. ردیابی پیش‌فرض‌ها ما را به این حدیث منسوب به پیامبر (ص) می‌رساند: «قومی کـه زمـام امور خود را به دست زنی بسپارد، هرگز رستگار نمی‌شود». اسناد حدیث، اعتبـار آن را تأیید نمی‌کند و حـدیث در منـابع متقـدم شـیعی هـم نیامـده اسـت؛ امـا سـایهٔ

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه امام صادق(ع)، ایران joudi@isu.ac.ir

CC BY NC

فرهنگی اجتماعی آن در جامعه فردوسی موجب این پیش‌فرض شده است که اگر زن پادشاه شود، مملکت خراب می‌شود. پس شاعر در تناقض میان آن حقایق تاریخی و این پیش‌فرض‌اجتماعی مانده و نتیجه‌اش، تناقض در سرودن داستان بوران شده است؛ هرچند کلیت شاهنامه، نگاه منفی به زنان را تأیید نمی‌کند.

واژه‌های کلیدی: بوران ساسانی، فردوسی، شاهنامه، زنان شاهنامه، تاریخ ساسانیان، پادشاهی زنان.

مقدمه

زنان خردمند، فرمانروا و سلحشور جایگاه ویـژه‌ای در شـاهنامه دارنـد. ایـن جایگـاه، مرهون دو مؤلفـه مهـم اسـت: ۱. موقعیـت مثبـت زنـان در جامعـه باسـتانی ایـران کـه داستان‌های شاهنامه متعلق به آن دوره است. ۲. نگاه مثبت خود فردوسی که در مقایسه با بیشتر شاعران، از افق بازتری برخـوردار اسـت. بـا ایـن‌همـه، بـوران ساسـانی جایگـاه سزاواری در شاهنامه پیدا نکرده است.

او در سال‌های پایانی دولت ساسانیان بر تخت نشسته و فردوسی در فرصـتی کوتـاه، پادشاهی او را به نیکی تمام، توصیف کرده اسـت. بـا ایـن‌همـه، ناباورانـه مـی‌بینـیم کـه داستان او راچنین آغاز می‌کند: «یکی دختری بود بوران به نـام/چـو زن شـاه شـد کارهـا گشت خام». این بیت در تناقض آشکار با ابیات بعدی است.

نویسنده مقاله در راستی‌آزمایی دو سوی تناقض و علت تناقض، روایت شاهنامه را بـا معتبرترین منابع کهن تاریخی مثل طبری، یعقوبی، مسعودی، مقدسی و دینوری تطبیق داده و آثار متأخران مانند نولدکه، کریستن‌سن، بهار، زرین‌کـوب و خـالقی‌مطلـق را نیـز بررسی کرده است.

بررسی تاریخی نشان می‌دهد که بوران نسبت به دیگـر پادشـاهان دوره فتـور، تـوان بالاتری در عرصه‌های مختلف داخلی، خارجی و نظامی دارد. دادگری با مردم، توجـه بـه آبادانی کشور، انعقاد قرارداد دائمی صـلح بـا امپراتـور روم و پایـان دادن بـه جنـگ‌هـای فرساینده، مقابله با حمله اعراب، نصب فرماندهان نظامی و نظـارت میـدانی بـر تحـولات جنگ از ابعاد کشورداری اوست. زمانی هم که پادشـاه نیسـت، در مقـام داور بـه حـل و فصل مناقشات مردم می‌پردازد و در عـین حـال از فعـال‌تـرین و مقتـدرترین کنشـگران عرصه سیاست و سلطنت در معضلات کشوری است.

در بررسی پژوهشی، می‌بینیم اولاً- میزان توجـه فردوسـی بـه بـوران در مقایسـه بـا شخصیت‌های دیگر، و در مقایسه با تاریخ، بسیار اندک است و حجم ناچیزی از شـاهنامه را به خود اختصاص می‌دهد. ثانیاً- فردوسی از میان تمام حوادث مهم مربـوط بـه بـوران تنها به انتقـام بـرادرزاده خردسـالش مـی‌پـردازد کـه بیشـتر جنبـه خانـدانی دارد و بـه فعالیت‌های سیاسی اجتماعی او در سطح ملی، رابطه‌اش با دول خـارجی و مقابلـه‌اش بـا

حمله اعراب توجه نمی‌کند. ثالثاً- در تاریخ، قرینه‌ای دال بر اینکه خرابی اوضاع مملکت در آن مقطع زمانی ناشی از پادشاهی وی بوده باشد، وجود ندارد و بیت مورد بحث شاهنامه را منابع تاریخی تأیید نمی‌کند.

نویسنده سه فرضیه را برای علت کم‌التفاتی فردوسی به بوران، طرح می‌کند:۱. فردوسی اطلاعات تاریخی لازم را دربارهٔ بوران نداشته که از آنها استفاده کند؛۲. او شاعر زن‌ستیزی بوده و با پادشاهی زنان مشکل داشته؛۳. عاملی بیرون از خود فردوسی سبب این مسئله شده است.

فرضیه اول و دوم بی‌تردید رد می‌شوند؛ زیرا اولاً فردوسی در سرودن شاهنامه پژوهشگری تواناست که اطلاعات مورد نیاز حماسه‌اش را از منابع کهن و روایات شفاهی برمی‌گیرد. اطلاعات مربوط به ساسانیان و طبعاً بوران به علت نزدیکی به عصر فردوسی، کامل‌تر و در دسترس‌تر از پیشینیان بوده است؛ ذکر جزئیات پادشاهی خسروپرویز، شیرویه و یزدگرد در شاهنامه علی‌رغم عبور شتابزده از پادشاهی بوران، گواه این مطلب است. ثانیاً فردوسی نه تنها زن‌ستیز نیست، بلکه از مثبت‌اندیش‌ترین شاعران در مسائل زنان است. بخش‌های پیشین شاهنامه نشان می‌دهد که پادشاهی زنان هم سوژهٔ مناسبی برای داستان‌پردازی‌های اوست؛ مانند داستان شهر هروم و پادشاهی همای. پس پادشاهی بوران که ظرفیت بیشتری برای حماسه‌سرایی دارد، سوژهٔ مناسب‌تری می‌تواند باشد.

اما فرضیه سوم، مجهول مقاله حاضر را می‌گشاید. مهمترین عوامل اثرگذار اجتماعی بیرون از خود شاعر، دو رکن حکومت و دین است. فردوسی در مواجهه با سلطان محمود غزنوی و بی‌اعتنایی به هویت نژادی و معتقدات او نشان داده که سرودن شاهنامه در سیطره حکومت نیست؛ اما عامل دین از لون دیگری است. قداست معتقدات دینی و نفوذ آن در آحاد جامعه و خود شاعر، مانعی است در برابر هر آنچه تصور شود با دین زاویه دارد. پادشاهی و دخالت زنان در سیاست و حکومت، برخلاف جامعه باستانی ایران، جایگاهی در میان مسلمانان و متولیان دین نداشت.

در روزگار فردوسی مشهور بود که وقتی خبر بر تخت نشستن بوران را به حضرت محمد (ص) دادند، فرمود: «قومی که زمام امور خود را به دست زنی بسپارد، هرگز

رستگار نمی‌شود». این سخن در منابع متقدم حدیث شیعه نیامده و از نظر محتوا و استدلال پذیرفتنی نمی‌نماید؛ سلسلهٔ راویانش هم اشکالاتی دارد؛ اما صرف نظر از این که از پیامبر (ص) صادر شده باشد یا نه، در روزگار فردوسی، به عنوان حدیث شناخته می‌شد و مورد اعتقاد مسلمانان بود و موقعیت سیاسی اجتماعی زنان را تحت تأثیر قرار می‌داد.

لذا فردوسی وقتی می‌خواهد پادشاهی بوران را گزارش کند، از سویی امانتدار تاریخ و بن‌مایه‌های باستانی است و بر اساس آن، صفات نیک و کارهای مثبت بوران را در دوران پادشاهی‌اش گزارش می‌کند (هرچند گذرا) و از سوی دیگر ملتزم به پیش‌فرض‌هایی به عنوان الزامات دینی زمان خویش است که بر اساس آن اگر زن شاه شود، کارها خراب می‌شود؛ در کشاکش این دو سو، حقایق تاریخی با پیش‌فرض‌ها درمی‌آمیزد، شاعر دچار تناقض می‌گردد و بسیاری از ابعاد برجسته حکمرانی بوران به محاق می‌رود.

بدیهی است که انتظار نمی‌رود شاعر حماسی راوی محض وقایع تاریخی باشد؛ بلکه سخن بر سر تفاوت بهره‌گیری وی از ظرفیت‌های داستانی وقایع مشابه، و جست‌وجوی علت آن است.

پیشینه تحقیق

اطلاعات تاریخی دربارهٔ بوران ساسانی اندک، پراکنده و آمیخته با مطالب نادرست است که در پژوهش‌ها و نوشته‌های متعدد تکرار شده است. جست‌وجو در نمایه‌هایی مثل sid,irandoc,noormags,magiran, و پرتال جامع علوم انسانی نشان می‌دهد موضوع مقاله حاضر که بررسی میان‌رشته‌ای از پادشاهی بوران ساسانی در ادبیات (شاهنامه) و تاریخ است، پیشینه‌ای در پژوهش‌های محققان ندارد؛ حتی برخی ابعاد صرفاً تاریخی پادشاهی بوران که از منابع معتبر کهن استخراج و در مقاله حاضر بررسی شده است، در پژوهش‌های تاریخی معاصر دیده نمی‌شود.

پژوهشگرانی که پژوهش‌های ادبی با موضوع «زن در شاهنامه» نگاشته‌اند، مانند شمس‌الملوک مصاحب (۱۳۴۸)، امیر اکبری و فاطمه مسیح‌فر (۱۳۹۴)، محمدحسین مجدم (۱۳۹۶)، اکرم صالحی هیکویی (۱۳۹۶)، جایگاه قابل‌توجهی برای بوران قائل نشده‌اند و برخی اذعان کرده‌اند بوران در شاهنامه اقدام خاصی نکرده است که بتوان

ویژگی‌های شخصیتی او را برشمرد (مثل حسین علی‌نقی در مقاله «تحلیل شخصیت و نقش زنان در داستان‌های شاهنامه»، ۱۳۹۰). برخی دیگر هم وقتی به مصرع مورد بحث (چو زن شاه شد کارها گشت خام) رسیده‌اند، آن را محترمانه حذف کرده، جایش را خالی و بحثش را مسکوت گذاشته‌اند و گفته‌اند «این نظر شخصی شاعر است» (محمدجعفر یاحقی و فرامرز آدینه‌کلات در مقاله «زمینه‌های فروپاشی حکومت ساسانی بر اساس شاهنامه فردوسی»، ۱۳۸۷). چنان‌که ملک‌زاده بیانی هم در مقاله «پادشاهی پوراندخت، ملکه ساسانی و پژوهشی در باره سکه‌های زمان او» (۱۳۴۸) جای مصرع مذکور را خالی گذاشته است. اینها نشان می‌دهد که مصرع مزبور برای پژوهشگران، توجیهی نداشته است؛ اما درپی یافتن علت آن و تحلیل تناقض فردوسی نیز نبوده‌اند.

عناوین برخی پژوهش‌ها انتظار ایجاد می‌کند که پژوهشگر در آنها به بررسی داستان بوران و اولین بیتش در شاهنامه پرداخته باشد؛ لکن آنجا هم انتظار برآورده نمی‌شود. پژوهش‌های زیر از این دست است:

- «بیت‌های زن‌ستیزانه در شاهنامه» تالیف ابوالفضل خطیبی (۱۳۸۴)

- «نظری و گذری بر ناسازگاری‌های داستانی در شاهنامه فردوسی» تالیف حیدر قمری (۱۳۹۴)

- «مقایسه روایاتی چند از سلسله ساسانیان در شاهنامه و منابع تاریخی» تالیف ندا اخوان مقدم (۱۳۸۵).

در پژوهش‌های صرفاً تاریخی نیز بوران با اقبال زیادی مواجه نشده است. نمایه‌ها گویای آن است که پژوهشگران بیشتر به تحقیق و تحلیل سکه‌های بوران پرداخته‌اند که در دسترس بوده است. علاوه بر مقاله ملک‌زاده بیانی که پیشتر ذکر شد، به پژوهش‌های زیر در این زمینه می‌توان اشاره کرد:

- «زنان در سکه‌های ساسانی»: نسرین‌سادات شجاعی و عفت‌السادات افضل طوسی (۱۳۹۵)

- «دینار زرین ملکه ساسانی»: راجر کونتز و ویلیام واردان، ترجمه سامان رحمانی (۱۳۹۸)

- «زنان و پادشاهی: چند گفتار در باره ملکه بوران و خواهرش آذرمیدخت»: آنتونیو پانائینو، ترجمه سامان رحمانی (۱۳۹۶)

- «ایدئولوژی در اواخر امپراتوری ساسانیان و به قدرت رسیدن بوران»: هاله عمرانی و سامان رحمانی (۱۳۹۸). این مقاله به نحو آشکاری بر اساس مقاله پانائینو نوشته شده است.

- پایان‌نامه ارشد با عنوان «پادشاهی زنان در عصر ساسانی با تکیه بر مشروعیت خاندانی» پژوهش سمیرا بیگ‌مرادی با راهنمایی سیروس نصرالله‌زاده (۱۳۸۹).

سه تحقیق اخیر به بررسی «فره» یا «خوره» و نقش آن در مشروعیت بخشیدن به پادشاهی در خاندان ساسانیان پرداخته و نمادهای فره را در نقوش سکه، طراحی و رنگ لباس وتاج بوران و خواهرش آزرمیدخت بررسی کرده‌اند. از نتایج تحقیق این است که بوران با تقویت مشروعیت خود برای پادشاهی، در عین‌حال می‌کوشیده شکوه خاندان را برگردانده، احیا کند.

- در مقاله «دادگری در اندیشه سیاسی ساسانیان» پژوهش مژده بازارنوی، کریم دینارووند و شهرام جلیلیان (۱۳۹۶) هم با اشاره به پیشینه دادگری در اساطیر و تاریخ ایران، شالوده سیاسی ساسانیان و اهتمام ایشان، از جمله بوران، بر عدالت و دادگری بررسی شده است.

- مقاله ارزشمندی هم از محمدتقی بهار با عنوان «دومین ملکه ایرانی» (۱۳۲۲) وجود دارد که فارغ از نظر فردوسی به بوران، ابعاد تاریخی پادشاهی بوران را بررسی کرده است. در مقاله حاضر، از برخی نکات آن استفاده کرده‌ایم.

دوران پادشاهی بوران

بوران[1] دختر خسرو پرویز، بیست‌وهشتمین شاه ساسانی بود که پس از مرگ برادرش شیرویه، چون مردی از خاندان شاهی باقی نمانده بود، به پادشاهی رسید. بر تخت نشستن بوران را مقدسی در پایان وقایع سال هشتم هجری آورده است (مقدسی، ۱۳۷۴، مجلد ۴- ۶: ۷۱۳) که مقارن بهار سال ۶۳۰ میلادی می‌شود. این تاریخ با نظر اغلب مورخان و پژوهشگران مطابقت دارد (ر.ک: خالقی‌مطلق، ۱۳۹۴: ۸۸).

مدت پادشاهی او در منابع مختلف به میزان قابل توجهی متفاوت است و بعضاً

گفته‌اند پادشاهی او با مرگش پایان یافته است. در منابع مختلف از شش‌ماه، هفت‌ماه، هشت‌ماه، یک سال و چندروز، یک سال و چهارماه، یک سال و نیم و دو سال پادشاهی بوران سخن رفته است (خالقی‌مطلق، همان؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۱۹۳). سکه‌های ضرب شده او نیز در سال‌های اول تا سوم فرمانروایی‌اش موجود است (کونتز و واردن، ۱۳۹۸: ۴۶)[۲]. ولی این مدت حتی در بیشترین صورت ضبط‌شده، گنجایش وقایعی را که در دوران وی رخ داده است، ندارد. بر تخت نشستن بوران در پایان سال هشتم هجری بوده و مورخان از مقابله او با حمله اعراب در سال سیزدهم هجری و پس از آن تا سقوط پایتخت، خبر داده‌اند. فاصله این دو بیش از پنج سال است؛ در حالی که مدت پادشاهی او را کسی پنج‌سال گزارش نکرده است. بهار با استناد به طبری می‌گوید از آنجا که بوران مورد اعتماد عامه بوده، علاوه بر پادشاهی، سِمَت عدل و حَکَم نیز داشته است و تا سال ۶۳۵م. /۱۳هـ او را گاه پادشاه می‌بینیم و گاه عدل (بهار، ۱۳۸۹: ۱۲۵). لذا همزمانی مرگ بوران با پایان دوره پادشاهی او مجعول است و به قیاس دیگر پادشاهان آن دوره صورت گرفته است که پادشاهی‌شان هنگامی پایان می‌پذیرفت که می‌مردند یا کشته می‌شدند؛ اما بوران پس از دوران پادشاهی‌اش، زنده بود و مقام پیشوایی و حَکَم داشت و همه جا در کارهای دشوار، دست‌اندر کار سیاست پایتخت بوده است (همان).

مدت پادشاهی بوران، کوتاه اما در مقایسه با دیگر پادشاهان دوره فتور، طولانی‌ترین دوره است؛ فاصله مرگ خسرو پرویز تا حمله اعراب و فروپاشی ساسانیان، حدود چهار سال است که در آن، یازده- و به‌قولی دوازده- تن بر تخت نشسته‌اند و در میان آنها پادشاهان دور روزه و چند روزه هم دیده می‌شود (ر.ک: نولدکه، ۱۳۵۸ و طبری، ۱۳۵۲)؛ ولی مدت پادشاهی بوران تا دو سال ذکر شده است؛ مضاف بر اینکه وی پس از پایان پادشاهی نیز با قدرت در امور مملکت فعال بود و نامش همطراز نام فرمانده‌کل جنگ مطرح می‌شد: «بوران دختر کسری در اختلافات مردم مداین داوری می‌کرد تا به صلح آیند... تا وقتی که یزدگرد را بیاوردند و هنگام آمدن ابوعبید ثقفی (فرمانده عرب) بوران داوری داشت و کار جنگ با رستم بود» (طبری، ۱۳۵۲، ج۴: ۲۴۲) و چنان‌که پس از این خواهیم گفت، حتی به فرماندهی جنگ در ترتیب دادن سپاه و گسیل نیرو کمک می‌کرد؛ بلکه فرمانده جنگ را هم او تعیین و نصب کرده بود.

شواهد متعدد و روشنی در تاریخ وجود دارد که نشان می‌دهد بوران پس از پایان

پادشاهی، زنده و کنشگر عرصه سیاست و سلطنت بوده است؛ به‌ویژه گزارش‌های طبری که در مقاله خواهد آمد، حاکی از آن است که بوران جوان پس از پایان پادشاهی، تا فروپاشی ساسانیان وسقوط پایتخت زنده بود و با تمام قوا در برابر عرب ایستادگی می‌کرد؛ اما فردوسی کوتاه‌ترین مدت (شش ماه) را برای پادشاهی بوران برگزیده است که با بیماری و مرگ ناگهانی او به پایان می‌رسد (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۸: ۳۹۵- ۳۹۶). طبعاً این مدت کوتاه، مجالی مناسب برای آن‌همه کوشش و فعالیت نمی‌تواند باشد و بستری مناسب هم برای داستان‌سرایی حماسی ایجاد نمی‌کند، بلکه به نظر نگارنده، راه را برای همان بیت اول هموار می‌کند.

اوضاع ایران در آغاز پادشاهی بوران

برای ارزیابی دقیق حکمرانی بوران، لازم است وضعیت کشور و دربار را هنگامی که وی زمام امور در دست گرفت، بررسی کنیم. بوران در روزگاری آشفته به پادشاهی رسید؛ بعد از برادرش شیرویه که پدر را با تحریک مخالفان کشت و برای آنکه در پادشاهی بی‌رقیب باشد، تمام هفده برادر خود و شاهزادگان ذکور را که به تعبیر طبری ادب‌آموخته و دلیر و جوانمرد بودند، جنون‌آسا به قتل رساند؛ بجز کودکی خردسال که از دست او به استخر فارس گریزاندند (یعقوبی، ۱۳۷۱، ج۱: ۲۱۳؛ طبری، ۱۳۵۲، ج۲: ۲۶۹؛ دینوری، ۱۳۶۴: ۱۴۱). این کشتار، یقیناً برای خاندان شاهی کمرشکن و زمینه‌ای برای مصائب تاریخی بعد از آن بود[۳].

از سوی دیگر، سیاست‌های انوشیروان (پدر پدربزرگ بوران) در برکشیدن سرداران و اسپهبدان و دادن قدرت فوق‌العاده به ایشان، اکنون نتیجه سیاسی بخشیده بود. بعضی که قدرت یافته بودند، سیاست‌های خاص خود را تعقیب می‌کردند و حتی مدعی سلطنت شده، جنگ‌های خونین به راه می‌انداختند. خسرو پرویز هم که می‌خواست با تمرکز بخشیدن به امور مالی، مانع جاه‌طلبی‌های آنها و اشراف زمیندار شود، با توطئه ایشان کشته شد. اکنون هر اسپهبد، ایالت تحت فرماندهی خود را به منزلهٔ اقطاع موروثی تصور می‌کرد و خود را از ملوک‌الطوایف قدیم می‌شمرد. مرزبانان برخی نقاط مانند مرو، سرخس و کوهستان تقریباً مستقل بودند و ممالک شرق مرو رود و نیز هرات از تسلط دولت خارج شده بود (یارشاطر و پژوهشگران کیمبریج، ۱۳۸۳، ج۳ «قسمت۱»: ۲۶۸؛

ویسهوفر، ۱۳۷۸: ۲۱۸- ۲۱۹؛ کریستین‌سن، ۱۳۸۴: ۴۸۰- ۴۸۱؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۱۹۱به‌بعد). این وضعیت، بزرگ‌ترین خطر برای یکپارچگی ایران در برابر قدرت‌های خارجی بود.

شیرویه پس از هشت‌ماه در بیست‌ودوسالگی به مرض طاعون درگذشت (یعقوبی، ۱۳۷۱، ج۱: ۲۱۳؛ طبری، ۱۳۵۲، ج۲: ۲۶۹؛ نولدکه، ۱۳۵۸: ۵۴۳) و چون اردشیر سوم پسر خردسال او را بر تخت نشاندند، فرخان شهربراز[۱]، یکی از همان اسپهبدان پر نفوذ که سابقاً فتوحات فراوانی را در انطاکیه، سوریه، مصر و فلسطین برای ساسانیان فراهم آورده بود و همواره طرف مشورت خسرو پرویز و شیرویه بود، سودای سلطنت در سر گرفت؛ بخش‌هایی از سرزمین‌های فتح شده را به هراکلیوس امپراتور روم برگرداند و با پشتیبانی او بر ساسانیان شورید؛ اردشیر خردسال را به بهانه اینکه در انتخابش با وی مشورت نکرده‌اند، کشت و خود بر تخت شاهی نشست (طبری، ۱۳۵۲، ج۲: ۲۶۹- ۲۷۰؛ فردوسی، ۱۳۸۶، ج۸: ۳۷۸ به بعد؛ نولدکه، ۱۳۵۸: ۵۴۳- ۵۴۴و۵۸۴). این ضربه مهلک و حرکت جدی برای خارج کردن پادشاهی از دست ساسانیان بود.

دوران پرشکوه شاهنشاهی ساسانی، علی‌رغم پیروزی‌های درخشان و خزانه‌های سرشار خسرو پرویز، با شیوه‌های نادرست حکمرانی و ستمگری‌های او رو به افول نهاده، پشتوانه مردمی و همراهی بزرگان را از دست داده بود. فتوحات گسترده یکی یکی از دست رفته، دشمنان خارجی سستی و فساد داخلی را به‌راحتی استشمام می‌کردند (یعقوبی، ۱۳۷۱، ج۱: ۲۱۲؛ نولدکه، ۱۳۵۸: ۵۲۶؛ یارشاطر و پژوهشگران کیمبریج، ۱۳۸۳، ج۳ «قسمت۱»: ۲۶۷به‌بعد؛ دیاکونوف، ۱۳۸۴: ۳۵۸به‌بعد). با مرگ خسرو و نادانی‌های شیرویه هم تشتت آرا و کشمکش میان صاحبان قدرت، بیش از پیش آشکار شده، حیات سیاسی خاندان و حاکمیت ارضی کشور در معرض نابودی قرار گرفته بود.

علاوه بر این آشفتگی‌های سیاسی، طاعون در عراق و مناطق غربی ایران، یک‌سوم تا نیمی از جمعیت را به کام مرگ فروبرد (مسعودی، ۱۳۷۰، ج۱: ۲۷۴) و سیل شدید و طغیان دجله هم نواحی جنوبی بین‌النهرین را فراگرفت (دیاکونوف، ۱۳۸۴: ۳۵۹). این‌همه موقعیت بسیار دشواری را برای مردم و حاکمیت پیش‌آورد.

جنگ‌های طولانی خسرو پرویز با روم شرقی که نیروی دفاعی کشور را ضعیف کرده

---

۱. در شاهنامه «فرایین گراز».

بود، و نیز تهدید مدام سرحدات از سوی جامعه جدید اعراب کـه آشـفتگی‌هـای داخلـی ایران، مایه گستاخی آنها شده بود (طبـری، ۱۳۵۲، ج۲: ۲۷۲؛ زریـن‌کـوب، ۱۳۷۱: ۲۸۶ بـه‌بعـد) مهمترین خطرهایی بودند که برای بلعیدن ایران، دهان گشوده بودند.

بوران در چنین موقعیتی به پادشاهی رسید؛ موقعیـت آشـفته‌ای کـه مـردان روزگـار برای او به ارث گذاشته بودند.

روش حکمرانی بوران

برای رسیدن به پاسخ سؤال آغازین مقاله، لازم اسـت چگـونگی کشـورداری بـوران و نتایج آن بررسی شود تا داوری دربارهٔ حکمرانی این زن و میزان واقـع‌نمـایی بیـت مـورد بحث شاهنامه میسر گردد. بررسی حاضر در سه بعد سیاست داخلـی، خـارجی و نظـامی صورت می‌گیرد:

سیاست داخلی

مهمترین اصل در سیاست داخلی بوران کـه همـه مورخـان بـه آن گـواهی داده‌انـد، دادگری است. مدیریت و تدبیر، اهتمام به وحدت و اتحاد، و توجه بـه امنیـت و آسـایش مردم مکمل این اصل اساسی بودند. این اصول البته منافاتی بـا قـدرت و قاطعیـت او در برابر دشمنان نداشت و در گرو مقام پادشاهی او هم نبود؛ چنان‌که هنگام شورش فرخان شهر براز و چیره شدنش بر پادشاهی، بوران هنـوز قـدرت شـاهی پیـدا نکـرده بـود و در تیسفون هم پس از کشتارهای شیرویه، دیگر مردی از خاندان باقی نمانـده بـود. وی بـه سرعت مدیریت امور را در دست گرفت و در گام نخست، به واسطه سـه تـن از وفـاداران شاهی، شهر براز را از میـان برداشـت (مقدسـی، ۱۳۷۴، مجلـد۱تـا۳: ۵۲۱؛ طبـری، ۱۳۵۲، ج۲: ۲۷۰). پس آنگاه که بزرگان او را به سـلطنت برداشـتند، انتقـام خـون اردشـیر بـرادرزاده خردسالش را هم از پیروز و همدستانش که اردشیر را به فرمـان شـهربراز کشـته بودنـد، گرفت (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۸: ۳۹۳- ۳۹۴؛ طبری، ۱۳۵۲، ج۲: ۲۷۰). این برخورد بـا کسـانی کـه مرتکب جنایت شده بودند، دور از انتظار نبود؛ اما ترس از خشونت‌های آینده را هم ایجاد می‌کرد. از همین رو، بوران برای رفع نگرانی بزرگان، به ایشان اطمینان داد که وحـدت و اتحاد برای او مهم است و انجمن را نخواهد پراکنـد، درویشـان را تـوانگر و بـدخواهان و دشمنان را از کشور دور خواهد ساخت و به سخن خردمنـدان گـوش فـراداده، بـر آیـین شاهان کشورداری خواهد کرد:

چنین گفت پس دخت بوران که من/نخواهم پراگندن انجمن
کسی را که درویش باشد ز گنج/توانگر کنم تا نماند به رنج
مبادا ز گیتی کسی مستمند/که از درد او بر من آید گزند
ز کشور کنم دور بدخواه را/بر آیین شاهان کنم گاه را
سخن بشنوم از لب بخردان/نپیچم ز آیین و راه ردان (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۸: ۳۹۳)

بوران در همان آغاز پادشاهی اعلام کرد که «نیت خیر دارم و به عدالت فرمان دهم». او نامه‌ها نوشت و نیک‌خواهی خویش را با مردم در میان نهاد و گفت امید دارد خداوند به روزگار وی چندان رفاه و آسودگی ببارد و کارها چنان استوار باشد که بدانند کشور گیری و پیروزمندی و فتنه‌نشانی، به صولت و شجاعت و تدبیر مردان نیست، بلکه این‌همه از خدای است. سپس مردم را به اطاعت و نیک‌خواهی، و درستکاری و میانه‌روی فراخواند (طبری، ۱۳۵۲، ج۲: ۲۷۰؛ یعقوبی، ۱۳۷۱، ج۱: ۲۱۴؛ بلعمی، ۱۳۷۴، ج۲: ۸۴۶).

همچنین دستور داد هرچه در ولایات، خراج از روزگار خسرو پرویز باقی مانده، به مردم بی‌نوا ببخشند و از دفترها پاک کنند (طبری، همان؛ مقدسی، ۱۳۷۴، مجلد۱تا۳: ۵۲۱). به گفته طبری، دادگری او را در هیچ روزگاری ندیده بودند. پراکندن اموال در میان اسواران و سرداران و راضی نگه داشتن آنها (مقدسی، ۱۳۷۴، مجلد ۱تا۳: ۵۲۱)، تعمیر پل‌هایی که در اثر سیل ویران شده، زندگی را بر مردم سخت کرده بودند (طبری، همان؛ نولدکه، ۱۳۵۸: ۱۶۳) و ساختن آتشکده‌ای بزرگ در محلی معروف به استینیه (مسعودی، ۱۳۷۰، ج۱: ۶۰۹؛ نولدکه، ۱۳۵۸: ۵۸۸) از کارهای او بود. فردوسی تأکید می‌کند که «همی داشت این زن جهان را به مهر» (۱۳۸۶، ج۸: ۳۹۵).

خردمندی، اخلاق‌مداری و مردم‌داری بوران، سبب شده بود وی پایگاه مردمی پیدا کند و مقبول ملت گردد. از همین رو، به گواهی طبری، سِمَت «شهریشت»[۴] داشت؛ مانند سِمَت عدل، حَکَم و رئیس صلحیه یا شورای حل اختلاف امروزی. هروقت بین مردم اختلافی روی می‌داد، بوران به سمت عدل و داور میان آنها صلح می‌افکند. وی این سمت را که افزون بر مقام شاهی بود، از زمان شیرویه و پیش از آن که خود پادشاه شود و نیز بعد از آن تا حمله اعراب و سقوط پایتخت، بر عهده داشت (ر.ک: بهار، ۱۳۸۹: ۱۱۷و۱۲۵).

بوران از همه ظرفیت‌های ممکن برای نجات کشور استفاده می‌کرد؛ در آستانه حمله

اعراب به ایران، چون خاندان شاهی را تهی از توانایی‌های لازم برای مقابله با وضع موجود دید، راه حلی در پیش گرفت که در میان پادشاهان سابقه نداشت و روزنه امیدی بود برای برون‌رفت از وضع موجود؛ رستم پسر فرخ را که اسپهبد خراسان و تواناترین اسپهبدان بود، فراخواند و به او پیشنهاد کرد که به مدت ده سال پادشاهی را بر عهده گیرد تا از سرزمین دفاع کند و پراکندگی را به جمعیت بدل سازد و بعد از ده سال، پادشاهی را به خاندان کسری بازگرداند. پس مجلسی از بزرگان و فرماندهان ترتیب داد و «مکتوبی برای رستم نوشت که کار جنگ پارسیان با توست و جز خداوند کس فرادست تو نیست و این کار به رضایت ماست و باید کسان به حکم تو تسلیم باشند و مادام که از سرزمین آنها دفاع کنی و برای جلوگیری از تفرقه کوشی، حکم تو بر آنها روان است.» آنگاه تاج بدو داد و به پارسیان گفت مطیع وی باشند (طبری، ۱۳۵۲، ج۴: ۲۴۲). اهمیت ماجرا به این است که نشان می‌دهد اولاً نجات کشور برای بوران بر هر امر دیگر اولویت دارد و برای نیل به آن، حاضر است کسی بیرون از خاندان را قائم‌مقام پادشاهی سازد؛ چیزی که در نظام پادشاهی، خط قرمز شمرده می‌شد. ثانیاً وی در زمانی چنین تصمیمی می‌گیرد و به اجرا می‌رساند که خود پادشاه نیست؛ ولی اقتداری دارد که می‌تواند برای نظام سیاسی کشور تصمیم بگیرد و فرمانده جنگ تعیین کند و دیگران هم تصمیم وی را بپذیرند. طبری تصریح می‌کند که در پی این تصمیم، قلمرو پارسیان مطیع رستم شد (همان).

البته این پیمان ده ساله به پایان نرسید و با اختلافاتی که بعدا درمیان بزرگان پدید آمد، رستم از بوران خواست فهرستی از زنان رسمی و غیررسمی پدرش و خاندانش را فراهم کند و پس از جستجوی فراوان، یزدگرد را از تبار خسرو و مادری گمنام پیدا کردندکه به صورت متواری درفارس می‌زیست و او را به شاهی برداشتند (همان: ۲۶۶-۲۶۷). نقش ضعیفی که یزدگرد از سر جوانی و ناپختگی، در جنگ با اعراب از خود نشان داد و طبری از او به عنوان مردی کوته‌بین و لجوج یاد می‌کند که از تدبیر چشم می‌پوشد (همان، ج۵: ۹)، ثابت کرد که تدبیر بوران‌دخت در انتخاب رستم به قائم‌مقامی، بیشتر به صلاح مملکت بود.

سیاست خارجی

سیاست خارجی بوران مبتنی بر صلح و تعامل مسالمت‌آمیز با همسایگان بود و

می‌کوشید سایه جنگ را از سر کشور دور سازد.

