بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره هفتاد و چهارم، پاییز ۱۴۰۳

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر علی رنجبرکی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی
مدیر نشریه: مریم بایـه
مترجم: دکتر نجمه درّی
صفحه‌آرا: مریم طاهری

هیئت تحریریه

دکتر داود اسپرهم، استـاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر منوچهر اکبری، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر سید محمد اکرم شاه، استاد دانشگاه پنجاب پاکستان
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مهین پناهی، استـاد دانشگاه الزهرا (س)
دکتر محمد تقوی، استـاد دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگـاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگـاه شهید بهشتی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگـاه خوارزمی
دکتر احمد رضی، استاد دانشگاه گیلان
دکتر محمدناصر ره‌یاب، استاد دانشگاه هرات
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حجابی قرلانغیچ، استاد دانشگاه آنکارا
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی محقق، استـاد 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 زهرا پارساپور، دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر سیدمصطفی موسوی راد، دانشیار دانشگاه تهران

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

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

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

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
صندوق پستی 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: ۱۲۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی- پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

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

نحوه ارائه مقاله

- مقاله علمی- پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع است. 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 کنش اژدهااوژنی پهلوان در «هفت‌خان» بر پایه دیدگاه «ژرژ دومزیل»**.....۱

رضا موصلی/ ابراهیم محمدی/ اکبر شایان‌سرشت

✍ **ما–روایتگر در زاویه‌دیدهای ترکیبی: شاخصه‌هایی برای تمایز روایت‌های جمعی و غیر جمعی**..... ۲۹

نسترن شهبازی/ محمد پارسانسب

✍ **بررسی زمینه‌های تاریخی– اجتماعی اندیشه و آثار «بانو نصرت امین»**.....۶۱

سید حمیدرضا رئوف/ قدرت‌الله خیاطیان/ عظیم حمزئیان

✍ **نقد حکمت عامیانه با تکیه بر «سیاحتنامه ابراهیم‌بیگ» و «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی»**.....۹۵

محمدرضا موحدی/ حامد ترکمنی

✍ **شیوه‌های شخصیت‌پردازی در رمان «پیامبر بی‌معجزه» محمّدعلی رکنی** ۱۱۹

مهدی محمدی/ خدیجه صفری کندسری

✍ **تحلیل تطبیقی عناصر داستانی داستان ایرانیِ «شهری چون بهشت» و داستان چینیِ «جشن نعمت»**.....۱۴۷

خدیجه حاجیان/ سعید بزرگ بیگدلی/ ژو (نام فارسی ایرج) وانگ

داوران این شماره

دکتر داود اسپرهم/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر غلامرضا پیروز/ استاد دانشگاه مازندران
دکتر محمد تقوی/ استاد دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر احمد رضی/ استاد دانشگاه گیلان
دکتر ناصر نیکوبخت/ استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مهرداد اکبری گندمانی/ دانشیار دانشگاه اراک
دکتر محمود بشیری/ دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر محمد تقوی/ دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر حسین حسن پور آلاشتی/ دانشیار دانشگاه مازندران
دکتر ابراهیم خدایار/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر نجمه درّی/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر کاوس روحی برندق/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سهیلا صلاحی‌مقدم/ دانشیار دانشگاه الزهرا
دکتر مریم عاملی رضایی / دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر محمد مهدی مرادی خلج/ دانشیار بازنشسته دانشگاه شیراز
دکتر هادی نظری منظم/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسین یزدانی احمدآبادی/ دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر مراد اسماعیلی/ استادیار دانشگاه گنبد کاووس
دکتر خدیجه بهرامی رهنما/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد یادگار امام خمینی(ره)
دکتر مهدی سعیدی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
دکتر محمود شیخ/ استادیار دانشگاه تهران
دکتر مریم صالحی‌نیا/ استادیار دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر فرزاد قائمی/ استادیار دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر طاهره کوچکیان/ استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر سمانه فیضی/ دانش آموخته دکتری دانشگاه فردوسی مشهد

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و چهارم، پاییز ۱۴۰۳: ۲۷-۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۱۳
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل کنش اژدهااوژنی پهلوان در «هفت‌خان» بر پایه دیدگاه «ژرژ دومزیل»

رضا موصلی*
ابراهیم محمدی**
اکبر شایان‌سرشت***

چکیده

اژدهاکشی از کنش‌های ویژه پهلوان برای اثبات پهلوانی است و در منظومه‌های حماسی ایرانی، پهلوانان زیادی به ستیز با اژدها می‌روند و او را می‌کشند. این کنش را می‌توان بر پایه دیدگاه‌های گوناگون بررسی کرد. این پژوهش، کنش یادشده را بر پایه دیدگاه دومزیل در نوشتار «خدایان سه کنش» تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که اژدهاکشی رستم و اسفندیار به‌ویژه در هفت‌خان‌های آنان، ویژگی‌های برجسته‌ای دارد. نخستین ویژگی هر دو داستان، دگردیسی اسطورهٔ اژدهاست. در هفت‌خان رستم، دیگر اژدها، موجود مار مانند شناخته‌شده نیست، بلکه دیوی است که کنش اژدهاگونه دارد؛ یعنی هستی و زندگی شاه ایران و سپاهیان را در تاریکی مرگ به بند می‌کشد و پهلوان باید آن را رها کند. اسفندیار نیز در هفت‌خان ناگزیر است برای رهانیدن «زن» یعنی نماد و سرنمون باروری و هستی ناب، هفت گدار سخت را پشت سر بگذارد تا بتواند آنان را از چنگال اژدها برهاند و با خود باروری و برکت به همراه آورد. در نهایت می‌توان گفت که پهلوان با گذر از هفت‌خان، اژدها را نابود می‌کند و این کنش او، پدیدآورنده باروری و مانایی هستی و زیستن می‌شود.

واژه‌های کلیدی: شاهنامه فردوسی، هفت‌خان، رستم، اژدها و کنش‌های سه‌گانه ژرژ دومزیل.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران rezamovasseli@gmail.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران Emohammadi@birjand.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران ashamiyan@birjand.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

پایان‌بندی هر دو هفت‌خان شناخته‌شدهٔ شاهنامه، شگفت و شگفتی‌انگیز است. هر دو هفت‌خان با آب و سرسبزی و طراوت و تازگی بهار به انجام می‌رسد. به دیگر سخن، در هر دو از دل جدال‌های جانکاه قهرمان با همه شر و تیرگی و تباهی، خود زندگی زاده می‌شود.

در پایان هفت‌خانِ رستم می‌خوانیم:

زمین گشت پر سبزه و آب و نم بیاراست گیتی چو باغ ارم

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۲: ۶۴)

همچنین در پایان هفت‌خان اسفندیار:

چو نزدیک آن جای سرما رسید همه خواسته گرد بر جای بدید

هوا خوشگوار و زمین پرنگار تو گفتی به تیر اندر آمد بهار

(همان، ج۵: ۲۸۶)

چرا حماسه، چنین پایانی به این دو هفت‌خان بخشیده است؟ ریشه و خاستگاه آن کجاست؟ در پاسخ می‌توان چنین پنداشت که در اساطیر ایران، دیو سرمای سخت و کشنده که مرگ و نیستی به همراه دارد یا مرگ‌آور و مرگ‌زای است، اهریمنی دانسته شده است که با خود تباهی به همراه دارد. یکی از نمونه‌های این پنداشت یا باور در بازنمایی عصر جمشید در شاهنامه دیده و روایت می‌شود. در دوره سلطنت جمشید که همه‌چیز به‌خوبی و آرامی ادامه می‌یافت، ناگهان با سرمای شدیدی روبه‌رو شدند که با دستور اهورمزدا و با ساختن ورجمکرد از این پدیدهٔ مرگ‌آفرین نجات یافتند. این سرما خود می‌تواند نمودی از اهریمن باشد که هدفش نابودی بشریت و تمامی موجودات است. به باور عده‌ای از پژوهشگران «اژدها همان سرماست که شکل‌گیری آن به عنوان اسطوره بعداً صورت می‌گیرد» (فخاریان، ۱۳۸۲: ۱۲۰).

در اساطیر ایران، سرما، دیو مرگ و نیستی بوده است که از آن با عنوان ملکوس[1] یا مرگوس تعبیر شده است. «یکی از دیوها در اساطیر ایران عصر باستان، ملکوس یا مرکوس می‌باشد. او دیوی است که در پایان هزاره اوشیدر، سرما و زمستان سخت را پدید آورده است» (هینز[2]، ۱۳۸۵: ۱۶۱). در چنین مواردی نیاز است تا شخصی با

1. melkus
2. John Hinnells

کارکردهای ویژه‌ای بیاید و با دیو مرگ و نیستی مبارزه کند. چه کسی بهتر از یک پهلوان حماسی می‌تواند از عهده چنین کاری برآید؟ جایگاه پهلوان در حماسه، بسیار والاست و از «هنرهای خارق‌العاده‌ای برخوردار است و کارهایی می‌کند که از دست انسان‌های عادی برنمی‌آید» (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۴۵).

این پهلوانان حماسی «دارای نیروهای فوق انسانی هستند که پس از جلب و رضایت پدر، سفر قهرمانی خود را آغاز می‌کنند» (محمدی افشار، ۱۴۰۱: ۲۶۶). یکی از راه‌های تکوین و تبدیل پهلوان اسطوره‌ای به شخصیت ابرقهرمان، مقابلهٔ پهلوان با موجودی اساطیری به نام اژدهاست؛ اژدهایی که با خود، عامل باروری را ربوده و پهلوان باید برای رسیدن و رهایی، دست به کار شگرفی بزند.

پیشینه پژوهش

در پیشینه حاضر، سعی بر روند تاریخی کارهای انجام‌گرفته درباره اژدها و کنش‌های سه‌گانه ژرژ دومزیل[1] است تا در پایان روند تاریخی این پیشینه دریابیم که با توجه به نظریهٔ ژرژ دومزیل، این پژوهش، تازگی‌هایی را به همراه خواهد داشت. درباره مضمون اژدها، پژوهش‌های مختلفی شکل گرفته است. از جمله آنها می‌توان به کتاب «اژدها در اساطیر ایران» اثر رستگار فسایی (۱۳۷۹) اشاره کرد که به ویژگی‌های ظاهری و باطنی اژدها پرداخته است.

خالقی مطلق (۱۹۸۵) در «دانشنامه ایرانیکا» به بررسی اژدهاکشی در منظومه‌های حماسی پرداخته و درباره ماهیت و کلیت این موجود، مطالبی را گفته است.

همچنین افشاری (۱۳۸۷) در مقاله «روایت کشتن اژدها و ازدواج با دختر» و غفوری (۱۳۹۴) در مقاله «نبرد قهرمان با اژدها در روایت‌های حماسی ایران» به این موضوع اشاره داشته‌اند.

درباره دومزیل و کنش‌های سه‌گانه خدایان نیز کارهای فراوانی صورت گرفته است که نزدیک‌ترین پژوهش به مقاله حاضر را فرهادی و حلبی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان

1. George Dumezil

«تطبیق و بررسی کارکرد نظریه کنشگرای دومزیل (اسطوره‌شناس معاصر) بر داستان رستم و اسفندیار» انجام داده‌اند که به بررسی این کنش در داستان رستم و اسفندیار می‌پردازد و سه شخصیت اصلی داستان یعنی رستم، اسفندیار و سیمرغ را بررسی کرده، به سیر تطور آن پرداخته و مراحل تکامل آن را در سه برهه پیش از حماسه، در حماسه و عرفان بررسی کرده‌اند. آنها در این مقاله می‌نویسند که اسفندیار به کنش نخست یا شهریاری دین‌مداری، رستم به کنش دوم یا شهسواری قدرت و سیمرغ به کنش سوم یا نوزایی پیشه‌وری تعلق دارند و حضور هر سه در سیر داستان برای تعامل لازم است.

قاسمی فیروزآبادی (۱۴۰۲) در مقاله «ساختار حماسه ملی ایران بر پایه دیدگاه دومزیل» به این موضوع اشاره دارد و می‌نویسد که حماسه ملی ایران بر پایه دو بنیان نظری استوار است که بر پایهٔ نظر دومزیل، کیهانِ هند و اروپایی دارای نظم طبقاتی است و بنا به نظر بهمن سرکاراتی، حماسه ملی ایران بر اساس نیروهای خیر و شر به سه دوره تقسیم می‌شود. وی نشان می‌دهد که در دورهٔ اول، شکل نظام طبقاتی نمود یافته و در دورهٔ دوم، کام اهریمن به صورت برهم خوردن نظام طبقاتی متجلی می‌شود.

علاوه بر موارد یادشده، نظریهٔ دومزیل در پژوهش‌های دیگری نیز به کار رفته است. از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: زاهدی و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله «ضحاک و لوکی: مقایسه دو اسطورهٔ ایرانی و اسکاندیناوی بر مبنای نمایشنامه‌های ضحاک و ایولف کوچک در چهارچوب نظریهٔ کنش‌گرایانهٔ ژرژ دومزیل»؛ عباسی و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله «تحلیل منظومه غنایی ویس و رامین بر مبنای نظریهٔ ایزدان سه‌گانه ژرژ دومزیل»؛ محمدزاده و همکاران (۱۴۰۲) در مقاله «تحلیل تطبیقی کنش‌های سه‌گانه شخصیت‌های اساطیری در ساختار روایی «اودیسه هومر» و «داراب‌نامه طرسوسی» بر مبنای نظریه اسطوره‌شناسی تطبیقی ژرژ دومزیل»؛ کریمیان کلهرودی و همکاران (۱۴۰۳) در مقاله «مؤلفه‌های سبک حماسی در منظومه‌های شهنشاه‌نامهٔ صبای کاشانی و خاوران‌نامهٔ ابن حسام خوسفی بر مبنای نظریهٔ کنش‌های سه‌گانه ژرژ دومزیل»؛ زندی‌زاده (۱۳۹۰) در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی نمایشنامه هیپولیت و داستان سودابه و سیاوش با رویکرد اسطوره‌شناسی تطبیقی»؛ کیوان‌فر (۱۳۹۵) در

پایان‌نامه خود با عنوان «جست‌وجوی طبقات سه‌گانه اجتماعی در نقوش برجسته هخامنشی به روش اسطوره‌شناسی تطبیقی دومزیل».

از مرور پیشینه یادشده و مقاله‌های موجود می‌توان به این نتیجه رسید که هنوز مقاله‌ای که هفت‌خان را بر اساس کنش‌های سه‌گانه نظریهٔ دومزیل بررسی کند، یافت نشد. اهمیت و ضرورت تحقیق حاضر می‌تواند همین مسئله باشد. پیش از ورود به بحث اصلی، یادآوری این نکته بایسته است که نویسندگان این مقاله برای جلوگیری از اطالهٔ کلام و توضیح اضافه در رسم‌الخط املای «هفت‌خوان یا هفت‌خان»، نظر سجاد آیدنلو (۱۳۸۸) در مقاله «هفت‌خان پهلوان»، شیوهٔ املای هفت‌خان را برگزیده‌اند.

روش پژوهش

در این پژوهش با دو هدف اصلی، متن تحلیل خواهد شد. نخست از آنجا که هفت‌خان هر دو پهلوان، اشتراکات فراوانی دارد، هر دو هفت‌خان به صورت تلفیقی کار خواهد شد تا ضمن جلوگیری از تکرار مکررات، تمایز هر دو هفت‌خان بهتر دیده شود. دوم آنکه در یک گروه‌بندی و تقابل در هفت‌خان‌ها، با دو محور روبه‌رو خواهیم بود: مرگ و زندگی. در محور مرگ می‌توان حضور اژدها، شیر، تشنگی، دیو، سرما، تیرگی و... و در محور زندگی، پهلوان، آب، سبزه، زن و... در نظر گرفت. به تعبیری «رویارویی پهلوان و اژدها می‌تواند تعبیری از تقابل و رویارویی هزاران واقعیت متضاد و دوگانه زندگی و گیتی در ذهن آدمی باشد. تقابل روشنی و تاریکی، جوانی و پیری، داد و بیداد، آزادگی و بندگی و بالاخره شکوهمندترین پهلوان و مخوف‌ترین اژدهای اژدهایان یعنی مرگ و زندگی» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۱۳۷). این مسئله دقیقاً همان چیزی است که نویسندگان در تلاش برای نشان دادن این تقابل خواهند بود: تقابل مرگ و زندگی/ حیات.

هفت‌خان رستم در شاهنامه به ترتیب زیر آمده است: ۱- نبرد با شیر ۲- گذر کردن از گرما و تشنگی ۳- کشتن اژدها ۴- کشتن زن جادو ۵- جنگ با اولاد و اسیر کردن او ۶- جنگ با ارژنگ دیو ۷- جنگ با دیو سپید.

هفت‌خان اسفندیار نیز به شکل زیر آمده است: ۱- کشتن گرگ‌ها ۲- کشتن شیران ۳- کشتن اژدها ۴- کشتن زن جادو ۵- کشتن سیمرغ ۶- گذر کردن از برف و سرما ۷-

گذر کردن در شب از دریا و کشتن گرگسار و رسیدن به رویین دژ.

کنش‌های سه‌گانه خدایان بر اساس نظریهٔ دومزیل

بنا بر دیدگاه دومزیل، تمامی اقوام هند و اروپایی از یک ساختار اجتماعی یا کنش خاص بهره می‌برند. وی معتقد است که «همهٔ این اساطیر از الگوی مشترکی پیروی می‌کنند که به اعتقادات قوم کهن آریایی بازمی‌گردد» (قاسمی فیروزآبادی، ۱۴۰۲: ۳۱۳). بر اساس پژوهش‌های دومزیل، اقوام آریایی در یک نگاه طبقاتی، سه کنش یا کارکرد دارند که هم «نظم کیهانی و جهان ایزدان را بر اساس آن ترسیم می‌کند و هم نظم اجتماعی و جهان انسان‌ها را» (دومزیل، ۱۳۸۶: ۳). این نگاه طبقاتی بر تمام زندگی و اندیشهٔ قوم آریایی حاکم بوده است. بر اساس این نظریه می‌توان گفت که ایزدان، پهلوانان و آیین‌های مرتبط با آن، عناصری جدا از هم نیستند، بلکه بخشی از یک ساختار کل را تشکیل می‌دهند که بر این اساس هر ساختار یا کنش، کارکرد خاص خود را دارند. دومزیل در مطالعات خود به شباهت لغوی کاهنان فلامن‌های رومی و هندی دست یافت و متوجه شد که این دو نیز از نظر ساخت اجتماعی با اقوام هند و اروپایی قابل بسط است. همین مسئله باعث شد که این نظریه را در اسطوره‌های ایرانی نیز تحلیل کند.

دومزیل، «یافته‌های خود را بر اساس نحوی نو از اسطوره‌شناسی بنیان نهاد که اساس آن بر سه کارکرد یا سه کنش برخاسته از خداشناسی مبتنی است؛ اسطوره‌شناسی تطبیقی کنش‌گرا» (نامور مطلق و عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۷۷). در واقع او ابتدا بر اساس اسطوره‌شناسی تطبیقی واژه‌گرا که به شباهت لغوی اسامی کاهنان فلامن‌های رومی و هندی دست یافته بود، «تحت تأثیر انسان‌شناسی، ریشه ادیان باستان را نه بر اساس پدیده‌های بزرگ طبیعی، بلکه بر اساس کنش انسان‌ها مبتنی ساخت. سپس او با ابتنای به جامعه‌شناسی نوین، به جایگاه اجتماعی آنان پرداخت و نظریهٔ خود را به شکلی متفاوت پی گرفت» (همان: ۶۳-۶۴). بر این اساس دومزیل از تطبیق واژه‌ها به کنش روی آورد و کنش‌های سه‌گانه خدایان را تعریف کرد. وی برای اسطوره‌ها، سه گروه در نظر گرفت.

- خدایان گروه نخست هرچند اسامی متفاوتی داشتند، در واقع همگی بازتاب‌های

آسمانی و کیهانی انسان های فرمانروا چون کاهنان، شهریاران، شاهان، وزیران و از این دست بودند.

- خدایان گروه دوم هرچند اسامی متفاوتی داشتند، در واقع همگی بازتاب‌های جنگ و ستیز در جو زمین بودند که بازتاب نیروهای جنگ و پهلوانی بودند.
- خدایان گروه سوم، همگی بازتاب‌های دولت و ثروت و سلامت و باروری و فراوانی و نعمت‌های مادی در روی زمین بودند. ایزدان این کنش عمدتاً مردم عادی بوده‌اند.

بر این اساس دومزیل گروه اول را خدایان شهریاری، گروه دوم را خدایان سلحشوری و گروه سوم را خدایان پیشه‌وری نام نهاد. از این‌رو زندگی در تمام شکل‌های مختلف خود، «الهی و انسانی، اجتماعی و کیهانی و بی‌تردید جسمی و روانی، با نقشی متنوع و هماهنگ از سه کنش اساسی هدایت می‌شود که می‌توان از آنها با نام‌های شهریاری، سلحشوری و پیشه‌وری یاد کرد» (Dumezil, 1949 :65 به نقل از نامور مطلق و عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۶۸). در نهایت:

۱. هوشمندی از الزامات شهریاری است و ارتباط مستقیمی با کنش اول دارد.

۲. پهلوانی و زورمندی از الزامات سلحشوری است و از این راه با کنش دوم در ارتباط است.

۳. داشتن گله‌های بسیار و مراتع وسیع و آب‌های فراوان از الزامات دامداری است و از این راه با کنش سوم در ارتباط مستقیم است (Dumezil, 1968: 439-575; 1983: 77-155، به نقل از نامور مطلق و عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۸۵).

در جدول زیر می‌توان بهتر و کامل‌تر، کنش‌های سه‌گانه خدایان را با ویژگی‌های مهم آن بیان کرد.

جدول ۱- کنش‌های سه‌گانه خدایان و ویژگی‌های آن

کنش	شاخص
شهریاری	آفرینندگی، سازمان دادن امور دنیوی، دین‌داری، هوشمندی، وقف داد و راستی، امور قضایی، پشتیبان و راهنما، نظم دادن به امور
رزم‌جویی	نیرومندی جسمانی، شجاعت، قهرمانی، جنگجویی
باروری	داد و دهش، فراوانی، بخت و اقبال، جوانی و ثروت، تندرستی، زیبایی، دلبستگی و پایبندی به زمین، شهوت، صلح، تودهٔ مردم

(منبع: همان: ۶۱-۱۰۰)

بر اساس این نظریه، دو گونه قهرمان وجود دارد. ابتدا قهرمانی کـه نمایـانگر یکـی از کنش‌هاست؛ دیگر قهرمانی که نمایانگر دو یا سه کنش است (همان: ۸۶). در ایـن نظریـه، قهرمان کنش دوم همیشه سودمند است، خـود را بـه خطـر مـی‌انـدازد و از جـان خـود واهمه‌ای ندارد (دومزیل، ۱۳۸۳: ۴۷).

پیش از ورود به بحث اصلی، اشاره به این نکتـهٔ مهـم بایسـته اسـت کـه ایـن مقالـه به‌دنبال روشن ساختن یکی دیگر از کارکردهای پهلوان در ادبیات حماسی و بهـره‌گیـری از نظریه دومزیل است تا مشخص سازد که پهلـوان حماسـی هفـت‌خـان هماننـد دیگـر پهلوانان بر اساس نظریه دومزیل، هرچند در کنش گروه دوم قرار می‌گیرد، مـی‌توانـد در کنش گروه دیگر نیز تأثیر مثبت داشته باشد. ایـزدان کـنش‌هـای سـه‌گانـه از هـم جـدا نیستند و با هم در ارتباطند. بررسی هفت‌خان بر اساس الگـو و نظریـهٔ دومزیـل، الگـوی اصلی تحقیق حاضر است. برآیند تحقیق حاضر بـه دنبـال آن اسـت تـا نشـان دهـد کـه پهلوانان حماسی با گذر از هفت‌خـان، عامـل سرسـبزی و شـادابی طبیعـت و در نهایـت باروری می‌شوند که بر اساس نظریهٔ دومزیل در گروه سوم قرار دارد و این مهم به دسـت نمی‌آید مگر با همکاری خدایان سه‌گانه. هدف اصلی پژوهش حاضر، همین مسئله است.

هفت‌خان رستم

مهم‌ترین ویژگی درباره شخصیت رستم، محبوبیت و ماندگاری اوست. «رستم نمایندهٔ مردم است... نمایندهٔ یک ملت که تنها بـه آزادی مـردم خـویش مـی‌اندیشـد» (محمـدی، ۱۳۸۴: ۱۰۹). برای همین است که راه پرخطـر هفـت‌خـان را در پـیش مـی‌گیـرد. در راه، خطرات بزرگی او را تهدید می‌کند، اما نیک می‌داند که باید با دیو مرگ و نیستی جـدال کند. پیروزی بر این جدال جانکاه و سهمگین، برای ایران‌زمـین برکـت اسـت و فراوانـی. رستم اما به یک چیز می‌اندیشید؛ رهایی شاه و سپاه ایـران از دسـتان اژدهـا. از دل ایـن پیروزی، عنصر حیات بیرون می‌آید. وی برای گذر از هفت‌خان علاوه بر نیـروی تـن کـه جوهر اصلی یک پهلوان است، از بُعد دیگر خود یعنی «خرد» (همان: ۱۱۲) کمک می‌گیرد.

رستم برای رسیدن به هفت‌خان از راهنمایی‌های زال استفاده می‌کنـد و همـو اسـت که رستم را برای رسیدن به هفت‌خان از راه پرخطر گسیل می‌کنـد. پهلوانـان حماسـی، شکل دگرگون شدهٔ ایزدان هستند که در روایت اساطیری به شکل حماسی درآمـده‌انـد.

«زروان[1] پیر در اثر جابه‌جایی اسطوره (در زمینه ادبی- حماسی) به شکل زال درمی‌آید» (محمدی، ۱۳۸۴: ۱۱۴). زالی که در اثر هبوط به یک انسان خردمند تبدیل می‌شود و «خرد مجسم حماسه» می‌شود (مختاری، ۱۳۶۹: ۲۳۵). از این‌رو خرد می‌تواند راهگشای پهلوان در مسیر پرپیچ‌وخم هفت‌خان باشد.

همان‌گونه که در بالا ذکر شد، هرچند زال، جزء پهلوانان شاهنامه است و بر اساس نظریهٔ دومزیل در گروه دوم -یعنی خدایان جنگ- جای می‌گیرد، بر اساس کنش‌های مختلفی که از او سر می‌زند، می‌توان او را جزء مشاوران دانست که مربوط به کنش گروه اول است. همان‌طور که نامور مطلق می‌نویسد، «راهنمایی و مشاوره، یکی از صفات کنش اول محسوب می‌شود» (نامور مطلق و عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۱۰۸-۱۰۹). اما مسئلهٔ مهمی که باید بدان اشاره کرد این است که «تمایز میان کنش‌ها، مانع از همکاری هر خدا با خدایان دیگر و احتمالاً عمل کردن وی در حوزهٔ عمل خدایی دیگر نیست. زیرا ایندرا که خدای نیروی جسمانی و جنگ و ستیز است، خدای بخشنده مال و نعمت نیز هست... لذا آنچه در حوزهٔ تضاد در کنش‌ها در نظر می‌گیریم، از مقولهٔ تضاد در مفاهیم و معانی است و نه تضاد در تخالف و عمل» (ستاری، ۱۳۷۹: ۲۲-۲۳).

در ابتدای هفت‌خان می‌خوانیم که زال، رستم را از راه کوتاه می‌فرستد و تأکید دارد که از این راه برود. رستم در نبرد با دیو سپید، برخلاف شاه کیکاووس (نماد بی‌خردی در شاهنامه) گرفتار نمی‌شود. یعنی رستم، نیرویی دارد که دیو سپید نمی‌تواند این نیروی اهورایی را از بین ببرد. رستم در اینجا بالاتر از کیکاووس است که به مقام پادشاهی رسیده است. این دیدگاه را شاید بتوان چنین توجیه کرد که رستم «به دلیل گناه اجدادشان، بزه ضحاک و جمشید، از طبقه شهریاری به طبقه شهسواری فروافتاده و افول کرده است» (فرهادی و حلبی، ۱۳۹۹: ۵۸۰). اما کمتر کسی است که رستم را با ویژگی‌ای غیر از پهلوانی و قدرتمندی بشناسد. از این‌رو قرار دادن او در کنش اول، جایز نیست. بنابراین مشخصاً رستم را باید نمایندهٔ طبقه دوم (کنش خدایان جنگ) در نظر گرفت که تماماً می‌کوشد تا خدای کنش طبقه سوم یعنی باروری و برکت را با خود

1. zorvan

همراه کند و سبب باروری و حیات شود.

برای این منظور، ابتدا هفت‌خان‌ها را بیان کرده، به نکات آن اشاره می‌کنیم.

هفت‌خان رستم از جایی شکل می‌گیرد که اهریمن در لباس رامشگری وارد می‌شود و با توصیف مازندران، کیکاووس را برای رفتن به آنجا وسوسه می‌کند.

چو رامشگری، دیو زی پرده‌دار بیامد که خواهد بر شاه بار
چنین گفت که از شهر مازندران یکی خوش نوازم ز رامشگران...
که در بوستانش همیشه گل است به کوه اندرش لاله و سنبل است
هوا خوشگوار و زمین پرنگار به گرم و به سردش همیشه بهار...

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۲: ۴)

توصیف مازنداران به حدی است که کیکاوس برای رفتن، لحظه‌شماری می‌کند. وقتی دیگران از خطرات راه می‌گویند، وی دچار غرور عجیبی می‌شود که خود را بالاتر از جمشید، ضحاک و کیقباد می‌داند.

من از جم و ضحاک و از کیقباد فزونم به بخت و فزونم به داد

(همان: ۵)

کیکاووس به عنوان شاه ایران در گروه اول بر مبنای نظریهٔ دومزیل قرار می‌گیرد. در اینجا اولین بزه/ گناه کیکاووس روی می‌دهد. کیکاووس مغرور می‌شود و ایرانیان در بند دیو سپید اسیر می‌شوند. طبق نظریهٔ دومزیل، گروه اول، حق هیچ گناهی ندارند. در کنش این گروه، «اولین بزه برابر است با مرگ» (دومزیل، ۱۳۸۳: ۱۴۳). و چه مرگی بدتر از اسیر شدن در دستان اهریمن! این غرور به حدی است که کیکاووس، صدای دیگر مشاوران را نمی‌شنود. آنها از قبل اشاره کرده‌اند که در صورت رفتن به مازندران در چنگال اهریمن می‌افتند و خشک‌سالی بر ایران حاکم خواهد شد.

ز ما و ز ایران برآمد هلاک نماند بر این بوم و بر آب و خاک

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۲: ۶)

در بیت بالا فردوسی موکّدا می‌گوید که گرفتار شدن در چنگال اهریمن (اژدها) با خود، خشک‌سالی را به همراه خواهد آورد. سخن‌های پهلوانان، تأثیری بر تصمیم کیکاوس نمی‌گذارد. بی‌ارزش دانستن خرد، «مساوی است با نابودی سرزمین ایران»

(قاینی کریم‌آبادی و بساک، ۱۳۹۹: ۲۳۷). کیکاوس بی‌خرد، تصمیم خود را گرفته است. مـردم به شخصیتی نیاز دارند که در مقابل کیکاوس بایستد و او را از رفتن منصـرف کنـد. چـه کس بهتر از زال فرهمند؟!

هیـــونی تگـــاور بـــر زال ســـام ببایـــد فرســـتاد و دادن پیـــام
مگـــر کـــو گشـــاید یکـــی پندمنـــد ســـخن بـــر دل شـــهریار بلنـــد
(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۲: ۶)

زال خود را به کیکاووس می‌رساند. او را از راه و خطرات بسیار آن آگاه می‌کند.

...چـــه آن خانـــهٔ دیـــو افسونگرســـت طلسم اسـت و بنـد اسـت و جادوپرسـت
همـــان را بـــه شمشـــیر نتـــوان شکســـت بـــه گـــنج و بـــه دانـــش نیایـــد بـــه دســـت
(همان: ۷)

صحبت‌ها و پندهای زال، تأثیری بر کیکاوس ندارد. زال، غمگین و ناراحـت، راه زابـل را در پیش می‌گیرد. کیکاووس به مازندران حرکت می‌کند و پـس از چنـدی در چنگـال دیو سپید اسیر می‌شود. عامل اصلی به گیر افتادن ایرانیان، بی‌خـردی کیکـاووس اسـت؛ دقیقاً در تضاد با رستمی که از نیروی خرد بهره می‌برد. چـون کسـی از ایرانیـان، یـارای مقابله و نابودی کیکاوس بی‌خرد را نـدارد، ایـن وظیفـه بـه (اژدهـا) دیـو سـپید واگـذار می‌شود. یکی از مهم‌ترین کارکردهای اژدها آن است که چون ««پادشاه‌کشی»، امر مذموم و گناه نابخشودنی‌ای است، از این‌رو وظیفهٔ نابودی شاه را به اژدها مـی‌دادهانـد» (غفـوری، ۱۳۹۴: ۱۱۵). دیو سپید، کیکاوس را بی‌خرد می‌خواند و او را سرزنش می‌کنـد و بـا نابینـا کردن وی و سپاه ایران، قصد نابودی آنها را دارد.

چـــو بـــا تـــاج و بـــا تخـــت نشـــکیفتی خـــرد را بـــدین گونـــه بفریفتـــی
(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۲: ۱۶)

پرواضح است که بی‌خردی کیکاووس باعث نابودی سپاه ایران شده است و آنهـا را در چنگال دیو سپید اسیر کرده است. بی‌خردی کیکاووس، زمینهٔ نابودی ایران و ایرانیـان را فراهم می‌کند. او متوجه گناه خود می‌شود و فرستاده‌ای را بر زال می‌فرستد و می‌گوید:

نـــرفتم بـــه گفتـــار تـــو هوشـــمند ز کمـــی خـــرد بـــر مـــن آمـــد گزنـــد
(همان: ۱۸)

فرستاده، خبر اسیر شدن ایرانیان را به زال می‌رساند. فردوسی در این بخش از کلام خود به طور ضمنی از دیو سپید به اژدها یاد می‌کند و از زبان زال به رستم می‌گوید که شاه در دست اژدهاست.

که شاه جهان در دم اژدهاست بر ایرانیان بر چه مایه بلاست

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۲: ۱۸)

از آنجا که ایرانیان در دستان اژدها اسیر شده‌اند، تنها رستم می‌تواند گره کار را باز کند. «از این‌رو هر نبرد تهمتن، برای پاسداری ایران‌شهر از تازش نیرویی پتیاره و اژدهاگون است» (شهرویی و رحیمی، ۱۴۰۱: ۲۴). زال از رستم -که نماینده گروه دوم است- می‌خواهد خود را مسلح به ببر بیان کند.

برت را به ببر بیان سخت کن سر از خواب و اندیشه پردخت کن

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۲: ۱۸)

همان‌طور که اشاره شد، رستم گسیل‌شده زال -خدای خرد- است. پهلوان برای رهانیدن و ایجاد باروری، باید تن به کار شگرفی بدهد. رستم، راه را از زال می‌پرسد. زال، دو راه به رستم نشان می‌دهد؛ ولی از رستم می‌خواهد که راه کوتاه را انتخاب کند.

یکی زین دو راه آنکه کاووس رفت دگر کوه و بالا به رفتن دو هفت

تو کوتاه بگزین شگفتی ببین که یار تو باشد جهان‌آفرین

(همان: ۱۹)

از آنجا که پهلوانی و رزم‌آوری در گروه دوم بر اساس نظریه دومزیل قرار می‌گیرد (Dumezil, 1977: 55؛ به نقل از: نامور مطلق و عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۶۸)، رستم نیز در تقسیم‌بندی دومزیل در کنش دوم قرار می‌گیرد. خود او هم به این مسئله اشاره دارد.

نه ارژنگ مانم، نه دیو سپید نه سنجه، نه کولاد غندی، نه بید

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۲: ۱۹)

او خود را در خدمت گروه اول می‌بیند: «تن و جان فدای سپهبد کنم» (همان: ۱۱۹)؛ به این راه تن می‌دهد و برای یاری رساندن به ایرانیان و ایجاد باروری، هفت‌خان را شروع می‌کند.

هفت‌خان اسفندیار

در میان پهلوانان شاهنامه، اسفندیار، یکی از شخصیت‌هایی است که می‌توان او را در

کنش‌های مختلفی قرار داد. بر اساس نظر دومزیل، اسفندیار با توجه به شاهزاده بودن باید در کنش اول قرار بگیرد. اما او به خدایان دیگر کنش‌ها یعنی باروری و جنگ نیز نزدیک می‌شود. اسفندیار، شخصیتی است که از طبقه اصلی خود -طبقه اول- بیرون و به خدای کنش سوم نزدیک می‌شود و طبق نظر دومزیل، اولین بزه را مرتکب شده است.

نبیند کسی پای من در بساط　　مگر در بیابان کنم صد رباط
به شخّی که کرکس بدو نگذرد　　بدو گور و نخجیر پی نسپرد
کنم چاه آب اندرو ده هزار　　نشانم به هر چاهسار آند دار!
(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۵: ۲۰۰)

از طرفی دیگر چنان‌که درباره رستم دیدیم، اسفندیار نیز خود را در خدمت شاه کنش اول- می‌بیند.

مرا آن بود تاج و تخت و سپاه　　که خشنود باشد جهاندار شاه
(همان: ۲۰۵)

در واقع هدف اسفندیار، خدمت به شاه و دین زردتشت است.

همه بی‌رهان را به دین آورم　　سر جادوان بر زمین آورم
(همان: ۲۰۰)

اسفندیار بزه بزرگی را انجام می‌دهد و ادعای تخت شاهی می‌کند. البته که وی شخصیتی بسیار میانه دارد و هرچند پدر، او را به بند کشیده و به او بدی کرده است، باز هم به پدر -کنش اول- تعظیم می‌کند. پدر از وی می‌خواهد که تن به کار شگرفی بدهد. او باید خواهران را که نشانهٔ باروری هستند، از چنگ اژدها نجات دهد. این مسئله آنجا بهتر نشان داده می‌شود که بدانیم ارجاسب در شاهنامه، اژدها توصیف شده است.

پذیرفتم از کردگار بلند　　که گر تو به توران شوی بی‌گزند
به مردی شوی در دم اژدها　　کنی خواهران را ز ترکان رها
سپارم تو را تاج شاهنشهی　　همان گنج بی‌رنج و تخت مهی
(همان: ۲۱۷)

نبرد با شیر

رستم در خان نخست و اسفندیار در خان دوم با شیر مبارزه می‌کند. اهمیت شیر در

هر دو هفت‌خان، آنجا روشن‌تر می‌شود که بدانیم در گذشته، شیر را موجودی اهریمنی دانسته‌اند. در نقوش برجسته هخامنشی نیز «شیر به منزلهٔ پایان سرما و آغاز گرماست» (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۵۳). درباره کارکرد شیر به عنوان پرتکرارترین حیوان در ادبیات حماسی به نظر می‌رسد که در جوامع گذشته، کارکردی به‌مراتب مهم‌تر از کارکرد آن به عنوان یک حیوان داشته است. «شیر در روزگار گذشته، حکم توتم جوامع و افراد را داشته است» (رضایی اصل، ۱۳۸۹: ۱۷). از آنجا که شیر در اغلب خان‌های پهلوانان حضور داشته است، برای کشتن شیر در هر خان شاید بتوان مهم‌ترین توجیه آن را شایستگی و قدرت پهلوان دانست. شکل ظاهری و صدای بلند آن نیز باعث شده است که از آن به عنوان یک درفش و نماد نیز استفاده کنند.

اما طبق نظر قلی‌زاده، «شیر، جانوری اهریمنی است که کشتن آن، ثواب دارد» (قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۱۰). همچنین پژوهشگران دیگری نیز این مسئله را تأیید می‌کنند: «در وداها، شیر جانوری اهریمنی است که به عقیده مهرداد بهار، شیر با مرگ مرتبط است و فائق آمدن بر شیر یعنی زندگی مجدد» (نیکویی و دیگران، ۱۳۹۹: ۴۴۳). در دانش‌نامهٔ عمومی ذیل عنوان شیر آمده است: «شیر به صورت سنتی به عنوان شاه دیوها دانسته شده است» (دانش‌نامه عمومی، ذیل شیر). با توجه به این نظریه می‌توان گفت که شیر، موجودی اهریمنی بوده است که در راه پهلوان ظاهر می‌شده و پهلوان برای رسیدن به باروری باید این موجود اهریمنی را از بین ببرد.

این نظر که شیر، موجود اهریمنی است، تنها مربوط به اساطیر ایران نمی‌شود. در زبور مانوی فرگرد چهارم، بخش ۱۱ نیز به این مسئله اشاره می‌شود: «اژدها و شیری، دختر را می‌ربایند و به کنام خویش می‌برند» (آلبری، ۱۳۷۵: ۳۳۸). در حماسه‌های جهان نیز می‌توان ردپای شیر را به عنوان موجودی اهریمنی یافت. در حماسه معروف ارمنی - ساسونتسی داویت- «شیر عامل قحطی می‌شود» (نوری‌زاده، ۱۳۷۶: ۳۸۹). رستگار فسایی نیز معتقد است که «شیر چون اژدها در اساطیر ملل مکرراً چنین ویژگی‌ای دارد» (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۱۱۸). در اساطیر ایرانی نیز معتقدند که «شیطان به چهارپایی به بهشت درآمد و گفتی شیر بود و پاهایش بیفتاد و مار شد» (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۳۰۴). این نظرها

می‌تواند پیوند اژدها (مار) و شیر را به بهترین شکل ممکن نشان دهد.

بنا بر آنچه گفته شد، می‌توان به این مهم اشاره کرد که در هفت‌خان، شیر همان اژدها بوده است که عامل اصلی خشک‌سالی می‌شود و پهلوان برای رهاسازی آب‌ها و حیات باید این موجود اهریمنی را از میان ببرد. درباره شیر و نقش اهریمنی آن بهتر است از شاهنامه کمک بگیریم. در جلد هشتم بخش «گفتار اندر داستان شیر کپّی با دختر خاقان چین»، توصیف‌هایی از شیر می‌شود که عملاً ذهن خواننده از شیر به اژدها متمایل می‌شود.

ددی بودی مهتر ز اسپی به تن — به سر بر دو گیسو سیه، چون رسن...
دو چنگش بکردار چنگ هژبر — خروشش همی برگذشتی ز ابر
همی سنگ را درکشیدی به دَم — شده روز از او بر به ترکان دژم
سُوار و پیاده کشیدی به دم — همیشه دل شادمان زو به غم

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۸: ۲۷۳)

آنچه از توصیف بالا می‌توان دریافت، توصیف ویژه فردوسی از شیری است که شدیداً به اژدها متمایل می‌شود؛ زیرا یکی از خصوصیات اژدها، دَم کشیدن (نفس را در درون کشیدن/ بلعیدن) است و فرد را با دم می‌بلعد. این مسئله آنجا مهم‌تر جلوه داده می‌شود که شیر کپّی، همانند اژدها، دختر خاقان چین را می‌رباید:

بشد دخترش تا بدان مرغزار — ابا دختران و می و میگسار
چو آن شیر کپّی ز کوهش بدید — فرود آمد او را به دم در کشید
به یکدم شد او از جهان در نهان — سر آمد بران خوب‌چهر جهان!...

(همان: ۱۷۷)

در نهایت فردوسی مستقیماً از شیر با نام اژدها یاد می‌کند.

همی چاره جستند از آن اژدها — که تا چین بیابد ز سختی رها

(همان: ۱۷۷)

از آنچه فردوسی توصیف کرده است می‌توان دریافت که شیر در اساطیر ایران با اژدها (رباینده دختر و عامل اصلی خشک‌سالی) نزدیک می‌شود. در دوران باستان نیز «شیر، رباینده روح جانوران تصور می‌شد» (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۳۳۸). از این نظر و بنا بر تحلیل‌های یادشده می‌توان گفت که ارتباط بسیار محکمی بین شیر به عنوان موجودی اهریمنی و

اژدها برقرار بوده است. این ارتباط تا جایی پیش می‌رود که در شاهنامه نیز شیر همانند اژدها، دختران را می‌رباید؛ دخترانی که می‌توانند عامل حیات و باروری باشند.

نبرد با گرگ

اسفندیار در خان اول با دو گرگ روبه‌رو می‌شود. فردوسی به طور ضمنی گرگ‌ها را دو اهریمن می‌داند که پهلوان باید با آن مقابله کند.

بر آهرمنان تیر باران گرفت — به تندی کمین سواران گرفت
ز پیکان پولاد گشتند سست — نیامد یکی پیش او تندرست

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۲: ۲۲۶)

برای اثبات این دیدگاه که در گذشته گرگ نیز موجود اهریمنی است، ابتدا باید به سراغ شاهنامه رفت. در جلد پنجم شاهنامه، فردوسی در بخش «گفتار اندر رزم گشتاسپ با گرگ» در چند جا تأکید می‌کند که این موجود، اژدهاست.

چو نزدیک شد بیشه و جای گرگ — بپیچید میرین و مرد سترگ
به گشتاسپ بنمود بانگشت راست — که آن اژدها را نشیمن کجاست...
اگر بر من این اژدهای بزرگ — که خواند ورا ناخرمند گرگ،
شود پادشا، چون پدر بشنود — خروشان شود، زان سپس نغنود...

(همان، ج۵: ۲۹-۳۰)

این دیدگاه زمانی بهتر تحلیل می‌شود که بدانیم محل زندگی گرگ‌ها کجاست. همان‌طور که در اسطوره‌ها آمده است، زیرین‌ترین بخش مکانی «به جهان تیره و رازناک مردگان نزدیک است» (محمدی و دیگران، ۱۳۹۲: ۳۷). این خود مؤید این دیدگاه است که اهریمن مرگ‌آفرین، گاه در مکان‌های زیرین خانه دارد. «غارنشینی موجودات اهریمنی ظاهراً صورت تغییریافتهٔ اهریمنان در زیر زمین و چاه است» (خالقی مطلق، ۱۳۸۰: ۴۳۹). بنابراین این مکان‌ها می‌تواند جایی باشد که نیروهای اهریمنی چون دیو و اژدها و گرگ در آن زندگی می‌کنند. همان‌طور که در خان هفتم مشاهده می‌کنیم، دیو سپید در بن چاهی مأوا دارد. با این تحلیل می‌توان گفت که گرگ به عنوان یکی از موجودات اهریمنی است که می‌تواند در مسیر پهلوان قرار بگیرد.

نبرد با اژدها

در هر دو هفت‌خان، نبرد با اژدها در خان سوم روی می‌دهد. اژدها در اساطیر، نقشی پررنگ‌تر از سایر موجودات دارد. در این مقال، به کارکردهای آن اشاره‌ای خواهیم کرد: «کلمه «دراگون» در زبان انگلیسی از واژه دراکون گرفته شده است که معنای «دیدن» و «نگاه کردن» است. در نهایت آن را «قدرتمند پرتحمل» نام می‌نهد» (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۱۶). حضور اژدها به عنوان خانوادهٔ مارها، جایگاه اسطوره‌ای این موجود را تقویت می‌کند. چنان‌که کوپر می‌نویسد: «اژدها به عنوان نمادی شیطانی با مار همسان است.... در گذر افسانه‌ها، سویه‌ای دووجهی به خود گرفته است» (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷-۱۹).

اما در اساطیر ایران بیش از آنکه جنبه مثبتی از آن نشان داده شود، بیشتر نماد شومی و اهریمنی آن مورد توجه است. در حماسه‌ها، عموماً اژدها در کوه قرار گرفته و رد شدن از آن جز با حضور پهلوان امکان‌پذیر نیست. در باورهای عامیانه نیز حضور پررنگ اژدها را شاهد هستیم. بنا به باور عده‌ای از مردم، «خورشیدگرفتگی در اثر بلعیده شدن خورشید توسط اژدها صورت می‌گیرد. گروهی دیگر معتقدند اژدها با کوه آتشفشانی در ارتباط است و گروهی، دندان اژدها را برای دفع چشم‌زخم به کار می‌برند و...» (نایب‌زاده و سامانیان، ۱۳۹۵: ۶-۷). این دیدگاه برخلاف باورهای عامیانه در چین که اژدها نقش مثبتی دارد، در باورهای عامیانه ایران، «اژدها سیر اهریمنی خود را می‌پیماید» (همان: ۱۶).

می‌توان چنین پنداشت که میان چهرهٔ منفی اژدها در اساطیر و ادبیات ایران و گونهٔ زندگی در زیست‌بوم ایران، پیوند برقرار است. خویشکاری ویژهٔ اژدها در ایران یعنی هستی‌اوباری و آب‌دزدی و مرگ‌بخشی او، در پیوند با زندگی کاملاً وابسته با آب و خاک و دام قابل درک است. به بیان دیگر، از آنجا که جامعهٔ ایرانی، جامعه‌ای کشاورز و دامدار بوده است، بیشترین اسطوره‌هایی که آفریده یا در بستر آن شکل گرفته، با آب و باران در ارتباط است. اسطورهٔ اژدها نیز یکی از اسطوره های در پیوند با آب و طبیعت و زیست بوم است و از خویشکاری‌های او، دزدیدن آب و در نتیجه خشک‌سالی است. نکتهٔ مهم، پرداخت فرجام روشن این اسطوره در باور همیشه امیدوار ذهن اسطوره پرداز ایرانی

است؛ فرجامی که در آن، پهلوانی می‌آید و اژدها را می‌کشد و همه مظاهر هستی و حیات یعنی آب و زن و باران و... را رها و زندگی را جاری می‌کند. از این‌رو می‌توان گفت که در اسطورهٔ ایرانی، غلبه بر اژدها، «مقدمه‌ای بر نجات طبیعت است» (قائمی، ۱۳۹۰: ۶).

در هفت‌خان رستم، اژدها در دشت قرار دارد و آشیان او در چشمه‌ای است. حضور اژدها در کنار چشمه می‌تواند مؤید این نکته باشد که آب (عنصر حیات) را تصاحب کرده است:

به دشت اندر آمد یکی اژدها — کزو پیل گفتی نیابد رها
بدان جایگه بودش آرامگاه — نکردی ز بیمش برو دیو راه
برآویخت با او به جنگ اژدها — نیامد به فرجام هم زو رها...
بزد تیغ و بنداخت از بر سرش — فرو ریخت چون رود خون از برش
زمین شد به زیر تنش ناپدید — یکی چشمه خون از برش بردمید
چو رستم برآن اژدهای دژم — نگه کرد برزد یکی تیز دم
بیابان همه زیر او بود پاک — روان خون گرم از بر تیره خاک
تهمتن ازو در شگفتی بماند — همی پهلوی نام یزدان بخواند

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۲: ۲۳-۲۴)

بن‌مایهٔ موجودات فراطبیعی چون اژدها، تبدیل به بن‌مایه‌ای تکرارشونده شده‌اند تا قهرمان، گام گذاشتن در مسیر کمال را آغاز کند و نمونه‌های مطلوبی از نجات‌بخشی مردم خود باشند (قائمی، ۱۳۸۹: ۲۱). بنابراین پهلوان با کشتن اژدها، مهم‌ترین رسالت خود را انجام می‌دهد؛ نماد شومی را از بین می‌برد و با خود، برکت و حیات را به همراه می‌آورد. علت حضور اژدها در خان سوم این است که «در میان اقوام هند و اروپایی و نمادشناسی اعداد در معتقدات برخی اقوام، «سه» نماد نرینگی است و چون اژدها پتیاره‌ای مذکر دانسته می‌شود، لذا دختررباییِ و دخترخواهی او بیشتر در این خان نمود دارد» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۹). این موجود شریر در افسانه‌ها و قصّه‌های عامیانه، نقش پررنگی دارد و «علاوه بر شکل ظاهری، زیستگاه و خوراک آن که عموماً در ادبیات عامیانه فراوان دیده می‌شود، مکان او عموماً در کنار چشمه‌هاست و دخترانی را می‌رباید و زمینه را

برای بروز و ظهور بن‌مایهٔ نبرد خیر و شر فراهم می‌سازد» (یوسفی و دیگران، ۱۳۹۹: ۳۱۰).

در هفت‌خان اسفندیار، نوع کشتن اژدها متفاوت است؛ زیرا وی با رفتن به صندوق و بلعیده شدن آن توسط اژدها، با شمشیر، اژدها را می‌کشد. ذکر این نکته بایسته است که بدانیم کشتن اژدها، فرجامی نیکو برای کشندهٔ اژدها ندارد. این تفکر به اقوام هند و اروپایی برمی‌گردد که در این دیدگاه، «تاوان کشتن اژدها، به مجازاتی از سوی خدایان دچار می‌شدند یا آنکه سرنوشتی شوم در انتظار آنان بود» (غفوری، ۱۳۹۴: ۱۰۸). اسفندیار به پشوتن می‌گوید با مردی اژدها را کشتم، اما این مرحله بسیار سخت‌تر از آن چیزی است که گمان می‌کردم.

به آواز پیش پشوتن بگفت — که این کار ما گشت با درد جفت
به مردی شدم در دم اژدها — کنون زور کردن نیارد بها
(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۵: ۲۵۰)

گذر از عوامل طبیعی چون بیابان و سرما

در داستان‌های حماسی لزوماً جنگ پهلوان با موجودات خاص نیست؛ گاه می‌تواند عبور از عوامل طبیعی باشد که در مسیر پهلوان زاده می‌شود. رستم در هفت‌خان با بیابانی گرم و سوزان روبه‌رو می‌شود که می‌تواند به نابودی پهلوان منجر شود اما دعا و زاری پهلوان در نزد خدا و ظاهر شدن میشی، رهایی‌بخش او می‌شود.

از آن رفتن غرمش اندازه خاست — به دل گفت کابشخور این کجاست
همانا که بخشایش کردگار — فراز آمده است اندرین روزگار
(همان: ۲۱۷)

خان ششم از هفت‌خان اسفندیار، برف است. این خان از جمله عوامل طبیعی‌ای است که در راه پهلوان ظاهر می‌شود تا مانعی برای پهلوان به وجود آید. بر اساس این دیدگاه می‌توان گفت که عوامل طبیعی، نقش نیروهای اهریمنی را اجرا می‌کنند.

نبرد با سیمرغ

در شاهنامه، سیمرغ دو جایگاه دارد؛ در نزد خاندان رستم، نشانی از خوش‌یمنی، خیر، برکت و راهنمایی است که همهٔ این موارد، سیمرغ را در کنش گروه اول بر مبنای نظریهٔ دومزیل قرار می‌دهد. اما از دیدگاه خاندان اسفندیار، نماد اهریمن است که می‌تواند «نشانه‌هایی از نبرد نیروهای اورمزدی و اهریمنی محسوب شود» (شهرویی،

رحیمی، ۱۴۰۱: ۴۱). در هفت‌خان، سیمرغ در جنگ با اسفندیار کشته می‌شود. آنچه در کشتن سیمرغ مهم به نظر می‌رسد، شیوهٔ کشتن سیمرغ است. فردوسی کشتن سیمرغ را مشابه کشتن اژدها می‌داند که پهلوان به صندوقی می‌رود و سیمرغ را چونان اژدها در خان سوم می‌کشد. این سیمرغ، جفت همان سیمرغی بوده است که زال را پرورش می‌دهد. در پایان، اسفندیار هنگام مناجات با خدا، چنین می‌گوید که تمامی خان‌های قبلی جادوان بوده است که به سلامتی از آن عبور کرده است.

تو بردی پی جادوان را ز جای تو بودی بدین نیکی‌ام رهنمای

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۲: ۲۴۳)

نبرد با عوامل جادویی

نبرد با عوامل جادویی از دیرباز در اسطوره‌ها حضور داشته است. ردپای عوامل جادویی را در حماسه‌ها و اساطیر ایران و جهان به‌وفور می‌توان دید. این امر از آنجا نشأت می‌گیرد که نیروهای اهریمنی هنگامی که توان مقابله با پهلوان را ندارند، «به جادوگران و شیاطین متوسل می‌شوند» (صفا، ۱۳۷۸: ۲۴۶). هم رستم و هم اسفندیار، هر دو در خان چهارم، با زن جادو روبه‌رو می‌شوند. در هفت‌خان رستم، توصیه‌های زال به رستم، رهایی‌بخش او از این خان می‌شود. نکته‌ای که در این خان باید مورد توجه قرار گیرد، این است که در شاهنامه، امری مقدس، امری نامقدس را فراری می‌دهد. برای نمونه در این خان، وقتی رستم می‌خواهد از حقیقت امر اطلاع یابد، با یاد خدا از این خان رهایی می‌یابد.