جنگ‌های مستمر میان ایران و روم شرقی که از دیر باز شروع شده بود، یکی از علل مهم فرسودگی منابع انسانی، توان اقتصادی و تضعیف مملکت بود. خسرو در جریان جنگ‌های خود با رومیان به سال ۶۱۴م. صلیب چوبی مقدس را که مسیحیان معتقد بودند حضرت مسیح بر آن مصلوب شده است، به ایران آورده بود و می‌پنداشت احترامی که صلیب مزبور نزد رومیان دارد، موجب می‌شود هرچه خسرو بخواهد آنها انجام دهند (دینوری، ۱۳۶۴: ۱۳۹)؛ اما این امر سبب ادامه جنگ میان دو امپراتوری شده بود. بوران‌دخت که آثار زیان بار این گروگان‌گیری را می‌دید، با تدبیر و درایت خود به آن وضعیت فرساینده پایان داد و صلیب مقدس را به دربار هراکلیوس، امپراتور روم‌شرقی بازگردانید و با او پیمان صلح دائم بست (طبری، ۱۳۵۲، ج۲: ۲۷۰؛ نولدکه، ۱۳۵۸: ۵۴۷؛ کریستن‌سن، ۱۳۸۴: ۴۷۸).

قول دیگری از منابع غیر مسلمان می‌گوید صلیب مزبور اندکی قبل از پادشاهی بوران، و در سلطنت کوتاه شهربراز به اورشلیم فرستاده شده بود و شیرویه هم قبلاً مذاکراتی با امپراتور روم داشته که البته به نتیجه نرسیده بود (نولدکه، ۱۳۵۸: ۵۸۸- ۵۸۹؛ کریستین‌سن، ۱۳۸۴: ۴۷۸؛خالقی‌مطلق، ۱۳۹۴: ۸۹- ۹۰). اگر این روایت درست باشد، دیپلماسی خارجی بوران را برجسته‌تر می‌سازد؛ زیرا نشان می‌دهد وی در موقعیتی پیروز میدان مذاکره شده است که برگ برنده یعنی صلیب مقدس هم از دست رفته بود تا بتواند به وسیله آن از امپراتور روم امتیاز بگیرد. علاوه بر این، شهربراز را که از حمایت هراکلیوس برخوردار بود، به‌تازگی مأموران بوران‌دخت کشته شده بودند. در این فضای غبارآلود و نامطمئن، بوران‌دخت توانست مذاکرات موفقی را پیش ببرد و پیمان صلح دائم با امپراتور روم را امضا کرده، نقطه پایانی بر جنگ‌های فرسایشی بگذارد. این پیمان که بعدها نیز استوار ماند، برای آسوده‌خاطر شدن از سوی روم و حفظ امنیت کشور در مقابل اعراب که خود را آماده حمله به ایران می‌کردند، ضروری بود.

طبری تصریح می‌کند که بوران هدیه‌ای هم به خدمت پیامبر اسلام (ص) فرستاد و حضرت هدیه او را پذیرفت (طبری، ۱۳۵۲، ج۴: ۲۴۲). این کار بوران، طبعاً با معیارهای مادی سنجیده نمی‌شود و ارزش آن زمانی آشکار می‌گردد که با رفتار پدرش مقایسه شود که چون نامه پیامبر (ص) را مبنی بر دعوت به اسلام دریافت کرد، خشمگنانه آن را

پاره کرد و از سر غرور قدرت، کس فرستاد تا حضرت را دستگیر کرده به پیشگاه او ببـرد (طبری، ۱۳۵۲، ج۳: ۲۳۱). رفتار بوران نشان می‌دهد کـه سیاسـت‌هـای ایـن بـانو در مقـام پادشاهی، تا چه اندازه سنجیده، مسالمت‌آمیز و به نفع منافع ملی کشورش بود. تا زمـانی که حضرت رسول (ص) در قید حیات بود، حمله‌ای از طرف اعراب به ایران انجام نگرفت. پس از وفات حضرت، در زمان ابوبکر برخی از اعراب به دست‌انـدازی در مرزهـا و غـارت دهقانان پرداختند و سپس در عهد عمر، حملات اصلی شروع شد.

شواهدی در تاریخ هسـت کـه نشـان مـی‌دهـد رسـتم قـائم‌مقـام منتخـب بـوران و فرمانده‌کل سپاه هم هنگام جنگ با اعراب، متمایل به صـلح و پـذیرش اسـلام بـود، امـا یزدگرد به عنوان پادشاه و عده‌ای از بزرگان با این امر موافقت نداشتند (مـثلاً ر.ک: طبـری، ۱۳۵۲، ج۵: ۱۹به‌بعد).

سیاست نظامی و دفاعی

مؤلـف مجمـل‌التـواریخ (۱۳۱۸: ۳۷) و نیـز حمـزه اصـفهانی در سـنی ملـوک الارض والانبیاء، تصویر بوران را با تبرزینی در دست نشسته بـر تخـت شـاهی وصـف کـرده‌انـد (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۴: ۹۰). تبرزین ابزار جنگی سواره نظام در دوره ساسانیان بود و وجود آن در دست بوران، توجه وی به نیروی نظامی کشور را نشـان مـی‌دهـد؛ چنـان‌کـه تصـاویر پادشاهان مرد هم با ابزارهایی مانند شمشیر، نیزه، تیر و کمان و سپر گزارش شده اسـت (ر.ک: پوربهمن، ۱۳۸۶: ۱۹۲- ۱۹۳).

بوران به صلح و آرامش اولویت می‌داد؛ اما از آمادگی دفاعی و نیروی نظامی هم غافل نبود. نخستین خطابه او در آغاز پادشاهی- که پیشتر آوردیـم- نشـان مـی‌دهـد کـه وی پشتوانه نظامی و دفاعی کشور را اتحاد مردم و با هم بودن بزرگان کشـوری مـی‌دانسـت. لذا آن را ضمن اولویت‌های خود به همگان هشدار داد. در عمل هم برای ایجـاد وحـدت، مدام کوشید.

در سیاست نظامی بوران، دو عامل دیگر هم نقش اساسـی داشـت: نخسـت، بخشـش اموال به سپاهیان که در واقع، ادامه سیاست نظامی پدرانش بود. دوم، دادگری و رعایـت جانب عدل و انصاف با سپاهیان. به نظر می‌رسد عامل دوم، در جهـت اصـلاح رفتارهـای پدرش بوده که از ستمگری او با مردم و خوارداشت بزرگان و نـاروا رسـاندن بـه آنهـا در تاریخ سخن رفته است (یعقوبی، ۱۳۷۱، ج۱: ۲۱۲). بنابراین، بوران در همان نامـه‌ای کـه در

آغاز پادشاهی، به شهرها فرستاد، اعلام کرد که سپاه دشمن را نمی‌توان شکست مگر به عطا و بخشش به سپاه خویش، و سپاه نتوان داشت مگر به عدل و داد و انصاف (بلعمی، ۱۳۷۴، ج۲: ۸۴۶). از نظر او داد و دهش به سپاه یکی از پایه‌های اقتدار نظامی بود و دادگری با مردم پایه دیگر آن که موجب مقبولیت پادشاه در کشور می‌شد و هزینه‌های مالی نظامیان را فراهم می‌آورد(۵).

بوران در بخشیدن اموال به سرداران و راضی نگه داشتن ایشان تردیدی به خود راه نمی‌داد (مقدسی، ۱۳۷۴، همان)؛ به‌ویژه که می‌دانست سیاست پدرانش دربارهٔ سرداران و باز گذاشتن دستشان در انباشت ثروت و اداره مناطق تحت فرماندهی‌شان، آنها را چنان پرتوقع کرده است که چاره‌ای جز نگاهداشت خاطرشان نیست؛ با این‌همه، برخی از ایشان به دلایلی که پیشتر گفته شد، در رویارویی سرنوشت‌ساز با دشمن، کارآیی لازم را در دفاع از کیان مملکت، نشان ندادند و حفظ مناطق تحت فرماندهی خود و کنار آمدن با حاکمان بعدی را ترجیح دادند. وحدت و اتحاد آسیب‌دیده از دوران پدر و برادر بوران هم با همه تلاش‌های او به‌طور کامل ترمیم نشد و در مقاطع مختلف جنگ نتوانست به نحو مطلوب، پشتوانه نیروی نظامی باشد.

مهمترین خطر نظامی در روزگار بوران، خطر اعراب تازه مسلمان بود. اوضاع داخلی ایران از اواخر پادشاهی خسرو پرویز رو به سستی نهاده بود؛ به‌ویژه پادشاه شدن زنی در ایران که عرب آن را نهایت پریشانی اوضاع می‌دانست، قبایل عرب سرحدات را که در واقع ساکن قلمرو ایران بودند، گستاخ کرده بود؛ چنان‌که در زمان خلافت ابوبکر و در پادشاهی بوران، دست‌اندازی‌ها و غارتها در مناطق مزبور شروع شد (دینوری، ۱۳۶۴: ۱۴۲؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۲۸۶ به‌بعد) و پس از به خلافت رسیدن عمر، حمله اصلی به سرزمین ایران انجام گرفت. گزارش مورخان نشان می‌دهد که حمله به ایران برای اعراب، آسان نبود و آنچه از قدرت ایران و نتایج جنگ با ایرانیان می‌دانستند، هراس ایجاد می‌کرد؛ اما گنج‌ها و غنایم هم وسوسه‌انگیز بود و سرانجام آنها را به حرکت درآورد (مقدسی، ۱۳۷۴، مجلد ۴تا۶: ۸۴۹؛ دینوری، همان؛ زرین‌کوب، همان: ۲۹۱).

آنگاه که عمر لشکر اعراب را به جنگ ایرانیان فرستاد، یزدگرد پادشاه بود، نه بوران. اما یزدگرد بسیار جوان و بی‌تجربه بود؛ چنان‌که مقدسی از او به عنوان کودکی یاد می‌کند که توان جنگ نداشت (مقدسی، ۱۳۷۴، مجلد۴تا۶: ۸۴۹)(۶). چون خبر به ایران

رسید، بزرگان نزد بوران‌جمع شدند و او مانند همیشه برای دفاع از مملکت به میانه میدان آمد و دوازده هزار تن از سواران برگزید و مهران را به فرماندهی ایشان گماشت و روانه جنگ کرد. ایشان در نبردی که به جنگ پل (جسر) مشهور شد، اعراب را سخت شکست دادند؛ چنان‌که مثنی[۷] در سپاه عرب از خشم و اندوه، ریش خود در دست گرفته بود و موهایش را می‌کند و فریاد می‌زد (مقدسی، ۱۳۷۴، مجلد۴تا۶: ۸۵۰؛ دینوری، ۱۳۶۴: ۱۴۵ به‌بعد؛ طبری، ۱۳۵۲، ج۴: ۲۴۷به‌بعد) [۸]. اما سپس در قادسیه، سرنوشت جنگ طور دیگری رقم خورد؛ رستم، فرمانده سپاه، ناجوانمردانه و غافل‌گیرانه کشته شد و هزیمت در سپاه ایران افتاد (طبری، ۱۳۵۲، ج۵: ۵۲).

بوران گرچه رسماً مسئولیت اداره کشور و جنگ را نداشت؛ با تمام توان در خدمت دفاع از سرزمین درآمد. مسعودی صراحتاً از حضور وی در میدان نبرد خبر داده است: «بوران با سپاه عمده ایران بیامد و عموم اسواران بیامدند و رستم پیش صف آنها بود و چون مسلمانان از آمدن او خبر یافتند، عقب نشستند... » (مسعودی، ۱۳۷۰، ج۱: ۶۶۸).

او در قامت یک فرمانده، گزارش‌های جنگ را دریافت و در آنها تأمل می‌کرد و فرمان‌های لازم را گاه شخصاً و گاه با همفکری فرماندهان جنگ صادر می‌نمود:

- «جاپان و نرسی از بوران کمک خواستند و او جالنوس[۱] را به کمکشان فرستاد و سپاه جاپان را بدو پیوست و گفت نخست سوی نرسی رود، آنگاه به جنگ ابوعبید شتابد» (طبری، ۱۳۵۲، ج۴: ۲۴۷: ۲۴۵).

- «رستم و بوران به نرسی گفتند سوی تیول خویش رو و آنجا را از دشمن خویش و دشمن ما حفظ کن و مرد باش» (همان).

- «وقتی فیروزان و رستم همسخن شدند که مهران را به جنگ مثنی فرستند، از بوران اجازه خواستند و چنان بود که وقتی کاری داشتند، به نزد وی می‌شدند تا با وی دربارهٔ آن سخن کنند. و چون رای خویش بگفتند، از شمار سپاه سخن آوردند. و چنان بود که پارسیان پیش از هجوم عربان، سپاه بسیار به جایی نمی‌فرستادند. همین‌که کثرت سپاه را با بوران بگفتند، گفت: چرا پارسیان مانند روزگار پیشین به سوی عربان نمی‌روند و چرا

۱- جالنوس وجالینوس معرب «گلینوش» شاهنامه (ج۸: ۳۱۸) است.

کار سپاه همانند آن نیست که پادشاهان پیشین می‌فرستاده‌اند؟ گفتند: در آن روزگار دشمنان ما ترسان بودند و اکنون ترس در ما افتاده است. بوران رأی آنها را پذیرفت و مهران با سپاه خویش برفت و بر ساحل فرات اردو زد...» (طبری، ۱۳۵۲، ج۴: ۲۵۶).

روایت اخیر نشان می‌دهد اولاً بوران با آنکه پادشاه نیست، در چشم فرماندهان جنگ، اقتدار حاکمیتی دارد؛ ثانیاً دامنه اطلاعات نظامی وی به جنگ‌های پیشین ایرانیان در روزگار پدرانش هم می‌رسد و او میان آن اطلاعات و اوضاع کنونی جنگ ارتباط برقرار می‌کند، و ثالثاً در تبادل نظر نظامی با فرماندهان، واقعیت‌های جامعه بی‌روحیه ایران را به‌عنوان عامل تعیین کننده جنگ می‌پذیرد و از نظر دور نمی‌دارد.

جنگ با فراز و نشیب پیش می‌رفت. برخی سپاهبدان در گرماگرم کارزار بودند و برخی از دور دستی بر آتش داشتند. دشوارتر از همه، نومیدی نظامیان و برخی فرماندهان از نتیجه جنگ بود؛ اما بوران نومیدی به دل راه نمی‌داد و مراقب امید دیگران هم بود. آنگاه که مداین (تیسفون و شش شهر پیرامونش) بیست‌وهشت ماه در محاصره طولانی عرب ماند و به گفته دینوری، مسلمانان دو بار خرمای تازه خوردند و دو عید قربان همانجا قربانی کردند (دینوری، ۱۳۶۴: ۱۶۰)[1]، فوجی از سپاه ایران به نام فوج بوران‌دخت در برابر مقدمه لشکر سعدبن ابی‌وقاص، فرمانده عرب، ایستادگی می‌کرد. رزمندگان این فوج که بوران آن را به وجود آورده بود، هر روز سوگند یاد می‌کردند که تا زنده‌اند، کشور و دولت باقی خواهد ماند (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۳۲۹).

بوران تمام توان و تدبیر خود را برای نجات ایران به کار گرفت. آنگاه که جنگ به کشور روی نمود، فرمانده‌کل انتخاب کرد و اختیارات شاهی را به او تفویض نمود و حتی بنا به روایت مقدسی، به او وعده داد که اگر در جنگ پیروز شود، همسر وی می‌شود (مقدسی، ۱۳۷۴، مجلد۴- ۶: ۸۴۹)؛ خود نیز مردانه در میدان حضور یافت و به ساماندهی سپاه پرداخت و از تقویت روحی، روانی و تشجیع آنها غافل نماند.

اگر همه مردان جنگی همت او را داشتند، شاید شکستی در کار نبود؛ ولی برخی از اسپهبدانی که به ایشان قدرت داده شده بود تا بلندپروازی‌های پدران بوران را در احیای امپراتوری هخامنشی تحقق بخشند، با اقتدار و اشرافیتی که در قلمرو تحت فرمان خود

۱- طبری هم فاصله ورود عرب به عراق تا رسیدن به قادسیه را دو سال و اندی گزارش کرده است (ج۴: ۲۸۵).

پیدا کرده بودند، مستقل شده بودند و دیگر برای مقابلـه بـا حملـه دشـمن خـارجی بـه پایتخت، انگیزه‌ای نداشتند (یارشاطر و پژوهشگران کیمبریج، ۱۳۸۳، ج۳ «قسمت۱»: ۲۷۰- ۲۷۱). لذا همکاری شایسته نکردند و جنگ طور دیگری پایان یافت و طومار تمـدن چهارصـد و بیست ساله ساسانیان در هم پیچیده شد.

مقایسه شاهنامه با منابع تاریخی

مقایسه روایت شاهنامه از پادشاهی بوران با مستندات تاریخی، نتایج زیر را به دسـت می‌دهد:

۱. مدت شش‌ماه پادشاهی بوران در شـاهنامه و مـرگ ناگهـانی او در اثـر بیمـاری را منابع معتبر تاریخی تأیید نمی‌کنند. مدت پادشاهی بوران در منابع تاریخی تا دو سال، و کنشگری فعال او در عرصه سیاست نزدیک به شش‌سال گزارش شده است.

۲. بر تخت نشستن بوران و خطبه آغاز پادشـاهی او در شـاهنامه بـا منـابع تـاریخی مطابقت دارد و البته در تاریخ مفصل‌تر است و شامل نامه‌های بوران بـه مـردم نـواحی و سرداران هم می‌شود.

۳. فردوسـی از تمـام حـوادث مربـوط بـه پادشـاهی و زنـدگانی بـوران، فقـط بـه جست‌وجوی پیروز خسرو، قاتل اردشیر برادر زاده بوران و به کیفر رساندن او اشاره کرده است. توصیف این ماجرا در شاهنامه مفصل‌تر از گزارش‌های تاریخی است.

۴. فردوسی مانند همه مورخان بر جهات مثبت پادشاهی بوران صحه گذاشـته اسـت. در منابع تاریخی جهات بیشتری دیده می‌شود.

۵. فردوسی پادشاهی بوران‌دخت را در ۲۳بیت شاهنامه به پایـان بـرده اسـت کـه در مقایسه با هفت‌ماه پادشاهی شیرویه در ۶۱۵بیت، پادشاهی چندروزه[۱] اردشـیر خردسـال در ۵۰بیت، و پادشاهی بیست‌روزه[۲] شهربراز (فـرایین) در ۴۷بیـت، تفـاوت معنـاداری را نشان می‌دهد. مضاف بر اینکه از ۲۳بیت مزبور، یـک بیـت آغـازین، داوری فردوسـی در نکوهش پادشاهی زنان است، یک بیت پایانی، نتیجـه حکمـی اخلاقـی از تقـدیر و رسـم روزگار، و سیزده بیت مربوط به جست‌وجوی قاتل اردشیر و به‌زاری کشـتن او. مـی‌مانـد

۱. در شاهنامه تصحیح خالقی مطلق یک سال

۲. در شاهنامه تصحیح خالقی مطلق پنجاه روز

هشت بیت برای توصیف و داستان‌پردازی درباره شیرزن جوانی که تمام همت و کوشش خود را صرف نجات کشور و خاندان شاهی کرد. این نسبت از توجه به اشخاص یادشده و فضای اختصاص‌یافته به ایشان، در منابع تاریخی معکوس است. کوشیدن‌های بوران را از زمان کشته شدن پدرش خسرو تا سقوط پایتخت در حمله اعراب، می‌توان به‌ویژه در تاریخ طبری پی گرفت.

۶. همه مورخان، پادشاهی بوران را ستوده‌اند و هیچ گزارش منفی از او در تاریخ مشاهده نمی‌شود. فردوسی هم او را به‌نیکی ستوده، اما در نهایت شگفتی، ذکر پادشاهی او را چنین آغاز می‌کند: «یکی دختری بود بوران به نام/چو زن شاه شد کارها گشت خام». این داوری فردوسی رانوشته‌های مورخان دربارهٔ بوران تأیید نمی‌کنند.

تحلیل نتایج مقایسه

در مقایسه‌ای که صورت گرفت، سه سؤال اساسی رخ می‌نماید:

۱. چرا میزان توجه فردوسی به بوران در مقایسه با شخصیت‌های دیگر، و در مقایسه با تاریخ، این‌همه اندک بوده است؟

۲. چرا از میان تمام حوادث مهم مربوط به بوران فقط به انتقام برادرزاده خردسالش پرداخته است که بیشتر جنبه خانوادگی دارد؟ و چرا به فعالیت‌های سیاسی اجتماعی، رابطه با دول خارجی و مقابله او باحمله اعراب توجه نشده است؟

۳. بیت اول چه جایگاه بلاغی داردکه گویی ابیات بعدی را نقض می‌کند؟

پاسخ‌های فرضی به پرسش‌های فوق به قرار زیر است:

۱. فردوسی اطلاعات تاریخی لازم را دربارهٔ بوران نداشت و آنچه داشت، ظرفیت داستان‌پردازی حماسی نداشته است.

۲. فردوسی شاعر زن‌ستیزی بود و نمی‌خواست به پادشاهی یک زن شاخ و برگ داستانی بدهد و لذا بوران را در محدوده خانواده نگه داشته و به جنبه‌های اجتماعی او نپرداخته است.

۳. بیت اول به‌عنوان مقدمه و مطلع شعری، توجیه بلاغی ندارد و در تضاد با تأیید خود فردوسی از بوران در ابیات بعدی است. با دیدگاه و منش فردوسی هم نمی‌خواند. به نظر می‌رسد عاملی غیر از خود فردوسی و سوژه‌اش بوران، موجب این بیت شده و مانع

از آن آمده که پادشاهی بوران جایگاه لازم را در شاهنامه پیدا کند.

در اعتبارسنجی پاسخ‌های فوق باید گفت:

۱. فردوسی در کار شاهنامه فقط سراینده نبود؛ پژوهشگری بود که از میان منابع تاریخی، خدای‌نامه‌ها و روایت‌های شفاهی که از سده‌ها و هزاره‌های پیشین به او رسیده بود، جان‌مایه داستان‌هایش را برمی‌گرفت و اثر حماسی خود را می‌آفرید. برای او که دورترین زوایای زمان را می‌کاوید، آگاهی یافتن از چند و چون پادشاهی بوران که سه سده پیش از او اتفاق افتاده بود، کار دشواری نبود. همچنان‌که جزئیات پادشاهی خسرو پرویز را قبل از بوران و پادشاهی یزدگرد را بعد از بوران یافته و به نظم درآورده است.

در باره ظرفیت داستانی بوران، اگر برای نمونه، شیرویه و بوران را در تاریخ و شاهنامه مقایسه کنیم، به‌روشنی درمی‌یابیم که خود فردوسی می‌داند بوران بیش از شیرویه قابلیت داستان‌پردازی حماسی دارد. ۶۱۵ بیت پادشاهی شیرویه، نکوهش شیرویه است در کشتن پدر و برادرانش که هم خاندان را به باد داده است و هم کشور را؛ وبا این صفات معرفی می‌شود: بی‌مغز (ج۸: ۳۵۲)، بی‌منش (همان: ۳۳۱)، کودک نادان که نشناسد او بد ز نیک اندکی (همان: ۳۴۹)، ترسنده و خام که در چنگ بدخواهان یکی بنده است (همان: ۳۵۸- ۳۵۹) و چندان ندارد خرد که مغزش به دانش سخن پرورد (همان: ۳۳۲). وقتی که این صفات را در مقابل همان یک بیتی بگذاریم که فردوسی در تأیید دادگری و مهرگستری بوران گفته است «همی داشت این زن جهان را به مهر/ نجَست از بر خاک باد سپهر» (همان: ۳۹۵)، کمترین تردیدی باقی نمی‌ماند که فردوسی پادشاهی بوران را خالی از ظرفیت‌های داستان‌پردازی نمی‌دیده است. او یقیناً تاریخ ساسانیان را خوانده بود و می‌دانست مقابله بوران با حمله اعراب، خود به‌تنهایی یک حماسه است.

۲. ممکن است ابیات معدودی در شاهنامه پیدا شود که به مناسبت شخصیت‌های منفی یا گفت‌وگوی شخصیت‌ها بر نکوهش زنان دلالت کند؛ اما فردوسی در مجموع نگاه مثبتی به زنان دارد. حماسه او خالی از زنان خردمند، سلحشور و دلاور نیست. پادشاهی زنان هم پیش از بوران در شاهنامه مطرح شده است؛ چه در اسطوره‌ها مثل داستان زنان شهر هروم و چه در تاریخ مانند پادشاهی همای دختر بهمن که با افسانه آمیخته و فردوسی از این آمیختگی به‌نیکی استفاده کرده است. بنابراین، نمی‌توان تصور کرد که

فردوسی با پادشاهی زنان مشکلی داشته است. پس علت دیگری باید در کار باشد.

۳. در جست‌وجوی عوامل بیرون از فردوسی، دو رکن اثرگذار اجتماعی یعنی حکومت و به‌ویژه دین در کانون توجه است. فردوسی در سرودن شاهنامه و مقابله‌ای که با سلطان محمود غزنوی داشت، نشان داد که حکومت عامل تعیین‌کننده‌ای برای وی نیست. حاکمان روزگار هم مستقلاً حساسیتی برای طرح داستانی بوران ساسانی و پادشاهی زنان نداشتند؛ حتی اندک نشانه‌هایی از حضور زنان خودشان در حاشیه سیاست دیده می‌شد. چنان‌که حره ختلی، خواهر سلطان محمود و همچنین همسر وی، سری در سیاست و حکومت داشتند (بیهقی، بی‌تا: ۱۳- ۱۴، ۱۸، ۶۳۹، ۶۶۰). سامانیان هم در فرارود میراثبان ایران باستان و بالطبع پادشاهی بوران ساسانی بودند. پس عامل حکومت از حیطه اثرگذاری بر شاهنامه خارج می‌شود؛ اما حوزه دین از لون دیگری است. قداست معتقدات دینی و نفوذ آن در آحاد جامعه و خود شاعر، مانعی است در برابر هر آنچه تصور شود با دین زاویه دارد. پادشاهی و دخالت زنان در سیاست و حکومت، برخلاف جامعه باستانی ایران، جایگاهی در میان مسلمانان و متولیان دین نداشت.

در روزگار فردوسی مشهور بود که وقتی خبر بر تخت نشستن بوران را به حضرت محمد (ص) دادند، حضرت فرمود: لَن‌یُفلِحَ قومٌ وَلّوا أمرَهُم إمرَأَةٌ (۹)؛ «قومی که زمام امور خود را به دست زنی بسپارد، هرگز رستگار نمی‌شود». این جمله در منابع معتبر و متقدم حدیث شیعه نیامده است. عجلونی آن را «شهرت‌یافته به حدیث» می‌داند (عجلونی، بی‌تا، ج۲: ۱۵۰-۱۵۱) و از معاصران هم مطهری نظر مساعدی به پذیرفتن آن ندارد (مطهری، ۱۳۹۲: ۸۰- ۸۱)؛ اما این سخن به صورت‌های مختلف در کتب حدیث اهل سنت آمده و ظاهراً از آنجا به کتب فقهی شیعیان نیز وارد شده است (فهیم کرمانی، ۱۳۷۱: ۶۲). در تاریخ هم مقدسی و بیهقی به این حدیث و شأن صدورش اشاره کرده اند (مقدسی، ۱۳۷۴، مجلد۱تا۳: ۵۲۱؛ بیهقی، بی‌تا: ۳۷۹).

حدیث مورد بحث از نظر محتوا و استدلال پذیرفتنی نمی‌نماید و از نظر سلسله راویان هم اشکالاتی دارد که به برخی از آنها اشاره می‌شود:[۱]

الف) این حدیث و شکل‌های مختلف آن غالباً از طریق ابوبکره روایت شده است که

---

۱. مستندات این بحث به نقل از فهیم کرمانی(۱۳۷۱: ۶۲به بعد) است.

برادر مادری زیاد بن ابیه بود؛ مادر آنها سمیه، کنیز حارث بن کلده بود که از طریق نامشروع به ابوبکره باردار شد. حارث، ابوبکره را به فرزندی پذیرفت و او را به خاندان خود ملحق کرد. ابوبکره به علت مفاسد فراوانی که داشت، چند بار در زمان عمر حد خورد، ولی حاضر نشد توبه کند (تهذیب‌التهذیب، ج۱: ۴۶۹). طبعاً اعتماد به قول او طریق صواب نیست.

ب) عثمان بن هیثم در زمره سلسله راویان سنن ترمذی است. وی مؤذن مسجد جامع بصره بود که خلفای بنی‌امیه در آن جمعه و جماعات اقامه می‌کردند. عثمان هرچه را از هرکس می‌شنید، نقل می‌کرد و در صدد پی بردن به صحت و سقم روایات نبود. احمدبن حنبل در باره‌اش گفته که آدم ثابتی نبود و دارقطنی هم او را کثیرالخطا دانسته است (همان، ج۷: ۱۵۸؛ میزان‌الاعتدال، ج۳: ۵۹).

ج) یکی دیگر از راویان سنن ترمذی، اسحاق بن حسن حربی است. وی به علت جعل حدیث و افزودن در روایات، مورد اعتماد علمای اهل سنت نیست؛ به‌ویژه ذهبی که فردی متعصب و دوستدار اهل سنت است، به او اعتمادی ندارد (میزان‌الاعتدال، ج۱: ۱۹۰).

د) ترمذی در سنن خود (ج۴، باب۷۵: ۵۲۷) روایت را از طریق دیگری هم نقل کرده است که باز سلسله سند به همان حسن و ابوبکره منتهی می‌شود. علاوه بر این، محمدبن مثنی هم در میان راویان هست که ذهلی درباره‌اش گفته وی عقل درستی نداشت (صبحی‌صالح، علوم‌الحدیث: ۱۷۴).

هـ) حمید مطول هم در سلسله راویان اخیر هست که در نقل روایت، تدلیس می‌کرد؛ یعنی به‌نوعی در نقل آن دروغ می‌گفت (صبحی‌صالح، همان). او از اعوان و مأموران خلفای جور بود، لباس رسمی می‌پوشید و شُرطی محسوب می‌شد. عقیلی و ابن‌عدی هم او را از ضعفا و راویان غیرقابل اعتماد دانسته‌اند (میزان‌الاعتدال، ج۱: ۶۱۰).

حدیث مورد بحث، با این اشکالات، عقلاً نمی‌تواند مورد اعتنا باشد؛ اما صرف‌نظر از اینکه از پیامبر (ص) صادر شده باشد یا نه، در جامعه‌ای که فردوسی در آن زندگی می‌کرد، به عنوان حدیث شناخته می‌شد و مورد اعتقاد مسلمانان بود و موقعیت سیاسی اجتماعی زنان را تحت تأثیر سرنوشت‌ساز خود قرار می‌داد.

لذا فردوسی وقتی می‌خواهد پادشاهی بوران را گزارش کند، از سویی امانتدار تاریخ و بن‌مایه‌های باستانی است و بر اساس آن: صفات نیکو و کلیتی از اقدامات مثبت بوران

در دوران پادشاهی‌اش را بیان می‌کند (هرچند گذرا) که «همی داشت این زن جهان را به مهر»، « و با خویشتن نام نیکی ببرد». و از سوی دیگر ملتزم به پیش‌فرض‌هایی به عنوان الزامات دینی زمان خویش است که بر اساس آن، پادشاهی کار مردان است و اگر زن شاه شود، کارها خراب می‌شود؛ در کشاکش این دو سو، حقایق تاریخی با پیش‌فرض‌ها درمی‌آمیزدو شاعررا دچار تناقض می‌کند. لذا آغاز و انجام داستان باهم نمی‌خواند و به‌سرعت نیز تمام می‌شود؛گویی شاعر ناگزیر است از اتفاقات مهم ۵- ۶ ساله روزگار بوران چشم بپوشد، فقط به ماجرای انتقام برادرزاده بپردازد و بگوید شش‌ماه پادشاهی کرد و ناگهان بیمار شد و مرد. یعنی دوران پادشاهی او حرفی برای گفتن ندارد. شاید همزمانی دوره بوران با ظهور اسلام و مقابله او با حمله اعراب مسلمان هم به عنوان بخش دیگری از همان پیش‌فرض‌ها مزید بر علت شده باشد؛ عاملی که مقابله با اسلام تلقی شده، مایه خودداری شاعر از طرح کامل وقایع تاریخی و تفاوت داستان‌سرایی او از پادشاهی بوران و مثلاً پادشاهی همای می‌شود.

بدیهی است که انتظار نمی‌رود شاعر حماسی مانند مورخ، عیناً راوی وقایع تاریخی باشد؛ بلکه سخن بر سر تفاوت استفاده وی از ظرفیت‌های داستانی وقایع مشابه، و جست‌وجوی علت آن است.

پیامی را که فردوسی تحت تأثیر فرهنگ دینی زمان خود، با کوتاه کردن دوره پادشاهی و عمر بوران، و نپرداختن به فعالیت‌های مهم حکومتی او، به‌طور پوشیده آورده، مؤلف حبیب‌السیر، شش قرن پس از او، بدون پرده‌پوشی بیان کرده است: «...بوراندخت بنت پرویز به اتفاق عجم قدم بر مسند سلطنت نهاد و به کمال عقل و تدبیر، اقارب و اعیان و سپاهیان را به لطف و احسان فراوان مستمال گردانید و ابواب عدل و انصاف بگشاد؛ اما حقیقت حال آن است که:

چو تاج کیانی به بوران رسید — شکوهی در آن خاندان کس ندید
به یاد آور این قول سنجیده را — بخوان قول مرد سخن‌دیده را
شکوهی نماند در آن خاندان — که بانگ خروس آید از ماکیان»

(خواندمیر، ۱۳۳۳، جزء دوم از مجلد اول: ۸۹)

ملاحظه می‌شود که ایراد و اشکالی به بوران و شیوه حکمرانی‌اش وارد نمی‌کند، بلکه

اشکال اساسی را در این می‌داند که «او زن است» و بر خلاف طبیعت زنانه، عهده‌دار حکومت شده است. طبق این دیدگاه که برداشت‌های عرفی از دین هم آن را تحکیم می‌کند، حکومت و پادشاهی «امری طبیعی» تلقی می‌شود، نه «امری اجتماعی»؛ و بنا بر طبیعت، کار مردان است نه کار زنان؛ حتی اگر زنان سر به ثریا سایند.

با این‌همه، تاریخ، اعتبار منطقی گزاره‌هایی مثل «چو زن (بوران) شاه شد کارها گشت خام» و «چو تاج کیانی به بوران رسید/ شکوهی در آن خاندان کس ندید» را تأیید نمی‌کند و می‌گوید شکوه خاندان قبل از بوران به باد رفته و کارها پیش از او خام گشته بود. اتفاقاً بوران در اندیشه احیای شکوه بربادرفته خاندان بود؛ این را می‌توان از نوشته‌های روی سکه‌هایش دانست که ریچارد فرای آن را «بورانِ دارنده شکوه» خوانده است و پانائینو «بوران جهان را از شکوه خود ساخته است» و مالک و کورتیس «جهان بوران آورنده شکوه شجاعانه است» (کونتز و واردن، ۱۳۹۸: ۴۴- ۵۱). اینها نشان می‌دهند که آرمان بوران، بازگرداندن شکوه از دست رفته بود. او به‌قول زرین‌کوب، مردانه برای نگهداشت تاج و تخت می‌کوشید؛ لیکن احوال زمانه او را مجال نمی‌داد (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۱۹۰)؛ زمانه‌ای که مردان روزگار آن را به تباهی کشانده بودند وپدر و برادر بوران سهم عمده‌ای در شکل‌گیری آن داشتند[۱۰].

نتیجه‌گیری

مقاله حاضر نشان داد که فردوسی در روایتی متناقض از پادشاهی بوران، هم او را در مجالی کوتاه به کشورداری نیکویش ستوده و هم گفته است «چو زن شاه شد کارها گشت خام». نویسنده در پی اعتبارسنجی هریک از دو سوی این تناقض، روایت شاهنامه را با مستندات تاریخی مربوط به بوران مقایسه کرد و نشان داد مورخان نیز کشورداری بوران را ستوده‌اند و از این جهت تناقضی میان روایت شاهنامه و تاریخ وجود ندارد؛ اما کنشگری سیاسی، اجتماعی و حکمرانی بوران بسیار گسترده‌تر و مهم‌تر از آن بوده که در شاهنامه آمده است و گزارش فردوسی بسیاری از اقدامات بوران راکه ظرفیت حماسه‌پردازی داشت، دربرنمی‌گیرد.

ولی سوی دیگر تناقض (چو زن شاه شد کارها گشت خام) که القا می‌کند خرابی

اوضاع مملکت و فروپاشی ساسانیان به علت پادشاهی این زن بوده، با مستندات تاریخی رد می‌شود؛ حتی قرینه‌ای وجود ندارد که نشان دهد بوران مسبب آشفتگی‌ها بوده باشد. سیاست‌های نادرست پدران بوران، اختیارات تام اسپهبدان، مفاسد درباریان و کشتار افراد ذکور خاندان توسط برادرش شیرویه از عواملی بود که دولت ساسانیان را به سوی فروپاشی برد و در روزگار بوران نتیجه داد؛ در حالی‌که او با تمام قوا می‌کوشید اوضاع آشفته را به سامان آورد. تلاش وی به‌ویژه در مقابله با حمله اعراب، تعیین و نصب فرماندهان، حضور در میدان و نظارت مستقیم بر تحولات جنگ، حتی زمانی که پادشاه نبود و مسؤولیت مستقیم نداشت، حیرت‌انگیز است. مستندات تاریخی نشان می‌دهد که بوران از مقتدرترین کنشگران عرصه سیاست و سلطنت در دوره افول ساسانیان بود؛ اما فردوسی از آن چشم‌پوشی کرده است.

نویسنده در جست‌وجوی علت این امر، با طرح احتمالاتی به این نتیجه می‌رسد که فردوسی چون تاریخ ساسانیان را می‌دانست، پادشاهی بوران را اجمالاً همسو با واقعیت‌های تاریخی ستوده است؛ اما از سوی دیگر، به عنوان شهروندی مسلمان تحت تأثیر فضای فرهنگی و دینی زمانه خود بود؛ فضایی که در آن شهرت داشت وقتی خبر بر تخت نشستن بوران را به حضرت محمد (ص) دادند، فرمود: «قومی که زمام امور خود را به دست زنی بسپارد، هرگز رستگار نمی‌شود». این سخن از نظر محتوا و استدلال و سلسله راویان اشکالاتی دارد؛ اما صرف‌نظر از این که از پیامبر (ص) صادر شده باشد یا نه، به عنوان حدیث شناخته می‌شد و مورد اعتقاد مسلمانان بود. از همین رو، فردوسی مضمون حدیث را در آغاز داستان بوران آورده و در ادامه، بسیاری از وقایع تاریخی را که حاکی از قدرت و درایت بوران بود، نادیده گرفته است تا دلالت حدیث خدشه‌دار نشود و بدین‌گونه، داستان کوتاه پادشاهی بوران در شاهنامه تناقض پیدا کرده است.

پی‌نوشت

۱. نامش در برخی چاپ‌های شاهنامه مثل ژول مول و مسکو، پوران و پوران‌دخت است؛ اما نولدکه با استناد به ضبط پهلوی سکه‌های بوران و نیز منابع سریانی و مورخان ارمنی و یونانی می‌گوید این نام با «ب» شروع می‌شود نه با «پ» (نولدکه، ۱۳۵۸: ۵۸۷). خالقی مطلق

و بهار هم بر این نظر رفته‌اند که «پوران» ضبط جدید است و متون کهن و منابع عربی، «بوران» ضبط کرده‌اند (بهار، ۱۳۸۹: ۱۱۱- ۱۱۲؛ خالقی‌مطلق، ۱۳۹۴: ۸۷). البته سندیت منابع عربی در این باره، محل تأمل است؛ زیرا اگر تلفظ اصلی، «پوران» هم بوده باشد، چون الفبای عربی «پ» ندارد، عرب به‌ناچار «بوران» ضبط می‌کند. در نسخ قدیم فارسی دری نیز «ب» و «پ» هردو با یک نقطه کتابت می‌شده است. مضاف بر اینکه ممکن است هر دو صورت پوران/بوران، درست بوده باشد؛ چنان‌که در نام‌ها و واژگانی چون پاپک/بابک، پاژ/باژ، پادافره/بادافره و پاژگونه/باژگونه چنین است (برای مطالعه دگرگونی واک‌ها از زبان اوستایی به پهلوی و از پهلوی به فارسی دری، و نیز تأثیر تلفظ محل زندگانی نویسندگان در شیوه کتابت ایشان ر.ک: خانلری، ۱۳۵۴، ج۲: ۱۹۷ به بعد؛ بهار، ۲۵۳۵شاهنشاهی (۱۳۵۵شمسی)، ج۱: ۲۰۲به بعد). ما در این مقاله، به ضبط شاهنامه تصحیح خالقی مطلق که متن شاخص کنونی است، پایبند مانده‌ایم.

۲. یارشاطر و پژوهشگران کیمبریج و نیز امینی از ضرب سکه‌های بوران در دوسال خبر داده‌اند. ر.ک: یارشاطر و پژوهشگران کیمبریج، ۱۳۸۳، ج۳ «قسمت۱»: ۴۴۵؛ امینی، ۱۳۸۹: ۱۴۹.

۳. در شاهنامه، خسرو پرویز پیامدهای کشتار شیرویه را چنین پیش‌بینی‌کرده است:

بخواهد شدن بخت زین دودمان/ نماند بدین تخمه کس شادمان
سوی ناسزایان شود تاج و تخت/ تبه گردد این خسروانی درخت
نماند بزرگی به فرزند ما/ نه بر دوده و خویش و پیوند ما
همه دوستان ویژه دشمن شوند/ بدین دوده بدگوی و بدتن شوند (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۸: ۳۳۱- ۳۳۲).

۴. عنوان این منصب و کارکردش در منابع تاریخی آمده و کریستین سن نقل کرده است؛ اما معنی لغوی آن دقیقاً معلوم نیست. «یشت» به معنی نیایش و ستایش است و یشت‌ها سومین و بلندترین بخش‌های اوستا را گویند. اما چه ارتباط معنایی میان این کلمه و منصب «شهریشت» هست، دانسته نیست. بهار با تردید احتمال داده که شاید تصحیف و تغییریافته کلمه «شهرمست» باشد به معنی « بزرگ و کلانتر کشور» (بهار، ۱۳۸۹: ۱۲۱).

۵. نتیجه این سیاست بوران در شعر شاعر هم منعکس شده است: «بانویی از دهگانان که همه شهریاران بر آستانش سر می‌نهند/ و از هر سویی در میان انبان‌ها برایش باژ و خراج فرستاده می‌شود» (مقدسی، ۱۳۷۴، مجلد۱تا۳: ۵۲۱). «دهقانة یسجد الملوک لها/ یخبی إلیها

لخراج فی‌الجرب» (متن عربی البدء و التاریخ، بدون شناسنامه، قابل دسترسی اینترنتی در کتابخانه دیجیتال مدرسه فقاهت، ج۱۷۲: ۳).

۶. سن او را از یازده تا بیست گفته‌اند. ر.ک: طبری، ۱۳۵۲، ج۲: ۲۷۲؛ دینوری، ۱۳۶۴: ۱۵۱؛ یعقوبی، ۱۳۷۱، ج۲: ۲۵؛ مسعودی، ۱۳۷۰، ج۱: ۲۷۵و۲۷۸.

۷. مثنی پسر حارثه، از اعراب ناحیه حیره و از نخستین کسانی بود که سستی کار ساسانیان را دریافته، به حمله و غارت دهقانان پرداخته بود. همو عمر خلیفه دوم را به حمله به ایران برانگیخت (دینوری، ۱۳۶۴: ۱۴۲؛ مقدسی، ۱۳۷۴، مجلد۴تا۶: ۸۴۹؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۲۹۱).

۸. حسان بن ثابت در وصف شکست مزبور سروده است: این مصیبت بر ما بس گران و بزرگ بود/ ما بر حوادث روزگار بسیار شکیباییم. /دریغ از ایشان، بر روی پل، در روز جنگ پل/آن روز که بر ما حوادثی رفت (مقدسی، ۱۳۷۴، مجلد۴تا۶: ۸۵۰). «لقد عظمت فینا الرزیة إنّنا/ جلاد علی ریب الحوادث والدهر علی الجسر یوم الجسر لهفی علیهم/ غداة إذٍ ماذا لقینا علی الجسر» (متن عربی البدء و التاریخ، بدون شناسنامه، قابل دسترسی اینترنتی در کتابخانه دیجیتال مدرسه فقاهت، ج۵: ۱۷۰).

۹. جامع‌الاصول، ج۴: ۴۹؛ سنن بیهقی، ج۳: ۹۰؛ سنن ترمذی، ج۴: ۵۲۷؛ کنزالعمال، ج۶: ۲۳، شماره ۱۴۶۷۳ (به نقل از فهیم کرمانی، ۱۳۷۱: ۶۲). بخاری هم در الفتن و المغازی آن را روایت کرده است (عجلونی، بی‌تا، ج۲: ۱۵۰- ۱۵۱).

۱۰. برای مطالعه بیشتر در اوضاع پایان امپراتوری ساسانیان و چگونگی فروپاشی: یارشاطر و پژوهشگران کیمبریج، ۱۳۸۳، ج۳ «قسمت۱»: ۲۶۹- ۲۷۵؛ دیاکونوف، ۱۳۸۴: ۳۵۹- ۳۶۱؛

منابع

امینی، امین (۱۳۸۹) سکه‌های ایران قبل از اسلام (موزه کاظمینی) تهران، پازینه.

بلعمی، ابوعلی محمد (۱۳۷۴) تاریخنامه طبری (گردانیده منسوب) تصحیح محمد روشن، تهران، سروش.

بیهقی، ابوالفضل محمد (بی‌تا) تاریخ بیهقی، تصحیح علی‌اکبر فیاض، تهران، گام و امین.

بهار، محمدتقی (۲۵۳۵شاهنشاهی/۱۳۵۵شمسی) سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی، چاپ چهارم، تهران، پرستو.

---------- (۱۳۲۲) «دومین ملکه ایرانی»، مجله مهر، سال هفتم، صص ۱۸- ۲۶ و ۷۳- ۸۱ (بازنشر در پایان کتاب زن در ایران باستان، هدایت‌الله علوی، تهران، هیرمند، ۱۳۸۹، چاپ چهارم، صص ۱۱۱- ۱۲۶).

پوربهمن، فریدون (۱۳۸۶) پوشاک در ایران باستان، ترجمه هاجر سیکارودی، تهران، امیرکبیر.

خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۹۴) زنان در شاهنامه، ترجمه احمد بی‌نظیر، تهران، مروارید.

خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین (۱۳۳۳) تاریخ حبیب‌السیر، تهران، خیام.

دیاکونوف، میخائیل میخائیلوویچ (۱۳۸۴) تاریخ ایران باستان، ترجمه روحی ارباب، چاپ پنجم، تهران، علمی و فرهنگی.

دینوری، احمدبن داود (۱۳۶۴) اخبارالطوال، ترجمه محمود مهدوی دامغانی، تهران، نشرنی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱) تاریخ ایران بعد از اسلام، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر.

طبری، محمدبن جریر (۱۳۵۲) تاریخ الرسل و الملوک، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

عجلونی جراحی، اسماعیل‌بن محمد (بی‌تا) کشف‌الخفاء و مزیل‌الإلتباس عمّااشتُهرَ من الأحادیث علی ألسنة الناس، بیروت (مؤسسة مناهل العرفان)و دمشق (مکتبة الغزالی).

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، شاهنامه (ج۸) به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران، دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فهیم کرمانی، مرتضی (۱۳۷۱) زن و پیام‌آوری، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

کریستین‌سن، آرتور (۱۳۸۴) ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، تهران، نگاه.

کونتز، راجر و ویلیام واردن (تابستان۱۳۹۸) «دینار زرین ملکه ساسانی بوران»، ترجمه سامان رحمانی، فصلنامه علمی تخصصی روزگاران، دوره جدید، شماره پانزدهم.

مسعودی، ابوالحسن علی (۱۳۷۰) مروج‌الذهب، ترجمه ابوالقاسم پاینده، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی.

مطهری، مرتضی (۱۳۹۲) زن و مسائل قضایی و سیاسی، چاپ دوم، تهران، صدرا.

مقدسی، محمدبن طاهر (۱۳۷۴) آفرینش و تاریخ (۶جلد در دو مجلد) ترجمه محمدرضا شفیعی

کدکنی، تهران، آگه.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۵۴) تاریخ زبان فارسی (ج۲)، چاپ سوم، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
نولدکه، تئودور (۱۳۵۸) تاریخ ایرانیان و عربها در زمان ساسانیان، ترجمه عباس زریاب، تهران، انجمن آثار ملی.
ویسهوفر، یوزف (۱۳۷۸) ایران باستان (از ۵۵۰ پیش از میلاد تا ۶۵۰ پس از میلاد) ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، چاپ سوم، تهران، ققنوس.
یارشاطر، احسان و دیگر پژوهشگران دانشگاه کیمبریج (۱۳۱۸) مجمل‌التواریخ و القصص، تصحیح ملک‌الشعراء بهار، تهران، کلاله خاور.
---------- (۱۳۸۳) تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان (جلد سوم- قسمت اول) ترجمه حسن انوشه، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و هفتم، تابستان ۱۳۹۹: ۹۴-۷۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی و تحلیل چگونگی توصیف «بوها» در متون نوشتاری زبان فارسی

اعظم استاجی*

چکیده

مقاله حاضر به چگونگی توصیف بوها درداده های منتخب از متون ادبی زبان فارسی می‌پردازد. به این منظور نمونه‌های کاربرد واژه «بو» و وابسته‌های آن از دو پیکره نوشتاری (شامل متون خبری و داستانی) با حدود نه میلیون واژه استخراج شدند و بر اساس ویژگی‌های ساختاری و معنایی دسته‌بندی و توصیف شدند. بررسی داده‌ها نشان می‌دهد بوها در زبان فارسی بیشتر با ساختهای اضافی توصیف می‌شوند تا ساختهای وصفی (۸۲٪ در مقابل ۱۸٪). در مورد شیوه توصیف بوها نیز مشخص شد فارسی زبان‌ها ترجیح می‌دهند بوها را با اشاره به منشا ان توصیف کنند تا با استفاده از صفات. علاوه بر اینها مشخص شد در ترکیب‌های اضافی‌ای که بو با یک واژه انتزاعی همراه می‌شود بو کاربردی استعاری می‌یابد و مجازاً به معنی«اثر و نشانه» به کار می‌رود. در مورد ویژگی‌های صفاتی که برای توصیف بوها به کار گرفته می‌شوند نیز روشن شد که از یک‌سو صفات محدودی برای توصیف بوها وجود دارند و از دیگر سو این صفات را می‌توانا‌ز نظر معنایی به سه دسته صفات مطبوع، صفات نامطبوع و صفاتی که بر خاص بودن بو تأکید می‌کنند دسته‌بندی کرد. علاوه بر اینها مقایسه دو دسته داده نشان داد که در داده‌های مستخرج از متون خبری، نسبت کاربرد استعاری بو و در داده‌های مستخرج از متون داستانی، نسبت توصیف بو با منشا آن بیشتر است که با توجه به تنوّع ماهیت متونی جامعه آماری پژوهش، قابل توضیح است.

واژه‌های کلیدی: توصیف بوها، پیکره زبان فارسی، استعاره، حس آمیزی.

* دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران estagi@um.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

توصیف و نام‌گذاری بوها یکی از حوزه‌هایی است که کمتر به آن پرداخته شده است. قرن‌ها این تصور وجود داشته است که حس بویایی اهمیت چندانی ندارد. کانت بیان داشت بو غیرضروری‌ترین حس انسانی است. دکارت تصور می‌کرد بو عامیانه است و گاردنر روانشناس معتقد بود بو در بین فرهنگ‌ها ارزشی ندارد (به نقل از مجید و همکاران، ۲۰۱۸ب). با توجه به ماهیت حس بویایی، در غالب زبان‌ها برای توصیف بوها واژه‌های نسبتاً کمی وجود دارد. در این مقاله در پی آنیم تا با نگاهی به داده‌های زبان فارسی به بررسی شیوه‌های بیان و توصیف بوها بپردازیم. به عبارت دیگر در این پژوهش به دنبال یافتن پاسخی برای این پرسش‌ها هستیم:

۱. ساختارهای زبانی به کاررفته برای توصیف بوها در زبان فارسی کدام‌اند؟

۲. شیوه توصیف بوها در این زبان چگونه است؟ آیا بوها با اشاره به منبع بو توصیف می‌شوند یا با واژه‌هایی انتزاعی؟

۳. صفات به کار رفته برای توصیف بوها چه ویژگی‌هایی دارند؟

در بخش‌های بعدی مقاله به ترتیب مروری خواهیم داشت بر پیشینه و مبانی نظری پژوهش، شیوه انجام پژوهش و در نهایت به تحلیل داده‌های زبان فارسی می‌پردازیم تا پاسخ‌گوی سؤالات فوق باشیم.

پیشینه پژوهش و مبانی نظری آن

پژوهش‌های انجام شده در حوزه توصیف بوها را می‌توان به دو دسته کلی تقسیم کرد: پژوهش‌هایی که به ابعاد شناختی نام‌گذاری بوها توجه می‌کنند و پژوهش‌هایی که بیشتر بر ابعاد زبانی و ابزارهای زبانی به کار رفته برای توصیف بوها تمرکز دارند. در این بخش به معرفی برخی از پژوهش‌های صورت گرفته در این زمینه می‌پردازیم.عمده پژوهش‌های انجام شده در حوزه بررسی ابعاد شناختی توصیف بوها را مجید و همکارانش انجام داده‌اند.این پژوهش‌هادر بخشی از یک برنامه تحقیقاتی با عنوان«زبان ادراک در فرهنگ‌های مختلف» با بررسی‌های میان‌رشته‌ای و بینافرهنگی به شناخت و زبانی شدن مفاهیم پرداخته‌اند. برخی از موضوعاتی که مجید و گروه تحقیقاتی‌اش به آن

پرداخته‌اند عبارت‌انداز: کدگذاری بوها در دستور، زبان بو و انتزاع در فرهنگ‌های مختلف، اهمیت متغیرهای روانی- زبانی در نام‌گذاری بوها، عوامل فرهنگی شکل‌دهنده زبان بوها، خاص بودن حس بویایی در قبایل شکارچی، حس‌آمیزی رنگ‌ها و بوها، تداعی بوها و رنگ‌ها و برخی موارد دیگر. در ادامه به برخی از این تحقیقات اشاره می‌کنیم.

مجید و برنهولت[1] (۲۰۱۴) به تحلیل زبان«جاهای»[2] که زبان قبیله‌ای شکارچی در شبه جزیره«ماله»[3] است پرداختند و نشان دادند در این زبان تعدادی واژه انتزاعی وجود دارد که برای توصیف دسته‌هایی از بوها به کار می‌روند. مثلاً صفتی که به بوی انواع گل‌ها و میوه‌های رسیده اشاره می‌کند یا صفتی که به بوی بنزین، دود، فضله خفاش‌ها در غار و ریشه زنجبیل وحشی و غیره اشاره دارد. این صفات به کیفیت‌های متفاوت بوها اشاره می‌کنند و انتزاعی‌اند.

در آزمونی که مجید وبرنهولت روی سخنگویان انگلیسی و«جاهای» برای نام‌گذاری بوها و رنگ‌ها انجام دادند، دریافتند که سخنگویان «جاهای» همان میزان آگاهی و توافقی که در توصیف رنگ‌ها داشتند در توصیف بوها نیز داشتند، در حالی‌که انگلیسی‌زبانان در توصیف بوها مشکل داشتند. سخنگویان «جاهای» از واژه‌های انتزاعی برای توصیف استفاده می‌کردند در حالی‌که انگلیسی‌زبان‌ها عمدتاً از واژه‌های مربوط به منشأ بوها یا توصیف‌های ارزشی استفاده می‌کردند، با توصیف بوها کلنجار می‌رفتند و زمانی حدود پنج برابر زمانی که صرف توصیف رنگ‌ها کرده بودند را به توصیف بوها اختصاص داده بودند.

نتایج این پژوهش این دیدگاه را که ما برای توصیف بوها محدودیتی زیستی داریم زیر سؤال می‌برد. سخنگویان «جاهای» واژگان گسترده‌ای برای توصیف بوها دارند که به راحتی آنها را به کار می‌برند و به این معناست که ناتوانی در توصیف بوها محصول فرهنگ است و نه زبان.

در پژوهشی دیگر، مجید و همکاران (۲۰۱۸a) از سی سخنگوی زبان مالایی و سی سخنگوی هلندی، آزمون نامیدن بو گرفتند. شرکت‌کنندگان، بوهای تک مولکولی را

1. Majid and Burenhult
2. Jahai
3. Malay

استشمام و نام‌گذاری می‌کردند و زمان واکنش، حالات چهره و توصیف بوها ثبت می‌شد. نتایج پژوهش نشان داد سخنگویان هلندی از توصیف‌کننده‌های عینی استفاده می‌کردند (به منشأ بو اشاره می‌کردند)، در حالی‌که سخنگویان زبان مالایی از واژه‌هایی انتزاعی برای توصیف استفاده می‌کردند. با وجود مقوله‌بندی متفاوت زبانی، تحلیل حالات چهره نشان داد هر دو گروه واکنش احساسی یکسانی نسبت به بوها داشتند. این داده‌های بین زبانی چالشی را برای توصیف انتزاعی بوها در زبان‌ها نشان می‌دهد.

از سوی دیگر، هویسمان و مجید[1] (۲۰۱۸) به این نکته توجه می‌کنند که متغییرهای زبانی ـ روانی بر نامیدن بوها تأثیر دارند. طی آزمایشی که آنها انجام دادند شرکت‌کنندگان می‌بایست بوهایی را که نام پربسامد یا کم‌بسامدی در هلندی داشتند نام‌گذاری کنند. این محققان دریافتند بوهایی که نام/ برچسب پربسامدی داشتند با درستی بیشتری تشخیص داده می‌شدند. این نتایج نشان می‌دهد که متغیرهای روانی- زبانی مثل بسامد واژه برنام‌گذاری بوها تأثیرگذارند و ممکن است توضیح دهد چرا در بعضی زبان‌ها نامیدن بوها مشکل است.

به نظر می‌رسد مردم بین بوها و رنگ‌ها تداعی‌هایی برقرار می‌کنند. سخنگویان هلندی با منشأ بو، بوها را توصیف می‌کنند و سخنگویان تایلندی از واژگان انتزاعی دقیقی برای توصیف استفاده می‌کنند. آیا تفاوت نوع توصیف بر تداعی رنگ و بو تأثیرگذار است؟

دواک و همکاران[2] (۲۰۱۷) به بررسی رابطه رنگ و بو در دو گروه سخنگویان تایلندی و هلندی پرداختند و این نکته را آزمودند که آیا نوع توصیف‌گر بو بر تداعی رنگ ـ بو تأثیر دارد یا خیر. آنها دریافتند وقتی افراد از واژه‌های انتزاعی برای نامیدن بوها استفاده می‌کردند توافق کمتری در انتخاب رنگ‌ها داشتند اما وقتی بو را با منشأ آن توصیف می‌کردند، انتخاب رنگ توسط آنها بیشتر منشأ بو را بازتاب می‌داد، به ویژه اگر منشأ بو درست توصیف شده بود (مثل تداعی بوی موز← رنگ زرد) این نکته بیانگر آن است که زبان عاملی مهم در تداعی رنگ- بو است.

میلر[3] (۲۰۱۹) به دیدگاه گاتفرید عصب‌شناس اشاره می‌کند که معتقد است ما

1. Huisman and Majid
2. De Valk et.al
3. Miller

انسان‌ها برای نامیدن بوها ناکارآمدیم اما این ناکارآمدی ناشی از ساختار بینی و مغز نیست. ما حدود چهارصد گیرنده مولکول بویایی داریم که می‌توانیم حدود یک میلیارد بو را تمیز دهیم. گاتفرید به بررسی بیمارانی پرداخت که نوعی دمانس به نام آفازی پیشرونده اولیه دارند و به خصوص در نامیدن بوها مشکل دارند. اما برخلاف بیماران آلزایمری مشکل آنها ناشی از زبان است و نه حافظه.

این بیماران در نامیدن بوهای متداولی مثل پیاز، بنزین ورُز مشکل داشتند (۲۳٪ پاسخ درست در مقایسه با ۵۸٪ پاسخ درست گروه کنترل)، اما وقتی به آنها نام چهاربو را دادند که از بین انها انتخاب کنند عملکرد آنها به خوبی گروه کنترل بود. این نکته نشان می‌دهد حس بویایی آنها سالم است و بیماران با وجود آفازی واژه درست را می‌دانند. به نظر گاتفرید در این موارد ارتباطات بین بخش‌های بویایی و زبانی مغز آسیب دیده است.

وی معتقد است یافته‌های مجید و همکارانش بیانگر این نکته است که برخی زبان‌ها با به کارگیری واژه‌های انتزاعی که چندین نوع بو را دربرمی‌گیرند مردم را قادر می‌سازند تا بر«ناکارآمدی» نامیدن بوها غلبه کنند. به عبارت دیگر ممکن است شناسایی یک نام انتزاعی برای دسته‌ای از بوها از مشخص کردن منشأ دقیق و یگانه بو راحت‌تر باشد. اما مجید تفسیر دیگری را ترجیح می‌دهد. به بیان وی در برخی فرهنگ‌ها مردم با مداربندی مجدد مغز بر این ناکارآمدی غلبه می‌کنند. برای مردمی که واژه انتزاعی دارند مناطق پردازش زبانی مغز باید به نمودهای بویایی دسترسی داشته باشند. به گمان وی کسب زبان بوها در دوران کودکی بخشی ضروری در برجسته‌سازی این مسیر است.

در همین زمینه هولتز (۲۰۰۷) نیز با اشاره به ساختار مغز به این نکته می‌پردازد که چرا زبان‌ها برای بیان حس بویایی کفایت لازم را ندارند. به نظر وی علت این‌که زبان‌ها با فقر واژگانی برای بیان حس بویایی مواجه‌اند علتی عصبی- فیزیولوژیکی دارد. محرک‌های بویایی عمدتاً در بخش‌های ابتدایی مغز انسان پردازش می‌شوند. این سیستم عمدتاً به تنظیم غرایز، حالات روحی و هم‌چنین فرایندهای مربوط به حافظه بلندمدت مربوط می‌شود و با فعالیت‌های انتزاعی نمادینی که به پردازش زبان مربوط می‌شود نسبتی ندارد. پردازش مغزی زبان در بخش‌های خاصی از نئو- کورتکس در نیمکره چپ

مغز صورت می‌گیرد. براساس شواهد ارتباطات عصبی بین نواحی کورتیکال نیمکره چپ و ساختارهای زیر- کورتیکال سیستم لیمبیک نسبتاً ضعیف است. در نتیجه تقریباً غیرممکن است که به طور مناسبی ادراک مغزی بو را با نواحی پردازش زبان در مغز طوری هم‌زمان کرد که واژگان ثابتی برای حوزه بویایی حاصل شود. چرینگوفسکایا و آرشوفسکی[1] (۲۰۰۷) نیز تأکید می‌کنند پردازش محرک بویایی در نیمکره راست نئوکورتکس صورت می‌گیرد و پردازش زبان در نیمکره چپ، در نتیجه واژگان خاصی در حوزه بویایی وجود ندارد.

در آخرین پژوهشی که در این قسمت به آن می پردازیم مجید و همکاران (۲۰۱۸b) با بررسی بیست زبان به رتبه‌بندی حواس انسانی پرداختند. مدت‌ها تصور می‌شد که حس بینایی و شنوایی برای کسب دانش و ادراک بر حس لامسه، چشایی و بویایی ارجحیت دارد. آنها برای پاسخ به این سؤال که آیا سلسله مراتبی همگانی برای اولویت‌بندی حواس انسانی وجود دارد یا خیر با استفاده از محرک‌های حسی به بررسی و اولویت بندی حواس پرداختند. آنان دریافتند زبان‌ها از این نظر که کدام حوزه حسی را به صورت نظاممند کدگذاری می‌کنند (به عبارتی دیگر به آن اولویت می‌دهند) با یکدیگر تفاوت‌های اساسی دارند. گرایش برای کدگذاری کامل‌تر برخی حواس را می‌توان با عوامل فرهنگی توضیح داد. اگرچه زبان‌ها در اولویت بندی حواس تابع الگوی واحدی نیستند اما برخی گرایش‌های عام در آنها دیده می‌شود. به عنوان مثال به استثناء چند زبان، حس بویایی خیلی ضعیف کدگذاری شده است. درمجموع نتایج این بررسی نشان می‌دهد هیچ سلسله مراتب واحدی درباره اولویت حواس در زبان‌ها مشاهده نمی‌شود.

یکی از زبان‌های مورد بررسی در این پژوهش زبان فارسی بوده است. سلسله مراتبی که برای قابلیت کدگذاری حواس برای فارسی ارائه شده است به صورت زیر است:

شنوایی < بویایی <لامسه < اشکال هندسی < بینایی < چشایی

به بیان دیگر فارسی زبان‌ها حس چشایی را در بیشترین حد و حس شنوایی و سپس بویایی را در کمترین حد کدگذاری کرده‌اند.

اضافه می‌گردد در این پژوهش زبان‌ها از نظر شیوه‌های متفاوتی که برای توصیف

1. ChernigovskayaandArshavsky

محرک‌های حسی به کار می‌گیرند نیز دسته‌بندی شده‌اند که در بخش مبانی نظری پژوهش به آن می‌پردازیم.

مبانی نظری پژوهش

پژوهش هولتز (۲۰۰۷) و پژوهش مجید و همکاران (b ۲۰۱۸) مبانی نظری پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهند. هر دوی این پژوهش‌ها به سه راهکار اصلی برای توصیف بوها اشاره می‌کنند. در ادامه این قسمت به راهکارهای ارائه شده در این پژوهش‌ها می‌پردازیم. هولتز (۲۰۰۷) با نگرشی نشانه‌شناختی به جنبه‌های زبانی توصیف بوها در حوزه تبلیغات مربوط به عطرها می‌پردازد. به بیان وی از دیدگاه روان‌شناختی متمایز کردن بوهای مطبوع و نامطبوع اساسی‌ترین شیوه واکنش به بو است، اما واکنش مثبت یا منفی به بوها یک ظرفیت شناختی ثابت همگانی نیست. در واقع، انسان‌ها با یادگیری می‌توانند یک بو را مطبوع یا نامطبوع قلمداد کنند. به مرور زمان فرد جزئیات بیشتری را به تمایز مطبوع یا نامطبوع اضافه می‌کند.هولتز (۲۰۰۷) بیان می‌کند ما با هر ابزار زبانی‌ای که به بوها اشاره کنیم در نهایت هر واژه به یکی از دو قطب متمایز شناختی مطبوع یا نامطبوع تعلق می‌گیرد. وی ساختارهای زبانی متداول برای توصیف بوها را به صورت زیردسته‌بندی می‌کند:

۱. ارجاع شمایل‌گونه: یک راه متداول بر ای ارجاع زبانی به بوها استفاده از همنشینی‌هایی است که شامل واژه «مثلِ» است. در این حالت بین منشأ بیرونی بو و حس بوییِ درونی مقایسه‌ای صورت می‌گیرد:

بوش مثلِ نعناست. (It smells like peppermint)

به عبارت دیگر، بوی حس شده با بوی یک منشأ شناخته شده مقایسه می‌شود. (مثلاً یک بوی بد با بوی موز گندیده توصیف می‌شود). در این حالت بین یک پدیده شیمیایی یعنی مولکول‌های بویی که از یک منشأ بودار متصاعد می‌شوند و ماهیت دقیق آنها روشن نیست و یک حالت روان‌شناختی یعنی خاطره ما از کیفیت بوی یک موز گندیده رابطه شمایل‌گونه برقرار می‌گردد. در نمونه زیر که مستخرج از داده‌های این پژوهش است، بو با منشأ آن توصیف شده است:

باران تند و کوتاهی که باریده بود، بوی خاک و گیاه را در هوا ریخته بود.

۲. ارجاع اشاره‌ای[1]: در صورت‌هایی مثل بوی سوختگی، بوی ماندگی با توجه به اینکه رابطه علت و معلولی بین منشأ بو و حس آن وجود دارد (نه شباهت) این رابطه را از دید نشانه‌شناختی اشاره‌ای در نظر می‌گیریم:

هر وقت خبری می‌شد، مثل بوی سوختگی توی محله می‌پیچید و همه جا را می‌گرفت.