تهمتن به یزدان نیایش گرفت ابر آفرین‌ها فزایش گرفت
چو آواز داد از خداوند مهر دگرگونه‌تر گشت جادو به چهر
روانش گمان نیایش نداشت زبانش توان ستایش نداشت
سیه گشت چون نام یزدان شنید تهمتن سبک چون درو بنگرید
بینداخت از باد خم کمند سر جادو آورد ناگه ببند

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۲: ۲۳-۲۴)

در هفت‌خان اسفندیار نیز مهم‌ترین اتفاق، تبدیل شدن زن جادو به شیر است:

زن جادو از خویشتن شیر کرد جهانجوی، آهنگ شمشیر کرد

(همان، ج۵: ۲۱۷)

اینکه زن جادو از بین همه حیوانات، خود را به شیر تبدیل می‌کند، دیدگاه اهریمنی آن مطمح نظر قرار می‌گیرد که گویی شیر همان اهریمن است که در قامت این حیوان دیده می‌شود.

از دیگر عوامل جادویی می‌توان به حضور دیوها در هفت‌خان اشاره کرد. با ذکر این مقدمه که در خان پنجم، جنگ با اولاد و اسیر کردن آن است. در این خان، اتفاق خاصی نمی‌افتد و در واقع شاید بتوان گفت که مهم‌ترین نکته، اسیر کردن اولادی است که راهنمای رستم در ادامهٔ مسیر و جنگ با دیوان به عنوان نمودهای اهریمنی می‌شود. «در شاهنامه، بزرگ‌ترین جادوان از دیوان‌اند» (صفا، ۱۳۷۸: ۲۴۶). در دو خان آخر چنان‌که در مقدمه نیز توضیح داده شد، نیروی خرد، رستم را به پیروزی می‌رساند و با تدبیری که به کار می‌برد (صبر کردن تا میانه‌های روز و به خواب رفتن دیوها) و البته راهنمایی اولاد، پیروز نبرد با ارژنگ دیو و دیو سپید می‌شود. در تصوری که عامه از دیو دارند، دیو عموماً در مکان تاریک و با شکل زشت و عجیب و غریب تصور می‌شود. دیوان نیز بسان اژدها از نیروهای اهریمنی محسوب می‌شوند که دائم در جنگ با نیروهایی اهورایی (سرزمین نور و روشنایی) هستند. نکته مهم این تحقیق درباره دیو و اژدها این است که «اژدها در گذر زمان در یک دگردیسی، به دیو تبدیل می‌شود» (مهتدی، ۱۳۸۹: ۲۵۶) و همان نقش و کارکرد را می‌گیرد.

با توجه به تعاریفی که از دیو انجام می‌شود می‌توان گفت که با کارکرد خود به هویت ایرانی، آسیب می‌زند و می‌کوشد انسان و انسانیت را به نابودی بکشاند. از همین‌رو مردم، مهم‌ترین «هدف دینی خود را مبارزه با دیو می‌دانند» (خرمیان، ۱۳۹۳: ۲). رستم در خان ششم با ارژنگ دیو روبه‌رو می‌شود و او را می‌کشد.

یکی مغفری خسروی بر سرش — خوی آلوده ببر بیان در برش
به ارژنگ سالار بنهاد روی — چو آمد بر لشکر نامجوی
یکی نعره زد در میان گروه — تو گفتی بدرید دریا و کوه
برون آمد از خیمه ارژنگ دیو — چو آمد به گوشش خروش و غریو
چو رستم بدیدش برانگیخت اسپ — بدو تاخت مانند آذر گشسپ
سر و گوش بگرفت و یالش دلیر — سر از تن بکندش به کردار شیر

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۲: ۳۸)

خان هفتم، کشتن دیو سپید است. کشتن دیو سپید باعث رهایی ایرانیان، بینا شدن آنها و البته آزاد شدن خدای کنش اول -کیکاووس- می‌شود.

برآشفت برسان پیل ژیان یکی تیغ تیزش بزد بر میان
ز نیروی رستم ز بالای اوی بینداخت یک ران و یک پای اوی
تهمتن به نیروی جان‌آفرین بکوشید بسیار با درد و کین
بزد دست و برداشتش نره شیر به گردن برآورد و افگند زیر
فرو برد خنجر دلش بردرید جگرش از تن تیره بیرون کشید

(همان: ۴۲)

در نهایت با کشتن دیو سپید به دست رستم، هفت‌خان به پایان می‌رسد و بعد از کشتن دیو سپید است که بینایی ایرانیان برمی‌گردد و زمین نیز آباد می‌شود.

به چشمش چو اندر کشیدند خون شد آن تیرگی از دو دیده برون
نهادند زیرانـدرش تخت عاج بیاویختند از بر عاج، تاج

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۲: ۴۴)

در نهایت و هنگامی که رستم، شاه ایران و سپاهیان را بینا می‌کند و حیات می‌بخشد، فردوسی به صورت کاملاً ضمنی و اشاره‌ای می‌گوید:

زمین گشت پر سبزه و آب و نم بیاراست گیتی چو باغ ارم

(همان: ۶۴)

وقتی به پایان هفت‌خان می‌رسیم، تازه متوجه می‌شویم که فردوسی می‌خواهد بفهماند که پهلوان هفت‌خان در واقع اهریمن را نابود ساخته و پس از کشته شدن اهریمن (اژدها)، طراوات و شادی به ایران بازمی‌گردد.

گذر از تاریکی و آب

در نهایت خان هفتم اسفندیار روی می‌دهد. در خان هفتم، پهلوان باید از آب بگذرد تا به رویین دژ برسد. «نمناکی با آب، آبادانی و باروری در ارتباط است که با کنش گروه سوم مرتبط می‌گردد» (نامور مطلق و عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۹۰). اسفندیار با لباس بازرگان وارد می‌شود و پس از چند روز خرید و فروش، بالاخره ارجاسپ را می‌کشد و سرش را می‌برد. نکته شایان توجه، بریدن سر ارجاسب است که با بریدن سر اژدها به یک شکل صورت می‌گیرد. در

نهایت پهلوان هفت‌خان به هدف خود یعنی باروری می‌رسد و خواهرانش را نجات می‌دهد.

همـــان خـــواهران را بـــر اســـپان نشـــاند ز درگـــاه ارجاســـب، لشـــگر برانـــد

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۵: ۲۷۴)

در نهایت می‌بینیم که پس از هفت‌خان، مسیر سرما به بهار تبدیل شده و پر از گل و لاله و سنبل شده است.

چـــو نزدیـــک آن جـــای ســـرما رســـید همـــه خواســـته گـــرد بـــر جـــای بدیـــد

هـــوا خوشـــگوار و زمـــین پـــر نگـــار تـــو گفتـــی بـــه تیـــر انـــدر آمـــد بهـــار

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۵: ۲۸۶)

ویدن گرن[1] درباره اژدها و گرفتار کردن آب‌ها چنین می‌نویسد: «تصور این است که اژدهایی بر جهان حکمرانی می‌کند و خشک‌سالی همه‌جا را فرا گرفته است. قهرمانی مقدس -در اینجا رستم و اسفندیار- پدید می‌آید و دژ را می‌گیرد... پیروزی بر اژدها باعث رهایی آب‌هایی می‌شود که اژدها در دژ فروگرفته بود و زنانی که اژدها در دژ و در بند داشت، به دست قهرمان می‌افتد. باران آغاز به باریدن می‌کند و زمین حاصلخیز می‌شود و خدای جوان به ازدواج با زنان آزادشده می‌پردازد» (ویدن گرن، ۱۳۷۷: ۷۵).

در اساطیر ایران، نبرد اهورامزدا با اهریمن و جنگ ایزدان با پتیارگان و آفرینش‌های اهریمنی، همگی در زمرهٔ اژدهاکشی به شمار می‌آید (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۳۸). نکتهٔ بسیار مهمی که شایان توجه می‌نماید اینکه هر دو پهلوان هفت‌خان در سرزمین دیگری، اژدهاکشی را انجام می‌دهند. این شاید بر پایهٔ این دیدگاه نگاریده‌شده است که «ایران، سرزمین اهورایی بوده و نخستین آفریده اهورامزدا نیز به شمار می‌رود» (اوستا، ۱۳۸۴: ۶۵۹/۲) و سرزمین‌های غیر ایرانی، کنام اهریمنان بوده است.

نتیجه‌گیری

نظریهٔ کنش‌های سه‌گانه ژرژ دومزیل از مهم‌ترین نظریه‌ها درباره اسطوره است که قابلیت تحلیل بهتر متون حماسی را فراهم می‌آورد. در این نظریه، هر یک از خدایان،

1. widengren

طبقه/ گروه خاص خود را دارند. دو پهلوان اسطوره‌ای شاهنامه که هفت‌خان را پشت سر گذرانده‌اند، قابلیت بررسی و تحلیل بر اساس این نظریه را دارند.

پهلوانان حماسی، کنش‌هایی گوناگون در زندگی خود داشته‌اند که بی‌گمان مهم‌ترین و برترین کنش آنان، کنش هفت‌خان بوده است که در آن، پهلوانی که هفت‌خان را پشت سر بگذارد، به اوج شهرت و کمال می‌رسد. اما مهم‌ترین مانع برای رسیدن به این مهم، اژدهاست. اژدهایی که با خود، برکت و باروری را ربوده و خشک‌سالی را به همراه آورده است. قهرمان هفت‌خان در نهایت اژدها را می‌کشد و با خود، باروری و برکت را به همراه می‌آورد. آنچه در این مقاله ذکر شد، باروری فقط با آمدن بهار و طبیعت نیست، بلکه باروری از جهات مختلف دیگری نیز مورد توجه است که مهم‌ترین آن را می‌توان در آزادسازی و بینا کردن شاه و سپاهیان ایران دانست. در واقع رستم، خورشید را به ایران-زمین هدیه آورده است؛ خورشیدی که از دل مبارزه‌ای جانکاه با تاریکی برآمده است و شاه ایران را که درفشی خورشیدی دارد، نجات می‌دهد. کنش مهم رستم و هدیه او به ایران‌زمین علاوه بر سرسبزی و طراوت، نور، بینایی و خورشید است که شاید نیم‌نگاهی به باور ایرانی (آیین مهرپرستی) دارد که می‌توان آن را باروری آیینی نام نهاد.

طبق این نظریه، خدای کنش دوم (پهلوان) با راهنمایی خدای کنش اول (زال و گشتاسپ)، اهریمن را از میان برداشته، با خود سرسبزی و شادی را به همراه می‌آورد. در واقع کل هفت‌خان، تقابلی است از دو تضاد: تضاد بین مرگ و زندگی و خشک‌سالی و باروری که پهلوان به مقابله با آن می‌رود و از میان تیرگی‌ها، حیات و سرسبزی را با خود به ارمغان می‌آورد. از طرفی، کشتن اژدها، خوش‌یمن نیست و پهلوان هفت‌خان عموماً سرنوشت خوبی بعد از هفت‌خان ندارند. گاه مشکلاتی برای آنان پیش می‌آید که تمامی راه‌ها بر آنان بسته می‌شود. زمانی که رستم، هفت‌خان را پشت سر می‌گذارد، با تراژدی سهراب روبه‌رو می‌شود. اسفندیار پس از پشت سر گذراندن هفت‌خان، به دست رستم کشته می‌شود.

بر اساس این تحلیل می‌توان گفت: هفت‌خان، کنشی ویژه است که مشخصات خود را دارد و هر پهلوان نمی‌تواند از عهده آن برآید. در پایان و با مقایسه هر دو هفت‌خان متوجه می‌شویم که این دو هفت‌خان، اشتراکات فراوانی با هم دارند و تنها در یک یا دو خان از هفت‌خان با هم متفاوتند.

منابع

آلبری، سی. آر. سی (۱۳۷۵) زبور مانوی، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، فکر روز.

آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸) «هفت‌خان پهلوان»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه باهنر کرمان، دوره جدید، شماره ۲۶، صص ۱-۲۷.

افشاری، مهران (۱۳۸۷) «روایت کشتن اژدها و ازدواج با دختر»، تازه به تازه نو به نو، تهران، چشمه.

اوستا؛ کهن‌ترین سرودهای ایرانیان (۱۳۸۴) گزارش و پژوهش جلیل دوست‌خواه، ج ۲، تهران، مروارید.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۰) یادداشت‌های شاهنامه، بخش یکم، نیویورک، بنیاد میراث ایران.

---------- (۱۳۸۶) حماسه پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی، تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

---------- (۱۹۸۵) دانشنامه ایرانیکا، ذیل واژه اژدها، نیویورک، persica press.

خرمیان، زهرا (۱۳۹۳) «بررسی و تحلیل نقش دیو در شاهنامه»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما و مشاور مختار ابراهیمی و منوچهر تشکری، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه چمران اهواز.

دادور، ابوالقاسم و مهتاب مبینی (۱۳۸۸) جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان، تهران، دانشگاه الزهرا.

دومزیل، ژرژ (۱۳۸۳) سرنوشت جنگجو، ترجمه شیرین مختاری، مهدی باقری، تهران، قصه.

--------- (۱۳۸۶) خدایان سه کنش، جهان اسطوره‌شناسی ۴، ترجمه جلال ستاری، تهران، مرکز.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۹) اژدها در اساطیر ایران، تهران، توس.

---------- (۱۳۸۳) پیکرگردانی در اساطیر، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

رضایی اصل، مریم (۱۳۸۹) «هفت جانور اسطوره‌ای در منظومه‌های حماسه‌های ملی ایران با تکیه بر شاهنامه»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما و مشاور: علی‌اکبر شامیان و سید مهدی رحیمی، دانشکده ادبیات، دانشگاه بیرجند.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵) سایه‌های شکارشده، تهران، طهوری.

ستاری، جلال (۱۳۷۹) جهان اسطوره‌شناسی، ج ۴، تهران، مرکز.

شهرویی، سعید و سیدمهدی رحیمی (۱۴۰۱) «بررسی اژدهاگونگی اسفندیار با رویکردی تطبیقی»، مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، سال دوم، شماره اول (پیاپی ۳)، بهار و تابستان، صص ۲۳-۴۶.

صفا، ذبیح الله (۱۳۷۸) حماسه‌سرایی در ایران، تهران، امیرکبیر.

غفوری، رضا (۱۳۹۴) «نبرد قهرمان با اژدها در روایت‌های حماسی ایران»، ادب‌پژوهی، سال نهم، شماره ۳۴، صص ۹۹-۱۲۸.

فخاریان، پژمان (۱۳۸۲) «اژدها و آناهید»، پژوهش‌های ایرانشناسی، ش۱.
فرهادی، فرحناز و علی‌اصغر حلبی (۱۳۹۹) «تطبیق و بررسی کارکرد نظریه کنشگرای دومزیل (اسطوره‌شناس معاصر) بر داستان رستم و اسفندیار»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره بیست وپنجم، شماره ۲، پاییز و زمستان، صص ۵۶۲-۵۸۸.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۵) شاهنامه، به کوشش خالقی مطلق، جلد ۲، ۵ و ۸، کالیفرنیا، انتشارات مزدا با همکاری بنیاد میراث ایران.
قاسمی فیروزآبادی، سامان (۱۴۰۲) «ساختار حماسه ملی ایران بر مبنای نظریه ژرژ دومزیل»، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، سال نوزدهم، شمارهٔ اول (پیاپی ۳۵)، بهار و تابستان، صص ۳۱۳- ۳۳۵.
قائمی، فرزاد (۱۳۸۹) «تفسیر انسان‌شناختی اسطوره اژدها و بن‌مایهٔ تکرارشونده اژدهاکشی در اساطیر»، جستارهای ادبی، شماره ۱۷۱، صص ۱-۲۶.
قاینی کریم‌آبادی، فاطمه و حسن بساک (۱۳۹۹) «خویشکاری و ناخویشکاریِ شاهانِ شاهنامه»، پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال شانزدهم، شمارهٔ اول (پیاپی ۲۹)، بهار و تابستان، صص۲۳۱-۲۵۵.
قلی‌زاده، خسرو (۱۳۸۷) فرهنگ اساطیر ایران بر پایه متون پهلوی، تهران، کتاب پارسه.
کوپر، جی. سی (۱۳۷۹) فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران، فرشاد.
گیرشمن، رمن (۱۳۹۰) هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی، ترجمه عیسی بهنام، تهران، علمی و فرهنگی.
مختاری، محمد (۱۳۶۹) اسطورهٔ زال، تهران، آگه.
محمدی، ابراهیم (۱۳۸۴) «زال، زروان؛ شخصیت‌های میانه»، مجله زبان و ادب، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، شماره ۲۳، صص ۱۰۸-۱۲۲.
محمدی، ابراهیم و دیگران (۱۳۹۲) «برهم‌کنشی اسطوره و استعاره در داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور»، متن‌پژوهی ادبی، سال هفدهم، شماره ۵۸، صص ۲۹-۴۶.
محمدی افشار، هوشنگ (۱۴۰۱) «تحلیل پیکرگردانی اژدها در ماجراهای گرشاسپ بر اساس نقد کهن‌الگویی»، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، سال هجدهم، شمارهٔ اول (پیاپی ۳۳)، بهار و تابستان، صص ۲۵۹- ۲۸۶.
مهتدی، فضل‌الله (۱۳۸۹) افسانه‌های کهن ایرانی، تهران، هیرمند.
نامور مطلق، بهمن و بهروز عوض‌پور (۱۳۹۵) اسطوره و اسطوره‌شناسی نزد ژرژ دومزیل، تبریز، موغام.
نایب‌زاده، راضیه و صمد سامانیان (۱۳۹۵) «بررسی تأثیر تفکرات شیعی در کاربست نقش اژدها در آثار هنری ایران»، فصلنامه علمی- پژوهشی نگره، شماره ۴۰، زمستان ۹۵، صص ۷۵-۸۸.
نوری‌زاده، احمد (۱۳۷۶) تاریخ و فرهنگ ارمنستان، تهران، چشمه.

نیکویی، مژگان و دیگران (۱۳۹۹) «نماد حیوانی شیر در مذهب و اساطیر ایران باستان و ادبیات منظوم فارسی»، مطالعات ادبیات تطبیقی، سال چهاردهم، شماره ۵۵، پاییز، صص ۴۳۹-۴۵۶.

راسل هینز، جان (۱۳۸۵) اساطیر ایران، ترجمه محمدحسین باجلان، چاپ دوم، تهران، اساطیر.

ویدن‌گرن، گئو (۱۳۷۷) دین‌های ایران، ترجمه منوچهر فرهنگ، تهران، آگاهان ایده.

یوسفی، سحر و همکاران (۱۳۹۹) «انگاره‌ها، کنش‌ها و رفتارشناسی اژدها در قصه‌های ایرانی»، دوفصلنامه مطالعات ایرانی، دوره ۱۹، شماره ۸.

Dumezil, George (1949) L Heritage indo-europeen a Rome. Paris: Gallimard.

---------- (1968) Mythe et epopee, I, II, III. Paris: Gallimard.

---------- (1983) La Courtisane et les seigneurs colores. Paris: Gallimard.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و چهارم، پاییز ۱۴۰۳: ۶۰-۲۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

ما-روایتگر در زاویه‌دیدهای ترکیبی: شاخصه‌هایی برای تمایز روایت‌های جمعی و غیر جمعی

نسترن شهبازی*
محمد پارسانسب**

چکیده

ما-روایت با کارکرد عنصر زاویه‌دید در داستان می‌تواند به اشکال گوناگونی بروز یابد. یکی از این کارکردها در صورتی حاصل می‌شود که داستان از دو یا چند زاویه‌دید برای روایتگری بهره ببرد و یکی از این زاویه‌دیدها، با ما-راوی ارائه گردد. در این صورت اصالت‌بخشی به یکی از این زاویه‌دیدها، چندان ساده نخواهد بود. در واقع موقعیّت بینابین یادشده به الگویی نیاز دارد تا بتوان با تمسّک به آن، روایت جمعی را به‌مثابه کنش روایی ما-راوی از روایت غیرجمعی که محصول دیگر زاویه‌دیدهای داستانی است، متمایز کند. پژوهش پیشِ رو درصدد است تا با روشی استنتاجی و با بهره‌گیری از روایت‌های گزینش‌شده‌ای از پیکرهٔ ادبیات داستانی فارسی، به این وضعیّت بپردازد. نتیجهٔ چنین مطالعه‌ای که با استفاده از عناصر داستانی و گفتمانی، روایت‌ها را مورد خوانش قرار می‌دهد، چهار عامل را به عنوان شاخصه در مسئلهٔ مدّنظر معرفی می‌کند. این شاخصه‌ها که ناظر بر جنبه‌های صوری و محتوایی روایت‌ها هستند، نشان می‌دهند که داستان برای جمعی تلقّی شدن، نیازمند نمایش گستردهٔ ما-روایت است. گروه ارائه‌دهندهٔ ما-روایت باید نسبت به سایر عناصر روایتگرانهٔ داستان، ارجح باشند، دربارهٔ موضوع کانونی، تفکری هم‌راستا داشته باشند و در کنشگری خود، یکپارچگی را بازتاب دهند.

واژه‌های کلیدی: روایت جمعی، ما-راوی، عناصر داستان، زاویه‌دید ترکیبی و ادبیات داستانی معاصر فارسی.

* نویسنده مسئول: دانش‌آموخته دکتری گروه زبان و ادبیات دانشگاه خوارزمی، ایران nastaranshahbazi0@gmail.com
** استاد گروه زبان و ادبیات دانشگاه خوارزمی، ایران parsanasab@khu.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

تغییر در زاویه‌دید داستان می‌تواند دست مؤلف را برای رهایی از انحصار معمول بازبگذارد و به او اجازه دهد که از خرده‌روایت‌ها در داستان بهره ببرد، بی‌آنکه به منطق روایی داستان آسیب زده شود. ما-روایت[1]، یکی از انواع خرده‌روایت‌های کاربردی در داستان‌ها محسوب می‌شود که نویسندگان، آن را در زاویه‌دیدهای ترکیبی[2] (به عنوان بخشی از رمان یا داستان‌های بلندِ دو زاویه‌دید داستانیِ پایه‌ای، یعنی اوّل‌شخص مفرد و دانای کل) بهره می‌برند.

[در زاویه‌دیدهای ترکیبی] ترکیب‌ها ممکن است متنوّع و گوناگون باشد و تودرتوی یا جداگانه آید؛ به این معنا که در داستان کوتاهی یا رمانی، زاویه‌دیدی با دو راوی بیاید یا از دو زاویهٔ متفاوت برای روایت داستان بهره گرفته شود یا بخش‌هایی در داستان کوتاه و فصل‌هایی از رمان، زاویه‌دیدی به کار رود و در بخش‌ها و فصل‌های دیگر، از زاویه‌دید دیگری استفاده شود (میرصادقی، ۱۳۹۹: ۱۸۳-۱۸۴).

بنا بر دیدگاه بالا، تغییر زاویه‌دید می‌تواند دیدگاه روایی[3] داستان را نیز تغییر دهد و بدین ترتیب بر فرم روایت، تأثیر عمیقی ایجاد کند. شاید یکی از دلایل استفادهٔ روزافزون از زاویه‌دیدهای ترکیبی نیز به همین امکان بازگردد. «امروزه نویسندگان زیادی هستند که از خرده‌روایت‌ها به شیوه‌های متفاوت در متن سود می‌برند. گاه این خرده‌روایت‌ها در امتداد هم (روایت مکمّل) و گاه در موازات هم (روایت موازی) قرار می‌گیرند. این خرده‌روایت‌ها (چه از سوی دانای کل بیان شود و چه از سمت اوّل‌شخص‌ها) بانی داستان در داستان شدنِ متن و ترکیب زاویه‌دیدها می‌شوند» (علیزاده، ۱۴۰۰: ۱۲۴).

بیان مسئله

مطالعات صورت‌گرفته در حوزهٔ روایت جمعی هنوز نتوانسته‌اند در مواردی که داستان‌ها یکسره از شیوهٔ روایت جمعی با عاملِ روایی «ما» استفاده نکرده‌اند، خطوط فارق

1. We-Narrative
2. Complementary Point of View
3. Perspective

دقیقی برای مرزبندی آنها تعریف کنند (Bekhta, 2017: 165). مسئلهٔ مطمح در پژوهش پیشِ رو مربوط به همین سردرگمی ظاهری است که در مرزبندی روایت‌های جمعی و غیر جمعی وجود دارد و به بزنگاهی می‌پردازد که در داستانی واحد، از ما-راوی و زاویه‌دیدهای دیگر در کنار یکدیگر استفاده شده باشد. برای تبیین این مسئله، چهار داستان از پیکرهٔ ادبیات داستانی معاصر فارسی تحلیل خواهند شد؛ داستان «بی‌مترسک» نوشتهٔ علی غبیشاوی (چاپ اوّل ۱۳۹۲)، «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» نوشتهٔ هوشنگ گلشیری (چاپ اوّل ۱۳۶۹)، «ژولی و ژولیا» نوشتهٔ افسانه احمدی (چاپ اوّل ۱۳۹۷) و «گهرباران» نوشتهٔ حامد حبیبی (چاپ اوّل ۱۳۹۵). این چهار داستان، به میزان‌های متفاتی حائز ویژگی‌های روایت جمعی هستند و تابع همین موضوع، در طول مقاله از یک‌دیگر تفکیک شده‌اند.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌ها در باب ما-روایت در زبان فارسی به صورت متمرکز با مقالهٔ جاهدجاه و رضایی (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی نظری و کاربردی روایت اول‌شخص جمع (در پنج داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری)» آغاز می‌شود. در این پژوهش، نویسندگان با استفاده از دیدگاه‌های سه نظریه‌پرداز حوزهٔ روایت‌شناسی، مارگولین[1]، ریچاردسون[2] و مارکوس[3]، انواع روایت‌های اول‌شخص جمع را معرفی می‌کنند و سپس پنج داستان از مجموعهٔ نیمه تاریک ماه نوشتهٔ هوشنگ گلشیری را بر مبنای انواع معرفی‌شده، دسته‌بندی می‌کنند.

در دسته‌ای از پژوهش‌های بعدی، مقاله‌ای با عنوان «ما-راوی مشوش خانه‌روشنان گلشیری: چرایی یک روایتگری مبهم» اثر شهبازی و همکاران (۱۳۹۹) موجود است که به طور مشخّص با مداقه بر داستان «خانه‌روشنان» گلشیری، به جنبه‌هایی از کارکردهای ما-راوی در این داستان می‌پردازند و از دیدگاه‌های ناتالیا بختا[4] برای تبیین کارکردها بهره می‌برند. همین نویسندگان در دو مقالهٔ دیگر با عنوان‌های «شرحی بر قصیده جملیه

1. Uri Margolin
2. Brian Richardson
3. Amit Marcus
4. Natalya Bekhta

یا شرحی بر روایت یک خاطره جمعی» (۱۴۰۲) و «در مسیر ما با آنها؛ ساخت نشانه‌مبنای داستان ملخ اثر هوشنگ گلشیری» (۱۴۰۳) با مطالعات متن‌محور، به جنبه‌های گوناگون دیگری از روایت‌پردازی جمعی می‌پردازند.

همچنین در پژوهشی دیگر با عنوان «ظرفیت‌های زبانی ما-راوی: ملاحظات کاربرد ضمیر اول‌شخص جمع در روایتگری»، شهبازی و بیات (۱۴۰۱) این‌بار از منظر منطقی، توان روایی ما-روایت را بر اساس سه ویژگی ضمیربودگی، اول‌شخص بودگی و جمع‌بودگی مطالعه می‌کنند و نشان می‌دهند که هر یک از این ویژگی‌ها، چه تأثیری بر داستان‌پردازی با این زاویه‌دید دارد. هرچند مقالهٔ اخیر، رویکردی متفاوت و جامع‌تر از پژوهش‌های پیشین به مسئلهٔ روایت جمعی دارد، هنوز معیاری برای تشخیص روایت‌های جمعی از غیر جمعی ارائه نمی‌دهد. بدین ترتیب می‌توان گفت که در میان پژوهش‌های منتشرشده تاکنون، پژوهشی یافت نشده است که به مبحث روایت جمعی در زاویه‌دیدهای ترکیبی پرداخته باشد و هدف آن، نمایش تمایز میان ما-روایت‌ها از دیدگاه عناصر داستان باشد.

روش پژوهش

در پژوهش حاضر، سه نمونهٔ داستانی مورد مطالعه قرار می‌گیرند که از زاویه‌دید اوّل‌شخص مفرد + اوّل‌شخص جمع تشکیل شده‌اند، در حالی که به لحاظ بسامد[1]، ترکیب زاویه‌دیدهای اوّل‌شخص در آنها متفاوت است. این داستان‌ها با روش نمونه‌گیری هدفمند گزینش شده‌اند و به علّت تفاوت‌هایی که در به‌کارگیری ما-روایت دارند، نشان‌دهندهٔ اشکال گوناگون داستان‌های برخوردار از روایتگر «ما» هستند. بدین ترتیب می‌توان نتیجهٔ بررسی را به انواع مشابه‌شان نیز نسبت داد. علّت اصلی کنار گذاشتن داستان‌های مرکّب از زاویه‌دید اوّل‌شخص جمع و سوم‌شخص به این موضوع بازمی‌گردد که این قسم داستان‌ها، به لحاظ گفتمانی، درهم‌آمیختگی ترکیب داستان‌های اوّل‌شخص را ندارند و تمایزهای روایتگرانه در آنها بدیهی به نظر می‌رسد. با این حال مرور حدّاقل یک داستان نوشته‌شده با این شیوهٔ زاویه‌دید به روشن شدن بحث کمک خواهد کرد.

1. Frequency

برای بررسی دقیق‌تر، در مسیر بررسی از دیدگاه «لینت‌ولت[1]» (۱۳۹۸) کمک گرفته خواهد شد. یکی از مؤلفه‌های کارآمد در دیدگاه او، مبحث قالب روایتی[2] است؛ لینت‌ولت در تحلیل روایت‌شناختی خود، سطوح روایی را در یک روایت کلان، درجه‌بندی می‌کند. معیار این درجه‌بندی، حالت دربرگیری روایت‌های موجود در داستان است. در حالتی که روایت را راوی برون‌رویداد[3] بازگو می‌کند و کنشگران همگی در این روایت تک‌سطحی قرار می‌گیرند، روایت از نوع درجه یک خواهد بود. در مقابل در سطح روایت درجه دو، میان روایت در برگرفته‌شده و روایت نقل‌شده، مناسبات دیگری برقرار است:

در هر دو مورد، روایت داخلی با یک توانش روایتی [به مخاطب] منتقل می‌شود. راوی برون‌داستانی [ترجمه‌ای دیگر برای اصطلاح درون‌رویداد[4]]، کنش روایتی را به یک شخصیت داستانی که پیشتر به عنوان یک کنشگر درجه یک، در روایت درجه یک شرکت جسته بود، واگذار می‌کند. [کنشگر مزبور] بلافاصله به عنوان راوی درجه یک، به تعریف روایت درجه دو می‌پردازد. ابتدای روایت درونی می‌تواند به واسطهٔ گزاره‌های نسبتی («او گفت») و نیز توسط گزاره‌های فراگفتمانی که به خود روایت ارجاع می‌شوند مشخص گردد. با این حال در پایهٔ گفته‌پردازی [= روایت در برگیرنده]، «روایت در برگرفته شده» پیوسته است. روایت منتقل‌شده گاه و بیگاه به واسطهٔ اشارات صحنه‌ای راوی برون‌داستانی و نیز به واسطهٔ پاسخ‌های ارائه‌شده از سوی مخاطب درجه یک منقطع می‌شود (لینت‌ولت، ۱۳۹۸: ۲۹).

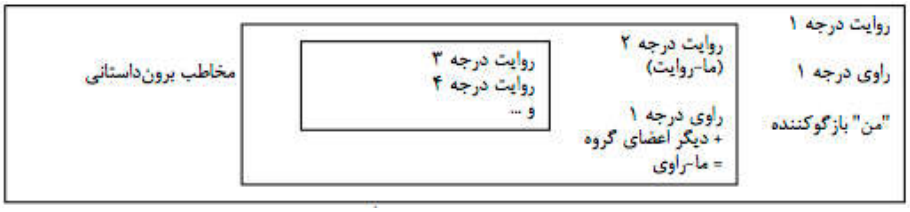
در تقسیم‌بندی لینت‌ولت، روایت درجه یک همواره برعهدهٔ راوی برون‌رویداد است و این راوی درون‌رویداد است که روایت درجه دو را در متن بازتاب می‌دهد. امّا درباره متن‌هایی که امروزه عنوان داستان به آنها اطلاق می‌شود و روایتگری در آنها با عامل روایی «ما» صورت می‌گیرد، شرایط کمی متفاوت است. عموم این داستان‌ها از راوی درون‌رویداد برخوردارند و به لحاظ کارکردی، موقعیّت کنشگری روایی در آنها موقعیّتی بینابین میان روایت شخصی‌شده و دانای کل است. بنابراین می‌توان این الگو را بر اساس

1. Jaap Lintvelt
2. Form Narrative
3. Heterodiegetic
4. Homodiegetic

ویژگی‌های موجود در این روایت‌ها و صرفاً بر اساس کنش روایی اعضای گروه روایتگر، به چند شیوه بازپرداخت کرد:

- حالتی که راوی درجه یک، من بازگوکننده‌ای است که ما-روایت، روایت در برگرفته‌شدهٔ اوست.
- حالتی که راوی درجه یک، ما-راوی‌ای است که روایت‌های در برگرفته‌شدهٔ فردی یا جمعی دارد.
- حالتی که راوی درجه یک، ما-راوی‌ای است که تمام روایت بازگوشدهٔ او، روایت نقل‌شده است و روایت در برگرفته‌شده‌ای ندارد یا اگر روایت برگرفته‌شده‌ای داشته باشد، این روایت بدون استثناء صورتی جمعی داشته باشد.
- حالتی که راوی درجه یک، من بازگوکننده‌ای است که در طول روایت با مخاطب درون یا برون‌داستانی، صورت جمعی می‌یابد.

از میان این چهار موقعیّت، صورت اول مدّنظر پژوهش پیش رو است؛ یعنی در این حالت، راوی درجه یک، «من»ی بازگوکننده است که روایت جمعی، روایت در برگرفته‌شدهٔ او خواهد بود. ماحصل چنین سطحی بنا به معیارهایی است که برگرفته از بسامدها و شیوهٔ بازنمایی[1] ما-راوی و من-راوی است. این شیوهٔ کاربرد از ما-روایت، صورتی را به دست می‌دهد که فنی خوانده می‌شود.



شکل ۱- سطوح روایی ما-روایت فنَی

اهداف پژوهش

هدف در مطالعهٔ قیاس‌محورِ پیشِ رو، رسیدن به معیارهایی برای بازشناخت ما-روایت‌ها در زاویه‌دیدهای ترکیبی است؛ زیرا یکی از مهم‌ترین چالش‌های پیشِ رو در مطالعهٔ ما-روایت‌ها، زمانی رخ می‌دهد که داستان در کنار استفاده از «ما»ی روایتگر، از

1. Representation

راوی دیگری نیز بهره برده باشد. پاسخ به این مسئله نیازمند طرح الگویی است که اساسی قابل پذیرش داشته باشد و بتواند داستان‌های گوناگون را در برگیرد. این الگو به واسطهٔ شرایط منحصربه‌فرد روایت‌های جمعی که بخش مهمّی از آن در شخصیت‌پردازی راوی نمودار است، باید بتواند با در نظر داشتن هر دو جنبهٔ محتوایی (شخصیت جمعی) و صوری (بازنمایی در قالب ما-راوی)، معیارهای قابل ارزیابی ارائه دهد.

بحث اصلی

همان‌گونه که جیمز فیلان در شخصیت‌شناسی مضمونی[1] مطرح می‌کند، «شخصیت هرچند نشانه‌ای از ساختگی در متن داستان است، به شکلی پیش‌نمونه‌وار یا نمادین، به طرح‌وارهٔ گروه یا طبقه‌ای از افراد واقعی جامعه دلالت دارد» (صافی، ۱۳۹۴: ۱۲۸). در واقع فیلان با اشاره به نقش طرح‌واره، زمینهٔ باورپذیری شخصیت را به مشابهت میان جهان داستان و جهان واقع معطوف می‌کند. این ایده می‌تواند بر اهمیّت توجّه به جمع‌گرایی گروه راویان به‌مثابه شخصیتی جمعی و بازنمایی این ساحت محتوایی در شکل ما-روایت صحّه بگذارد. از همین‌رو نمی‌توان در بررسی‌ها، هیچ‌یک از این دو ساحت را کم‌اهمیّت‌تر از دیگری قلمداد کرد و مؤلفه‌های پیشِ رو که در واقع حاصل خوانش داستان‌ها و ارزیابی چندجانبهٔ آنها هستند، تلفیقی از ویژگی‌هایی صوری و محتوایی است. با این مقدمه، ترکیب‌های موجود در داستان‌ها به تفکیک بررسی خواهند شد.

کاربرد شیوهٔ ترکیب سوم‌شخص + اوّل‌شخص در ادبیات، قدمت زیادی دارد. نمودی از این شیوهٔ ترکیبی از ادغام دانای کل [عموماً نامحدود] + مای فراگیر شکل می‌گیرد. کاربرد این شیوه در حکایت‌پردازی‌ها، اسکازها و رمان‌های کلاسیک دیده می‌شود. این بخش‌های انتقال از سوم‌شخص به اوّل‌شخص جمع، «نشان از گفت‌وگو میان نویسنده و خواننده دارد. ضمیر ما نیز به جمعی دلالت می‌کند که نویسنده و خواننده جزء آنند» (فالر، ۱۴۰۲: ۹۴).

علی غبیشاوی در داستان «بی‌مترسک» از ترکیب یک ما-روایت (که در بخش‌هایی معطوف به یکی از اعضای گروه می‌شود) + روایت سوم‌شخص محدود استفاده کرده است. دو دانشجوی جوان برای اندازه‌گیری میزان حاصلخیزی بخشی از خاک خوزستان،

1. Thematic Character Recognition

با ماشین استادشان به نزدیکی روستای متروکه‌ای به نام صویله سفر می‌کنند. پیرمردی در نزدیکی روستا زندگی می‌کند که به هیچ‌کس اجازه نمی‌دهد که وارد روستای متروکه شود. پیرمرد طی مدّت سه شب، روایت روستا و ماجرای متروکه شدنش را برای دو جوان بازگو می‌کند.

داستان از دو بخش تشکیل شده است: بخش اوّل، مشکلات دو جوان در مسیر و فرآیندی که باعث حضور این دو در آن محل شده است و چالش‌های انجام پروژه‌شان و بخش دوم، داستان مردم روستا که پیرمرد آن را نقل می‌کند. هرچند با نشانه‌هایی که در متن قرار گرفته است، به نظر می‌رسد که روایت پیرمرد از مسیر شنیده شدن توسط دو جوان عبور می‌کند، نویسنده گاهی بخش‌هایی را که پیرمرد روایت می‌کند، با عبارت‌هایی همراه می‌کند که معادل «پیرمرد گفت:» است و گاهی بدون اتّکا به این مسئله، روایت پیرمرد را آغاز می‌کند. بنابراین از هر دو سبک مستقیم و غیر مستقیم در روایت استفاده می‌شود. در این بخش‌ها، با فاصله‌گذاری میان خطوط و همچنین تغییر خط نوشتاری، دو روایت از یکدیگر مجزا می‌شوند. امّا بدون این تمهیدات نیز این دو روایت می‌توانند موازی با یکدیگر و با فاصله، داستان کلّی کتاب را پیش ببرند و به همین اعتبار می‌توان داستان را متشکّل از زاویه‌دید ترکیبی اوّل‌شخص جمع + سوم‌شخص به حساب آورد:

> «اگر استاد حنیف‌نژاد می‌فهمید که به جای آزمایش نمونه‌ها نشسته‌ایم داریم قصه‌های کسی را که آن بلا را سر ماشینش آورده گوش می‌کنیم، همهٔ قول و قرارهایش را فراموش می‌کرد و توی جلسهٔ تجدیدنظر کمیتهٔ انضباطی، نه فقط ازمان دفاع نمی‌کرد که رأی به اخراجمان از دانشگاه می‌داد. ترس از لحن جدی یا تفنگ پیرمرد، هرچه بود، جرأت نداشتیم بگوییم خفه شود و گورش را گم کند و برود. خودش امّا گرم شده بود و فقط حرف نمی‌زد. هرچند جمله یک‌بار نیم‌خیز می‌شد و با اشارهٔ سر و دست و تفنگ می‌خواست مطمئن شود که حواسمان پیشش است.
>
> فیلم هندی همیشه جای خود را داشت، امّا بعد از مدّتی سر و کلّهٔ رقیبی به نام کشتی کج پیدا شد. صویله‌ای‌ها توی آن تپّه ماهورهای گوشت و

عضله، قهرمان قلتشن‌های قصّه‌های بچگی‌شان را می‌دیدند. بـزن‌بهـادرهـایی که با یک مشت، یک کلّهٔ گاو را سفرهٔ زمین می‌کردند و با یـک فریـاد، زهـرهٔ یک لشکر را پاره می‌کردند و آن‌قدر مرد بودند که هیچ‌وقت دست روی اسـیر و زن بلند نکنند...» (غبیشاوی، ۱۳۹۲: ۱۶-۱۵).

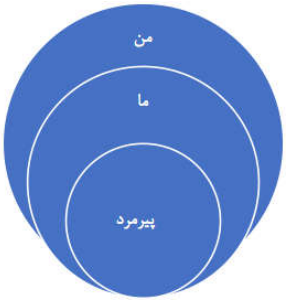
داستان در انتها با نشانه‌گذاری‌هایی، هویّت پیرمرد را آشکار می‌کنـد و نشـان مـی‌دهـد که او خود، یکی از اهالی روستا بوده کـه پـس از پشـت‌سـر گذاشـتن ماجراهـایی، از آنجـا مهاجرت کرده بوده است و متعاقبِ از بین رفتن روستا، به آنجا بازگشته و از میراث روسـتا، نگهبانی می‌کند. چالش مهم در این بین، دسترسی او به اطّلاعات روستا پس از مهـاجرتش و آگاهی او از ذهنیّت اهالی روستاست که نویسنده با تمهیدی، آن را حل کرده است:

«می‌گفتند شیخ بدران از همان زمان که پا به پاتوق تلویزیون‌بین‌هـا سـبک کرده، بیشتر به سه تـا زنـش رسـید و خانـه مانـد و سـوگلی شـیخ کـه از نوعروس‌ترین دختران صویله هم باسلیقه‌تر بود، خبـر رسـید کـه هفتـه‌ای یک‌بار بساط پشه‌بند و رختخواب شیخ را وسـط دار و درخـت‌هـای باغچـهٔ حیاط می‌انداخت. نصف شب یکی از آن روزها، یکی از همان نوجـوان‌هـایی که از ترس کتکِ برادرهای بزرگ‌ترش داشته پای میلهٔ آنـتن زور مـی‌زده و حتی نمی‌توانسته یک‌وجب جابه‌جایش کند، بالای بام رفته تا از آنجا بـرای آنتن موج بگیرد، ولی زود پایین برگشـته و از چیزهـایی کـه از بـالای بـام دیده، بامی که به حیـاط خانـهٔ شـیخ مشـرف بـوده و بـه همـه‌جـا، یعنـی همه‌جای باغچـه دیـد داشـته، قصّـه‌هـایی تعریـف کـرده کـه اهـالی تـوی محرم‌خانه‌هایشان دو ماه به آن می‌خندیدند...» (همان: ۲۷-۲۶).

همان‌طور که دیده می‌شود، ویژگی پررنگ این متن، برآمده از زبان بـه زبـان گشـتن ماجراها یا عنصر «شایعه» است. این عنصر به‌خودیِ‌خود ماهیّتی بـین‌الاذهـانی و جمعـی دارد و ماجراهایی را که راوی ندیده، باورپذیر می‌کند. شایعه، «دانش پراکنده دربارهٔ افراد و رویدادها را تفسیر[1] می‌کند و آن را در قالب داستان‌هایی قابل گفتن، نشـان مـی‌دهـد» (Fritsch, 2008: 304) و در متن مورد نظر هم در ایجـاد لحـن طنـز و بـزرگ‌نمـایی‌هـای

1. Interpretation

هنری راوی داستان روستا، تأثیر مستقیم دارد. بدین ترتیب می‌توان مشاهده کرد که اساساً روایت‌های موازی چنین داستانی به لحاظ بهره‌گیری از دیدگاه روایی (= چشم‌انداز) و صدا[1] در دو نقطهٔ بسیار دور از یکدیگر قرار گرفته‌اند و روایت تابع قاعدهٔ حالت نخست از سطوح روایتی طرح‌شده است. راوی درجه یک، من راوی است که روایت شخصی خود و روایت دیگری را به عنوان روایت‌های در برگرفته‌شده بازگو می‌کند.



شکل ۲- دیاگرام زاویه‌دید داستان «بی‌مترسک»

چینش زاویه‌دید

در چینش زاویه‌دید، برآیند توجّه به سه عامل مهم می‌تواند نمایش‌دهندهٔ صورت مدّنظر باشد. توجّه به کاربردهای ضمیر و گسست‌های موقعیّت‌های روایی که شامل زمان و مکان است؛ زیرا تغییر زاویه‌دید از هر نوعی به اوّل‌شخص جمع می‌تواند نقش گسست را هم در زمان و هم در مکان داستان ایفا کند. چنین کاربردی را می‌توان با حالات دوگانهٔ روایت‌های مکمّل و روایت‌های موازی هم‌راستا دانست.

الف) در داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» نوشتهٔ هوشنگ گلشیری، داستان حول محور حادثهٔ ورود گروهی شتر به شهری شمالی شکل گرفته است. ما-راوی این داستان سعی دارد تا خاطرهٔ حل کردن مشکل بی‌نظمی شهر را تعریف کند. روایتگر داستان «شرحی بر قصیده جملیه» متشکل از منِ آغازین داستان+ مایی منحصر است که از جملهٔ دوم وارد داستان می‌شود:

> «از خواب بیدار شده و نشده، صدای زنگ‌ها را شنیدم، انگار هنوز خواب بودیم. نه، همان صدای آشنای زنگوله بود که زنجیروار می‌زد. آن

1. Voice

روزها همیشه از سوی شالی‌ها می‌آمدند، تا می‌رسیدند زیر پنجرهٔ آدم و مدتی انگار فقط برای تو بزنند، زیر پنجره می ایستادند و می‌زدند و بعد می‌رفتند و همچنان زنجیروار زنگوله‌هاشان صدا می‌کرد» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۸۷).

هرچند نمود حضور این اوّل‌شخص مفرد به صورت مستقیم پس از آغاز داستان، در سایر قسمت‌ها دیده نمی‌شود، می‌توان حضور تلویحی او را در سایر بخش‌ها احساس کرد. مثلاً در عبارت «اگر آدم‌ها همت نکنند، خاطرهٔ شتر که هیچ، حتی حضور قاهر آن کویر لوت هم فراموشمان می‌شود. نباید گذاشت. اینها را حالا ما با این نیت خیر است که می‌نویسیم» (همان: ۳۹۸)، خودِ کنش نگارش خاطره، کنشی فردی است.

داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»، داستانی است که در روساخت از ترکیب دو زاویه دید اوّل‌شخص مفرد و اوّل‌شخص جمع تشکیل شده است. همچنین همان‌گونه که در نمونهٔ متنی پیداست، تغییر زاویه‌دید ابتدایی داستان به همراه جمله‌های بعدی این منِ ابتدایی با تمسّک به یک اتّفاق، یعنی شنیدن صدای زنگوله، روایت خاطره‌گون را در بند دوم داستان آغاز می‌کند. بحران ابتدایی داستان در نقطهٔ صفر روایت، در زمان حال، همان عاملی است که شکل جمعی روایتگر را شکل می‌دهد. پس از آن، داستان برای اشاره به حوادث مهم و تأثیرگذار، پرش‌های زمانی دارد و در این پرش‌ها از محدودهٔ آگاهی اعضای گروه «ما» بهره می‌برد: «یکی دیگر هم آمد که دارد زنگ در خانهٔ سید را می‌زند، اما کسی باز نمی‌کند» (همان: ۳۸۸) و همچنین «دوستان خبر آوردند که سید را پیداش نکرده‌اند، اما زنش گفته بود: از صبح دارد دنبال جایی می‌گردد که اینها را ببرد» (همان: ۳۹۷) و «ظهر شنیدیم اهالی میدانچهٔ تکیه هرچه آشغال دارند، می‌ریزند جلو شترهای زبان‌بسته...» (همان: ۳۹۸).

شکل ۳- دیاگرام زاویه‌دید داستان «شرحی بر قصیده جملیه»

ب) در داستان دوم یعنی «ژولی و ژولیا» (۱۳۹۷) نوشتهٔ افسانه احمدی، مرد غریبه‌ای (ژولی) به کوچهٔ محلّ زندگی دو خواهر وارد می‌شود. هیچ‌کس او را نمی‌شناسد و شایعه‌هایی درباره او وجود دارد. پدر خانواده نسبت به ژولی بدبین است و دوست ندارد کسی (به‌ویژه اعضای خانواده) با او مراوده داشته باشند. اما پس از مدّتی پدر به جبهه اعزام می‌شود. در حالی که همچنان کسی درباره این غریبه اطلاعات دقیقی ندارد، او رفته‌رفته با اهالی محل، ارتباط برقرار می‌کند. در نهایت با سرد شدن هوا، ژولی به دعوت یکی از خواهرها، به صورت پنهانی مدتی در زیرزمین خانهٔ آنها ساکن می‌شود و وقتی قرار است پدر خانواده از جبهه بازگردد، مجبور به ترک خانه می‌شود و به طور کلّی محله را نیز ترک می‌کند. در این روایت، راوی، داستان را با انتقال اطّلاعاتِ کلیدی آغاز می‌کند:

«اولین بار ما اسمش را گذاشتیم ژولی. بقیه هم به این اسم صداش می‌کردند. اسم واقعی‌اش را کسی نمی‌دانست. یعنی اصلاً کسی نپرسیده بود تا بداند. نام‌گذاری ما آن‌قدر سریع اتّفاق افتاده بود و دهان‌به‌دهان گشته بود که همه فکر می‌کردند اسم واقعی خود خودش است. اما نبود. ما گذاشتیم روش. من، یعنی ساجده و خواهر دوقلوم مائده. من می‌گفتم اول به ذهن من رسید و اول من گفتم، اما مائده زیر بار نمی‌رفت. می‌گفت اول من گفتم...» (احمدی، ۱۳۹۷: ۹).

زاویه‌دید از اواسط داستان به خواهر دوم (مائده) + خواهر اوّل (ساجده) تغییر می‌کند:

«ساجده سینه‌پهلو داشت و نمی‌توانست بیاید کوچه. ما، یعنی من، مائده و خواهر دوقلوم ساجده با هم عهد کردیم که تمام اتفاقات را برای هم تعریف کنیم. خبرهای او همه‌اش بی‌خود و تکراری بودند» (همان: ۱۶).

از این بخش به بعد، «من» بازگوکننده روایتگر «ما»، خواهر دیگر است و اوست که داستان را پیش می‌برد؛ امّا ضمیر «ما» به دلیل ماهیّت اشاری و منعطف خود همچنان می‌تواند هر دو خواهر را به عنوان مرجع حفظ کند. بدین ترتیب در واقع داستان ژولی و ژولیا از دو سطح روایتگرانه تشکیل می‌شود: دو «من» بازگوکنندهٔ متفاوت و یک «ما»ی مشترک. در عمدهٔ بخش‌های داستان، عملکردها و رویکردها به صورت جمعی شرح داده

می‌شود، امّا «من» روایتگر یکسره از داستان حذف نمی‌شود و در هر پنج روش مرسوم قابل مشاهده است:

۱. در عمل داستانی: آن روزها، من، ساجده، سینه‌پهلوی بدی کرده بودم و افتاده بودم خانه... (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۶).
۲. در گفت‌وگو: گفتیم: «چرا آدم باید بخواد از خودش یه آدم دیگه‌ای بسازه؟» تا اینجاش را با هم گفتیم. اما بقیه‌اش را من گفتم: «مگه خودشو دوست نداره؟» (همان: ۱۷).
۳. در افکار: راه دادن ژولی به زیرزمین خانه، اول فکر من بود (همان: ۱۶).
۴. در واکنش شخصیت‌های دیگر: ساجده تب داشت و حوصلهٔ فکر کردن نداشت. مدام جوشانده‌ای که مامان لعیا برایش درست کرده بود را می‌داد تا خالی‌اش کنم توی باغچه (همان).
۵. در اشاره‌ها: وسط‌های نشستنش سر سفره، صاف زد پس کلهٔ برادرم سجاد... (همان: ۱۱).

با استناد به این قرائن به نظر می‌رسد که داستان به زاویه‌دید اوّل‌شخص مفرد نزدیک است. به‌ویژه نیمهٔ روایتگری خواهر دوم - مائده - میزان کنش‌های فردی بسامد بالاتری می‌یابد. امّا در مقابل، داستان حاوی ویژگی‌های جمعی نیز هست که آن را به زاویه دید اوّل‌شخص جمع نیز شبیه می‌کند. بدین ترتیب زاویه‌دید بین روایت اوّل‌شخص مفرد و اوّل‌شخص جمع در نوسان قرار می‌گیرد. در این داستان به لحاظ زمانی از پرش استفاده نشده است و تغییرهای زاویه‌دید از اوّل‌شخص مفرد به اوّل‌شخص جمع به صورت مکمّل رخ داده است. داستان با روایت یکی از خواهرها آغاز می‌شود، با تأکیدهای مداوم بر ایده‌های مشترک درباره موضوع مورد توافق جمع دونفره‌ها ادامه می‌یابد و در قسمت‌های پایانی با تغییر به زاویه‌دید خواهر دیگر و تکرار دوبارهٔ مداومت بر ایده‌های مشترک، ادامه و پایان می‌یابد. حتی با مقایسهٔ پارهٔ آغازین و انتهایی داستان می‌توان دریافت که اشتراک این دو پس از پشت سر گذاشتن تجربهٔ مشترک درباره غریبهٔ تازه‌وارد داستان، پررنگ‌تر می‌شود.

[بخش آغازین داستان:] «من می‌گفتم اوّل به ذهن من رسید و اوّل من

گفتم. امّا مائده زیر بار نمی‌رفت. می‌گفت اوّل من گفتم؛ نشان به آن نشانی که نشسته بودیم زیر درخت چنار وسط کوچه و داشتیم مورچه‌ها را می‌شمردیم» (احمدی، ۱۳۹۷: ۹).

[بخش پایانی داستان:] «صدای مامان لعیا دوباره بلند شد. «ساجده ماجده! ساجده ماجده! ساجده ماجد...» یک‌هو با هم گفتیم: «ژولی و ژولیا...»» (همان: ۱۸).

شکل ۴- دیاگرام زاویه‌دید داستان «ژولی و ژولیا»

پ) در داستان سوم با نام «گهرباران» (۱۳۹۵) نوشتهٔ حامد حبیبی، زن و شوهری در یک روز تعطیل از شهر خارج می‌شوند. مرد برای تکرار خاطره‌ای از کودکی خود قصد دارد تا با پرس‌وجو به نشانی مجتمعی برسد که سال‌ها پیش به آنجا سفر کرده بوده است. در مسیر با دیدن منظره‌ها، خاطرهٔ سفر گذشته برایش تداعی می‌شود؛ زمانی که همراه دایی و زن‌دایی‌اش ابتدا در همان جاده به سمت خانه‌های سازمانی می‌رفته‌اند و بعد از اقامتی یکی‌دو روزه، دایی یحیا در تلاش بوده تا نشانی مکانی به نام گهرباران را بیابد که خانواده را به آنجا ببرد. در نهایت وقتی به ظاهر به ساحل مدّنظر می‌رسند و در حال لذّت بردن از دریا هستند، دایی از مردی رهگذر می‌پرسد که آیا اسم این محل، گهرباران است و پاسخ منفی مرد رهگذر، دایی را سرخورده می‌کند. داستان گهرباران، با اطّلاعاتی دربارهٔ زندگی راوی و همسرش آغاز می‌شود:

«از شهر بیرون می‌آییم. جاده خلوت است. آسمان هنوز خاکستری است، آبی نیست. باد -اگر بادی در کار باشد- از غرب می‌آید. گند و کثافت‌ها پشت‌سرمان می‌آیند، گاهی هم از ما جلو می‌زنند. سی سالم است. در بیست‌وهفت‌سالگی با زنم دچار بیماری سفر شده بودیم. به هر جا

می‌رسیدیم، می‌خواستیم برگردیم و وقتی برمی‌گشتیم، باروبندیل را از صندوق‌عقب برنداشته، دوباره راه می‌افتادیم. یک سال وضعمان این بود تا شفا پیدا کردیم. حالا سه سالی می‌شود که مِیلی به سفر یا حرکت نداریم. جمعه است. گفتم تا همین شهرهای اطراف برویم. یک فلاسک چای برداشتیم. باک را پُر کردم» (حبیبی، ۱۳۹۵: ۶۹).

دو بند بعد، پرش زمانی اتّفاق می‌افتد و راوی به خاطرهٔ سفر سال‌های گذشته‌اش رجوع می‌کند. این شکل رجوع در مقابل یادآوری قرار دارد و در داستان، کارکردی فرمی ایجاد می‌کند. «رجوع به گذشته، شخصیت را کاملاً از حال به گذشته می‌برد. امّا یادآوری لحظاتی شخصیت را به یاد گذشته می‌اندازد، امّا او را به گذشته منتقل نمی‌کند» (بیشاپ، ۱۳۹۸: ۱۰۸). در این موقعیّت، راوی از «ما»یی دیگر استفاده می‌کند:

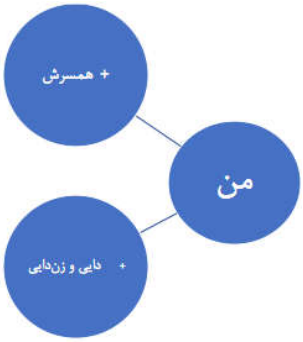
«روی صندوق عقب ماشین دایی یحیا آش می‌خوردیم، کنار همین جاده. دایی، نگاهش به افق بود و خیلی جدی، لوبیاها را می‌جوید. زن‌دایی توی کاسهٔ آش دنبال چیزی می‌گشت... دایی آمده بود من را با خودشان ببرد شمال... زن‌دایی هر وقت توی چاله‌ای می‌افتادیم، برمی‌گشت عقب و از پشت عینک آفتابی قهوه‌ای‌رنگ قاب درشتش نگاهم می‌کرد و می‌پرسید که سیب می‌خواهم یا نه» (همان: ۶۹-۷۰).

راوی در افعال جمع این بخش، خود + دایی و زن‌دایی را به صورت مشترک در یک موضع قرار می‌دهد، ولی همچنان برای انتقال ذهنیّت‌هایش از افعال مفرد استفاده می‌کند و به لحاظ زمانی، اساس روایت با نوعی گسست میان خاطرهٔ راوی و زمان حال او شکل می‌گیرد. خاطرهٔ گذشتهٔ راوی در دل زمان حال است. این حادثهٔ گذشته‌نگر در طول رویدادها، نوعی توازی تصویری[1] ایجاد می‌کند. توازی جز در تصویر در زمان روایت نیز وجود دارد و بدین ترتیب راوی از دو روایت موازی برای نقل داستان بهره می‌برد. زوجِ زمان حال در مسیری حرکت می‌کنند که راوی و خانواده‌اش در گذشته از همان مسیر گذشته‌اند. راوی به صورت موازی در گذشته و حال رفت‌وآمد دارد. مؤلف، نشانه‌هایی در روند روایت قرار می‌دهد که بیانگر فاصلهٔ عاطفی میان زوج‌های داستان است:

1. Parallel Imagery

«هر بار می‌دیدمشان، یاد جمله‌ای می‌افتم که یک شب جمعه از دایی که داشت قند را می‌گذاشت توی دهانش، شنیده بودم. داشتیم با قوطی کبریت، شاه و وزیر بازی می‌کردیم که دایی به یکی گفت: «چه فرقی می‌کند؟ بعد از یک مدّت می‌شوید عین خواهر و برادر»» (حبیبی، ۱۳۹۵: ۷۰).

او داستان را با زمان حال آغاز می‌کند و با تصویری از زمان گذشته به پایان می‌رساند. هر چند جملهٔ آخر داستان به زمان ماضی نوشته شده، گویی برای زمان حال نیز صادق است: «وقتی برمی‌گشتیم همین‌طور پشه بود که می‌خورد به شیشهٔ جلو و له می‌شد. دایی برف‌پاک‌کن را زد. «دیگر هیچ چیز دیده نمی‌شد»» (همان: ۷۵).



شکل ۵- دیاگرام زاویه‌دید داستان «گهرباران»

بدین ترتیب در سه داستان مورد بحث بر اساس معیار بسامد کاربرد ما-روایت در مقابل روایت اوّل‌شخص، متن داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»، بیشترین میزان را دارد. پس از آن، داستان «ژولی و ژولیا» و دست آخر داستان «گهرباران» قرار دارد و از جهت موقعیّتی، داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»، فاصله‌های زمانی را با کمک تکثّر اعضای خود پُر می‌کند. اساساً نیز «یک گروه ممکن است از نظر مکانی (و زمانی) پراکنده باشد؛ به این معنا که اعضای گروه از نظر مکانی (یا زمانی) به معنای علّی به هم مرتبط نیستند» (Tuomela, 2007: 146) همان‌گونه که در داستان گلشیری می‌توان نمونه‌های آن را یافت.

در داستان «ژولی و ژولیا» نیز که روایتی خطی دارد، راویان در بخشی از داستان که

نمی‌توانند کنار یکدیگر باشند، تلاش می‌کنند از هر دو مکان [خانه و بیرون از خانه] اطلاعاتی را ردّ و بدل کنند که به تبع این اطّلاعات به مخاطب نیز منتقل می‌شود. امّا در داستان «گهرباران» با وجود غیر خطّی بودن روایت، آگاهی مخاطب محدود به بخش‌های حضور راویِ غالبِ روایت‌های موازی است. بدین ترتیب داستان به دلیل معطوف‌بودگی روایت به ذهن شخصیت اصلی خود، بر اساس منطق نیز نمی‌تواند از چندجانبه بودن منابع داده‌های روایی بهره ببرد. به همین ترتیب می‌توان سایر تمایزها را ذیل سه عنوان بررسی کرد: ۱- کنشگری اعضای گروه ۲- هویّت‌پردازی شخصیت‌ها ۳- گفتمان جمعی.

بازنمایی کنشگری

مقصود از کنش، کنش داستانی است که به عملکرد شخصیت‌های داستان بازمی‌گردد. هر روایت برای جمعی به حساب آمدن باید بتواند نقش کنش‌های جمعی را به نسبت کنش‌های فردی در طول روایت برجسته کند. «سه موضوع - همکاری، خاطرجمعی و هماهنگی - را می‌شود مؤلفه‌های سازندهٔ کنش جمعی قلمداد کرد؛ البته با فرضِ وجود هدفی که منافع مشترک همه را تأمین می‌کند یا به عبارت دیگر با فرض وجود یک خیر جمعی[1]» (میر، ۱۳۹۹: ۴۱). داستان با وجود بهره‌گیری از زاویه‌دید جمعی غیر یکپارچه باید بتواند مؤلفه‌های محتوایی یادشده را در طول روایت به شکلی پیش ببرد که در نهایت بتوان روایت را جمعی خواند. رویدادهای داستانی نیز در واقع تغییر در حالت را نشان می‌دهند.

الف) در داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»، جز مورد آغازین «صدای زنگ‌ها را شنیدم» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۸۷)، کنش‌های داستانی همواره صورت جمعی، هم‌راستا و هماهنگ دارند: اشاره کردیم، دیدیم، التماس کردیم، نگاه کردیم، گرفتیم، شنیده بودیم، پیغام دادیم، خوردیم، پرسیدیم، رسیدیم، سپردیم و... . این یکپارچگی در مقولهٔ «شخص» افعال، چالش جمع‌بودگی روایت را به حداقل می‌رساند. به‌ویژه اینکه موضوع خاطرهٔ جمعی، چالشی مشترک برای اعضای گروه است و داستان پیوسته بر این چالش مشترک تأکید می‌کند. شاید مهم‌ترین مسئلهٔ متعارض با یکپارچگی روایت در این داستان، خرده‌روایت‌ها/ داده‌هایی است که از اعضای گروه نقل شده است و در چارچوب

1. Collective Good

کنش‌های فردی جای می‌گیرند. راهکار گلشیری برای جمعی کردن این کنش‌ها در این است که آنها را از رهگذار نگرش گروه راویان عبور می‌دهد. برای مثال در قسمتی که یکی از اعضای گروه در کتاب‌ها دنبال پیدا کردن نحوهٔ تهیه غذا برای شترهاست، نتیجهٔ جست‌وجویش توسط ما-راوی گزارش می‌شود.

«دیوان منوچهری را از کیفش درآورد، حتماً هم الا یا خیمگی خیمه فرو هل را می‌خواست بخواند. گفتیم: می‌دانیم. گفت: «اولش را بله، ولی اینجا را چی؟»

پیدا کرد و خواند:

نجیب خویش را دیدم به یکسو/ چو دیوی دست و پا اندر سلاسل گشادم

هر دو زانوبندش از دست/ چو مرغی کش گشایند از حبایل...» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۹۸).

همان‌طور که قابل مشاهده است، روخوانی کتاب و خوانش شعر توسط یکی از اعضا صورت می‌گیرد، امّا ما-راوی که شنونده است، آن را نقل می‌کند. بدین ترتیب چنین کنش‌های فردی‌ای، به وسیلهٔ عملکردهای واسطه‌ای به عنوان خرده‌روایتی در دل روایت جمعی قرار می‌گیرد. این موضوع در داستان‌هایی که بسامد روایتگری اوّل‌شخص‌های آنها، بیشتر از «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» است نیز صادق است.

ب) در داستان «ژولی و ژولیا»، ویژگی‌های مهمی درباره کنش‌های داستان به صورت مقدمه‌وار پرداخته شده‌اند:

۱. در نخستین جمله، کنش «نام‌گذاری» به شکل جمعی صورت گرفته است و در ادامهٔ داستان تا انتها از آن استفاده می‌شود.

۲. «او»، «بقیه» یا «همه»، «دیگری» داستان هستند که در طول روایت همواره در تقابل با «ما»ی روایتگر قرار خواهند گرفت و «ما» بنا به مواجهه با اعضای این «دیگری»، کنش‌های داستانی خواهد داشت.

۳. راوی، اعضای «ما»ی روایتگر داستان را معرّفی می‌کند و بین «من» و عضو دیگر گروه «ما»، فاصله‌گذاری انجام می‌دهد.

۴. ژولی، شخصّیت کنش‌یار[1] داستان است که اتّفاق‌ها حول محور او شکل می‌گیرند

1. Catalyst

و حضور او در همین ابتدا به کشمکش بدل می‌شود. تمرکز شخصیت‌های داستان، معطوف به اوست. در واقع او، سوژهٔ مشترک روایت است.

نخستین کنش جمعی داستان، عمل روایتگری مشترک است که هر دو اصل همکاری و هماهنگی را نشان می‌دهد:

۱. در عمل داستانی که جایگاه مشابه راویان و تأکید داستان بر این مسئله است که با افعال جمع مشخّص می‌شود: «مطمئن بودیم از آنجا چیزی نمی‌توانند ببینند. ما صد بار این کار را کرده بودیم تا ببینیم ته کوچه، درست بعد از درخت چنار وسط کوچه، دیده می‌شود یا نه» (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۰).

۲. در گفت‌وگو که هر دو به صورت مشترک مخاطب قرار می‌گیرند: «سجاد گفت: «شما می‌دونید شعرگو کیه؟» ما دوتایی بلند با هم گفتیم: «همون که شعر می‌گه دیگه!» سجاد از صدای بلند ما گوشش را گرفت...» (همان: ۱۲).

۳. در افکار: «ما احساس می‌کردیم خودش فکر می‌کند پنیر را لای لقمه‌اش گذاشته است» (همان ۱۱).

۴. در واکنش شخصیت‌های دیگر: «اولین بار که توی مدرسه حسابی بهمان خندیدند، وقتی بود که به شاعر گفتیم شعرگو» (همان: ۱۳).

۵. در اشاره‌ها: «بابای دوستمان فاطی می‌گفت...» (همان: ۱۲).

موضوع مهم دیگر این است که توجه راویان در بیشتر قسمت‌های روایت به خیر جمعی‌شان معطوف است و در طول داستان به سوی آن حرکت می‌کنند و اشاره‌های بسیاری به این نوع موقعیّت/ هدف/ نیّت‌های مشترک دارند:

- «در یک صلح‌نامهٔ توافقی پذیرفتیم که اسم ژولی را هر دو با هم و یک‌هو و هم‌زمان انتخاب کردیم» (همان: ۱۰).

- «دیدن ژولی از نزدیک و تماشای زندگی‌اش برایمان از هر کاری سرگرم‌کننده‌تر بود» (همان: ۱۳).

- «ما مستثنی بودیم. بابا امجد قدغن کرده بود» (همان: ۱۵).

- «ما عهد می‌بستیم که به پنجره نگاه نکنیم» (همان: ۱۶).

پ) در ابتدای داستان «گهرباران»، راوی علاوه بر فضاسازی برای ادامهٔ داستان، داده‌های مهمّی را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد:

۱. راوی خود و همسرش را به عنوان زوج هم‌سفر معرّفی می‌کند. این زوج تا انتهای داستان در بخش‌های مربوط به زمان حال، در ابتدا بیشتر موارد با افعال جمع، کنش‌های داستان را پیش می‌برند، ولی هرچه به سمت پایان داستان پیش می‌رویم، کنش‌ها به نفع راوی مفرد تغییر می‌کند.
۲. در همین آغاز و به دنبال آن در ادامهٔ داستان، اغلب ذهنیّت‌های راوی به صورت شخصی نقل می‌شود.
۳. در آغاز داستان مشخّص می‌شود که تصمیم برای سفر، تصمیم شخصی راوی بوده است و به صورت مشترک گرفته نشده است.
۴. مؤلفه‌هایی در همین ابتدای داستان نشان‌دهندهٔ تغییر حالت رابطهٔ این زوج از صمیمیّت و اشتراک به بی‌تفاوتی و فاصله است که در بخش‌های مختلف داستان به اشکال گوناگون برجسته می‌شود.

در هر دو گروه که مرد، عضوی از آنهاست، ویژگی‌های جمع‌بودگی با ابزار پنج‌گانه در نمونه‌های زیر مرور خواهد شد:

۱. در عمل داستانی: «حرفی نمی‌زنیم... جاده می‌رود بالای کوه، ما هم می‌رویم. می‌پیچیم و دماوند از پشت یک وانت گوسفند، بیرون می‌آید» (حبیبی، ۱۳۹۵: ۶۹).
۲. در گفت‌وگو: [دایی یحیا] «نفسی کشید. در را باز کرد و انگار نه انگار که به ما می‌گوید. گفت: «قشنگ نیست؟»» (همان: ۷۳).
۳. در افکار: ---
۴. در واکنش شخصیت‌های دیگر: «مرد یک لحظه ایستاد. رویش را برگرداند سمت ما و پرسید: «کجا؟»» (همان).
۵. در اشاره‌ها: «زن‌دایی به موج‌هایی که تا زیر پایمان می‌آمدند نگاه می‌کرد... من به آن وسط‌مسط‌ها نگاه کردم که با هم همه‌جا را دیده باشیم» (همان: ۷۴).

در مقابل، فردگرایی راوی در داستان، بارها بارزتر از گروه‌گرایی اوست:

۱. در عمل داستانی: در طول داستان بسیاری از کنش‌ها، فردی هستند و راوی این کار را انجام می‌دهد: «دیگر نخواستم بشمرم. نمی‌دانستم «به» را کلمه حساب کنم یا نه. دراز کشیدم. از بین دو صندلی می‌دیدمش» (حبیبی، ۱۳۹۵: ۷۲-۷۱).
۲. در گفت‌وگو: «از پنجرهٔ سمت زنم می‌گویم: «مجتمع سازمانی کارکنان برق»» (همان: ۷۲).
۳. در افکار: در سراسر داستان، افکار شخصی راوی به صورت غالب، نقش پیش‌روندگی را در روایت ایفا می‌کند و نمونه‌های زیادی از آن در طول داستان دیده می‌شود.
۴. در واکنش شخصیت‌های دیگر: «دایی صدایم زد» (همان: ۷۱).
۵. در اشاره‌ها: «حالا اگر خودم را آنقدر کوچک کنم که داخل آن فلاسک چای جا شوم، باز هم باور نمی‌کند که از اول صبح برای دیدن خانهٔ دایی یحیا به اینجا نکشانده‌امش» (همان: ۷۴).

مشخّص است جنس عمل‌های داستانی مشترک، بیش از آنکه قصدیّت جمعی را نشان دهد، کنش‌هایی را نشان می‌دهد که تاحدّی مبیّن همکاری و هماهنگی هستند، امّا ویژگی خاطرجمعی و خیر جمعی در آنها دیده نمی‌شود. در نهایت به نظر می‌رسد در حالتی که کنش‌های جمعی بر کنش‌های فردی متن غلبه داشته باشند، شناسایی عناصر کنش و رخدادهای معطوف به جمع ساده خواهد بود؛ همان‌گونه که در داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» دیده می‌شود. امّا مواجهه با متن تشکیل شده از مجموع کنش‌های فردی و جمعی پیش‌برندهٔ داستان، نیازمند مداقه و ریزبینی در کنش‌هاست تا تشخیص داده شود که آیا عملکرد فردی در داستان هم‌راستا با خیر جمعی، همکارانه، همراه با خاطرجمعی و هماهنگی پرداخته شده‌اند یا خیر. در داستان «ژولی و ژولیا» که متشکل از کنش‌های فردی و جمعی است، این امر تاحدّ زیادی قابل مشاهده است، امّا در مقابل در داستان «گهرباران» به نظر می‌رسد که منشأ کنش‌های پیش‌برندهٔ داستان، اعم از پارهٔ نخست آغازگر و پارهٔ دوم یادآورنده، منحصر به فرد غالب ما-روایت است.

شکل ۶- مقایسه کنشگری در سه داستان

هویّت‌پردازی شخصیت‌ها

کارکرد زاویه‌دید اوّل‌شخص جمع در شخصیت‌پردازی بسیار قابل تأمّل است؛ زیرا وضعیّت پارامتریک آنگونه که بارت به آن اشاره می‌کند، در واقع به ثابت بودن عنصر طیّ تغییرات بازمی‌گردد (Barthes, 1975: 249) و زاویه‌دید نیز به دلیل ماهیّت تداومی‌اش می‌تواند در این بین بستری مناسب برای کنشگری باشد. به بیان دیگر، عضویّت در گروه، خود نوعی ویژگی برای شخصیت داستانی به حساب می‌آید و زاویه‌دید می‌تواند راهی برای نمایش دادن این عضویّت در گروه باشد. بنابراین جدا از دسترسی مؤلف برای پرداخت داستانی توسط ما-راوی، گروه بودن راویان خود می‌تواند بیانگر بخشی از شخصیت آنها باشد. در چنین حالتی، کاربرد زاویه‌دید «ما»، فنی برای پرداخت شخصیت نیز خواهد بود. به‌ویژه اگر در داستان، تغییر زاویه‌دید رخ داده باشد، به برجسته‌سازی[1] این فن کمک خواهد شد.

از طرف دیگر، گروهی از روایت‌شناسان مانند مارگولین، یکی از راه‌های شناسایی روایت جمعی را در این می‌داند که شخصیت قهرمان در داستان، شخصیتی جمعی باشد؛ مثل گروهی از کارگران یک کارخانه (Margolin, 2000: 594). در این راستا برای فهم کیستیِ قهرمان می‌توان از ویژگی‌های قهرمان که میکه‌بال معرفی می‌کند، استفاده کرد:

1. Foregrounding

«شخصیت‌پردازی همه‌جانبه، حضور پیاپی به‌ویژه در بزنگاه‌های داستان، هویّت مستقل، آغازگری کنش‌ها و بیشترین ارتباط با شخصیت‌های متعدّد دیگر» (Bal, 1997: 132). برآیند شناخت شخصیت با معیارهای بال، در حالت درون‌رویداد بودن ما-راوی، به تشخیص روایت جمعی منجر خواهد شد.

الف) در داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»، گروهی از مردان بازنشستهٔ شهر ساری در موقعیّتی منحصربه‌فرد قرار گرفته‌اند. فاصله‌گذاری میان این گروه و سایر مردم شهر در اغلب خطوط داستان، مبرهن است. در حقیقت آنچه درباره اعضای گروه راویان داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» رخ می‌دهد این است که نویسنده به آنها نقش یک واحد شخصیت جمعی را می‌دهد و همگی آنها را به صورت مشترک به قهرمان داستان بدل می‌کند. فنون فاصله‌گذار این داستان را می‌توان در دو ساحت محتوایی و ساختاری برجسته کرد:

۱-در بُعد محتوایی، هر دو حالت وجدان جمعی و بازنمایی جمعی در داستان دیده می‌شود. وجدان جمعی در قسمت‌هایی از داستان بروز می‌کند که ما-راوی خودش را در قبال حل ماجرای پیش‌آمده مسئول می‌داند: «گفتیم برویم با حاج بمانی حرف بزنیم تا بلکه خودش اینها را ببرد آی‌دشت... با سید هم بایِست حرف می‌زدیم تا مبادا به فکر تقاص بیفتد...» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۹۵). از سوی دیگر بازنمایی‌های جمعی، نمادهایی تجریدی از واقعیّت اجتماعی‌اند که در داستان با تلاش، رفت‌وآمد و پیگیری این ما-راوی نشان داده می‌شود.

۲- گزینش زاویه‌دید «ما» که به صورت تلویحی حاوی پیش‌فرض تقابل‌های دوگانی است؛ زیرا همان‌طور که اشاره شد، «ما» همیشه در رویارویی با دیگر/ دیگران پدید می‌آید. وقتی ما-راوی به عنوان زاویه‌دید غالب (نسبت به سایر زاویه‌دیدها) در داستان انتخاب می‌شود، به دلیل ماهیّت سیّال خود نیاز دارد تا در طول داستان به صورت مداوم تقویّت شود. این تقویّت‌شدگی در داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»، در دو شاخه پی گرفته شده است؛ یکی تأکید راوی بر اعضای خود که به اشکال آن اشاره شد و دیگر، تمایز سبکی راوی است که با کاربرد صورت‌های

زبانی متداول تفاوت دارد. در واقع فرآیند تفاوت قائل شدن یا قیاس که یکی از مهم‌ترین فنون شخصیت‌پردازی به حساب می‌آید، در روایت‌های بهره‌مند از عامل روایتگر جمعی، ویژگی‌ای ذاتی خواهد بود که به گروه‌گرایی راوی کمک می‌کند. هر سه شکل معمول قیاس روایی یعنی قیاس اسامی (کنان، ۱۳۸۷: ۹۵)، قیاس موقعیّت یا محیط (همان: ۹۶) و قیاس میان اشخاص (همان: ۹۷) می‌تواند با پررنگ کردن تفاوت‌ها، عامل تقویّت‌کنندهٔ گروه راویان در طول داستان باشد.

ب) در داستان «ژولی و ژولیا»، حضور ژولی باعث می‌شود که رویدادهای درون خانواده در بازهٔ زمانی حضور او مرور شوند و در واقع نگرش دو خواهر نسبت به رویدادها، به آنها محورّیت می‌دهد. آنها حوادث را بر اساس تأثیری که می‌پذیرند، گزارش می‌کنند. می‌توان برای هر یک از معیارهای بال، نشانه‌هایی در این داستان یافت:

۱- شخصیت همه‌جانبه: علاوه بر اینکه بخشی از شخصیت هر دو خواهر در دوقلو بودن نمود می‌یابد و در بخش زیادی از داستان، تجربه‌ها را به صورت مشترک نقل می‌کنند، به صورت مجزا نیز ویژگی‌هایی از آنها نمایان می‌شود که تعمّد مؤلف را درباره شخصیت‌پردازی نشان می‌دهد.

به صورت مجزا: - «من، ساجده، عاشق رنگ قرمز نقاشی گاو روی شیشه بودم و مائده، عاشق رنگ آبی‌اش» (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۰).

- «امّا من [مائده] به فکر چیزهای بزرگ‌تری بودم. هرچه که بود، من بیست دقیقه از ساجده بزرگ‌تر بودم و بعد از سجاد به‌نوعی مسئول خانواده می‌شدم» (همان: ۱۶).

به صورت مشترک: «خودمان این اسم را روی خودمان گذاشتیم» (همان: ۹).

۲- حضور پیاپی شخصیت راویان، دوباره به واسطهٔ عمل روایتگری و بودن در بخش‌های مختلف، چه از طریق حضور مستقیم و چه آگاهی‌یابی از طریق شنیده‌ها، دیده می‌شود. یکی از راویان به این موضوع اشارهٔ مستقیم دارد: «ما، یعنی من، مائده و خواهر دوقلوم ساجده با هم عهد کردیم که تمام اتّفاقات را برای هم تعریف کنیم» (همان). به دنبال این جمله، خلأیی که از حاضر نبودن یکی از راویان در برخی بخش‌ها

ایجاد شده، پوشانیده می‌شود.

۳- هویّت مستقل و ارتباط با سایر شخصیت‌ها: که شامل مؤلفه‌های پرشمار مداومی از محوریّت این دو خواهر و شکل گرفتنِ حوادث پیرامون آنهاست.

۴- آغازگری کنش‌ها: همان‌طور که در سطرهای آغازین داستان نقل شد، روند آغازگری کنش‌ها در طول داستان نیز توسط دو خواهر انجام می‌پذیرد.

پ) در داستان «گهرباران» برخلاف هر دو داستان پیشین، راوی حوادث هر دو گروه را با محوریّت نقش خودش [و نه خودش + دیگران به صورت ممتد] تعریف می‌کند؛ در موقعیّت زمانی حال به عنوان کنشگر اصلی و در موقعیّت زمانی گذشته به عنوان بیننده‌ای که هم‌زمان در حال تجربهٔ رخدادهاست. او از فعل‌های جمع برای نشان دادن فعّالیّت‌های مشترک استفاده می‌کند، نه لزوماً دیدگاه مشترک میان خود و سایر اعضای دو گروه. بر اساس معیارهای بال می‌توان فعّالیّت‌های ذکرشدهٔ او را در دسته‌بندی زیر جای داد:

۱- شخصیت همه‌جانبه: نقش گروه در داستان اساساً به شخصیت‌پردازی راوی منجر شده است؛ چه در زمان حال که نشان‌دهندهٔ وضعیت حاضر اوست و چه در زمان گذشته که باعث می‌شود ابعادی از زندگی او روشن شود. به‌ویژه جایی که اعضای دو گروه در داستان، مسبّبِ واکنش‌های شخصی راوی می‌شوند: «زن‌دایی برگشت و یک مشت تخمه ریخت کف دستم. تخمه‌ها را کف دستم نگه داشتم، همه از عرق چسبیدند به هم. آن‌وقت‌ها کف دستم خیلی عرق می‌کرد. باید فوت می‌کردم تویش. بزرگ‌ترین مشکل زندگی‌ام همین بود» (حبیبی، ۱۳۹۵: ۷۱).

۲- حضور پیاپی: در این بخش، حضور فردی راوی در همه‌جا احساس می‌شود؛ در حالی که دو گروه صرفاً در بخش‌های مدّنظر او به شکل مقطعی حاضر می‌شوند.

۳- هویّت مستقل و ارتباط با سایر شخصیت‌ها: جز راوی، تمام شخصیت‌ها به مدد نسبتی که با راوی دارند، شناخته می‌شوند: همسر راوی، دایی راوی، زن‌دایی راوی. بنابراین در واقع تنها هویّت مستقل داستان از آنِ راوی است و دیگران با توجه به نقش مرکزی او تعریف می‌شوند.

۴- آغازگری کنش‌ها: همان‌طور که در سطرهای آغازین داستان نشان داده شد، در ادامه نیز ذهنیّت راوی است که فرآیند روایت را پیش می‌برد.

در مجموع به نظر می‌رسد که با معیار قرار دادن شخصیت‌پردازی، داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» موفّق شده است که در طول داستان، تصویری نه جامع و کامل امّا قابل تصوّر از شخصیت گروهی ترسیم کند. داستان «ژولی و ژولیا» در پرداخت، متکّی به زوج بودن شخصیت راوی خود است؛ امّا این زوج به شخصیت داستانی واحد بدل نمی‌شوند و هر دو راوی هم به صورت مجزا و هم به صورت مشترک، همواره از ویژگی‌های اشتراکی خود برای پیش‌بُرد روایت، استفاده‌های معناداری دارند که در فرم داستان نمود دارد. با این حال همان‌گونه که اشاره شد، پرداخت این شخصیت‌ها، آنها را به شخصیت جمعی واحد بدل نمی‌کند. در مقابل نقش گروه‌گرایانهٔ راوی در داستان «گهرباران»، کارکردی غیر فرمی دارد و صرفاً بخشی از فن محتوامحور مؤلف برای پرداخت شخصیت فرد راوی، به تنهایی است. در واقع راوی، شخصیتی مفرد است که در صورت لزوم، با دیگران، جمع‌هایی را تشکیل می‌دهد و مجدد به حالت مفرد بازمی‌گردد.

شکل ۷- مقایسه هویّت‌پردازی در سه داستان

گفتمان جمعی

صورت نهایی و کامل ما-روایت، بر اساس گفتمان منسجم جمعی شناسایی می‌شود که در آن چشم‌انداز روایی در چهار ویژگی بی‌انقطاع صورت گروهی دارند. در واقع

مخاطب باید مجاب شود که گروه همواره از «منابعی مشترک برای دانستن، فهمیدن، گفتن و عمل کردن» (کوری، ۱۳۹۵: ۱۰۶) استفاده می‌کند.

شکل ۸- سطوح روایی ما-روایت تراز

در بررسی سطح بازنمایی گفتمان سایر حالت‌های ما-روایت می‌توان مبنا را نزدیک بودن به صورت مثالی در نظر گرفت. بدین ترتیب هرچه اجزای پیشتر بررسی شده در داستان‌ها به سمت گفتمان منسجم گروهی میل کنند، عیار جمعی بودن ما-روایت بیشتر خواهد بود.

الف) بر اساس آنچه تا این قسمت بررسی شد، به نظر می‌رسد که اگر «من» بازگوکننده در داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» حضور نمی‌یافت، اینگونه به نظر می‌رسید که روایت با تغییر دیدگاه روایی و ثابت ماندن صدای روایت توانسته است یکپارچگی گفتمانی خود را حفظ کند. تغییر دیدگاه روایی در این داستان تحت تأثیر ویژگی عدم تعیّن ارجاعی (Fludernik, 2011: 101) در ضمیر «ما»، بازنمایی‌های صریح ندارد و باید آن را در میان خطوط روایی به شیوهٔ تلویحی یافت. برای مثال آنچه درباره پر کردن خلأ آگاهی در فاصله‌های زمانی گفته شد، نشانه‌ای برای تغییر چشم‌انداز روایت است که چون ذیل صدای مشترک «ما» قرار می‌گیرد، حقیقت‌مانند و پذیرفتنی به نظر می‌رسد. امّا چون «من» بازگوکننده هرچند مختصر در داستان حضور دارد، نمی‌توان صدای روایت را در هر دو سطح اول و دوم، مشترک در نظر گرفت. اشتراک صدا تنها مربوط به سطح دوم روایت است.

ب) در داستان «ژولی و ژولیا» علاوه بر تغییر دیدگاه روایی از فردی به فرد دیگر و از این دو فرد به حالتی جمعی، صدای روایت نیز یکپارچه نیست. یکی از عوامل تأثیرگذار بر این موضوع، پراکندگی زاویه‌دیدهاست که چون در آن، داده‌ها بین شخصیت‌ها تقسیم شده است و داستان یکسانی آگاهی شخصیت‌ها را نشان نمی‌دهد، پس نمی‌توان شیوهٔ

بازنمایی را واحد در نظر گرفت. بدین ترتیب به نظر می‌رسد که کاربرد روایت جمعی در بازنمایی داستان «ژولی و ژولیا» نیز در سطح تکنیکی باقی مانده است.

پ) در داستان «گهرباران» در هر دو موقعیّت دیدگاهی و صدا، راوی اوّل‌شخص است. او تنها برای مقاطعی کوتاه در موقعیّت جمعی قرار می‌گیرد؛ ولی این موقعیّت‌ها، منقطع و تعمیم‌ناپذیر به کل هستند.

بنابراین هیچ‌یک از سه داستان بررسی‌شده به طور کامل از ما-روایت در سطح گفتمانی[1] بهره‌مند نیستند. امّا در عین حال می‌توان بر اساس عمق کاربرد ما-راوی از منظر دیدگاه و صدای روایی، طبقه‌بندی‌ای را ترتیب داد که در آن داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» با بیشترین قرابت به سطح گفتمانی در صدر قرار می‌گیرد؛ سپس داستان «ژولی و ژولیا» خواهد بود و در آخر، داستان «گهرباران» که اصلاً نمی‌توان ما-روایت آن را حتّی در سطح زاویه‌دید ما-روایت در نظر گرفت.

نتیجه‌گیری

نخست باید در نظر داشت که روایت‌های جمعیِ حاصل از زاویه‌دیدهای ترکیبی، در زمرهٔ روایت‌های جمعی فنّی قرار می‌گیرند و ما-راوی نمی‌تواند در آنها صورت گفتمانی داشته باشد. معیارهای بررسی نیز باید ناظر بر هر دو ساحت صوری و محتوایی مشخّص شوند. بنابراین با اتّکا به چهار قاعده می‌توان در زاویه‌دیدهای ترکیبی، ما-روایت فنّی را بازشناخت.

گستردگی صوری ما-روایت در قیاس با سایر زاویه‌دیدها

یکی از معیارهای ابتدایی و قابل تشخیص در مواجهه با داستان‌ها، بررسی حجم متنیِ روایت‌شده با ما-راوی نسبت به سایر زاویه‌دیدهاست. هرچند این معیار به تنهایی نمی‌تواند نشان‌دهندهٔ جمعی بودن/ نبودن یک روایت باشد، اصل مهمی است که لازم است در هر روایت جمعی رعایت شود. اگر کاربرد ما-راوی منحصر به خرده‌روایت‌هایی باشد که برای مثال در دیالوگ از آن استفاده شده است، به طور قطع می‌توان داستان را از دایرهٔ روایت‌های جمعی خارج کرد. بنابراین ما-راوی علاوه بر گستردگی متنی در

1. Discursive Level

داستان باید کنشگرانه در روایتگری نقش ایفا کند تا بتوان روایت را در حوزهٔ روایت‌های جمعی قلمداد کرد. همچنین جایگاه «من» می‌تواند نقشی مکمّل و پیش‌برندهٔ اهداف گروه را ایفا کند یا در موقعیّتی مرکزی و فرافکنانه قرار بگیرد و در واقع گروه در چنین حالتی به حاشیه رانده شود تا صرفاً نقشی مکمّل برای بروز ابعاد روایی شخصیت باشد. در نتیجه وقتی «من» از عضویّت در گروه برای هرگونه دستیابی به اهداف شخصی در داستان بهره می‌برد، حدّاقل خرده‌روایتی که او در آن ایفاکنندهٔ نقش راوی است، نمی‌تواند در خدمت روایت جمعی، کارکردی گفتمانی داشته باشد و در بهترین حالت، در سطح تکنیک باقی می‌ماند. در مقابل وقتی «من» روایتگر به صورت تشخّص‌یافته از گروه جدا می‌شود تا روشن‌کنندهٔ بُعدی از راهبردهای گروه باشد، خرده‌روایت اوّل‌شخص او در دل گفتمان کلّی داستان، عنصری تکمیل‌کننده و متناسب خواهد بود.

کنشگری جمعی

فارغ از عمل پایه‌ای روایت به صورت جمعی، اعضای «ما» باید مطابق اصول «هماهنگی»، «همکاری» و «خاطرجمعی» برای یک خیر جمعی یا هدف مشترک تلاش کنند تا بدین ترتیب کنششان جمعی به حساب بیاید. در تلقّی کنش جمعی می‌توان میان افعالی چون «احساس کردیم، فکر کردیم، تصمیم گرفتیم و...» و «رفتیم، خوردیم، گشتیم و...» تمایز قائل شد. این تمایز در واقع اساس سطح‌بندی روایت‌های جمعی از منظر دسترسی راویان به ذهنیّت‌ها را نشان می‌دهد. بدین ترتیب می‌توان کنش‌های متفاوتی را برای راویان گروهی در نظر گرفت و این تفاوت همچنین می‌تواند معیار مناسبی برای درجه‌بندی روایت‌های جمعی از منظر منطق داستانی باشد.

مرجعیّت گروه با نمایش ذهنیّت مشترک

دال مرکزی داستان در روایت‌های جمعی باید موضوعی مورد وفاق گروه «ما» باشد؛ به این معنا که کانون توجه گروه راویان، معطوف به موضوعی مشخّص قرار گیرد و روایت حولِ محور این موضوع شکل گیرد. اهمیّت موضوع مشترک تا اندازه‌ای است که می‌تواند خود دلیلی بر ایجاد گروه شده باشد. یعنی معیار تشکیل «ما» اساساً موضع‌گیری اعضا در قبال موضوعی مشخّص است که به آنها هویّتی اشتراکی می‌دهد و در مقابل

سایر افراد را در موقعیّت دیگری/ دیگران قرار می‌دهد. این وفاق گروه را به عنوان مرجع در داستان نمایش می‌دهد و فردگرایی را کم‌رنگ می‌کند.

ارائهٔ گفتمان جمعی

هر اندازه چشم‌انداز روایت به صورت جمعی نزدیک شود، ابعاد جمعی گفتمان روایی تقویت خواهد شد. همبستگی عناصر گفتمان‌ساز در یک داستان در کنار صدای مشترک، به یاری چهار عنصر مهم مشترک یعنی دانش، فهم، گفتن و کنش حاصل می‌شود. بدین ترتیب در هر داستان برخوردار از زاویه‌دید ترکیبی، هرگاه ما-راوی این عناصر را به شکل گروهی به کار گیرد، داستان به ما-روایت تراز نزدیک خواهد شد. همان‌گونه که مشخص است، بررسی چنین شاخصه‌ای در گرو مطالعهٔ تجمیعی سایر عناصر داستان است.

منابع

احمدی، افسانه (۱۳۹۷) «ژولی و ژولیا»، در: کشتن به سبک خانگی، تهران، نیماژ.

بیشاپ، لئونارد (۱۳۹۸) درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی، ترجمهٔ محسن سلیمانی چاپ هفتم، تهران، سوره مهر.

جاهدجاه، عباس و لیلا رضایی (۱۳۹۲) «بررسی نظری و کاربردی روایت اوّل‌شخص جمع»، در: جستارهای ادبی، ش. ۱۸۲، صص ۴۷-۷۴.

حبیبی، حامد (۱۳۹۵) «گهرباران»، در: پلک ماهی، تهران، چشمه.

شهبازی، نسترن و بهادر باقری و حسین بیات (۱۳۹۹) «ما-راوی مشوش خانه‌روشنان گلشیری؛ چراییِ یک روایتگری مبهم»، در: نقد ادبی، ش ۵۱، صص ۳۱- ۶۲.

شهبازی، نسترن و حسین بیات (۱۴۰۱) «ظرفیت‌های زبانی ما-راوی: ملاحظات کاربرد ضمیر اوّل‌شخص جمع در روایتگری»، در: نقد و نظریه ادبی، ش ۱۴، صص ۱۴۷- ۱۷۱.

---------- (۱۴۰۲) «شرحی بر قصیدهٔ جملیه یا شرحی بر روایت یک خاطرهٔ جمعی»، در: جستارهای ادبی، ش ۲۲۰، صص ۱۷- ۶۵.

شهبازی، نسترن و بهادر باقری و عفت نقابی (۱۴۰۳) «در مسیر ما با آنها؛ ساخت نشانه‌مبنای داستان ملخ اثر هوشنگ گلشیری»، در: پژوهشنامه ادبیات داستانی، ش ۴۹، صص ۲۰۱-۲۲۰.

صافی، حسین (۱۳۹۴) شناخت‌نگری در ادبیات داستانی، تهران، سیاهرود.

علیزاده، فرحناز (۱۴۰۰) گذری بر زاویه‌دیدهای مدرن، تهران، پلات.

غبیشاوی، علی (۱۳۹۲) بی‌مترسک، تهران، نگاه.

فالر، راجر (۱۴۰۲) زبان‌شناسی و رمان، ترجمهٔ محمد غفاری، ویراست سوم، تهران، کتاب بهار.

کنان، شلومیت (۱۳۸۷) روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران، نیلوفر.

کوری، گرگوری (۱۳۹۵) روایت‌ها و راوی‌ها، ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ دوم، تهران، مینوی خرد.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۲) «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»، در: نیمه تاریک ماه، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

لینت‌ولت، ژپ (۱۳۹۸) ابعاد روایت‌پردازی: مضمون، ایدئولوژی، هویت، ترجمهٔ نصرت حجازی، تهران، علمی و فرهنگی.

میر، فردریک‌دبیلو (۱۳۹۹) روایت و کنش جمعی، ترجمهٔ الهام شوشتری‌زاده، تهران، اطراف.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۹) شناسنامهٔ داستان و داستان‌نویسی، تهران، لوگوس.

Bal, Mieke (1997) Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, 2d ed. Toronto: Toronto Univ. Press.

Barthes, Roland (1975) "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative" in Narrative and Narratives. vol. 6. No. 2. pp. 237-272.

Bekhta, Natalya (2017) "We-Narratives: The Distinctiveness of Collective Narration" in Narrative. Vol. 25. No. 2. pp. 164-181.

Fritsch, Eather (2008) "Gossip" in Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. David. Herman, Manfred. Jahn, and Marie-laure. Ryan (eds.). London: Routledge. pp. 304-305.

Fludernik, Monika (2011) "The Category of 'Person' in Fiction: You and We Narrative-Multiplicity and Indeterminacy of Reference" in Current Trends in Narratology. Greta Olson (ed.). NY: de Gruyter. pp. 41-101.

Margolin, Uri (2000) "Telling in the Plural: From Grammar to Ideology" in Poetics Today. Vol. 21. No.3. pp. 591–618.

Tuomela. Raimo (2007) The Philosophy of Sociality The Shared Point of View. New York: Oxford Univ. Press.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و چهارم، پاییز ۱۴۰۳: ۹۳-۶۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۲۰
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی زمینه‌های تاریخی- اجتماعی اندیشه و آثار «بانو نصرت امین»

سید حمیدرضا رئوف [*]
قدرت‌الله خیاطیان [**]
عظیم حمزئیان [***]

چکیده

بررسی زمینه‌های تاریخی و اجتماعی آثار به معنای تعمیق بیشتر دربارهٔ زمینه‌ها و زمانه‌ای است که افکار نویسنده در تلاقی سه محور تاریخ، موقعیت و فردیت به اتخاذ رویکردها و ترجیح و برآمدن اندیشه‌های خود نائل می‌شود. منظری که در مطالعهٔ تاریخ ادبیات باید به آن توجه شود. در این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی با بررسی زمینه و زمانهٔ حیات «بانو امین اصفهانی»، خط سیری از حیات بانو امین و وقایع و رویدادهای مربوط به دوران او ترسیم شده است که در آن با اشاره به زمانه و اوضاع فرهنگی و اجتماعی، زمینه‌ها و دلایل اقدامات مختلف و نگارش تألیفات متعدد او بیان می‌شود. نتیجه آنکه این مقاله خط سیر تاریخی را از حیات بانو امین ترسیم می‌کند که در آن با معرفی سیر و ترتیب تاریخی آثار او، کیفیت ادبی و نسبت محتوای آثارش را با تحولات اجتماعی روزگار او بیان می‌کند. خصیصهٔ ادبی غالب در آثار امین، روانی و صراحت بیان در توضیح افکار و اندیشه‌هاست. امین حتی در بیان رویکردهای عرفانی در تفسیر نیز در عین کاربرد صناعات ادبی مختلف، بیانی روان و ساده را به خدمت گرفته است. این رویکرد وی به دلیل دغدغه‌اش دربارهٔ ترویج اندیشه‌های خود در ارتباط با فضای

[*] دانشجوی دکتری تصوف و عرفان اسلامی، دانشگاه سمنان، ایران ha.raoof@semnan.ac.ir
[**] نویسنده مسئول: استاد گروه ادیان و عرفان دانشگاه سمنان، ایران Khayatian@semnan.ac.ir
[***] دانشیار گروه ادیان و عرفان، دانشگاه سمنان، ایران ahamzeian@semnan.ac.ir

CC BY NC

فرهنگی و اجتماعی است. امری که به درک بهتر ما از سیر تحولات فکری و رویکردهای بانو امین کمک می‌کند.

واژه‌های کلیدی: نصرت امین، مخزن‌العرفان، گاه‌شماری، تاریخ اجتماعی و تاریخ اندیشه.

مقدمه

شناخت شخصیت‌های مهم و برجسته تاریخی یا علمی از مجرای آثار آنها میسر می‌شود. آثار و تألیفات واجد رویکردها و نظریه‌های مختلف فرد است. با این حال محتوای آثار برای درک و شناخت همهٔ جوانب فکری و اندیشه‌ای آن افراد کافی نیست؛ زیرا انسان و افکار او در مثلث زمان، مکان و تجربهٔ فرد ساخته می‌شود و آثار متضمن بخشی از ماحصل پیوند این سه‌گانه است. در حقیقت آثار و تألیفات دربارهٔ اندیشه‌ها و رویکردها سخن می‌گویند، اما دربارهٔ زمینه‌های شکل‌گیری و تحولات یا رشد آنها و دلایل ترجیح یا کنار گذاردن برخی رویکردهای دیگر خاموشند. از همین‌رو شناخت افراد و فهم آثار بدون درک تاریخ و روزگار مؤلف، فاقد معرفت دقیق خواهد بود. اهمیت این موضوع در تألیفات با رویکرد فرهنگی و اجتماعی، دوچندان می‌شود.

درک روزگار مؤلف و رویدادهای تاریخی مبتنی بر آن، نقش مهمی در شکل‌گیری و ابراز اندیشه‌هایی دارد که وی در آثارش منعکس کرده است. آگاهی از سیر افکار و فرایند کمال فکری در آثار مؤلف نیز می‌تواند نقش مهمی در فهم ما از رویکردها و اندیشه‌های او داشته باشد؛ زیرا این فرایند می‌تواند واجد تغییراتی در اندیشهٔ فرد باشد. موضوعی که نقش و اهمیت ورود تاریخ به ادبیات را برجسته می‌سازد. به مدد این امر می‌توان به زمینه‌ها و دلایل تغییر در نگرش و تضاد محتوایی بین دو اثر از یک مؤلف پی برد و دلیل تأکیدها و چرایی برخی چارچوب‌بندی‌ها در اندیشه و زمینه‌های فکری فرد را شناسایی کرد (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۹۵).

زندگی‌نامه‌ها و مقدّمات مربوط به آثار تاحدودی به معرفی بافت تاریخی می‌پردازند و نقش مهمی در توصیف زمینه‌های تاریخی- اجتماعی دارند و می‌توانند متضمن سیر تاریخی حیات مؤلف، تحولات فکری و مکتوبات او نیز باشند. البته این قالب، ضروریِ زندگی‌نامه‌ها یا مقدّمات آثار نیست و گسست میان تاریخ و متن در بسیاری از تألیفات مشاهده می‌شود و ضرورت بررسی تاریخ ادبی آثار را دوچندان می‌کند. همچنین گاه برخی افراد زندگی‌نامه‌های خودنوشتی دارند که به سیر اندیشهٔ خود اشاره می‌کنند. با این حال این محتوای روایی اغلب فاقد ارجاع به بافت فرهنگی و اجتماعی است و باید با دیگر دلالت‌های تاریخی- فرهنگی بررسی و تدقیق شود تا به عنوان خط سیری تاریخی مقبول افتد.

در مطالعه تاریخی آثار، گاه‌شماری[1]، منظری برای جای‌گذاری فرایندها، رویدادها و آثار در خط سیر تاریخی است. گاه‌شماری حیات فکری و آثار نیز به معنای بررسی تحقیقی برای تعیین دقیق تاریخ آثار و تألیفات مؤلف و پیوند آنها با بافت تاریخی حیات اوست که طی آن، آثار در ربط و نسبت با وقایع اجتماعی روزگار او قرار می‌گیرند. رویکردی که می‌کوشد اخبار (داده) را با امر واقع (تاریخ) منطبق کند (احمدی، ۱۳۹۳: ۵۰-۵۳). گاه‌شماری آثار را به دو صورت می‌توان انجام داد: با توجه به دلالت‌های درونی (محتوای آثار در ارتباط با بخش خاصی از وقایع تاریخی مؤلف) و با توجه به دلالت‌های بیرونی (تاریخ نشر آثار، اخبار مرتبط با مؤلف یا آثار او در منابع تاریخی)؛ رویکردی تاریخی که با نقد بیرونی و درونی در روش نقد تاریخی قرابت بسیار دارد (دلاور، ۱۳۸۷: ۲۴۱؛ ملائی توانی، ۱۳۸۶: ۱۴۴). فرایند گاه‌شماری حیات فکری مبتنی بر ارائه‌ای تاریخمند از زندگانی مؤلف است. با ارائهٔ این خط سیر می‌توان آثار مؤلف را از طریق دلالت‌های درونی و بیرونی منظم کرد و با توجه به شواهد، حدود تاریخی نگارش آثار را تعیین نمود.

این رویکرد را در مقالهٔ حاضر دربارهٔ آثار بانو نصرت امین به کار گرفته‌ایم. وی اولین زن مجتهدی است که تمام قرآن را با مشربی عرفانی تفسیر کرده است. زندگانی او با دوره‌ای خاص از تحولات فرهنگی و اجتماعی در ایران همراه بوده است. گذار زندگانی او از تحولات اجتماعی با محوریت جایگاه زنان در اصفهان آغاز شده و با تحولات تغییر حکومت از قاجار به پهلوی همراه بوده است. این گذار، تا افول شاهنشاهی و پیروزی انقلاب در ایران ادامه یافته تا سرانجام او در میانهٔ جنگ ایران و عراق درگذشت. وقایع متنوع حیات وی از اجتهاد تا تفسیر و از فقه تا عرفان، گذاری فرهنگی اجتماعی است که پیرنگ مداوم مسئله زنان را در خود دارد؛ موضوعی که از دید عموم زندگی‌نامه‌های او مغفول مانده و سیر زندگانی او بدون ایجاد ارتباط و پیوست با این بافت تاریخی بیان شده است. از همین‌رو ابهامات و اشکالاتی در روایت زندگی‌نامهٔ بانو امین و زمینه‌های تاریخی نگارش آثار او و حتی ترتیب این آثار(۱) بروز کرده است. با توجه به اهمیّت این آثار در فهم تاریخ ادبی آن روزگار و پیوست تحولات تاریخی- اجتماعی با محتوای آثار، مطالعهٔ تاریخ ادبی آثار بانو امین هم به درک بهتر اندیشهٔ او منجر خواهد شد، هم زمینه بهتر مطالعه و

1. Chronology

بررسی دیگر آثار آن دوران را فراهم می‌کند. حال آنکه این موارد را با تأمل در بافت تاریخی روزگار او می‌توان برطرف کرد و جنبه‌های مغفولی از زندگی او را بازشناخت.

پیشینه پژوهش

در منابع زندگی‌نامه‌ای، فعالیت‌ها و رویدادهای حیات بانو امین با ارائهٔ سیری از آثار او بیان شده است. هرچند این رویکرد می‌تواند مفید باشد، نیاز است تا سیر نگارش آثار نیز به شکلی دقیق تاریخ‌گذاری شود تا خط منطقی وقایع و رویدادها مشخص شود. از همین‌رو در منابع و تحقیقات انجام‌شده دربارهٔ بانو امین نمی‌توان منبع یا پژوهشی را دربارهٔ گاه‌شماری حیات فکری و اقدامات او یافت. البته این رویکرد که منظری روشی در بررسی احوال و آثار اشخاص دارد، رویکردی تاریخی در مطالعات ادبی است که هنوز جایگاه خود را در پژوهش‌های زبان فارسی به نحو شایسته نیافته است.

در مقالهٔ «نقش بانو امین در گسترش علوم اسلامی با تأکید بر دانش و روش تفسیری»، طیّبی (۱۳۹۹) کوشیده است تا با توجه به آثار بانو امین در حوزه‌های متعدد اخلاق، فلسفه، عرفان و تفسیر، به جوانب تأثیر اجتماعی وی بپردازد. از این‌رو از رجوع به بحث تاریخی و معرفی جنبه‌های ادبی دیگر آثار او صرف‌نظرکرده است.

در مقالهٔ «اخلاق اسلامی در آرا، آثار و اندیشه‌های بانوی ایرانی»، موضوع اخلاق سبب شده است تا کریم‌پور (۱۳۹۷)، نویسنده مقاله به برخی منابع مرتبط با موضوع اخلاق از بانو امین بپردازد. ضمن آنکه به معرفی آثار و تألیفات او فارغ از جوانب تاریخی نیز پرداخته است. اما با موضوع مقاله پیش رو، تفاوت موضوعی و رویکردی دارد.

تنها مقاله‌ای که بیشترین ارتباط را با نوشتار پیش رو در کاربرد رویکرد تاریخی به زندگی‌نامه‌ها دارد، مقاله رضاداد و طباطبایی (۱۳۸۷) با عنوان «گاه‌شماری آثار شیخ طوسی» است که به تنظیم تاریخی آثار شیخ طوسی پرداخته و سیر تاریخی نگارش آثار و خط سیر فکری او را بررسی کرده است.

با توجه به رویکرد تحلیلی، این مقاله، اقوال مندرج در منابع زندگی‌نامه و مقدمات آثار بانو امین را ذیل خط سیری تاریخی ذکر و بررسی می‌کند و پیوند محتوایی آنان را با بافت تاریخی- اجتماعی نشان می‌دهد. این خط سیر، متناسب با حیات بانو امین و

وقایع روزگار او تنظیم شده است که در آن، ایشان متناسب با موقعیت‌ها و شرایط فردی و اجتماعی خود، اقداماتی را انجام داده و آثاری را منتشر کرده است. بیان این خط سیر مشتمل مطالعهٔ تاریخ ادبی آثار بانو امین و فهم بهتر آثار و تألیفات او از منظر تاریخی است. ضمن آنکه صورت محتوایی و نوع پرداخت ادبی آثار را معرفی می‌کند که در دو بخش ارائه می‌شود: اول. تدقیق اطلاعات تاریخی دربارهٔ زندگانی امین: این اطلاعات در منابع مربوط به بانو امین با ابهام یا خطاهای تاریخی ذکر شده است؛ دوم. پیوند وضعیت اجتماعی با آثار قلمی و اقدامات فرهنگی بانو امین: در چهار دوره به ارتباط آثار و بافت تاریخی ـ اجتماعی روزگار مؤلف پرداخته خواهد شد. در هر قسمت نیز در ذیل معرفی آثار بانو امین به جنبه‌های محتوایی، ادبی و سیر موضوعی این آثار خواهیم پرداخت.

بحث اصلی

اوّل. تدقیق اطلاعات تاریخی دربارهٔ زندگانی امین

این قسمت به سه موضوع تاریخی در زندگی‌نامهٔ بانو امین پرداخته و ابهام آنها در منابع زندگی‌نامه‌ای امین را، بر اساس شواهد تاریخی در آثارش یا مدارک تاریخی بیرونی مرتفع خواهدکرد.

تدقیق تاریخ تولّد

سیّده نصرت امین اصفهانی، مشهور به بانو امین در اواخر سلطنت ناصرالدین شاه قاجار (۱۲۴۷-۱۳۱۳ق.) و در خانواده‌ای مذهبی در اصفهان متولّد شد. پدر امین، سیّد محمّدعلی حسینی اصفهانی، ملقّب به امین‌التجّار، از نوادگان خاندان خاتون‌آبادی در اصفهان بوده (مدرّس تبریزی، ۱۳۶۹، ج۶: ۳۴۹) که نسبش به میر عبدالحسین بن محمّدباقر بن میراسماعیل خاتون‌آبادی (۱۱۰۵ق) از علمای برجستهٔ دوران صفوی و مؤلف کتاب «وقایع السّنین و الأعوام» می‌رسد. مادر بانو امین نیز زهرا خانم، دختر حاج مهدی، ملقب به جناب است (اسلامیّت، ۱۳۸۹: ۶) که از خاندان شیخ‌الاسلام اصفهان بود. اعتبار این خاندان به محمّدباقر بن محمّد مؤمن شریف سبزواری، معروف به محقّق سبزواری (۱۰۹۰ق.) است که در دوران شاه عبّاس دوّم و شاه سلیمان، شیخ‌الاسلام اصفهان بود (ر.ک: مهدوی، ۱۳۷۱).