۳. ارجاع استعاری: در صورت‌هایی چون«بوی عطرت گرم / شیرین است.» صفات در معنای تحت‌اللفظی خود به کار نرفته‌اند، بنابراین کاربردی استعاری دارند. صفات گرم و شیرین به ترتیب با حس لامسه و چشایی احساس می‌شوند. در واقع، فرایند حرکت از یک حوزه حسی به حوزه دیگر این کاربرد استعاری را سبب شده است. این حرکت حس آمیزی نامیده می‌شود. در نمونه زیر بو با صفت «گوارا» که به حوزه حس چشایی تعلق دارد توصیف شده است:

زمین درو شده با بوی گوارا، بوی مخصوص به خودش

اضافه می‌گردد حس‌آمیزی را می‌توان از دو جنبه نوروفیزیولوژیکی و زبانی تعریف کرد. از بعد فیزیولوژیکی حس‌آمیزی به این معناست که اگر محرکی سیستم عصبی مرکزی را از طریق یک کانال حسی مشخص (مثلاً شنیداری) تحت‌تأثیر قرار دهد، برخی افراد ادراکی موازی در یک کانال حسی دیگر (مثلاً بینایی) نیز خواهد داشت.

از بعد زبانی حس‌آمیزی زبانی عبارت است از باهمایی واژه‌هایی که اصالتاً به دو حوزه حسی متفاوت تعلق دارند. به عبارتی دیگر می‌توان گفت نوعی شبیه‌سازی زبانی از ادراک حس‌آمیزی صورت می‌گیرد (همان). بنابر آنچه گفته شد هولتز سه شیوه را برای توصیف بوها در نظر می‌گیرد: ارجاع شمایل گونه، ارجاع اشاره‌ای و ارجاع استعاری.

از سوی دیگر، مجید و همکاران (b ۲۰۱۸) نیز با بررسی بیست زبان سه شیوه را برای توصیف بوها مشخص کردند: توصیف انتزاعی، توصیف مبتنی بر منشأ و توصیف ارزشی. توصیف مبتنی بر منشأ با توصیف شمایل گونه هولتز مطابقت می‌کند، توصیف انتزاعی به استفاده از صفات برای توصیف بوها اشاره می‌کند و توصیف ارزشی مشخص

1. indexical

می‌کند صفاتی که برای توصیف بوها به کار رفته‌اند چگونه بوها را به صورت مطبوع یا نامطبوع دسته‌بندی می‌کنند.

با در نظر داشتن دو پژوهش ذکر شده، برای تحلیل داده‌های زبان فارسی سه شیوه زیر در نظر گرفته می‌شود: ۱- توصیف مبتنی بر منشأ، ۲- توصیف انتزاعی و ۳- توصیف اس‌تعاری. لازم به ذکر است که توصیف استعاری مورد نظر ما در این پژوهش با توصیف استعاری مورد نظر هولتز متفاوت است؛ به این صورت که وی نمونه‌های حس آمیزی را کاربرد استعاری می‌داند (مثل بوی گرم) اما در تحلیل ما کاربرد استعاری به مواردی اشاره می‌کند که بو در ترکیب با اسم‌های انتزاعی به معنی «اثر و نشانه چیزی» به کار می‌رود (مثل بوی جنگ). در ادامه به شیوه گرداوری و تحلیل داده‌های این مقاله اشاره می‌کنیم.

شیوه انجام پژوهش

داده‌های این پژوهش از دو پایگاه استخراج شده‌اند. پیکره زبانی لایپزیک[1] و پایگاه دادگان زبان فارسی[2]. با جست‌وجو در پیکره زبانی لایپزیک که متون خبری آنلاین را شامل می‌شود و حدود هشت میلیون واژه دارد، تعداد ۴۹۵ مورد از کاربرد واژه بو (نهایتاً ۴۳۵ نمونه مرتبط) پیدا شد. با جست‌وجو در حدود یک میلیون واژه (مستخرج از پایگاه دادگان زبان فارسی، در دسته نثر داستانی)، نیز تعداد ۹۸ نمونه پیدا شد. این نمونه‌ها پس از استخراج و کنار گذاشتن موارد غیرمرتبط از دو جنبه مورد تحلیل قرار گرفتند. ابتدا از جنبه ساختی نوع واژه‌ها یا ساخت‌هایی که برای توصیف بو به کار رفته بودند تعیین و دسته بندی شدند. به عنوان مثال، آیا بو با استفاده از ساخت اضافی توصیف شده است یا ساخت وصفی.

در مرحله بعد چگونگی توصیف بوها در داده‌های مورد تحلیل، بررسی شد. همان‌طور که گفته شد با در نظر گرفتن پژوهش هولتز (۲۰۰۷) و مجید و همکاران (۲۰۱۸b)، برای چگونگی توصیف بوها سه شیوه در نظر گرفته شد: توصیف بو با اشاره به منشأ آن (بوی خاک نمناک)، توصیف بو با صفات انتزاعی (بوی بد) و کاربرد استعاری بو که غالباً در این کاربرد به معنای «اثر و نشانه» به کار می‌رود (بوی خودخواهی و دروغ). در انتهای

1. https://corpora.uni-leipzig.de/en?corpusId=fas_newscrawl_2011
2. http://pldb.ihcs.ac.ir/VazheNama

تحلیل نیز به حس آمیزی و وجه ارزشی صفات توصیف کننده بو پرداخته می‌شود.

لازم به ذکر است که تک تک موارد کاربرد بو در داده‌های مورد تحلیل در قالب جملاتی که در آنها به کار رفته‌اند و با در نظر گرفتن بافت جمله توسط نگارنده تحلیل شده‌اند تا شیوه توصیف بو دقیقاً مشخص گردد. خوشبختانه سه شیوه مورد استفاده برای توصیف بوها در زبان فارسی همپوشی چندانی نداشته‌اند و تشخیص شیوه توصیف (جز مواردی نادر) به راحتی ممکن بوده است.

تحلیل داده‌ها

در بخش اول تحلیل، نمونه‌ها از نظر ساختی تحلیل می‌شوند. نمونه‌ها پس از استخراج براساس نوع وابسته‌هایی که با واژه بو به کار رفته است، در دو دسته کلی ترکیب‌های وصفی و ترکیب‌های اضافی جای می‌گیرند و سپس به زیرگروه‌هایی تقسیم می‌شوند:

بوی + صفت　　بوی + اسم (منشأ)

بوی + صفت + اسم　　بوی + اسم (انتزاعی)

بوی + صفت + صفت　　بوی + اسم + اسم

بوی+ اسم+ صفتبوی + اسم + بند موصولی

در دسته ترکیب‌های وصفی بو با یک صفت، دو صفت یا ترکیبی از یک صفت و اسم دیگر توصیف می‌شود:

درختان مرطوب بوی مست کننده‌ای ازخود می‌پراکندند.

در راهروها بوی تند کپک‌زدگی و نا می‌آمد.

عطری که فرشته به‌خود می‌زد بوی لطیف و ملایمی داشت وبینی را نمی‌آزرد.

بوی زننده تندی که در هوا بود.

لازم به ذکر است صفاتی که در این ترکیب‌ها به کار رفته‌اند تنوع چندانی ندارند و در نیمی از این ترکیب‌های وصفی هم به دنبال صفت، منشأ بو نیز ذکر شده است. در بخش‌های بعدی به تحلیل این صفات بیشتر خواهیم پرداخت.

در دسته ترکیب‌های اضافی بو با یک اسم یا گروه اسمی (شامل دو اسم، اسم و صفت، یک اسم و بند موصولی پس از آن و...) توصیف می‌شود.

بوی الکل توی ذوق می‌زد.

بوی لجن جوی حاشیه خیابان یکهو هوا را پرمی‌کند.

صدایش بوی علفهای تازه را می‌داد.

بوی عطر که از صورت تازه تراشیده‌ی پدرم تراوش می‌کرد.

بر این اساس پس از بررسی همه‌داده‌ها، از نظر ساختی ۱۸٪ نمونه‌ها با ترکیب وصفی و ۸۲٪ نمونه‌ها با ترکیب اضافی تعریف شده بودند.

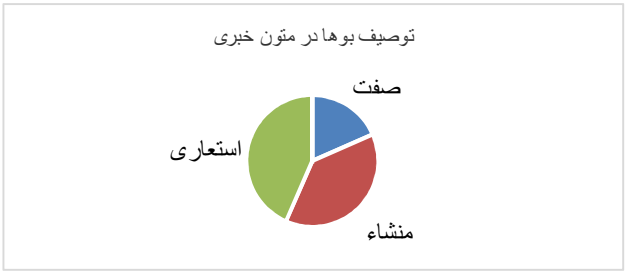
در بخش دوم تحلیل به چگونگی توصیف بوها می‌پردازیم. با در نظر گرفتن تحلیل ساختی پیشین، در دسته ترکیب‌های اضافی وابسته‌های اسمی بو را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: الف) اسامی‌ای که به منشأ بو اشاره می‌کنند مثل بوی هل، بوی زعفران .ب) اسامی‌ای که انتزاعی هستند، به خودی خود بویی ندارند و بو در ترکیب با آنها کارکردی استعاری دارد: بوی خودخواهی، بوی جنگ. در این ترکیب‌ها بو مجازا به معنی «اثر و یا نشانه» است. در مثال الف بو با منشأ آن و در مثال ب بو با اسمی انتزاعی همراه شده است:

الف) لباسش بوی صابون زیتون می‌دهد ، بوی ملافه‌های خنک تازه شسته، بوی رختخواب کودکی‌ام.

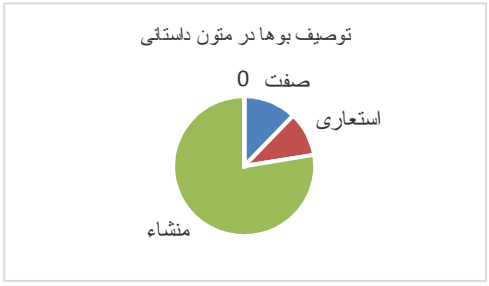
ب) بوی خودخواهی و نفع‌پرستی می‌دهد.

در دسته ترکیب‌های وصفی نیز بوها با صفات توصیف می‌شوند. بنابراین در مجموع سه شیوه کاربرد واژه بو در زبان فارسی از یکدیگر متمایز می‌شود: توصیف بو با یک صفت، توصیف بو با اشاره به منشأ بو و همراه شدن بو با یک اسم انتزاعی که منجر به کاربرد استعاری واژه بو می‌شود. پس از دسته بندی نمونه‌ها بر این اساس نتایج زیر حاصل شد:

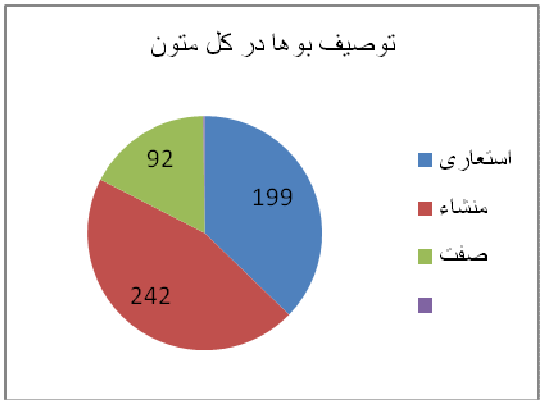
از مجموع ۴۳۵ نمونه مرتبط در پیکره لایپزیک ۸۰ مورد با صفت، ۱۶۶ مورد با منشأ بو و در ۱۸۹ مورد بو به صورتی استعاری به کار رفته بود. با توجه به ماهیت خبری متونی که داده‌ها از آن استخراج شده اند کاربرد استعاری بیشتر بو قابل توضیح است.



تحلیل داده‌های مستخرج از پایگاه دادگان زبان فارسی در دسته نثر داستانی نیز نشان داد که در این مجموعه داده، توصیف بو با منشأ آن بیشتر از کاربرد استعاری آن است که با توجه به ماهیت داستانی متون که بیشتر به توصیف فضاها و بوها پرداخته‌اند قابل توضیح است. (از مجموع ۹۸ نمونه غیرتکراری در این پیکره، ۱۲ مورد با صفت، ۱۰ مورد به صورت استعاری و ۷۶ مورد با منشأ بو توصیف شده بودند).



نمودار زیر نشان می‌دهد در کل متون مورد بررسی، توصیف بو با اشاره به منشأ آن بیشترین کاربرد را داشته است:



تحلیل صفات

در این قسمت به تحلیل ساخت‌های وصفی می‌پردازیم. کلیه صفات غیرتکراری توصیف کننده بو پس از استخراج (از هر دو پیکره) مورد تحلیل قرار گرفتند و از نظر ویژگی‌های معنایی در سه دسته صفات مطبوع، صفات نامطبوع و صفات خاص دسته‌بندی شدند. منظور از صفات خاص صفاتی هستند که بر خاص بودن یک بو دلالت می‌کنند. گو اینکه با تأکید بر خاص بودن بو به نوعی از توصیف دقیق بو اجتناب می‌شود. صفات زیر تمامی صفات توصیف کننده بو در پیکره هستند:

الف) صفات مطبوع: مطبوع، تازه، خوش، معطر، مناسب، واقعی، خوب، نافذ، جانپرور، جانبخش، مست‌کننده، گوارا، لطیف، ملایم، نیرومند

ب) صفات نامطبوع: گند، تند، بد، نامطبوع، ناخوشایند، زننده، سوزاننده، منزجرکننده، گیج‌کننده، مشمئزکننده، متعفن، نابسامان، مرموز، آزاردهنده

ج) صفات خاص: مخصوص، خاص، عجیب، غریب، ویژه، متفاوت، منحصربه فرد.

لازم به ذکر است که دو صفت«بد و خوش» در بین صفات فوق بیشترین تکرار را دارند[1]. به‌علاوه گاهی بو با دو صفت به صورت عطف یا اضافه تعریف شده است:

نان بربری مرغوب بوی مطبوع و مخصوص داشته،

جرمگیرها اگر با غلظت بالا و با بوی تند و سوزاننده استفاده شوند،

این بوی زننده و منزجرکننده را به وجود می‌آورند،

بوی مشمئزکننده و متعفن،

بوی زننده تندی که...،

بوی گند وگیج کننده،

بوی نمناک و مرطوب خزری

ملاحظه می‌گردد غالب این صفات به دسته صفات نامطبوع تعلق دارند. در ادامه به ارائه چند نمونه صفت خاص در متون می‌پردازیم:

تحقیقات هم تأیید می‌کند که بوی مرد نمکی متعلق به گوشه‌ای از معدن حمزه لو است، و اصلاً وجود همین بوی خاص در محل باعث شد تا کاوشگران به محل هدایت شده و جسد چهارمین مرد نمکی را پیدا کنند

هر خانه‌ای بوی مخصوص به خودش را دارد

انگشت‌هایم بوی عجیبی‌می‌گیرند، بوئی که خانهٔ ما نیست،

در این میان- بی هیچ مجامله‌یی- گیله‌وا بوی ویژه‌ای دارد.

به گفته محققین، بوی منحصر به فرد بدن انسان دست کم دو نوع پشه را جذب می‌کند.

آدم‌ها شکل سابقشان نیستند و بویی غریب می‌دهند.

همان‌طور که پیشتر ذکر شد، به نظر می‌رسد استفاده از صفات خاص به نوعی گریز از توصیف دقیق بوهایی است که به راحتی قابل توصیف نیستند. بوی جسد مرد نمکی، بوی مخصوص هر خانه یا بوی خاص بدن هر انسان بویی نیست که به راحتی قابل توصیف باشد.

کوتاه سخن این که مجموعه صفات فوق که از دو پیکره با حدود نه میلیون واژه استخراج شده‌اند نشان می‌دهد در مجموع صفات زیادی برای توصیف بوها در دسترس نداریم.

علاوه بر این، برخی از صفات مذکور با حس آمیزی برای توصیف بو به کار رفته اند و در اصل متعلق به یک حوزه حسی دیگرند. مثل بوی لطیف، گوارا، مست کننده که با تلفیق حس لامسه یا چشایی بو را توصیف کرده‌اند. صفاتی چون سرد، گرم، شیرین، تلخ و ترش[۲] نیز که برای توصیف بوی عطرها به کار می‌روند (اما در پیکره مورد بررسی مشاهده نشدند) به حوزه لامسه یا چشایی تعلق دارند. در نمونه‌های مستخرج از پیکره صفت«تند» نیز در مقابل صفت«ملایم» برای توصیف بوها مشاهده شد. لازم به توضیح است که تندی جزء مزه‌ها نیست و احساس تندی با تحریک گیرنده‌های درد حس می‌شود. این گیرنده‌ها گرما و سرما را نیز حس می‌کنند و در واقع تندی با تحریک سلولهای حسی گرما احساس می‌شود. بنابراین در این جا نیز با تلفیق حس لامسه و بویایی این صفت برای توصیف بو به کار رفته است:

بوی تند بدن عرق کرده، بوی تند مستی، بوی تند ماریجوانا، بوی تند مشروبات الکلی.

اضافه می‌گردد در این پژوهش به تحلیل استعاره‌هایی که برای بیان بوها به کار می‌روند پرداخته نشده است که خود پژوهشی مستقل را می‌طلبد. در بحث حس‌آمیزی

نیز تنها به ذکر نمونه‌های بارزی پرداختیم که هسته گروه اسمی یعنی «بو» به یک حوزه حسی و صفت وابسته آن به حوزه حسی دیگر تعلق دارد. به عنوان مثال در نمونه زیر:

بوی عطر لطیفی که از آن شنیده می‌شد مشامش را نوازش داد

بو با صفت لطیف که به حوزه لامسه تعلق دارد توصیف شده است. ادامه این توصیف با فعل«نوازش دادن» که باز هم به حوزه لامسه تعلق دارد تکمیل شده است. از سوی دیگر برای احساس بو از فعل«شنیدن» استفاده شده است. اما همان طور که اشاره شد تحلیل کامل استعاره‌های به کار رفته برای بیان بوها در ساختهای زبانی متفاوت به پژوهش مستقلی نیاز دارد.

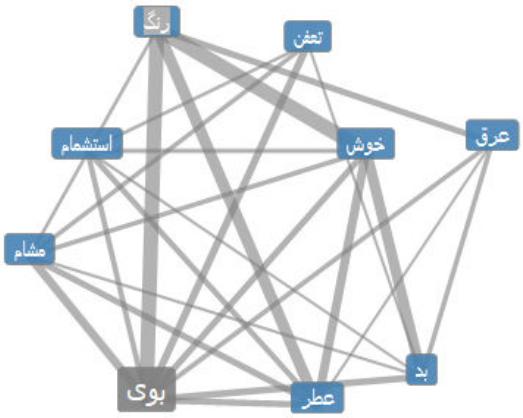
همنشینی‌های پرکاربرد بو:

در داده‌های مورد بررسی تعدادی واژه همنشینی‌های پربسامدی با واژه بو داشتند که عبارت‌انداز:

رنگ و بوی: این ترکیب بسیار پربسامد است (۷۹ نمونه از مجموع ۴۳۵ نمونه) و در تمامی موارد کاربردی استعاری دارد: رنگ و بوی مذهبی/ نژادی/ عوامانه و ....

دیگر ترکیبات پربسامد مشاهده شده در پیکره عبارت بودند از: بوی تعفن (۲۴ مورد)، بوی بد (۱۵ مورد)، بوی بدن (۱۴ مورد)، بوی خوش (۱۱ مورد).

نمودار[۱] زیر همنشینی‌های پرکاربرد واژه بوی را در پیکره لایپزیگ نشان می‌دهد:



۱. این نمودار را پایگاه پیکره زبانی لایپزیک ترسیم کرده است.

نتیجه‌گیری

در مقاله حاضر با جست‌وجو در دو پیکره با حدود نه میلیون واژه و استخراج نمونه‌های مرتبط، به بررسی چگونگی توصیف بوها در زبان فارسی پرداختیم. در این قسمت با طرح مجدد سؤالات پژوهش به جمع‌بندی یافته‌ها می‌پردازیم.

۱. ساختارهای زبانی به کاررفته برای توصیف بوها در زبان فارسی کدام‌اند؟

در پاسخ به سؤال مربوط به ساختارهای زبانی به کار رفته برای توصیف بوها در زبان فارسی مشخص شد که بوها در زبان فارسی بیشتر با ساخت‌های اضافی توصیف می‌شوند تا ساخت‌های وصفی. بر همین اساس سهم استفاده از صفات در مقابل استفاده از اسامی برای توصیف بوها بسیار کمتر است: ۱۸٪ در مقابل ۸۲٪. دلیل کاربرد بیشتر ساخت‌های اضافی در مقابل ساخت‌های وصفی این است که پرکاربردترین شیوه توصیف بوها در زبان فارسی اشاره به منبع بو است که با یک اسم بیان می‌شود. کاربرد استعاری بو به معنی »اثر و نشانه« نیز که در ترکیب با اسم‌های انتزاعی دیده می‌شود ساختار پرکاربرد دیگری است که باعث این افزایش می‌شود.

۲ـ شیوه توصیف بوها در این زبان چگونه است؟ آیا بوها با اشاره به منبع بو توصیف می‌شوند یا با واژه‌هایی انتزاعی؟

در مورد شیوه توصیف بوها مشخص شد فارسی زبان‌ها ترجیح می‌دهند در متون نوشتاری بوها را با اشاره به منشا آن توصیف کنند تا با استفاده از صفات. این نتیجه هم جهت با نتایج پژوهش مجید و همکاران (۲۰۱۸b) است که با ارائه محرک‌های حسی به آزمودنی‌هایی از بیست زبان که شامل زبان فارسی نیز می‌شد از آنها می‌خواستند بو را توصیف کنند. در پژوهش آنها نیز توصیف بو با منشأ آن پرکاربردترین شیوه در زبان فارسی بود. لازم به ذکر است تفاوت پژوهش مذکور با پژوهش حاضر در این است که در پژوهش مجید و همکاران (۲۰۱۸b) آزمودنی‌ها محرک‌های حسی را پس از بوییدن به صورت شفاهی توصیف می‌کردند اما در پژوهش حاضر توصیف بوها از متون نوشتاری استخراج شده است.

۳ـ صفات به کار رفته برای توصیف بوها چه ویژگی‌هایی دارند؟

در پاسخ به دیگر سؤال مطرح شده درباره ویژگی‌های صفاتی که برای توصیف بوها به کار گرفته می‌شوند روشن شد که از یک سو صفات محدودی برای توصیف بوها وجود

دارند و از دیگر سو این صفات را می‌توان به سه دسته صفات مطبوع، صفات نامطبوع و صفاتی که بر خاص بودن بو تاکید می‌کنند دسته‌بندی کرد. این دسته بندی با نظر هولتز (۲۰۰۷) که معتقد بود در یک تحلیل نهایی بوها به دو دسته مطبوع و نامطبوع تقسیم می‌شوند همراستا است. با این حال دسته سومی هم در صفات مورد تحلیل پیدا شد که از نظر مطبوع بودن یا نامطبوع بودن نامشخص‌اند و این صفات صفاتی بودند که بر خاص بودن یک بو تأکید داشتند. به نظر می‌رسد تأکید بر خاص بودن یک بو نوعی اجتناب از توصیف بویی باشد که به سهولت قابل توصیف نیست. علاوه بر این، صفت «خاص» یا «مخصوص» نوعی صفت انتزاعی است که برای توصیف بو به کار گرفته می‌شود. این تحلیل هم جهت با نظر میلر (۲۰۱۹) است که بیان می‌دارد برخی زبان‌ها با به کارگیری واژه‌های انتزاعی که چندین نوع بو را دربرمی‌گیرند مردم را قادر می‌سازند تا بر «ناکارآمدی» نامیدن بوها غلبه کنند. به عبارت دیگر ممکن است شناسایی یک نام انتزاعی برای دسته‌ای از بوها از مشخص کردن منشأ دقیق و یگانه بو راحت‌تر باشد.

علاوه بر اینها، به این نکته پرداختیم که در داده‌های مستخرج از متون خبری کاربرد استعاری بو ودر داده‌های مستخرج از متون داستانی توصیف بو با منشأآن بیشتر بود. با توجه به اینکه در متون خبری بو بیشتر در ترکیب با اسم‌های انتزاعی به کار می‌رود و به معنی«نشانه چیزی» است اما در متون داستانی بو غالباً برای توصیف فضای داستان به کار می‌رود، این تفاوت قابل درک است.

در پایان هم جهت با نظر مجید و همکاران بر این نکته تأکید می‌شود که زبان فارسی نیز مانند بسیاری از زبان‌ها برای توصیف بوها صفات زیادی در دسترس ندارد، اما همان‌طور که اشاره شد این نکته بیشتر جنبه فرهنگی و محیطی دارد و ناشی از ساختار مغز انسان و محدودیت‌های آن نیست.

پی‌نوشت

۱. قابل توجه است که در توصیف بوها نقطه مقابل بوی بد غالباً بوی خوش است و نه بوی خوب. در مورد مزه‌ها هم این نکته صادق است: خوشمزه در مقابل بدمزه.

۲. جالب توجه است که در حالی که بوها با سه مزه تلخ، شیرین و ترش توصیف شده اند با مزه شور توصیف نشده‌اند.

منابع

Chernigovskaya, Tatiana Vand Victor V. Arshavsky. Olfactory and visual processingand verbalization.Cross-cultural and neurosemiotic dimensions. In: Speaking of Colors and Odors. Editors: Martina Plümacher , Peter Holz [Converging Evidence in Language and Communication Research, 8] (2007) John Benjamins Publishing Company.

De Valk JM, Wnuk E, Huisman JLA, Majid A. Odor–color associations differ with verbal descriptors for odors: a comparison of three linguistically diverse groups. **Psychon. Bull. Rev.** (2017) 24.

Holz, P. Cognition, olfaction and linguistic creativity: Linguistic synesthesia as poetic device in cologne advertisementin: Speaking of Colors and Odors. Editors: Martina Plümacher , Peter Holz[Converging Evidence in Language and Communication Research, 8] (2007) John Benjamins Publishing Company.

Huisman, J. L. A., & Majid, A. Psycholinguistic variables matter in odor naming. *Memory & Cognition,* (2018) *46*(4), 577–588.

Majid, A.NiclasBurenhult.Odors are expressible in language, as long as you speak the right language.Cognition 130 (2014) 266–270.

Majid, A. NiclasBurenhult, Marcus Stensmyr, Josje de Valk, Bill S. Hansson.Olfactory language and abstraction across cultures. (2018a).373 . Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences

Majid, A. Seán G. Roberts, cLudyCilissen, aKarenEmmorey, dBrendaNicodemus, eLucindaO'Grady, dBencieWoll, fBarbaraLeLan, gHilário de Sousa, aBrian L. Cansler, hShakilaShayan, iConnie de Vos, a, bGunterSenft, aN. J. Enfield, jRogayah A. Razak, kSebastianFedden, lSylviaTufvesson, aMarkDingemanse, aOzgeOzturk, mPenelopeBrown, aClairHill, a, j, nOlivier Le Guen, oVincentHirtzel, pRik van Gijn, qMark A. Sicoli, r and Stephen C. Levinsona, b, 2Proc NatlAcadSci U S A.Differential coding of perception in the world's languages. (2018b) Nov 6; 115(45): 11369–11376. Psychological and Cognitive Sciences.

Miller, G. What's Up With That: Why Are Smells So Difficult to Describe in Words?
Available at: https://www.wired.com/2014/11/whats-up-with-that-smells-language/

http://pldb.ihcs.ac.ir/VazheNama

https://corpora.uni-leipzig.de/en?corpusId=fas_newscrawl_2011

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و ششم، بهار ۱۳۹۹: ۱۲۱-۹۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی و تحلیل سبک‌شناسانهٔ طنز سیاه در داستان‌های کوتاه بهرام صادقی

نیره شاطری*
محبوبه خراسانی**
مرتضی رشیدی***

چکیده

طنز سیاه یکی از گونه‌های طنز به شمار می‌رود که با چشم‌اندازی تمسخرآمیز درصدد است تا رنج و ملال، بی‌هویتی و پوچی، اضطراب‌آفرینی و مرگ‌اندیشی، و ترس و تنهایی انسان معاصر را به تصویر بکشد. بهرام صادقی از جمله داستان‌نویسانی است که با دقت و ظرافت، از قابلیت و ظرفیت طنز سیاه استفاده کرده و این شگرد ادبی را در داستان های کوتاه خود که عمدتاً در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۳۵تا۱۳۴۱ نوشته و در مجموعه‌داستان «سنگر و قمقمه‌های خالی» منتشر شده، به کار برده است. سؤال اصلی پژوهش این است که: شاخص‌های سبک‌ساز طنز سیاه در داستان‌کوتاه‌های بهرام صادقی کدام‌اند؟ و نویسنده با چه روش‌هایی طنز سیاه را در لابه‌لای داستان‌ها گنجانده و چه مقاصد و اهدافی را دنبال می‌کرده است؟ در پاسخ باید گفت: صادقی با به‌کارگیری تضاد و تناقض، کوچک‌نمایی، بزرگ‌نمایی، فضاسازی‌های گوتیک و انحراف از موضوع، طنز سیاه را در داستان‌هایش برجسته ساخته است و در پی آن بوده تا مسائل زمانهٔ خویش را به شکلی غیرمستقیم بازتاب دهد و با انتقاد از وسواس‌های فکری، کشمکش‌های سیاسی و تحجرهای فرهنگی، دریافت خود از تجربهٔ زیستی را بازنمایاند.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی، طنز سیاه، بهرام صادقی، سنگر و قمقمه‌های خالی، ادبیات داستانی معاصر.

* دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد، ایران
shaterinayereh2115@gmail.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد، ایران
sayed.hosain.mosavi99@gmail.com
*** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد، ایران
mortezarashidi51@yahoo.com

مقدمه

طنز گونه‌ای از انواع ادبیات غنایی و ابزاری قدرتمند در دست نویسندگان است که معمولاً به قصد نشان‌دادن کاستی ها و نواقص موجود در جامعه از آن استفاده می‌شود. طنزپردازی شکل‌های مختلفی دارد و گویندگان زبان فارسی بسته به جهان‌بینی، هدف و ساختاری که در ذهنشان مجسم است، می‌توانند به یکی از انواع طنز متوسل شوند. با پیدایش ادبیات نوین فارسی، نویسندگانی چون محمدعلی جمالزاده، صادق هدایت، صادق چوبک، غلامحسین ساعدی و بهرام صادقی در آثارشان از این شگرد ادبی بهره جستند. جمالزاده به عنوان پیشرو و پایه‌گذار ادبیات داستانی، بیشتر به طنز قهقهه‌آمیز نظر داشته و در آثاری چون «سرگذشت عموحسینعلی» (شاهکار)، «صحرای محشر» و «کباب غاز» از آن استفاده کرده و آن را در نقد اخلاقی و اجتماعی به کار برده است. بعد از جمالزاده، صادق هدایت به صورت جدی به عناصر داستان‌نویسی ادبیات داستانی مدرن توجه داشته و طنز را برخلاف جمالزاده و به گونه‌های دیگر به کار گرفته است. طنز او از درون نشئت می‌گیرد و احساساتی چون خشم و عقده‌های درونی را نمایان می‌سازد. در صورت بیرونی نیز عقب‌ماندگی‌های اجتماعی، پس‌رفت‌های سیاسی، تحجرهای فرهنگی و تصفیه‌حساب‌های شخصی را نشانه می‌رود که در آثاری چون «وغوغ ساهاب»، «سفرنامهٔ اصفهان نصف جهان» و «توپ مرواری» جلوه‌گر می‌شود. به جرئت می‌توان گفت پس از صادق هدایت که نوشتن داستان‌کوتاه را به صورت جدی درحیطهٔ ادبی معاصر وارد کرد، بهرام صادقی مهم‌ترین دنبال‌کننده راه او به شمار می‌رود. «می‌توان گفت از آغاز نوع نگاه تلخ، طنز و حتی نوع جمله‌پردازی‌های [صادقی] تداوم هدایت است» (اصلانی، ۱۳۸۳: ۱۸). اما تفاوت صادقی با اسلاف خود در این است که با دقت نظر، جدیت و تأمل بیشتری به طنز می‌نگرد و آن را شسته‌رفته‌تر و ظریف‌تر و همه‌جانبه‌تر به کار می‌گیرد؛ چنان‌که برخی گفته‌اند «صادقی، برخلاف هدایت و جمالزاده، طنز را جدی می‌گیرد و به ساختار اثر طنز اهمیت می‌دهد و بر انتخاب آگاهانهٔ قالب، زبان، تیپ و تکنیک کار تأکید دارد؛ ازاین‌رو در داستان‌های او، از زیاده‌گویی‌های جمالزاده و عصبیت و به حاشیه رفتن‌های هدایت خبری نیست. در آثار او، نه‌تنها کلمات و عبارات، بلکه اشیاء نیز با هدف انتقال مفهوم و حس نهفته در اثر به

کار گرفته می‌شوند. خانه‌های کهنه، میز و صندلی‌های شکسته و مستعمل، سقف‌های پوسیده، دیوارهای در حال ریزش، به کمک بیان زوال تدریجی هویت ضدقهرمانان داستان‌های او می‌آیند؛ ازاین‌رو، تصویرسازی در آثار صادقی، اهمیتی اساسی دارد و به القای مفهوم و حس فضای اثر می‌انجامد» (صدر، ۱۳۸۰: ۵۹). فضای داستان‌های صادقی معمولاً جنبهٔ حقیقی زندگی را به نمایش می‌گذارند؛ اما به مرور در رویارویی با فرهنگ جدید با وهم و پیچیدگی و چندلایگی در هم آمیخته می‌شوند و فضایی فراواقعی و آرمانی شکل می‌گیرد. «صادقی طنز گزنده‌اش را متوجه بی‌بتگی نسل شکست می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۲۰۷)؛ عمدهٔ داستان‌های او وصف مردمی است که در دههٔ ۳۰تا۴۰ می‌زیسته‌اند و شخصیت‌ها در شمار تازه‌شهرنشینان، معلمان، دانشجویان، کارمندان و شکست‌خوردگان هستند. «ازاین‌رو مهم‌ترین مضمون داستان‌هایش در عمیق‌ترین لایه‌های ذهنیِ بازماندگان نسل شکست شکل می‌گیرد» (همان: ۲۱۸). ظاهر داستان‌ها بسیار ساده و عادی به نظر می‌رسد؛ اما با موشکافی و جراحی در مفصل‌های داستان، گره‌های ناگشودنی متعددی آشکار می‌شود. این نوشتار قصد دارد به این مسئله و پرسش پاسخ دهد که: آیا طنز به کار رفته در داستان‌های کوتاه بهرام صادقی از نوع طنز سیاه است ؟و اگر چنین است چرا وی از میان گونه‌های طنز به کاربرد این گونه، علاقهٔ بیشتری نشان داده و در نهایت آن را به چه نوع و تنوعی در آثارش به کار گرفته است.