برخلاف اجماع منابع تاریخی دربارهٔ تاریخ وفات او، دربارهٔ تولدش دو تاریخ متفاوت

ذکر شده است: تاریخ ۱۳۰۸ق/۱۲۶۵ش که بر اساس آن، امین ۹۷ سال زیسته (امین، ۱۴۳۹ق: ۲۸ (مقدمه)؛ یادنامه، ۱۳۷۱: ۹؛ ریاحی، ۱۳۸۷: ۹۹) و تاریخ ۱۳۱۲ق./۱۲۷۴ش که بر اساس آن، او ۸۸ سال زیسته است (طیّبی، ۱۳۸۳: ۲۶؛ فریدهٔ عصر، ۱۳۸۹: ۸۹). این اختلاف که در منابع متأخر مربوط به حیات وی نیز راه یافته، با پژوهش طیّبی (طیّبی، ۱۳۸۳: ۲۶) مرتفع شده است؛ زیرا او به دست‌خطّی از بانو امین اشاره کرده که تاریخ تولّد خود را ۱۳۱۲ق./۱۲۷۴ش. ثبت کرده است. بر اساس پژوهش طیّبی، تاریخ تولد امین، ۲۶ ذی‌حجّه ۱۳۱۲ق/۳۰ خرداد ۱۲۷۴ش است؛ موضوعی که باید اختلاف درج تاریخ را در منابع خاتمه دهد.

تحصیل و نحوهٔ شاگردی

برخلاف فضای سنّتی آن روزگار که به تحصیل دختران و زنان کمتر توجّه می‌شد (مستوفی، ۱۳۴۳، ج۱: ۷۱۱)، والدین بانو امین به تحصیل و آموزش فرزند خود توجه داشتند و او را در چهار سالگی، روانه مکتب‌خانه کردند (یادنامه، ۱۳۷۱: ۱۲). با اتمام فراگیری او در مکتب‌خانه، بانو امین تا پانزده‌سالگی در خانه به امر تحصیل اشتغال داشت (همان: ۳۱). او در پانزده‌سالگی با پسرعموی خود، حاج میرزا آقا معروف به معین‌التجّار ازدواج کرد (اسلامیت، ۱۳۸۹: ۶). با این حال او تا سنّ چهل‌سالگی به تحصیل علوم اسلامی مداومت داشت. در منابع مختلف دربارهٔ زندگانی بانو امین، نام استادان بنام آن روزگار اصفهان به عنوان استادان او ذکر شده است (مهدوی، ۱۳۷۰: ۸۷ و ۱۳۸۴، ج۲: ۸۴۱؛ باقری بیدهندی، ۱۳۷۷: ۳۰-۳۵؛ طیّبی، ۱۳۸۳: ۳۵). ذکر این اسامی عموماً بدون پرداختن به جایگاه علمی استادان و نحوهٔ تعامل امین با آنان بوده است. این استادان عبارتند از:

- میرسیّد علی نجف‌آبادی اصفهانی (۱۳۲۶-۱۳۶۲ق/ ۱۲۸۷-۱۳۲۱ش) از استادان مکتب اصفهان در دوران مشروطه است. وی پس از فراگیری علوم اسلامی در حوزهٔ نجف، در سال ۱۳۲۹ق. به اصفهان بازگشت (مهدوی، ۱۳۸۴، ج۲: ۸۱۹) و به تدریس پرداخت. افرادی همچون شیخ محمّدتقی فشارکی (۱۴۰۵-۱۳۲۲ق)، حلقهٔ وصل حوزهٔ اصفهان با قم و جلال‌الدین همایی (۱۴۰۰-۱۳۱۷ق)، حلقهٔ وصل حوزهٔ اصفهان با تهران از شاگردان اویند.
- سیّد ابوالقاسم بن سیّد محمدباقر دهکردی اصفهانی (۱۲۷۲-۱۳۵۳ق) از

مدرّسان و فقهای اصفهان است. او از طریق پدر با آموزه‌های زهد و تقواپیشگی و از طریق دایی خود، ملاّ محمّدحسن با آموزه‌های فلسفی مکتب حکیم سبزواری آشنا شد (صدوقی- سها، ۱۳۵۹: ۱۲۵). همچنین از طریق حاج اسماعیل دربکوشکی، از مدرّسان برجستهٔ فلسفه و عرفان در اصفهان، با اندیشه‌های ملاّصدرا آشنایی کامل یافت. وی به دو حوزهٔ اخلاق و تفسیر توجّه داشت و دو کتاب مستقل با نام‌های «جنّت المأوی و الأخلاق» در حوزه اخلاق و کتاب «حاشیه بر تفسیر صافی ملاّمحسن فیض کاشانی» (۱۰۰۷-۱۰۹۱ق) را نگاشت (آقابزرگ طهرانی، ۱۴۰۸ق، ج۲: ۳۵۶). این موضوع می‌تواند از زمینه‌های توجه بانو امین به این دو حوزه تلقی شود.

- میرزا علی‌آقا شیرازی (۱۲۹۴-۱۳۷۵ق) از علمای اخلاق و عرفان اصفهان است. او پس از تحصیل در اصفهان و سپس نجف، در سال ۱۳۲۳ق به اصفهان بازگشت و تا پایان عمر در این شهر ساکن شد (ریاحی، ۱۳۸۵: ۲۵۱). تدریس و تحقیق او بر محوریّت آموزه‌های نهج‌البلاغه بود. آیت‌الله حاج رحیم ارباب (۱۲۹۷-۱۳۹۶ق) و جلال‌الدّین همایی (۱۳۱۷-۱۴۰۰ق) از شاگردان اویند.
- میرزا علی‌اصغر شریف (۱۳۸۴ق.) از شاگردان سیّد محمّدباقر درچه‌ای اصفهانی (۱۲۶۴-۱۳۴۲ق.) (مهدوی، ۱۳۸۴، ج۲: ۹۳۱) و از مدرسان سطوح در اصفهان بود (خلیلیان و منتظر القائم، ۱۳۸۵: ۱۵۵-۱۶۲).
- سیّد ابوالقاسم زفره‌ای، معروف به حاج آخوند (۱۲۶۰-۱۳۵۲ق) از مدرسان سطح در مدرسهٔ میرزا مهدی (مسجد المهدی) اصفهان بود. از این‌رو بسیاری از علمای اصفهان از محضر درس وی بهره برده‌اند.
- سیّد حسین نظام‌الدینی کچویی (۱۳۱۲-۱۴۰۳ق) مدّتی را در شهر اصفهان به تدریس پرداخت. او به دعوت آیت‌الله محمود شریعت‌ریزی به حوزهٔ علمیهٔ زرّین‌شهر رفت و تا پایان عمر در این شهر به تدریس پرداخت. اطّلاعات اندکی از او در منابع ذکر شده است. احتمال می‌رود مدرّس دروس سطح بوده و بانو امین نیز از او بهره برده است.

با تأمل در جایگاه علمی این اساتید و مروری بر حیات اجتماعی آن روزگار، این پرسش

مطرح خواهد شد که نحوهٔ تعامل این اساتید و بانو امین به چه صورت بوده است. اغلب این استادان در مدرسهٔ صدر در بازار اصفهان تدریس می‌کردند. این مدرسه حدود سال‌های ۱۲۲۹-۱۲۲۰ق به همّت محمّدحسین‌خان صدر اصفهانی، صدراعظم فتحعلی‌شاه قاجار برای طلاّب مَرد ساخته شد و تا روزگار امین نیز محلّ رجوع طلاّب زن نبود. در زندگی‌نامه امین تصریح شده است که وی تحصیلات خود را پس از مکتب‌خانه، در منزل ادامه داد. با این‌حال تدریس خصوصی شخصیّت‌های بزرگ در منزل، همچون میر سیّد علی نجف‌آبادی، سیّد ابوالقاسم بن محمدباقر دهکردی اصفهانی و میرزا علی‌آقا شیرازی در آن روزگار رایج و مرسوم نبوده است. همچنین، ذکر نشدن نام امین ذیل شاگردان این افراد می‌تواند به این تردید دامن زند. علاوه بر آن، توجه به بافت تاریخی و موقعیت اجتماعی زنان و تحصیل آنها، موضوع ارتباط امین با این استادان برجسته را با تردید روبه‌رو خواهد کرد. برای پاسخ به این مسئله باید توجّه داشت که تحصیل و آموزش می‌تواند به طرق مختلفی، همچون مطالعه و بررسی تقریرهای استادان یا مطالعهٔ منابع و جلسات پرسش و بحث باشد. ضمن آنکه رجوع بانو امین به آنها، به شکل دوره‌ای و مطالعهٔ منابع و ارشادات استاد می‌تواند شیوهٔ دیگری از یادگیری را شامل شود.

دربارهٔ ذکر نشدن نام امین در فهرست شاگردان این اساتید، توجه به این نکته مهم است که درج نام زنان به عنوان شاگرد علمای برجسته، امری مرسوم نبوده و تنها نام شاگردان برجسته مرد در منابع ثبت می‌شده است. از این‌رو نباید درک متعارف کنونی خود را نسبت به وقایع در گذشته تعمیم داده، تصوّر کنیم که وضعیت و جایگاه اجتماعی زنان در گذشته نیز مانند وضعیت حال بوده است؛ موضوعی که ارتباط بانو امین با این اساتید و شاگردی از محضر ایشان را تقویت می‌کند، کسب مدارج عالیهٔ علمی آن روزگار توسط بانو امین است.

دربارهٔ فضای اجتماعی آن روزگار توجّه به این موضوع مهم است که اصفهان، یکی از کانون‌های مهمّ آن زمان در توجّه به موضوع آموزش زنان شناخته می‌شود (فرهمند، ۱۳۹۸: ۱۵۸-۱۶۲؛ معتمدی، ۱۳۸۶: ۱۹-۶۰). چندان‌که تبدیل شدن موضوع وضعیّت آموزش زنان در ایران، پس از وقوع انقلاب مشروطه به مسئله‌ای ملّی بدل شد (ر.ک: بیطرفان و دیگران، ۱۳۹۶). ما با این واقعیت تاریخی روبه‌روییم که امین بدون تحصیل و علم‌آموزی از اساتید برجسته نمی‌توانسته به درجه بالای علمی در علوم اسلامی دست یابد. از این‌رو

می‌توان شیوهٔ تعامل استاد و شاگردی را متناسب با وضعیت آن روزگار، به صورت‌های غیر مستقیم و معنوی نیز در نظر گرفت. گذشته از این، پیوند با اساتید نه‌چندان مشهور نیز می‌تواند با توجه به شأن خانوادگی و توجه پدر به آموزش او، موجّه قلمداد شود. از این‌رو، می‌توان ارتباط میان بانو امین با این اساتید را امری ممکن در نظر آورد.

ارتباط دریافت اجتهاد با کتاب «أربعین»

تلاش و پشتکار بانو امین در کسب علوم اسلامی سرانجام سبب شد که او در صفر ۱۳۵۴ق/۱۳۱۴ش در سن چهل سالگی، موفق به اخذ اجازه از آیت‌الله محمّدکاظم شیرازی (۱۲۹۲-۱۳۶۷ق) شود؛ اجازه‌ای که آیت‌الله عبدالکریم حائری یزدی (۱۲۷۶-۱۳۵۵ق) نیز آن را تأیید کرد. در آن زمان، آیت‌الله شیرازی از علمای برجستهٔ نجف و آیت‌الله حائری از علمای برجستهٔ قم بودند و تأیید این دو شخص به معنای تأیید دو حوزهٔ مهم شیعی است. در همین ایام، بانو امین توانست این اجازه را از آیت‌الله ابراهیم حسینی اسطهباناتی شیرازی (۱۲۹۷-۱۳۷۴ق) نیز دریافت کند. در منابع زندگی‌نامه‌ای امین، این دریافت اجازه را متأثر از نگارش کتاب «أربعین الهاشمیّه» دانسته‌اند.

این کتاب به زبان عربی و با موضوع چهل حدیث از پیامبر(ص) و ائمهٔ اطهار است. مؤلف در بیان دلیل نگارش این اثر به حدیثی از پیامبر(ص) اشاره کرده است که بر اساس آن، هر کس چهل حدیث را برای امّت مسلمان حفظ کند که در امر دینشان به آن نیاز دارند، خداوند وی را در زمرهٔ صالحان محشور می‌کند و پیامبر نیز شفیع او خواهد بود (امین، ۱۳۶۵ق: ۶-۷).

محتوای این اثر در سه موضوعِ خداشناسی و توحید، روابط اخلاقی و فرامین الهی دسته‌بندی می‌شود. سبک این اثر، توضیحی است و نویسنده تلاش کرده است تا محتوای احادیث را به نحوی روشن و صریح توضیح دهد. متن کتاب اربعین، ترکیبی از بیان روایی- کلامی دارد که به دلیل ماهیت موضوع و بحث آن نمی‌توان جوانب و لطائف ادبی را از آن استخراج کرد. از منظر تحلیل درونی نیز رویکرد مؤلف اثر، صبغهٔ تفسیر روایی دارد که به شکلی اجتهادی، روایات را تفسیر کرده است. از این‌رو این اثر، بیشتر فقه الحدیث است و متضمّن ارائهٔ رویکردهای دیگر در علم الحدیث یا اجتهاد فنّی در درایه الحدیث نیست. بنابراین نمی‌تواند معیار دقیقی برای کفایت اجازهٔ اجتهاد را به

دست دهد. اخذ اجازات در سنّت شیعی مبتنی بر توانمندی‌هایی در حوزه‌های مختلف فقه و حدیث است و حتماً امین بر اساس دانشی بیش از آنچه در این اثر آورده، به دریافت اجازات از مراجع نائل آمده است.

اگرچه امین خود نیز متذکّر می‌شود که پس از نوشتن این اثر، مراجع سؤالاتی را به صورت کتبی ارسال کردند که با پاسخ به آنها، موفّق به دریافت درجهٔ اجتهاد شد (یادنامه، ۱۳۷۱: ۲۵-۲۶)؛ اما این اثر در تاریخ هشتم محرّم ۱۳۵۵ق/ دوازدهم فروردین ۱۳۱۵ش تألیف شده (امین، ۱۳۶۵ق: ۳۸۲) که همان سال در اصفهان (مطبعهٔ المحمّدیّه) و سال بعد در کویت (مطبعة الرُمَیثِیّه) منتشر شد. بر این اساس تاریخ تألیف و انتشار این اثر به یک سال پس از دریافت اوّلین اجازهٔ امین بازمی‌گردد. در نتیجه، احتمالاً تنها قرابت زمانی انتشار اثر و دریافت اجازات، سبب طرح این ارتباط در منابع شده است.

علاوه بر این، نکته دیگری که از چشم زندگی‌نامه‌نویسان بانو امین مغفول مانده است، حضور او در این ایام در نجف است. ایشان خبر این سفر و حضور در نجف را در مقدمهٔ کتاب «مخزن اللئالی» ذکر کرده است. او در مقدّمهٔ این کتاب اشاره می‌کند که «مخزن اللئالی» را بعد از سفر به نجف و نذرش نگاشته است (امین، ۱۳۷۱: ۲-۱). حضور او در نجف و ذکر نذر در مقدمهٔ این کتاب، بیانگر وجود موضوعی مهم در سیر زندگی او است. البته این زمان با شروع جریان کشف حجاب در اوایل دورهٔ پهلوی اوّل (حدود ۱۳۱۴ش) نیز مصادف است که طی آن، بانو امین مدتی را به قم سفر می‌کند. در زندگی‌نامه‌ها، گزارشی از سفر امین به نجف در دنبالهٔ سفر به قم ذکر نشده است، اما به لحاظ تاریخی، زمان نگارش اثر با وقایع بعد از کشف حجاب و سفر امین به قم و البته با دریافت اجازات اجتهاد قرابت دارد. از این‌رو، باید به ارتباط حضور او در شهرهای قم و نجف و دریافت اجازات از سوی علما توجه جدی کرد.

نیّت امین در نذر هرچه بوده، او در سال ۱۳۶۰ق/ ۱۳۱۹ش، این نذر را با نگارش و انتشار کتاب «مخزن اللئالی» ادا می‌کند. البته با فرض ارتباط بین سفر امین به نجف با اخذ اجازات می‌توان بازهٔ تاریخی نگارش «مخزن اللئالی» را حدود سال‌های ۱۳۵۴ق (تاریخ دریافت اجازه) تا ۱۳۶۰ق (تاریخ انتشار قدیمی‌ترین نسخه) تعیین کرد. این کتاب به زبان فارسی و در بیان فضائل امیرالمؤمنین(ع) در قالب یک مقدمه، پنج باب و

یک خاتمه است. محتوای کلّی اثر شامل دو بخش عمده است: نخست، بیان فضیلت محبّت به امام علی(ع) و مقصود از آن؛ دوّم، خصوصیّات امام علی(ع) و ذکر کراماتش. مؤلف در این اثر در کنار ذکر فضائل، کرامات، مَلَکات نفسانی و مواعظ امیرالمؤمنین(ع)، به طرح مباحث عرفانی مرتبط با موضوع نیز پرداخته است. قدیمی‌ترین نسخهٔ چاپ سنگی از این اثر در کتابخانه ملی با تاریخ کتابت ۱۳۶۰ق/۱۳۱۹ش و به قلم ابوالقاسم خوشنویس موجود است. با توجه به تاریخ کتابت این نسخه (۱۳۶۰ق) می‌توان این مطلب را به زندگی‌نامهٔ امین افزود که او به فاصلهٔ حدود سال‌های ۱۳۵۴ق و ۱۳۵۷ق و تا پیش از ۴۵ سالگی به نجف رفته است.

در سال ۱۳۵۷ق، امین موفق به دریافت اجازهٔ دیگری از آیت‌الله محمدرضا نجفی اصفهانی (۱۳۶۲-۱۲۸۷ق) شد (حسون و مشکور، ۱۳۷۹: ۷۴۸-۷۵۴؛ باقری، ۱۳۷۷: ۳۶؛ طیّبی، ۱۳۸۳: ۶۲-۶۰). آیت‌الله اسطهباناتی از علمای نجف بود و این استمرار اخذ اجازه به معنای استمرار تأیید جایگاه علمی امین در پایگاه شیعی عراق است. متعاقب کسب این جایگاه علمی، بانو امین به افرادی همچون آیت‌الله سیّد شهاب‌الدین مرعشی نجفی (۱۳۱۵-۱۴۱۱ق) در ۱۳۵۸ق، آیت‌الله سیّد عباس کاشانی (۱۳۰۹-۱۳۸۹ش) در ۱۳۸۱ق، خانم زینت‌السادات همایونی (۱۲۹۶-۱۳۹۵ش) در ۱۳۵۵ش و علّامه امینی(۲) (۱۳۲۰-۱۳۹۰ق) اجازه روایت داده است (امین، ۱۴۳۹ق: ۴۲-۴۶؛ حسون و مشکور، ۱۳۷۹: ۷۵۴؛ یادنامه، ۱۳۷۱: ۶۸؛ طیّبی، ۱۳۸۳: ۳۵).

دوم. پیوند وضعیت اجتماعی با آثار قلمی و اقدامات فرهنگی امین

این قسمت به چهار برههٔ تاریخی در زندگانی بانو امین اشاره دارد که در آنها، او اقدام به نگارش آثار متعدد و اقداماتی فرهنگی کرده که در تناسب و سنخیّت کاملی با فضای اجتماعی خود دارد. درک فضای تاریخی- فرهنگی هر یک از این برهه‌ها به فهم بهتر ما از محتوای آثار و انگیزهٔ اقدامات او کمک می‌کند.

بحران اجتماعی ایران در دههٔ ۱۳۲۰ش و لزوم توجه به معنویت و اخلاق

دههٔ ۱۳۲۰ش ایران را دوران قحطی و فقر فراگیر مردم ذکر کرده‌اند (کاتوزیان، ۱۳۷۲: ۲۰۱). وضعیّت اسف‌بار این دهه در خاطرات روزانهٔ برخی از مسئولان وقت حکومت (هویدا،

۱۳۶۵: ۶۷-۶۸؛ زاهدی، ۱۳۸۱: ۳۴) و مشروح مذاکرات مجلس شورای ملّی (۴ اردیبهشت ۱۳۲۷ش) ثبت شده است. طبیعتاً از سوی دغدغه‌مندانی چون بانو امین، در برهه‌های رنج و سختی مردم و بهره‌مندی اندک از زیست مادی، پرداختن به جنبه‌های معنوی حیات انسان و لزوم توجه و پیروی از آنها می‌تواند برای حفظ ارزش‌های انسانی، مجرایی سودمند باشد. به‌ویژه اینکه فقر و فقدان ضروریّات زندگی، اگر با خویشتن‌داری و آگاهی به شئون متعالی انسانی همراه نباشد، به نابسامانی‌های اجتماعی بیشتری منجر می‌شود. از این‌رو امین در این ایام اقدام به نگارش چهار کتاب با رویکرد معنوی- عرفانی و اخلاقی کرد:

۱- کتاب «**سیر و سلوک در روش اولیا و طریق سیر سعداء**» به زبان فارسی که در قالب طرح پرسش‌هایی به بحث از سلوک عرفانی می‌پردازد. محتوای این کتاب بر اندیشه‌های انسان‌شناسانهٔ امین استوار است. مؤلف، انگیزهٔ نگارش این کتاب را آگاهی‌بخشی عمومی دربارهٔ حقیقت وجودی انسان و جایگاه و منزلت او معرفی می‌کند (امین، ۱۳۶۹ب: ۱). رویکرد امین در این اثر، عرفانی است و به مراتب سلوک انسان برای رسیدن به جایگاه حقیقی اشاره دارد. سبک نگارش این اثر، توصیفی است و نویسنده نظرهای خود را دربارهٔ سیر و سلوک در قالب استعارات کلامی (همچون: کارخانهٔ هستی، لذّت قوای خمسه، خوش مسلک بودن، تلألو علوم در قلب و مانند آن) بیان کرده است تا مخاطب با جنبه‌های باطنی حیات انسان، بهتر ارتباط برقرار کند. امین در این اثر، جوانب سلوک انسانی را مبتنی بر شرع و با بیانی عرفانی برای مخاطب خود توصیف می‌کند. از همین‌رو بیان او مشحون از استعارات کلامی خاص متون عرفانی است.

با این حال او کوشیده است تا این بیان استعاری را با تکیه و اشاره به آیات قرآنی و احادیث اهل بیت(علیهم‌السلام) به سبک ایجابی نیز نزدیک کند. به این معنا که مضمون کلام او، رساندن مخاطب به قبول ضرورت سلوک به عنوان رویه‌ای دینی است که افراد به دلیل پیروی از اولیای الهی، باید به آن اهتمام ورزند. به عبارت دیگر او سبک توصیفی و بیان استعارات را برای تحقّق وجه ایجابی که در خلال مطالب بر آن تأکید می‌کند و در انتهای اثر بدان رسیده، به خدمت گرفته است. در انتهای این اثر نیز توضیحی دربارهٔ اسماء الحسنی الهی (۹۹ اسم) آورده است. تاریخ نگارش این کتاب بنا بر درج مؤلف در پایان اثر، شنبه دوم رجب ۱۳۶۳ق/ سوم تیر۱۳۲۳ش و در ۴۹ سالگی اوست (امین، ۱۳۶۹ب: ۳۵۸).

۲- کتاب «**معاد یا آخرین سیر بشر**» به زبان فارسی و با مشربی معرفتی- عرفانی به موضوع لزوم توجه به حیات اخروی و غایت معنوی انسان نگاشته شده است (امین، ۱۳۸۷: ۱۴). این اثر مشتمل بر نُه مقاله است و رویکرد حاکم بر آن را می‌توان حکمت اسلامی دانست که آمیزه‌ای از فلسفه، عرفان و شریعت بوده و نمود اعلای آن در حکمت صدرایی قابل مشاهده است. سبک نگارش این اثر به دلیل مقالات متعدد، متفاوت است. با این‌حال وجه قالب محتوای مقالات، بیان علمی و زبان فنی با رویکرد عرفانی است؛ زیرا امین در این اثر کوشیده است تا مسئله و چارچوب هر مقاله را به شکلی روشن و دقیق برای مخاطب خود اظهار دارد. متن مقالات به دلیل تبیین مباحث فلسفی عرفان، متضمن بیانی عرفانی، اما با چارچوبی فلسفی است. از این‌رو صورت‌بندی محتوا، منطقی و کمتر استعاری و تمثیلی است. به دلیل این ویژگی‌ها می‌توان کلیت سبک اثر را توضیحی دانست که می‌کوشد اطلاعات متعددی را در حوزهٔ جوانب مختلف عرفان به مخاطب خود ارائه کند. این اثر، اولین‌بار در سال ۱۳۲۶ش در چاپخانهٔ پاکتچی تهران منتشر شد.

محتوای دو اثر یادشده (سیر و سلوک و معاد)، قرابت‌های بسیاری با یکدیگر دارند و بر جایگاه حقیقی و سیر معنوی انسان تأکید می‌کنند. با این حال کتاب «سیر و سلوک»، بیان سیر معنوی با رویکردی فلسفی- عرفانی است و از ظرایف ادبی در بیان نظرهای عرفانی بهره برده است. اما کتاب «معاد»، بیان سیر و غایت انسان از منظری دینی و با رویکردی حکمی است و غلبهٔ تعالیم شریعت و فرایندهای مبتنی بر آن را بر رویکرد عرفانی و مراتب معنوی نشان می‌دهد. از این‌رو آن ظرایف بیان در طرح مباحث عرفانی را ندارد. ورود بانو امین به مباحث عرفانی و معنوی در این دهه و با این دو اثر بوده است که نشان از تغییر رویکرد او در مقایسه با دو اثر قبلی وی با رویکرد حدیثی دارد.

۳- کتاب «**اخلاق و راه سعادت بشر**» به زبان فارسی در حدود ۵۴ سالگی مؤلف (۱۳۲۸ش) نگارش یافته است. این کتاب تلخیصی از کتاب عربی «تَهْذیبُ الْـاَخْلاقِ وَ تَطْهیرُ (یا طَهارَةُ) الْـاَعْراق» ابوعلی احمد بن محمّد مسکویه رازی (۴۲۱ق) است. ابن‌مسکویه در این اثر با رویکرد فلسفی (با صبغهٔ ارسطویی) به تبیین مبانی اخلاق پرداخته است (حکمت، ۱۳۸۳، ج۸: ۷۰۱). امین که این کتاب را به دلیل دغدغه‌اش درباره

پرداختن به موضوع اخلاق تلخیص کرده، در مقدمهٔ اثر می‌گوید که با مطالعهٔ این کتاب (طهارة الأعراق)، مجذوب اندیشه‌های مؤلف شده و دریغ دانسته که محتوای ارزشمند آن را بر دیگر علاقه‌مندان ارائه نکند. پس از تلخیص کتاب (طهارة الأعراق)، آن را ترجمه کرده و مطالب و توضیحات خود را به صورت حاشیه نگاشته است (امین، ۱۳۶۹الف: ۲). با توجه به رویکرد امین در این اثر، نمی‌توان آن را جزء ترجمه‌های دقیق بر طهارة الأعراق دانست (حکمت، ۱۳۸۳، ج۸: ۷۰۱)، هرچند تلخیصش از نظر انتقال مفاهیم، بسیار سودمند است (امامی، ۱۳۷۵: ۲۶).

محتوای این اثر در بخش ترجمه، متأثر از متن کتاب اصلی، توضیحی است؛ اما در حاشیه‌های متن، منظر ایجابی را نیز دنبال کرده است. به این معنا که با بیان توضیحی در حاشیه با قصد ایجاب مخاطب می‌کوشد تا از طریق توضیحات تکمیلی (که بیانی بیشتر علمی و فلسفی دارد)، مخاطب را در پذیرش مطالب اصلی کتاب قانع سازد. کلیّت متن اثر، رسمی است و ظرافت‌های ادبی و استعارات آثار عرفانی در آن کمتر به چشم می‌خورد. قدیمی‌ترین نسخهٔ موجود از کتاب «اخلاق» امین را چاپخانهٔ امامی اصفهان در تاریخ اردیبهشت ۱۳۲۸ش/ رجب ۱۳۶۸ق منتشر کرده است.

۴- کتاب «**النفحات الرحمانیة فی الواردات القلبیة**» به زبان عربی که یکی از مهم‌ترین آثار عرفانی امین است و در آن، به حالات و تجارب عرفانی و معنوی خود اشاره کرده است. دلیل نگارش این اثر، ثبت احوال و واردات و در خاطر سپردن آنها برای مؤلف ذکر شده تا به واسطهٔ آن، توجّه مداوم به حق‌تعالی را در وجودش بپروراند و شکرگزار آنها باشد (امین، ۱۴۳۹ق: ۵۷). محتوای کتاب مشتمل بر ۵۶ نفحهٔ رحمانی در بیان مباحث عرفان نظری و دلالت‌های مهم آن برای سالک است. متن اثر، روان است و علی‌رغم محتوای عرفانی و فلسفی، بیانی صریح و کمتر پیچیده دارد و به صورت تعاملی و گفت‌وگویی میان نویسنده و مخاطب نگاشته شده است. تا آنجا که امین در ضمن توضیحات خود و تردید از ابهام در ذهن مخاطب، آن را با عبارت «إیاک أن تنتج من کلماتی نتیجه سوءٍ و تتوهّم أنَّ قولی...» ابراز داشته است (همان: ۶۱).

سبک نگارش این اثر، توضیحی و توصیفی است و دغدغهٔ نویسندهٔ آن، انتقال تجارب و تبیین مبانی مبتنی بر آنهاست. در بیان برخی تجارب معنوی خود نیز به

الگوی روایی و توصیف موقعیت خود نیز نظر داشته است (امین، ۱۴۳۹ق: ۶۳، ۱۳۰-۱۳۱). علی‌رغم پیچیدگی‌های کلامی در موقعیت‌های مکاشفه توسط فرد، امین این موقعیت‌ها را بسیار سلیس و به دور از تکلّف و پیچیدگی توصیف کرده که سبب می‌شود برای مخاطب اثر قابل فهم باشد (همان: ۱۴۰). ضمن آنکه از عمق تجربهٔ معنوی نویسنده نزد مخاطب کاسته نمی‌شود.

امین در این اثر، ورود برخی حالات معنوی خود را نیز با ذکر تاریخ ثبت کرده (از نفحهٔ سیزدهم به بعد) که قدیمی‌ترین آن مربوط به سی‌سالگی او است. با این حال نشر این اثر به‌نوعی اتخاذ رویکردی نو و اعلان رویه‌ای خاص در مشرب فکری و آثار اوست. تألیف این اثر در دوران پختگی امین (حدود ۵۵ سالگی) بوده و ذکر تجارب مربوط به ادوار متقدّم‌تر حیات معنوی او نیز با درایت نگاشته شده است.

تاریخ اتمام نگارش اثر را مؤلف در پایان متن، ۱۳۶۹ق/۱۳۱۹ش ذکر کرده است (همان: ۳۲۸). البته در معادل‌گذاری تاریخ شمسی، خطایی رخ داده است؛ زیرا تاریخ اتمام نگارش اثر در نهم رجب ۱۳۶۹ق بوده که معادل با هفتم اردیبهشت ۱۳۲۹ش است. با توجه به دقّت ثبت تاریخ قمری در اثر (بیان روز و ماه) و پرهیز از اعمال این دقت در درج تاریخ شمسی و همچنین تاریخ انتشار قدیمی‌ترین نسخهٔ موجود از کتاب به صورت چاپ سربی و در تاریخ ۱۳۶۹ق در دو شهر اصفهان (مطبعهٔ المحمّدیه) و تهران (مکتبهٔ مصطفوی)، می‌توان تاریخ قمری را دقیق‌تر دانست که معادل سال ۱۳۲۹ش است.

پایان دههٔ ۱۳۲۰ش، مصادف با جریان ملّی شدن صنعت نفت در اسفند ۱۳۲۹ش است؛ واقعه‌ای که کل کشور را تحت تأثیر قرار داد. در اصفهان، سیّد حسن چهارسوقی به نمایندگی از هیئت علمیّهٔ این شهر بر لزوم ملّی شدن صنعت نفت فتوا داد (روضاتی، ۱۳۳۲: ۳۲-۳۱). این فتوا، تأثیر گسترده‌ای در شهر اصفهان داشت. کتاب «نفحات الرحمانیّه» در اردیبهشت این سال منتشر شد. از این‌رو نگارش آن را باید ایام قبل‌تر از این سال دانست. با این حال نباید از زمینه‌ها و جریان‌های اجتماعی که در نهایت منجر به رویداد تاریخی می‌شوند (ملّی شدن صنعت نفت)، غافل بود؛ جریان‌هایی که به شکلی تدریجی و در طول زمان استمرار یافته، سرانجام در زمانی خاص محقق می‌شوند. به طور

کلی باید بحث فراگیر فقر و تحوّلات سیاسی- اجتماعی اواخر این دهه را بافت تاریخی تألیف «النفحات» و ورود رسمی بانو امین به تألیف با مشرب عرفانی دانست.

کنشگری فرهنگی در دهۀ ۱۳۳۰ش و ابهام در زمینۀ تاریخی یک اثر

در منابع زندگی‌نامه‌ای، فعالیت‌های امین دربارۀ موضوع نحوۀ حضور اجتماعی زنان (حجاب) ذیل انتشار کتاب «روش خوشبختی و توصیه به خواهران ایمانی» مطرح شده است. این کتاب به زبان فارسی با مخاطب قرار دادن جامعه زنان مسلمان به موضوع خوشبختی حقیقی و راه‌های رسیدن به آن می‌پردازد. امین یادآور می‌شود که هرچند ارکان سعادت حقیقی بر دو سطح مادی و معنوی استوار است، خوشبختی حقیقی در باطن افراد و مبتنی بر اموری فراتر از حیات دنیوی است (امین، ۱۳۹۲: ۲-۳). بنابراین مباحث این اثر بر مشرب عرفانی و توجه بر باطن امور استوار است. متن این اثر متناسب با رویکرد خطابی به صورت گفت‌وگو و سخنرانی است و در جمله‌ها و عبارات آن، وجه خطابی دارد؛ برای مثال کاربرد واژگان و عباراتی همچون: باید دانست، آیا هیچ فکر کرده‌اید، کسی که در این مطلب دقیق شود و... . البته در قسمت‌هایی از متن، ضرورت یک ویراستاری فنی‌تر نیز احساس می‌شود. محتوای کلی متن نیز توضیحی است و می‌کوشد تا با ذکر دلایل و توضیحات برای مخاطب خود، مخاطب خویش را نسبت به دغدغۀ اصلی اثر (شأن و جایگاه زن مسلمان) مجاب کند. از مسائل عمده و مهم این کتاب، حقوق و تکالیف زنان و بحث دربارۀ حجاب است که با ارجاع به تعالیم اسلامی همراه شده است.

در زندگی‌نامه‌ها، زمانۀ نگارش این اثر را مربوط به اوج گرفتن جریان‌های ضد حجاب در اصفهان در دوران پهلوی اول (حدود سال‌های ۱۳۱۰ش) دانسته‌اند. همچنین زمینۀ نگارش آن را نیز مقابله با آرای روشن‌فکری و ضد حجاب در جامعۀ آن روزگار و به‌ویژه ترویج آرا و اندیشه‌های صدّیقه دولت‌آبادی در «شرکت خواتین اصفهان» و دفاع از معیارها و موازین شرعی معرفی کرده‌اند. به این نحو که امین با سخنرانی در جلسات مذهبی زنان و تأسیس «کانون تعلیمات و تبلیغات دینی بانوان اصفهان» و نگارش کتاب «روش خوشبختی» به شبهه‌افکنی‌های دولت‌آبادی و هم‌فکرانش پاسخ گفت. در نتیجۀ این اقدامات، شرکت مزبور و روزنامه زبان زنان (متعلّق به این جریان) تعطیل شد و

دولت‌آبادی، شهر را ترک کرد (طیّبی، ۱۳۸۳: ۴۶-۴۹). بررسی درستی این اقوال نیازمند تأملی تاریخی دربارهٔ این حوادث و تاریخ نگارش این اثر است که در سه سطح به آن خواهیم پرداخت.

الف) صدّیقه دولت‌آبادی از پیشگامان جنبش زنان، برای نخستین بار در اصفهان در سال ۱۲۹۵ش، مدرسهٔ دخترانهٔ «مکتب خانه شرعیّات» را با هدف سوادآموزی دختران تأسیس کرد که پس از چندی به دلیل مخالفت برخی از روحانیون تعطیل شد (۲۱ سالگی بانو امین). او همچنین در تأسیس مدرسهٔ «امّ المدارس» در اصفهان در سال ۱۲۹۶ش نیز نقش داشت (بامداد، ۱۳۴۷، ج۱: ۵۱). دولت‌آبادی در سال۱۲۹۶ش (۲۲ سالگی بانو امین)، «شرکت خواتین اصفهان» را به صورت تعاونی و با استفاده از سرمایه زنان تشکیل داد. این شرکت، سه کارگاه کوچک بافندگی برای زنان در یزد، کرمان و اصفهان دایر کرد که هدف آن، ترویج تولید و استفاده از پارچه‌های داخلی و نیز جلوگیری از ازدواج دختران پیش از پانزده‌سالگی بود (دولت‌آبادی، ۱۳۷۷، ج۱: ۱۶ «پیشگفتار صنعتی»). دولت‌آبادی در سال۱۳۰۰ش به تهران مهاجرت کرد. باید وقوع کودتای رضاخان در سوم اسفند ۱۲۹۹ش و سیّد ضیاءالدین طباطبایی و تغییرات ناشی از آن در کشور را یکی از زمینه‌های مهاجرت دولت‌آبادی به تهران در نظر گرفت.

با رفتن دولت‌آبادی به تهران، روزنامهٔ زبان زنان نیز به تهران منتقل شد. این روزنامه، سومین نشریهٔ ویژه زنان و نخستین نشریه‌ای بود که در عنوان آن، واژهٔ «زنان» ذکر شد. همچنین نخستین نشریهٔ سیاسی زنان نیز محسوب می‌شد که به دلیل طرح مواضع سیاسی- اجتماعی بارها توقیف شد (همان: ۲۵۹). دفتر این روزنامه نخست در مدرسهٔ «أمّ المدارس» اصفهان بود و پس از تعطیلی مدرسه، به قصر اجلال السلطنه (شمس‌آباد) منتقل شد (کیهانی، ۱۳۷۱: ۷۵). با مهاجرت دولت‌آبادی به تهران در سال ۱۳۰۱ش، سیاست روزنامه نیز تغییر کرد و به مجلّه بدل شد (بیات و کوهستانی‌نژاد، ۱۳۷۲، ج۱: ۵۸۲). این تغییر به دلیل غلبهٔ جوّ فرهنگی- مذهبی بر آرای متجدّد دولت‌آبادی در اصفهان بود.

همچنان که بخشی از محتوای نامهٔ ممتازالدوله (۱۲۵۳-۱۳۱۱ش)، وزیر معارف وقت (در ۱۳۰۰ش) در دورهٔ اولین نخست‌وزیری احمد قوام، به متناسب نبودن محتوای روزنامه زبان زنان با وضعیّت اجتماعی شهر اصفهان اشاره دارد: «اگر می‌توانید، این طفل

نوزاد [روزنامه] را پایه دار کرده تا به حدّ رشد برسانید، در انتشارش کوشش کنید؛ والاّ این اقدام را به وقت موافق‌تر موکول و [روزنامه] زبان زنان را در شهر آزادتری به چاپ برسانید» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۷، ج۲: ۳۲۰-۳۲۱). دربارهٔ تعطیلی «شرکت خواتین اصفهان» نیز به نظر می‌رسد که فعالیت بنگاه‌های اقتصادی دولت‌آبادی پس از رفتن وی به تهران و تأسیس «شرکت آزمایش بانوان» تا سال ۱۳۰۳ش ادامه داشت (محبّی، ۱۳۲۵: ۹۱-۹۲؛ به نقل از: آبادیان و صفری، ۱۳۹۳: ۳).

دولت‌آبادی طی سال‌های ۱۳۰۲-۱۳۰۶ش در اروپا مشغول به تحصیل بود و پس از بازگشت، در محافل بدون حجاب ظاهر شد. ورود وی به مناصب دولتی از مهر ۱۳۰۷ش آغاز شد که ابتدا با سِمت «نظارت تعلیمات نسوان» و سال بعد در سمت «مدیریت کل تفتیش مدارس نسوان» به استخدام وزارت معارف و اوقاف درآمد (دولت‌آبادی، ۱۳۷۷، ج۱: ۱۵۶). شروع جریان‌های مربوط به غربی‌سازی جامعهٔ ایران در دورهٔ پهلوی اول، به دههٔ ۱۳۱۰ش بازمی‌گردد که زمینه‌های ارتباط با غرب و جریان‌های غربی‌سازی به عنوان راه‌حل تغییرات در ایران در نظر گرفته شد. در تحوّلات مربوط به جامعهٔ زنان در این دوره، در اردیبهشت ۱۳۱۴ش به دعوت وزیر معارف وقت، آقای علی‌اصغر حکمت (۱۳۵۹-۱۲۷۲ش)، کانونی برای گردهمایی بانوان تجدّدگرا با نام «کانون بانوان» تشکیل شد (جعفریان، ۱۳۸۳: ۲۳) که ریاست آن یک سال بعد (۱۳۱۵ش) بر عهدهٔ دولت‌آبادی گذاشته شد (بامداد، ۱۳۴۷، ج۱: ۹۱). در همان سال (۱۷ دی ۱۳۱۴) بود که قانون ممنوعیّت حجاب به همهٔ نهادهای کشور اعلام و لازم‌الاجرا شد (مرکز بررسی اسناد، ۱۳۷۸: «هشتادودو»). این ایّام مصادف با دریافت اجازات بانو امین از علمای نجف است.

ب) بررسی «کانون تعلیمات و تبلیغات دینی بانوان اصفهان» نیز مستندات سودمندی را به دست می‌دهد. این کانون را خانم فخرالسّادات ابطحی[۳] در سال۱۳۵۳ش تأسیس کرد که به اشتباه در برخی منابع (طیّبی، ۱۳۸۳: ۴۷-۴۹) به خانم امین نسبت داده‌اند. در اسناد ساواک، خانم ابطحی، «مسئول و اداره‌کنندهٔ کانون» معرفی شده است (همان، ۱۳۸۲: ۲۸۹). کانون مزبور در سال۱۳۷۶ش به مدرسهٔ علمیّهٔ حضرت فاطمه محدّثه(س) تغییر نام داد و زیر نظر مرکز مدیریّت حوزه‌های علمیّه خواهران قم قرار گرفت (یادنامه، ۱۳۹۲: ۱). در یادنامه مؤسس این مدرسه، اخباری مربوط به فعالیت‌های فرهنگی- اسلامی در

مقابله با جریان‌های غرب‌گرایی، بدون ذکر تاریخ دقیق درج شده است. این اخبار، وقایع مربوط به فعالیت‌های بانو امین دربارهٔ حجاب را تشریح می‌کند.

با گسترش رویکردهای تجددخواهانه زنان که محلّ ابراز عقیده و رفتار آنها در خیابان چهار باغ اصفهان بود، کانون مستقلی برای زنان مسلمان با نام «کانون جهان اسلام» در خیابان آمادگاه اصفهان تشکیل شد. با توجّه به اقدامات این کانون، ساواک آن را تعطیل کرد. از این‌رو بانو امین که مسئولیت این کانون را برعهده داشت، دفتر دیگری در خیابان اردیبهشت دایر می‌کند. «کانون جهان اسلام»، مرکز تأکید بر حجاب اسلامی و مخالفت با جریان بی‌حجابی در اصفهان بود (یادنامه، ۱۳۹۲: ۵).

ج) قدیمی‌ترین نسخه از کتاب «روش خوشبختی» به تاریخ ۱۳۷۹ق/۱۳۳۸ش در کتابخانه ملّی موجود است (ر.ک: امین، ۱۳۷۹ق). البته این نسخه، چاپ چهارم کتاب است و با فرض انتشار سالانه، می‌توان تاریخ انتشار را تا سال ۱۳۷۵ق/۱۳۳۴ش عقب برد. دههٔ ۱۳۳۰ش، دورهٔ پهلوی دوم و تحوّلات اجتماعی است که ناسازگاری‌های بسیاری با وضعیت فرهنگی- دینی جامعه داشت. در یکی از اسناد منتشرشده از ساواک اصفهان به تاریخ ۲۷ بهمن ۱۳۳۶، به رشد فعالیّت‌های فرهنگی- دینی با محوریّت جلسات خانم فخرالسادات ابطحی اشاره شده است. او به همین دلیل نیز ممنوع‌المنبر شده بود (مرکز بررسی اسناد، ۱۳۸۲: ۲۸۹). وقایع این دهه که متناسب با تاریخ قدیمی‌ترین نسخه از کتاب امین است، با محتوای کتاب «روش خوشبختی»، سازگاری کامل دارد.

با کنار هم قرار دادن این سه دسته از مستندها می‌توان نتیجه گرفت که گفتار زندگی‌نامه‌نویسان امین به واسطهٔ برخی مشابهت‌ها در اسامی و قرابت‌های وقایع با نوعی خلط و ادغام همراه شده است. همچنان که عنوان «کانون تعلیمات و تبلیغات دینی بانوان اصفهان» با «کانون جهان اسلام» که بانو امین مدیر آن بوده و در آن فعالیت داشته، اشتباه شده است. در منابع، نام مؤسّس «کانون جهان اسلام» ذکر نشده است. احتمالاً سخنرانی‌های امین دربارهٔ زن و جایگاه حقیقی او از منظر اسلام در این کانون ایراد شده و پس از تدوین و انتظام به شکل کتاب منتشر شده است. بر این اساس دو بازهٔ تاریخی در روایت زندگی‌نامه‌ها از بانو امین با یکدیگر خلط شده‌اند و سبب شده که تاریخ تألیف کتاب «روش خوشبختی» با ابهام روبه‌رو شود:

- یکی از مقاطع مهم، مقابلهٔ فرهنگی در اصفهان در برابر جریان تجددگرایی متعلّق به حدود سال ۱۳۰۰ش است که تلاش‌هایی برای تحصیل زنان و استقلال آنها صورت گرفت که با واکنش جوّ دینی- فرهنگی، به تعطیلی مدارس انجامید. صدّیقه دولت‌آبادی با وقوع تحولات جدید کشور به تهران مهاجرت کرد و روزنامهٔ «زبان زنان» نیز به صورت مجلّه به تهران منتقل و منتشر شد.
- بازهٔ دوم تاریخی متعلّق به جریان‌های اسلامی در برابر جریان‌های تجددخواهی در اصفهان است که بر مسئلهٔ حجاب و نقش زنان تأکید دارد. این بازهٔ زمانی مربوط به دههٔ ۱۳۳۰ش است که بانو امین، سخنرانی‌هایی را دربارهٔ زنان ایراد کرده است. ابطحی فعّالیّت «کانون جهان اسلام» را در بازهٔ زمانی ۱۳۴۰-۱۳۵۵ش عنوان کرده است (ابطحی، ۱۳۹۷: ۱۹۸)، امّا با توجه به محتوای کتاب «روش خوشبختی» (سخنرانی) و تاریخ نشر قدیمی‌ترین نسخهٔ موجود از آن (حدود ۱۳۳۴ش)، باید فعالیت‌های غیر رسمی این کانون را پیش از این تاریخ دانست. در نتیجه تاریخ سخنرانی‌های بانو امین و چاپ اثر در دههٔ ۱۳۳۰ش صورت گرفته است.

توجه به آموزش در دههٔ ۱۳۴۰ش و نگارش تفسیر قرآن

دهه از تاریخ ایران شاهد رشد فراگیر جریان‌های فکری در جامعه است. بانو امین نیز پس از گذشت شش دهه از حیات خود بر موضوع انتقال دانسته‌ها متمرکز شد و در این ایام بر آموزش همّت گماشت که مشتمل بر اقدامات قلمی و اجتماعی در امر آموزش بود.

الف) اقدامات قلمی. بانو امین پس از گذشت شش دهه از زندگی خود بر موضوع انتقال دانسته‌ها متمرکز شد و در این ایام بر آموزش آگاهی‌ها همّت گماشت که ثمرهٔ تألیفی آن، تفسیر قرآن او بود. کتاب «مخزن العرفان در تفسیر قرآن» در پانزده جلد به زبان فارسی و در توضیح و تفسیر آیات قرآن کریم با مشرب حکمی و عرفانی است. با نگارش این اثر، امین اولین مفسّر زن قرآن کریم است که با مشرب عرفانی، تمام قرآن را تفسیر کرد. او در مقدمهٔ جلد اوّل می‌گوید که با وجود دشواری‌ها و مسئولیت خطیر تفسیر قرآن کریم، سعی کرده به حدّ بضاعت و با رعایت توصیه‌های ائمه معصومین، به این امر خطیر همت گمارد تا به این واسطه از مفسّران و متدبّران در قرآن کریم محسوب شود (امین، ۱۳۶۱، ج۱: ۲).

در این اثر، رویکرد عرفانی مؤلف، برجسته و مشهود است و صبغهٔ انسان‌شناسی عرفانی و منظر کاربردی مفاهیم قرآن در استکمال و رشد انسان غلبه دارد. اهمیّت این تفسیر در کنار ویژگی‌های متعدّد، از آن‌رو است که جامع رویکردهای بانو امین به مسائل مختلف است. همچنین از آن جهت که آخرین اثر او است (با توجه به تاریخ خاتمه)، نهایی‌ترین نظرها و افکار امین را در خود دارد.

سبک نگارش این اثر، توضیحی است و با رویکرد اجتهادی تألیف شده است. البته در محتوا، نویسنده از اسلوب‌های مختلف بیانی نیز بهره برده است. زبان اثر حتی در بیان مطالب فلسفی و عرفانی، نثری کاملاً روان دارد و در موارد متعدد از اشعار شعرایی همچون مولانا و حافظ نیز بهره برده است (امین، ۱۳۶۱، ج۶: ۲۴۸ و ۲۶۲؛ ج۱۳: ۴۸ و...). از نظر توجّه به اسلوب بلاغت، بانو امین در تفسیر خود به قواعدی همچون کنایه (همان، ج۱: ۲۳۲-۲۳۳)، التفات (همان: ۵۲-۵۳)، کنایه (همان: ۴۰۷- ۴۰۸) و تشبیه (همان، ج۲: ۴۰۰) فراوان پرداخته است. در کاربرد علم بدیع نیز این اثر، موارد فراوانی را در خود جای داده است (همان: ۲۳ و ۲۵۹). خصیصهٔ برجستهٔ این تفسیر در دغدغهٔ اصلی نویسنده در انتقال پیام قرآن به مخاطب عامّه نهفته است که صورت‌بندی زبانی و بیانی آن را آشکار می کند. روانی، سادگی متن، بیان توضیحات صریح و به‌کارگیری مثال‌های شعری از یکسو و همچنین بیان عرفانی به منظور تبیین ضرورت عمل عارفانه برای تحقّق غایت معنوی از سوی دیگر، این اثر را به عنوان یکی از تفاسیر عرفانی متأخّر با رویکرد تعمیم باور دینی به عامّه، ممتاز می‌کند.

تاریخ اختتام نگارش جلد اوّل این تفسیر، ۱۱ ذیحجّه ۱۳۷۶ق/ ۱۹ تیر۱۳۳۶ش در ۶۱ سالگی مؤلف است. این تاریخ با قدیمی‌ترین نسخهٔ موجود از این اثر که چاپخانهٔ محمّدی در اصفهان توزیع کرده، مطابقت دارد. جلدهای دیگر این تفسیر در سال‌های بعد و به صورت غیر منظّم به چاپ رسید[۴]. آخرین جلد این تفسیر (جلد پنجم) در تاریخ ششم محرّم۱۳۹۴ق/ دهم بهمن ۱۳۵۲ش نگارش یافته است. اگرچه این أثر از حیث ابتدا متعلق به دههٔ ۴۰ش. نیست؛ اما در پیوند با اقدامات آموزشی امین در این دهه قرار دارد. از همین‌رو، در ذیل مباحث مرتبط با این دهه بیان شده است.

کتاب «جامع الشتّات»، اثری دیگر از امین به زبان عربی است که در آن، بخشی از مکتوبات حول پرسش و پاسخ‌های علمی امین با شخصیت‌های مهم روزگار خود ثبت

شده است. عنوان «جامع الشتّات» به معنای جامع متفرّقات و با محوریّت سؤال و جواب حول مسائل فقه جعفری، در فرهنگ شیعی با کتاب ملاّ محمّدحسن قمی، معروف به محقّق قمی (۱۲۳۱-۱۳۵۰/۵۳ق) شهرت دارد که دربارهٔ فقه استدلالی نگاشته شده است. نام کامل اثر محقّق قمی، «جامع الشتّات فی أجوبه السؤالات» است و نام مختصر کتاب امین به صورت جامع الشتّات احتمالاً از این اثر اخذ شده است؛ زیرا هم در صورت (به شکل پرسش و پاسخ) و هم در محتوا (عمدتاً مسائلی در فقه) به آن شباهت دارد.

شیخ مرتضی مظاهری نجفی (۱۲۷۷-۱۳۶۸ش)، جمع‌آوری، ترتیب‌بندی و صورت‌بندی این اثر را انجام داده است. تاریخ نگارش این اثر طبق ذکر مؤلف، ۲۲ محرّم ۱۳۸۵ق/ ۳ خرداد ۱۳۴۴ش است (امین، ۱۳۴۴: ۱۵۸). این اثر به لحاظ محتوا مشتمل بر مکتوبات و نظرهای امین حول مسائل مختلف در گذشته است.

ب) اقدامات اجتماعی. امین به سبب جایگاه ویژه در حوزهٔ علوم اسلامی و دغدغهٔ انتقال معارف دینی و البته به پیشنهاد دوست و شاگرد خود، خانم زینت‌السادات همایونی، اقدام به دریافت مجوّز تأسیس مدرسهٔ دینی بانوان کرد. تاریخ تأسیس این مدرسه در منابع ۱۳۴۴ش ذکر شده است (طیّبی، ۱۳۸۳: ۱۲۶؛ یادنامه، ۱۳۷۱: ۳۵). این مجوّز به دلیل نبودن سابقهٔ مدرسهٔ دینی بانوان در اصفهان، با نام «کلاس قرآن و رساله» صادر شد. سپس بانو امین، بنایی را برای مدرسه در مجاورت مسجد سیّد، از بناهای تاریخی اصفهان در محلهٔ بیدآباد، خرید و مدیریّت مدرسه و امور مربوط به آن را به خانم همایونی واگذار کرد. خانم همایونی نیز با الهام از برنامهٔ درسی دانشکده الهیّات دانشگاه تهران، برنامهٔ درسی این مدرسه را تنظیم کرد (طیّبی، ۱۳۸۳: ۱۲۶-۱۳۴).

در همین ایّام، بانو امین، اقدام به تأسیس دبیرستانی در شهر اصفهان کرد. او در تاریخ ۱۳۴۵/۰۵/۱۵ش طی نامه‌ای از اداره آموزش و پرورش استان اصفهان، مجوزی برای تأسیس دبیرستانی با نام «مکتب فاطمه(س)» درخواست کرد. در این نامه، او انتخاب مدیر مسئول دبیرستان را به آن اداره واگذار کرده است. شورای عالی فرهنگ نیز در تاریخ ۱۳۴۵/۰۸/۲۹ش (جلسهٔ ۱۱۳۰)، مجوّز این دبیرستان را با نام «امین» صادر کرد و مسئولیت آن را به بانو امین واگذارد. با این حال در مکاتبه‌های بعدی با این دبیرستان در تاریخ ۱۳۴۹/۰۷/۳۰ش از او خواسته شد تا خانمی را از این مجموعه با مدرک

کارشناسی که در استخدام آموزش و پرورش باشد، به عنوان مدیر مسئول بـه آمـوزش و پرورش معرفی کند. این موضوع به دلیل شرایط و اوضاع آن زمان، با مخالفت بـانو امـین روبه‌رو شد. با توجّه به شأن علمی و جایگـاه او در اصـفهان، اداره آمـوزش و پـرورش در تاریخ ۱۳۴۹/۱۲/۱۲ش طی نامه‌ای از دبیرخانهٔ شورای عالی فرهنگ درخواست کرد کـه مجوّز به نام بانو امین صادر شود (اسلامیّت، ۱۳۸۹: ۱۰). امین پس از وقـوع انقـلاب ۱۳۵۷، این مدرسه را به آموزش و پرورش اهدا کرد.

پیروزی انقلاب و مشارکت در بازسازی ایران در اواخر دههٔ ۱۳۵۰ش

یکی از برجسته‌ترین اقدامات فرهنگی بانو امین پس از انقلاب در کنـار فعالیـت‌هـای آموزشی و ترویجی پیشنهاد تأسیس انجمنی بـرای حمایـت از کودکـان و خـانواده‌هـای بی‌سرپرست در اصفهان بود که در خرداد ۱۳۵۹ با همّت او و افرادی خیّـر محقّـق شـد. این انجمن با ایجاد ظرفیت‌های حمایتی برای افراد نیازمند در قالب خانه‌سازی، مدرسه-سازی و خدمات فرهنگی اقدام کرد. بـانو امـین در ۲۳ خـرداد مـاه سـال ۱۳۶۲ش (اول رمضان ۱۴۰۳ق) پس از سال‌ها مجاهده، تحقیق و تدریس در علوم اسلامی، در سـن ۸۸ سالگی درگذشت و در قبرستان تخت فولاد اصفهان و در بقعهٔ خانوادگی به خاک سپرده شد (حسون و مشکور، ۱۳۷۹: ۷۴۸؛ طیّبی، ۱۳۸۳: ۲۶). پس از درگذشت بانو امـین، ایـن نهـاد خیریّه، آثار بانو امین را مجدّداً منتشر کرد تا عواید آن صرف امور و اقـدامات ایـن مرکـز شود (عموخلیلی، ۱۳۷۹: ۱۴۰-۱۴۲).

گاه‌شمار حیات و آثار بانو نصرت امین

تاریخ	سن (شمسی)	رویداد
۱۳۱۲ق/ ۱۲۷۴ش	—	تولّد
۱۳۱۶ق/ ۱۲۷۸ش	۴ سالگی	رفتن به مکتب‌خانه
۱۳۲۷ق/ ۱۲۸۹ش	۱۵ سالگی	ازدواج با حاج میرزا آقا معروف به معین‌التجّار (پسرعمو)
۱۳۲۳ق/ ۱۲۸۵ش	۱۱ سالگی	بازگشت میرزا علی‌آقا شیرازی به اصفهان (استاد بانو امین)
۱۳۲۹ق/ ۱۲۸۶ش	۱۷ سالگی	بازگشت میر سیّد علی نجف‌آبادی اصفهانی به اصفهان (استاد بانو امین)
۱۳۳۵ق/ ۱۲۹۵ش	۲۱ سالگی	تأسیس اوّلین مدرسهٔ دخترانه در اصفهان با نام «مکتب‌خانه شرعیّات» توسط صدیقه دولت‌آبادی
۱۳۳۶ق/ ۱۲۹۶ش	۲۲ سالگی	تأسیس مدرسهٔ «امّ المدارس» در اصفهان توسط صدیقه دولت‌آبادی
۱۳۳۶ق. / ۱۲۹۶ش	۲۲ سالگی	تأسیس «شرکت خواتین اصفهان» توسط صدیقه دولت‌آبادی
سوم اسفند ۱۲۹۹ش	۲۵ سالگی	کودتای نظامی رضاخان میرپنج و سیّد ضیاءالدین طباطبایی
۱۳۱۰ش و بعد از آن	—	اوج گرفتن جریان‌های ضد حجاب در دوران پهلوی اول
۱۷ دی ۱۳۱۴ش	۴۰ سالگی	اعلام قانون ممنوعیّت حجاب به همهٔ نهادهای کشور
۱۳۵۴ق/ ۱۳۱۴ش	۴۰ سالگی	اخذ اولین اجازه کتبی اجتهاد از آیت‌الله محمد کاظم شیرازی و تأیید آن از سوی آیت‌الله عبدالکریم حائری یزدی، دریافت اجازه از آیت‌الله ابراهیم حسینی اسطهباناتی شیرازی

۱۳۵۴ق تا ۱۳۵۷ق	۴۰ تا ۴۳ سالگی	سفر به عراق و حضور در نجف اشرف
۱۳۵۵ق/ ۱۳۱۵ش	۴۱ سالگی	انتشار کتاب أربعین الهاشمیّه
۱۳۵۷ق/ ۱۳۱۷ش	۴۳ سالگی	دریافت اجازه از آیت‌الله محمدرضا نجفی اصفهانی
۱۳۵۸ق/ ۱۳۱۷ش	۴۴ سالگی	اعطای اجازه‌نامه به آیت‌الله مرعشی نجفی
۱۳۶۰ق/ ۱۳۱۹ش	۴۵ سالگی	تألیف کتاب مخزن اللئالی در فضیلت مولی الموالی
دهۀ ۱۳۲۰ش	ــ	دهۀ قحطی و فقر فراگیر مردم ایران
۱۳۶۳ق/ ۱۳۲۳ش	۴۹ سالگی	تألیف کتاب سیر و سلوک در روش اولیاء و طریق سیر سعداء
۱۳۶۶ق/ ۱۳۲۶ش	۵۲ سالگی	تألیف کتاب معاد یا آخرین سیر بشر
۱۳۶۸ق/ ۱۳۲۸ش	۵۴ سالگی	تألیف کتاب اخلاق و راه سعادت بشر
۱۳۶۹ق/ ۱۳۲۹ش	۵۵ سالگی	تألیف کتاب النفحات الرحمانیۀ فی الواردات القلبیۀ
اسفند ۱۳۲۹ش	ــ	ملّی شدن صنعت نفت ایران
رهۀ ۱۳۳۰ش	ــ	رشد فعالیّت‌های فرهنگی زنان در اصفهان در مقابله با حکومت پهلوی (نمونه آن: خانم فخر السادات ابطحی)
۱۳۷۵ق/ ۱۳۳۴ش	۶۰ سالگی	انتشار کتاب روش خوشبختی و توصیه به خواهران ایمانی
۱۳۷۶ق/ ۱۳۳۶ش	۶۲ سالگی	تألیف اوّلین جلد از تفسیر مخزن العرفان
پس از ۱۳۷۶ق/ ۱۳۳۶ش	بعد از ۶۲ سالگی	درگذشت همسر بانو امین مقارن با اتمام جلد اوّل تفسیر مخزن العرفان
۱۳۸۱ق/	۶۶ سالگی	اعطای اجازه‌نامه به آیت‌الله سیّد عباس کاشانی

۱۳۴۰ش		
۱۳۸۵ق/ ۱۳۴۴ش	۷۰ سالگی	تألیف کتاب جامع الشتّات و تألیف جلد دوازدهم تفسیر مخزن العرفان
۱۳۸۵ق/ ۱۳۴۴ش	۷۰ سالگی	تأسیس مدرسهٔ دینی بانوان با نام مکتب فاطمه(س) در اصفهان
۱۳۸۶/۰۴/۱۸ق- ۱۳۴۵/۰۵/۱۵ش	۷۱ سالگی	درخواست تأسیس دبیرستانی با نام «مکتب فاطمه(س)» از ادارهٔ آموزش و پرورش استان اصفهان
۱۳۸۶/۰۸/۰۷ق- ۱۳۴۵/۰۸/۲۹ش	۷۱ سالگی	صدور مجوّز دبیرستان را با نام «امین» با مسئولیت بانو امین
۱۳۹۴ق/ ۱۳۵۲ش	۷۸ سالگی	تألیف آخرین جلد (جلد پنجم) از تفسیر مخزن العرفان
۱۳۹۵ق/ ۱۳۵۴ش	۸۰ سالگی	ترجمهٔ کتاب اربعین الهاشمیّه خانم امین توسط شاگرد او (خانم علویّه همایونی)
۱۳۹۶ق/ ۱۳۵۵ش	۸۱ سالگی	اعطای اجازه‌نامه به خانم زینت سادات همایونی
خرداد ۱۳۵۹	۸۵ سالگی	تأسیس انجمن حمایت از کودکان و خانواده‌های بی‌سرپرست اصفهان
۱۴۰۳/۰۹/۰۱ق- ۱۳۶۲/۰۳/۲۳ش	۸۸ سالگی	رحلت بانو امین اصفهانی

نتیجه‌گیری

با توجه به مستندات تاریخی و انطباق آن با زندگانی امین و اقدامات و تألیفات او، خط سیری از وقایع اجتماعی و فرهنگی و کنش‌ها مشخص می‌شود که بر اساس آن، هم زمینه‌ها و شرایط وقوع اقدامات و آثار آشکار می‌شود و هم تاریخ دقیق وقایع و سیر تحولات فکری روشن می‌شود. این خط سیر، از تدقیق تاریخ تولد آغاز می‌شود و سیر اقدامات امین را در نسبت با وقایع اجتماعی روزگار خود به خوبی بیان می‌کند. همچنین پیوندهای موجود میان تألیفات امین و رویدادهای زندگی او، مانند دریافت اجازات و واکنش‌های او در نسبت با مسائل اجتماعی را نشان می‌دهد و زمینهٔ تاریخی فعالیت‌های

تألیفی و ادبی او را نشان می‌دهد. ضمن آنکه بخش‌های مغفول از حیات او را مانند سفر به عراق در ایام دریافت اجازه و سخنرانی‌های فرهنگی او در دهۀ ۳۰ش. را آشکار می‌سازد.

بر این اساس کتاب «أربعین الهاشمیه» را باید از زمینه‌های توجّه به سطح علمی بانو امین تلقی کرد؛ نه اینکه در دریافت اجازات به او نقش مستقیم داشته باشد. همچنین امین حدود سال‌های ۱۳۵۴-۱۳۶۰ق، سفری به نجف اشرف داشته و این ایام، مصادف و مؤخّر بر زمان دریافت اجازات به او از سوی علمای نجف است. همچنین شروع فعالیّت‌های فرهنگی- اجتماعی بانو امین به دهۀ ۱۳۳۰ش بازمی‌گردد که انتشار کتاب «روش خوشبختی و واکنش به جریانات تجددگرایی در اصفهان» متعلّق به این دوره است.

سبک نگارشی بانو امین در اغلب آثار وی، توضیحی است؛ زیرا دغدغۀ اصلی او در انتشار آثار خود، اطلاع‌رسانی و ترویج اندیشۀ اسلامی و عرفانی بوده است. با این حال متن آثار او از نظر بیانی کاملاً روان است. او مخاطب خود را عموم جامعه فرض داشته است. البته در برخی موارد که نیاز به طرح مباحث فلسفی و توضیح دقیق علمی نظرها در حوزه‌های فقه و روایت، عرفان و فلسفه و تعالیم دینی و قرآنی بوده است، او با زبانی علمی و فنی توانسته است سطح بالای علمی خود را نشان داده، کفایت دانشی خود را در طرح و بحث مطالب نشان دهد. بانو امین در آثار توضیحی خود درباره بسط اندیشه‌های عرفانی‌اش از طریق کاربرد صناعات ادبی متعدد، کوشیده است تا صورت‌بندی‌های توصیفی را برای ارتباط نزدیک‌تر با مخاطب خود به خدمت گیرد و مخاطب را با اندیشه‌ها و تجارب عرفانی و معنوی خویش همراه سازد. از آنجایی که مجرای ارتباط مخاطب معاصر با اندیشه‌های بانو امین تنها از طریق آثار اوست، می‌توان گفت نثری غالباً روان با بیانی صریح، به خوبی می‌تواند اندیشه‌های بانو امین را انتقال دهد. ضمن آنکه کاربرد صناعات ادبی در بیان امین، به ارتباط بیشتر مخاطب با نوشته‌های او کمک می‌کند. بیان علمی امین نیز هرچند متضمن به‌کارگیری اصطلاحات فنی است، واجد خصیصۀ روان‌نویسی و بیان سلیس نیز هست؛ موضوعی که خصیصۀ غالب آثار او تلقی می‌شود.

آنچه ذیل آثار و اندیشه‌های او برجسته است، رویکرد وی به موضوع زنان و اهمیت ایفای نقش در موقعیت‌های مختلف اجتماعی به عنوان یک زن است؛ از این‌رو، او در غایت تلاش‌های خود، در اقدامات فرهنگی به موضوع آموزش زنان به طور خاص همت می‌گمارد.

بانو امین همواره کوشیده است تا در نسبت با اقتضائات اجتماعی روزگار خود، سهمی را در قبال رشد اجتماعی و فرهنگی برعهده گیرد؛ تلاشی که از لابه‌لای آثار و در نسبت با تاریخ و وقایع عصر او جلوه‌گر شده و نشان‌دهندهٔ میزان دغدغه‌مندی و کنشگری اجتماعی او به عنوان اندیشمندی مسلمان است.

پی‌نوشت

۱. در منابع زندگی‌نامه‌ای ترتیب نگارش آثار بدین ترتیب بیان شده است أربعین [الهاشمیّه]، مخزن اللئالی، سیر و سلوک، معاد، روش خوشبختی ، اخلاق و تفسیر مخزن‌العرفان (ریاحی، ۱۳۷۵: ۹۷؛ یادنامه،۱۳۷۱: ۲۵-۲۶). که با توجه به شواهد تاریخی، دقت تاریخی لازم را ندارد.

۲. هرچند در غالب منابع، نام علّامه امینی به عنوان دریافت‌کنندهٔ اجازه‌نامه از بانو امین درج شده، متن این اجازه‌نامه در منابع درج نشده است. از این‌رو باید به این موضوع با تردید نگریست.

۳. در برخی زندگی‌نامه‌ها به اشتباه نام خانم فخرالسّادات ابطحی (۱۳۸۸-۱۳۱۳ش) جزء شاگردان بانو امین ذکر شده است (امین، ۱۴۳۹ق: ۳۳؛ اشرف، ۱۳۷۲: ۸۷)؛ حال آنکه در یادنامهٔ او، از بانو امین به عنوان استاد نام برده نشده است (ر.ک: یادنامه، ۱۳۹۲).

۴. بانو امین در انتهای بیشتر مجلّدات تفسیر خود، تاریخ اتمام آن را ذکر کرده است. دربارهٔ ترتیب و تاریخ مجلّدات تفسیر بانو امین به صورت یکجا (ر.ک: مهریزی، ۱۳۸۵: ۱۷).

منابع

آبادیان، حسین و زهره صفری (۱۳۹۳) «مطالبات اجتماعی و فرهنگی زنان در دورهٔ مشروطه تا سلطنت رضاشاه»، جستارهای تاریخی، سال پنجم، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۱۰)، پاییز و زمستان، صص ۲۰-۱.

آقابزرگ طهرانی، محمدمحسن (۱۴۰۸ق) الذّریعهٔ إلی تصانیف الشّیعهٔ، قم- تهران، اسماعیلیان- کتابخانه اسلامیه.

ابطحی، سیّد علی‌رضا (۱۳۹۷) رود زاینده: مبارزات مردم اصفهان در دوره پهلوی دوم (تا سال ۱۳۵۶)، اصفهان، اسپانه.

احمدی، محمّدحسن (۱۳۹۳) روش‌شناسی تاریخی در علوم قرآن و حدیث، قم، دانشگاه قم.

اسلامیت، مرضیه (۱۳۸۹) بانو امین و تفسیر مخزن العرفان، تهران، خانهٔ کتاب.

اشرف، سیّد علی (۱۳۷۲) «العلویّهٔ أمین نصرة ... الفقهیّة المفسّرة»، مجلّهٔ رسالهٔ القرآن، شمارهٔ ۱۳، خرداد ۱۳۷۲، صص ۸۵-۹۴.

امامی، ابوالقاسم (۱۳۷۵) «مقدّمه»، کیمیای سعادت: ترجمه طهاره الاعراق ابوعلی مسکویه رازی، مقدمه و تصحیح ابوالقاسم امامی، تهران، میراث مکتوب نقطه.

امین، سیّده نصرت (۱۳۲۸) اخلاق و راه سعادت بشر؛ اقتباس و ترجمه از طهارة الاعراق ابن‌مسکویه، اصفهان، چاپخانهٔ امامی.

---------- (۱۳۴۴) جامع الشتّات، اصفهان، مطبعة المحمّدیّه.

---------- (۱۳۶۱) مخزن العرفان در تفسیر قرآن، تهران، نهضت زنان مسلمان.

---------- (۱۳۶۵ق) الأربعین الهاشمیّه فی شرح جملهٔ من الأحادیث الواردهٔ فی‌العلوم الدینیة، طبع بواسطة سماحة العلاّمه السیّد مهدی العلویّ، کویت، الرُّمَیثیّة (أفست از نسخهٔ دمشق: دار الفکر).

---------- (۱۳۶۹الف) اخلاق و راه سعادت بشر؛ اقتباس و ترجمه از طهارة الاعراق ابن‌مسکویه، تهران، فیض کاشانی.

---------- (۱۳۶۹ب) سیر و سلوک در روش اولیاء و طریق سیر سعداء، اصفهان، نشاط.

---------- (۱۳۷۱) مخزن اللآلی: در فضیلت مولی‌الموحدین حضرت علی بن ابیطالب(ع)، اصفهان، انجمن حامی خانواده‌های بی‌سرپرست.

---------- (۱۳۸۷) معاد یا آخرین سیر بشر، اصفهان، گنبدهای فیروزه‌ای.

---------- (۱۳۸۹) أربعین الهاشمیّة، ترجمهٔ علویه همایونی، اصفهان، گلبهار.

---------- (۱۳۹۲) روش خوشبختی و توصیه به خواهران ایمانی، اصفهان، گلبهار.

امین، نصرت‌بیگم (۱۳۷۹ق) روش خوشبختی و توصیه به خواهران ایمانی، به قلم بانوی دانشمند ایرانی، چاپ چهارم، تهران، کتاب‌فروشی سروش.
---------- (۱۴۳۹ق) النفحات الرحمانیّة فی الواردات القلبیّه، تقدیم شیخ عبدالله سبیتی، بیروت، دار المعارف الحکمیّه.
باقری بیدهندی، ناصر (۱۳۷۷) بانوی نمونه: جلوه‌هایی از حیات بانوی مجتهده امین اصفهانی، قم، حوزه علمیه قم، دفتر تبلیغات اسلامی، مرکز انتشارات.
بامداد، بدر الملوک (۱۳۴۷) زن ایرانی از انقلاب مشروطیّت تا انقلاب سفید، تهران، ابن‌سینا.
بیات، کاوه و مسعود کوهستانی‌نژاد (۱۳۷۲) اسناد مطبوعات: ۱۲۸۶-۱۳۲۰ش، تهران، سازمان اسناد ملی ایران.
بیطرفان، محمد و دیگران (۱۳۹۶) «انقلاب مشروطیّت و اعتراض علیه جایگاه آموزشی و تربیّتی زنان»، فصلنامهٔ علوم اجتماعی، سال شصت‌ودوم، شمارهٔ ۷۹، زمستان، صص ۱۵۹-۱۸۹.
جعفریان، رسول (۱۳۸۳) داستان حجاب در ایران پیش از انقلاب، تهران، مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
حسون، محمد و أم‌علی مشکور (۱۳۷۹) أعلام النساء المؤمنات، تهران، أسوه.
حکمت، نصرالله (۱۳۸۳) تَهْذیبُ الْاَخْلاقِ وَ تَطْهیرُ (یا طَهارَةُ) الْاَعْراق، دانشنامه جهان اسلام، جلد هشتم، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، تهران، بنیاد دائرة المعارف اسلامی.
خلیلیان، حمید و اصغر منتظرالقائم (۱۳۸۵) بوستان فضیلت، [با همکاری] مجموعه تاریخی، فرهنگی، مذهبی تخت فولاد اصفهان- واحد دانشنامه (برای) شهرداری اصفهان، اصفهان، کانون پژوهش.
دلاور، علی (۱۳۸۷) مبانی نظری و عملی پژوهش در علوم انسانی و اجتماعی، تهران، رشد.
دولت‌آبادی، صدّیقه (۱۳۷۷) صدیقه دولت‌آبادی: نامه‌ها، نوشته‌ها و یادها، ویراستهٔ مهدخت صنعتی و افسانه نجم‌آبادی، نیویورک.
رضاداد، علیّه و سیدکاظم طباطبایی (۱۳۸۷) «گاه‌شماری آثار شیخ طوسی»، مجلهٔ دانشکدهٔ الهیات و معارف مشهد (ویژهٔ علوم قرآن و حدیث)، شمارهٔ ۸۰، تابستان ۱۳۸۷، صص ۴۹-۷۳.
روضاتی، سیّد محمّدعلی (۱۳۳۲) زندگانی حضرت آیت‌الله چهارسوقی، اصفهان، تأیید.
ریاحی، محمّدحسین (۱۳۷۵) مشاهیر زنان اصفهان از گذشته تا عصر حاضر، اصفهان، سازمان فرهنگ و ارشاد اسلامی.
---------- (۱۳۸۵) «نظری به شخصیّت اخلاقی حاج میرزا علی‌آقا شیرازی»، فصلنامهٔ اخلاق، شماره ۲-۳، زمستان ۱۳۸۴ و بهار ۱۳۸۵، صص ۲۰۶-۲۷۸.
---------- (۱۳۸۷) «تجلی فرزانگی؛ سیری در آثار و احوال فکری و تربیتی بانو مجتهده سیده نصرت امین (بخش نخست)»، فصلنامه فرهنگ اصفهان، شماره ۳۹، بهار، صص ۹۸-۱۱۶.

زاهدی، اردشیر (۱۳۸۱) رازهای ناگفته، به کوشش پری اباصلتی و هوشنگ میرهاشم، تهران، به‌آفرین.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶) نقد ادبی، تهران، امیرکبیر.
صدوق، محمّدبن علی إبن‌بابویه (۱۳۶۲) من لایحضره الفقیه، قم، دار الکتب الإسلامیّه.
صدوقی سها، منوچهر (۱۳۵۹) تاریخ حکما و عرفاء متأخرین صدرالمتألهین، تهران، انجمن اسلامی حکمت و فلسفه ایران.
طیّبی، ناهید (۱۳۸۳) زندگانی بانوی ایرانی: بانوی مجتهده نصرت‌السادات امین، زیر نظر زینب سادات علویّه همایونی، اصفهان، گلبهار.
--------- (۱۳۹۹) «نقش بانو امین در گسترش علوم اسلامی با تأکید بر دانش و روش تفسیری»، فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات قرآنی نامهٔ جامعه، سال هجدهم، شمارهٔ ۱۳۳، بهار، صص ۳۳- ۵۴.
عبدالحمید، نرگس (۱۳۹۴) «روش‌شناسی تفسیری بانو امین»، پژوهشنامهٔ نوین فقهی حقوقی زنان و خانواده، شمارهٔ ۱، پاییز، صص ۷۸-۱۰۱.
عموخلیلی، مرجان (۱۳۷۹) کوکب درّی: شرح احوال بانوی مجتهده امین، تهران، پیام عدالت.
فرهمند، نسیم (۱۳۹۸) آموزش و نهادهای آموزش دختران در دورهٔ قاجار، قم، یاس بخشایش.
فریده عصر: بررسی علمی و عملی عالمه عارفه بانو مجتهده امین(ره) (۱۳۸۹) تهیه دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم، شعبه استان اصفهان، تهران، هستی‌نما.
فیض کاشانی، محمّدمحسن (۱۴۰۶ق) الوافی، اصفهان، کتابخانهٔ امام أمیرالمرمنین(ع).
کاتوزیان، محمّدعلی (۱۳۷۲) اقتصاد سیاسی ایران: از مشروطیّت تا پایان سلسله پهلوی، ترجمهٔ محمّدرضا نفیسی و کامبیز عزیزی، تهران، مرکز.
کریم‌پور، سکینه (۱۳۹۷) «اخلاق اسلامی در آرا، آثار و اندیشه‌های بانوی ایرانی»، کنفرانس ملی دستاوردهای نوین جهان در تعلیم و تربیت، روان‌شناسی، حقوق و مطالعات فرهنگی و اجتماعی، ایران- خوی: ۳۰ خرداد ۱۳۹۷.
کلینی، محمّد بن یعقوب (۱۴۰۷ق) الکافی، تصحیح و تحقیق علی‌اکبر غفاری و محمّد آخوندی، تهران، دار الکتب الإسلامیّه.
کیهانی، معصومه (۱۳۷۱) «نگاهی به مطبوعات زنان در ایران (از ۱۳۲۸ق تا ۱۳۷۱ش)»، ماهنامهٔ کِلک، شمارهٔ ۳۴، دی‌ماه، صص: ۷۳-۹۱.
مدرّس تبریزی، محمّدعلی (۱۳۶۹) ریحانة الادب فی تراجم المعروفین بالکنیّه أو اللقب، تهران، کتاب‌فروشی خیّام.
مرکز بررسی اسناد تاریخی وزارت اطّلاعات [تهیّه‌کننده] (۱۳۸۲) انقلاب اسلامی به روایت اسناد ساواک: استان اصفهان، کتاب اول، تهران، وزارت اطلاعات، مرکز بررسی اسناد تاریخی.

مرکز بررسی اسناد تاریخی وزارت اطّلاعات [تهیّه‌کننده] (۱۳۷۸) تغییر لباس و کشف حجاب به روایت اسناد، تهران، وزارت اطلاعات، مرکز بررسی اسناد تاریخی.
مستوفی، عبدالله (۱۳۴۳) شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه، تهران، زوّار.
معتمدی، اسفندیار (۱۳۸۶) اصفهان: مدارس نوین و مفاخر آن، اصفهان، سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری.
ملائی توانی، علی‌رضا (۱۳۸۶) درآمدی بر روش پژوهش در تاریخ، تهران، نشرنی.
مهدوی، سید مصلح‌الدین (۱۳۷۰) لسان الأرض یا تاریخ تخت فولاد، اصفهان، انجمن کتابخانه‌های عمومی اصفهان.
---------- (۱۳۷۱) خاندان شیخ‌الاسلام اصفهان در طول چهارصد سال؛ از علاّمه محقق سبزواری تا دکتر علی شیخ‌الاسلام، اصفهان، گلبهار.
---------- (۱۳۸۴) تذکرهٔ القبور یا دانشمندان و بزرگان اصفهان، تصحیح، تحقیق و اضافاتِ رحیم قاسمی و محمدرضا نیلفروشان، اصفهان، گلدسته.
مهریزی، مهدی (۱۳۸۵) «زن در تفسیر مخزن العرفان بانو امین اصفهانی»، آینه پژوهش، دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۹۸، مرداد و شهریور ۱۳۸۵، صص ۱۶-۲۳.
هویدا، فریدون (۱۳۶۵) سقوط شاه، ترجمهٔ ح.ا. مهران، تهران، اطلاعات.
یادنامهٔ حاجیه خانم فخرالسادات ابطحی؛ بانوی فرزانه اصفهان (۱۳۹۲) به مناسبت چهارمین سالگرد عروج ملکوتی حاجیه خانم فخر السادات ابطحی، مؤسّس حوزهٔ علمیّهٔ حضرت فاطمه محدّثه(س)، مدرسهٔ علمیّهٔ حضرت فاطمه محدّثه(س) [تهیّه‌کننده]، بهمن‌ماه ۱۳۹۲، قابل دسترسی در:
https://kowsarblog.ir/
یادنامه بانوی مجتهده حجت‌الاسلام و المسلمین سیّده نصرت امین- (۱۳۷۱) تهیه و تنظیم مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی (واحد فرهنگی خواهران)، اصفهان، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و چهارم، پاییز ۱۴۰۳: ۱۱۸-۹۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۹
نوع مقاله: پژوهشی

نقد حکمت عامیانه با تکیه بر «سیاحتنامه ابراهیم‌بیگ» و «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی»

محمدرضا موحدی*
حامد ترکمنی**

چکیده

حکمت هرچند در اصطلاح قدمای ما، به دو بخش عملی و نظری تقسیم شده و هدف اصلی آن، ترویج راه و روش مناسب اخلاقی با تکیه بر علوم عقلی برای زندگی اجتماعی و فردی دانسته شده است، در کنار این دو، حکمت عامیانه که اغلب خود را در ضرب‌المثل‌ها نمایان می‌کند به‌نحوی مرموز جایگاه خود را در میان اقشار جوامع گوناگون، مستحکم کرده است. با بررسی و تطبیق حکمت نظری و عملی با حکمت عامیانه می‌توان گفت با توجّه به کاربرد فراوان عوام از حکمت‌های عامیانه، این کارکرد، بخش مهمی از فرهنگ جامعه را به وجود آورده است. این حکمت که مورد قبول و پذیرش عامهٔ مردم است، از بُعد فکری، تفاوت عمده‌ای با حکمت عملی و نظری دارد. از آنجایی که ساخت و پرورش حکمت‌های عامیانه در دل عوامِ جامعه شکل می‌گیرد، اغلب دارای پشتوانه و اساس فکری قدرتمندی نیست و به علت کاربرد فراوان در طول زمان، قابلیت تعمیم و شمول یافته است. نبود پشتوانهٔ فکری مناسب با بررسی دلایل کاربرد این حکمت‌ها و تأثیر آن بر فرهنگ یک جامعه، اساس این پژوهش را تشکیل می‌دهد. برآورد این پژوهش نشان می‌دهد که این حکمت‌ها در مطالعه‌ای تطبیقی در دو کتاب «سیاحتنامه ابراهیم‌بیگ» و «سرگذشت حاجی بابای

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم، ایران Movahedi1345@yahoo.com
** دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فارسی دانشگاه قم، ایران hamdtrkmn1@gmail.com

اصفهانی» که از جمله نخستین رمان‌گونه‌های فارسی است، می‌تواند تصویری از اخلاقیات ما ایرانیان را فراروی ما قرار دهد، تا با ضعف و قوّت هویت فرهنگی خویش بیشتر آشنا شویم.

واژه‌های کلیدی: حکمت عامیانه، حکمت نظری، حکمت عملی، سرگذشت حاجی بابای اصفهانی و سیاحتنامه ابراهیم‌بیگ.

مقدمه

ضرب‌المثل‌ها و حکمت‌های عامیانه، جزء جدایی‌ناپذیر تمام ادبیات دنیاست. زبان پارسی نیز «در نتیجهٔ فکر موشکاف و باریک‌بین و بذله‌گو و نکته‌سنج ایرانی از لحاظ امثال و حکم، از غنی‌ترین زبان‌های زنده دنیاست. امثال و حکم عامیانه از دیرباز در ادبیات منظوم و منثور ایران رخنه کرده و هیچ شاعر معروف ایرانی نیست که در سخنان خود، مقداری از این ضرب‌المثل‌ها را به کار نبرده باشد» (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۴۵۱).

حکمت‌های عامیانه، اعتقادات ذهنی است که اغلب خود را در ضرب‌المثل‌ها و امثال و حکم عامیانه نشان می‌دهد؛ هرچند لزوماً تمام ضرب‌المثل‌ها، حکمت عامیانه نیستند. این حکمت‌های عامیانه از نظر پشتوانه فکری می‌تواند نقطهٔ مقابل حکمت نظری و حکمت عملی در فلسفه قرار گیرد.

اساس حکمت‌های عامیانه، رخدادی است فردی که برای شخصی در گذشته به وقوع پیوسته و برای او تکرار شده است. این رخدادها گاه ممکن است تفکر توده مردم را شکل دهد. «تودهٔ ملت در همه جای دنیا، تنها به فکر زندگی است و هیچ‌وقت چیزی را اختراع نمی‌کند. ولی در هر زمان حتی در محیط‌های خیلی بدوی و اولیه در میان توده منفی که تشکیل اکثریت را می‌دهند، کسانی پیدا می‌شوند که فکر می‌کنند و اختراع می‌نمایند، یا به عبارت دیگر افکار و احساسات تودهٔ مردم را گرفته، به صورت جمله‌ای احکام‌آمیز درمی‌آورند و از همین طبقه است که تودهٔ عوام، دانش و اعتقاد خود را می‌گیرد» (هدایت، ۱۳۷۸: ۲۳).

این جمله‌ها که اغلب در طول زمان صیقل‌خورده و به صورت جمله‌ای کوتاه و خوش‌ترکیب درآمده است، نسل به نسل بر سر زبان‌ها گشته و امروز هم در میان مردم کاربرد فراوان دارد. به این ترتیب هر فرد برای بیان مقصود و شیرین‌تر کردن سخن و مستدل کردن ادعاهای خود از این حکمت‌ها استفاده می‌کند.

در طول قرون متمادی، این حکمت‌ها به علت تکرار فراوان در میان مردم قابلیت تعمیم یافته، به صورتی که هر سخنور برای تکمیل بیانات خود، نمونه‌ای از آنها را (هرچند شباهتی اندک به مضمون گفتهٔ او داشته باشد) به کار می‌برد. به این ترتیب مخاطب با اینگونه حکمت‌ها که جنبه فکری قدرتمندی هم ندارد، اقناع می‌شود. زمانی

که حکمت عامیانه که اساس فکری درستی ندارد، در جامعه‌ای جایگزین حکمت‌های عملی و نظری شود، می‌تواند نتایج مخربی را در پی داشته باشد. «نتایجی که از این افکار مبتذل می‌توان گرفت، آشکار است. اینگونه افکار، یک چیز را نشان می‌دهد؛ نباید با قدرت‌های مستقر مبارزه کرد، نباید ضد زور جنگید، نباید پا از گلیم خود فراتر نهاد، هر کاری که بیرون از دایرهٔ آداب و سنن کهن صورت گیرد، خیال‌بافی است، هر کوششی که متکی به آزمایش‌های موفقی نباشد، مواجه با شکست است» (سارتر، ۱۳۸۴: ۲۳).

نتایج حاصل از کاربرد این حکمت‌ها نه‌تنها در سطح زندگی فردی، بلکه در سطح یک اجتماع می‌تواند مخرّب باشد. اغلب کسانی که این حکمت‌ها را ورد زبان دارند، کسانی هستند که در هر بار عملی کم‌وبیش نفرت‌انگیز به آنان نشان داده شود، می‌گویند: «شر یعنی همین» (همان: ۲۳).

بیان مسئله

به دلیل وفور این امثال و حکمت‌ها در زبان پارسی، در این پژوهش سعی بر آن شده است تا با توجه به دو کتاب «سیاحتنامه ابراهیم بیک» و «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» که از جمله نخستین رمان‌گونه‌های فارسی است، به نقد و بررسی این حکمت‌های عامیانه بپردازیم. با توجه به اینکه دو کتاب یادشده، شیوهٔ سفرنامه‌ای دارند و زندگی اجتماعی عامه مردم ایران در نقاط مختلف را به تصویر می‌کشد، ناخودآگاه نویسنده با آداب و رسوم و اعتقادات عوام در طول سفرهای خود آشنا شده و بازتاب آنها را در اثر خود به تصویر کشیده است.

جمال‌زاده معتقد است که این آثار «هرچند به فارسی ساده و بی‌تکلف نوشته شده است، باز به زبان معمول مردم فارسی‌زبان نیست و کلمات، اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های عامیانهٔ کوچه و بازار را کمتر و حتی می‌توان گفت به‌ندرت استعمال کرده‌اند» (جمال‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۵). اما از آن جهت که راوی داستان در طول سفر در مناطق زیادی از ایران هرچند کوتاه زندگی کرده، ناخودآگاه با سنت‌های آن سرزمین‌ها آشنا شده و تحت تأثیر آنها قرار گرفته است. این دو کتاب می‌تواند نماینده جامعه فرهنگی ما باشد؛ به‌گونه‌ای

که خود جمال‌زاده، کتاب «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» را «بهترین توصیف اخلاقی ایرانیان» می‌داند (جمال‌زاده، ۱۳۴۵: ۲۰).

درکاربرد این حکمت‌های عامیانه، هر شخص طبعاً هدف خاصی را دنبال می‌کند. این اهداف گاه جنبه منفعت‌طلبی دارد؛ بدین گونه که شخص در مواقعی که منافع خود را در زیان می‌بیند، این حکمت‌ها را به کار می‌برد تا مخاطب خود را با افکار و عقاید خود همسو کند. گاه نیز انسان به دلیل ترس و نداشتن خطرپذیری، این حکمت‌ها را به کار می‌برد که: دیگران کردند و نشد، ما نیز نمی‌کنیم چون نمی‌شود.

در برخی موارد که شخص دچار شکست و سرخوردگی می‌شود، از این حکمت‌ها استفاده می‌کند. در واقع این حکمت‌ها را برای تسکین خاطر خود به کار می‌برد و می‌گوید: تقدیر و سرنوشت چنین بوده است. کاربرد دیگر این حکمت‌ها زمانی است که شخص به علت ناآگاهی و خرافه‌پرستی و یا به صرف آنکه چون گذشتگان گفته‌اند، پس درست است، آنها را سرلوحهٔ زندگی خود قرار می‌دهد که طبیعتاً چنین افرادی، هرچه دیگران گویند، بدون چون و چرا می‌پذیرند. به هر ترتیب می‌توان ادعا کرد جوامعی که استفاده از این حکمت‌های عامیانه را (که نمود بارز آن را در ضرب‌المثل‌ها می‌توان مشاهده کرد) در فعالیت‌های اجتماعی و کنش‌های فردی خود یک اصل مهم می‌دانند، چنانند که رشد و پویایی در آنها به پایین‌ترین حد ممکن می‌رسد. در این پژوهش سعی بر آن است که با تکیه بر دو کتاب «سیاحتنامه ابراهیم بیک» و «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی»، حکمت‌های عامیانه و دلایل کاربرد آن و همچنین نتایج تکیه بر برخی حکمت‌های بی‌پایه را بررسی کنیم.

پیشینه پژوهش

منشأ اصلی حکمت‌های عامیانه در آداب و رسوم و خلقیات مردم یک سرزمین است به طوری که در این زمینه، آثار متعددی از گذشته تاکنون به رشته تحریر درآمده است. از قدیمی‌ترین آنها، کتاب «کلثوم ننه» خوانساری و بعد از آن، «نیرنگستان» صادق هدایت است که به بررسی آداب و رسوم خرافی ایرانیان پرداخته است. در دورهٔ جدیدتر، مهم‌ترین اثر در این زمینه، کتاب «خلقیات ما ایرانیان» جمال‌زاده است که به بررسی

ویژگی‌های رفتاری ایرانیان پرداخته است. در دورهٔ متأخر، نگاه انتقادی به این خلقیات خود به‌مثابهٔ ژانری اجتماعی، ادبی تبدیل شده و در برخی پژوهش‌ها مانند «برآمدن ژانر خلقیات در ایران» نمود یافته است. برخی از مباحث این کتاب عبارتند از: «تعاریف و مباحث نظری»، «شکل‌گیری اولیه ژانر»، «پیدایش ژانر» و «بازسازی خلقیات‌پژوهی در ایران پساانقلابی» (توفیق و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۲).

افزون بر اینها، دیدگاه مقصود فراستخواه -که از جملهٔ پژوهشگران عصر حاضر در این حوزه است- این است که این دو رمان «از زبان شخصیت اصلی، احوال ایرانیان را شرح می‌دهد» (فراستخواه، ۱۳۹۴: ۳۰)؛ به طوری که در بررسی روایت‌شناسی این دو کتاب می‌توان این آثار را «معرّف رفتارهای جامعهٔ ایرانی در حوزه‌های اقتصادی و سیاسی دانست» (جوادی یگانه، ۱۳۹۶: ۲۵). همین نویسنده در اثری دیگر، پس از خلاصهٔ تحلیلی رمان «حاجی بابا»، به بررسی ترجمهٔ «حاجی‌بابا»، افزوده‌های «میرزاحبیب» بر ترجمهٔ موریه و سرانجام علت‌های پذیرش و گسترش تصویر حاجی بابا نزد ایرانیان پرداخته است (جوادی یگانه و زادقناد، ۱۴۰۰: ۱۸). محمد تولایی در اثر خود یادآور شده که نگاه تحقیرآمیز برخی شرق‌شناسان که متأسفانه الگویی برای اندکی از پژوهشگران داخلی بوده، موجب شده که روشن‌فکران ایران در آغاز، تصاویر شرق‌شناسی از ایران را به عنوان تصویر مالیخولیایی واقعیت پذیرفتند؛ اما به‌تدریج به بسط و گسترش گفتمان‌هایی پرداختند که در تضاد با قدرت سروری غرب قرار گرفت (تولایی، ۱۴۰۳: مقدمه). در این پژوهش با صرف‌نظر از اهداف و ریشه‌های پیدایی این خلقیات، به گردآوری برخی رفتارها پرداخته شده که منشأ اصلی آنها، حکمت‌های عامیانه بوده است.

روش پژوهش

این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از داده‌های کتابخانه‌ای فراهم آمده است.

حکمت عامیانه در مقابل حکمت نظری و عملی

حکمت در لغت به معنای «دانایی، علم... دانش... درستکاری، حلم و بردباری الخ...»

(دهخدا، ذیل حکمت) آمده است و از نظر فلسفی، «حکمت در عرف اهل معرفت عبارت بود از دانستن چیزها چنان‌که باشد و قیام نمودن به کارها چنان‌که باید، به قدر استطاعت، تا نفس انسانی به کمالی که متوجه آن است، برسد» (طوسی، ۱۳۶۴: ۳۷).

اگر به مفهوم لغوی و اصطلاحی حکمت دقت کنیم، درمی‌یابیم که حکمت از دیدگاه فلاسفه اسلامی به دو بخش حکمت نظری (یا علمی) و حکمت عملی تقسیم می‌شود. حکمت نظری «غایتش، نقش‌پذیری نفس است به صورت وجود، بر نظام خود -کامل و تمام- و گردیدنش عالمی عقلی، مشابه عالم و جهان خارجی و مشهود ولی نه در مادّه، بلکه در صورت و آرایش و هیئت و نقش آن... و امّا عملی، میوه و نتیجه‌اش، انجام عمل نیک است، برای تحصیل (ملکه) بلندی و برتری یافتن نفس بر بدن و (ملکه) مقلوب و رام شدن بدن نسبت به نفس» (صدرالدین شیرازی، ۱۳۹۸: ۲۲). حکمت نظری، فراگیری علوم است یا به عبارتی «دانستن» که پشتوانه و اساس آن، علم و دانش است و حکمت عملی هم عمل کردن به دانش‌های آموخته‌شده در فعالیت‌های شخصی و اجتماعی است. با توجّه به بررسی تعاریف و ویژگی‌های حکمت نظری و عملی «پذیرفتنی می‌نماید که تلقّی‌های متکثّر از حکمت را ذیل سه شکل اصلی بیاوریم: توانایی انسان برای از پسِ زندگی برآمدن (کهن‌ترین و گسترده‌ترین شکل)؛ نظامی عقلانی (تفسیر عالم، فلسفه، مبادی علم)؛ و نوعی اقتوم، یا صفت خدا» (حسینی، ۱۳۹۴: ۹).

اگر درصدد تعریفی از حکمت عامیانه برآییم، باید گفت که حکمت عامیانه از نظر پشتوانه و اساس فکری، نقطه مقابل حکمت نظری و حکمت عملی قرار دارد؛ زیرا «عامی از قضایای بدیهی و منطقی آگاهی ندارد و باریک‌بین‌های ادیبانه را نمی‌شناسد، اما از ذهنش آن هم -در مراحلی که پرورش مکتبی نیافته- بی‌آلایش است و به طبیعت نزدیک؛ در پی آن نیست که در اجزای خیال باریک‌بین باشد و نکته‌ای ادیبانه بگوید؛ اما اگر مفهومی را دریافت، می‌کوشد آن را با زندگی خود تطبیق دهد و به بهترین وجه و عینی‌ترین صورت برای کسانی چون خود، قابل درک سازد» (راشد، ۱۳۵۹: ۲۱۲).

همان‌طور که شوپنهاور هم به آن اشاره می‌کند، «انسان زمانی که از مسیر لذّت‌های خود خارج می‌شود، در پی برطرف کردنِ این موانع و رهایی از آن است» (شوپنهاور، ۱۳۹۵:

۱۴۷). برای رهایی از این موانع، دست به دامان یافته‌ها و تجارب شخصی خود و دیگران می‌شود. به این ترتیب می‌توان گفت که اساس حکمت عامیانه، یافته‌ها و تجربه‌های شخصی است که در طول زمان به صورت نکته‌ای ملموس و دلکش درآمده است.

حکمت‌های عامیانه اغلب در کسوت «ضرب‌المثل‌ها» و «کلمات قصار» بر زبان عموم مردم جاری است، «که از دور زمان‌های تاریخ از سینه‌ای به سینه‌ای و از زبانی به زبانی و از سرزمینی به سرزمینی رفته است؛ با همه آشناست و همه با آن آشنایند؛ از دل برخاسته، پس بر دل می‌نشیند؛ فریاد زمینی‌هاست، در زمان‌ها» (شوپنهاور، ۱۳۹۵: ۲۰۹). تعدد و فراوانی این امثال و حکمت‌ها، نشان از استقبال و پذیرش مردم است که مورد توجه همگان قرار گرفته است؛ زیرا این امثال و حکمت‌ها اغلب حاوی پندها و اندرزها و حکمت‌های نغز و دلکشی است که در یک عبارت کوتاه و ساده آمده است. در حالی که در پس هر کدام از آنها، پشتوانه‌ای داستانی یا حکایتی عامیانه وجود دارد.

در گذشته، مشایخ، سخنوران، نویسندگان و شاعران، اندرزهای حکیمانه خود را در قالب حکایت‌ها و داستان‌هایی مطرح می‌کردند تا حلاوت و جذابیت آن، مخاطب را به خود جذب کند. «این داستان‌ها آنقدر معروف و مشهور می‌شده‌اند که حاصل و نتیجه آن به صورت جمله‌ای مشهور به یادگار می‌ماند و در حُکم مثلی دهان به دهان می‌گشت، چنان‌که با ذکر جملهٔ منتجّه یا پایان داستان، خواننده یا شنونده به اصل داستان رهنمون و کل روایت داستانی تداعی می‌شده است» (ذوالفقاری، ۱۳۸۴: ۱۶). و چون سرشت آدمی به تنبلی و راحت‌طلبی گرایش دارد، این حکایت‌ها را با نهایت ایجاز به جمله‌هایی کوتاه مبدل کرده است؛ به طوری که این ایجاز، زمینه را برای تعمیم این جمله‌ها به موارد مشابه مساعد کرده است. بر همین اساس اگر آنها را به طور دقیق مورد واکاوی قرار دهیم، «درمی‌یابیم که قادر نیست پاسخگوی روحیه‌ای جویا و شرافتمند باشد و اگر بسیاری از مردمان آن را می‌پسندند، به سبب تنبلی است» (دوبوار، ۱۳۵۴: ۱۰).

گاهی در این جمله‌ها از شدت ایجاز و یا برای هدفی خاص، جنبهٔ طنز و ریشخند را می‌توان مشاهده کرد؛ زیرا تأثیرگذاری و استقبال از جمله‌هایی که نوعی ریشخند اجتماعی در بن‌مایه‌های آن وجود دارد، به مراتب بیشتر است. به این ترتیب می‌توان عواملی چون جنبهٔ تعمیم به موارد مشابه، تنبلی، دلکش بودن جمله‌ها و جنبهٔ طنز و

لطیفه‌گونهٔ این حکمت‌ها را از مهم‌ترین دلایل توجه و استقبال مردم از حکمت‌های عامیانه دانست.

کاربرد حکمت عامیانه

با توجه به استقبال فراوان جوامع از حکمت‌های عامیانه و ضرب‌المثل‌ها، هر شخص می‌تواند با توجه به اقتضای سخن خود از آنها استفاده کند؛ به گونه‌ای که در تمامی موارد از کاربرد آنها، هدف خاصی را دنبال می‌کند. برای بررسی انواع کاربردها از حکمت عامیانه سعی شده تا در ذیل، چند عنوان از مهم‌ترین عوامل کاربرد آنها را در دو کتاب «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» و «سیاحتنامه ابراهیم‌بیگ» وارسی کنیم.

منفعت‌طلبی

از مهم‌ترین کاربردهای حکمت عامیانه، «منفعت‌طلبی» یا «خودگرایی» است. از منظر اخلاقی، شخص خودگرا معتقد است که «هر کس باید به گونه‌ای عمل کند که خیر یا رفاه بلندمدت خود را به حداکثر برساند. به عبارت دیگر خودگرا، کسی است که معتقد است انسان‌ها فقط نسبت به خودشان مکلفند و تنها وظیفه آنها این است که در خدمت نفع شخصی خود باشند» (پالمر، ۱۳۸۹: ۶۷). منفعت‌طلبی، امری ذاتی است؛ زیرا طبیعت و سرشت آدمی به گونه‌ای است که حبّ ذات در وجود او نهادینه شده است. به این ترتیب «ما همگی چنان ساخته شده‌ایم که همواره به دنبال سود یا رفاه خودمان هستیم یا همیشه کاری را انجام می‌دهیم که بیشترین غلبه خیر بر شر را به ما می‌دهد» (کی. فرانکنا، ۱۳۸۳: ۵۷).

تمام افعال آدمی با منفعت‌طلبی عجین شده است. از منظر فلاسفه اخلاق، هیچ فعلی از انسان سر نمی‌زند، مگر آنکه نوعی خودخواهی در آن باشد. از نظر نیچه، «سرچشمهٔ نیک شمردن کردار ناخودخواهانه، سودمندی آن است» (نیچه، ۱۳۹۳: ۲۹) برای روشن‌تر شدن این مفهوم، مثالی را ذکر می‌کنیم: شخصی کار خیرخواهانه انجام می‌دهد که در ظاهر سودی برای او ندارد و جمله منفعت آن برای دیگران است. کسانی که در این کار خیر به منفعتی رسیده‌اند، از شخص خیرخواه تعریف و تمجید می‌کنند که این ستایش، منفعت آن فرد از انجام این کار خیر است. شاید برخی‌ها هم به صورت کاملاً

گمنام، کار خیرخواهانه‌ای انجام دهند و در پی ستایش دیگران نباشند که در این صورت منفعت شخص خیرخواه، همان لذتی است که از انجام آن کار برده است.

پل ادواردز در این رابطه می‌گوید: «اگر من چیزی را بخواهم، لزوماً چنین نیست که من آن را می‌خواهم؛ بلکه داشتن آن برایم لذت‌بخش است یا وسیله‌ای است برای دستیابی به چیز دیگر که برایم لذت‌بخش خواهد بود» (ادواردز، ۱۳۸۷: ۲۵۳). از مهم‌ترین کاربردهای حکمت عامیانه، همین منفعت‌طلبی است؛ زیرا «انسان از نظر روانی نمی‌تواند کاری را انجام بدهد که نفع شخصی خود در آن نباشد» (پالمر، ۱۳۸۹: ۷۱).

نمونه بارز آن را ما می‌توانیم در مثل مشهور «دروغ مصلحت‌آمیز، به از راست فتنه‌انگیز» (که در کتاب سرگذشت حاجی بابای اصفهانی هم ذکر شده است) مشاهده کنیم. درباره این جمله، بحث‌های فراوان شده است. همان‌طور که می‌دانیم دروغ از مهم‌ترین رذایل اخلاقی است. ولی در این جمله با توجه به اقتضای حال بر این نکته تأکید می‌شود که انسان می‌تواند در شرایط خاص، دروغ مصلحت‌آمیز بگوید تا از بروز فتنه‌ای جلوگیری کند. جدای از بحث مصلحت فردی یا اجتماعی این ضرب‌المثل، با توجه به ظاهر آن می‌توان پرسید که: آیا دروغی وجود دارد که مصلحتی در آن نباشد؟

همین جنبه علمی نبودن این حکمت موجب شده تا هر کس بنا بر شرایط خود از این حکمت استفاده کند تا سرپوشی بر کار غیر اخلاقی خود گذارد و دروغ خود را مصلحت‌آمیز بداند. برای مثال در ابتدای داستان «سیاحتنامه ابراهیم‌بیگ»، یوسف عمو برای رهایی از چنگال حاکم ظالم اردبیل، به دروغ خود را تبعهٔ خارجه اعلام می‌کند و زمانی که ابراهیم‌بیگ به او می‌گوید: چرا دروغ گفتی؟ در پاسخ می‌گوید: دروغ مصلحت‌آمیز بود (مراغه‌ای، ۱۳۸۸: ۱۶۹). آیا حاصل این دروغ، غیر از منفعت شخصی است؟

نمونه دیگر از کاربرد حکمت عامیانه در راستای منفعت‌طلبی در کتاب «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» می‌توان به این مورد اشاره کرد: «هر که گمشدهٔ دست از وی شسته جوید، شرعاً از آن اوست» (موریه، ۱۳۹۰: ۶۵). کاربرد این حکمت در جایی است که نوعی منفعت شخصی جلوه‌گر می‌شود. کسی که چیزی را گم می‌کند یا برای او ارزش دارد یا ندارد، اگر برای او ارزش نداشته باشد، پس باید گفت آن را گم نکرده، بلکه به

قول معروف دور انداخته است؛ ولی اگر برای او ارزشمند است، پس هیچ‌گاه دست از آن نمی‌شوید و در پی آن می‌گردد. ممکن است تا ابد از پیدا کردن آن ناامید باشد، ولی به محض جستن آن، شادمان می‌شود.

چنان‌که مشخص است، شخصِ یابنده برای شرعی جلوه دادن عمل خود (که در پی یافتن شیء باارزشی به منفعت رسیده) دست به دامان این حکمت عامیانه می‌شود. نمونه‌هایی دیگر از این کاربرد را می‌توان در عبارت‌های زیر مشاهده کرد:

- «العبد و ما فی یده کان لمولاه» (موریه، ۱۳۹۰: ۸۲).
- «مجرم هزار عذر بگوید گناه را» (مراغه‌ای، ۱۳۸۸: ۱۳۵).
- «پول، حلاّل مشکلات است» (همان: ۱۵۲).
- «مردمان برای آبادی خانهٔ خودشان، خانهٔ دیگران را خراب می‌کنند» (همان: ۱۶۰).

همان‌طور که مشاهده شد، گاهی حکمت‌های عامیانه می‌تواند ناقض مفاهیم اخلاقی باشند. بی‌سبب نیست که سودگرایان، اخلاق را چنین تعریف کرده‌اند: «اخلاق نه عبارت است از راضی کردن خداوند و نه عبارت است از پایبندی و ایمان به قوانین مطلق؛ بلکه اخلاق، چیزی نیست جز تلاش برای ایجاد حداکثر ممکن خوشبختی در این جهان» (ریچلز، ۱۳۸۷: ۱۴۰).

تسکین

انسان به طور طبیعی در پی تأمین نیازها و خواسته‌های خود است، اما همیشه به آنچه در پی آن است، نمی‌رسد. وقتی خواسته‌های او سرکوب می‌شود، دچار سرخوردگی و ناامیدی می‌گردد و از آنجا که انسان به امید زنده است، باید این ناکامی‌ها را به گونه‌ای تسکین بخشد و برای ادامه زندگی به خود امید دهد. از نظر روان‌شناسی، تسکین می‌تواند زیرمجموعهٔ یکی از بخش‌های مکانیزم دفاعی روانی که فروید به آن اشاره کرده است، قرار گیرد. مکانیزم‌های دفاعی، فرایندهای روان‌شناختی خودکاری هستند که از افراد در برابر اضطراب، ادراک خطرها یا عوامل دیگری که موجب می‌شود انسان در ضمیر خود احساس ناامنی روانی کند، حمایت می‌کنند و واسطه میان واکنش در برابر تعارض‌های هیجانی با عوامل اضطراب‌آور درون و برون محسوب می‌شوند.

«تلاش مکانیزم‌های دفاعی برای زدودن اندیشه‌هایی ممنوع یا لااقل کاهش آنها از ساختن من، به تثبیت ویژگی‌ها و عادت‌های شخصیتی خاص منجر می‌شود» (فروید، ۱۳۸۷: ۳۶).

یکی از مهم‌ترین و پرکاربردترین مسکّن‌هایی که انسان برای امیدبخشی به خواسته‌های سرکوب‌شدهٔ خود به‌کار می‌برد، حکمت‌های عامیانه است. این حکمت‌ها می‌تواند در موارد مشابه موجب التیام دردها و شکست‌هایی باشد که در طول زندگی هر فرد به‌وفور رخ می‌دهد. این جمله که: «شرح پریشانی دیگران موجب تسلیت آدم پریشان می‌شود» (موریه، ۱۳۹۰: ۳۶۷) به‌خوبی نشان می‌دهد که آدمی برای تسلّی خاطر خود از هر راهی استفاده می‌کند. حتی انسان در این شرایط، گاه ارزش‌های اخلاقی را زیر پا می‌گذارد و از بدبختی دیگران برای تسکین خاطر خود لذت می‌برد.

سیمون دوبوار در این مورد می‌گوید: «بدبختی بزرگ اگر به دیگری فرود آید، نه بر سر خود آدم، می‌شود کاریش کرد، حتی اغلب پیش می‌آید که می‌توان آن را با نوعی لذت موذیانه پذیرفت» (دوبوار، ۱۳۵۴: ۲۳). برای مثال شخصی در پی هدفی می‌رود، ولی شکست می‌خورد و ناامید می‌شود. چنین شخصی برای امیدبخشی به خود سعی می‌کند کسانی را که در پی هدف مشابه او رفتند و شکست‌های سخت‌تری خوردند، در ذهن خود مجسم کند و با نوعی لذت موذیانه، شکست خود را در مقایسه با آنها جزئی انگارد. به این ترتیب به خود امید دهد و آرامشی نسبی در پی لذتی موذیانه به دست آورد.