پیشینهٔ پژوهش

براساس جست‌وجوی نگارندگان در زمینهٔ موضوع این نوشتار در منابع معتبر پژوهشی تاکنون تحقیق مستقلی صورت نگرفته است؛ اگرچه به صورت پراکنده مقاله‌هایی نوشته شده که برخی از آنها تا حدودی مرتبط با موضوع این مقاله و به ترتیب تاریخی از این قرار است:

صدر (۱۳۸۰) در مقالهٔ «بهرام صادقی، طنز و قمقمه‌های خالی» به صورت موجز (تنها در سه صفحه) جلوه‌های کلی طنز را بدون ذکر مبانی نظری و شواهد داستانی نقل کرده و از خلال آن، بر سبک نوشتاری نویسنده و مبحث درونمایه، تمرکز داشته است.

پیروز و حقیقی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «طنز کارناوالی و بازتاب آن در داستان‌های بهرام صادقی» با نگرش به نظریهٔ منطق گفت‌وگویی باختین مؤلفه‌هایی نظیر طنز را مورد بررسی و تحقیق قرار داده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که مرگ‌اندیشی و توجه به ابعاد جسمانی حیات انسانی در آثار بهرام صادقی با مؤلفه‌های سخن کارناوالی همسو است.

طغیانی و چهارمحالی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «تبلور شیطان اسطوره‌ای در ملکوت بهرام صادقی» پاره‌ای از جلوه‌های طنز سیاه از جمله تبلور شیطان و ترس از آن را در رمان «ملکوت» بررسی کرده‌اند.

محمدی و تسلیمی جهرمی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی طنز سیاه در ادبیات داستانی با تکیه بر مکتب سوررئالیسم» به معرفی، واژه‌شناسی و زمینه‌های ایجاد طنز سیاه در مکتب سوررئالیسم پرداخته‌اند.

برخی محققان به بازتاب گروتسک در آثار صادقی نظر داشته‌اند؛ از آن جمله می‌توان به مقالهٔ اسدی و دیگران (۱۳۹۸) تحت عنوان «بررسی جلوه‌های گروتسک در آثار بهرام صادقی و اوژن یونسکو» اشاره کرد که عناصر کمیک و وحشت، ناهماهنگی و نابهنجاری و خنده‌آوری و ترسناکی را در آثار نویسندگان نامبرده با یکدیگر تطبیق داده‌اند.

مرادی، فرهادی و شفیعی (۱۳۹۹) نیز در مقالهٔ «بررسی گونه‌های طنزپردازی و سبک فکری نویسندگان مکتب داستان‌نویسی اصفهان» به صورت کلی به طنزپردازی در مکتب نویسندگان اصفهان پرداخته‌اند و به صورت محدود فقط رمان «ملکوت» صادقی را بررسی کرده‌اند.

اما مرز جداکنندهٔ این مقاله با دیگر مقالات در این است که قصد دارد مؤلفه‌های برجسته و بسامددار «طنز سیاه» را در داستان‌های کوتاه بهرام صادقی بیابد و در نظر دارد با تطبیق این شاخصه‌ها به تحلیل شگردهای صادقی بپردازد. نویسندگان، هر یک به صورت جداگانه، نخست تمامی داستان‌های کوتاه مجموعه داستانی «سنگر و قمقمه‌های خالی» را به‌دقت خوانده‌اند و شاخص‌های مدنظر در هر داستان را مشخص نموده، با یکدیگر تطبیق داده و عناصر مشترک را استخراج کرده‌اند. سپس مقاله‌ها، کتاب‌ها و پایان‌نامه‌های مرتبط با موضوع تحقیق را از نظر گذرانده‌اند و در نهایت بر

اساس شاهد مثال‌ها و با کمک‌گرفتن از دریافت‌های منتقدان، به تحلیل طنز سیاه بر اساس مبانی نظری خود پرداخته‌اند.

مبانی نظری طنز سیاه

طنز سیاه یکی از انواع طنز است که عمدتاً در پی نشان دادن درد، ترس، بیگانگی و بی‌هویتی، تنهایی و انزوای انسان معاصر است. «اصطلاح طنز سیاه (Humour Noir) را نخستین بار، آندره برتون، تئوریسین سوررئالیست فرانسوی، در توصیف و ترجمهٔ مفهوم عینی که هگل در کلیات زیبایی‌شناسی گفته بود، به کار برد. آندره برتون این عنوان را برای مشخص کردن یکی از گونه‌های کمدی و طنز در سال ۱۹۳۵ ابداع کرد که در آن خنده، ناشی از بدبینی و شک و تردید، اغلب با تکیه بر موضوعاتی مانند مرگ است. «طنز سیاه، خنده‌ای است آمیخته به ناسزا که از اعماق درون عاصی برمی‌آید، برای مقابله با عقاید رایج و گفتار جهانی آنها» (سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۸۲۰-۸۲۱). دراین‌باره جمال میرصادقی تعریف دیگری از طنز سیاه به دست می‌دهد: «خصوصیت مرضی و پوچی در ادبیات مدرن را طنز سیاه یا طنز تلخ می‌گویند. طنز سیاه به وضعیت و موقعیت‌های بیمارگونه و گروتسک و جهان موحش و هولناک می‌پردازد و اغلب با رنج و دلهره، مرض، جنگ و مرگ سروکار دارد. هدف طنز سیاه، تکان دادن و برآشفتن خوانندگان یا تماشاگران است؛ به‌طوری‌که آنها را وادار کند که به چهرهٔ رنج و مرگ و حوادث هولناک بخندند. گاهی از طنز سیاه با عنوان کمدی سیاه یا کمدی تلخ نام می‌برند» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۳۰۲).

در ادبیات داستانی معاصر ایران نویسندگانی چون صادق هدایت، صادق چوبک، غلامحسین ساعدی، هوشنگ گلشیری و بهرام صادقی تحت تأثیر ادبیات مدرن به این نوع طنز بیشتر نظر داشته‌اند. طنزی که قهقهه‌برانگیز نیست و به صورت ملموس و محسوس دریافت نمی‌شود؛ بلکه در موقعیت و فضای کلی داستان نمودار می‌گردد و غم، اندوه و تباهی بر خنده و شادی غلبه دارد. «در طنز سیاه قدرت‌هایی ناشناخته و غیر قابل درک، سرنوشت و ارادهٔ انسان را تحت سیطره دارند؛ در این حالت انسان در حالتی ناگوار و پوچ به سر می‌برد و سرخوردگی و بدبینی در وجودش، چیزی همیشگی است.

در طنزهای سیاه انسان از آنجایی که توان آن را ندارد تا در وضعیت ناگوار خود تغییری ایجاد کند، می‌خندد» (اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۵۰). اینکه چرا بهرام صادقی به این نوع طنز گرایش داشته دلایل مختلفی می‌تواند داشته باشد و به نظر می‌رسد ریشهٔ آن را باید در مواردی چون تأثیرپذیری از ادبیات مدرن، مناسب دانستن ابزاری مناسب، تحولات سیاسی و اجتماعی، استعداد ذاتی وی و... جست. به‌عنوان مثال، در بیان استعداد خلق‌الساعه و عجیب صادقی چنین نقل کرده‌اند که او هر هفته داستانی شفاهی را تعریف می‌کرده و قول می‌داده که هفته دیگر آن را برای به چاپ رساندن به مجله بفرستد؛ بعدها مشخص می‌شده این داستان‌ها زاییدهٔ تخیل آنی و لحظه‌ای او بوده‌اند که هیچ‌وقت نوشته نشدند؛ اما انسان با شنیدن آن متحیر و متعجب می‌شد. به گفتهٔ رضا سیدحسینی «او هر لحظه که می‌خواست داستان تازه و بی‌نظیری در ذهنش شکل می‌گرفت و آن را تعریف می‌کرد [...] وقتی به طنز غریبی که حتی در جدی‌ترین داستان‌های او نیز وجود داشت می‌اندیشم، با خود می‌گویم نکند وقتی که آن داستان‌های خلق‌الساعه را برای من تعریف می‌کرد، هم خودش را مسخره می‌کرد هم مرا!» (سیدحسینی، ۱۳۸۳: ۲۲). در ادامه به ذکر ویژگی‌های طنز سیاه در داستان‌های صادقی پرداخته می‌شود.

شاخص‌های سبک‌ساز طنز سیاه در داستان‌های بهرام صادقی

طنز در آثار صادقی در دو حوزهٔ ساختار و محتوا رخ می‌دهد. طنزپردازی در حوزهٔ ساختار، بیشتر در نثر داستان نمایان می‌شود. نثر صادقی، نثری ساده و به دور از حشو و زوائد و آرایه‌های ادبی پر طمطراق است. حال‌وهوای نثر متناسب با هر داستان متفاوت است؛ گاهی روزنامه‌ای و گزارش‌وار است، گاهی نقلی و قصه‌وار و گاهی طنزآمیز و سخره‌آمیز؛ چنان‌که گفته‌اند «صادقی، براساس نیاز و درونمایهٔ داستان، گاه از زبان روزنامه‌ای استفاده می‌کند و گاه از بیان تشریحی، نقلی و افسانه‌ای کمک می‌گیرد؛ زمانی به داستان، بافتی رمانتیک می‌دهد و زمانی با جزءنگاری به آن حس و حالی توصیفی می‌بخشد. نثر و فضایی می‌سازد متناسب با شخصیت‌هایی که در موقعیتی طنزآمیز قرار گرفته‌اند. طنز، هم از قرارگرفتن شخصیت‌ها در موقعیتی غیرمتعارف ناشی

می‌شود و هم از درون ایهام‌بازی با کلمات می‌جوشد. صادقی به خوبی از امکانات زبان فارسی استفاده می‌کند. او برای آنکه به دام طنز اخلاقی و ارشادکننده از نوع طنز جمالزاده گرفتار نشود، با لحنی بی‌تفاوت، طنز را به مضحکه‌ای گزنده تبدیل می‌کند... نویسنده توانسته است ناشناختگی و وحشتی اسرارآمیز را به شکلی طبیعی در داستان جاری کند و با هشدار دادن نسبت به فاجعه‌ای قریب‌الوقوع، خواننده را به طرف مکالمهٔ خود تبدیل نماید» (میرعابدینی، ۱۳۶۹، ج۱: ۱۳۶).

در حیطهٔ محتوایی، طنز او تلخ، گزنده، سیاه، جدّی و جاندار است و عمیق‌ترین لایه‌های اجتماعی و انسانی را مورد هدف قرار می‌دهد. «نگرش او که بر مبنای سنجش تناقض‌ها در یک موضوع انسانی و اجتماعی شکل می‌گیرد، ناگزیر در قصه‌هایش به طنزی ظریف و ریزبافت و معماوار نزدیک می‌شود» (سپانلو، ۱۳۶۶: ۱۱۵). وی با نگاه منتقدانهٔ خود، بر آن است تا به موقعیت‌های عادی زندگی روزمره، نگاهی فراواقعی داشته باشد و تجربه‌ای ناب، حتی به اندازهٔ یک مثقال، از دل موقعیت‌ها استخراج کند؛ از این‌رو معتقد است «خواننده و اجتماع از نویسنده این را نمی‌خواهد که آنچه در اطرافش می‌بیند و خودش بیشتر از او به آن آگاه است و بهتر می‌تواند داوری کند، برایش بگوید. خواننده، تجربه‌ای می‌خواهد کاملاً شخصی؛ تجربه‌ای که خودش نداشته است. هرکس تجربهٔ مخصوص خودش را می‌تواند عرضه کند. آن داستان‌نویسی را من می‌پسندم که چیزی را بگوید که هیچ‌کس دیگر نتواند بگوید. هنرمند باید چیزی از خود به دنیا اضافه کند؛ ولو اینکه یک مثقال باشد» (محمودی، ۱۳۷۷: ۱۰۸).

اما طنز سیاه معمولاً بر اثر نابسامانی‌های سیاسی‌اجتماعی، رشد سرمایه‌داری، اختلافات طبقاتی، مناقشات داخلی و خارجی، خشونت‌های سرکوب‌شده، آرمان‌های تحقق‌نیافته و زمینه‌هایی از این دست پدید می‌آید. در ادبیات داستانی جهان «اغلب داستان‌های برجستهٔ طنز سیاه، نظیر: یک پیشنهاد مؤدبانه، سفرهای گالیور، تریسترام شندی، شوایک، سرباز پاکدل، تبصرهٔ ۲۲ و سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج، دربارهٔ موضوعات ناخوشایندی چون مرگ، پوچی، نقص عضو، دیوانگی و جنون، کشتار کودکان و نسل‌کشی، نژادپرستی، جنگ، قحطی، انحطاط فکری و اخلاقی، خشونت، قتل و ترور و نتایج و فجایع ناشی از آن نوشته شده‌اند» (محمدی و تسلیمی جهرمی، ۱۳۹۵: ۴۱۰).

در ادبیات داستانی معاصر ایران نیز از آنجا که عمدهٔ داستان‌کوتاه‌های بهرام صادقی مربوط به سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ (۱۳۳۵تا۱۳۴۱) است و فضای جامعهٔ آن روزگار در انبوهی از اندوه، غرق شده و افسردگی و فقر و آرمان‌های شکست‌خورده را به بار آورده، نویسنده ناگزیر رسالت خود را در بیان نگارش داستان‌هایی می‌بیند که چنین فضایی را ترسیم کند. صادقی تلاش کرده در داستان‌هایش شِمایی از این فضا را ترسیم کند؛ به عنوان مثال، نویسنده در داستان «سراسر حادثه» با کنار هم نشاندن افراد از اقشار مختلف، گوشه‌ای از افکار راکد و به گِل نشستهٔ جامعهٔ پیرامون خود را به تصویر می‌کشد؛ جامعه‌ای که حتی اشیاء، اجسام و جانوران نیز که شناختی از خود ندارند با انسان بی‌هویت در یک ترازو قرار می‌گیرند و سنجیده می‌شوند.

اصلی‌ترین انتقاد نویسنده از قضاوت‌هایی است که مردم بی‌خود و بی‌جهت نسبت به هم وارد می‌کنند. گفت‌وگوی پنهانی مادر با خانم مهاجر دربارهٔ یکی از همسایگان مجرد مرموز به نام مازیار نشان‌دهندهٔ پاره‌ای از این قضاوت‌های پوچ است:

«آخر مازیار؟ این جوانی که هیچ‌کس ماه تا ماه رویش را نمی‌بیند چطور ممکن است چنین کار ناشایسته‌ای بکند؟ جوان نجیبی به نظر می‌آید؛ اما با این حال باطنش را خدا می‌داند. با این حال چرا تاکنون هیچ‌کس را به اتاقش راه نداده است؟ آدم مرموزی به نظر می‌آید؛ شاید هم خجالتی باشد؛ شاید می‌ترسد با ما حشر و نشر کند... حتی ما که همسایهٔ دیوار به دیوارش هستیم نتوانسته‌ایم اتاقش را ببینیم. فهمیده‌ایم درآن چه کار می‌کند. معلوم نیست کی بیرون می‌رود کی برمی‌گردد. و سرانجام ورود مازیار به این گفت‌وگوها و قضاوت‌های ناتمام پایان داد» (صادقی، ۱۳۸۸: ۱۸۴-۱۸۵).

این مثال، از طرفی، به واقع نشان می‌دهد که اکثر افراد، درگیر کردارها و گفتارهای یکدیگرند. در آن محیط بسته، برای اینکه دست‌کم نزد خودشان ابهتی فراتر از دیگران داشته باشند یا همین ابهت را به افراد نزدیک خود نمایش دهند، ناچار هستند دست به کاری بزنند تا دیگران فرومایه و حقیر به نظر آیند.

در داستان «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» همین مسئله به شکلی دیگر تکرار می‌شود. این داستان، انعکاس سقوط معنویت و تکرار تعفن‌آور زندگی انسان‌های

سردرگم و مرثیه‌ای برای انسان معاصر غرق شده در اندیشه‌های پوچ و منحط است.

حال برای آنکه شاخص‌های طنز سیاه را که منجر به شکل‌گیری سبکی خاص در آثار بهرام صادقی شده مشخص نماییم، بهتر است آنها را در دسته‌بندی‌های مشخصی واکاوی کنیم. مروری بر منابع تحقیقی نشان می‌دهد که محمدی و تسلیمی جهرمی، ویژگی‌های مهم طنز سیاه در ادبیات داستانی را از این قرار دانسته‌اند: «تضاد و تناقض، بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی، مسخ و استحاله، موجودات فراواقعی، انحراف از موضوع و توصیف و فضاسازی‌های گوتیک» (محمدی و تسلیمی جهرمی، ۱۳۹۵: ۴۰۳). ما نیز با پیروی از این الگو درصدد هستیم تا به بررسی این شاخصه‌ها در آثار بهرام صادقی بپردازیم و مشخص کنیم که این ویژگی‌ها تا چه اندازه در داستان‌کوتاه‌های بهرام صادقی مصداق و تطابق دارند.

تضاد و تناقض

صادقی از رهگذر طنز سیاه بیش از آنکه به بازنمایی تضادها بپردازد درگیر تناقضات انسانی می‌شود. با وجود این «با نمایاندن واقعیت‌های دردناک زندگی، شناخت ویژگی‌های درونی و درماندگی انسان شهری امروز که مجموعه‌ای است از تضادهای جسمی و روحی، چهره‌ای شناخته‌شده از خود به یادگار گذاشته است» (سلیمی کوچی و اعلایی، ۱۳۹۰: ۴۱). در عین حال چون انسان معاصر در پی برداشتن فاصله‌هاست به ناچار فضای داستان محملی برای نمایش تضادها می‌شود. چنان‌که برخی گفته‌اند: «بشر عصر جدید به دنبال برداشتن فاصله‌هاست. فاصلهٔ میان انسان با دیگری، فاصله انسان و خودش و همچنین میان انسان و جهان. بنابراین داستان مدرن امروز به سبب برخورداری از قابلیت نشان دادن و بازنمایی، محلی برای تبیین این دوگانگی‌ها و تضادهاست» (رب گرییه، ۱۳۷۴: ۹۲).

اما از چشم‌انداز نگارندگان، این تناقضات است که داستان را به پیش می‌برد، لایه‌های انسانی را عمیق‌تر نشان می‌دهد و مرزهای تخیل و توهم را در هم می‌آمیزد. شاید این جمله درست باشد که «واقع‌گرایانه‌ترین داستان‌ها، توهمی است از واقعیت و فانتزی‌ترین آنها به هنگام روایت ادعای واقعی بودن را دارند. این تناقض، یکی از عناصر اصلی زیبایی و کشش ابدی داستان است. بازی هم جدی است و هم شوخی؛ یعنی

شوخی هم جدی است و هم بازی. داستان نیز در یک سطح بازی جدی است میان واقعیت و خیال، میان نویسنده و خواننده» (نفیسی، ۱۳۶۹: ۳۱).

صادقی در اولین داستان مجموعهٔ «سنگر و قمقمه‌های خالی» یعنی «فردا در راه است» که با محوریت قتل ناموسی نوشته شده، شخصیت زن داستان یعنی صنم را در موقعیتی قرار می‌دهد که تکلیفش را با همسر و کسی که عاشقش هست نمی‌داند و بدین ترتیب با ایجاد تناقض در رفتار یکی از شخصیت‌ها دوستی دیرینهٔ دو مرد را به دشمنی کینه‌جویانه بدل می‌کند:

«فضلی عاشق صنم بود. طفلکی براش می‌مرد. زنکهٔ... هم می‌خواست و هم نمی‌خواست. هر دوشون را می‌خواست. با دست پیش می‌کشید با پا پس می‌زد. غلام‌خان که اینها را نمی‌فهمید... سرش نمی‌شد. آدم غیرتی، لوطی محل. به هم زدند. یک‌دفعه شدند دشمن جون هم» (صادقی، ۱۳۸۸: ۱۱).

صادقی در داستان کوتاه «سنگر و قمقمه‌های خالی» شخصیت اصلی داستان یعنی آقای کمبوجیه را به گونه‌ای توصیف می‌کند که دچار وسواس فکری است و دربارهٔ سیر تا پیاز مسائل به اشکال مختلف نظر می‌دهد؛ اما گاهی نیز به بن‌بست می‌رسد و در تناقض با این شیوهٔ رفتارش حیران و سرگردان می‌ماند و قدرت انتخاب ندارد:

«راستی این هم مسئله‌ای است که آیا آدم باید همیشه و در همه حال دنبال کارکردن برود یا نه؟ یعنی مثل من به یک زندگی ابتدایی اکتفا بکند یا به همه‌کار دست بزند، پول‌هایش را جمع کند و خانه‌های بزرگ و کوچک بخرد؟» (همان: ۸۶).

اما به نظر می‌رسد زیباترین جلوه‌های تناقض در داستان «با کمال تأسف» رخ می‌دهد. صادقی در این داستان تناقض میان دنیای حقیقی و آرمانی را در شخصیت آقای مستقیم که مسیر زندگی‌اش کاملاً نامستقیم است ترسیم می‌کند. در این داستان، آقای مستقیم در نهایت فقر و تنگدستی و تنهایی و گمنامی و بدون عشق در بیغوله‌ای می‌زید؛ ولی زمان مرگ و کفن ودفن خود را بسیار باشکوه تصور می‌کند؛ گویی گه تمام آرمان‌ها و آرزوها با ظهور مرگ تحقق می‌یابند و در دنیای دیگری حاصل می‌شوند:

«صبح اول وقت به پدر و مادرش که در یکی از شهرستان‌های شمالی هستند و به

خواهران و برادرانش که در شهرهای مرکزی و جنوبی زندگی می‌کنند تلگراف می‌زنند و مرگ او را خبر می‌دهند. طیاره‌ها و قطارها بـه کـار مـی‌افتنـد، ماشـین‌هـا دنـده عـوض می‌کنند و تا غروب همه می‌رسند. خانه بزرگ است و بـرای پـذیرایی از همـه بـه انـدازهٔ کافی اتاق دارد. وسایل عزاداری آماده است. در برنامهٔ آگهی‌های تجارتی صبح رادیو ایـن واقعه را به اطلاع دوسـتان و آشـنایان مـی‌رسـانند. وای غـروب چـه محشـر و مصـیبتی برپاست. گلوریا روی تابوت افتاده است و فریاد می‌زند: نبـردیش! نبریـدش! او را دوسـت می‌دارم. او را دوست می‌دارم. بچه‌ها به سرشان می‌زنند و موهایشان را می‌کنند» (صـادقی، ۱۳۸۸: ۱۰۳و۱۰۴).

شبیه این واقعه در داسـتان «غیرمنتظـر» هـم رخ مـی‌دهـد: آقـای میرزامحمودخـان مساوات دربارهٔ وضع شکوهمند و مقتدرانهٔ زنان در دوران هخامنشیان تحقیق مـی‌کنـد و در حال نوشتن کتاب است؛ درحالی که با زن خود در حال جدال لفظـی دربـارهٔ مسـائل عادی روزمره است:

«ببینید خانم، باز هم مزاحم من شدید. آن صبح‌هایتان که همیشه فحش مـی‌دهیـد. به شما چه که چرا من زود از خواب بیدار نمی‌شوم؟ و آن هم بقیهٔ روزتان که از هـر کـار من ایراد می‌گیرید. این هم از این موقع حساس که من دارم یک کار جدی می‌کنم. ایـن شوخی نیست خانم!» (همان).

آقای مهاجر در داستان «سراسر حادثه» در حـالی کـه پنهـانی از همسـرش مشـغول باده‌نوشی با همسایگان می‌شود، فراموش می‌کند کـه روزگـاری بابـت تـرک ایـن کـار و آرزوی بچه‌دارشدن سرش را به میله‌های مقدسی مالیده اسـت و وقتـی ایـن احساسـات متناقض کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، بی‌قرار می‌شود:

«آقای مهاجر می‌دانست که با خـوردن عـرق موافقـت کـرده اسـت و اکنـون تعجـب می‌کرد کـه چـرا احساسـات مـذهبی‌اش هـر دم رقیـق‌تـر مـی‌شـود و اشـک آرام‌آرام از چشم‌هایش می‌ریزد» (همان: ۱۹۶).

در داستان «زنجیر» راوی نشان می‌دهد که تیمارستان آنقدر پرازدحام شده که دیگـر جایی برای حتی یک نفر هم نمانده است؛ با این حـال خـانوادهٔ زن و مـردی کـه دیوانـه

شده‌اند پس از ساعت‌ها چشم‌انتظاری از اینکه توانسته‌اند هر دو بیمار روانی را در تیمارستان پذیرش کنند بسیار خوشحال‌اند:

«دربان با صدای خشکی گفت: آن‌ها را معاینه کردند. حالشان وخیم است. چاره‌ای نیست غیر از اینکه قبولشان کنیم. زن‌های سیاه‌پوش و خانوادهٔ آقای وحدانی شادمانه جستند و موفقیت خودشان را به هم تبریک گفتند» (صادقی، ۱۳۸۸: ۲۲۷).

در داستان «خواب خون» پارادوکس به منظور ایجاد فضایی رعب‌انگیز به کار گرفته می‌شود. مرد لاغراندام به صورت ناگهانی از چشم راوی محو می‌شود یا با دو سه نفر در جلوی نانوایی حرف می‌زند و حرکت می‌کند و به کوچهٔ سمت چپی می‌رود؛ اما از کوچهٔ سمت راستی سر در می‌آورد:

«تا ته کوچه می‌رود و از آنجا به کوچهٔ دست چپی می‌پیچد و این برای من از همه شگفت‌انگیزتر است که در روزهایی که به علت کنجکاوی شدید و وسوسه‌ای نامفهوم، درس و ناهار و همه‌چیزم را رها کرده‌ام و منتظر او در گوشه‌ای ایستاده‌ام، دیده‌ام که از کوچهٔ دست راستی سر درآورده است و عجیب اینکه هر دو کوچه بن‌بستند. بله واقعاً بن‌بستند» (همان: ۳۷۷).

در صحنهٔ دیگری از همین داستان، وقتی راوی از بقال سر کوچه سراغ آقای ژ را می‌گیرد تا با او که هرگز صدایش را نشنیده، گفت‌وگو کند، بقال دست رد بر سینه‌اش می‌زند؛ اما پسر بقال با گفتن جملهٔ «شما که قبلاً با هم روبه‌رو شده‌اید» درماندگی و شگفت‌زدگی انسان معاصر را در مواجهه با دنیای وحشت‌انگیز مدرن می‌نمایاند.

در داستان «اذان غروب» پارادوکس از رهگذر سرگشتگی انسان حاصل می‌شود. قهرمان داستان هر نوع خفت و خواری و تمسخر را به جان می‌خرد و دربه‌در، در هر محل شهر اصفهان سراغ شیخ بهایی را می‌گیرد؛ تا او را ببیند؛ ولی نمی‌داند که با او چه کار دارد:

«با او چه کار داری؟ می‌خواهم دستش را ببوسم، ساعت‌ها تماشایش کنم؛ اما خودم درست نمی‌دانم چه کارش دارم؛ مثلاً اگر همین الان جلوم سبز شود نمی‌دانم چه بگویم و چه کار کنم» (همان: ۳۲۴).

گفتنی است برخی از این تناقض‌ها در نثر نویسنده اتفاق می‌افتد:

-«نمی‌توانم حدس بزنم خود بنده چه خواهم شد؟ پزشک خوبی، وکیل گردن‌کلفتی، مقاطعه‌کار فعالی یا لااقل هیچ‌کارهٔ همه‌کاره‌ای؟» (صادقی، ۱۳۸۸: ۲۴۶).

-«من هم زنم را دوست می‌دارم و هم دوست نمی‌دارم. هم دلم بچه می‌خواهد و هم نمی‌خواهد» (همان: ۲۰۸).

بدین ترتیب باید گفت نویسنده از تمام ظرفیت تناقض در داستان‌کوتاه‌هایش استفاده می‌کند و آن را به شیوه‌های مختلف به کار می‌گیرد.

کوچک‌نمایی

کوچک‌نمایی شگردی است که معمولاً با نشان‌دادن اغراق‌آمیز ویژگی‌های منفی شکل می‌گیرد و نوعی خرق عادت و برجسته‌سازی در کلام ایجاد می‌کند. صادقی با این روش، شخصیت‌ها و موقعیت‌ها را در زیر میکروسکوپ قرار می‌دهد و خصایل ریز و کمتردیده‌شده و نهانی آن‌ها را نمایان می‌سازد. «مهارت او، در حمل‌ونقل اشخاص به اتاق کالبدشکافی یا اتاق پرتونگاری است. او از پشت یک صفحه، پوست و گوشت و رگ و پی آدمی را کنار می‌زد، لخت می‌کرد. کار او از درون شروع می‌شد، نمایش جمجمه و اسکلت هر آدمی، آن‌چنان‌که هست و بعد بیرون‌کشیدن گندابه‌های تجربه‌های عبث از زندگی پوچ و بی‌معنی و بازنمایی کوله‌بار زحمت بیهوده در عمرکشی و روزی را به روز دیگر دوختن و به جایی نرسیدن و آخر سر افلاس و پوسیدن» (ساعدی، ۱۳۷۱: ۱۱۴). در داستان‌های صادقی، کوچک‌نمایی معمولاً به دو طریق یعنی یا با تحقیر و تمسخر شخصیت‌ها شکل می‌گیرد یا به شکل مسخ و استحاله نمایان‌گر می‌شود. در ادامه به تحلیل این موارد پرداخته می‌شود.

تحقیر و تمسخر

صادقی از طریق تحقیر و تمسخر موقعیت‌های غیرعادی زندگی افراد را بزرگ و برجسته می‌کند و ابتذال و افتضاح آن را نمایان می‌سازد. به تعبیر خود او «این آدم‌ها در عین آنکه احساسات، افکار و زندگی‌ای که دارند در ظاهر شناخته شده و به صورت محترمی در جامعه هست، ولی در باطن مبتذل و مسخره می‌نماید، صددرصد عادی نیستند» (محمودی، ۱۳۷۷: ۱۰۴).

در داستان «فردا در راه است» راوی در گفت‌وگوی میان دو شخصیت از اصلاحات

اجتماعی انتقاد می‌کند. بدین ترتیب در روستایی که سیل بنیان‌کنی آمده خبری از نیروهای امدادی نیست و مردم خودشان دست به کار می‌شوند:

«از شهرداری مهرداری هم خبری نیست. شوخی نکن! شهرداری وقتی همه‌جا خراب شد آن وقت میاد» (صادقی، ۱۳۸۸: ۱۶).

در داستان «سنگر و قمقمه‌های خالی» آقای کمبوجیه که دچار وسواس‌های فکری شدید است تصمیم می‌گیرد که دیگر به چیزی نیندیشد؛ اما راوی با تمسخر او دوباره وی را به این وادی خطرناک می‌کشاند. آقای کمبوجیه به تفاوت میان کمدی و تراژدی می‌اندیشد و بعد، این تعریف را با سرگذشت مضحک خود قیاس می‌کند:

«بنابراین عشق آن سال زمستان من چه بود؟ چون مرا نکشتند تراژدی نبود و چون من اصولاً به خواستگاری هم نرفتم که معلوم شود خانوادهٔ عروس موافق‌اند یا مخالف پس کمدی هم نمی‌تواند باشد... به یقین می‌توان گفت که مضحک بود» (همان: ۹۱).

صادقی در داستان «در این شماره» به تمسخر ساختار مطبوعات می‌پردازد. اعضای هیئت تحریریه به جای آنکه به موقع در جلسه حاضر شوند همواره با غیبت و تأخیر بر سر کار می‌آیند و وقتی هم می‌خواهند خط‌مشی مجله را تعیین کنند تصمیم می‌گیرند رزومه و عکس خود را به چاپ برسانند و در آن بر خود ببالند. یکی از اعضا در میانهٔ جلسه حالش به هم می‌خورد و اتفاقی نادر در دفتر مجله می‌افتد:

«خانم شاعر پریشان وارد شد و گفت: «پسر زایید...» اعضا از سلامتی خانم متخصص جویا شدند جواب داده شد که خواهش کرده است عکس فرزندش را هم به ضمیمه در این شماره چاپ کنند... و در ضمن اگر ممکن است انتقادی هم از او به عمل آید» (همان: ۲۴۵).

صادقی در داستان «تأثیرات متقابل» به شکلی خاص و افراطی با تمسخر اسامی و نام‌ها، باطن پوک پدیده‌ها و آیندهٔ مفلوک انسان‌ها و وابستگی ملت‌ها را به باد انتقاد می‌گیرد. جامعه‌ای که هیچ چیز زیبایی ندارد؛ اما سرشار از نام‌های زیباست:

«جوانکی از روبه‌رویم گذشت و من ناگهان به یاد ساعت افتادم. ساعت «ناوزر» خودم را گم کرده و ساعت ارزان‌قیمت «تی‌یل» را هم که بلافاصله خریده بودم جیب‌برها زده بودند. ساعت «اورانوس» زنم را در یک لحظهٔ بحرانی فروخته بودیم و ساعت «هیل

اندروچستر» پسر بزرگم «سعادتمند افتخاری» را که هم‌اکنون در کلاس سوم متوسطهٔ دبیرستان «آیندهٔ روشن» درس می‌خواند، در لحظهٔ بحرانی دیگری به گرو گذاشته بودیم. دراین‌میان ساعت پلاستیکی دختر دوساله‌ام «ژینوس» هنوز سالم به دست او مانده بود که آن هم عیب بزرگی داشت: می‌دانید که این ساعت‌ها وقت را نشان نمی‌دهند» (صادقی، ۱۳۸۸: ۳۳۶).