نمونه دیگر از این لذت موذیانه حکمت عامیانه، «بوی پیاز در برابر بوی سیر، بوی عنبر و عبیر است» (موریه، ۱۳۹۰: ۳۹۸). این مثل حکایت شخصی است که یک صفت بد را با صفت بدتر مقایسه می‌کند و به‌اصطلاح بد را بر بدتر ترجیح می‌دهد. به این ترتیب این شخص با زیر پا گذاشتن ارزش‌های اخلاقی از عیوب و صفات بد دیگران به صورت موذیانه لذت می‌برد تا با این کار به آرامش درونی برسد.

گاهی شخص برای امید دادن به خود دست به دامان حکمت‌های مشابه می‌شود:

- «اگر هرچه خواستی شدی، تمام سنگ‌های بیابان، الماس شدی» (همان: ۳۹۴).

- «اگر هر کس دمل را از جای دلخواه خود درآوردی، در بغداد صورت زشت پیدا نکردی» (موریه، ۱۳۹۰: ۳۹۴).

این حکمت‌ها چنان‌که مشخص است، نمود بارز شخصی است که آنچه در خاطر داشته، به وقوع نپیوسته، از این‌روی در پی آوردن مثل‌هایی است تا شکست و ناکامی خود را در پس آن پنهان کند. گاهی انسان در شرایطی قرار دارد که هیچ راهی برای رهایی از آن ندارد و یا از روی تنبلی، قصد ندارد تحرکی برای نجات خود از این شرایط انجام دهد. در این صورت هم دستاویزی جز حکمت‌های عامیانه سراغ ندارد و می‌گوید: «الصبر مفتاح الفرج- و من الصبر ظفر» (همان: ۳۰۴).

گاهی یک اعتقاد ذهنی و خرافی موجب می‌شود که انسان در لحظه‌های خوشی و شادی هم نیاز به تسکین خاطر داشته باشد و به خود گوید: «دم را غنیمت شمار. امروز بگذرد، فردا هم خدا بزرگ است» (همان: ۸۸). این حکمت به‌خوبی نشان می‌دهد که انسان در شادی‌ها و کامیابی‌های خود نیز همواره در این تفکر است که «از پس هر خنده‌ای، گریه است». از این‌روی انسان در چنین شرایطی با استفاده از این حکمت، سعی در تسکین خود و لذت بردن از حال دارد.

یکی دیگر از راه‌های تسکین و آرامش درونی در مقابل شکست‌ها، استفاده از اعتقاد اشعریان درباره جبرگرایی است. اشاعره «با انکار نظام علّی و معلولی و انحصار آن به ارادهٔ الهی، جبر مطلق را در جهان هستی و افعال مردم ابراز می‌دارند» (قربانی، ۱۳۶۱: ۱۷). با توجه به همین دیدگاه است که عامهٔ مردم معتقدند: «دست قضا و قدر به عنوان یک عامل نامرئی و مرموز، گریبان هر انسانی را گرفته و از بدو تولد تا لحظهٔ مرگ، او را به آن جهتی که می‌خواهد هدایت می‌کند و انسان خواه ناخواه همان مسیر را طی کرده و هیچ‌گونه حق انتخاب خلاف آن را ندارد» (سبحانی، ۱۳۸۷: ۱۲۷).

اعتقادات جبری، بزرگ‌ترین دستاویزی است که عوام برای آرامش درونی خود در برابر شکست‌ها و سرخوردگی‌ها از آن استفاده می‌کنند؛ به طوری که در دو کتاب «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» و «سیاحتنامه ابراهیم‌بیک»، بیشترین نمود استفاده از

حکمت‌های عامیانه برای تسکین درونی ناشی از شکست‌ها و ناامیدی‌ها را در قالب همین اعتقادات جبری می‌توانیم مشاهده کنیم. به نمونه‌هایی از آنها بسنده می‌کنیم:

- «هرچه بر سر انسان آید، به خواست خداست و چاره‌اش به دست اوست» (موریه، ۱۳۹۰: ۸۸).
- «تقدیر چنین بوده است، اگر به حکم تقدیر گردن ننهیم، چه کنیم» (همان: ۴۲۷).
- «لکلّ اجل کتاب» (مراغه‌ای، ۱۳۸۸: ۱۲۶)
- «ای بابا چه آبله کوبی، اینها همه قول فرنگان است؛ مشیت الهی بدین تعلق گرفت» (همان: ۲۲۶).
- «چون قضا آید، طبیب ابله شود» (موریه، ۱۳۹۰: ۲۰۵).

در سایه همین اعتقادات است که انسان، قدرت حقیقی را از آن خدا می‌داند و قدرت مخلوق را در جهت بر هم زدن تقدیری که خداوند برای او رقم زده، تخطی و گناهی نابخشودنی می‌داند:

- «این کار تقدیر است در صورتی که کار تقدیر است، بر من چه تقصیر؟» (همان: ۳۶۳)
- «اگر غیر از آن می‌کردم، به خلاف تقدیر حرکت کرده بودم» (همان: ۳۶۳).

پیداست که چنین تفکری ناشی از تنبلی و عدم پویایی است؛ زیرا او نمی‌خواهد در جهتی غیر از آنچه برایش مقرّر است، حرکت کند. بالطبع چنین انسانی که در جهت راحتی و منفعت خود حرکت می‌کند، هرجا تقدیر و جبرگرایی را به نفع خود نمی‌بیند، به‌راحتی آن را نفی می‌کند و انسان را دارای اراده و قدرت اختیار می‌داند:

- «با تقدیر، تدبیر جهل خود می‌کنید؟ اگر بیمار شفا یابد، شما داده‌اید و اگر بمیرد، تقدیر چنین رفته است؟» (همان: ۱۱۰)
- «هرگاه بگوییم خواست خداوندی بر این است، خطا بلکه کفر گفته‌ایم» (مراغه‌ای، ۱۳۸۸: ۲۳۸).

مشخص است که انسان در شرایط مختلف سعی دارد تا از این اعتقاد برای پیشبرد مقاصد خود استفاده کند. این کاربرد می‌تواند هم در شرایطی مفید واقع شود و هم مضر؛ به این ترتیب که اگر انسان در مواردی که کاری از او ساخته نیست (مانند مرگ عزیزان) از این اعتقاد استفاده کند، این اعتقاد می‌تواند به او روحیه دهد و او را از ناامیدی برهاند؛ ولی اگر همین انسان در راستای هدفی که قادر به تلاش و کوشش است و می‌تواند به آن دست یابد، تنبلی و سستی کند و منتظر تقدیر بماند، اعتقاد به جبرگرایی می‌تواند مضر باشد و مانع رشد و پویایی شود. به این ترتیب می‌توان گفت که چنین انسان‌هایی پس از شکست و ناکامی اغلب «فقط یک وسیله برای تحمل شوربختی خود دارند و آن اینکه با خود بگویند: روزگار با من ناسازگار بود. من بیش از اینکه بودم، ارزش داشتم» (سارتر، ۱۳۸۴: ۵۱).

ترس و نداشتن ریسک‌پذیری

ترس یا اصطلاح روان‌شناسی آن «فوبیا»، بیماری شایعی است که می‌تواند در وجود هر فردی، نهادینه شود و انواع مختلفی هم از جمله اگورا فوبیا (ترس از مکان‌های باز) دارد. «اگورا فوبیا می‌تواند به این دلیل به وجود بیاید که افراد از موقعیت‌های دردناک و آزارنده اجتناب می‌کنند و همچنین به علت نداشتن اعتماد به نفس و ناتوانی در انتخاب روش‌های مقابله با چنین موقعیت‌هایی، آنها را به کلی از خود و مردم دیگر دور می‌کنند» (حسام‌زاده، ۱۳۸۸: ۲۱۶).

فروید، ترس را در مقولهٔ اضطراب مورد بررسی قرار می‌دهد و معتقد است: «اضطراب از هر سنخی که باشد، نقش یک علامت خطر را مبنی بر اینکه جریان بر وفق مراد نیست، برای فرد ایفا می‌کند» (شولتز، ۱۳۹۲: ۶۳).

در فلسفه هم کسانی چون «سورن کی یرکگور»، مفهوم ترس را به صورت فلسفی بررسی کرده، از آن با عناوین اضطراب و دلهره یاد کرده و این مفهوم را در سرشت هر فرد به صورت غریزی و رایج تلقی کرده است. او معتقد است: «فرد خود نمی‌تواند بداند که برگزیده است؛ بلکه آن را در همان اضطرابش در پاسخ به این پرسش حس خواهد کرد... شیوه رسیدن به نتیجه، همان اضطراب است» (کی یرکگور، ۱۳۹۹: ۱۴). حتی میان ترس و دلهره هم تفاوت قائل شده است: «ترس، اجتناب از امکان‌های تهدیدآمیزی است که بیرون

از قدرت آگاهانهٔ خود آدم هستند؛ حال آنکه دلهره، زادهٔ امکان‌های حیرت‌آوری است که در خود آدم و در ید قدرت او برای عمل کردن است» (لی اندرسون، ۱۳۹۸: ۶۲).

ولی برخی روان‌شناسان، ترس را مقدمه‌ای برای دلهره می‌دانند: «در آنجا که ترس دارای ابژه‌ای معین است، برای مثال کسی که از فرو افتادن در پرتگاه تنگ و تاریک می‌ترسد، دلهرهٔ آگاهی از آن است که شخص می‌تواند خودش را به سوی صخره بیفکند» (فلین، ۱۳۹۱: ۱۰۳).

در متون ادبی و اخلاقی از ترس و دلهره با عناوینی چون «حزم و دوراندیشی» یاد شده است، به طوری که ترس از پایان نافرجام باعث می‌شود که انسان را از انجام بسیاری فعالیت‌ها بازدارد. این دلشوره در موارد حادتر باعث می‌شود که «فعالیت‌های طبیعی شخص روز به روز بیشتر شده، ترس‌ها و رفتار اجتنابی بر زندگی او تسلط یابد» (گلبرک، ۱۳۷۱: ۲۰). به این ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که ترس و اضطراب در سرشت هر انسانی به صورت طبیعی وجود دارد که همواره در انجام هر فعالیتی می‌تواند به انسان امر و نهی کند و موجب شود که انسان در برخی فعالیت‌ها (هرچند برای او پایان خوشی داشته باشد) شرکت نکند.

برای مثال به جملهٔ «به امید سودی موهوم با خاطری مجزوم، ترک شغل کردن کار عقل نیست» (موریه، ۱۳۹۰: ۴۸) دقت کنید. این جمله به‌خوبی نشان می‌دهد که انسان به دلیل آنکه انجام کاری باعث شود که پایان ناخوشی برای او به وقوع بپیوندد (یعنی شغل فعلی خود را از دست بدهد) دست به ریسک نمی‌زند و به‌اصطلاح دوراندیشی می‌کند و به جایگاهی که دارد، قناعت می‌کند؛ هرچند ممکن است با انجام آن کار، جایگاه بالاتری را تصاحب کند، ولی باز درجا زدن در همان جایگاه خود را می‌پذیرد. نمونه‌های دیگر آن در کتاب «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» فراوان به کار رفته است:

- «نیازموده دلیری خود به خویش مبال ندیده دشمن خود را کمر به کین مبند» (موریه، ۱۳۹۰: ۵۵)

- «زاده و بزرگ‌شدهٔ جایی را به رهنمونی غارت آنجا برگزیدن، کار عقل نیست» (همان: ۶۸).

- «تا زر به ترازو نسنجیده، به خانه نبر» (همان: ۴۶۴).

این جمله‌ها که اغلب بن‌مایهٔ امری دارند و ما را به انجام دادن یا ندادن کاری وامی‌دارند، می‌تواند ناشی از ترسی باشد که از تجربه‌های فردی به وجود آمده است. کاربرد اینگونه حکمت‌ها در مواردی می‌تواند انسان را از خطرهای مختلف نجات دهد و در مواردی هم که ترس بی‌مورد و یا تنبلی موجب شود که انسان حرکتی به سوی پیشرفت نداشته باشد، می‌توان این حکمت‌ها را مورد نقد قرار داد که با توجه به کلیت محتوای آن نمی‌تواند در هر مورد صادق باشد.

سستی و تنبلی

آدمی ذاتاً به تنبلی و راحتی گرایش دارد و هیچ‌گاه دوست ندارد که خود را به سختی بیندازد. از نظر فلسفی می‌توان گفت که «مردم دنبال یک زندگی آسان و اساساً امن و مطمئن هستند و این است که اصلاً آدم یادش می‌رود برای چه زندگی می‌کند» (لی اندرسون، ۱۳۹۸: ۴۵). به نظر می‌رسد که اساس اکثر حکمت‌های عامیانه در پس همین ویژگی ذاتی انسان‌ها ساخته شده است؛ زیرا این خصوصیت ذاتی موجب می‌شود که چنین تفکری در ذهن انسان شکل گیرد که «به زندگی محدود و شرافتمندانه قانع باشیم. نه خیلی زیاد، نه خیلی کم. آرام‌آرام باغچه‌مان را بیل بزنیم؛ هرگونه دور پروازی خطرناک است؛ مخصوصاً دور پروازی اخلاقی. نخواهیم که قهرمان باشیم یا معصوم. کافی است آدم بدی نباشیم: خیرالامور اوسطها» (دوبوار، ۱۳۵۴: ۲۵). مشخص است که چنین تفکری، اساس شکل‌گیری حکمت‌هایی است که پشتوانه فکری آن در همین جمله‌ها خلاصه می‌شود.

آدمی هیچ‌گاه نخواسته که این تنبلی خود را بپذیرد و دائم در پی توجیه آن برآمده است. یکی از مهم‌ترین راهکارها برای توجیه این تنبلی، همین حکمت‌های عامیانه است. برای مثال به این جمله‌ها دقت کنید:

- «همهٔ سختی‌ها به عادت آسان می‌شود» (مراغه‌ای، ۱۳۸۸: ۱۰۲).
- «به هر کجا که روی، آسمان همین رنگ است» (همان: ۱۸۳).
- «باید سوخت و ساخت. حیف و صد حیف، جان شما سلامت باشد» (همان: ۱۰۲).
- «آنچه به دستت افتاد، غنیمت شمار» (موریه، ۱۳۹۰: ۳۲۶).

چنان‌که مشخص است، انسان حتی در سختی‌ها و تنگناها هم نمی‌خواهد تلاش کند

تا از آنها رهایی یابد و این تنبلی خود را با استفاده از این تفکر که تلاش نمی‌تواند تغییری در زندگی ایجاد کند، می‌تواند با موارد مشابهی از جمله تسکین و جبرگرایی و ترس و نداشتن ریسک‌پذیری مطابقت داشته باشد.

حال تصور کنید چنین حکمت‌هایی که اساس فکری آن، غریزه‌ای ذاتی است که از یک خصوصیت مذموم اخلاقی یعنی تنبلی نشأت می‌گیرد، (در مواردی که انسان قصد دستاویز قرار دادن این حکمت‌ها را در مسیر توجیه تنبلی خود دارد) می‌تواند چه آثار مخربی در فرد و به تبع آن در اجتماع داشته باشد.

استدلال و تعمیم

یکی دیگر از کاربردهای حکمت عامیانه، تعمیم به صورت‌های مشابه است؛ به این طریق که انسان برای اثبات خواسته و یا گفتهٔ خود به مخاطب، دست به دامان چنین حکمت‌هایی می‌شود که در زمان پیدایش خود به صورت داستانی بوده و در محیط و شرایط اجتماعی خاص شکل گرفته‌اند، ولی به مرور و زمان به علت کاربرد فراوان و ترکیب خوش زبانی، جنبه تعمیم به موارد مشابه پیدا کرده‌اند. اگر این جمله‌های عوامانه را دقیق واکاوی کنیم، خواهیم دید که در بسیاری موارد با مصداق‌های مشابه خود همسو نیست. به چند نمونه از این حکمت‌ها اشاره می‌کنیم:

- «سالی که نکوست از بهارش پیداست» (مراغه‌ای، ۱۳۸۸: ۴۸).
- «مشت نمونه خروار است» (همان).

در این نمونه‌ها، یک جنبه استدلالی در به وجود آمدن یک جملهٔ حکمت‌آمیز تأثیر داشته است. به این ترتیب که با بررسی یک جزء کوچک از یک کل، صفتی را که در آن می‌بینیم، به تمام آن مجموعه مصداق می‌دهیم و آن مجموعه را به طور کلی دارای آن صفت می‌دانیم. چنان‌که مشخص است، به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند این استدلال قابل تعمیم به مواردی باشد که با آن در وجوهی شباهت دارد. باز به این جمله می‌توان توجه کرد:

«هر ناخوشی که به بیمارستان رود، هرقدر در آن‌جاست، بیمار است» (همان: ۴۶).

در این نمونه مشخص است که پشتوانه این جمله، رخدادی فردی است که به دلیل وفور شباهت با موارد متعدد در زندگی اجتماعی، کاربرد فراوان دارد. در این زمینه

مثال‌های فراوانی در کتاب‌های «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» و «سیاحتنامه ابراهیم‌بیگ» وجود دارد که به برخی از آنها نظر می‌افکنیم:

- «الملک یبقی مع الکفر و لایبقی مع الظلم» (مراغه‌ای، ۱۳۸۸: ۱۲۷).
- «الناس علی سلوک ملکهم» (همان: ۱۱۴).
-«شاعری یعنی مداحی کسان ناسزاوار» (همان: ۱۵۴).
- «همت الرجال تقطع الجبال» (همان: ۳۳).
- «از ریسمان متنفّر بوَد گزیده مار» (موریه، ۱۳۹۰: ۴۰۰).
- «سگ زرد برادر شغال است» (همان: ۴۴۰).

همان‌طور که مشاهده می‌شود، در تمام این حکمت‌ها، نوعی استدلال را مشاهده می‌کنیم که سعی می‌شود به تمام موارد مشابه خود تطبیق داده شود. نکته مهم دیگر درباره این حکمت‌های عامیانه این است که در بن‌مایهٔ تمام آنها، نوعی قطعیت و حتمی بودن وجود دارد که به مخاطب، اجازه فکر کردن درباره صحت و سقم آنها را نمی‌دهد؛ به‌طوری که می‌توان گفت راز کاربرد فراوان و ماندگاری آنها، همین امر است.

تعصبات ملی و مذهبی

گاهی این حکمت‌های عامیانه برای تثبیت برخی اعتقادات ملی و مذهبی ساخته می‌شود و طبعاً مورد کاربرد آن هم در همین مسیر است. زمانی که این حکمت‌ها به دور از جانب‌داری و در راستای القای حس وطن‌پرستی و میهن‌دوستی (که یکی از فرهنگ‌های غنی و زیبای هر ملتی است) باشد، می‌تواند بسیار مفید و درخور باشد مانند: «حب تو را همسنگ ایمان قرار داد» (مراغه‌ای، ۱۳۸۸: ۴۳).

همان‌طور که می‌دانیم، حبّ وطن، یکی از دلبستگی‌های ذاتی هر فرد است که اشاعه این فرهنگ در جامعه با استفاده از حکمت‌های عامیانه در موارد سیاسی و اجتماعی می‌تواند بسیار مفید واقع شود. ولی وقتی این اعتقادات به صورت تعصبات شدید کورکورانه جلوه‌گر شود، به طوری که باعث تخریب و توهین به دیگر ملت‌ها و مذاهب مختلف شود، می‌تواند آثار مخربی در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی در پی داشته باشد. به چند نمونه از این تعصبات در دو اثر مورد بررسی دوره قاجار اشاره می‌کنیم:

- «وانگهی خدمت سنی در حق من شیعه را به فال نیک نمی‌گرفت» (موریه،

۱۳۹۰: ۴۸).

- «فرنگان، نحس‌ترین و کثیف‌ترین اهل روی زمین‌اند» (همان: ۱۴۶).

- «به جز ما، همهٔ مردم، حیواناتند» (همان: ۱۹۲).

با دقت در جمله‌های بالا می‌توان گفت که هر عقل سلیمی می‌تواند با اندکی تفکر به این نکته پی برد که این جمله‌ها فقط از روی تعصب کورکورانه به وجود آمده‌اند. تعصب اگر دارای حب و بغض شدید نسبت به عاملی دیگر را در خود داشته باشد، می‌تواند یکی از بزرگ‌ترین معایب اخلاقی باشد (به‌ویژه اگر این عیوب اخلاقی در سطح ملی و اجتماعی جلوه‌گر باشد). این معایب اخلاقی «وقتی از حد معقولی (هرچند سود اخلاق هر ذره‌اش خرواری زیان دارد) گذشت، موجب خذلان و خانه‌خرابی و لعن و نفرین می‌گردد» (جمال‌زاده، ۱۳۴۵: ۲۳).

سادگی و خرافات

اگر بخواهیم تعریفی جامع و کوتاه از خرافات داشته باشیم، می‌توانیم بگوییم که به‌طور کلی خرافات، «هر نوع عقیده نامعقول و بی‌اساس است» (جاهودا، ۱۳۷۱: ۳). درباره پیدایش خرافات باید گفت از آن‌جایی که بشر نمی‌تواند برای برخی پدیده‌های ناشناخته، دلیل علمی بیاورد، دست به دامان اعتقاداتی می‌شود که در ذهنش به وجود می‌آید. مبدأ و اصل این اعتقادات خرافی «از یک احتیاج طبیعی ناشی می‌شود که به صورت اصل علت و معلولی در قوانین عقلانی بروز کرده... این خرافات در اثر حوادث طبیعی مانند رعد و برق، زمین‌لرزه، خسوف و کسوف و... که تولید ترس و تهدید خطری می‌نماید، ایجاد می‌شود» (هدایت، ۱۳۷۸: ۲۲).

در گذشته انسان با توجه به اینکه از علوم مختلف آگاهی کافی را نداشته، برای توضیح و توجیه این امور طبیعی از ذهنیات خود استفاده می‌کرد و هرکس با توجه به فهم و درک خود به توضیح دلایل آن می‌پرداخت. از همین رهگذر است که در طول تاریخ با پیشرفت علوم مختلف هرچه به عصر حاضر نزدیک‌تر می‌شویم، کاربرد این خرافات کمرنگ‌تر شده است و از آنجایی که جنبه علمی در آن دخیل نیست، امروزه وقتی کتاب «کلثوم ننه»، منسوب به آقا جمال خوانساری و یا «نیرنگستان» هدایت را می‌خوانیم، گویی در حال خواندن کتابی هستیم که جنبهٔ طنز آن، قوی‌تر از دیگر

جوانب آن است. از آنجایی که حکمت‌های عامیانه هم بدون پشتوانهٔ فکری منسجم و درستی است، خرافات می‌تواند جایگاه خود را در دل این حکمت‌ها جست‌وجو کند.

کسانی که این خرافات را پذیرفته، در زندگی خود به کار می‌برند، هیچ‌گاه حاضر نیستند که اعتراف کنند آدم خرافی‌اند؛ زیرا «در جامعه ما، افرادی که عقایدی خلاف عقاید مورد قبول اکثریت مردم دارند، سعی می‌کنند این عقاید را در لفافی از کلمات که بار معنایی مثبت دارند بپیچند و آن را «معرفت قدیم»، «حکمت شرق»، «علوم غیبی» و جز اینها بنامند. این افراد اغلب خود را یک اقلیت روشن‌بین می‌دانند و از اینکه کسی آنها را خرافی بنامد، رنجیده‌خاطر می‌شوند» (جمال‌زاده، ۱۳۴۵: ۵).

چنین اشخاصی که هنوز هم این خرافات را دستورکارهای خود قرار داده‌اند، سعی می‌کنند تا با تغییراتی جزئی در آن، جنبهٔ علمی به آنها ببخشند تا از حالت غیر علمی و طنزگونه بودن خارج شود. به هر ترتیب باید گفت که بسیاری از حکمت‌های عوامانه بر پایهٔ همین اعتقادات خرافی شکل گرفته است. به چند نمونه از اینگونه اعتقادات که در دوره قاجار هنوز کاربرد داشته و امروزه کمتر کسی پیدا می‌شود که با شنیدن آن لبخندی از روی تمسخر نزند، اشاره می‌کنیم:

- «در وقت بیرون رفتن از خانه رو به واپس بیرون رو تا به خیر رو به واپس آیی» (موریه، ۱۳۹۰: ۴۹).
- «آمد و شد پیرزن به سبب بد اورعی ایشان در سر راه شاه قدغن بود» (همان: ۲۱۲).
- «بند تنبان‌ها را بگشایید تا اگر غول است در رود» (همان: ۲۲۸).
- «ناخوش را از جای حرکت دادند، عطسه کرد، حاضران گفتند: صبر آمد، باید دو ساعت صبر کرد» (همان: ۳۱۲).

این افکار شاید امروزه به طور کامل منسوخ شده است و اگر جایی هم شنیده یا خوانده شود، جز تمسخر، صورت دیگری در آن تصور نمی‌شود، ولی باید گفت که «همین قبیل افکار است که برخی مذاهب را پرورانیده، ایجاد نموده و از آنها نگهداری می‌کند. همین خرافات است که گلهٔ آدمیزاد را در دورهٔ گوناگون تاریخی قدم به قدم راهنمایی کرده، تعصب‌ها، فداکاری‌ها، امیدها و ترس‌ها را در بشر تولید نموده است و

بزرگ‌ترین و قدیمی‌ترین دلداری‌دهندهٔ آدمیزاد به شمار می‌آید و هنوز هم در نزد مردمان وحشی و متمدن در اغلب وظایف زندگی، دخالت تام دارد» (هدایت، ۱۳۱۲: ۹).

به این ترتیب نمی‌توان این نکته را از نظر دور داشت که بهره‌گیری از این خرافات که در قالب حکمت‌های عامیانه قرار گرفته و البته پشتوانهٔ علمی و فکری استواری ندارند، چه زیان‌های جبران‌ناپذیری بر تفکر عمومی جامعه وارد می‌آورد.

نتیجه‌گیری

ضرب‌المثل‌ها اغلب از نظر ساختار زبانی و محتوایی می‌توانند ذیل عنوان حکمت‌های عامیانه قرار گیرند. خاستگاه این حکمت‌ها چون از دل تودهٔ مردم برمی‌آید، طبعاً اثرگذاریِ به‌سزایی دارند. این حکمت‌ها اغلب اعتقادی است که راه و روش و توصیه‌های اخلاقی در بن‌مایهٔ آنها مستتر است. این امر دقیقاً همان هدفی است که حکمت نظری و حکمت عملی در پی آنند. با این تفاوت که خاستگاه این حکمت‌ها بر پایهٔ علوم و دانش‌های نظری است که سال‌ها از نظر عقلی بررسی شده است.

در جای خود روشن شده که حکمت‌های عامیانه اغلب از یک تجربهٔ فردی شکل می‌گیرد و به‌مرور با کاربرد فراوان به صورت جمله‌ای کوتاه که موردپسند عوام است، جایگاه خود را به‌سرعت در میان عامه مردم پیدا می‌کند. برخلاف حکمت نظری و حکمت عملی، پشتوانهٔ حکمت‌های عامیانه، تجربه‌ای فردی است و کاربرد تعمیم آن در سطح وسیعی از جامعه می‌تواند پیامدهای مخربی را در پی داشته باشند؛ زیرا زمانی که یک تجربه فردی عمومیت می‌یابد و قابلیت شمول پیدا می‌کند و می‌تواند در انواع موقعیت‌های مشابه به کار رود، انسان‌های سودجو طبیعتاً این حکمت‌ها را دستاویز قرار می‌دهند تا به مقاصد خود دست یابند. حال اگر این مقاصد برخلاف آرمان‌های اجتماعی باشد، تصور کنید می‌تواند چه تأثیرات مخربی بر جامعه داشته باشد.

کاربرد این حکمت‌ها در سطح جامعه می‌تواند دلایل مختلفی چون:منفعت‌طلبی و سودجویی برخی افراد فرصت‌طلب، تسکین و آرامشی کاذب که پس از یک رخداد ناگوار برای شخصی رخ می‌دهد و موجب عدم رشد و پویایی آن شخص می‌شود، ترس و نداشتن ریسک‌پذیری، سستی و تنبلی، تعمیم به تمامی موارد، تعصبات ملی و مذهبی و اعتقاد به خرافه‌پرستی و... داشته باشد.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۷) از نیما تا روزگار ما، چاپ پنجم، تهران، زوار.

ادواردز، پل (۱۳۸۷) فلسفه اخلاق، ترجمه ماشاءالله رحمتی، تهران، تبیان.

پالمر، مایکل (۱۳۸۹) مسائل اخلاقی، ترجمه علیرضا آل بویه، چاپ دوم، تهران، سمت.

توفیق، ابراهیم و دیگران (۱۴۰۰) برآمدن ژانر خلقیات در ایران، ترجمه مهدی کلاهی، چاپ سوم، تهران، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

تولایی، محمد (۱۴۰۳) ایران در آینه خیال شرق‌شناسان، تهران، دوستان.

جاهودا، گوستاو (۱۳۷۱) روان‌شناسی خرافات، ترجمه محمدتقی براهنی، چاپ سوم، تهران، البرز.

جمال‌زاده، محمدعلی (۱۳۴۵) خلقیات ما ایرانیان، تهران، کتابفروشی فروغی.

---------- (۱۳۸۲) فرهنگ لغات عامیانه، چاپ دوم، تهران، سخن.

جوادی یگانه، محمدرضا (۱۳۹۶) ایرانی‌ترین غیر ایران، تهران، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

جوادی یگانه، محمدرضا و سعیده زادقناد (۱۴۰۰) حاجی بابای انگلیسی، حاجی بابای ایرانی: چگونه میرزاحبیب، حاجی بابای جدیدی آفرید، تهران، دانشگاه تهران.

حسام‌زاده، منصور همایون (۱۳۸۸) استرس، وسواس، ترس، تهران، حسام.

حسینی، مالک (۱۳۹۴) ویتگنشتاین و حکمت، چاپ سوم، تهران، هرمس.

دوبوار، سیمون (۱۳۵۴) نقد حکمت عامیانه، ترجمه مصطفی رحیمی، چاپ دوم، تهران، آگاه.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۴) داستان‌های امثال، تهران، مازیار.

راشد، محمدرضا (۱۳۵۹) امثال عامیانه در ارتباط با زندگی اجتماعی، دانشگاه تربیت معلم، گفتار پانزدهم.

ریچلز، جیمز (۱۳۸۷) فلسفه اخلاق، ترجمه آرش اخگری، مسعود زنجانی، تهران، حکمت.

سارتر، ژان پل (۱۳۸۴) اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، ترجمه مصطفی رحیمی، چاپ یازدهم، تهران، نیلوفر.

سبحانی، جعفر (۱۳۸۷) جبر و اختیار، چاپ دوم، قم، موسسه امام صادق.

شوپنهاور، آرتور (۱۳۹۵) در باب حکمت زندگی، ترجمهٔ محمّد مبشّری، چاپ ششم، تهران، نیلوفر.

شولتزر، دوان (۱۳۹۲) نظریه‌های شخصیت، ترجمه یوسف کریمی و دیگران، چاپ یازدهم، تهران، ارسباران.

صدرالدّین شیرازی، محمّد بن ابراهیم (۱۳۹۸) حکمت متعالیه در اسفار عقلی اربعه، جلد اوّل، ترجمهٔ محمّد خواجوی، چاپ دوم، تهران، مولی.

طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۴) اخلاق ناصری، تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، چاپ سوم، تهران، خوارزمی.

فراستخواه، مقصود (۱۳۹۴) ما ایرانیان، چاپ پنجم، تهران، نشرنی.

فروید، زیگموند (۱۳۸۷) «مکانیزم‌های دفاع روانی»، ترجمه سید حبیب گوهری‌راد و محمد جوادی، تهران، رادمهر.
فلین، توماس (۱۳۹۱) اگزیستانسیالیسم، حسین کیایی، تهران، حکمت.
قربانی، زین‌العابدین (۱۳۶۱) جبر و اختیار، تهران، شفق.
کی فرانکنا، ویلیام (۱۳۸۳) فلسفه اخلاق، ترجمه هادی صادقی، چاپ دوم، تهران، کتاب طه.
کی یرکگارد، سورن (۱۳۹۹) ترس و لرز، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ بیست‌ویکم، تهران، نشرنی.
گلبرک، ریچارد (۱۳۷۱) اضطراب، ترجمهٔ نصرالله پورافکاری، تهران، آزاده.
لی اندرسون، سوزان (۱۳۹۸) فلسفه کی یرکگور، ترجمه خشایار دیهیمی، چاپ دوم، تهران، نشر نو.
مراغه‌ای، زین‌العابدین (۱۳۸۸) سیاحتنامه ابراهیم بیگ، چاپ دوم، تهران، محور.
موریه، جیمز (۱۳۹۰) سرگذشت حاجی بابا اصفهانی، ترجمه میرزا حبیب اصفهانی، چاپ دوم، تهران، نگاه.
نیچه، فردریش (۱۳۹۳) تبارشناسی اخلاق، ترجمه داریوش آشوری، چاپ دوازدهم، تهران، آگه.
هدایت، صادق (۱۳۷۸) فرهنگ عامیانه ایران، تهران، چشمه.
---------- (۱۳۱۲) نیرنگستان، تهران، جاویدان.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و چهارم، پاییز ۱۴۰۳: ۱۴۶-۱۱۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

شیوه‌های شخصیت‌پردازی در رمان «پیامبر بی‌معجزه» محمّدعلی رکنی

مهدی محمدی*
خدیجه صفری کندسری**

چکیده

از عناصر اصلی و تأثیرگذار در داستان و رمان، شخصیت و شخصیت‌پردازی است. بدون وجود این مهّم، داستانی شکل نمی‌گیرد. در واقع شخصیت و شخصیت‌پردازی، پیکرهٔ اصلی هر داستانی را تشکیل می‌دهد؛ بدین صورت که نویسندهٔ داستان با خلاّقیت، مهارت، طرح منسجم و دمیدن اعمال و رفتار مورد نظر در شخصیت‌ها، به خلق و آفرینش شخصیت‌های ماندگار دست می‌یابد. رمان «پیامبر بی معجزه» اثر محمّدعلی رکنی، رمانی است که شخصیت اصلی در آن، پس از طی طریق و سیری آفاقی و انفسی و در نهایت رسیدن به دریافتی نو، به میان مردم بازمی‌گردد؛ سلوکی که در کنج حجره‌ها میسّر نمی‌شود و لازمهٔ آن، بریدن از همهٔ منیّات است. پژوهش حاضر به شیوهٔ تحلیلی- توصیفی در پی آن است که شخصیت پردازی در این رمان را بررسی کند. «پیامبر بی‌معجزه»، داستان سفرِ تبلیغی یک روحانی به اتّفاق همسرش را به منطقه‌ای دورافتاده روایت می‌کند که زن و شوهر داستان در میانهٔ راه، گرفتار اشرار می‌شوند و این گرفتاری، خود شروع ماجرایی پرافت‌وخیز است. نتایج نشان می‌دهد که این رمان، یکی از رمان‌های شخصیت است؛ زیرا داستان آن، حول محور شخصیت اصلی می‌چرخد. همچنین اغلب شخصیت‌های اصلی آن نیز شخصیتی پویا دارند که در پایان ماجرا، هر کدام به نوعی دچار تغییر و تحوّلی درونی می‌گردند.

واژه‌های کلیدی: شخصیت‌پردازی، روایت، رمان، پیامبر بی‌معجزه و محمّدعلی رکنی.

---

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران mehdi.mohammadi@pnu.ac.ir
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران Safari_kh@pnu.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

داستان شامل هر نوع نوشته‌ای است که در آن ماجرای زندگی به صورت حوادث مسلسل گفته می‌شود (براهنی، ۱۳۶۱: ۴۰). ای. ام فورستر[1]، رمان‌نویس انگلیسی نیز در کتاب «جنبه‌های رمان»، داستان[2] را نقل و روایت و رخدادهایی تعریف می‌کند که بر اساس توالی زمانی سامان یافته باشند و پیرنگ[3] را نیز نقل روایت همان رخدادهای زمانمند می‌داند که این‌بار، اصل علیّت نیز بر آنها سایه افکنده است (فورستر، ۱۳۶۹: ۱۱۲).

هر داستان از عناصری نظیر موضوع، درون‌مایه، شخصیت، دیدگاه، صحنه، لحن، فضا، زبان، عمل (حادثه)، طرح، زمان، مکان، سبک و تکنیک تشکیل شده است. در میان عناصر داستان، دو عنصر «عمل» و «شخصیت»، نقشی اساسی دارند، به طوری که گفته‌اند شخصیت چیزی نیست مگر تعریف رخداد و رخداد، چیزی نیست مگر تعریف شخصیت و در واقع کلیهٔ عوامل داستان، علّت وجودی خود را از عامل شخصیت دریافت می‌کنند (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۴۱۵).

شخصیت، معادل واژهٔ انگلیسی کاراکتر[4] به معنای حکّاکی و عمیقاً خراشیدن است. در یونان قدیم، این واژه برای طرح‌های منثوری که مجموعه‌ای از تیپ‌های مختلف بود، به کار می‌رفت. این نوع نوشته را تئوفراستوس (۲۳۷۲-۲۸۷)، شاگرد ارسطو پایه‌گذاری کرد. البته قبل از او، ارسطو در نخستین بررسی و تحلیل شخصیت داستانی در «فن شعر» به تحلیل و بررسی شخصیت در تراژدی پرداخته بود (ارسطو، ۱۳۷۷: ۴۷). پس از او در قرون وسطی ادامه یافت و به طور جدّی از قرن هفدهم، بحث شخصیت‌پردازی آغاز شد و از اواخر قرن هجدهم با رمان‌های «هنری جیمز» به اوج خود رسید (اخوّت، ۱۳۷۱: ۱۲۷). در عصر حاضر نیز جایی برای کلی‌گویی و خودمرکزبینی نویسنده نیست، بلکه نویسنده باید همواره با شخصیت‌های داستانش زندگی کند و با آنها انس بگیرد (بارونیان، ۱۳۸۷: ۲۸۷).

در باب شخصیت و شخصیت‌پردازی، تعاریف مختلفی ارائه شده که همگی بر اهمیّت

1. Edward Morgan Forster
2. Story
3. Polt
4. kharassein

آن تأکید دارند. میلان کوندرا در «هنر رمان»، شخصیت‌ها را حقیقت‌های گنجانده‌شدهٔ «من»های تصوّری می‌داند (کوندرا، ۱۳۹۳: ۳۸). بدین معنا که شخصیت‌ها در واقع از جهان خود ما و زندگی اطراف ما نشأت می‌گیرند؛ حقیقت‌هایی که ما در زندگی روزمره کم و بیش با آنها درگیر هستیم. در تعریف دیگر، ظهور اشخاص ساخته‌شده در داستان (اعم از قصّه، رمانس، داستان کوتاه، رمان و نمایشنامه) را شخصیت می‌نامند؛ شخصی که کیفیّت روانی و اخلاقی‌اش در عملِ او، یعنی آنچه می‌گوید و انجام می‌دهد، پدیدار باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای مخاطب در حوزهٔ داستان مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیت‌پردازی می‌خوانند (میرصادقی، ۱۳۹۴ب: ۱۲۲).

بنابراین می‌توان گفت که شخصیت، مجموعه‌ای از غرایز، تمایلات، صفات و عادات فردی و یا به بیانی، مجموعهٔ کیفیّت‌های مادّی، معنوی و اخلاقی است که در کردار، رفتار و گفتار فرد جلوه می‌کند و او را از دیگر افراد متمایز می‌سازد (یونسی، ۱۳۶۹: ۵۳۱). همچنین شخصیت یکی از عناصر عینیّت‌دهنده به زندگی اجتماعی قصّه است. در اهمیت این عنصر، بی‌دلیل نیست که «آندره ژید» با تأکید تمام می‌گوید: «هرگز عقیده‌ای را بیان نکن، مگر از طریق شخصیت» (براهنی، ۱۳۶۱: ۴۳۹). هنری جیمز، استاد شخصیت‌پردازی و طرح داستان نیز در ایجازی که خلاف عادت همیشگی او بوده، شخصیت را همان طرح داستان دانسته است (کرس، بی‌تا: ۵). بنابراین شخصیت‌ها همواره در آثار ادبی به انواع و اشکال مختلف وجود داشته‌اند؛ زیرا آفرینش یک اثر ادبی، آن هم قصّه، داستان و رمان، بدون وجود شخصیت‌ها امکان‌پذیر نبوده و نیست. شخصیت‌ها را باید پایه‌هایی دانست که ساختمان یک اثر روی آن بنا می‌شود. هر قدر این پایه‌ها با استحکام‌تر باشند، بنا، محکم‌تر و پایدارتر و از گزند زمانه مصون‌تر خواهد بود (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۲۰).

با توجه به اهمیّت این موضوع، پژوهش حاضر بر آن است که به بررسی عنصر شخصیت در رمان «پیامبر بی‌معجزه» اثر محمّدعلی رکنی بپردازد. این رمان، دومین رمان از نویسندهٔ نام‌آشنای قمی است که پیش از این با رمان «سنگی که نیفتاد» توانست جایزهٔ کتاب سال شهید غنی‌پور را از آن خود کند. «پیامبر بی‌معجزه» نیز در بخش «داستان بلند و رمان»، نامزد دریافت چهاردهمین جایزه ادبی «جلال آل‌احمد» قرار گرفته بود.

رمانی که رکنی خلق کرده، در دستهٔ رمان‌های شخصیت جای دارد. رمان شخصیت، رمانی است که در آن به معرفی خصلت‌ها و خصوصیات شخصیت‌ها، بیشتر از حوادث و موقعیت و عناصر دیگر داستان توجه می‌شود. در این رمان، شخصیت‌ها وجود مستقل دارند و بر اساس پیرنگ داستان خلق نمی‌شوند. بدین معنا که وضعیت و موقعیت در آن، نوعی یا تیپیک هستند؛ یعنی به این منظور به وجود می‌آیند تا اطلاعات بیشتری دربارهٔ شخصیت به خواننده بدهند و یا شخصیت‌های جدیدی را به او بشناسانند (میرصادقی، ۱۳۹۴الف: ۵۲۷). بنابراین «پیامبر بی‌معجزه» را نمی‌توان رمان وضعیت نامید و باید در زمرهٔ رمان‌های شخصیت جای دارد.

پیشینه پژوهش

درباره شخصیت‌پردازی در سایر آثار داستانی، تحقیقات مستقل و ارزشمندی به رشتهٔ تحریر درآمده که از آن جمله می‌توان به پژوهشی با عنوان «شخصیت‌پردازی در رمان دشت‌های سوزان» که رمانی شبه‌تاریخی است، اشاره نمود. فرهنگی و آقایی (۱۳۹۲) در این مقاله نشان دادند که تحلیل شخصیت‌های هر داستان از راه‌های فهم و شناخت داستان و گفتمان حاکم بر آن صورت می‌پذیرد. این رمان از جمله رمان‌های پُر شخصیت است که نویسنده در آن هم از روش مستقیم و هم غیر مستقیم برای شناساندن شخصیت‌ها بهره برده است.

در همین راستا خواجه‌پور و علاّمی (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان نخل‌ها و آدم‌ها» نشان دادند که علاوه بر توصیف مستقیم شخصیت‌ها، در سیر تکاملی داستان، گفت‌وگوها، اعمال و رفتار، افکار و حتی توصیف ظاهر هم می‌تواند در معرفی شخصیت‌ها به مخاطب بسیار مؤثر باشد.

همچنین مسعودی‌فر (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان «شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان یک عاشقانهٔ آرام» بیان کرده است که موفقیتِ هر داستان، بیش از هر امری در گروی توانایی داستان‌نویس در ترسیم اشخاص داستان و شخصیت بخشیدن به آنهاست. گرجی و حامدی (۱۳۸۹) نیز در پژوهش «بررسی و تحلیل رمان بیوتن با تأکید بر عنصر

شخصیت‌پردازی»، تحوّل درونی شخصیت‌ها را از گفتمانی به گفتمانی دیگر بررسی کرده‌اند.

با مراجعه به فهرست کتب، مقالات و پایان‌نامه‌های نوشته‌شده مشخّص می‌شود که دربارهٔ شخصیت و شخصیت‌پردازی در آثار نویسندگان معاصر و غیر معاصر، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته، امّا درباره آثار محمدعلی رکنی، پژوهشی انجام نشده است.

اهمیت و ضرورت پژوهش

از آنجا که رمان‌های محمدعلی رکنی در سال‌های اخیر یعنی سال‌های ۱۳۹۸ و ۱۳۹۹ به چاپ رسیده، به نظر می‌رسد که جای پژوهش در آثار او خالی است. در زمینهٔ بررسی عناصر داستانی اعم از شخصیت و شخصیت‌پردازی رمان‌های رکنی، پژوهشی صورت نگرفته و پژوهش پیش رو می‌تواند دریچه‌ای برای شناخت بیشتر آثار داستانی او باشد. همچنین تاکنون پژوهشی درباره شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان «پیامبر بی‌معجزه» صورت نگرفته و نوشتار حاضر سعی بر آن دارد که شخصیت‌های این رمان را بررسی کند. ضرورت انجام این پژوهش در آن است که با تحلیل شخصیت‌پردازی این رمان بتوان به گوشه‌ای از شخصیت‌پردازی در آثار نویسندگان دههٔ نود اشاره کرد تا راهگشایی برای پژوهشگران علاقه‌مند به دهه‌های نو باشد.

روش و پرسش‌های پژوهش

روش پژوهش این مقاله، روش توصیفی- تحلیلی است که بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است. پس از بحثی کوتاه درباره زندگی و آثار محمدعلی رکنی، انواع شخصیت و روش‌های شخصیت‌پردازی در این رمان تحلیل خواهد شد. پرسش‌های این پژوهش نیز چنین است:

- کاربست شیوه‌ها، انواع و مؤلّفه‌های شخصیت‌پردازی در تبیین تغییر شخصیت‌ها در «پیامبر بی‌معجزه» چگونه است؟
- شخصیت‌های فرعی در سیر و سلوک آفاقی و انفسی شخصیت اصلی، چه نقشی دارند؟

زندگی و آثار محمدعلی رکنی

محمدعلی رکنی، نویسنده و منتقد ادبی، در سوم بهمن ۱۳۶۲ در شهر سیرجان متولد شد. رکنی علاوه بر تحصیلات دانشگاهی، تجربهٔ تحصیل در حوزه را نیز دارد. ارشد فلسفهٔ دین از دانشگاه ادیان و مذاهب، ارشد ادبیات نمایشی از دانشکده صدا و سیما و سطح سه حوزهٔ علمیهٔ قم در کارنامهٔ تحصیلاتش ثبت شده است. او از سال ۱۳۹۳ به شکل جدی داستان‌نویسی را شروع و کارگاه‌های داستان و رمان متعدّدی را برگزار کرد. همچنین داوری چند جشنوارهٔ ادبی را نیز بر عهده داشته است. آثار داستانی او عبارتند از: «سنگی که نیفتاد»، «یک لبخند بی‌انتها»، «مهاجر»، «پیامبر بی‌معجزه»، «یک تکه ابر»، «ما همه برهنه‌ایم» که جوایزی از جمله جایزهٔ جلال و جایزهٔ جشنوارهٔ اشراق، خاتم و شهید حبیب غنی‌پور را از آن خود کرده است.

خلاصهٔ رمان «پیامبر بی‌معجزه»

روایتگر داستان، روحانی‌ای به نام سیّد حمید نبوی است که برای برگزاری مراسم روضه‌خوانی در شب عاشورا، راهی یکی از روستاهای مناطق مرزی می‌شود. همسرش لعیا با پافشاری و علی‌رغم مخالفت سیّد حمید، در این سفر با او همراه می‌شود که در میانهٔ راه در دست اشرار اسیر می‌شوند. قادر، سردستهٔ قاچاقچیان با دیدن سیّد با خود عهدی می‌بندد و سر او قماری می‌کند؛ اینکه او را نزد آسا، رئیسشان ببرد. اگر سیّد حمید بتواند از دست آسا، جان سالم به در ببرد، پس روحانی به‌حقّی است و شفای دختر فلجش هم حتماً برایش میسّر است. با این نیّت او را از جمع بقیهٔ افراد جدا کرده، با خود به منطقه‌ای به نام ششصدوبیست که تا به حال پای هیچ غریبه‌ای به آنجا نرسیده، می‌برد.

تنها ساکنان ششصدوبیست، آسا، همسرش و نوهٔ او هستند که سیّد در بدو ورودش متوجه می‌شود پسر آسا یعنی حاتم، به خاطر قاچاق موادمخدر اعدام شده و او مجبور می‌شود بر جنازهٔ او نماز بخواند. سیّد حمید در ادامه به خاطر شباهت زیادی که به حاتم دارد، با اصرارهای فراوان همسر آسا مبنی بر آزادی سیّد، از معرکه جان سالم به در می‌برد؛ ولی از او قسم می‌گیرند که اگر روزی آسا را دید، او را لو ندهد و حرفی از ششصدوبیست نزند. قرار می‌شود که قادر او را به نزدیک جاده ببرد و همان‌جا رها کند.

قادر با توجه به قراری که با خود گذاشته، بی‌توجه به سفارش آسا، سیّد را آزاد نمی‌کند و او را به خانهٔ کوچک و گلی‌ای که در دل بیابان دارد، می‌برد. در آنجا سیّد با همسر و دختر فلج قادر که نرگس نام دارد، روبه‌رو می‌شود که این رویارویی، مقدمه‌ای برای تحوّل شخصیت اصلی داستان است. زن قادر قبلاً در جایی دیده که روحانی با خواندن ذکری و دمیدن در آب و خوراندن آن به پسر فلجی، او را شفا داده و بنابراین استدلال پافشاری دارد که قطعاً سیّد نیز می‌تواند دختر آنها را شفا دهد. قادر و همسرش، نرگس را در کلبه به امید معجزه و شفا یافتنش با سیّد تنها می‌گذارند و خود آنجا را ترک می‌کنند.

بعد از گذشت سه روز که سیّد از آمدن قادر و زنش ناامید می‌شود، به همراه نرگس و سگشان «کلبو» از کلبه خارج می‌شود و در بیابان بی‌مقصد به راه می‌افتند. در مسیر متوجه می‌شود که قادر و زنش با ماشین به درّه پرت شده و جانشان را از دست داده‌اند، در سرمای بیابان در چند قدمی مرگ هستند که ناگهان سیّدی ناشناس در آنجا ظاهر شده، آنها را نجات می‌دهد و به روستای سلطان‌آباد می‌برد. این اتّفاق و یا مکاشفه منجر به تحوّل سیّد و پیدایش نگاهی نو در او می‌شود.

بحث و بررسی

شخصیت‌های داستان، افرادی هستند که با اعمال، گفتار و رفتارشان، داستان را به وجود می‌آورند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۷۳). برای بهتر شناختن شخصیت‌ها می‌توان به ویژگی‌های ظاهری، شخصیتی، تاریخچهٔ زندگی ارتباط و پیوند با اطرافیان، میزان کشمکش و تغییر و دگرگونی‌اش توجه نمود (سی‌کلارک، ۱۳۷۸: ۷۷). شخصیت‌ها، انواع گوناگونی دارند که نویسنده به فراخور فضای داستان در موقعیّت‌های مختلف از آنها استفاده می‌کند.

رمان «پیامبر بی‌معجزه»، رمانی پرکاراکتر نیست، امّا به واسطهٔ شخصیت اصلی، با شخصیت‌های مختلفی روبه‌رو می‌شویم که ویژگی‌های متفاوتی دارند. گویی که همه از دل جامعه برخاسته‌اند و افرادی هستند که یا به نوعی در اطراف خود، نمونه‌ای از آنها را با چنین وجوه انسانی سراغ داریم و یا اینکه حتّی خودمان در وجهی از وجوه شخصیتی با آنها مشترک هستیم. همگی این خصلت‌ها موجب شده که شخصیت‌ها در این رمان برای

مخاطب باورپذیر باشند و خواننده تا پایان داستان با آنها همراه شود. در ادامه به بررسی انواع شخصیت‌ها در این رمان از منظر نقش، کیفیّت و میزان تحوّل‌پذیری می‌پردازیم.

انواع شخصیت‌ها در رمان پیامبر بی‌معجزه

شخصیت‌ها از نظر نقش (اصلی و فرعی)

یک نویسنده هم در رمان‌های داستانی و هم در رمان‌های عاشقانه و یا سایر ژانرها به گونه‌های مشخّصی از شخصیت‌ها نیاز دارد تا داستانش را پیش برده، مخاطب را هیجان‌زده نگه دارد. در این بخش، از میان گونه‌های مختلف شخصیت، دو گونهٔ مهم آن را که از نظر نقش در این رمان پررنگ‌تر هستند، بررسی می‌کنیم.

در همهٔ داستان‌ها، مهم‌ترین نقش بر عهدهٔ «شخصیت اصلی» است و «شخصیت فرعی»، نقش یار کمکی را دارد؛ بدین صورت که شخصیت‌های دیگر به واسطهٔ ارتباط و تعاملی که با شخصیت اصلی دارند، شناخته می‌شوند. شخصی را که در محور داستان یا رمان قرار می‌گیرد و نظر مخاطب را به خود جلب می‌کند، «شخصیت اصلی» یا «شخصیت مرکزی» داستان می‌نامند. البته مناسب است که از شخصیت مرکزی به عنوان «شخصیت اصلی» یاد شود و از آوردن عنوان «قهرمان» برای او پرهیز کنیم؛ زیرا هر شخصیت مرکزی لزوماً و در همه حال خصوصیات قهرمانی شخصیت‌های قصّه را ندارد و ممکن است انسانی معمولی و یا حتی شخصیتی شرور که فاقد خصوصیات قهرمانی است، باشد (میرصادقی، ۱۳۹۴ب: ۹۱-۹۲).

البته در رمان «پیامبر بی‌معجزه»، سیّد حمید یعنی شخصیت اصلی داستان، قهرمان داستان نیز می‌باشد که وقایع داستان و سایر شخصیت‌ها، حول محور کنش‌های او شکل می‌گیرند. از دیگر شخصیت‌های اصلی این رمان که نقش پررنگی در داستان دارند، می‌توان به آسا، لعیا و قادر نیز اشاره کرد.

همان‌طور که اشاره شد، سایر شخصیت‌ها به واسطهٔ حضور و ارتباطی که با شخصیت اصلی دارند، دیده می‌شوند و به داستان، گرما و حرارت می‌بخشند. شخصیت‌های فرعی هیچ‌گاه مرکز توجه نیستند، ولی به شخصیت اصلی نزدیکند و به شکل‌های مختلف، یاریگر او هستند. از جمله شخصیت‌های فرعی در این داستان می‌توان به سیّد موسی حقّی، مرشد سیّد حمید اشاره کرد که در حقیقت با شخصیت او

به کمک فلش‌بک‌هایی که سیّد طی داستان به گذشته می‌زند، آشنا می‌شویم؛ یا نرگس، دختر فلج قادر که ورودش به داستان، نقطهٔ عطفی برای شخصیت اصلی داستان محسوب می‌شود. البته شخصیت‌های فرعی لزوماً همیشه دوست و یار شخصیت مرکزی نیستند و در مواقعی حتّی می‌توانند مخالف او نیز باشند؛ چنان‌که حاتم، پسر اعدامی آسا را که سیّد حمید در بدو ورود با جنازه او مواجه شد، هم می‌توان جزء شخصیت‌های فرعی به حساب آورد که شباهت عجیب او به سیّد حمید، چه از نظر ظاهر و چه مکاشفه‌ای که هر دو داشتند (رکنی، ۱۴۰۰: ۳۲)، تلنگری برای شخصیت اصلی داستان بود.

شخصیت‌ها از نظر کیفیت (ایستا و پویا)

شخصیت‌ها از نظر کیفیّت نیز انواع مختلفی دارند که در این نوشتار به دو نوع رایج آن یعنی شخصیت «پویا و ایستا» که در رمان «پیامبر بی‌معجزه» به‌خوبی نشان داده شده می‌پردازیم.

به گفتهٔ «هنری جیمز»، یکی از چهره‌های مهم ادبیات واقع‌گرایانه در قرن نوزدهم، حادثه موجب دگرگون شدن شخصیت می‌شود (براهنی، ۱۳۶۱: ۴۵۳). در داستان به شخصیت‌هایی که به صورت مستمر دستخوش تغییر و تحوّل باشند و جنبه‌ای از شخصیت، عقاید، جهان‌بینی یا خصوصیّت شخصیتی آنها دگرگون شود، «شخصیت پویا (متحوّل)» گفته می‌شود. حال این دگرگونی ممکن است در جهت سازندگی شخصیت‌ها اتفاق بیفتد و یا بالعکس در جهت ویرانگری آنها عمل کند (میرصادقی، ۱۳۹۴ب: ۱۳۴) ولی معمولاً دگرگونی برای شخصیت اصلی یک داستان در جهت مثبت و سازنده اتفاق می‌افتد. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که حادثه می‌تواند شخصیت اصلی را از آن حالتی که قرار دارد، خارج کرده، وضعیّت پایدار و همیشگی او را بر هم بزند که این عامل برهم‌زننده ممکن است در قالب یک حادثه، یک موقعیّت خاص و یا یک بحران درونی بروز کند. با توجه به این تعریف در رمان «پیامبر بی‌معجزه»، سیّد حمید و آسا و حتّی شاید قادر، جزء شخصیت‌های پویا محسوب می‌شوند که این تحوّل در سید حمید و آسا، بیشتر مشهود است.

دستهٔ دوم شخصیت‌ها به لحاظ کیفیّت، «شخصیت‌های ایستا» نام دارند. شخصیت ایستا، شخصیتی است که برخلاف شخصیت پویا، طی داستان تغییری نمی‌کند و یا

تغییر اندکی می‌پذیرد. به عبارت دیگر در پایان داستان، همان است که در ابتدا بوده و حوادث بر او تأثیری ندارد؛ یا اگر هم داشته باشد، بسیار کم بوده و چشمگیر نیست (مستور، ۱۳۷۹: ۱۷). با وجود این شخصیت‌های ایستا اگر در جای مناسبی از داستان به کار گرفته شوند، می‌توانند به اهدافی بزرگ‌تر در داستان کمک کنند و حتّی حس همدلی مخاطب نسبت به شخصیت اصلی را افزایش دهند. در این رمان، اکثر شخصیت‌ها، ایستا هستند که از آن جمله می‌توان به لعیا، نوهٔ آسا، نرگس، همسر آسا و... اشاره کرد.

شخصیت‌ها از نظر میزان تحوّل‌پذیری (ساده و جامع)

همان‌طور که برای شخصیت‌ها به لحاظ نقش و کیفیّت در داستان، انواع مختلفی قائل شده‌اند، از نظر میزان تحوّل‌پذیری‌شان نیز اقسامی دارند که در دو دستهٔ «شخصیت‌های سطحی (ساده)» و «شخصیت‌های جامع» قرار می‌گیرند. تفاوت بنیادی این شخصیت‌ها، استفاده از وجوه شخصیتی متفاوت آنهاست.

شخصیت‌های سطحی، یکی دو خصلت بیشتر ندارند و شخصیت آنها را می‌توان در یک جمله خلاصه کرد (پراین، ۱۳۶۹: ۸۴). این شخصیت‌ها تنها با یکی از وجه‌های انسانی خود در داستان حضور می‌یابند؛ مثل شخصیتی که یا خودخواه است و یا ترسو است. به گفتهٔ فورستر، اشخاص ساده داستانی را در قرن هفدهم، «پرسناژهای فکاهی» یا همان شخصیت‌های فردی می‌نامیدند که گاهی به آنها نمونهٔ نوعی (تیپ) نیز می‌گویند و به بیان ساده‌تر، این اشخاص در اشکال ناب خود، حول یک فکر یا کیفیّت واحد ساخته می‌شوند. از مزایای اشخاص ساده داستانی، این است که هرگاه ظاهر می‌شوند، دیدهٔ عاطفی خواننده به‌راحتی آنها را تشخیص می‌دهد. این اشخاص چون هیچ‌گاه نیاز به معرفی مجدّد و مراقبت در بسط و گسترششان نیست، برای نویسنده بسیار سودمند هستند. از دیگر مزیّت‌های آنها نیز می‌توان به سهولت در به یاد آوردنشان برای خواننده در زمان‌های بعد اشاره نمود (فورستر، ۱۳۶۹: ۱۴۴-۱۴۸).

در رمان «پیامبر بی‌معجزه» اغلب شخصیت‌ها، سطحی هستند. زن آسا، زن قادر، سیّد موسی حقّی، نرگس و... همگی شخصیتی ساده دارند؛ بدین علّت که برای مخاطب وجه شخصیتشان آشناست و به‌راحتی بازشناخته می‌شوند. البته نوع خاصی از شخصیت‌های سطحی، شخصیت‌های قالبی نام دارند. این اشخاص کلیشه‌ای را آن‌قدر در داستان‌ها دیده

و با رفتارش خو گرفته‌ایم که به محض خواندن داستانی، فوراً آنها را به‌جا می‌آوریم. کلانتر متین وجدی، کارآگاه زیرک و جسور، زن‌بابای ظالم از این دسته شخصیت‌ها محسوب می‌شوند (پراین، ۱۳۶۹: ۸۸). در رمان «پیامبر بی‌معجزه»، سیّد موسی حقّی را به عنوان استاد و مرشد سیّد حمید می‌توان از جمله شخصیت‌های قالبی این داستان به شمار آورد.

شخصیت‌های جامع برخلاف شخصیت‌های سطحی یا ساده، با همهٔ ابعادشان زندگی می‌کنند؛ یعنی از جهات گوناگون با زندگی رودررو هستند. این شخصیت‌ها، پیچیده و چندبعدی هستند، به طوری که برای تحلیل کامل شخصیت آنها می‌توان یک مقاله مطلب نوشت (همان: ۸۴). محک و آزمون یک شخصیت جامع این است که خواننده را به شیوه‌ای متقاعدکننده با شگفتی روبه‌رو سازد. اگر هرگز چنین اتفاقی نیفتد، شخصیتی ساده نامیده می‌شود و اگر موجب شگفتی خواننده شود ولی او را متقاعد نکند، شخصیت ساده‌ای است که تظاهر به جامعیّت دارد (فورستر، ۱۳۶۹: ۱۶۸).

با توجه به توضیحات، در این رمان سیّد حمید، آسا و قادر، شخصیت‌های جامع محسوب می‌شوند و در طول داستان، مخاطب را با شگفتی مواجه می‌سازند.

شیوهٔ شخصیت‌پردازی در رمان «پیامبر بی‌معجزه»

شخصیت، شبه‌شخصی تقلیدشده از اجتماع است که بینش جهانی نویسنده به آن، فردیّت و تشخّص بخشیده است (براهنی، ۱۳۶۱: ۴۴۳). در این راستا معمولاً نویسندگان برای شخصیت‌پردازی در داستان از سه شیوه بهره می‌گیرند:

- ارائهٔ صریح شخصیت‌ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم.
- ارائهٔ شخصیت‌ها از طریق عمل آنها با اندکی شرح و تفسیر و یا بدون هیچ شرحی.
- ارائهٔ درون شخصیت، بدون هیچ تعبیر و تفسیری (میرصادقی، ۱۳۹۴ب: ۱۲۵-۱۳۱).

الف) در شیوهٔ اوّل که «شیوهٔ مستقیم» نامیده می‌شود، نویسنده با شرح و تحلیل رفتار، اعمال و افکار شخصیت‌ها، آدم‌های داستانش را به مخاطب معرفی می‌کند. او برای این کار، گاهی خودش به توضیح اعمال و رفتار شخصیت‌ها می‌پردازد و گاه از زاویه‌دید یکی از شخصیت‌های داستان، خصوصیّات و خصلت‌های سایر شخصیت‌ها را بررسی می‌کند (همان: ۱۲۵). به این معنا که نویسنده به طور صریح درباره شخصیت داستان نظر می‌دهد؛ مثلاً: «او ترسوست، جوانمرد است، باحیاست و...».

رکنی نیز در «پیامبر بی‌معجزه» از این روش کمک گرفته، ولی تنها در موارد معدودی از آن برای معرفی شخصیت‌هایش استفاده کرده است. برای نمونه برای معرفی شخصیت آسا که مردی اهل معامله است، می‌نویسد: «مدام کلهٔ تاس آسا را در ذهن می‌بیند. مردی که افسار زندگی‌اش را به‌دست گرفته. آسا طوری رفتار کرده بود که انگار چیزی در ذهن دارد و شکار خوبی گیرش آمده. مردانه حرف زدنش، سیّد را سوق می‌داد به اینکه آسا، اهل بده‌بستان است» (رکنی، ۱۴۰۰: ۱۸). یا در توصیف مشخصات ظاهری و حجب و حیای زن آسا این‌طور می‌نویسد: «زنی چشم‌درشت با دامن گل‌گلی، پیراهن مشکیِ تاکرده‌ای را چون طفلی خواب، با ملایمت کنار آسا می‌گذارد. حیای زن به دخترکان تازه بالغ می‌ماند» (همان: ۲۹-۳۰).

ب) در این شیوه دوم که شیوهٔ «غیر مستقیم» نامیده می‌شود، نویسنده با عمل داستانی، شخصیت را به مخاطب معرفی می‌کند؛ یعنی از طریق افکار، گفت‌وگوها و یا اعمال شخصیت، او شناخته می‌شود (پراین، ۱۳۶۹: ۸۱). در این روش به طور مستقیم به خصوصیّات یا خصلت‌های شخصیت داستان اشاره نمی‌شود، بلکه به روش نمایشی، شخصیت را به خوانندهٔ داستان می‌شناساند. مثلاً هیچ‌گاه نمی‌گوید: فلان شخصیت داستان، فردی قاتل یا دروغگو و یا خودخواه است، بلکه با گفتار یا رفتاری که از آن شخصیت بروز می‌کند، برای مخاطب روشن می‌شود که با چه شخصیتی روبه‌رو است.

در رمان «پیامبر بی‌معجزه» در موارد بسیاری از این شیوه استفاده شده است. مثلاً در همان شروع داستان برای اینکه نشان داده شود افرادی که سیّد حمید به دستشان اسیر شده تا چه حد خطرناک هستند، از این روش در معرّفی قادر استفاده شده است: «قادر از بستن دست‌های سیّد حمید که فارغ شد، دهانش را دم گوش او آورد و مردانه گفت: شب دست‌هات رو می‌بندیم به دو تا تویوتا، از دو طرف تخته‌گاز تیک‌آف می‌کنیم، یا از وسط نصف می‌شی یا جفتشون از بیخ کنده می‌شن» (رکنی، ۱۴۰۰: ۱). یا ترس سیّد حمید نیز به‌خوبی در رفتاری که از او نشان داده می‌شود، به خواننده انتقال می‌یابد: «صد بار آیت‌الکرسی را شروع کرده و هر بار به الحیّ القیّوم که رسیده، رفته توی تعقیبات نماز عصر» (همان: ۶).

ج) در روش سوم، نویسنده با نمایش کشمکش‌های ذهنی و عواطف درونی شخصیت‌ها، آنها را به خواننده می‌شناساند؛ بدین معنا که عمل داستانی، درون شخصیت‌ها رخ می‌دهد و خواننده غیر مستقیم در جریان شعور آگاه و ناآگاه شخصیت‌های داستان قرار می‌گیرد. این روش عموماً در رمان‌های جریان سیّال ذهن دیده می‌شود (میرصادقی، ۱۳۹۴ب: ۱۳۱). جریان سیّال ذهن فقط تلاشی برای انتقال افکار یک شخصیت نیست، بلکه خواننده به افکار شخصیت داستان، به همان صورتی که او در فکر آنهاست، گوش فرامی‌دهد. رکنی نیز در برخی موارد، آشفتگی‌های ذهنی سیّد حمید را به این صورت به خواننده انتقال می‌دهد: «تصویرها و فکرها می‌پیچند دور سیّد...» (رکنی، ۱۴۰۰: ۷).

در بند پنجم داستان، هنگامی که سیّد حمید به دستور قادر قرار است لاشهٔ گرگ را در برف خاک کند، ناگهان صورت خاک‌شده حاتم را می‌بیند که گرگ طی نبش قبر، بخشی از صورتش را خورده، صورتش را مجدّد به خاک می‌سپارد تا مادر حاتم که کنار سکّو ایستاده، صورت را نبیند و با خود حدیث نفس می‌کند: «حمیدک، این مادره، خوش نداشته باش بچه‌اش رو اینطوری ببینه» (همان: ۶۲). در ادامه وقتی ماشین خود را در حیاط خانهٔ آسا می‌بیند که قرار است با آن مواد مخدّر جابه‌جا کنند و سیّد به دستور قادر با فرغون دونه‌دونه بسته‌های مواد را به قادر که در زیرزمین است می‌دهد، با دیدن باندهای عقب ماشین به همراه مدّاح عاشورای پارسال دم می‌گیرد: «گفتم اگر سرت نبود پیکر تو هست/ مادر اگر که نیست ولی خواهر تو هست/ روی زمین به فاصله افتاده پیکرت/ حتماً به دست حرمله افتاده پیکرت/ صحبت به سوی نیزه کنم یا قتلگاه/ سویم کدام سوی کنم شاه بی‌سپاه» (همان: ۶۸). داستان چند بند ادامه می‌یابد، ولی ذهنش به مدّاح عاشوراست: «ترکیب عضوهای تو را بخش می‌کنند/ این اسب‌ها حسین مرا پخش می‌کنند» (همان: ۶۹). کمی بعد در ادامهٔ داستان، دوباره: «دور حسین رو گرفتن...» (همان: ۶۹).

با توجه به شیوه‌های ذکر شده، در رمان «پیامبر بی‌معجزه»، شخصیت‌پردازی به صورت تلفیقی از روش مستقیم، گفت‌وگو و روش غیر مستقیم است که عموماً از شیوهٔ غیر مستقیم به خصوصیّات شخصیت‌ها پرداخته شده و قضاوت درباره شخصیت‌ها به خواننده سپرده می‌شود.

تحلیل شخصیت‌ها در رمان «پیامبر بی‌معجزه»

سیّد حمید

سیّد حمید نبوی، قهرمان اصلی داستان است. قهرمان داستان معمولاً همان شخصیت اصلی داستان است. شخصیتی که اصلی‌ترین قسمت‌های داستان یا در بعضی مواقع همهٔ حوادث داستان را پیش می‌برد و در نهایت به هدف اصلی‌اش در داستان می‌رسد (کارد، ۱۳۸۶: ۱۱). او نمادی از پیامبر اکرم(ص) است؛ ولی این شخصیت به‌هیچ‌وجه برگردان پیامبر(ص) نیست و تنها ارجاعاتی خارج از متن به پیامبر و اهداف و رسالت او دارد که در دل ماجراها نشان داده می‌شود (رکنی، ۱۴۰۰: ۱۶۱).

او کسی است که در حوزه، اهل خودسازی است؛ برای دانستن قدر بینایی چشم، چشم‌بند به چشم خود و همسرش می‌زند (همان: ۷)؛ به دنبال شهودی معنوی (۱۳ و ۲۰) اهل ذکر یونسیه است (همان: ۱۳)؛ رسالهٔ سیروسلوک بحرالعلوم می‌خواند (همان: ۲۰)؛ بر نماز و تیره مداومت دارد (همان: ۱۴)؛ غیر از خدا به کسی التماسی جز «التماس دعا» نگفته (همان: ۱۳ و ۱۸).

با توجه به لباسش که حتماً «کاره‌ای است» (همان: ۱۳) توسّط فردی به نام قادر ربوده می‌شود. با گرفتار شدن در دست اشراری چون آسا، «چو بید بر سر ایمان خویش می‌لرزد» (حافظ، ۱۳۷۶: ۲۹). گرفتار جدال روح و نفس می‌گردد. هر لحظه ایمان او در امتحانی جدید محک زده می‌شود و او در کشمکش ترس و ایمان دچار کلنجاری روحی می‌شود. او که از کسی التماس نکرده، مجبور می‌شود برای نجات جان خود به پای آسا بیفتد و این، هر لحظه او را عذاب می‌داد: «تو اگر زمان امام حسین (علیه‌السلام) بودی، به پای شمر می‌افتادی» (رکنی، ۱۴۰۰: ۵۷ و ۶۳). با ترس‌هایی که در زندگی سرکوبشان کرده، روبه‌رو می‌شود و عیار خودش را کشف می‌کند که در ادامه به قول نویسندهٔ رمان، به یک نوع ترس‌آگاهی می‌رسد.

> «آسا بغل چشم‌بند را می‌گیرد و پایین می‌کشد. سیّد محو چشمان ورقلمبیدهٔ آسا را می‌بیند. آسا تیز به چشمانش نگاه می‌کند: پیامبر یادت نداده مرد فقط به خدا التماس می‌کنه؟» (همان: ۱۴).

مدام خود را وارسی می‌کند که با این گرفتاری، تاوان کدام گناه خود را دارد پس

می‌دهد. شروع می‌کند به صف کردن گناهانش و ربط دادن آنها به این مشکل:

«گناهانش را مرور می‌کند. عادت همیشه سیّد بوده که خودش را لایق عقوبت بداند؛ امّا نه تقاصی چنین سنگین. پی بزرگ‌ترین گناهان، خاطراتش را می‌جورد. صفی طولانی از گناهان به نوبت چون مارهایی که با فلوت از صندوق خارج شوند، از صندوق خاطراتش بیرون می‌جهند؛ اوّل تصاویر زن‌های اینترنتی، بعد خمسی که عقب افتاده. غیبت‌ها و دروغ‌ها به نوبت از صندوق بیرون می‌آیند. یقین دارد این گناهان نقل و نبات همه است و خودش را دلداری می‌دهد که پای هر گناه توبه‌ای داشته» (رکنی، ۱۴۰۰: ۱۹).

همیشه به مکاشفه‌ای که قبلاً برایش اتفّاق افتاده، دلخوش و مغرور است، ولی وقتی متوجه می‌شود همین مکاشفه برای یک قاچاقچی یعنی حاتم هم پیش آمده، تمام تصوّرات سیّد و توقّعاتش از خودش به هم می‌ریزد (همان: ۳۲).

روحانی داستان علی‌رغم نظر پدرش و اینکه فوتبالیست خوبی هم بوده، قید همه‌چیز را زده و سراغ طلبگی رفته. ولی وقتی در تنگنا می‌افتد، از اینکه طلبه شده، اظهار پشیمانی می‌کند و این نکته باورپذیری او را نزد مخاطب بیشتر می‌کند:

«واقعا آرزو می‌کند کاش نرفته بود حوزه. کاش حرف پدرش را گوش کرده بود و مهندس شده بود. اگر آخوند نبود، قادر دست و پای او را هم مثل بقیه بسته بود و انداخته بودش کنار جاده و حتماً تا حالا کسی نجاتشان داده بود» (همان: ۱۴).

و یا برخلاف آنچه در بسیاری از آثار داستانی دیگر دیده‌ایم، روحانی داستان، یک مجسمهٔ تقوا نیست، بلکه شخصیتی مثبت با وجه‌های منفی است که گاهی این وجوه در وجود او، خودش را نشان می‌دهد. او مثل خیلی از آدم‌ها که وقتی در گرفتاری می‌افتند، کارهای خوب خود را به صف می‌کنند و از خدا طلبکارند، اینگونه رفتار می‌کند؛ وقتی در زندان آسا اسیر می‌شود، خدا را بابت مشکلاتش مورد سؤال قرار می‌دهد:

«خوب شد نمی‌رفتم دزدی. روضه می‌رفتم این بلا سرم آمد. واقعاً حق آدمی که می‌رود روضه آن هم شب تاسوعا، آن هم توی یک روستای دورافتاده، این است. نه واقعا این حق من است؟» (همان: ۱۰).

این سفر تبلیغی که سیری انفسی و آفاقی برای اوست، آنقدر برایش سخت گذشته است که: «تا ابد این روزها را فراموش نخواهد کرد؛ هر دقیقه‌اش ماهی بوده و سالی از سختی» (رکنی، ۱۴۰۰: ۹۹). در آغل گوسفندان آسا از سرما تا صبح می‌لرزد و نماز شب که هیچ، نماز صبحش نیز قضا می‌شود. بر جنازهٔ حاتم که به نماز می‌ایستد، همهٔ حواسش به دوستش داوود و همسرش لعیاست (همان: ۴۲). عمامه‌اش را بر سر آدم برفی دختر خردسال حاتم گذاشته (همان: ۷۲) و در شستن دختر قادر، بی‌خیال پاکی و نجسی لباس و عبا می‌شود. برای غذا دادن به سگِ قادر مجبور می‌شود گوشهٔ شیشهٔ پنجره را بشکند و عبا را به عنوان محافظی برای دفع سرمای شیشهٔ شکسته استفاده کند (همان: ۹۵). متوجه نکتهٔ تنبیهی پدرش می‌افتد که عبا و عمامه‌اش را خاک می‌کرد (همان: ۱۰۲) و در جواب احمد که می‌خواهد پسرانش طلبه بشوند، نیز می‌گوید: «عبا و عمامه که راحت گیر می‌آد؛ با صد تومن میشه خرید. چیزهای مهم‌تری هست که راحت گیر نمیاد... اگر تونستی توی حوزه استاد اخلاق و تزکیه پیدا کنی، برو» (همان: ۱۲۳). نام سگ قادر را «کلبو» می‌گذارد (همان: ۱۰۳) و در این راه، از لیسیدن لباس خود توسّط سگ باکی ندارد و ناگزیر می‌شود با سگ در یک‌جا بخوابد و حتّی او را سوار ماشین کند؛ ماشینی که بر پشت شیشهٔ آن هنگام خرید نوشته شده است: «دیدی چه رسوا شد دلم»؟! (همان: ۶۴).

سیّد حمید ابتدا در زیست و تبلیغی سنّتی است، ولی از یک جایی به بعد، تحوّل شخصیت او را به نظاره می‌نشینیم. آغاز این تحوّل از آنجاست که وقتی در اتاقک اسارتی که قادر او را محبوس کرده، از شدّت گرسنگی، کلوچهٔ خشک‌شده‌ای را پیدا می‌کند و با دیدن مورچه روی آن به این فکر می‌کند که خدا حواسش به غذای مورچه‌ها هست، چطور می‌شود حواسش به او و نرگس نباشد و از این لحظه، شاهد تغییر و تحوّلی در او هستیم:

> «یک‌باره می‌یابد که آدم قبل نیست. پشت پنجره می‌ایستد و از پس تار عنکبوت، آسمان را تماشا می‌کند، سگ و درخت. باد می‌وزد و تک‌برگِ باقی‌مانده بر درخت را بازی می‌دهد. برگ به مقاومت دل بسته بر شاخه و جدا نمی‌شود. درست لحظه‌ای که برگ جدا می‌شود و در هوا پیچ‌وتاب می‌خورد، احساس می‌کند برگ را می‌فهمد و درخت را. حتّی سگ بی‌زبان را که به وفا نشسته زیر آن. نمی‌فهمد چه شده. فقط می‌داند دیگر خودش

نیست» (رکنی، ۱۴۰۰: ۱۰۰). حالا می‌فهمد باد هم از شدّت ظهور هوهو می‌گوید (همان: ۱۰۴). خیره به ده‌ها ستاره می‌گوید: من رو ببخش... چه پلک‌ها بی یاد تو زدم! من رو به خاطر همهٔ بی‌تو بودن ببخش! ... تو نوری ... من توأم... نیستم. نیستم (همان: ۱۰۵). برای اولین بار احساس می‌کند دوست دارد کسی را بپرستد. تا حالا به معنای پرستش فکر نکرده بود. می‌بیند عبادت با پرستش فرق دارد (همان: ۱۰۶).

و سرانجام زمانی که در سرمای بیابان با مرگ فاصلهٔ چندانی ندارند و مضطر شده، آن تحوّل و شاید معجزه (درک حضور امام عصر -عجّل‌الله-) رقم می‌خورد:

«به زحمت و از سر درماندگی ناله‌ای در گلو می‌پیچد. ناله آن‌قدر ضعیف است که به گوش‌های خودش هم نمی‌رسد: اباصالح المهدی ادرکنی! پایین جاده، هالهٔ کسی را می‌بیند که عبا و عمامه دارد و ایستاده به تماشا. شک می‌کند که سیّد موسی باشد. چندبار چشم مچاله می‌کند. دلش نور می‌خواهد تا چهره را ببیند، که نمی‌بیند.- پاشو سیّد حمید نبوی! مرد دست دراز می‌کند. فاصله زیاد است. حمید می‌داند دستش آن‌قدر دراز نمی‌شود که دست مرد را بگیرد» (همان: ۱۱۲).

در آخر داستان نیز وقتی به درخواست احمد که نذر روضه داشت، صدای روضهٔ او در سلطان‌آباد می‌پیچد، بوی عطر امام عصر را مجدّد احساس و شهود واقعی را درک می‌کند.

همهٔ این ویژگی‌ها باعث می‌شود که مخاطب قدم به قدم در دنیای داستان با سیّد همراه شود. نه یک لحظه از او عقب بماند و نه او از مخاطب جلو بزند و اینها نشان‌دهندهٔ هنر نویسنده در شخصیت‌پردازی است که شخصیتی باورپذیر، ملموس و به دور از کلیشه‌های مرسوم را به مخاطب ارائه می‌دهد. در این رمان شخصیت سیّد حمید، شخصیتی کاملاً پویاست و آنچه در ابتدای داستان از او می‌بینیم، با شخصیت پایانی، تفاوت زیادی دارد.

قادر

نخستین شخصیتی که در همان آغاز داستان به شیوهٔ غیر مستقیم یعنی از طریق گفتار و اعمالش به مخاطب معرّفی می‌شود (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۸۵)، «قادر» است که از او

شخصیتی منفی و فوق‌العاده خشن نمایش داده می‌شود که پیش از این در قسمت شیوه‌های شخصیت ذکر شد. در جایی از داستان، قادر قصد خالی کردن باک بیست لیتری بنزین روی راننده کامیونی را که به اسارت گرفته‌اند دارد (رکنی، ۱۴۰۰: ۱۰)، ولی در ادامه و در قسمت‌های مختلف داستان شاهد عطوفتی نهفته و گاه آشکار از او هستیم که این عطوفت چه نسبت به سیّد و چه نسبت به برادرش آسا و یا دختر حاتم (همان: ۷۵) و همسر و دختر خودش مشهود است:

«گوش‌هات رو باز کن ببین چی می‌گم. زندگیت دست این مرده. هر کاری کردی همین حالا کردی... التماسش نکنی کارت تمومه آ، قسم بده به جان مادرش! سیّد از دل سوزندان قادر تعجّب می‌کند» (همان: ۱۲).

در مسیری که سیّد حمید را به سمت کلبه می‌برد، طوری از خدا حرف می‌زند که سیّد در این سیر انفسی، یاد این نکتهٔ تنبیهی می‌افتد که هر کسی رب خودش را دارد: «حتّی خلافکارترین آدم هم نمی‌تواند دست از خالق بردارد» (همان: ۷۵).

قادر هرچند بارها بیان می‌کند که کاری به خدا ندارد، باز به دنبال رحمت خدا می‌گردد. آنجا که از سیّد، شفای دخترش را طلب می‌کند و قسم می‌خورد به شکرانهٔ شفای نرگس، خلاف را هم کنار خواهد گذاشت، لایه‌ای دیگر از شخصیتش بروز می‌کند:

«به الله، به احد و به واحد قسم. شفای دخترم رو بگیری، دست از همه چیز می‌شورم. جبران مافات می‌کنم. چشمت رو روشن می‌کنم. اصلاً به فرمانت، خیرات مردم می‌کنم» (همان: ۸۲).

بنابراین با توجه به این موارد می‌توان ادعا کرد که قادر شخصیتی پویا دارد. همچنین به خاطر چندلایه‌ای بودن شخصیت، او به‌نوعی می‌تواند یکی از شخصیت‌های خاکستری این داستان باشد.

آسا

آسا، یکی دیگر از شخصیت‌های اصلی رمان است که در همان ابتدای داستان، داغ‌دار پسرش حاتم می‌شود. او نیز همانند قادر با شخصیتی منفی وارد داستان شده و به مخاطب معرّفی می‌شود:

«مردی تنومند با سری تاس بیرون می‌آید... با صدای خش‌دار (مانند صدای اگزوز تراکتور: رکنی، ۱۴۰۰: ۳۳) می‌گوید: نرّه‌خر مگه نگفتم آدم نیار ششصدوبیست؟» (همان: ۱۱).

در ادامه و در موقعیّت‌های مختلف، وجوه شخصیتی خاصی از آسا می‌بینیم که مانع از آن می‌شود تا او را شخصیتی صددرصد منفی بنامیم. از عشق و باوری که به فرزندش حاتم دارد و همچنین عشق و علاقهٔ شدیدش به همسر، تا جایی که در این مورد خود را با پیامبر(ص) مقایسه می‌کند:

«راسته که می‌گن پیامبر خیلی زن‌هاش رو دوست داشته؟... بعد نگاهی مهربانانه به زنش می‌کند: این باید همه‌جا با من باشه. هرچی بخواد همونه. قادر می‌دونه روی حرفش حرف نمی‌زنم. بگه بمیر، می‌میرم. سی ساله خاطر خواهشم. اینم از معرفت کم نذاشته. هر جا گفتم آمده» (همان: ۵۱).

این عطوفت و صمیمیّت او نسبت به خانواده را در کمتر داستانی از یک شخصیت منفی سراغ داریم که می‌تواند از نقاط جالب این رمان در شخصیت‌پردازی شخصیت‌ها باشد.

در مدّت زمانی که سیّد حمید در اسارت آساست، سؤالاتی از او می‌پرسد که نویسنده با زیرکی، تمام پرسش‌های ذهنی مخاطبان امروزی را از این طریق مطرح می‌کند. مثلاً آنجا که از سیّد درباره معراج می‌پرسد:

«حالا تو پیامبر، لباسشم که داری، بگو از اون بالا چه خبر؟-ما که هنوز نرفتیم اون بالا. فقط شنیدیم.- پس تو هم مثل ما مصرف‌کننده نیستی. قاچاق می‌کنی؛ ما جنس؛ تو حرف. هر کدومم مشتری خودمون رو داریم. سیّد وامی‌رود» (همان: ۵۳-۵۴).

در پایان این رمان وقتی که سیّد حمید به قسمی که خورده (قسم به رسول‌الله خورده بود که از آشنایی با آسا و ششصدوبیست با کسی حرف نزند) (همان: ۷۱)، پایبند می‌ماند و وقتی آسا را در پاسگاه با چهار قاچاقچی می‌بیند، آشنایی با او را رو نمی‌کند (همان: ۱۴۵). همین اتّفاق، تحوّل و انقلابی را در آسا رقم می‌زند؛ تا جایی که او لباس روحانیّت سیّد حمید را پس می‌دهد و در مجلس روضهٔ احمد در سلطان‌آباد شرکت می‌کند. هرچند قبلاً قادر تأکید کرده بود که آسا، میانهٔ خوبی با دختر ندارد، مراقبت از

نرگس، دختر فلج قادر را نیز بر عهده می‌گیرد (رکنی، ۱۴۰۰: ۱۶۴). با توجه به این شواهد، آسا را در این رمان باید از جمله شخصیت‌های پویا نامید.

شخصیت‌های زن داستان (لعیا، زن آسا، زن قادر، نرگس)

در رمان «پیامبر بی‌معجزه»، شخصیت‌پردازی شخصیت زن، بسیار متبحّرانه صورت گرفته است. سه زن در این داستان حضور دارند که هر کدام در جایگاه متفاوتی نسبت به دیگری هستند؛ امّا وجه مشترک همهٔ آنها، لطافت و تأثیرگذاری است که به‌خوبی روی مردهایشان دارند. هر سه زن و همچنین نرگس، دختربچهٔ هشت نه ساله، شخصیتی فرعی و ایستا را در این داستان بر عهده دارند. با توجه به میزان نقششان، «لعیا» و «نرگس»، نام دارند، ولی زن قادر و زن آسا، نام و اسمی ندارند.

یکی از این زن‌ها، همسر آساست که در این داستان، شخصیتی فرعی و سطحی داشته، نقش ناجی سیّد حمید را ایفا می‌کند. لطافت و زنانگی‌اش هنگامی که مطیع امر شوهر است و به او در کشیدن وافورا کمک می‌کند، اینگونه به مخاطب معرّفی می‌شود:

> «چشم‌ها بی‌هیچ آرایشی، جذابند و گیرا... زیبایی زن به دختران هندی می‌ماند؛ ابروها مینیاتوری، کشیده، لب‌ها درشت و قلوه‌ای، رفتار پرلطافت. با تمام مهربانی، دود دهان شوهر می‌دهد» (همان: ۵۴).

همچنین در جایی که سیّد حمید در سرمای بیرون مانده، ساندویچی دست‌ساز برای او می‌آورد و می‌گوید: «به روح حاتمم قسم، من راضی نیستم» (همان: ۶۵). سیّد حمید، هیچ جذّابیتی در آسا نمی‌بیند که زنی، چنین شیفته‌اش باشد. با خود می‌گوید: «لابد از ناچاری بوده یا زور که زن آسا شده» (همان: ۵۴).

شخصیت بعدی، زن قادر است که برخلاف قادر، فرد معتقدی است. او قبلاً شاهد شفای پسر همسایه‌شان توسط سیّدی بوده و اکنون کلید سلامتی دختر فلجشان را در دستان سیّد که به گفتهٔ او چیزی کم از نور پیامبری ندارد، می‌بیند:

> «زن، کلام خشم‌آلود قادر را به زیرکی پاره می‌کند و می‌گوید: صدالبته که شفا حقّه، کور اَ دو چشم بشم اگه دروغ گفته باشم. آقا سیّد هم که کم از پیامبرها نداره از نور جبین» (همان: ۸۰).

آن لطافت و زنانگی که به آن اشاره شد، در اعمال و گفتار زن قادر نیز در داستان

به‌خوبی به چشم می‌خورد:

«زن عاقلی می‌کند. شاید هم نمی‌خواهد تنها امید خوب شدن دخترش بیفتد روی زمین و در خون بغلتد. خم می‌شود دست قادر را می‌بوسد. نه یک بار، بلکه رگبار. کلت را جدا می‌کند: حالا بیا بریم. درست می‌شه» (رکنی، ۱۴۰۰: ۸۴).

سومین شخصیت زن که در داستان، حضور بیشتری دارد و از همان ابتدا از طریق ذهن سیّد حمید با مخاطب همراه است و در پایان داستان نیز به سیّد ملحق می‌شود، لعیا همسر اوست. لعیا، زنی سرشار از لطافت و زنانگی است که این خصلت را می‌توان در لحظهٔ دیدار او و سیّد، بعد از نجات سیّد به وضوح لمس کرد:

«خدایا شکرت. همه می‌گفتن سر به نیستت کردن؛ ولی من دلم قرص بود. می‌دیدم که زنده‌ای. می‌دیدم که دوباره کنارتم. لعیا جلوتر می‌آید. دست در موهای کوتاه حمید می‌برد، به دلسوزی می‌گوید: الهی بمیرم چقدر داغون شدی. عبا و عمامه‌ت کو؟ بعد کلماتش، آینه‌ای می‌شود که حمید خودش را در آنها می‌بیند. توی این مدت حمید خودش را ندیده؛ یعنی آینه‌ای نداشته ببیند. لعیا برای همه‌چیز دل می‌سوزاند. برای ریش آشفته، زیر چشمان گودافتاده و لب‌های ترک‌خورده. حمید خوب که در صورت لعیا ریز می‌شود، بیشتر از هر چیزی، ردّ اشک را انتهای دو چشم می‌بیند. یک‌باره لعیا، حمید را در آغوش می‌گیرد. سرش را روی سینه حمید می‌گذارد و بلندبلند گریه می‌کند» (همان: ۱۳۲-۱۳۳).

لعیا صدای خوبی دارد و سیّد حمید علاقه دارد تا همسرش برایش آواز بخواند که این خواندن در جمع خودمانی دونفره‌شان به لحاظ عاطفی، تأثیرگذار و آرامش‌بخش است: «لعیا به تمام معنا برایش زن بود و تمام زن بودن لعیا در لطافتش بود. در طنین صدای زیبایش. حمید بارها گفته بود از زیبایی صدا، کمی از هیچ خوانندهٔ درجه اولی نداری. خوب می‌دانست حمید چه شعرهایی را دوست دارد. لطافت صدایش را آمیخته به چهچه می‌کرد. چشم می‌بست. حس می‌گرفت و می‌خواند و حمید لبریز از لذّت شنیدن می‌شد. کنسرت که تمام می‌شد، حمید دلش می‌کشید که لعیا دکلمه کند. شیفتهٔ دکلمه بود. دکلمه‌ای که

از حنجره‌ای نازک و لطیف برخاسته باشد. حمید باور داشت با صدای لعیاست که معنا از شعر جدا می‌شود و در قلبش خانه می‌کند. سر همین احساس بارها فکر کرده بود صدای جبرئیل باید زنانه باشد» (رکنی، ۱۴۰۰: ۱۱۰-۱۱۱).

و همچنین تصویر زیبا و دل‌چسبی از زندگی زناشویی آنان به نمایش گذاشته شده است. در مجموع باید گفت که در این رمان، شخصیت‌های زن به زیباترین شکل و به دور از کلیشه‌های معمول ساخته و پرداخته شده‌اند.

همچنین نرگس، دختر هشت نه ساله و فلجِ قادر است که قادر و همسرش، او را در کلبه به امید شفا گرفتن از سید حمید تنها گذاشته‌اند. او فلج است و به‌سختی قدرت تکلّم دارد (همان: ۸۸). سیّد حمید وقتی از بوی متعفّن او متوجه می‌شود خودش را کثیف کرده است، بی‌خیال پاکی و نجس می‌شود و با عق‌زدن‌های بسیار ناگزیر می‌شود او را بشوید (همان: ۹۷). گریه‌هایش را آرام می‌کند. نان‌های خشک را با کمی آب نرم می‌کند و در دهانش می‌گذارد (همان: ۹۵). هنگام خارج شدن از کلبه، او را کول کرده، در بیابانی بسیار سرد، او را چون دختر خود بغل می‌کند (همان: ۱۰۲). هنگام ملاقات با امام زمان نیز سیّد این جمله را از امام می‌شنود: «می‌خواستی نرگس را شفا بدی؛ نرگس تو رو شفا داد» (همان: ۱۱۲).

سیّد موسی حقّی

سیّد موسی حقّی، مرشد و استاد اخلاق سیّد حمید است که از جمله شخصیت‌های فرعی داستان محسوب می‌شود؛ ولی به سبب شخصیت‌پردازی خوبی که روی آن صورت گرفته، شخصیت تأثیرگذاری در این رمان است. او در داستان، حضور مستقیم ندارد و شخصیت او از طریق افکار سیّد حمید به مخاطب نشان داده می‌شود. سیّد موسی را می‌توان شخصیت نوعی یا تیپ به شمار آورد که نمونهٔ آن را در بسیاری از داستان‌های مذهبی دیده‌ایم و با او آشنا هستیم. این شخصیت از همان ابتدای داستان از طریق ذهن سیّد حمید، حاضر شده و به خواننده معرّفی می‌شود:

> «سیّد موسی توی حوزه درس خوانده بود و به قول خودش، تمام جوانی‌اش را دنبال اهل دل چرخیده بود. کم هم عالم و عارف ندیده بود... (همان: ۳۰).

رکنی در قالب نقل‌قول‌هایی که حمید از سیّد موسی در جای‌جای داستان و در تنگناها و موقعیت‌های حساس می‌آورد، در پی معنابخشی است و بسیار رندانه تلنگرهایی به مخاطب می‌زند و او را برای لحظه‌ای و شاید بیشتر به فکر وامی‌دارد. البته

با توجه به اینکه رکنی خودش نیز تحصیلات حوزوی دارد و با این فضا آشناست، این تلنگرها در جاهایی از داستان به قشر طلبه مربوط می‌شود:

«می‌دانی معنای منبر چیست؟ چرا پلّه دارد؟ حمید فکر کرده بود لابد برای اینکه وقتی جمعیّت زیاد شد، بالاتر بنشینی که بهتر بر مجلس مسلّط باشی و این را استاد فنّ خطابه یادش داده بود. حمید به انگشتر سرخ سیّد موسی نگاهی انداخته و منتظر مانده بود سیّد حرفی بزند. سیّد موسی گفته بود: پلّه‌ها رو به مردم هستند و واعظ بالا می‌نشینه، یعنی من از این پلّه‌ها بالا رفته‌ام، آنجا خبری بوده و حالا برگشته‌ام پایین تا خبر رو به شما برسانم. بعد سیّد موسی گفته بود درست مثل پیامبر که از معراج برگشت. پیامبر می‌توانست همان‌جا بماند. جایی که جبرئیل هم نتوانست برود؛ امّا برگشت، برگشت که به همه بگوید شما هم می‌توانید به آنجا بیایید» (رکنی، ۱۴۰۰: ۵۲-۵۳).

هرچند شخصیت سیّد موسی حقّی، شخصیتی فرعی و ایستاست، آنچنان پرداخته شده و دیالوگ‌هایش با سیّد حمید، قوی و حساب شده است که باعث می‌شود شخصیتش در این داستان و تأثیراتش برای مخاطب، بسیار پررنگ جلوه کند و برخلاف شخصیت‌های سراسر سفید داستان‌ها که معمولاً برای خواننده خسته‌کننده هستند، سیّد موسی، شخصیتی جذّاب و دوست‌داشتنی باشد.

نتیجه‌گیری

رمان «پیامبر بی‌معجزه» نوشته محمدعلی رکنی، از جمله داستان‌های سلوکی است که در آن شخصیت اصلی در طول داستان با طی طریق و مکاشفه‌ای که برایش رخ می‌دهد، به دریافتی تازه دست می‌یابد. این رمان در قالب رمانی امروزی بروز می‌کند. تمام رخدادها، شخصیت‌ها، دیالوگ‌ها، دغدغه‌ها و حتّی درون شخصیت نیز امروزی است؛ طلبه‌ای از نسل سادات که لباس پیغمبر پوشیده و آدمی است که در دوران ما زندگی می‌کند. رکنی در این رمان با انتخاب یک سیّد که از نسل پیغمبر است و با لباس پیامبری که بر قامت او می‌پوشاند، در همان ابتدا با انتخاب این شخصیت به دنبال بازی با معناست و این رمان را باید در آن دسته از رمان‌های معناگرا و تأثیرگذار قرار داد که پس از خواندنش تا مدت‌ها، ذهن مخاطب درگیر آن خواهد بود. برای مثال در این

رمان، در جریان پیشنهاد فرود شتر برای تعیین جایابی ساخت مسجد سلطان‌آباد، ارجاعاتی به صورت غیر مستقیم به پیامبر دیده می‌شود. آنچه مخاطب از پیامبر(ص) درمی‌یابد، تلاشی از طرف خود اوست؛ مخاطب اهل تعمّق بنا بر اطّلاعات و انس و الفتی که با تاریخ و سرگذشت و ویژگی‌ها و معارف پیامبر دارد، با تطبیق آن، پیام داستان را کشف می‌کند و این سرگذشت امروزی، آشنایی‌های قبلی او را زنده می‌کند.

طبق بررسی‌ها مشخّص شد که این رمان، یک رمان شخصیت است و جایی را در داستان، خالی از سیّد حمید نمی‌بینیم. در تمام رمان، صدای ذهن سیّد حمید به گوش مخاطب می‌رسد. در پایان نیز تحوّل شخصیت‌های اصلی را به تماشا می‌نشینیم. در این داستان، جزئیات جغرافیایی مکانی اهمیّتی ندارند و موقعیّت ششصدوبیست، نامعلوم است. سرما، برف و بیابان نیز زمینهٔ تحوّل شخصیت اصلی است.

در این رمان، حدود بیست شخصیت حضور دارند که سه تن از آنان، زن و دو تن، کودک خردسال و بقیّه مرد هستند. از میان شخصیت‌ها، چند نفر از طریق ذهن سیّد حمید به مخاطب معرفی می‌شوند که عبارتند از: سیّد موسی حقّی، پدر سیّد حمید، داوود و جواد هم‌حجره‌ای سیّد. بقیهٔ شخصیت‌ها به جز حاتم، پسر اعدامی آسا، همگی از طریق رفتار و گفتارشان به خواننده شناسانده می‌شوند و پس از ایفای نقش، کنار زده می‌شوند. البته سرنوشت دو تن از شخصیت‌ها یعنی قادر و همسرش به مرگ منتهی می‌شود. همچنین شخصیت‌های اصلی داستان، سفید مطلق و یا سیاه مطلق نیستند؛ بلکه در موقعیت‌های خاص، وجوه مختلف شخصیتی خود را بروز می‌دهند که این عامل باعث می‌شود که آنها را شخصیت‌هایی خاکستری بدانیم.

بنا بر سنت رایج سال‌های اخیر، در مجموع رمان‌های زیادی به نگارش درآمده که شخصیت اصلی آنها، یک روحانی است؛ ولی در هیچ‌کدام از این رمان‌ها به خوبیِ «پیامبر بی‌معجزه»، شخصیت‌ها پرداخته نشده‌اند. رکنی با توجه به اینکه خود نیز یک طلبه است، به ظرافت‌ها و دغدغه‌های این قشر توجه داشته و شخصیت‌ها را به گونه‌ای ارائه کرده که باورپذیر و معقول بوده، به لحاظ روحی در بسیاری از موارد به حالات روحی مخاطب نزدیک می‌شوند. او در قالب شخصیت‌ها، گفت‌وگویی با حوزه و قشر طلبه می‌کند و با خیره شدن بر سیّد حمید که ثمرهٔ حوزه است، سردرگمی‌ها و خروج از مسیر حوزه را در جاهایی متذکر می‌شود؛ اینکه طلبه‌ها با پوشیدن لباس پیغمبر

می‌خواستند پیامبر زمان خود شوند، ولی به لحاظ شهودی هنوز آن معنویت خاص را درک نکرده‌اند و گاه شبیه یک اپراتور، تنها حرف دیگران را منتقل می‌کنند و به قول آسا، قاچاقچی حرف هستند.

این رمان، رمان چندلایه است که غیر از سیر و سلوک شخصیت اصلی، به مسائلی همچون خانواده و تربیت نیز پرداخته است.

جدول ۱- شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان «پیامبر بی‌معجزه»

شخصیت‌ها	انواع شخصیت						شیوهٔ شخصیت‌پردازی	
	نقش		کیفیّت		میزان تحوّل		مستقیم	غیر مستقیم
	اصلی	فرعی	ایستا	پویا	ساده	جامع		
سیّد حمید	*			*		*	سیّد، روحانی، نحیف	ترسو، مغرور، متوقع، عاشق همسر
قادر	*			*		*	بینی باریک، چشم ریز و مشکی، صورت بی‌مو و کله کوچک	دل‌رحم، مطیع برادر، غیرتی، عاشق همسر
آسا	*			*		*	تنومند، سرتاس، سبیل دسته، موتوری، اهل معامله	مستبد، دمدمی‌مزاج، عاشق همسر
لعیا	*		*		*		خوش‌صدا، لطیف	بااحساس، زنی کامل
نرگس		*	*		*		فلج، هشت‌نه‌ساله، لاغر استخوانی، پوست تیره	
زن آسا		*	*		*		چشم‌ها درشت و سبز، لب درشت و	باحیا، همسری مطیع، مادری

							قلوه‌ای، ابرو مینیاتوری، باحیا	دلسوز
زن قادر		*	*		*		ـــــ	معتقد، ساده و مطیع همسر
سیّدموسی حقّی		*	*		*		سیّد، روحانی	استاد عرفان و اهل شهود
حاتم		*	*		*		ریش بلند	
دختر حاتم		*	*		*		موهای وز	خیالباف، بددهن
پدر سیّد حمید		*	*		*		ـــــ	مهربان و مرموز
داوود		*	*		*		لاغر و نحیف	ساده و زودباور
احمد		*	*		*		شصت‌ساله، مو و ریش سفید، ابرو پرپشت	پیگیر، کنجکاو، ساده، معتقد
رحیمی		*	*		*			مهمان‌نواز

منابع

اخوّت، احمد (۱۳۷۱) دستور زبان داستان، اصفهان، فردا.

ارسطو (۱۳۷۷) هنر شاعری، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، تهران، اندیشه.

بارونیان، حسن (۱۳۸۷) شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه دفاع مقدّس، تهران، بنیاد حفظ آثار و نشر اندیشه‌های دفاع مقدّس.

براهنی، رضا (۱۳۶۱) قصّه‌نویسی، چاپ دوم، تهران، نو.

پراین، لارنس (۱۳۶۹) تأملی دیگر در باب داستان، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران، سوره مهر.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمد (۱۳۷۶) دیوان خواجه حافظ شیرازی، به اهتمام سیّد ابوالقاسم انجوی شیرازی، چاپ نهم، تهران، جاویدان.

خواجه‌پور، فریده و ذوالفقار علاّمی (۱۳۹۲) «شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان نخل‌ها و آدم‌ها»، فنون ادبی، سال پنجم، شماره ۲، صص ۱۰۹-۱۲۲.

دقیقیان، شیرین‌دخت (۱۳۷۱) منشأ شخصیت در ادبیات داستانی، تهران، مؤلّف.

رکنی، محمدعلی (۱۴۰۰) پیامبر بی‌معجزه، چاپ دوم، تهران، صاد.

سلیمانی، محسن (۱۳۹۱) تأمّلی دیگر در باب داستان، تهران، سورهٔ مهر.

سی‌کلارک، آرتور و دیگران (۱۳۷۸) هزار توی داستان، ترجمهٔ نسرین مهاجرانی، تهران، چشمه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) انواع ادبی، ویراست چهارم، تهران، میترا.

عبداللهیان، حمید (۱۳۸۱) «داستان و شخصیت‌پردازی در داستان»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۱۶۳، تابستان و پاییز، صص ۴۰۹-۴۲۵.

فرهنگی، سهیلا و طاهره آقایی نواسطلی (۱۳۹۲) «شخصیت‌پردازی در رمان دشت‌های سوزان»، فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، سال دوم، شماره ۱، صص ۸۲-۹۶.

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

کارد، اورسون اسکات (۱۳۸۶) شخصیت‌پردازی و زاویه‌دید در داستان، ترجمه پریسا خسرو سامانی، چاپ اول، اهواز، رسش.

کرس، نانسی (بی‌تا) شخصیت‌پردازی پویا، ترجمهٔ حسن هاشمی میناباد. تهران، سوره مهر.

کوندرا، میلان (۱۳۹۳) هنر رمان، ترجمه پرویز همایون‌پور، چاپ دوازدهم، تهران، قطره.

گرجی، مصطفی و یوسف‌رضا حامدی (۱۳۸۹) «بررسی و تحلیل رمان بیوتن با تأکید بر عنصر شخصیت‌پردازی»، فصلنامهٔ تخصّصی پیک نور زبان و ادبیات فارسی، سال اوّل، شمارهٔ ۱، تابستان، صص ۱۶۱-۱۸۳.

مستور، مصطفی (۱۳۷۹) مبانی داستان کوتاه، تهران، مرکز.

مسعودی‌فر، جلیل (۱۳۹۳) «شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان یک عاشقانهٔ آرام»، فصلنامهٔ تخصصی مطالعات داستانی، سال دوم، شماره ۳، صص ۱۰۹-۱۲۸.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۴الف) ادبیات داستانی، چاپ هفتم، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۴ب)، عناصر داستان، چاپ نهم، تهران، سخن.

یونسی، ابراهیم (۱۳۶۹) هنر داستان‌نویسی، چاپ پنجم، تهران، نگاه.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و چهارم، پاییز ۱۴۰۳: ۱۷۰-۱۴۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل تطبیقی عناصر داستانی داستان ایرانیِ «شهری چون بهشت» و داستان چینیِ «جشن نعمت»

خدیجه حاجیان*
سعید بزرگ بیگدلی**
ژو (نام فارسی ایرج) وانگ***

چکیده

برخی آثار ادبی، بازتابندهٔ واقعیت‌ها و سنن حاکم بر جوامع بشری است؛ زیرا عرف رایج بر سبک نویسنده تأثیر می‌گذارد و مخاطب با خواندن آنها، واقعیت‌ها و تعاملات اجتماعی ادوار خاص را درمی‌یابد. جامعهٔ ایران در میانهٔ قرن بیستم میلادی/ اوایل چهاردهم خورشیدی، شاهد تغییراتی سریع بود. نویسندگان، آثاری فراوان و متفاوت خلق کردند. در این میان آثار واقع‌گرای «سیمین دانشور»، تأثیری عمیق بر فضای ادبی ایران گذاشت. «لو شون»، نویسندهٔ معاصر چین نیز در زمینه‌های رمان، داستان کوتاه، مقاله، نقد ادبی و ترجمه، در اوایل قرن بیستم، آثاری شگرف با تعبیراتی غنی و روشنگرانه پدید آورده است. هرچند دانشور و لو شون پرورش‌یافتهٔ دو فرهنگ متفاوت در دو کشور مختلفند، مقایسهٔ دو اثر واقع‌گرایانهٔ آنها بیانگر مشابهت‌های بسیار در نقد واقعیت‌های جامعهٔ روزگار خودشان است. در این مقاله به روش تطبیقی، دو داستان کوتاه «شهری چون بهشت» از دانشور و «جشن نعمت» از لو شون بررسی شد و شباهت‌ها و تفاوت‌های ناگزیرشان از نظر برخی عناصر داستانی از جمله شخصیت‌پردازی، زاویه‌دید و... بررسی و مقایسه شده است. برای نمونه، شخصیت‌های اصلی هر دو

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، ایران hajiyan@modares.ac.ir
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، ایران bozorgs@modares.ac.ir
*** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران irajjj@163.com

داستان از قشر آسیب‌پذیر و رنجکش جامعه‌اند که رخدادهای زندگی‌شان، زنجیرهٔ اصلی داستان را شکل می‌دهد و با بیان وقایع زندگی و موقعیتشان، مشکلات و نابه‌هنجاری‌ها آشکار شده، واقعیت‌های حاکم بر جامعه نقد می‌شود. گرایش به مسائل اجتماعی و توجه به زندگی مردم جامعه و طبقات فرودست و هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌های اصلی، از شباهت‌های دو اثر و نمود باورهای دینی دانشور و دین‌ناباوری لوشون از تفاوت‌های بارز منعکس در دو اثر است.

واژه‌های کلیدی: سیمین دانشور، لوشون، و ادبیات تطبیقی، شهری چون بهشت و جشن نعمت.

مقدمه

نویسندگان ایرانی در اواسط قرن بیستم میلادی، آثار فراوان خلق کردند که از میان آنها، آثار واقع‌گرای «سیمین دانشور»، تأثیری شگرف بر فضای ادبی جامعه ایرانی برجای گذاشت. آثار او، بازنمایی تاریخ و فرهنگ ایران از زوایای مختلف بوده است که اهمیت اجتماعی والایی دارند. وی از نویسندگان مشهورِ صاحب‌سبک با آثاری تأثیرگذار در ادبیات داستانی فارسی است.

همچنین «لو شون[1]» (۱۸۸۱-۱۹۳۶م)، یکی از بنیان‌گذاران ادبیات معاصر چین در دهه ۱۹۳۰ و نمایندهٔ نویسندگان چپ‌گرای چینی در شانگهای است که تأثیری برجسته بر ادبیات معاصر چین دارد. او در زمینه‌های رمان، داستان کوتاه، مقاله، نقد ادبی و ترجمه، آثاری برجسته پدید آورده است. آثار وی در بیداری مردم، در دورهٔ انقلاب کمونیستی تأثیری بسزا داشته است.

هرچند سیمین دانشور و لوشون در دو کشور متفاوت با دو فرهنگ، آداب و سنن متفاوت زندگی می‌کردند، مقایسهٔ آثار واقع‌گرایانه‌شان، بیانگر دیدگاه‌های مشابه و نزدیک به هم آن دو در موارد متعدد است. «مهرانگیز» و «شیانگ لین» شخصیت‌های اصلی داستان‌های «شهری چون بهشت» (از دانشور) و «جشن نعمت» (اثر لوشون)، هر دو نمایندهٔ مردم زحمتکش، مظلوم و محروم طبقات پست جامعه‌اند که نویسندگان با تصویرسازی هنرمندانهٔ زندگی آنان با به‌کارگیری شگردهای ادبی، مسائل اجتماعی و مشکلات جامعهٔ زمانهٔ خود را روایت و نقد می‌کنند. در این مقاله به بررسی و مقایسهٔ تطبیقی عناصر داستانی از جمله شخصیت‌پردازی، زاویه‌دید، درون‌مایه و دیگر عناصر دو داستان پرداخته، شباهت و تفاوت‌هایشان تبیین می‌شود. وصف زندگی مهرانگیز و شیانگ لین که «نماد» مردم زحمت‌کش و بی‌پناهند، بازتاب مشکلات و دردهای آن روزگار جامعهٔ ایران و چین است.