«طنز عمقی بهرام صادقی در این سطور در حین افشای رندانهٔ مسائل، گرفتاری‌ها، دل‌مشغولی‌ها و آرزوهای خرده‌بورژوازی روز جلوه‌گر می‌شود. صادقی با سرگذشت ساعت‌ها، ابتلای جامعه‌اش را به محصولات وارداتی و بازی بیمارگونه مردم را با دل‌خوش‌کنک‌های روز (خواه ساعت باشد یا ضبط صوت یا رادیو ترانزیستوری) افشا می‌کند و در همان حال سرسپردگی آنان را به زرق‌وبرق‌ها و ظواهر مجال و فریبندهٔ بنیادهایی که اساساً پوسیده است (مثلاً از طریق نام‌های پرمدعای مدرسه‌ها) می‌توانیم شناخت» (سپانلو، ۱۳۶۶: ۱۱۶و۱۱۷).

اما اوج تحقیر را می‌توان در داستان «سراسر حادثه» مشاهده کرد. برادر کوچک‌تر که در کلاس پنجم تحصیل می‌کند و آرزوی درس‌خواندن در مکانی خلوت را دارد، از سوی برادر بزرگ‌تر بدین شکل تحقیر می‌شود:

«خفه شو، بقمه بگیر. یک‌وجبی کره‌خر! صد بار گفتم برو تووی انبار... آنجا را آزمایشگاه کن، آقای مخترع! آقای انیشتین! من ماشین نفتی ساخته‌ام. من دوربین آفتابی ساخته‌ام! تو غلط کرده‌ای. تو به اندازهٔ یک گاو هم نمی‌فهمی!» (صادقی، ۱۳۸۸: ۱۷۱).

یکی از نکات جالب توجه در داستان‌های صادقی این است که برخی نشانه‌های طنز سیاه در هم تنیده و ادغام می‌شوند و آن، کاربرد تهکم در کلام است. در داستان «با کمال تأسف» آقای مستقیم به حدی به‌ظاهر سعادتمند و در باطن شقاوتمند است که توفیق یافته در مجلس ترحیم خود شرکت کند:

«کدام مرد یا زن خوشبختی به این درجه از سعادت (!) رسیده است که در مجلس ترحیم خود شرکت کند و حرف‌هایی که درباره‌اش می‌زنند با گوش‌های خودش بشنود» (همان: ۱۰۶).

همین به ظاهر خوشبختی و در واقع بدبختی در داستان «سنگر و قمقمه‌های خالی» نیز رخ می‌دهد:

«خوشبختانه(!) آقای کمبوجیه با پیروزی کامل باز شروع کرد به فکر کردن» (صادقی، ۱۳۸۸: ۸۵).

در داستان «غیر منتظر» پس از آنکه آقای مساوات از آسایشگاه مرخص می‌شود، همچنان به میگساری و قماربازی و شوخی با خانم پزشکیار ادامه می‌دهد؛ اما به قول نویسنده وقتی می‌خواسته کتاب جدیدش را برای آنها بخواند آن بی‌سوادان نفهم از او روی برمی‌تابند و احساسات عالی (!) و قدرت بیانش (!) را مسخره می‌کنند.

در داستان «زنجیر» افتخارِ راوی داستان این است که در شهرش تیمارستان وجود دارد:

«شهر دورافتادهٔ ما در تمام آن منطقهٔ وسیع یا به زبان اداری در تمام آن استان، تنها شهری بود که از موهبت (!) وجود دارالمجانین برخوردار بود. حتی مرکز استان هم چنین چیزی نداشت... شهردار ما همیشه از این امتیاز بر خود می‌بالید» (همان: ۲۱۹).

بدین ترتیب می‌توان گفت تهکم یا مجاز به علاقهٔ تضاد ویژگی دوگانهٔ تعریض و تضاد را همزمان دارد و این قابلیتی است که صادقی در چند مورد از آن استفاده کرده است.

مسخ و استحاله

مسخ در لغت به معنی «به صورت دیگر آمده، به‌ویژه به صورت حیوان درآمده و زشت شده است» (انوری، ۱۳۸۱: ج۷: ۶۹۸۷). طنز سیاه از طریق مسخ در پی از کار انداختن معیارها و اصول تثبیت‌شده است. گاه نیز برای نشان دادن ترس‌هایی است که در وجود آدمی انباشته شده و درونش را آزرده کرده است. این تحول همراه با وحشتی نگران‌کننده است و معمولاً حیوانی عظیم‌الجثه یا هیولایی پرهیاهو با صورتی زشت و نامأنوس ظاهر می‌شود. گاه نیز در حالتی خنثی از طریق استحاله، تنها، موجودی به صورتی دیگر درمی‌آید. این فرایند در برخی داستان‌های صادقی رخ می‌دهد. در داستان «با کمال تأسف» آقای مستقیم به نحو مرموز و معجزه‌آسایی زنده می‌شود، یکباره از درون تابوت برمی‌خیزد و با نگاه ظفرآلودی همه را برانداز می‌کند. در ادامهٔ داستان،

نویسنده با استحالهٔ عنوان «کمال» که برگرفته از نام داستان است، زنی را تصور می‌کند که بر خلاف همسر واقعی‌اش رفتار می‌کند:

«آن وقت ناچار شدم با «کماله» زن مهربانم که اکنون به سینما رفته است پیوند ازدواج ببندم. چه خوشگل است! همیشه چادر سر می‌کند، رو می‌گیرد و از این مدهای عجیب و غریب بدش می‌آید» (صادقی، ۱۳۸۸: ۱۰۹).

در داستان پلیسی «خواب خون» شخصیت راوی با شخصیت آقای «ژ» و مرد قدبلند - علی‌رغم اینکه با یکدیگر در تضادند- یکی می‌شود؛ «راوی - نویسنده در همه جای «خواب خون» با این تضادها و دوگانگی‌ها مواجه است. او در جست‌وجوی یافتن هویت ناشناخته و نامعلوم خویش است. در حقیقت مضمون اصلی این داستان، خودیابی و بازیابی هویت است و در نهایت، با گرایش به سوی شخصیت آرمانی خویش (ژ)، سیمای دنیاطلب و معاش‌اندیش خود (مرد بلندقد) را در فضایی خیالی به قتل می‌رساند» (حسن‌زادهٔ میرعلی و رضویان، ۱۳۹۰: ۱۱۶).

گفتنی است پیدایش موجودات فراواقعی در داستان‌ها نیز در ردیف همین مسخ و استحاله است. به نظر می‌رسد علاقهٔ نویسنده به بیان قصه‌های کلاسیک فارسی نیز ریشه در همین چشم‌انداز دارد. «او گاه به نظیره‌نویسی روایت‌های عامیانه و فولکلوریک روی می‌آورد تا در خلال هجو قالب‌های رایج افسانه‌نویسی، به بیان دغدغه‌های ذهنی همیشگی‌اش بپردازد» (صدر، ۱۳۸۰: ۵۹). در داستان «داستان برای کودکان»، اشی و مشی و میرزا سلیمان با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند و بدین ترتیب نویسنده تصویری مضحک و کاریکاتوروار از پوچی حیات پیرامون به دست می‌دهد. «قهرمان داستان سنتی فارسی در آثار صادقی به شبحی تقلیل می‌یابد که کوچک‌ترین توانایی‌ای در برقراری ارتباط ندارد و در حقیقت بریده و جداافتاده از تمامی پیوندهای اجتماعی‌اش وصف می‌گردد» (سلیمی کوچی و اعلایی، ۱۳۹۳: ۸۹). صادقی در داستان «کلاف سر در گم» سرگشتگی و آشفتگی و درماندگی انسان در شناخت ماهیت وجودی و حضوری خود را در سرگذشت مردی بازگو می‌کند که برای عکس گرفتن به عکاسخانه می‌رود. بعد از دو روز، عکاس عکسی را پیش روی مرد می‌گذارد که سبیل و کلاه دارد و شبیه او نیست و هر عکس دیگری

پیش روی او می‌گذارد شبیه مرد نیست و عکاس پیوسته این جمله را تکرار می‌کند: «این دیگر شبیه شماست».

نکتهٔ جالب اینجاست که خود نویسنده در پیشانی‌نوشت داستان «کلاف سر در گم» به جمله‌ای تأمل‌برانگیز اشاره کرده است:

«یک چیز نامرئی هست مثل دست که نمی‌بینمش؛ اما احساسش می‌کنم و ادراکش می‌کنم. مرا هل می‌دهد به این طرف و آن طرف» (صادقی، ۱۳۸۸: ۱۳۰).

شایان ذکر است که اوج مسخ و استحاله را می‌توان در تنها رمان بهرام صادقی یعنی «ملکوت» مشاهده کرد که بحث دربارهٔ آن، خارج از حیطهٔ مشخص‌شدهٔ پژوهش است.

بزرگ‌نمایی

در طنز سیاه، بزرگ‌نمایی به منظور برجسته‌سازی و جلب توجه مخاطب در روایت داستان به کار گرفته می‌شود. صادقی از این طریق توانسته است تمرکز بر سوژهٔ مدنظرش را برجسته‌تر نشان دهد. وی به کمک اغراق، تلاش می‌کند فقر، ترس، جنون، بی‌هویتی، تنهایی، اختلاف طبقاتی و نگاه جنسیتی پیرامون خود را بازتاب دهد.

در داستان «زنجیر» همراهان شیرین‌خانمِ مجنون‌شده که او را به سمت تیمارستان می‌برند فضایی ایجاد می‌کنند تا هم موقعیت و تکثر زنان در جامعه را نشان دهند و هم ترس ناشی از انفجار جنون را به تصویر کشند:

«این همراهان بی‌شمار زنان و دخترانی بودند در سنین مختلف: پیرزنان خمیده‌قد که به نظر لقمه‌ای بیش نمی‌آمدند و زنان جا افتادهٔ چاق و دخترانی جوان و زیبا که چشم‌های سیاه و شیطان داشتند. حتی یک مرد هم همراه آن‌ها نبود» (همان: ۲۲۰).

در صحنهٔ دیگری از این داستان، راوی برای آنکه همه‌گیری جبن و جنون و جدایی در شهر کوچک را نشان دهد با توصیف اغراق‌آمیز گذر از کنار تیمارستان حال‌وهوای خانواده‌ها را این چنین به نمایش می‌گذارد:

«صدای نی خاموش شده بود. در صحرای اطراف، دسته‌های گوسفند و بز پراکنده شده و در پی خود غباری مبهم و بی‌شکل باقی گذاشته بودند. صاحبشان آن‌ها را به سوی سرنوشت خونینشان می‌برد. هر چه خانواده‌ها در راه‌های جداگانه‌شان از

تیمارستان دورتر می‌شدند به نظر می‌رسید آن بنای عظیم به جای کوچک‌شدن و محدودشدن، بزرگ‌تر و نامحدودتر می‌شود» (صادقی، ۱۳۸۸: ۲۲۸).

در داستان «تدریس در بهار دل‌انگیز» آنچه به‌ناگهان پردهٔ وهم معلم را کنار می‌زند و او را از عالم خیالی به جهان واقعی می‌کشاند صدای بلند زنگ کلاس است. این صدا نماد تلنگر و آب سردی است که به‌ناگهان قشر خمار و خواب‌آلود جامعه را بیدار و هوشیار می‌کند:

«صدای زنگ آنچنان ناگهانی و بلند بود که معلم از شنیدنش هراسان شد و از جا جست و غفلتاً احساس کرد که پرده‌ای که تاکنون پیش چشمانش آویخته بود به یک سو رفت. همه چیز یکباره دگرگون شد: اکنون می‌توانست به وضوح ببیند. در کلاس، هیچ‌کس به جز پیرمردی که در آخرین ردیف نشسته بود و چرت می‌زد وجود نداشت» (همان: ۲۷۴).

در داستان «یک روز صبح اتفاق افتاد» راوی برای نشان‌دادن اختلاف طبقاتی عمیق موجود در جامعه و تفاوت ظاهر و باطن سرمایه‌داران گردن‌کلفت، در ترسیم ثروت آقای خواتیم (شخصیت اصلی داستان) وصفی چنین اغراق‌آمیز می‌گوید:

«آقای خواتیم مالک گردن‌کلفتی است که قطر گردن و طول قدش به همان اندازهٔ معمولی گردن من و شما و میلیون‌ها مردم دیگر است... ولی به خاطر بینوایان و رنجبران هم که شده است باید بگویم اتاق کارش آنچنان مجلل است و املاکش آنقدر زیاد و حساب‌هایش در بانک‌های داخلی و خارجی که در مخیلهٔ فقیر و رنج‌دیدهٔ ما نمی‌گنجد... نه ، باورکردنی نیست! به نحو موحشی ثروتمند و خون‌آشام و احمق است» (همان).

راوی در همین داستان در بیان ترس از رویارویی با خود و پیرامون خود از مواجهه با مرد ناشناسِ خاموش، متحیر می‌شود:

«نه، باورکردنی نیست. قد این آقا بیش از اندازه بلند است! بیش از اندازه و به نحو وحشت‌انگیزی بلند است».

بنابراین به نظر می‌رسد صادقی بزرگ‌نمایی را بیشتر از طریق اغراق (چه در توصیف شخصیت‌ها و چه در بیان محتوای داستان) نشان می‌دهد.

فضاسازی‌های گوتیک

ویژگی مهم طنز سیاه آن است که معمولاً فضاها در آن به صورت تاریک و باریک و پررمز و راز نمایان می‌گردند و مکان‌هایی چون دخمه، قبرستان، غار و خرابه‌ها و خانه‌های بی‌چراغ پدیدار می‌شوند. آدم‌ها نیز غیرعادی و ترسناک به نظر می‌رسند و دیو و جن و شیطان و پری مجال بروز می‌یابند. «شاخص‌ترین وجه آثار گوتیک که به مدد آن زمان، مکان، پدیده‌ها و ارتباطات عینی دنیای واقعی حذف می‌شوند و شخصیت‌ها به تبعیت از ارادهٔ غیر، موهومات، دلهره و افکار مالیخولیایی واداشته می‌شوند، همین عنصر دگرگونه‌نمایی است که برخی آن را تصویر حقیقت کاذب عنوان داده‌اند. نویسنده داستان گوتیک با کاربرد کلمات خاص و سلسله‌ای از واژه‌های مکمل، عالم عین و ذهن و محسوس و نامحسوس را یکی می‌کند تا با سحر کلمات، خواننده‌اش را افسون کند و به دنبال خود بکشاند. او با معانی واژه‌ها، هم راز واقعیت مورد نظرش را می‌گشاید، هم به نوشتهٔ خود صورت هنری می‌دهد. به همین دلیل، داستان‌های گوتیک معمولاً لبریز از کلمات تصویری، طرح‌های مختصر و بازتاب‌هایی است که دلهره و تمایل بشر به شر را با روشی غیرمستقیم آشکار می‌سازد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۲: ۲). اینکه در داستان‌های صادقی معمولاً زمان و مکان مشخص نیست به سبب آن است که حواس مخاطب بیشتر متوجه ترس‌ها و اضطراب‌های درون‌داستانی شود. فضاهای جنایی و پلیسی نیز در پیدایش این نوع رمزورازها و ترس‌وهراس‌ها مؤثرند. داستان «فردا در راه است» در شبی تاریک و سیل‌آسا که برق خانه‌ها رفته و برق آسمان ظاهر شده و دیوارها فروریخته، رخ می‌دهد و در پس آن نقشهٔ قتل فضلی کشیده می‌شود. غلام نقشه می‌کشد در یک شب بارانی که سیل وارد خانه‌ها شده برق را قطع کنند و پنهانی فضلی را به قتل برسانند و بعد بگویند سیل آمده و دیوار خانه فروریخته و فضلی زیر آوار جا مانده و جان داده است:

«برق می‌زد. آسمان صدا می‌کرد. باران روی پشت‌بام می‌کوفت. همهمهٔ کوچه و صدای شرشر ناودان و چک‌چک طاق یا ناله و گریهٔ بچه‌ها قاطی می‌شد و شب می‌گذشت» (صادقی، ۱۳۸۸: ۱۴).

در داستان «خواب خون» این ژانر پلیسی و جنایی تکرار می‌شود و راوی به شکلی محسوس و شفاف، دلیل این هراس‌انگیزی انسان را توضیح داده است:

«می‌دانید، واقعاً هیچ‌چیز واقعاً وحشتناک و حتی غم‌انگیز نیست، غیر از نگاهی که از پشت شیشه می‌اندازد و به ناچار آدم را به قعر آب‌ها فرا می‌خواند و این نگاه، گویی طنابی است که به انتهای وزنه‌ای سربی آویخته باشند و آن اضطراب و التماس و احساس بلاتکلیفی که در آن چشم‌ها نهفته است و آن ناگهانی بودن همهٔ این چیزها» (صادقی، ۱۳۸۸: ۳۸۵).

ترس موجود در شخصیت‌های داستانی صادقی سبب شده تا افراد، بیشتر از آنکه به زندگی بیندیشند با مرگ خو بگیرند و در انزوا و تنهایی بمیرند. «محتوای اغلب این داستان‌ها پوچ‌گرایی است و اغلب شخصیت‌ها در این داستان‌ها دنیا را بی‌ارزش و زندگی را ناپایدار می‌دانند» (حسن‌زادهٔ میرعلی، ۱۳۹۴: ۳۴).

در داستان «زنجیر» اوج تصاویر گوتیک را می‌توان مشاهده کرد: از درِ بزرگ تیمارستان با کوبهٔ سیاه وحشتناکش تا کلاغ‌های سیاه پیرامون شیرین خانم و شایعهٔ به دارکشیدن بیماران روانی و روغن گرفتن از آنها و سرنوشت خونین گوسفندان. در همین داستان صادقی از طریق نمایش فضاهای گوتیک در پی آن است تا توهمات افراد داستانی را بازتاب دهد:

«شیرین خانم از اول عمر شب‌ها می‌ترسید به نیش مار گرفتار شود و گاهی هم خیال می‌کرد در رستورانی نشسته و چلوکباب می‌خورد؛ اما افسوس که آن کباب‌ها، آن کباب‌های سفت و ترس‌آور، هیچ‌وقت تمام نمی‌شود و همیشه مثل رشته‌ای از بشقاب بیرون می‌آید و به دهان فرو می‌رود» (صادقی، ۱۳۸۸: ۲۲۳).

همچنین صادقی به مسئلهٔ شر و نیمهٔ تاریک و شیطانی انسان و حیرت بشر نیز توجه داشته داشته است. در داستان «تدریس در بهار دل‌انگیز» وقتی صدای بلند و ناگهانی زنگ مدرسه در فضا می‌پیچد به‌ناگهان معلم مدرسه، تنها دانش‌آموز باقی‌مانده در کلاس را که پیرمردی چرت‌زده است می‌بیند. چشم‌های پیرمرد نیز بینا می‌شود و صورت حقیقی معلم را مشاهده می‌کند:

«پیرمرد با چشم‌های متعجب و قیافهٔ حیران و وحشت‌زده، نزدیک‌شدن او را تحمل می‌کرد. به خوبی او را می‌دید. جوانک کم‌سن‌وسال و قوی‌هیکلی بود با دماغ و گوش‌های بریده، موهایش به طرز وحشتناکی دوروبر سرش ریخته و آشفته بود. ردیف بالایی

دندان‌هایش که بسیار درشت و کج‌ومعوج بود از دهانش بیرون زده بود از چشم‌های ریز درخشانش نگاه نافذ و سردی همچون خنجر به پیش می‌آمد» (صادقی، ۱۳۸۸: ۲۷۴).

بنابراین، می‌توان گفت بسامد تصاویر گوتیک در مجموعه‌داستان‌های صادقی بیشتر ترس ناشی از اضطراب و بیماری‌های روانی و یأس‌های فلسفی است که انسان در رویارویی با مظاهر دنیای مدرن و آراء و افکار مختلف، با آن سروکار دارد. در اغلب داستان‌ها گرفتاری‌های زندگی‌های ماشینی، فرصتی برای آرامش باقی نمی‌گذارد و نسل‌به‌نسل را به کام خود می‌کشد.

انحراف از موضوع و توصیف

صادقی برای جلب توجه مخاطب به تشویش‌های پیرامون، به‌ناگهان در موضوع یا ساختار داستان تغییر ایجاد می‌کند. این شیوه به‌ویژه در آغازهای ناگهانی داستان‌ها به چشم می‌خورد. بندهای نخستین داستان‌های صادقی بسیار شگفت‌آور و در عین حال خلاقانه انتخاب شده است. نویسنده به‌ناگهان مخاطب را به درون متن می‌کشاند و او را درگیر روایت می‌کند. سپس مخاطب با تغییر مسیر، به سمت اصلی روایت، هدایت می‌شود. ابتدای داستان «خواب خون» از صادقی چنین است:

«و این را ناگفته نگذارم که ژ عقیده داشت که عاقبت کوتاه‌ترین داستان دنیا را او خواهد نوشت» (همان: ۳۷۶).

داستان‌های صادقی با عباراتی مبهم و گنگ شروع می‌شوند و شبیه به یکدیگر نیستند: «وسواس» با جمله‌ای دو کلمه‌ای آغاز می‌شود، «کلاف سردرگم» با اسم صوت، «نمایش در دو پرده» با جمله‌ای پرسشی، «غیرمنتظر» با پاسخ به پرسش و «عافیت» با تأکید.

«فاصله‌گذاری، شگرد دیگر او برای تعمیق طنز در آثارش - چه از جهت ساختاری و چه محتوایی- است که با کمک قلم روایی و گزارش‌نویسی سرد او، به استادانه‌ترین شیوه پیاده می‌شود: «بیچاره نمی‌داند که با این کارها، داستان کوتاه آقای صادقی را کمی ناتورالیستی می‌کند...». این شگرد صادقی، در داستان «تدریس در بهار دل‌انگیز» به اوج خود می‌رسد و به کلید داستان برای بیان فلسفی تقدیر جمعی بشریت درمی‌آید» (صدر، ۱۳۸۰: ۶۰). در این داستان، نه معلم شاگردان را می‌بینند و نه شاگردان معلم را می‌بینند. تصویر مبهمی از یکدیگر حس می‌کنند و تنها صدای همدیگر را می‌شنوند.

صادقی با آوردن شخصیت دختر چشم‌آبی به داستان، از موضوع منحرف می‌شود. او از کلاس بیرون می‌رود و بقیه نیز به دنبال او از کلاس خارج می‌شوند. معلم در کلاس قدم می‌زند و دربارهٔ موضوع بی‌ربطی شروع به حرف زدن می‌کند:

«حتی وقتی که جریان را وصل کنیم ممکن است چراغ روشن نشود... پول لازم است. ماه به ماه باید پرداخت؛ والا سیمتان را قطع می‌کنند. اگرچه قطع کردن هم به اندازهٔ وصل کردن احمقانه است؛ زیرا ممکن است جریان را قطع کنید، ولی هنوز چراغ روشن باشد» (صادقی، ۱۳۸۸: ۲۷۳).

در داستان «یک روز اتفاق افتاد» آقای خواتیم متوجه موجود غیرطبیعی بلندقدی می‌شود که قصد دارد به‌واسطهٔ خدمتکار با او ملاقات کند:

«مرد ناشناس سرش را که به نحو ناشیانه‌ای بر هیکل درازش قرار گرفته بود تکان داد و از فراز سر آقای خواتیم و پیشکارش به پایین نگاه کرد... آقای خواتیم چند قدم به جلو و عقب رفت دست‌هایش را از هم گشود و گوشه‌های مختلف اتاق را نشان داد... گویی می‌خواست به مرد ناشناس بفهماند که ملاحظه بفرمایید زیاد هم غیرطبیعی نیستید!» (همان: ۳۵۰).

این مرد قدبلند مرموز در داستان «خواب خون» نیز به شکلی دیگر خودنمایی می‌کند:

«بیش از همه حالت آن مرد درازقد و لاغری توجهم را جلب می‌کند که همیشه ساکت و خاموش گوشه‌ای کز کرده یا در تاریکی‌های کنار تنور و یا پشت جوال‌های آرد و گندم و یا در دالان بی‌سروتهی که در انتهای دکان دهان باز کرده و معلوم نیست از کجا سر در می‌آورد-مثل زخمی وسیع و بی‌خون است-» (همان: ۳۷۶- ۳۷۷).

نتیجه‌گیری

این مقاله با خوانش و بررسی ۲۵ داستان کوتاه گردآمده در مجموعهٔ «سنگر و قمقمه‌های خالی» نوشته شده است. چنان‌که مشاهده شد، طنز سیاه به‌صورت چشم‌گیر و درخور توجهی در داستان های کوتاه صادقی نمود دارد؛ به گونه‌ای که یکی از مشخصات سبکی وی را رقم می‌زند. طنز سیاه او بیشتر در مواجهه با موقعیت‌هایی روی می‌دهد که غم و اندوه و رنج و مصیبت به نهایت خود رسیده و این موقعیت شوکه‌آور،

منجر به خندهٔ تلخی می‌شود که نـه از سـر دلخوشـی بلکـه از غایـت ناخوشـی اسـت و ناخودآگاهانه جلوه‌گر می‌شود. کشف و شناخت جلوه‌های این نوع طنزپردازی این نتـایج را در بر داشت:

اول آنکه طنز سیاه بیشتر به شکل نهفته و ناملموس در آثار داستانی صادقی جلوه‌گر می‌شود و با کالبدشکافی نمادها و عناصر داستان و آگـاهی از موقعیـت‌هـای اجتمـاعی و تحولات تاریخی و بافت‌های تودرتوی سیاسی، عیار آن آشکار می‌شود.

دوم آنکه طنز سیاه صادقی معمولاً در بافت کلی اثر و نه در جزئیـات قابـل مشـاهده است و هر چه نگاه منتقد از اثر فاصله بگیرد و از دورتر به کل اثر و بلکه به کل آثار یـک مجموعه بنگرد، درک ملموس‌تری از طنز به دست می‌آورد و رگه‌های پنهانی طنـز را در نظمی پریشان می‌یابد.

سوم آنکه طنز تلخ صادقی بیشتر از آنکه مبتنی بر ساختار باشد، محتوا مـدار اسـت؛ طنز سرد و تلخ او در بعد درونی، سردی و تلخـی درون آدمـی را مـی‌نمایانـد و بـیش و پیش از آنکه وسیله باشد، خود به هدفی برجسته تبدیل می‌شود. در بعد بیرونی هـم نـه در پی تخریب ساختارهای سیاسی است و نه به دنبال اصلاحات اجتماعی؛ بلکه مـاهیتی طبیعی و حقیقی است که در ذات زندگی وجود دارد. طنز او فلسـفی و اضـطراب‌برانگیـز است و شک را در جان مخاطب سرشار می‌کند و بـر تحیـر او مـی‌افزایـد. ایـن طنـز در عبارت‌ها و موقعیت‌ها نمایان نمی‌شود؛ بلکه خود را در ساحت کلی روایت نشان می‌دهد.

صادقی از طریق طنز سیاه به بیان تناقضات زندگی آدمیان می‌پردازد و حفره‌هـایی از حیات را نشان می‌دهد که تنها از نظرگاه انسان متفکر قابل مشـاهده اسـت. دیگـر آنکـه ازطریق کوچک‌نمایی (مسخ و تمسخر) و بزرگ‌نمایی (اغراق) در عین آنکه مظاهر دنیای جدید را نشان می‌دهد، سبب شگفت‌زدگی و حیرت مخاطب نیز می‌شود و گاه داستان را از ساختار واقعی (جهان حقیقـی) بـه سـمت سـاختار فراواقعـی (جهـان آرمـانی) سـوق می‌دهد. ورود موجودات ماورایی و نامرئی به فضای داستان‌ها نیز به سبب وجـود همـین نگرش است. فضاسازی‌های گوتیگ نیز بازتاب اضطراب‌های درونی و وسواس‌های فکـری و افکار مالیخولیایی اسـت. انحـراف از موضـوع، بیـانگر نـوعی اعتـراض غیرمسـتقیم بـه ساختارهای موجود راکد است؛ ساختارهایی که سال‌ها و بلکه قـرن‌هـا ثابـت مانـده و در ذهن و ضمیر ایرانیان رسوخ کرده است. در پایان باید گفت شاخص‌های ذکرشده در این

مقاله با الگوی اقتباس‌شده کاملاً تطابق داشت. سعی شد تا مطابق با هر شاخصهٔ سبک‌ساز، مثال‌هایی ذکر شود تا بسامد آن به‌خوبی نمایان گردد. همچنین باید گفت شاخصه‌های طنز سیاه در این مقاله به ترتیب بسامد، از زیاد به کم، طبقه‌بندی شدند. به عبارت دیگر، بیشترین بسامد طنز سیاه در مبحث «تضاد و تناقض»، و کمترین نمود آن در مبحث «انحراف از موضوع و توصیف» مشاهده شد.

منابع

اسدی، علیرضا و دیگران (۱۳۹۸) «بررسی جلوه‌های گروتسک در آثار بهرام صادقی و اوژن یونسکو»، نشریهٔ پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی، س۸، ش۱، صص ۱- ۲۱.

اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۳) «گفت‌وگویی دربارهٔ بهرام صادقی و آثارش، ناتورالیسم فلسفی در آثار بهرام صادقی»، نشریهٔ آزما، ش۳۱، صص ۱۸- ۲۲.

---------- (۱۳۸۵) فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنزآمیز، تهران، کاروان.

انوری، حسن (۱۳۸۱) فرهنگ بزرگ سخن، ج۷، تهران، سخن.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۲) آشنایی با ادبیات گوتیک (هیجان قلم‌های وحشت‌زده از برج‌های تاریک) تهران، ابرا.

پیروز، غلامرضا و مرضیه حقیقی (۱۳۹۳) «طنز کارناوالی و بازتاب آن در داستان‌های بهرام صادقی»، نشریهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات دانشگاه تهران، د۶، ش۱، صص ۶۵- ۸۹.

حسن‌زادهٔ میرعلی، عبدالله (۱۳۹۴) «مشخصه‌های ادبیات گوتیک در ملکوت بهرام صادقی»، نشریهٔ مطالعات داستانی، س۲، ش۳، صص ۲۱- ۳۴.

حسن‌زادهٔ میرعلی، عبدالله و سیدرزاق رضویان (۱۳۹۰) «مؤلفه‌های رمان نو در داستان خواب خون از بهرام صادقی»، نشریهٔ ادب‌پژوهی، ش۱۸، صص ۱۰۱- ۱۲۳.

رب گرییه، آلن (۱۳۷۴) «گفت‌وگو با آلن رب گریه»، ترجمهٔ سیاوش سرتیپی، نشریهٔ کلک، ش۶۶، صص ۸۸- ۱۰۰.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۷۱) «هنر داستان‌نویسی بهرام صادقی»، نشریهٔ کلک، ش۳۲و۳۳، صص ۱۱۳- ۱۱۹.

سپانلو، محمدعلی (۱۳۶۶) نویسندگان پیشرو ایران، نگاه، تهران.

سلیمی کوچی، ابراهیم و اعلایی، مینا (۱۳۹۰) «بررسی تطبیقی عناصر رمان نویی در پاک‌کن‌ها اثر آلن روب گرییه و خواب خون نوشتهٔ بهرام صادقی»، نشریهٔ پژوهش ادبیات معاصر جهان، ش۶۴، صص ۳۷- ۵۶.

---------- (۱۳۹۳) «مؤلفه‌های نوجویانه آثار بهرام صادقی و رمان نو؛ تأثیر، تأثر یا توارد؟»، نشریهٔ ادبیات پارسی معاصر، س۴، ش۲، صص ۸۳- ۱۰۰.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۳) «خاطره‌ای از بهرام صادقی؛ استعداد عجیب داستان‌سازی او»، نشریهٔ آزما، ش۳۱، صص ۲۲-۲۳.

---------- (۱۳۸۷) مکتب‌های ادبی، ج۲، تهران، نگاه.

صادقی، بهرام (۱۳۸۸) سنگر و قمقمه‌های خالی، تهران، زمان.

صدر، رؤیا (۱۳۸۰) «بهرام صادقی، طنز و قمقمه‌های خالی»، نشریهٔ کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش۴۴، ۵۸- ۶۱.

طغیانی، اسحاق و محمد چهارمحالی (۱۳۹۳)، «تبلورشیطان اسطوره ای درملکوت بهرام صادقی»، نشریهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب)، د۱۰، ش۳۶، صص۲۲۳- ۲۵۶.

محمدی، علی و فاطمه تسلیمی جهرمی (۱۳۹۵) «بررسی تطبیقی طنز سیاه در ادبیات داستانی با تکیه بر مکتب سوررئالیسم»، نشریهٔ پژوهش ادبیات معاصر جهان، د۲۱، ش۲، صص ۴۰۳- ۴۲۹

محمودی، حسن (۱۳۷۷) خون آبی بر زمین نمناک، تهران، آسا.

مرادی، فرشته و دیگران (۱۳۹۹) «بررسی گونه‌های طنزپردازی و سبک فکری نویسندگان مکتب داستان‌نویسی اصفهان (با تکیه بر آثاری از هوشنگ گلشیری، بهرام صادقی و محمد کلباسی)»، ماهنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، س۱۳، ش۱، صص ۶۵- ۸۱.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۷) واژنامهٔ هنر داستان‌نویسی، تهران، کتاب مهناز.

میرعابدینی، حسن (۱۳۶۹) صد سال داستان‌نویسی در ایران، ج۱، تهران، تندر.

نفیسی، آذر (۱۳۶۹) «اندر باب نقش‌بازی در داستان (برداشتی از آقای نویسنده تازه‌کار است اثر بهرام صادقی)»، نشریهٔ کلک، ش۵، صص ۳۱- ۴۳.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و هفتم، تابستان ۱۳۹۹: ۱۴۷-۱۲۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل داستان‌نویسی زنان پس از انقلاب اسلامی بر مبنای الگوی جریان‌شناختی

سپیده سیدفرجی *
فرهاد طهماسبی **
رقیه صدرایی ***

چکیده

پس از پیروزی انقلاب اسلامی، داستان‌نویسی زنان گسترش یافته است. هم بر تعداد نویسندگان زن افزوده شده و هم مضامین داستان‌های آنها تنوع بسیاری پیدا کرده است. فضای سیاسی و اجتماعی پس از انقلاب نیز زمینه گسترش و تنوع داستان‌نویسی زنان را فراهم کرده است. در اغلب آنچه زنان نوشته‌اند، محوریت داستان و شخصیت‌ها بر مسئله زنان قرار گرفته است. برخی از زنان در داستان‌هایشان در جست‌وجوی خویشتن زنانه خویش‌اند و این هویت‌یابی را از منظر روایت‌های زنانه بازتاب داده‌اند؛ این بخش از آثار زنان به روایت‌های زنانه که توصیف دنیای زنانه (از بُعد هویتی، عاطفی، جنسیتی و ...) است، می‌پردازد. بخشی از آثار زنان به بازتاب مسائل سیاسی و اجتماعی زمانه می‌پردازد، در این داستان‌ها نیز عموماً نقش زنان در سیاست و اجتماع نشان داده می‌شود، اغلب این داستان‌ها به نقش زنان در انقلاب و نیز جنگ اشاره دارند. برخی از نویسندگان زن نیز برای مخاطبانی که عموماً در میان زنان هستند، روایت‌هایی عامه‌پسند از زندگی و جامعه به دست می‌دهند. تعداد دیگری از زنان، راوی

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
sepidehfaraji20@gmail.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر، ایران
farhad.tahmasbi@yahoo.com
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
r-sadraie@srbiau.ac.ir

تقابل سنت و تجدد هستند، گاهی به هواخواهی از سنت برمی‌خیزند و گاهی در برابر سنت‌ها و باورهای حاکم دست به اعتراض می‌زنند. مسئله این پژوهش شناخت و معرفی جریان‌های داستان‌نویسی زنان در سال‌های پس از انقلاب است. برای همین بر مبنای الگویی جریان‌شناختی چند جریان از داستان‌نویسی زنان را دسته‌بندی و معرفی می‌کند. برای تفکیک و شناخت جریان‌ها سه عامل در نظر بوده است: نخست، زمینهٔ سیاسی و اجتماعی پیدایش جریان معرفی می‌گردد، سپس کانون‌های پشتیبان جریان نشان داده می‌شود و در آخر به آغازگران و تداوم‌دهندگان جریان پرداخته می‌شود.

واژه‌های کلیدی: زنان، ادبیات زنان، داستان‌نویسی زنانه، جریان شناسی ادبی، نقد زنانه.

مقدمه

ادبیات جدید ایران از دهۀ ۴۰ به بعد رونق گرفت. این شکوفایی ناشی از دگرگونی اجتماعی و رشد گروه‌های روشنفکری بود. در سال‌های پیش از آن بیشتر توان نیروهای روشنفکری، صرف احزاب و مطبوعات می‌شد، اما از دهۀ چهل به بعد به سوی خلاقیت‌های ادبی و هنری متمایل گردید. جاذبه داستان‌نویسی، بسیاری از نویسندگان را به سوی خود کشاند؛ به طوری که در فاصله سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ بیش از پنجاه نویسندۀ جوان نخستین کتاب‌های خود را منتشر کردند؛ از میان این عده می‌توان به آثار داستانی زنان نیز اشاره کرد؛ هرچند تعدادشان انگشت‌شمار است. سیمین دانشور که نخستین کتاب‌هایش را سال‌ها پیش منتشر کرده بود، در این دوره به شهرت رسید. گلی ترقی، مهشید امیرشاهی، شهرنوش پارسی‌پور، میهن بهرامی و غزاله علیزاده نیز از نویسندگان مطرح این دوره‌اند (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۴۰۸). امّا پس از پیروزی انقلاب، حضور زنان در میان نویسندگان بسیار چشمگیر است و مخاطبان بسیار پیدا کرده‌اند. انتشار آثار زنان به صورت یک جریان ادبی از وقایع مهم ادبیّات معاصر است و بیان هنری تجربه‌های زنانه در سبک داستانی زنانه با استقبال مواجه شده است. سبک زنانه یا زنانه‌نویسی، یعنی خلق داستانی با شکل، صدا و محتوایی زنانه و متفاوت با صدای مردان و نوشتن از مسائل، مشکلات و حالات و روحیات خاص زنان به منظور شناساندن شعور و حساسیت‌های جنس زن. مسائل خاص زنان، عبارت است از وضعیت‌ها و تجربه‌هایی که تنها در زنان است و مردان فاقد آن مسائل‌اند و به لحاظ فقدان تجربه زیستی در نگارش آن به پای زنان نمی‌رسند؛ مثلاً نگارش تجربه عواطف مادری، آغاز بارداری و... در شمار شخصی‌ترین رازهای زنان است. چنین مضامینی صرفاً به ادبیات زنانه تعلق دارد و داستانی را که حاوی چنین تجربه‌هایی باشد در شمار زنانه‌ترین داستان‌ها می‌آورند. غلبه این موضوعات در نوشتار، سبک را زنانه می‌کند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۲).

پیشینه پژوهش

در ایران، درباره داستان‌نویسی زنان معاصر پژوهش‌هایی انجام شده است؛ برخی از این کارها نیز به جنبه‌هایی از وجه جریانی داستان‌نویسی زنان توجه کرده‌اند. حسن میرعابدینی در کتاب صدسال داستان‌نویسی ایران (۱۳۷۷) و هشتاد سال داستان کوتاه

ایرانی (۱۳۹۲) بخش‌هایی را به داستان‌نویسی زنان اختصاص داده و نویسندگان زن و آثارشان را معرفی کرده است. سید علی سراج در کتاب گفتمان زنانه (۱۳۹۴) در سه فصل با عناوین «بازنمایی جنسیت در آثار نویسندگان زن»، «جایگاه زنان در تاریخ ادبیات فارسی» و «تحلیل آثار برگزیده» به بررسی روند تکوین گفتمان زنانه در آثار نویسندگان زن ایرانی می‌پردازد. کارولینا راکوویتسکا عسگری و عسگر عسگری حسنکلو در کتاب صدای زمانه، جامعه‌شناسی شخصیت زن در رمان بعد از انقلاب (۱۳۹۵)، عوامل جامعه‌شناختیِ شخصیت‌پردازی را در چند رمان بعد از انقلاب بررسی کرده‌اند. جمال میرصادقی در کتاب زنان داستان‌نویس نسل سوم (۱۳۹۷) به نویسندگان زن بعد از انقلاب پرداخته است. وی در این کتاب به ویژگی مشترک خاص زنان داستان‌نویس نسل سوم، تحت عنوان «آرمان‌گرایی زنان در قلمرو ادبیات داستانی» می‌پردازد که در برگیرنده فعالیت‌های اجتماعی زنان برای از میان برداشتن تبعیض‌ها و رهایی از قید و بند سنت پدرسالاری است. غلامحسین غلامحسین‌زاده و همکاران در مقاله «سیر ادبیات زنان در ایران از ابتدای مشروطه تا پایان دهه هشتاد» (۱۳۹۱)، به تحولاتی می‌پردازد که در دهه‌های مختلف سده اخیر بر تاریخ ادبیات داستانی زنان گذشته و موجب شکل‌گیری جهان و زبانی مستقل و زنانه در این دسته از آثار شده است. تک‌نگاری‌هایی نیز در قالب کتاب یا مقاله نوشته شده که به شرح یا تحلیل آثاری از یک نویسنده یا مجموعه‌ای از آثار آنها پرداخته است. مهدی سعیدی در مقاله «تبیین جریان شناختی داستان نویسی زنان ایرانی در مهاجرت» (۱۳۹۹) به داستان‌نویسی زنان ایرانی در مهاجرت پرداخته است. الگو و چارچوب نظری که در مقاله حاضر استفاده شده برگرفته از مقالهٔ ایشان است؛ با این تفاوت که جامعه آماری مورد بررسی ما داستان‌نویسی زنان در ایران است.

آنچه در این پژوهش بدان پرداخته می‌شود تحلیلی از تحول جریان‌شناختی داستان‌نویسی زنان معاصر است. نویسنده مبتنی بر روشی که ذکر خواهد شد پی‌جوی زمینه‌ها و آثار شاخصی است که در قالب جریان داستان‌نویسی پدید آمده‌اند.

مبانی نظری جریان‌شناسی

«جریان» در معنی قاموسی بر فعالیت مستمری دلالت دارد که حرکت و پویایی،

مهم‌ترین وجه ماهوی آن است. دربارهٔ مفهوم و دایرهٔ کاربرد جریان، تعاریف پراکنده‌ای در میان پژوهشگران معاصر دیده می‌شود. آنچه مشخص است مقصود از آن گروه‌های خاصی از شاعران یا نویسندگان با روش و ویژگی‌های مخصوص به خود است. برخی از این جریان‌های ادبی -چون حجم‌گرایی در شعر معاصر- مانند مکتب‌های اروپایی دارای مرامنامه یا مانیفست بوده‌اند و در آنها چارچوب نظام فکری و عوامل ایجاد چنین جریان‌هایی ذکر شده است (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۰: ۱۶). در دانش‌های ادبی و به‌ویژه در سبک‌شناسی و نقد ادبی نیز واژهٔ جریان در معنای اصطلاحی به کار می‌رود. بنابر تعریف صاحب‌نظران حوزه سبک، «جریان ادبی»، حدفاصل میان «موج» و «سبک» است. «موج ادبی»، تنش یا جهشی است که برای یک شاعر یا نویسنده در بستر آرام و قابل پیش بینیِ آفرینش‌های ادبی روی می‌دهد و شاعر یا نویسنده اغلب با هنجارگریزی زبانی وضعیّت تازه‌ای را پدید می‌آورد و اثرش را در کانون توجّه قرار می‌دهد. نقطهٔ آغاز موج مشخص و محدود به فردیّت شاعر/ نویسنده است و اگر اقتضای زمان، اسبابِ پذیرش و تداوم موجی را فراهم کند، در قالب جریان ادامه حیات می‌دهد. «جریان ادبی»، شیوه‌هایی از آفرینش ادبی است که مراحل تکوین خود را طی می‌کند و از دایره محدود موج که نقطه آغاز یک جهش ادبی است در حرکتی مستمر و در حال گسترش، به مرحله‌ای می‌رسد که به تثبیت مختصات خود نائل می‌شود و در فرایندی زمان‌مند به «سبک» منتهی می‌گردد (سعیدی، ۱۳۹۹: ۱۴۰ به نقل از زهره‌وند، ۱۳۹۵: ۱۷).

جریان علاوه بر داشتن برخی از مشخصه‌های موج، ویژگی‌هایی چون استمرار، قابلیت گسترش‌پذیری، سیر کمال‌مند و گرایش به تثبیت مواضع را نیز دارد. جریان‌شناسی با رویکردی تحلیلی به رده‌بندی رویدادها و آثار ادبی، و دوره‌بندی تاریخی توجه دارد. در جریان‌شناسی الگوهای یک جریان به دست می‌آید و مبانی نظری آن از میان آثار تئوریک منتقدانِ جریان و نیز نویسندگان آن استنباط می‌شود. جریان‌شناسی زمینه‌های اجتماعی یا سیاسی پیدایش و شکل‌گیری آن را برمی‌شمارد و بررسی جریان‌ها و معرفی اصول و معیارها و شاخص‌های هر جریان در این شیوهٔ پژوهش اهمیت می‌یابد (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۴۳).

بنابر آنچه بیان شد «الگوی نظری- روش‌شناختی» این مقاله برای ترسیم جریان داستان‌نویسی زنان، شناخت و نشان دادن مؤلفه‌های زیر است:

۱. زمینهٔ سیاسی و اجتماعی جریان
۲. کانون‌های پشتیبان جریان
۳. آغازگران و تداوم‌دهندگان جریان (ر.ک: سعیدی، ۱۳۹۹).

زمینهٔ سیاسی و اجتماعی جریان

اشاره به رویکردهای جریان‌شناختی داستان‌های دهه‌های بعد از انقلاب، بدون بررسی اوضاع کلی آن دوران ممکن نیست. باید توجه داشت تحولاتی که در بخش‌هایی از اجتماع به وجود می‌آید، در بخش‌های دیگر هم اثر می‌گذارد. به بیان دیگر وقتی در حوزهٔ اقتصاد و سیاست تغییراتی رخ می‌دهد، حوزهٔ فرهنگ و ادبیات هم تغییر می‌کند.

پس از پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷، پنجره‌ای نو در داستان‌نویسی فارسی گشوده شد. آثار بسیاری از زنان نیز در این میان به چشم می‌خورد. با پیروزی انقلاب اسلامی، نظام سیاسی کشور به‌طور کل دگرگون شد. هنوز جامعه به درک درستی از وضعیت جدید نرسیده بود که جنگی هشت ساله آغاز شد. ادبیات دههٔ شصت و هفتاد از دو واقعهٔ فوق تأثیر پذیرفت. با وجود اتمام جنگ ایران و عراق در سال ۱۳۶۷، تأثیرهای آن بر زیرساخت‌های کشور و مناسبات سیاسی و اجتماعی تا سال‌ها باقی بود. در سال‌های اولیه انقلاب، هماهنگی بالایی میان ارزش‌ها و واقعیت‌های محیطی وجود داشت. اصولی مانند ساده‌زیستی، شهادت، ایثار و... ارزش‌های حاکم را تشکیل می‌داد و فضای محیط نیز با این ارزش‌ها مطابقت کامل داشت (قبادزاده، ۱۳۸۱: ۶۴-۶۵)؛ بعد از جنگ، در پی توسعه و نوسازی کشور، به‌تدریج وضع فرهنگی جدیدی در جامعه شکل گرفت و تغییرات اساسی در همه حوزه‌ها به وجود آمد. این تغییرات ارزش‌های جامعه را تحت تاثیر قرار داد. عوامل متعددی در تحول ارزش‌ها در دههٔ هفتاد مؤثر بودند. برنامه‌های اقتصادی دولت سازندگی موجب افزایش واردات شد. روابط خارجی ایران افزایش پیدا کرد. تسهیل در رفت و آمد به خارج از کشور و گسترش فناوری‌های ارتباطی، سبک جدیدی از زندگی را پیش‌روی مردم قرار داد. با گذشت زمان زنان ایرانی حضور بیشتری در جامعه یافتند و با پذیرش مشاغل بیرون از خانه در پی کسب حقوقی برابر با مردان برآمدند. از نیمه دهه هفتاد به بعد تحولاتی در حوزهٔ زنان آغاز شد. مشارکت‌های سیاسی و اجتماعی‌شان افزایش یافت. زنان در انتخابات مجلس بیشتر

شرکت کردند، به معاونت رئیس‌جمهوری و ریاست سازمان‌ها رسیدند و کوشش‌شان به تغییر در برخی از قوانین برای مصالح ایشان انجامید. حضور پر تعداد زنان در عرصهٔ نویسندگی نیز، پیامد دگرگونی‌های فوق بود. اقبال زنان به داستان‌نویسی، مضامین جدیدی چون تقابل یا تفاهم میان زن و مرد، پررنگ کردن خاطرات کودکی و دیدگاه‌های زن‌محور را وارد ادبیات کرد (ر.ک: عاملی رضایی، ۱۳۹۴الف). تفاوت دیدگاه‌ها، تفاوت نسل‌ها، پرداختن به جزئیات ساده زندگی، توصیف تنهایی و سرگردانی انسان مدرن، اضطراب و در نهایت تجربه‌اندوزی و رسیدن به آگاهی اجتماعی و فردی، درون‌مایه‌های داستان‌های دههٔ هفتاد هستند. ایران در دهه هشتاد به لطف درآمدهای نفتی توانست در زمینه‌های متعددی موفقیت به دست آورد (از جمله افزایش افراد باسواد و شمار در خور ملاحظه دانشجویان به‌ویژه دختران دانشجو). آنچه گفته شد، توصیفی اجمالی از وضعیت اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی پس از انقلاب است که نشان‌دهنده نمای تاریخی و اجتماعی برهه‌ای است که نویسندگان ایرانی در آن زیستند و از آن وضعیت تأثیر پذیرفتند.

کانون‌ها و محافل پشتیبان جریان

داستان‌نویسی زنان در برخی از محافل ادبی حمایت و پشتیبانی شده است. مهم‌ترین این محافل مجلات ادبی و به‌ویژه نشریاتی است که اختصاصاً به موضوع و مسئلهٔ زنان پرداخته‌اند. در سال‌های پس از انقلاب مجلات متعددی با انتشار داستان زنان یا نقد و پژوهش در حوزه ادبیات داستانی زنان از نشر آثار زنان نویسنده حمایت کردند و به معرفی و شناساندن آنها پرداختند؛ از جمله می‌توان از مجله دنیای سخن، آدینه، کارنامه، کلک، ادبیات داستانی، زنان امروز و... یاد کرد. بخشی از این مجلات به نشر آثار زنان اختصاص داشته است. مثلاً مجله «ماهنامه زنان» در دو دوره مجزا (در دوره اول تحت عنوان زن روز) و به همت شهلا شرکت چاپ و منتشر شده است. ماهنامه زنان نشریه‌ای مستقل و تخصصی در حوزه زنان است که رسانه‌ای مؤثر و نهادی پویا و جریان‌ساز برای زنان محسوب می‌شود. برخی از ناشران ایرانی نیز حامی نشر آثار زنان بوده‌اند. مثلاً انتشارات «روشنگران و مطالعات زنان» (۱۳۶۳) به مدیریت شهلا لاهیجی، هدف خود را طرح و نشر موضوع‌های مهم اجتماعی، اقتصادی و ادبی ایران، برابری حقوق زن و مرد، عدالت اجتماعی و... می‌داند. روشنگران صدها عنوان کتاب

منتشر کرده که بسیاریشان به قلم زنان است. تعداد قابل توجهی از این کتاب‌ها هم در حوزه مطالعات زنان است از جمله: شناخت هویت زن ایرانی از شهلا لاهیجی و مهرانگیز کار، پژوهشی درباره خشونت علیه زنان در ایران از مهرانگیز کار، مشروطه، زنان و تغییرات اجتماعی و کتابنامه‌های زنان ایرانی از علی باغدار دلگشا.

فعالیت‌های اجتماعی و گروهی زنان از یکسو در قالب بنیادها یا هسته‌های فرهنگی، علمی و دانشگاهی و نیز چاپ مطلب در مجلاتی که دربارهٔ زنان منتشر شده، در جهت پیدایش، تثبیت و امتداد جریان‌های نویسندگی در میان زنان مؤثر بوده است. از دیگر سو برخی از محققان و منتقدان ادبی دربارهٔ نویسندگی زنان اظهار نظر کرده‌اند، که در همین مجلات به چاپ رسیده است. به عنوان مثال در ماهانه فرهنگی و هنری کلک (آغاز انتشار ۱۳۶۹)، مقالات و نقدها و خبرهای مربوط به ادبیات و هنر ایران و جهان منتشر می‌شد، این مجله که بعدها با عنوان بخارا به کار خود ادامه داد، ویژه‌نامه‌هایی را نیز درباره زنان نویسنده چاپ می‌کرد.

آغازگران و تداوم‌دهندگان جریان

با نظر به آنچه گفته آمد و با توجه به زمینه‌های سیاسی و اجتماعی‌ای که پیش‌تر بیان شد، می‌توان در دسته‌بندی دقیق‌تری داستان‌نویسی زنان را در چهار موضوع دسته‌بندی کرد:

روایت‌های دنیای زنانه

جست‌وجوی خود و هویت‌یابی: پس از انقلاب، دغدغه اصلی بسیاری از داستان‌نویسان زن بیان مضامین تازه و ذکر مسائلی بود که پیش از آن درباره جهان زنانه ناشناخته بود. با ورود زنان به عرصه داستان‌نویسی، واقعیت‌های نگفته درباره زنان با دیدی زنانه وارد ادبیات شد. در این دوران بخشی از آثار نویسندگان زن بر محور جست‌وجوی خود و هویّت‌یابی گردش می‌کند. نوشته‌های آنان در کنار بازتاب ابعاد سیاسی و اجتماعی جامعه، بیان تجربه‌های شخصی و احساسات درونی‌شان است (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۴۰۹). زنان ایرانی نیز در پی تحولات سیاسی و اجتماعی جامعه، سبک جدیدی از زندگی را تجربه کردند؛ از جمله اینکه شاغل شدند و تعداد زیادی از ایشان که حتی نویسنده هم نبودند درصدد یافتن هویت اجتماعی خود برآمدند. نوعی هویت‌یابی که در گذشته در

آثار دانشور و ترقی نیز دیده می‌شد، در آثار زنان نمود بارزتری یافت. به عنوان مثال روانی‌پور از جمله نویسندگانی است که در دسته‌ای از آثار خود مسائل اجتماعی را با توجه ویژه به زنان به تصویر می‌کشد. او در رمان دل فولاد (۱۳۶۹)، زنی طرد شده و سرگشته را به تصویر می‌کشد که با تکیه بر «جسارت ذاتی و ذهن منتقد خود و ارتقای آگاهی‌اش، عادت‌واره‌های حاکم بر اجتماع را به چالش می‌کشد» و هویتش را باز می‌یابد (گلمرادی، ۱۳۹۴: ۱۷۲). شخصیت این داستان، افسانه سربلند، زنی است که در سال ۶۰ به تنهایی به تهران آمده و پس از تلاش‌های فراوان با چاپ رمانش به شهرت می‌رسد و با برساختن هویت جدیدش، نگاه دیگران را درباره خودش تغییر می‌دهد. زنان دیگر نیز در این دهه همچنان دغدغه نوشتن از هویت داشتند: طاهره ریاستی در داستان‌های مجموعه شط خیال (۱۳۷۰) راوی حیرانی زنانی است که در اوضاع آشفته و ناپایدار، در پی واقعیت وجودی خویش‌اند. داستان رمان گمشده (۱۳۷۰) از فرشته ساری، نیز مسئلهٔ بحران هویت را بازنمایی می‌کند. نویسندگانی چون زویا پیرزاد و گلی ترقی، زنانی را به تصویر می‌کشند که دچار نومیدی و سرگردانی و تیره روزی‌اند. زویا پیرزاد در مجموعه داستان طعم گس خرمالو (۱۳۷۶)، از زنانی می‌گوید که همپای تحولات زمانه، دگرگون می‌شوند و در جست‌وجوی هویت تازه و زندگی جدید، گاه ارزش‌های خود را به دست فراموشی می‌سپارند (فرهنگی و صدیقی، ۱۳۹۲: ۵۳). شخصیت ساخته شده در رمان جایی دیگر (۱۳۷۹) اثر گلی ترقی، در جست‌وجوی هویت خویش از شخصیتی خودباخته به شخصیتی فردیت‌یافته تبدیل می‌شود.

در نوشتار زنان در دوره‌های بعد نیز که بیشتر معطوف بر زندگی شخصی و زنانه‌نویسی است، همچنان رد دغدغه‌های هویتی دیده می‌شود؛ چنانکه محبوبه میرقدیری در رمان ودیگران (۱۳۸۴) بحران هویت و به شکل دقیق‌تر بحران جنسیتی زنی را نشان می‌دهد که بی‌هویتی‌اش در نداشتن نام به بهترین نحو خود را نشان می‌دهد. سارا سالار در رمان احتمالا گم‌شده‌ام (۱۳۸۷)، داستان را از زبان زنی روایت می‌کند که در خلال بازگویی خاطراتش به دنبال هویت خود می‌گردد. او که از زاهدان به تهران آمده، گمشده‌اش را میان زندگی مدرن تهران و گذشته‌ای سنتی جست‌وجو می‌کند.

بازنمایی هویت جنسی: در ایران پیش از انقلاب، اغلب جنسیت را گفتمان‌های مردانه تعریف کرده است و نویسندگان آثار ادبی در ایران بیشتر مردان بوده‌اند؛ اما پس از

انقلاب، آثار زنان نویسنده مورد استقبال مخاطبان قرار گرفته و به بحث‌های متعددی در حوزه فرهنگی ایران منجر شده است. زنان توانسته‌اند خود را ابراز کنند و در تعریف و تصویر جنسیت خویش مشارکت داشته باشند. داستان‌نویسی مجالی فراهم کرده تا زنان در تعریف و چون و چرا بر سر مرزبندی‌های جنسیتی، نقشی فعال داشته باشند. انقلاب زمینه را برای نوآوری‌های فرهنگی فراهم کرده است. یک مثال بارز از این نوآوری‌ها، تغییر موضوع آثار نویسندگان زن از مسائل اجتماعی به نوعی خودآگاهی زنانه است. گردهمایی‌ها و فعالیت‌های زنان در خصوص مسائل مختلف پس از انقلاب آغاز این تغییر مسیر و هموار کردن زمینه‌های تازه بود (تلطف، ۱۳۹۳: ۲۰). مسئله تفاوت‌های جنسیتی همواره رابطه‌ای ویژه با رمان داشته است. رمان یگانه گونه ادبی بوده است که شماری بزرگ از زنان در آن سهیم بوده‌اند و حضورشان در آن نمایان بوده است (ولی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۹۴). این فرم ادبی به صورت وسیله‌ای برگزیده درآمده است که زنان در سال‌های اخیر جنبه‌هایی از زندگی جنسی‌شان را با آن پژوهیده و منتشر کرده‌اند. جنبه‌هایی که پیش از این بازتاب چندانی در هنر و ادبیات نداشته است.

از جمله موضوعاتی که زنان نویسنده بدان پرداخته‌اند، بازنمایی هویّت جنسی زنانه است. آثار نویسندگان زن ایرانی شواهدی عینی برای شناخت روابط جنسیتی جامعه و تحولات جاری ارائه می‌دهند و می‌توان از خلال سطور آنها جنبش وسیع‌تر اجتماعی زنان را ردگیری، و ساختار سلطه بر زنان و مقاومت‌های زنان در برابر آن را آشکار کرد. در برخی از داستان‌های منیرو روانی‌پور به صراحت از احساسات زنانه سخن گفته می‌شود. روانی‌پور در اولین مجموعه داستانش، کنیزو (۱۳۶۷)، به رنج‌ها و عواطف سرکوفته زنان می‌نگرد. او راوی زندگی زنانی است که در تقابل میان خواست‌های عاطفی و درونی خود با توقعات جامعه قرار گرفته‌اند. اغلب داستان‌های مجموعه سنگ‌های شیطان (۱۳۶۹) از همین نویسنده نیز در این دسته جای می‌گیرند.

مهناز کریمی در رمان رقصی چنین... (۱۳۷۰)، زنی از طبقه متوسط ایران را توصیف می‌کند که می‌کوشد بر آشفتگی‌های درونی‌اش چیره شود. این رمان زن را هم از هاله تقدس و هم از سمبل پلیدی به در می‌آورد و او را به یک انسان معمولی بدل می‌کند که در جدال درونی با هوس‌هایش به صراحت از امیال خود سخن می‌گوید (ر.ک: شام بیاتی، ۱۳۷۱). در این رمان دو روی سکه زن شرقی نمایانده شده است: روی جامعه‌پسند و

رویی کـه در نهانخانـه دل زن مخفـی اسـت. در رمـان توپچنـار (۱۳۷۱) نوشـته انسـیه شاه‌حسینی زنان روستا راز درون می‌گشایند و آشکارا از تمنیات خود سـخن مـی‌گوینـد. فرخنده آقایی، در رمان جنسیت گمشده (۱۳۷۹) بحران هویت و گم‌گشـتگی شخصـیت اصلی رمان را روایت می‌کند که برای یافتن جنسیت حقیقی خود تصویر می‌شود و راوی در سفری بیرونی و درونی از خود به خود می‌رسد. سفر روحی او مقارن با سفر از دنیـای مردانه به دنیای زنانه اتفاق می‌افتد و در نهایت به اندیشه‌ای فراجنسیتی نایل مـی‌گـردد. شیوا ارسطویی در داستان «شازده خانم» (۱۳۸۱)، داستان مادری را روایت مـی‌کنـد کـه به منظور آماده کردن دخترش برای پذیرش تغییرات جسمانیِ ناشی از بلوغ، قصـه بـالغ شدن خودش را برای او تعریف مـی‌کنـد. ارسـطویی همچنـین در داسـتان «مـن دختـر نیستم» (۱۳۸۴)، به مضمون تجربـه بـارداری مـی‌پـردازد. رمـان روی خـوش (۱۳۷۸) و مجموعه داستان مثل صورت سمیرا (۱۳۸۰) از رویا شاپوریان مسائل احساسی- روانـی و بحران دوره بلوغ دختران نسل خود را توصیف می‌کند.

موضوع روابط حاکم میان زنان و مردان: روابـط میـان زنـان و مـردان در داسـتان‌هـای نویسندگان زن بسـامد بـالایی دارد. بسـیاری از داسـتان‌هـای زنـان بـه مسـئله ازدواج و موقعیت و کیفیت زناشویی می‌پردازند و بیشتر بر محور اخـتلاف‌هـا و بـی‌وفـایی زنـان و مردان نسبت به هم می‌گردند. در این میان پرداختن به صمیمیت و یگانگی میان زوجین بسیار کم تعداد است. به عنوان مثال فریبـا وفـی در داسـتان «دو روز» (۱۳۷۸) داسـتانی را روایت می‌کند که پایان خوشی دارد و به شیرینی‌های زندگی مشترک می‌پردازد. همچنـین خـاطره حجـازی در داسـتان نمـادینِ «تنـت را بچسـبان بـه زنـدگی» (۱۳۷۲) زن و مـرد عاشق‌پیشه‌ای را به تصویر می‌کشد که مالامال از مِهر و شکیبایی‌اند (ر.ک: میرصـادقی، ۱۳۹۷). اما زنان، هم در داستان کوتاه و هم در رمان بیشتر به طرح نزاع‌هـا و بـی‌مهـری‌هـای افـراد می‌پردازند؛ به عنوان مثال لیلی ریاحی در مجله آرش (۱۳۶۰) داسـتان‌هـایی در توصـیف اندوه و غربت زنانی می‌نویسد که در زندگی زناشویی، خوشبخت نبوده‌اند. در داسـتان‌هـای مجموعه مولود ششم (۱۳۶۳) از منصوره شریف‌زاده محرومیت‌های مالی و بی‌مهری مردان، سبب قربانی شدن زنان می‌شود. داستان‌های مجموعـه داسـتان تپـه‌هـای سـبز (۱۳۶۶) از فرخنده آقایی نیز به معضلات زنان در جامعه می‌پردازند.

برخی از نویسندگان در داستان‌های خود تقابل با دنیـای مردانـه را محـور و موضـوع

اصلی روایت خویش قرار داده‌اند. شهرنوش پارسی‌پور در زنان بدون مردان (۱۳۶۸) با بهره‌گیری از رمزگرایی عرفانی، به داستان‌هایش یگانگی می‌بخشد و آنها را از نظر مضمون و فکر کلی به هم می‌پیوندد: همه آنها حول هویت زنانه‌ای شکل می‌گیرند که انکار می‌شود و مورد تهاجم قرار می‌گیرد (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۱۱۲۵). داستان‌های مجموعه پری آفتابی (۱۳۷۰) از فرشته مولوی نیز حدیث نفس زنانی است که ملال امروز را با یادآوری خاطرات دوره کودکی چاره می‌کنند.

زویا پیرزاد در مجموعه مثل همه عصرها (۱۳۷۰) راوی نگرانی‌ها و سرخوردگی‌های چند نسل از زنان است که زندگی‌شان تکراری و خالی از نشاط است. او در رمان موفق و تقدیر شده چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم (۱۳۸۰) جهانی را بازمی‌نماید که در آن دنیای زن (درون خانه) و مرد (بیرون از خانه) از هم تفکیک شده است و زنی نسبت به نقش خود در این دنیای زنانه دچار دو دلی و ملال شده است. او به وظایف مادری و همسری خود (که با دقت و وسواسی مثال زدنی به انجام می‌رساند) تردید می‌کند؛ اما در نهایت بنیاد خانواده و رسم ازدواج را به رسمیت می‌شناسد و به شکل جدیدی به بازتولید گفتمان مسلطی می‌پردازد که در مقابل آن طغیان کرده بود.

فرخنده آقایی در رمان از شیطان آموخت و سوزاند (۱۳۸۴) در قالب یادداشت‌های روزانه، روایتگر ماجراهای زن مطلقه و بی‌سرپناهی است که بعد از جدایی از همسر و طرد شدن از سوی خانواده با مشکلاتی مواجه است که گریبانگیرِ زنانِ تنهای جامعه است. برخی از نویسندگان زن (چون سمیرا اصلان‌پور، راضیه تجار، مریم جمشیدی و زهرا زواریان) محیط خانواده را در تشنج و ناامنی وصف کرده؛ زنان را مظلوم و مردان را ظالم معرفی می‌کنند. در روایت‌های آنها زنان همدلی لازم از سوی مردان نمی‌یابند و مردان به همسر خود خیانت می‌کنند (ر.ک: زواریان،۱۳۷۰). برخی دیگر از نویسندگان به موضوع طلاق می‌پردازند. منصوره شریف‌زاده در داستان «یک عکس فوری» (۱۳۷۶) ضمن اشاره به چرخه زندگی انسان از کودکی تا بلوغ و پیری، علت طلاق زوج داستانی‌اش را بی‌وفایی مرد بیان می‌کند. داستان «هنوز نه، اما بعد» (۱۳۸۱) نوشته شیوا ارسطویی، ماجرای زنی را بازگو می‌کند که فرجام زندگی عاشقانه‌اش جدایی است. نیلوفر نیاورانی در داستان کوتاه «آسانسور شیشه‌ای» (۱۳۸۳)، به موضوع عدم وفاداری

مردان اشاره می‌کند. آتوسا زرنگار شیرازی، نیز در داستان کوتاه «حلقه‌ها» (۱۳۸۹)، داستان جدایی زن و مردی را بازگو می‌کند.

موضوع عشق‌های پنهان که در آنها زنان زجر زیادی را متحمل می‌شوند نیز در داستان‌های دهه هشتاد بازتاب داشته است. راشین مختاری در داستان «چمدان» (۱۳۸۳)، موضوع عشق پنهان دختری را روایت می‌کند که تن به ازدواج سفید می‌دهد. موضوع رابطه عاطفی پنهان و عقد موقت، دستمایه داستانی تحت عنوان «خانواده من» (۱۳۸۳) از آذر شیری نیز هست.