مسئله و هدف پژوهش

شباهت‌ها و مشترکات موجود میان آثار ادبی جوامع مختلف، در حقیقت نشان‌دهندهٔ

1. Lu Xun

مشترکات و شباهت‌های روحی و فرهنگی آن جوامع است. پرسش اصلی پژوهش این است که: «شهری چون بهشت» اثر دانشور و «جشن نعمت» از لوشون از نظر عناصر داستانی تا چه اندازه با یکدیگر قابل تطبیق بوده، شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان کدام است؟

در پژوهش، شباهت‌های متعدد دو اثر به‌رغم تفاوت‌های ناگزیر دیده می‌شود که بیانگر شباهت‌های اجتماعی دو جامعهٔ ایران و چین با دو فرهنگ به‌ظاهر بسیار متفاوت و در نتیجه تبیین شباهت و تفاوت دیدگاه‌های نویسندگان است. علاوه بر نکات یادشده، هدف پژوهش، شناساندن بیشتر ادبیات معاصر چین به مخاطبان فارسی‌زبان است.

پیشینه پژوهش

تاکنون در زمینهٔ مقایسه ادبیات داستانی معاصر ایران و چین به روش تطبیقی، پژوهشی انجام نشده و این تحقیق، کاری است نو که می‌تواند راه‌گشای پژوهش‌های بعدی باشد. برخی پژوهش‌ها در حد تحلیل یا ذکر برخی ویژگی‌های «شهری چون بهشت» در کشور مبدأ بوده است. برای نمونه در مقالهٔ «تحلیل داستان کوتاه *شهری چون بهشت* اثر سیمین دانشور» از قویمی و لاجوردی (۱۳۹۴) بر ویژگی‌های این داستان تکیه شده و نویسندگان تأکید می‌کنند که داستان، تصویری از واقعیت جامعه و فرهنگ آن دوران است.

همچنین در مقاله «نقد و بررسی *شهری چون بهشت* از دیدگاه فرمالیستی» اثر خاتمی (۱۳۸۶) نیز به این نکته اشاره شده است که شخصیت‌های داستان، هر کدام نماد یک گروه جامعه‌اند و مهرانگیز، نماد قشر محروم و ستم‌کش است که گریزی از سرنوشت ندارد. یا ترجمه به زبان مقصد؛ این داستان و «سووشون» از دانشور به زبان چینی ترجمه شده است، اما تاکنون هیچ اثری از لوشون به فارسی ترجمه نشده است[۱]. در نتیجه نویسنده و آثارش در جامعهٔ ادبی فارسی کمتر شناخته شده است.

چارچوب نظری

ادبیات تطبیقی

در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، مکتب‌های فرانسه و آمریکا بیشتر در جهان مطرح

هستند.اولی به بررسی تأثیر فرهنگ یک کشور بر ادبیات کشوری دیگر و دومی به مقایسه فرهنگ‌های ملل مختلف در شرایط تاریخی یکسان، جست‌وجوی شباهت‌ها و اختلافات و یافتن قوانین مشترک می‌پردازد. دانشمندان فرانسوی به نمایندگی از واتیکان[1] و گیل[2] بر بررسی تأثیر ادبیات مختلف ملی تأکید دارند و دانشمندان آمریکایی به نمایندگی از ولک[3] بر تحقیقات موازی.

در «تحقیقات موازی[4]»، پیشنهاد محققان ادبیات تطبیقی آمریکایی، تکیه بر این است که حتی اگر هیچ ارتباط تاریخی، فرهنگی یا غیره میان ادبیات ملل وجود نداشته باشد، باز می‌توان تحقیقات مقایسه‌ای/ موازی انجام داد؛ تا جایی که دامنهٔ تحقیقات ادبیات تطبیقی می‌تواند مرز رشته‌هایی مانند ادبیات، موسیقی، فلسفه، دین، روان‌شناسی و حتی ریاضیات را درنوردد. ولک در مقالهٔ «نام و ماهیت ادبیات تطبیقی» می‌نویسد: «ادبیات تطبیقی، تمام ادبیات را از لحاظ بین‌المللی مطالعه می‌کند و تمام خلاقیت و تجربهٔ ادبی را یکپارچه می‌داند و در واقع یک مطالعهٔ ادبی است بدون مرزهای زبان، اخلاق و سیاست. مقایسه نمی‌تواند تنها محدود به ارتباطات واقعیتی تاریخی باشد؛ زیرا تجربه زبان‌شناسان اخیر نشان داده است که ارزش مقایسه هم در مطالعهٔ اثرات پیوندهای واقعی و هم در زبان‌هایی که هیچ رابطهٔ تاریخی ندارند، وجود دارد» (Wellek, 1985: 27; 1985: 144). رماک نیز در مقالهٔ «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی»، تعریف اساسی از مکتب آمریکایی را چنین پیشنهاد می‌کند: «مطالعه ادبیات فراتر از مرزهای کشوری خاص» (Remak, 1961: 22).

به قولی ادبیات تطبیقی در حقیقت انعکاس و تأثیر و تأثّر ادبیات ملل گوناگون از یکدیگر را به نمایش می‌گذارد (صلاحی مقدم، ۱۳۷۸: مقدمه) و هدف تطبیق‌گر، نشان دادن اتحاد بنیادین جهان ادبی است (یوست، ۱۳۹۷، مقدمه مترجمان: ۱۴).

ادبیات تطبیقی در چین

علاوه بر دو مکتب یادشده، در چین نیز در زمینهٔ ادبیات تطبیقی، کارهایی از صد

1. Vatican
2. Gill
3. Wellek
4. Parallel research

سال پیش شروع شده است و محققان از آن زمان، برخی از آثار چینی را با آثار غربی مقایسه کرده‌اند. برای نمونه جی شینلین[1]، «تاریخچه روابط فرهنگی چین و هند» را در سال ۱۹۵۷م نوشت و با مقایسهٔ پنچاتنترا (نمونه‌ای از ادبیات هندوستان) و تایپینگ گوانگجی[(۲)] (نمونه‌ای از ادبیات چین)، تأثیر ادبیات هند بر ادبیات چینی را بررسی کرد و به این نتیجه رسید که هر دو اثر ادبی مبتنی بر افسانه‌ها هستند و فلسفهٔ زندگی را به مخاطبان منتقل می‌کنند. تایپینگ گوانگجی تحت تأثیر بسیاری از آداب فرهنگ‌های بودایی هند بوده، توصیفات بسیاری از «بودا» در آن آمده است. مقایسهٔ دو کتاب نام‌برده نشان می‌دهد که توصیفات بودایی در دو اثر بسیار متفاوت است و عناصر فرهنگی در دو اثر تغییر کرده، تنوع ادبی را سبب شده است (Ji Xianlin, 1957: 86).

فنگ ژی[2] در ۱۹۵۲م، دوفو و گوته[(۳)] را نوشت و با مقایسه فنون خلاقانه دو شاعر، «خلاصهٔ قانون مشترک آفرینش ادبی» را بیان کرد. گوته، تحقیقات عمیقی درباره علوم طبیعی دارد و نتایج تحقیقات طبیعی را با آفرینش ادبی ترکیب می‌کند. هرچند دوفو، تحقیقاتی مدون و منسجم درباره علوم طبیعی همانند گوته ندارد، طبیعت، احساسات شخصی و رویدادهای سیاسی را در آثار خود ترکیب می‌کند.

پان ینگینگ[3]، مقایسه‌ای از «خشم و هیاهوی» ویلیام فاکنر آمریکایی و «خشخاش قرمز» آلای چینی را در ۲۰۱۴ م بر اساس چارچوب ادبیات تطبیقی چینی انجام داد و نشان داد که بین دو اثر، شباهت‌های زیادی همچون فنون داستانی، مضمون داستان بر اساس زادگاه، زمان و مکان مبهم و... وجود دارد؛ تا جایی که برخی معتقدند که «خشخاش قرمز»، تقلیدی از «خشم و هیاهو» است. ینگینگ در مقاله‌ای، تفاوت‌های آنها را بررسی نموده، بر این نکته تأکید کرد که «خشخاش قرمز» بر اساس تجربهٔ زندگی منحصربه‌فرد نویسنده و فرهنگ قوم تبتی نوشته شده است که این نکته، تنوع ادبیات در کشورهای مختلف را نشان می‌دهد.

آنچه پژوهشگران چینی انجام دادند، تنها در حد یک مقایسهٔ کلی بود. با این حال

1. Ji Xianlin
2. Feng Zhi
3. Pan Yingying

نشان می‌دهد که در آن دوره یعنی دهۀ ۱۹۳۰م، کار مقایسه‌ای بر مبنای ادبیات تطبیقی بین برخی متون ادبی چینی و غربی آغاز شده بود. محققان چینی با نمونه‌های بالا در حقیقت به نقد مبانی دو مکتب فرانسوی و آمریکایی پرداخته، در بیان تعاریف فراتر رفته‌اند. از نظر آنها، نظریۀ ادبیات تطبیقی مکاتب فرانسوی و آمریکایی، ضعف‌های متعددی دارد؛ از جمله اینکه بر مبنای نظریۀ دو مکتب یادشده، هدف اساسی ادبیات تطبیقی، جست‌وجوی زمینه‌های مشترک است و به تفاوت‌ها توجه نمی‌شود.

مکتب فرانسوی، «مقایسه» را کنار گذاشت و تنها بر مطالعۀ روابط ادبی و تاریخ ادبیات تمرکز کرد. همچنین «نظریۀ بی‌حد و حصر» یا به‌قولی «بی‌هیچ مرز»، اشکال مکتب آمریکاست. بدون چنین «مرز» اساسی، ادبیات تطبیقی ممکن است هویت خود را از دست بدهد و به احتمال زیاد تبدیل به یک رشتۀ «توخالی» شود (Cao Shunqing, 2012: 38). اما در مکتب چینی، توجه ویژه به مقایسۀ ادبیات در تمدن‌های ناهمگن شده است و ناهمگنی و تنوع آنها را پایه یا مبنای ادبیات تطبیقی می‌داند. در این مکتب علاوه بر مطالعات تأثیرگذار سنتی، بر مطالعات موازی و بررسی تنوع ادبی نیز تأکید می‌شود و در حقیقت بر «جست‌وجوی زمینه‌های مشترک» هم‌زمان با «جست‌وجوی اختلافات یا تفاوت‌ها» تأکید می‌کند. مطابق مکتب چینی از «جست‌وجوی زمینۀ مشترک» باید عبور کنیم و به بیان تفاوت‌ها، تغییرات و جهش‌ها برای بررسی مجدد و تعریف زمینۀ تنوع ادبی ادبیات تطبیقی بپردازیم (همان: ۲۵). مطالعات تنوع ادبی، چشم‌انداز جدید ادبیات تطبیقی است؛ زیرا می‌توان نشان داد که میان پدیده‌های ادبی که هیچ تأثیر و رابطه‌ای ندارند، تنوع ادبی همچنان وجود دارد.

عناصر داستانی

عناصر داستان، اجزای بنیادین تشکیل‌دهندۀ داستانند. هر داستانی برای شکل‌گیری، از ساختار و عناصری تشکیل می‌شود که با هنرمندی و خلاقیت داستان‌نویس به صورت یک داستان کامل نمود می‌یابد و داستان‌نویس با کمک این عناصر به آفرینش پیکرۀ داستان می‌پردازد. داستان کوتاه از عناصر مختلفی تشکیل شده است که برخی عبارتند از: شخصیت و شخصیت‌پردازی، درون‌مایه، گفت‌وگو، لحن، سبک، نماد و زاویه‌دید. در

این مقاله تنها از دیدگاه عنصر شخصیت و شخصیت‌پردازی، زاویه‌دید و درون‌مایه به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های دو داستان پرداخته می‌شود.

شخصیت‌پردازی و انواع شخصیت‌های داستانی

شخصیت، عنصری واقعی و عینیت‌دهنده به زندگی اجتماعی داستان و اساس و پایهٔ داستان است. در واقع شخصیت‌های داستانی با مجموعه‌ای از رفتار، گفتار و افکاری که نویسنده بیان می‌کند، به وجود می‌آیند و در داستان، نقش ایفا می‌کنند. شاید به همین دلیل است که «آندره ژید» تأکید کرده است: «هرگز عقیده‌ای را مگو، مگر از طریق شخصیت» (کاموس، ۱۳۷۷: ۵۶-۶۲).

شخصیت‌پردازی، گزینش، کنار هم قرار دادن و مرتبط نمودن معنای شماری از شخصیت‌های تعریف‌شدهٔ عالم هستی با همدیگر، در یک موقعیت بیانی و یکی از عناصر داستان است که ممکن است در یک اثر هنری دراماتیک یا مکالمات روزمره به کار گرفته شود (ر.ک: روزبه، ۱۳۹۵).

شخصیت در داستان با توجه به نقش و اهمیت آن، از دیدگاه‌های مختلف تقسیم‌بندی می‌شود که مهم‌ترین و کاربردی‌ترین آنها عبارتند از:

شخصیت اصلی

شخصیت اصلی، محور و مرکز همهٔ حوادث است؛ یعنی حوادث مهم را پیش می‌برد و از همه مهم‌تر، سرنوشت و پایان ماجراهای اوست که اهمیت دارد. به عبارت دیگر، مهم‌ترین شخصیت داستان، شخصیتی محوری است که همهٔ طرح و پرداخت داستان در جهت معرفی و مشخص کردن سرنوشت او به کار گرفته می‌شود و محوریت حوادث بر رفتار، اعمال، اندیشه و احساسات او قرار می‌گیرد. شخصیت اصلی، کشمکش خود را با زنجیره‌ای از حوادث پیش می‌برد که «پلات» یا ساختار روایی داستان را ایجاد می‌کند. «شخصیت اصلی»، گاهی مترادف «قهرمان اصلی» است؛ هرچند ضرورتی ندارد که شخصیت اصلی همیشه ویژگی‌های قهرمانی داشته باشد (پاینده، ۱۳۷۳: ۱۸).

در «شهری چون بهشت»، مهرانگیز و در «جشن نعمت»، شیانگ‌لین شخصیت‌های اصلی یا «قهرمان اصلی» داستان هستند و محوریت حوادث بر رفتار، اعمال، اندیشه و احساسات آنها قرار می‌گیرد.

شخصیت فرعی

شخصیت‌هایی را که در کنار شخصیت اصلی، در جایگاه دوم یا سوم و... هستند و در مقایسه با شخصیت اصلی، اهمیت کمتری دارند، «شخصیت فرعی» می‌نامند. آنها یا دوست و محرم اسرار شخصیت اصلی هستند یا مخالف و دشمن او. شخصیت‌های فرعی، بهانه‌ای برای دادن اطلاعات دربارهٔ داستان و شخصیت‌های اصلی به خواننده‌اند و در حقیقت برای برجسته کردن و شناساندن بهتر شخصیت اصلی به کار می‌آیند. علی در «شهری چون بهشت»، شخصیت فرعی است که به شناساندن بهتر و بیشتر ایده، افکار و احساسات شخصیت اصلی، یعنی مهرانگیز به خواننده کمک می‌کند و شناختن مهرانگیز در حقیقت از خلال دردِ دل‌ها و صحبت‌هایش با علی ممکن می‌شود. علی، نقشی کلیدی در داستان ندارد، اما بی‌حضور او، شناختن مهرانگیز و اطلاع از سرگذشتش ممکن نیست.

این داستان به بیانی دیگر در بارهٔ زندگی چندین شخصیت اساسی (علی، مهرانگیز، نیّر) است که با وحدتی برجسته و دلپذیر در آن و اقعیت و رؤیا درهم‌آمیخته و زبان متفاوت راوی از شخصیت‌ها تأثیری ویژه بر مخاطب می‌گذارد (ساداتی و سقازاده، ۱۳۸۷: ۶۸).

در داستان «جشن نعمت»، شخصیت فرعی‌ای که ما را در شناخت ایده و افکار شیانگ‌لین یاری می‌کند، «ارباب لو» است که هم رییس خانوادهٔ لو و هم کارفرمای شیانگ‌لین است. ارباب لو در این داستان، نمایندهٔ آدم‌های طبقات برتر اجتماع است. فکرهای فئودالی و عقب‌ماندهٔ این شخصیت، سبب ظلم و ستم جسمی و معنوی بر شیانگ‌لین می‌شود. با وجود این شخصیت، مخاطبان می‌توانند درکی عمیق‌تر و دقیق‌تر از اتفاقات و مشکلات شیانگ‌لین داشته باشند.

فورستر در کتاب «جنبه‌های رمان»، شخصیت‌ها را با توجه به عمل و ویژگی‌های روانی‌شان به دو نوع «ساده» و «جامع» نیز تقسیم می‌کند.

الف) شخصیت ساده که بر گرد یک فکر یا کیفیت واحد ساخته می‌شود؛ خوشی و تفریحی ندارد و عاری از هرگونه شور، شهوت، درد و آلام شخصی است. یکی از مزایای اشخاص سادهٔ داستانی این است که به سهولت باز شناخته می‌شوند؛ دیدهٔ عاطفی خواننده، آنها را تشخیص می‌دهد و به همین علت به همان حال در ذهن او می‌مانند؛ زیرا بر اثر اوضاع دگرگون نشده‌اند، بلکه از خلال شرایط و اوضاع حرکت کرده‌اند.

شخصیت ساده، نقطهٔ مقابل شخصیت جامع و پیچیده است؛ زیرا مانند شخصیت جامع، خصلت‌های متضاد و متناقض ندارد و طبق گفتهٔ فورستر نمی‌تواند تکامل یابد؛ یعنی تغییرناپذیر است، پیچیده نیست و با جزئیات سروکاری ندارد (مورگان، ۱۳۵۲: ۷۳-۷۵). در ضمن منظور از «ساده» نباید به معنای آدمی سطحی باشد؛ زیرا بسیاری از شخصیت‌های «ساده» بسیار عمیقند و رفتارشان تحسین‌برانگیز.

با تعاریف بالا، شخصیت‌های اصلی دو داستان مورد نظر، مهرانگیز و شیانگ‌لین، شخصیت‌هایی ساده‌اند؛ زیرا خصلت‌های متضاد و متناقضی از آنها گزارش نمی‌شود. شخصیتی پیچیده و رمزآلود ندارند. رفتار و کردارشان در عین سادگی، حس عاطفی خواننده را برمی‌انگیزاند و او را با شخصیت همراه می‌کند، همیشه در ذهن خواننده می‌مانند، به طوری که آنان را به سهولت به یاد می‌آورد. در ضمن نویسندگان در شخصیت‌پردازی شخصیت‌های اصلی با بیان برخی گفت‌وگوها، تکیه‌کلام و یا برخی کلمات آنها، همچنین توصیف ظاهرشان، در پی نمودن موقعیت اجتماعی و فرهنگی آنها هستند.

زاویه‌دید

زاوی‌دید، نظرگاه، دیدگاه یا کانون روایت، نمایش‌دهندهٔ شیوه‌ای است که نویسنده به یاری آن، حال و هوا، وضعیت و موقعیت‌های شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، حادثه‌ها و عناصر دیگری را که داستان به وجود می‌آورد، به خواننده نشان می‌دهد و در واقع رابطهٔ نویسنده با داستان را به نمایش می‌گذارد.

نویسندگان، هر دو از زاویه‌دیدی مشابه برای خلق داستان استفاده کرده‌اند. راوی هر دو داستان، سوم شخص است. در داستان «شهری چون بهشت»، مهرانگیز، شخصیت اصلی داستان، همیشه مرکز تناقض کل داستان است. داستان با گفت‌وگوی او و علی شروع می‌شود و با درگذشت او به پایان می‌رسد. اتفاقات زندگی او، داستان را پیش می‌برد. همچنین در داستان «جشن نعمت»، شیانگ‌لین، شخصیت اصلی داستان است. مسیر فعالیت او، مسیر روایت کل داستان است. داستان هم با مرگ شیانگ‌لین در شب برگزاری جشن نعمت به پایان می‌رسد.

نویسندگان، حوادث زندگی مهرانگیز و شیانگ‌لین را با زاویه‌ای عینی شرح داده و شخصیت‌ها را با موفقیت ترسیم کرده‌اند؛ یعنی مانند یک تماشاچی فقط آنچه را اتفاق افتاده، بدون تغییر زیاد نوشته و با بیان واکنش‌های دو شخصیت اصلی، واقعیت را به

مخاطبان نشان می‌دهند. با این زاویه‌دید که بدون دخالت عواطف و احساسات نویسنده است، مخاطبان می‌توانند واقعیت‌های بی‌رحمانهٔ جامعه و استضعاف فرد را در یک محیط نابرابر اجتماعی، احساس/ لمس کنند.

درون‌مایه

درون‌مایه، مضمون یا تم، فکر اصلی و مسلط هر اثر ادبی است. خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درون‌مایه را فکر و اندیشه حاکمی دانسته‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند و به همین دلیل است که می‌گویند درون‌مایهٔ هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد.

داستان «شهری چون بهشت» و داستان «جشن نعمت» دربارهٔ زندگی غم‌انگیز و مظلوم زنان طبقات پایین/ پست جامعه است. در «شهری چون بهشت» می‌توان گفت که محیط زندگی مهرانگیز، از خانهٔ پدر علی تا خانه نیّر، بیانگر جامعهٔ ایرانی آن زمان است. وضعیت مهرانگیز، یک استثنا نیست؛ او یکی از مظلومان جامعه است که زندگی‌اش بازگو می‌شود. دلیل این ظلم و ستم، تنها ناشی از اختلاف سطح اقتصادی نیست؛ بلکه برخاسته از عواملی عمیق‌تر یعنی اندیشه و فرهنگ است. معیارهای اخلاقی مانده و فرهنگ کهنه در همهٔ ابعاد جامعه وجود دارد و این تفکر عقب‌مانده است که منجر به نابرابری شدید و شکاف زیاد میان ثروتمندان و فقرا شده است؛ شکافی که باعث تراژدی مهرانگیز نیز می‌شود.

همچنین در داستان «جشن نعمت»، روستای لو که شیانگ‌لین در آن زندگی می‌کند، در واقع مظهر جامعهٔ چین آن زمان است. چه کسی شیانگ‌لین را کشت؟ می‌توان گفت که مرگ او، نتیجهٔ معیارهای اخلاقی عقب‌مانده و فرهنگ سنتی جامعهٔ آن روز است. در چنین جامعه‌ای مرموز، اتفاقات زندگی شیانگ‌لین، گویا هر روز واقع می‌شود.

هر دو اثر، درون‌مایهٔ یکسان تبعیض، فقر و خرافه دارند که در نمود و نقد نابرابری‌ها و ظلم رایج در جامعه، تفکر عقب‌مانده و برخی رسوم و اعتقادات سنتی است.

خلاصهٔ دو داستان

شهری چون بهشت

مهرانگیز -برده سیاه‌پوست- خدمتکار خانواده‌ای بزرگ (اشرافی) در شیراز است. او

بارها و بارها داستان مادرش و سایر برده‌های سیاه را برای پسر خانواده، علی، بازگو می‌کند. او و مادرش را از بین‌النهرین، میان‌رود، به شیراز آورده، به عنوان کنیز به پدر علی فروخته بودند.

در این داستان از بردهٔ سیاه دیگری به نام «نورالصبا» هم سخن گفته می‌شود که قیافه‌اش کمی متفاوت با مهرانگیز و مادر مهرانگیز به نظر می‌رسیده است. او هم در یک خانهٔ بزرگ کار می‌کرده است. به گفتهٔ مهرانگیز بعدها گروهی سیاه‌پوست با لباس‌های گرانبها آمده، او را سوار یک کالسکه کردند و با احترام با خود بردند. از آن زمان، همه برده‌های سیاه‌پوست امیدوار بودند که یک منجی بیاید و آنها را همچون نورالصبا با خود ببرد و از آن وضعیت دردآور رهایی بخشد.

پدر علی دلنواز، مادر مهرانگیز را بسیار دوست داشت و حتی او را به زیارت مکه برده بود. اما بعدها او را از خانه بیرون کرد و او مجبور شد برای کنیزی به خانهٔ خالهٔ علی برود. زمانی که علی برای امتحان میان‌ترم آماده می‌شد، پدرش بیمار شد و پس از مدتی درگذشت. بنابراین علی مجبور شد تحصیلات خود را رها کرده، برای حمایت از خانواده کار کند. علی و دخترخاله‌اش «نیّر»، همدیگر را دوست داشتند، اما به دلیل کم بودن حقوق علی، در نهایت نیّر به خلاف میلش، مجبور به ازدواج با یک افسر شد. وقتی مهرانگیز فهمید که علی و نیر نمی‌توانند با هم ازدواج کنند، از گِل، دو عروسک (یکی به نمایندگی علی و دیگری به نمایندگی نیّر) درست کرد و به هم چسبانید. او بر مبنای یک اعتقاد عامیانه فکر می‌کرد از این طریق، آنها می‌توانند در کنار هم بمانند. پس از اینکه مادر علی، دو عروسک را دید، فکر کرد علی و مهرانگیز، رابطهٔ نادرستی داشته‌اند. مهرانگیز را کتک زد و به خانهٔ خواهرش منورخانم، مادر نیّر فرستاد. سرانجام به عنوان جهیزیه به خانهٔ نیّر فرستاده شد. مهرانگیز مانند گذشته کلفتی می‌کرد و پس از آن ضمن نگهداری از بچهٔ نیر -بیژن- داستان زندگی‌اش را برای او می‌گفت. یک روز شوهر نیّر ناگهانی سراغ علی آمد و گفت مهرانگیز در حال روشن کردن چراغ خوراک‌پزی سوخته (خودسوزی کرده) است. علی خود را بالای سر مهرانگیز می‌رساند. در آخرین لحظه‌ها مهرانگیز، آرام می‌گوید که من و نورالصبا با هم سوار کالسکه شدیم و می‌خواهیم به سوی شهری چون بهشت برویم.

جشن نعمت

بعد از فوت شوهرِ «شیانگ‌لین»، مادرشوهرش می‌خواست او را به شخصی دیگر بفروشد. به همین دلیل فرار کرد و به روستای «لو» آمد و در سمت خدمتکار در یک خانوادهٔ بزرگ روستایی به کار گرفته شد. شیانگ لین، بسیار کوشا بود و سریع کار می‌کرد و کارنامهٔ کاری‌اش بسیار خوب بود و ارباب هم از او راضی بود. اما اوقات خوب، طولانی نیست. مادرشوهرش او را پیدا کرد و به عنوان برده به خانوادهٔ «خی» فروخت.

«خی»، کشاورزی ساده و صادق بود. شیانگ‌لین و آقای خی ازدواج کردند و صاحب پسری به نام «عمائو» شدند. شیانگ‌لین کم‌کم به یک زندگی صلح‌آمیز (آرام) داشت عادت می‌کرد که خی به دلیل کار بسیار برای پرداخت قرض‌هایش از خستگی و بیماری درگذشت و عمائو را نیز گرگ خورد.

برادر آقای خی، خانهٔ شیانگ‌لین را گرفت و او را اخراج کرد. بنابراین او چاره‌ای جز رفتن دوباره به خانهٔ «لو» برای خدمتکاری نداشت. شیانگ‌لین در بازگشت، داستان همسر و پسرش را به دیگران گفت. ابتدا مردم برایش دل‌سوزی می‌کردند؛ اما پس از مدتی با شنیدن سرگذشتش، مسخره‌اش می‌کردند و می‌گفتند چون دو شوهرش مرده‌اند، گناهکار است و برای پاک شدن باید در معبد آستانه‌ای (پله) بسازد تا مردم به جای او روی آن پا بگذارند و گناهانش (نحوستش) پاک شود.

او پس از مدت‌ها کار طاقت‌فرسا، پولی جمع‌آوری کرد و آستانه‌ای ساخت و فکر کرد با این کار می‌تواند نظر مردم را دربارهٔ خودش تغییر دهد، اما اینگونه نشد. وقتی می‌خواست در انجام کارهای جشن نعمت، جشنی رایج در روستای لو که هر سال برای شگرگذاری برگزار می‌شد، شرکت کند، دیگران حتی اجازه ندادند او به لوازم «جشن» دست بزند و به‌نوعی طرد و سرانجام دیوانه و فقیر شد و در شب برگزاری جشن نعمت، هم‌زمان با آتش‌بازی و هیاهوی شادمانی مردم ده، از سرما و گرسنگی درگذشت.

تحلیل مقایسه‌ای شخصیت‌های اصلی دو داستان

شباهت‌های دو شخصیت اصلی دو داستان، مهرانگیز و شیانگ‌لین به قرار زیر است:

تبعیض و نابرابری در حقوق انسانی

در هر دو داستان، شخصیت اصلی یا همان «قهرمان»، یک زن است. نویسندگان با تصویرسازی شخصیت زنان، به‌ویژه شخصیت اصلی و بیان احوال و رفتارشان در حقیقت احوال غم‌انگیز «زن» را در یک جامعهٔ پدرسالار روایت می‌کنند. در واقع شخصیت‌های زن داستان، چه اصلی و چه فرعی، توان تغییر سرنوشت نامتعادل خود را ندارند و همیشه باید زیردست مردان و فرمانبر آنها باشند.

در داستان «شهری چون بهشت»، مهرانگیز و مادرش، هر دو خدمتکارند و هر دو در کهنسالی به وسیلهٔ ارباب از خانه رانده می‌شوند. هر دو از ظلم جسمی رنج می‌برند؛ کتک می‌خورند و مجبورند با ارباب، رابطهٔ جنسی داشته باشند. مادر علی، زن دیگر داستان می‌داند شوهرش به او خیانت می‌کند، اما نمی‌تواند اعتراض کند و نیّر، خلاف میل درونی، مجبور به ازدواج با مردی می‌شود که وضعیت اقتصادی خوبی دارد.

در «جشن نعمت» نیز هرچند زنان، تمامی کارهای جشن را انجام می‌دهند، فقط مردان، حق حضور در جشن را دارند و در حقیقت زنان نادیده گرفته می‌شوند. شیانگ‌لین پس از مرگ شوهر اول، حق ندارد از خانهٔ او بیرون برود. گویی وسیله‌ای است که حق مالکیتش با مرد است و خودش قادر به تصمیم‌گیری دربارهٔ سرنوشت و رفتارش نیست. هر دو شخصیت آشکارا مورد تبعیض دیگرانند.

وضعیت اجتماعی

در هر دو داستان، شخصیت‌های اصلی، اهل طبقهٔ پایین و فرودست اجتماع هستند؛ هیچ حمایت‌کننده و پشتوانه‌ای ندارند؛ برای ادامهٔ حیات باید وابسته به یک خانوادهٔ اشرافی و خدمتکار آنها باشند. برای مثال در «شهری چون بهشت»، مهرانگیز و مادرش، سیاه‌پوست هستند، خانوادهٔ مستقل ندارند، در زندگی غم‌انگیزشان به خانواده‌های مختلفی وابسته‌اند. مهرانگیز، اول در خانهٔ پدر علی کار می‌کرد؛ بعد اخراج شده، به خانهٔ خالهٔ علی و پس از آن نیز به عنوان جهیزیه به خانهٔ نیّر فرستاده می‌شود.

در «جشن نعمت»، شیانگ‌لین پس از مرگ شوهر اول، برای اینکه مادر شوهرش او را نفروشد، به روستای لو فرار کرده، در آنجا به شکلی وابسته به ارباب زندگی می‌کند.

آنها از طبقهٔ فرودست جامعه‌اند و از ستم معنوی و ظلم اقتصادی طبقات مرفه جامعه رنج می‌کشند. مثلاً وقتی مهرانگیز، بچه‌ها را به مدرسه رسانده، دیر برمی‌گردد، مادر علی

با یک کندهٔ هیزم به سرش می‌زند و سرش را می‌شکند. شیانگ‌لین برای اینکه بتواند نظر دیگران را دربارهٔ خودش تغییر دهد و در کارهای جشن شرکت داده شود، سعی می‌کند خوب کار کند. حتی حرف‌های خرافاتی را گوش کرده، به آنها عمل کند. در معبد پایه‌ای می‌سازد به این امید که سختی‌هایش تمام شود؛ زیرا به او گفته بودند که با پا گذاشتن مردم روی پایهٔ معبد، نحوستش برطرف می‌شود و در نتیجه به آرامش می‌رسد.

شخصیت‌های زحمتکش، بی‌آلایش و مهربان

هر دو شخصیت -مهرانگیز و شیانگ‌لین- زحمتکش، مهربان و ساده‌اند. با همهٔ ستم و رنج‌هایی که می‌کشند، همیشه مهربانند و کارهای ضد اخلاقی نمی‌کنند.

مهرانگیز هرچند از مادر علی زیاد کتک می‌خورد و پدر علی هم به او تجاوز می‌کند، همیشه کارهای خانه را به‌خوبی انجام می‌دهد؛ به بچه‌ها محبت می‌کند و هم‌درد و دل‌سوز علی است. برای نمونه وقتی مهرانگیز فهمید که علی و نیّر با اینکه همدیگر را دوست دارند، نمی‌توانند با هم ازدواج کنند، طبق یک باور عامیانه از گِل، دو عروسک به عوض علی و نیّر درست کرد و به هم چسبانید. او تصور می‌کرد که با این کار، آنها به وصال هم می‌رسند. اما مادر علی با دیدن دو عروسک به هم چسبیده، فکر کرد مهرانگیز و علی، رابطه‌ای نادرست داشته‌اند. مهرانگیز را به سختی زد و از خانه بیرون کرد و در آخر به عنوان جهیزیه به خانهٔ نیّر فرستاده شد. مهرانگیز در خانهٔ نیّر نیز در جایگاه یک خدمتکار مانند گذشته بدون هیچ شکوه و شکایتی، ضمن انجام کارهای خانه از بیژن، فرزند نیّر نیز مراقبت می‌کرد.

در «جشن نعمت»، هرچه به شیانگ‌لین ستم می‌شود، باز اخلاقش را تغییر نمی‌دهد. در خانهٔ ارباب، خوب کار می‌کند و سعی می‌کند که با رفتار خوبش، دیگران را وادار به پذیرش خود کند. اولین بار که شیانگ‌لین به خانهٔ ارباب لو آمد، بسیار سخت کار می‌کرد و سختی‌ها را تحمل می‌نمود. حتی وقتی دیگران در حال استراحت بودند، او همچنان کار می‌کرد و ارباب نیز از کارش بسیار راضی بود. در دومین ازدواجش نیز هرچند همسرش، زندگی فقیرانه‌ای داشت، سعی می‌کرد خوب زندگی کند. شخصیت شیانگ‌لین بیانگر زنان زحمتکش آن عصر چین است.

شخصیت‌های منفعل

هر دو شخصیت اصلی در زندگی، حق انتخاب سرنوشت و در نتیجه قدرت

تصمیم‌گیری برای زندگی‌شان و تـوان تغییـر طبقـهٔ اجتمـاعی خـود را ندارنـد؛ زیـرا راه گریزی از وضعیتی که جامعهٔ آن روز برایشان رقم زده بود، نداشتند.

در «شهری چون بهشت»، سرنوشت مهرانگیز و مادرش، گویی تکـرار یـک سرنوشـت است. آنها و کسانی همچون آنها، حق و توانایی تغییر سرنوشت خود را ندارند. در «جشن نعمت» نیز همین‌گونه است. مهم نیست که شیانگ‌لین چقـدر تـلاش مـی‌کنـد یـا تـوان انجام دادن چه کارهایی را دارد؛ زندگی غم‌انگیز او، تغییرناپذیر است. در آن دورهٔ خـاص، تبعیض در زندگی‌شان، الزامی است و به خواست آنها تغییر نمی‌کند.

پایانی دردآلود

هر دو شخصیت با درد و اندوهی سخت، جان می‌دهنـد. در «شـهری چـون بهشـت»، مهرانگیز به ظاهر خودسوزی می‌کند. اگر به موقع درمان شود، ممکن است زنده بماند. با این حال شوهر نیّر فکر می‌کند که درمان یک خدمتکار پیر سیاه، ارزش ندارد.

شیانگ‌لین نیز سرانجام در یک شب زمستانی سرد از خانهٔ ارباب اخراج می‌شـود و در لحظهٔ جشن و شادمانی دیگران از دنیا می‌رود و هیچ‌کس نمی‌دانـد ایـن بـی‌خانمـان بـه علت یخ‌زدگی مرده یا از گرسنگی. اگر حتی یک شخص با او هـم‌دردی مـی‌کـرد، شـاید پایان زندگی او بسیار متفاوت می‌بود.

شباهت‌های دیگر

عنوان طنزآمیز (پارادوکسی)

مخاطب با دیدن عنوان «شهری چون بهشت» تصور می‌کند با داستانی شـاد (مفـرح) روبه‌رو است و داستان در وصف شهری است که در آن هیچ ستم، نابرابری، بیماری و فقر وجود ندارد. اما در حقیقت *شهری چون بهشت*، شهر ایده‌آل شخصیت سـتم‌زدهٔ داسـتان است که تنها در خیالش وجود دارد و همیشه آرزو دارد روزی چون «نورالصـبا» بـه آنجـا برده شود. واقعیت این است که زندگی دردآلود خدمتکاران سیاه و افراد بی‌شماری مانند مهرانگیز در حقیقت جهنمی سوزان است و سـوخته شـدن مهرانگیـز در پایـان زنـدگی می‌تواند نماد همین سوختن او در این جهنم باشد. همچنین وقتی مخاطبـان بـا عنـوان جشن نعمت روبه‌رو می‌شوند، ممکن است در ذهن خود شادی همراه با وفور نعمت را در

خلال روایت داستان تصور کنند. اما به‌عکس شاهد روایت نابرابری‌های اجتماعی و پایمال شدن حقوق انسانی بی‌پناه هستند که مظلومانه می‌میرد. همچنین پارادوکس موجود در عنوان هر دو داستان می‌تواند برانگیزانندهٔ مخاطب در پی‌گیری داستان باشد.

مقایسهٔ تفاوت‌های دو داستان

رویکرد روایت

نویسندهٔ «شهری چون بهشت»، روایت را از نیمهٔ داستان شروع می‌کند. در آغاز داستان، مهرانگیز در حال بیان داستان زندگی و درحقیقت پیشینهٔ خود و مادرش است و بدین صورت علاقهٔ خوانندگان برای دنبال کردن داستان برانگیخته می‌شود.

اما در داستان «جشن نعمت»، ابتدا مرگ شیانگ‌لین روایت شده، به‌تدریج در طول روایت، دلیل مرگش آشکار می‌شود. وقتی خواننده ناگهان با اتفاقی تلخ روبه‌رو می‌شود، یعنی مرگ زنی بیچاره و بی‌پناه در تنهایی و سرما، آن هم در شب برگزاری یک جشن همگانی، برانگیخته می‌شود تا ادامهٔ داستان را بخواند.

نمود برخی باورهای دینی و اعتقادات عامیانه

در دو داستان، توصیفاتی از اعتقادات و باورهای مردم به طور جزئی آمده که با یکدیگر متفاوت است و نشان‌دهندهٔ تفاوت دیدگاه و فرهنگ دو نویسنده است. برای نمونه در «شهری چون بهشت»، روایت‌های زیادی دربارهٔ باورهای دینی وجود دارد. برای نمونه پدر علی، مادر مهرانگیز را به مکه برده است. در لحظه‌های آخر عمر، مهرانگیز از علی می‌خواهد پای او را به سمت قبله بکشد. همچنین برخی از اعتقادات و درک‌های منحصربه‌فرد عامیانهٔ ایرانی، مانند این گفتهٔ مهرانگیز با علی که جغد، پرندهٔ پیامبر و از همه‌چیز آگاه است و اطلاعاتی را با خود می‌آورد؛ یا اینکه مهرانگیز اعتقاد داشت که ساختن دو عروسک گلی به نام علی و نیّر و چسباندن آنها به یکدیگر باعث می‌شود که آنها بتوانند برای همیشه در کنار هم بمانند.

در «جشن نعمت» نیز توصیفاتی از اعتقادات عامیانه دیده می‌شود. برای نمونه خود جشن نعمت، اعتقادی محلی است که مردم معتقد بودند که در زمان تحویل سال نو چینی، اگر برای خدایان قربانی کنند و شکر آنها را به‌جا آورند، در سال جدید، شانس و

موفقیت‌های خوبی به دست می‌آورند. همچنین در آن عصر، مردم زنی را که دو بار ازدواج کرده، آدمی بدشگون می‌پنداشتند؛ تا جایی که حتی خود شیانگ‌لین هم باور می‌کند که بدشگون است و برای پاک کردن روحش، طبق نظر عامه در معبد، پایه‌ای می‌سازد تا با لگدمال شدن آن پایه (سکو/ پله)، آرامش یابد.

بررسی دلایل شباهت‌ها و تفاوت‌ها

تفاوت‌ها و شباهت‌های فرهنگی

ایران و چین، دو کشور با تاریخ و فرهنگ دیرینه هستند. از زمان‌های باستان تا زمان مدرن، اعتقادات غنی در میان مردم شکل گرفته است. با توجه به پرستش خدایان و هراس از آنها و یا دیگر نیروهای ناشناخته، همچنین «نظریه ناخودآگاهی جمعی یونگ» می‌توان گفت که احترام به خدایان و ترس از او یا نیروهای ناشناخته یا طبیعت، یکی از نیازهای معنوی بشر و در همه انسان‌ها مشترک بوده است. مردم از قدیم، ارواح و خدایان را می‌پرستیده و از آنها می‌ترسیده‌اند. در هر جشن خاص، مردم برای سعادت خود، دعا و قربانی‌های بزرگ می‌کنند. بنابراین ارواح و خدایان، تأثیری مستقیم در ذهن مردم داشته و به ناخودآگاه جمعی ملت‌ها تبدیل شده‌اند. در مهرانگیز و شیانگ‌لین و شخصیت‌های دیگر دو داستان، این ناخودآگاه جمعی حضور دارد.

همچنین با توجه به نظریهٔ ناخودآگاهی جمعی یونگ درباره روح زمانه، دلیل برجستگی نابرابری زن و مرد و پذیرش ظلم و ستم مردم طبقه پایین از طبقه بالا در آن عصر می‌تواند این باشد که در فرهنگ ایران و چین در آن زمان، روح زمانه شبیه به هم بوده است. ناخودآگاه جمعی از افسانه‌های باستانی ناشی می‌شود، اما با تغییر زمان، به روح زمانه تبدیل می‌شود. روح زمانه، باوری است که هیچ ارتباطی با عقل ندارد، اما از آن برای سنجش تمام حقیقت استفاده و همیشه نوعی حس عام تلقی می‌شود.

در عصر زندگی مهرانگیز در یک نظام اجتماعی مردسالار و پدرسالار، زنان اغلب حق ابراز خواسته‌هایشان را ندارند و متأثر از خانواده یا شوهر، یعنی وابستهٔ آنها می‌شوند و وقتی به منافعشان آسیب می‌رسد، راهی برای شکایت وجود ندارد و فقط باید تحمل کنند. همچنین در عصر زندگی شیانگ‌لین، مفهوم عفاف برای زنان به معنای سه اطاعت

است؛ یعنی پیش از ازدواج از پدر، بعد از ازدواج از شوهر و بعد ازمرگِ شوهر از فرزند باید اطاعت کنند. دو شخصیت اصلی دو داستان چون زیر سایهٔ جامعهٔ مردسالار و پدرسالار زندگی می‌کنند، همیشه تحت فشارند که در نهایت منجر به فاجعه می‌شود.

تفاوت و شباهت‌های دیدگاه نویسندگان

هر دو نویسنده، نگران وضعیت زندگی طبقات فرودست جامعه، به‌ویژه زنان زمانهٔ خویش هستند و با توصیف زندگی واقعی و وضعیت نامطلوب این اقشار و برخوردهای ظالمانهٔ دیگر افراد جامعه با آنها، قدم به قدم خوانندگان را به تفکر دربارهٔ موضوعات اجتماعی‌ای که درصدد بیانش هستند، همراه می‌کنند. برای بیان دقیق‌تر این وضعیت نامطلوب، هر دو نویسنده، زن را شخصیت اصلی داستان برگزیدند؛ زیرا نابرابری و ظلم در حق زنان، بیشتر روا داشته می‌شده است و با توصیف وضعیت آنها، نابرابری‌های اجتماعی را برجسته‌تر می‌کنند. آنها هر دو از یک رویکرد واقع‌گرایانه استفاده می‌کنند؛ یعنی داستان را از منظر سوم شخص برای خواننده می‌گویند، به طوری که خواننده می‌تواند خود را در آن وضعیت قرار دهد و شادی و غم شخصیت‌های داستان را احساس کند.

با وجود شباهت‌های دو داستان، تفاوت‌هایی نیز وجود دارد. از منظر پیشینهٔ فرهنگی دو نویسنده، سیمین دانشور، مسلمان است و برخی از اعتقادات دین اسلام در «شهری چون بهشت» دیده می‌شود که بارزترین آن، نام خود داستان است و این نیز بر اساس فضای واقعی فرهنگی جامعهٔ ایران است. با این توصیفات واقعی، نوع اعتقادات ایرانیان برای مخاطب توصیف می‌شود. اما لوشون، اعتقادات دینی برجسته‌ای ندارد و هیچ اثر و بیانی از فرهنگ دینی در «جشن نعمت» دیده نمی‌شود و بیشتر توصیفاتی از اعتقادات عامیانهٔ چینی است که از نظر لوشون، «آشغال فرهنگی» نامیده می‌شود که برای حفظ استقلال روح مردم باید از بین بروند.

تفاوت دیگر این است که سیمین دانشور، احوال مهرانگیز یعنی یک زن سیاه‌پوست را در جایگاه نمایندهٔ بردگانی که به همه دنیا و از جمله ایران به اجبار آورده شده‌اند، محور داستان قرار داده است. اما شیانگ‌لین در «جشن نعمت»، تنها نمایندهٔ زحمتکشان و ستم‌دیدگان آن زمان چین است. کار سیمین دانشور، «فرامرزی» و جهانی است، اما لو شون، شخصیتی انقلابی بود و هدفش در خلق شخصیت‌هایی چون شیانگ‌لین این بود تا

از ادبیات در جایگاه سلاحی برای بیدار کردن مردم آن زمان به منظور مبارزه با حکومت فئودالی در طول انقلاب استفاده کند.

وضعیت جامعه (دو جامعه متفاوت)

داستان «شهری چون بهشت» سیمین دانشور در اوایل دهه ۱۹۶۰م بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ (۱۹۵۳م) نوشته شده است؛ یعنی زمانی که حکومت پهلوی از یک سلطنت مشروطه، تبدیل به یک حکومت متکی به آمریکا شد. آمریکا به پادشاهی که دیکتاتور و طرفدار غرب بود کمک کرد تا سازمان پلیس مخفی خود، ساواک را برای حفظ حکومت آموزش دهد. در آن اجتماع تاریک، بسیاری از طبقات بالای اجتماع، فاسد بودند و غیر نظامیان را تحت فشار قرار می‌دادند و از سرمایه‌های ملّی سوءاستفاده می‌کردند و در نتیجه زندگی مردم بسیار دشوار می‌گذشت.

«جشن نعمت» لوشون در دهۀ ۱۹۲۰ (۱۹۲۴م) نوشته شده است. این دهه، دورۀ گسترش جنبش فرهنگ جدید چین بود. لوشون با شور و شوق فراوان، وقوع انقلاب سال ۱۹۱۱ را همراهی کرد؛ اما پس از گذشت زمانی فهمید که پس از انقلاب ۱۹۱۱، ریشه‌ها و پایه‌های جامعه فئودالی کاملاً نابود نشده است. مردم عادی به‌ویژه کشاورزان در زندگی از گرسنگی و سرما رنج می‌بردند و مفهوم مردسالاری و اخلاق فئودالی هنوز یوغی معنوی بر گردن آنها بود.

می‌توان گفت که این دو داستان، توصیف دو جامعه در دو زمان مختلف است؛ دو جامعه‌ای که در دورۀ تحولات شدید اجتماعی قرار داشتند. در آن دوره، مردم عادی، گرسنه و لخت بودند؛ حقشان نادیده گرفته می‌شد و زندگی‌شان بسیار دشوار بود و دو نویسندۀ نام‌برده به‌خوبی آثار واقع گرایانه‌ای برای بازتاب نابرابری‌ها، مشکلات اجتماعی و انتقاد از تاریکی جامعۀ خود آفریده‌اند.

نتیجه‌گیری

در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی عمدتاً به وجوه مشابه آثار تکیه می‌شود؛ حال آنکه وجه بارز ادبیات تطبیقی مکتب چینی مبتنی بر تفاوت آثار همراه با وجوه مشابه آنهاست. در واقع برخی اصول اساسی ادبی تقریباً یکسان، حال آنکه اختلافات ادبی

بیشتر است. مطابق مکتب چینی از «جست‌وجوی زمینهٔ مشترک» باید عبور کرد و به بیان تفاوت‌ها، تغییرات و جهش‌ها برای بررسی مجدد و تعریف زمینهٔ تنوع ادبی ادبیات تطبیقی پرداخت. مطالعات تنوع ادبی، چشم‌انداز جدید ادبیات تطبیقی است.

از مقایسهٔ داستان «شهری چون بهشت» سیمین دانشور و داستان «جشت نعمت» لو شون، این نتیجه به دست می‌آید که هرچند دوران زندگی، پیشینه اجتماعی و فرهنگی این دو نویسنده، متفاوت است، دو اثر آنها، شباهت‌های بسیار و در عین حال تفاوت‌هایی هم دارد. شباهت‌های دو اثر عبارتند از: با استفاده از روش‌های واقع‌گرایانه، دو شخصیت دارای جنسیت و وضعیت اجتماعی یکسان و سرنوشت مشابه خلق کرده‌اند. «مهرانگیز» و «شیانگ‌لین»، نمایندهٔ طبقات پایین (پست) مردم ستم‌دیدهٔ جامعهٔ ایران و چین آن عصر هستند. این آثار، تاریکی جامعه را آشکار کرده، نویسندگان با رنج و سختی مردم ابراز هم‌دردی می‌کنند.

تفاوت مهم در این دو اثر، توصیف باورها و اعتقادات مردم است؛ خواه از دیدگاه فرهنگ دینی و ایرانی باشد یا باورهای اعتقادات قومی و فرهنگ چینی. برخی ویژگی‌ها و باورهای فرهنگی، مخصوص جامعهٔ آنهاست. در عین حال با استفاده از نظریهٔ ناخودآگاه یونگ، با بررسی فرهنگ، دیدگاه نویسنده و واقعیت‌های اجتماعی، وجود شباهت‌ها و تفاوت‌ها را می‌توان به دلیل ناخودآگاه جمعی انسان‌ها، روح زمانه در یک دورهٔ خاص و همچنین شباهت‌های واقعیات جامعهٔ ایران و چین آن عصر دانست. همچنین شباهت‌های دو داستان با نظریهٔ ادبیات تطبیقی مکتب آمریکایی سازگار است که ادبیات را فراتر از مرز هنر، ملت و رشته‌ها می‌داند. این دو اثر هرچند در دو کشور مختلف، دوره‌ها و زبان‌های مختلف پدید آمده است، شخصیت‌های اصلی آنها بسیار شبیه به هم دیده می‌شود و مفاهیم و درون‌مایه به هم نزدیک است.

اما دلیل تفاوت‌های دو اثر نیز اتفاقی نیست، بلکه اجتناب‌ناپذیر است؛ به این دلیل که در کشورهای مختلف با پیشینه‌های فرهنگی متفاوت، ژن‌های فرهنگی و پدیده‌های فرهنگی گوناگون و متفاوتی وجود دارد. از این لحاظ نتیجه این تحقیق هم با مبانی مکتب تطبیقی چینی که زیاد شناخته نشده، سازگار است. در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، هنگام توجه به شباهت‌های ادبی کشورهای مختلف، باید به نکات متفاوت یا نکات ویژهٔ

یک ملت نیز توجه کرد. دقیقاً همین تفاوت‌ها و ویژگی‌ها خاص ادبیات ملیت‌های مختلف و در نتیجه تنوع است که باعث ایجاد تنوع ادبیات جهانی شده است. در کل، مطالعه و مقایسه آثار ادبی در ملیت‌های مختلف به توسعه هنرهای ادبی کمک می‌کند و در عین حال در از بین بردن تعصبات فرهنگی و تعمیق درک فرهنگی بین اقوام مختلف، اهمیت ویژه‌ای در عصر کثرت‌گرایی جهانی دارد.

پی‌نوشت

۱. به مناسبت این پژوهش، «جشن نعمت» به فارسی ترجمه شده، ولی چاپ نشده است.

2. Tai Ping Guang Ji：The Taiping Guangji (simplified Chinese: 太平广记), sometimes translated as the Extensive Records of the Taiping Era, or Extensive Records of the Taiping Xinguo Period, is a collection of stories compiled in the early Song dynasty under imperial direction by Li Fang.

3. Du Fu (Wade–Giles: Tu Fu; Chinese: 杜甫; 712 – 770) was a Chinese poet and politician of the Tang dynasty. Along with his elder contemporary and friend Li Bai (Li Po), he is frequently called the greatest of the Chinese poets.

منابع فارسی

پاینده، حسین (۱۳۷۳) «شخصیت‌پردازی در داستان کوتاه»، ادبیات داستانی، شماره ۳۷، صص ۳۶-۳۹.

خاتمی، احمد (۱۳۸۶) گزیدهٔ مقالات کتاب ماه ادبیات فارسی، تهران، خانه کتاب.

دانشور، سیمین (۱۳۸۱) شهری چون بهشت، چاپ هفتم، تهران، خوارزمی.

روزبه، محمدرضا (۱۳۹۵) ادبیات معاصر ایران (نثر)، تهران، روزگار.

ساداتی، سید شهاب‌الدین و بهاره سقازاده (۱۳۸۷) «نقد و بررسی *شهری چون بهشت* سیمین دانشور از دیدگاه فرمالیستی»، کتاب ماه ادبیات، سال اول، شماره ۱، صص ۶۷-۷۱.

صلاحی مقدم، سهیلا (۱۳۷۸) مقایسهٔ میان مولوی و ویلیام بلیک از نظر عرفانی و زبانی، رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی به راهنمایی دکتر عباسعلی رضایی، دانشگاه تربیت مدرس.

قویمی، مهوش و شهرزاد لاجوردی (۱۳۹۴) «تحلیل داستان کوتاه *شهری چون بهشت* اثر سیمین دانشور»، فصلنامه مطالعات نقد ادبی، دوره دهم، شماره ۴۱، صص۹-۲۶.

یوست، فرانسوا (۱۳۹۷) درآمدی بر مطالعات ادبی، ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی و دیگران، تهران، سمت.

کاموس، مهدی (۱۳۷۷) «کارکرد شخصیت‌های فرعی در جهان داستان»، ادبیات داستانی، شماره ۴۸، صص ۵۶-۶۲.

مورگان فورستر، ادوارد (۱۳۵۲) جنبه‌های رمان، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، نگاه.

Remak, Henry (1961) "Comparative literature: Its Definition and Function", Comparative Literature: Method and Perspective. Eds.Newton P.Stallknetch and Hors Frenz .Carbondale, Southern.

Wellek (1985) "Name and Essence of Comparative Literature", translated by Huang Yuanshen,. "Comparative Translation Studies of Comparative Literature", Shanghai Translation Press, p. 144.

[China] Ji Xianlin (1957) The History of Sino-Indian Cultural Relations.

[China] Cao shunqing (2012) Introduction to Comparative Literature.

منابع چینی با برگردان فارسی

Boshan (1982) "Analysis of Nemat Lushun celebration", Social Sciences, No. 4.

بوشان (۱۹۸۲) «تحلیل جشن نعمت لوشون»، علوم اجتماعی، شماره ۴.

Chin Changming (2013) "A Brief Discussion on Tragedy and Feudal Culture of Characters in Lushun Novels" Academic Research: China.

چین چانگ‌مینگ (۲۰۱۳) «یک بحث مختصر در مورد تراژدی و فرهنگ فئودالی شخصیت‌ها در رمان‌های لوشون» تحقیقات دانشگاهی، چین.

Daneshvar Simin, Suvshon (2012) Translated by Mo Hongyan, Chongqing Press: China.

دانشور سیمین، سووشون (۲۰۱۲) ترجمهٔ مو هونگ‌یان، انتشارات چونگ چینگ، چین.
Liŭ xu (2013) “dwarfism is a common phenomenon in China”
لیو، شو (۲۰۱۳) «پدیده‌های روانی اجتماعی شیانگ لین در *نعمت*».
Lu Xun (2004) Blessings, Beijing Youth Publishing House.
لو، شون (۲۰۰۴) نعمت، جوانان پکن، پکن.
Hu Caizhong, (2009), "Xianglin Sao's spirit of resistance in "Blessing", "Literary Education
[۱۹] هو زیجون، (۲۰۰۹)، «روح مقاومت خانم شیانگ لین در نعمت»، «آموزش ادبیات».