روایت‌های سیاسی و اجتماعی

زمینه داستان‌های بسیاری از زنان سیاسی است. آنها به حوادث معاصر ایران از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی نظر دارند. نویسندگانی چون میهن بهرامی و فروغ شهاب به وضع زنان در عصر قاجار و اوایل عصر پهلوی می‌پردازند. داستان «حاج بارک الله» (۱۳۵۸) اثر بهرامی، از دید دخترکی روایت می‌گردد که با قرار گرفتن در جریان یک حادثه اندوه‌بار با رنج و تنهایی زنان آشنا می‌شود. شهرنوش پارسی‌پور در رمان طوبا و معنای شب (۱۳۶۷) به نقش زنان در تحولات تاریخی جامعه، از مشروطه تا انقلاب ۱۳۵۷، می‌پردازد. حاصل کار نوعی به خودآیی و درک احساس گم‌گشتگی زنان در تاریخ معاصر، نوعی تک‌افتادگی و تبعیدشدگی به خیال و مالیخولیاست (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۱۱۱۸). فروغ شهاب رمان سه هزار و یک شب (۱۳۶۸) را با الهام از خاطرات تاج‌السلطنه، دختر ناصرالدین‌شاه، نوشته است که ستم روا داشته شده بر زنان از سوی رجال خاندان قاجار را بازگو می‌کند. سیمین دانشور در رمان‌های جزیره سرگردانی (۱۳۷۲) و ساربان سرگردان (۱۳۸۰) به دغدغه‌های فکری نسل دهه پنجاه می‌پردازد که هر کدام با نگرش و شیوه مخصوص به خود قصد ایجاد تغییر در جامعه را دارند. این شخصیت‌ها در یافتن راه زندگی خویش سرگشته و مرددند، اما به مرور تبدیل به شخصیت‌های انقلابی می‌شوند. در این رمان، هم شخصیت‌های داستانی نقش‌آفرینی می‌کنند و هم چهره‌های تاریخی. داستان حول محور هستی و رابطه عاطفی او با دو مرد به نام‌های سلیم و مراد می‌گردد که هر کدام از آنها عقیده خاص و متفاوتی دارند. این دو رمان، حوادث قبل و بعد از انقلاب را روایت می‌کنند. دانشور در این دو اثر سعی در مستندسازی تاریخ، فرهنگ و نگرش‌های سیاسی موجود دارد. او از یک‌سو به بازنمایی

تقابل‌های فرهنگی و از سوی دیگر به بازنمایی کشمکش‌های درونی و بیرونی زنان (به‌ویژه هستی نوریان) در جامعه می‌پردازد.

غزاله علیزاده از جمله داستان‌نویسانی بود که بعد از انقلاب به صورت جدی نویسندگی کرد و پا جای پای داستان‌نویسان زن پیشرو گذاشت. آثار او نشان‌گر توانمندی و قدرتش در داستان‌نویسی است. علیزاده رمان کوتاه دو منظره (۱۳۶۳) را در اسفند ۱۳۵۸ می‌نویسد. درونمایه داستان ملال بی‌پایان و دلتنگی‌های بی‌کران افراد است. اشخاص از طریق خیالبافی و پناه بردن به ساحت‌های اشراقی به دنبال راه رستگاری‌اند؛ اما در مواجهه با واقعیت می‌فهمند که رستگار و سعادتمند نبوده‌اند. قهرمان داستان کارمندی است که زندگی یکنواخت و غم‌انگیزی دارد اما ناگهان در پیری در مواجهه با جریان انقلاب با تجربه‌ای عرفان‌گونه، دگرگون می‌شود. مجله ادبی گردون از طریق ترتیب دادن مصاحبه‌هایی با علیزاده، بازتاب‌دهنده دیدگاه ادبی این نویسنده بوده و به تثبیت جریان و نوع نویسندگی او کمک کرده است (علیزاده، ۱۳۷۴: ۳۸).

علیزاده در رمان شب‌های تهران (۱۳۷۸) به شرح حالات درونی کسانی می‌پردازد که خاستگاه طبقاتی بورژوا دارند و رنجشان از سر گرسنگی و فقر نیست (ر.ک: اشرافی، ۱۳۸۶). این رمان سیاسی- اجتماعی به توصیف حال و هوای جنبش‌های اجتماعی پیش از انقلاب می‌پردازد. با وجود تنوع شخصیتی و موقعیتی زنان در این رمان، تمام آنها در نهایت به نوعی ناخرسند و بی‌بهره از خوشبختی‌اند؛ به‌گونه‌ای که برخی از زنان خود را قربانی می‌کنند و برخی دیگر قربانی می‌شوند. این زنان هر کدام بخشی از هویت زن ایرانی را بازنمایی می‌کنند. فضای زنانه در این رمان، غمبار و آشفته است؛ اما تمام این حوادث می‌تواند نشان از بروز تحول در سطح جامعه باشد: «تحول و حرکت زنان سنتی به سوی زنانی مدرن و همچنین گذر از نابرابری و آشفتگی برای رسیدن به عدالت و انسجام و آرامش» (محمودی و حیدری، ۱۳۹۷: ۴۵).

برخی از زنان داستان‌نویس نیز در داستان‌های خود به این موضوع جنگ پرداخته‌اند. منیژه آرمین در داستان سرود اروندرود (۱۳۶۸)، به مسائل و مشکلات همسران شهدا توجه کرده است. در همین رمان، سلیمه، مادر شهید، وقتی خبر شهادت فرزندش را می‌شنود نه تنها غمگین نیست که شاد و مسرور است. شهرنوش پارسی‌پور در «باد سیاه»

(۱۳۶۹) ترکیبی از خاطره‌ها و حدیث نفس‌های نویسنده پیرامون جنگ، بمباران و ویرانی روح ساخته است. از گلی ترقی داستان «بزرگ بانوی روح من» (۱۳۵۸) در ایران منتشر شده است که برخوردی با تجربه انقلاب و جنگ است. راضیه تجار نیز زن داستان «سفر به ریشه‌ها» (۱۳۷۲) را از همین منظر آفریده است. تجار در مجموعه داستان هفت بند (۱۳۷۵)، به همسر شهیدی می‌پردازد که یاد و خاطره عشق چندین ساله همسرش بر شانه‌هایش سنگینی می‌کند. زهرا زواریان در «دختر دریایی من» (۱۳۷۳) و زهرا حسینی در «مهتاب» (۱۳۷۲) که گفت‌وگوی درونی زنی با شوهر مفقودالاثرش است، از نمونه‌های دیگر پرداختن به جنگ است.

فرخنده حاجی‌زاده در داستان خاله سرگردان چشم‌ها (۱۳۷۳) به آشفتگی‌ها و فروپاشیدگی جسمی- روانیِ ناشی از جنگ و شرایط اجتماعی می‌پردازد. مرد جوانی که کارمند یک کتابخانه است، چندی قبل به هنگام خدمت وظیفه در کوران جنگ از دکل برق افتاده است و حالا نه جانباز است و نه یک معلول عادی. او گرفتار تضادهای درونی و درگیری‌های عاطفی بسیاری است. حاجی‌زاده واقعیت و کابوس را به هم می‌آمیزد تا دنیای آدم‌هایی را شکل دهد که هیچ‌یک، آن‌طور که می‌خواسته‌اند زندگی نکرده‌اند (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۱۲۹۴). منصوره شریف‌زاده در سنگر محمود (۱۳۶۱) و مجموعه داستان سرمه‌دان میناکاری (۱۳۷۴) به جنگ پرداخته است. فریده رازی در داستان «پشت پرچین دلهره» (۱۳۷۴)، مصائب جنگ را با ایجاد تناقض میان ذهنیت مردی که درگیر خیالات جنگ است و دنیای همسرش که درگیر مشکلات پیش پا افتاده زندگی است، پررنگ می‌کند. شیوا ارسطویی نیز در او را دیدم زیبا شدم (۱۳۷۲) شخصیت زن امدادگری را ترسیم کرده که به امید استفاده از سهمیه امدادگران در قبولی کنکور، به این کار روی آورده است؛ اما با پرستاری از مجروحی جنگی دچار تحول می‌شود. او همچنین در داستان «تو رگی» (۱۳۸۱) با یک بازگشت به گذشته و مرور خاطراتش، از سرگذشت زنان امدادگر در زمان جنگ سخن می‌گوید و روایتی زنانه و عاطفی از جنگ از زاویه دیدی متفاوت ارائه می‌کند (نجفیان و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۶۱).

در رمان در جست‌وجوی من (۱۳۷۸) از منیژه جانقلی، خرمشهر، زمینهٔ داستان قرار گرفته و در آن، زنان، همدوش مردان می‌جنگند. رمان از اشغال خرمشهر و حصر آبادان

شروع می‌شود و تا شکست حصر آبادان و نیز آزادی خرمشهر ادامه می‌یابد. در این رمان جوانبی از هویت اجتماعی ایرانی با صفاتی نظیر ایثار تحسین می‌شود.

بلقیس سلیمانی از بن‌مایه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و عاطفی مطرح معاصر در آثار خود استفاده کرده است. دغدغه اصلی سلیمانی، موانع و مشکلات زنان در مسیر رشد و کمال است. او در رمان بازی آخر بانو (۱۳۸۴) داستان زنی را روایت می‌کند که در بحبوحه جنگ و تحت تاثیر عواقب و پیامدهای آن، به دلیل نداشتن پشتوانه محکم خانوادگی و مالی در معرض سوءاستفاده قرار می‌گیرد؛ اما در نهایت با مقاومت، پشتکار و اعتماد به نفس برنده نهایی بازی زندگی است. رمان به هادس خوش آمدید (۱۳۸۸) از سلیمانی با بمباران و حوادث زمان جنگ آغاز می‌شود. شخصیت اصلی زن داستان، نماینده زنانی است که بر اثر پیامدهای جنگ، ناخواسته با مشکلاتی مواجه می‌گردند. وی راهکار جلوگیری از انحطاط در جامعه را بازگشت به سنت و رعایت حقوق زنان می‌داند.

روایت‌های عامه‌پسند

برخی از داستان‌هایی که زنان نوشته‌اند، به ژانرِ داستان‌های عامه‌پسند نزدیک می‌شود. به زعم نمایندگان فرهنگ و ادبیات رسمی، ادبیات عامه‌پسند ارزش چندانی ندارند. این نوع رمان‌ها در سطح ذوق عامه مردم هستند، از این جهت چندان جدی گرفته نمی‌شوند. این کتاب‌ها اغلب در شمار کتاب‌های پرفروش‌اند. در این داستان‌ها زندگی روزمره زنان، مایهٔ روایت‌های داستانی است. به علاوه بیشتر رمان‌ها حول رابطه‌ای عاشقانه شکل گرفته‌اند. در رمان‌های عامه‌پسند، مکان رخدادهای داستانی بیشتر خانه است؛ زیرا تصویر زن در تفکر مردسالارانه سنتی به مفهوم خانه گره خورده است. به دلیل فضای تنگ و محدود خانه، رخدادها و تجربیات نقل شده در رمان‌ها اغلب تکراری بوده و بخشی از این رمان‌ها را نه وقایع عینی، بلکه مرورهای ذهنی تشکل داده‌اند. از دیگر ویژگی‌های رمان عامه‌پسند زبان ساده و تهی از هرگونه صناعات ادبی، واقعیت‌گرایی، روایت ساده خطی، مطلق‌گرایی شخصیت‌ها، احساساتی‌گرایی، کشش و تعلیق متکی بر شگردهای کلیشه‌ای، پایان خوش و ... است (زرلکی، ۱۳۹۳: ۱۳۸).

شکل‌گیری و گسترش این نوع ادبی در ایران را به سه دوره تاریخی قابل تقسیم است:

دوره اول شکل‌گیری ادبیات عامه‌پسند در ایران از دهه ۲۰ تا دهه ۵۰ را شامل

می‌شود که با پاورقی‌نویسی برای مطبوعات شروع شد و افـرادی ماننـد مرتضـی مشـفق کاظمی، و حسینقلی مستعان و ... با نوشتن پاورقی‌های دنباله‌دار در مطبوعات به شهرت رسیدند. بعدها متن برخی از این پاورقی‌هـا در قالـب کتـاب منتشـر شـد. ایـن رونـد در دهه‌های چهل و پنجاه به اوج خود رسید. دوره دوم ادبیات عامه‌پسند در ایران بـا ظهـور زنان داستان‌نویس شروع شد که بسیاری از آنها مضامین عاشقانه را در خلال ماجراهـای سرگرم کننده در قالب رمان می‌نوشتند، بیشتر مخاطبان آنها نیز دختران جـوان و زنـان بودند. از میان داستان‌هایی که زنان نوشته‌اند می‌توان به آثـار زیـر اشـاره کـرد: لـیلا در نصف جهان (۱۳۷۰) نوشته پری صابری، در پس آینـه و آتـش و بـاد (۱۳۷۰) از پـوران فرخزاد، بالاتر از عشق (۱۳۷۰) نوشته پری منصـوری و آثـار متعـدد از پـاورقی‌نویسـانی چون نسرین ثامنی و فهیمه رحیمی که اوج فعالیت ادبی آنان دهه ۷۰ است.

فهمیه رحیمی، شناخته شده‌ترین نویسنده این دوره است. ظهور فهیمـه رحیمـی در پایان دهه شصت، باعث شکل‌گیری جریان تازه‌ای در حـوزه ادبیـات عامـه‌پسـند شـد. او بیش از ۲۲ رمان منتشر کرده که بسیاری از آنها ۱۰ بار تجدیـد چـاپ شـده‌انـد؛ از ایـن میان رمان پنجره (۱۳۷۰) با ۳۳ بار چاپ در رتبه اول و اتوبـوس (چ دوم ۱۳۷۲) بـا ۲۷ بار چاپ در رتبه دوم قرار می‌گیرند. موضوع محوری روایت رمان پنجره، مـاجرای عشـق زن و مردی است که هر یک ناچار همسران دیگری می‌گزینند، اما پس از مدتی به علـت مرگ همسران‌شان، از قید تعهد رها شده و به وصال هم می‌رسند. زنان رمان‌هـای او بـه راحتی از خواسته‌های غریزی خود سخن می‌گویند و در راه رسیدن به آنها مـی‌کوشـند. نسرین ثامنی، در رمان گلی در شوره‌زار (۱۳۶۳) به زندگی دشوار دختری می‌پردازد کـه با معضلات اعتیاد پدر، فقر اقتصادی و ضعف فرهنگی دست به گریبان است. ثامنی تأثیر این وضعیت را بر احوالات روحی این دختر جوان که در دوران بلوغ است نشان می‌دهـد. اما در ادامه نحوه ایجاد عشق و علاقه بین او و پسری متمول و تضادهای طبقـاتی آن دو و در نهایت ازدواج و سعادتمندی او را به تصویر کشیده است. همو در رمان عروس سـیاه پوش (۱۳۷۲)، به سرنوشت دختر جوانی می‌پردازد که به اقتضای سن و به دلیل زنـدگی در خانواده‌ای از هم پاشیده، دو بار گرفتار عشق‌های زودگذر و محبت‌های توخـالی شـده و هر دوبار مجبور به جدایی از همسران خود می‌گردد.

فتانه حاج سیدجوادی، در رمان پرفروش بامداد خمار (۱۳۷۴)، یک داستان اصـلی و یک داستان فرعی را روایت می‌کند که در هر دوی آنها، کشمکش بر سر ازدواج دختـری

از خانواده ثروتمند با پسری از طبقه پایین اجتماع است. بامداد خمار به عنوان بخشی از یک دستگاه ایدئولوژیک، با خلق قصه‌ای جذاب در قالب فمینیسم ساختگی و با ظاهری انقلابی و ساختارشکنانه تلاش کرده است، پدرسالاری را امری فطری جلوه دهد (طهماسبی و عالیشاهی، ۱۳۹۴: ۳۵۹؛ صادقی، ۱۳۸۷: ۹۹).

رمان دالان بهشت (۱۳۷۸) اثر نازی صفوی که یکی از پرفروش‌ترین آثار عامه‌پسند است، به زندگی و عشق دختر و پسری می‌پردازد که در اثر توقع زیاد و رفتارهای ناپخته دختر جوان، به جدایی می‌انجامد. در این رمان بر خلاف روال همیشگی و کلیشه‌ای چنین داستان‌هایی، راوی داستان دختر جوانی است که پس از طلاق به واکاوی رفتارهای اشتباه خود می‌پردازد و به خودشناسی دست می‌یابد.

دوره سوم این جریان داستان‌نویسی از اوایل دهه هشتاد شروع شد که با حضور و درخشش دختران جوان همراه بوده که میانگین سنی اغلب آنها بین ۲۵ تا ۳۵ سال بوده است. از نویسندگان اثرگذار این دوره می‌توان به تکین حمزه‌لو اشاره کرد که نخستین رمان خود را، افسون سبز (۱۳۸۰)، در سن ۲۴ سالگی نوشت. این داستان درباره دختر جوان دانشجویی است که در تهران پزشکی می‌خواند و با اتفاقاتی در زندگی خصوصی و خانوادگی‌اش دست و پنجه نرم می‌کند. شهره وکیلی، در رمان شب عروسی من (۱۳۸۳) داستان دختر جوان مطلقه‌ای را بیان می‌کند که درصدد یافتن استقلال خود است. این رمان را سیمین دانشور ستوده است.

مضامین آثار این نویسندگان اغلب روابط اجتماعی و عاطفی جوانان و چالش‌های احساسی در روابط خانوادگی ایشان است که معمولاً با چاشنی سرگرم‌کنندگی همراه بوده است. علاوه بر موضوعات خانوادگی و عاطفی که از مضامین اصلی و ثابت در آثار این دوره از نویسندگان عامه‌پسند بوده، مسائل تازه‌ای مانند انواع آسیب‌های اجتماعی و تغییر سبک زندگی در میان جوانان و خانواده‌ها هم از موضوعات مورد علاقه نویسندگان این دوره بوده است. همچنین پرداختن به مسائل و بحران‌های میانسالی در آثار نویسندگان پیشکسوت این دوره دیده می‌شود. از ویژگی‌های اصلی این دوره، افزایش بی‌سابقه تعداد نویسندگان و به تبع آن ظهور ناشران اختصاصی در حوزه ادبیات عامه‌پسند مانند انتشارات شادان، علی، شقایق، برکه خورشید، پرسمان و شالان و ... و تشکیل انجمن نویسندگان عامه‌پسند بوده است.

از نویسندگان شاخص این دوره می‌توان به رویا خسرونجدی با رمان‌های الهه شرقی (۱۳۸۱) و شب نیلوفری (۱۳۸۳)، فرناز نخعی با رمان طلوع سپیده (۱۳۸۱)، عاطفه منجزی با پرنده بهشتی (۱۳۸۸)، مژگان مظفری با رمان‌های پاییز عریان (۱۳۸۲)، تویی در آسمان قلبم (۱۳۸۸)، شهلا آبنوس با مجموعه داستان «خوابی که تعبیرش تو بودی» (۱۳۸۳)، و نیز به بهار کرباسی و ساناز فرجی اشاره کرد.

روایت تقابل سنت و تجدد

سنت مجموعه باورهایی است که از نسلی به نسلی دیگر قابل انتقال است. سنت از یک‌سو آیین و رسومی دارد که به صورت جمعی انجام می‌شود و از سوی دیگر به هویت فردی اشخاص مرتبط است. سنت و تجدد از ابتدا در رمان فارسی بازتاب داشته و بعد از انقلاب نیز مورد توجه داستان‌نویسان زن قرار گرفته است. تقابل مؤلفه‌های تکنولوژی مدرن را با سنت در رمان‌های دهه ۶۰ می‌بینیم. در این دوران تغییر مراودات و مناسبات میان دختر و پسر و نگاه متفاوت به زن و حضور بیشتر بانوان در اجتماع را شاهد هستیم. در دهه ۷۰ دوگانگی در سنت و مدرنیته ایجاد می‌شود. بازخوانی سنت‌های تاریخی و تلاش برای فهم مدرنیته از ویژگی‌های این دهه است. در دهه ۸۰ دیدگاه نسبی‌نگر در تقابل با مطلق‌انگاری ارزش‌ها مورد توجه قرار دارد و حس نوستالژی نسبت به سنت‌ها را مشاهده می‌کنیم (ر.ک: عاملی رضایی، ۱۳۹۴ ب).

گرایش پارسی‌پور در آثاری مثل طوبا و معنای شب (۱۳۶۷)، گذار زن از سنت به تجدد است. او در خلال داستان‌هایش به دنبال نوجویی و گریز از مناسبات ساختار جامعه سنتیِ تعریف شده از سوی مردان است. این رمان او نقد سنت‌های جامعه است. طوبا (فقط در اوایل زندگی) و مونس (دختر طوبا) به عنوان دو تن از شخصیت‌های سنت‌شکن و نوجو در رمان ظاهر می‌شوند. پارسی‌پور در داستان زنان بدون مردان، نیز آگاهانه به به ستیز با باورهای سنتی می‌پردازد (خسروی شکیب، ۱۳۹۰: ۸۵). پارسی‌پور در داستان سگ و زمستان بلند (۱۳۶۹) آموزش و اندیشیدن زنان را راه گریز از محدودیت‌ها می‌داند. حوری به عنوان یکی از شخصیت‌های این داستان بر لزوم عقل‌ورزی و شناخت و آگاهی تاکید می‌کند؛ به علاوه از ازدواج گریزان است و آن را موجب محدودیت می‌داند. او نماینده ادبیات اعتراض از زبان زنی حساس و آگاه است. پارسی‌پور در عقل آبی بر این موضوع تأکید می‌کند که مردان از بی‌سوادی زنان در جهت تسلط بر آنها استفاده می‌کنند.

فرشته مولوی در خانه ابر و باد (۱۳۷۰) داستان زندگی خانواده‌ای را روایت می‌کند که همه فرزندانش از هویت سنتی آن گریزان‌اند و در نهایت از درون متلاشی می‌شود. او در این رمان شخصیت‌های متنوعی (از زن سنتی وابسته به مردان تا زن مدرن) را وارد کرده است که در پی آن هستند تا مرزهای باورهای سنتی را در هم بشکنند و برای سرنوشت خویش تصمیم بگیرند.

منیرو روانی‌پور در آثاری مثل اهل غرق (۱۳۶۸) و سیریا سیریا (۱۳۷۲) سنت‌ها، باورها و اعتقادات مردم را در روستاهای جنوب ایران روایت می‌کند. داستان‌های او دایره‌المعارف، افسانه‌ها و باورهای عامیانهٔ جنوب است (به‌ویژه زادگاه او آبادی جفره). رسوم و باورهای فولکلوریک انعکاس‌یافته در رمان‌های روانی‌پور که در زمینه و فضای دریا پدید آمده، با سه موضوع: دنیای مردگان، طبیعت و موجوداتش و جشن‌های موسمی پیوند دارد. از این‌رو تمام زندگی مردمان داستان‌های روانی‌پور در پیوند با دریا و عناصر فرهنگی مرتبط با آن است (رضایی، ۱۳۹۵: ۱۳۱). او در رمان اهل غرق نگاه پذیرنده‌ای نسبت به بیشتر سنت‌های حاکم دارد؛ اما بعدها در مجموعه سیریا سیریا در حین بیان برخی عقاید سنتی پیشین مردم جنوب، نادرست بودن آن باورها را نیز یادآور می‌شود. در رمان اهل غرق ما با جامعه‌ای کاملاً سنتی مواجه هستیم که در مسیر مدرنیته قرار دارد. این رمان بر محور نزاع میان سنت و تجدد و ترس از بی‌هویتی و دگردیسی سنت‌ها می‌گردد. تصویری که نویسنده در این رمان ترسیم کرده، زوال و نابودی سنت در مقابل مدرنیته است. روانی‌پور در کولی کنار آتش (۱۳۷۸) نیز ماجرای زندگی یک دختر کولی را بیان می‌کند که در حال گذار از جامعه سنتی به دنیای مدرنیته است؛ اما این شخصیت بعد از فراز و نشیب بسیار دوباره به آغوش جامعه سنتی بازمی‌گردد (ر.ک: قاسم‌زاده و همکاران، ۱۳۹۶).

رمان خانواده میکائیل و اعقاب (۱۳۷۲) اثر مهین دانشور، راوی زوال اصالت روستایی در سال‌های ۱۳۰۰ شمسی است. در این رمان پس از توصیف دورهٔ رونق باغداری، ورق برمی‌گردد: مأموران دولت به ده می‌آیند، رفت و آمد به شهر افزایش می‌یابد، صنایع و حرفه‌های محلی بی‌رونق می‌شود، آداب و رسوم رو به فراموشی می‌رود و همه چیز با ورود عناصر مدرنیته در مسیر ویرانی قرار می‌گیرد. نوستالژیِ فروپاشی جهان کهن و بسامان، مضمون روستای سوخته (۱۳۷۲) نوشته شیرین بنی‌صدر را هم تشکیل

می‌دهد. ماجرای داستان‌های مجموعه حنای سوخته (۱۳۷۸) نوشته شهلا پروین‌روح در محیطی سنتی رخ می‌دهد تا فضایی مناسب برای نقد سنت پدید آید. مواجهه سنت سنگواره شده و تجدد در ساختار این داستان‌ها به صورت توصیف حال و هوایی بومی در فرم داستان تجلی می‌یابد (شریلو و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۳).

جلوه دیگری از تقابل سنت و تجدد در رمان عادت می‌کنیم (۱۳۸۲) از زویا پیرزاد دیده می‌شود که در آن این تقابل به صورت تقابل میان نسل‌های زنان یک خانواده شهری و تغییر مناسبات میان زنان و مردان در طول زمان بازنمایی می‌شود.

نتیجه‌گیری

داستان‌نویسی زنان از رخدادهای مهم در ادبیّات ایران است. تغییر و تحوّلات جامعه ایرانی و نیز جامعهٔ جهانی موجب افزایش تعداد زنان نویسنده شد. زنانِ نویسنده، در داستان فارسی، جریان‌هایی پدید آوردند و تغییراتی در ساختار قدیم آن ایجاد کرده‌اند. بر خلاف ساختار قدیم داستان‌نویسی، که زنان نقش محوری‌ای در داستان‌ها نداشتند، در داستان‌های نویسندگانِ زنِ معاصر، زنان شخصیّت محوری داستان‌ها هستند؛ آنهادر ارتباط با مردان تعریف نمی‌شوند و جهان از دیدگاه و منظر ایشان بازنمایی می‌گردد. زنان معاصر، تجربه زیسته خویش را وارد داستان کرده و از این طریق مخاطب را با روایت جدیدی از بخش مغفول مانده جامعه مواجه می‌کنند. زنان توانسته‌اند از طریق روایت کردن ذهنیت زنانه، زاویه‌دید خود و شناخت و آگاهی‌شان نسبت به دنیای اطراف را وارد داستان کنند.

داستان‌نویسی زنان را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد: بخشی از داستان‌نویسی زنان زمینه هویت‌اندیشانه دارد و در داستان‌هایی که در آنها شخصیت اصلی زن در جست‌وجوی خویشتن خویش و هویت‌یابی است، موقعیت زن در این رمان‌ها هم به مثابه سوژه گمشده است و هم یابنده. بخشی از آثار به روایت‌های زنانه که توصیف دنیای زنانه (از بعد هویتی، عاطفی، جنسیتی و ...) است، می‌پردازد.

برخی دیگر از زنان روایت‌هایی درباره مسائل سیاسی پدید آورده‌اند و اقسام مسائل سیاسی را از منظر روایت‌های زنانه بازتاب داده‌اند.

بخش دیگری از داستان‌های زنان نویسنده، شرح تجربه‌ها و داستان‌های زندگی

معمولی و روزمرّهٔ آنهاست. این داستان‌ها به ژانر داستان‌های عامه‌پسند نزدیک می‌شود. و در نهایت بخشی دیگر از جریان نویسندگی زنان روایتگر تقابل سنت و مدرنیته است. زنان راوی تقابل سنت و تجدد هستند، گاهی به هواخواهی از سنت برمی‌خیزند و گاهی در برابر سنت‌ها و باورهای حاکم دست به اعتراض می‌زنند.

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹) تاریخ ایران مدرن، ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی، چاپ چهارم، تهران، نی.

اشرافی، منصوره (۱۳۸۶) «نگاهی کوتاه به رمان شب‌های تهران»، دو هفته‌نامه فریاد، خرداد.

تلطف، کامران (۱۳۹۳) سیاست نوشتار: پژوهشی در شعر و داستان معاصر، تهران، نامک.

حیدری، فرزانه و محبوبه خراسانی (۱۳۹۴) «نقد جامعه‌شناختی شب‌های تهران نوشته غزاله علیزاده»، اولین همایش بین‌المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی، استانبول.

خسروی شکیب، محمد (۱۳۹۰) «بررسی اندیشه فمینیسم در آثار شهرنوش پارسی‌پور و مارگریت دوراس»، مطالعات ادبیات تطبیقی، سال چهارم، شماره ۱۵، صص ۸۱ – ۹۵.

راکوویتسکا عسگری، کارولینا و عسگر عسگری حسنکلو (۱۳۹۵) صدای زمانه، جامعه‌شناسی شخصیت زن در رمان بعد از انقلاب، تهران، اختران.

رضایی، سیده نرگس (۱۳۹۵) «بررسی و تحلیل عناصر فولکلوریک در داستان‌های منیرو روانی‌پور (اهل غرق، سیریا سیریا، سنگ‌های شیطان و کنیزو)»، فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره چهلم، بهار، صص ۱۰۵- ۱۳۵.

زرلکی، شهلا (۱۳۹۳) چراغ‌ها را من روشن می‌کنم، تهران، نیلوفر.

زواریان، زهرا (۱۳۷۰) تصویر زن در ده سال داستان‌نویسی انقلاب اسلامی، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.

زهره‌وند، سعید (۱۳۹۵) جریان‌شناسی شعر دهه هفتاد؛ بررسی جریان‌های نو در شعر دهه هفتاد، تهران، روزگاران.

سراج، سیدعلی (۱۳۹۴) گفتمان زنانه: روند تکوین گفتمان زنانه در آثار نویسندگان زن ایرانی، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

سعیدی، مهدی (۱۳۹۹) «تبیین جریان‌شناختی داستان‌نویسی زنان در مهاجرت»، فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی، سال ۱۳، شماره ۴۹، بهار، صص ۱۳۷ – ۱۶۸.

شام بیاتی، گیتی (۱۳۷۱) «نقد رقصی چنین»، کلک، مرداد، شماره ۲۹، شروه.

شریلو، ملیحه، عبدالحسین فرزاد و شهین اوجاق علیزاده (۱۳۹۶) «بررسی زبان عامیانه و جایگاه تمثیل در آثار داستان‌نویسان زن معاصر با تکیه بر مجموعه داستان حنای سوخته»، فصلنامه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، شماره ۳۳، پاییز، صص ۴۲ - ۶۸.

صادقی، امیرحسین (۱۳۸۷) «پدرسالاری در بامداد خمار (با تکیه بر نظریات آلتوسر)»، پژوهش‌های زبان خارجی، شماره ۴۶، پاییز، صص ۸۵-۱۰۰.

صادقی، لیلا (۱۳۹۸) «کجای داستان ایستاده‌ایم؟»، ماهنامه سینما و ادبیات، شهریور و مهر، شماره ۷۵، صص ۱۹۴-۱۹۵.

طهماسبی، فرهاد و بهرخ عالیشاهی (۱۳۹۴) جامعه‌شناسی شخصیت در رمان فارسی، تهران، اندیشمندان کسرا.
عالی عباس‌آباد، یوسف (۱۳۹۰) جریان‌شناسی شعر معاصر، تهران، سخن.
عاملی رضایی، مریم (۱۳۹۴ الف) «الگوی پیشنهادی برای تطبیق نظریه جامعه‌شناسی با ساختار ادبی اجتماعی رمان فارسی»، ادبیات پارسی معاصر، شماره یک، صص ۶۳- ۸۴.
---------- (۱۳۹۴ ب) تحلیل رمان اجتماعی پس از انقلاب اسلامی (۱۳۵۷- ۱۳۸۷)، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی.
علیزاده، غزاله (۱۳۷۴) «گفت‌وگو با غزاله علیزاده»، نشریه گردون، شماره ۵۴، صص ۳۵- ۴۰.
فتوحی، محمود (۱۳۸۷) نظریه تاریخ ادبیات: با بررسی انتقادی تاریخ ادبیات نگاری در ایران، تهران، سخن.
فتوحی، محمود (۱۳۹۰) سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)، تهران، سخن.
فرهنگی، سهیلا و زهرا صدیقی چهارده (۱۳۹۲) «خوانش رمزگان‌های اجتماعی در مجموعه داستان طعم گس خرمالو اثر زویا پیرزاد (با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی)»، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۹، تابستان، صص ۳۳ – ۵۶.
فصیح، اسماعیل (۱۳۷۳) گفت‌وگو با کلک، شماره ۵۵-۵۶، مهر و آبان.
قاسم‌زاده، حمید، رضا فرضی و علی دهقان (۱۳۹۶) «چالش سنت و مدرنیته در رمان اهل غرق منیرو روانی‌پور»، زبان و ادب فارسی (نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)، سال ۷۰، بهار و تابستان، شماره مسلسل، صص ۱۷۹- ۲۰۲.
قبادزاده، ناصر (۱۳۸۱) روایتی آسیب‌شناختی از گسست نظام و مردم در دهۀ دوم انقلاب، تهران، فرهنگ گفتمان.
گلمرادی، صدف (۱۳۹۴) «نقد جامعه‌شناختی سرمایه‌های اجتماعی فرهنگی زنان در رمان دل فولاد اثر منیرو روانی‌پور؛ بر اساس نظریه انواع سرمایه پیر بوردیو»، نقد ادبی، سال هفتم، بهار، شماره ۲۹، سال هشتم، صص ۱۶۷- ۱۹۱.
محمودی، مریم و نگار حیدری (۱۳۹۷) «تحلیل جایگاه زن در رمان‌های غزاله علیزاده؛ رمان‌های بعد از تابستان، دومنظره، خانه ادریسی‌ها، شبهای تهران»، فصلنامه علمی پژوهشی زن و فرهنگ، سال نهم، شماره ۳۵، بهار، صص ۳۵-۴۷.
میرصادقی، جمال (۱۳۹۷)، زنان داستان‌نویس نسل سوم، ۶۵ داستان با تفسیر، تهران مروارید.
میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷) صدسال داستان‌نویسی ایران، چهار جلد، تهران، چشمه.
---------- (۱۳۹۳) هشتاد سال داستان کوتاه ایرانی (از ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۰)، چاپ ششم، جلد دوم، تهران، کتاب خورشید.

نجفیان، آزاده، سعید حسامپور و فریده پورگیو (۱۳۹۸) «تحلیل انتقادی گفتمان‌های قدرت و جنسیت در آثار نویسندگان دهه هشتاد (ارسطویی، پیرزاد، وفی)»، فصلنامه زن و جامعه، سال دهم، شماره دوم، تابستان، صص ۱۴۹- ۱۶۹.
ولی‌زاده، وحید (۱۳۸۷) «جنسیت در آثار رمان نویسان زن ایرانی»، نقد ادبی، بهار، دوره ۱ شماره یک، صص۱۹۱ – ۲۲۴.