بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی ـ پژوهشی

شماره چهل و دوم، پاییز ۱۳۹۵

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
مدیر نشریات علمی: سیدابوالفضل موسویان
دستیار علمی: دکتر زینب صابرپور و دکتر مصطفی گرجی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
حروفچینی و صفحه‌آرایی: مریم بایـه
مترجم: دکتر آتوسا رستم‌بیک تفرشی
کارشناس: سید امید میررفیع

هیئت تحریریه

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

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

مطالب مندرج در مقالات، نمایانگر آرای نویسندگان است.

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

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
صندوق پستی ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: j.literature@ihss.ac.ir *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir
فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۶۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

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

نحوه ارائه مقاله

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

فهرست

✍ **تحلیل انتقادی گفتمان حکومت در باب اوّل بوستان سعدی**.....۱

فاطمه عربزاده/ زهرا حیاتی/ طاهره ایشانی

✍ **آمیزهٔ مفهومی جنگ و شکار و عشق در غزلیات سعدی با تکیه بر نظریهٔ «فوکونیه» و «ترنر»** ۳۱

مرضیه اصغرنژاد فرید/ نسرین فقیه ملک مرزبان

✍ **تحلیل کارکرد «تمثیل داستانی» در پیرنگ داستان کوتاه**.....۶۱

لیلا رضایی/ عباس جاهدجاه

✍ **کارکرد توصیف در چند داستان کوتاه معاصر فارسی**.....۸۷

مینا اعلایی/ محمدجواد شکریان

✍ **تحلیل فرایند سرمدخل‌گزینی کلمات مرکب در دو فرهنگ «سخن» و «معاصر»**..... ۱۱۹

روح‌الله افراه/ سید مهدی سمایی/ بلقیس روشن/ بهمن زندی

✍ **ادبیات کودک و ایدئولوژی‌های معاصر**..... ۱۳۹

عیسی امن‌خانی/ عایشه خوجه

✍ **بررسی تطبیقی افعال مسیرنمای زبان‌های فارسی میانه و نو**.....۱۶۷

فائقه شاه‌حسینی/ بلقیس روشن/ نرجس بانو صبوری/ آرزو نجفیان

داوران این شماره

دکتر قهرمان شیری/ استاد دانشگاه بوعلی سینا همدان

دکتر محمدرضا صرفی/ استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان

دکتر مصطفی گرجی/ استاد دانشگاه پیام نور

دکتر آزیتا افراشی/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر سعید حسام‌پور/ دانشیار دانشگاه شیراز

دکتر آسیه ذبیح نیاعمران/ دانشیار دانشگاه پیام نور

دکتر مرتضی محسنی/ دانشیار دانشگاه مازندران

دکتر حسین حسن‌پور آلاشتی/ دانشیار دانشگاه مازندران

بهروز محمودی بختیاری/ دانشیار دانشگاه تهران

مجتبی منشی‌زاده/ دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی

دکتر اصغر احمدی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی واجتماعی جهاددانشگاهی

دکتر محمدرضا روزبه/ استادیار دانشگاه لرستان

دکتر سید علی سراج/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر زینب صابرپور/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی واجتماعی جهاددانشگاهی

دکتر قدرت الله طاهری/ استادیار دانشگاه شهید بهشتی

یداله منصوری/ استادیار دانشگاه شهید بهشتی

ابوالفضل حرّی/ عضو هیئت علمی دانشگاه اراک

ساناز رحیم‌بیکی/ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و دوم، پاییز ۱۳۹۵: ۳۰-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۵/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

تحلیل انتقادی گفتمان حکومت در باب اوّل بوستان سعدی

فاطمه عربزاده*
زهرا حیاتی**
طاهره ایشانی***

چکیده

دیدگاهی که سعدی برای برقراری جامعه‌ای مطلوب به‌ویژه از سوی حکومت و اعضای نظام حاکم عرضه می‌کند، در کتاب‌های «گلستان» و «بوستان» در مرکز توجه قرار گرفته‌اند؛ به صورتی که سعدی باب اول این دو کتاب را به همین موضوع اختصاص داده است. از میان ابواب ده‌گانهٔ بوستان، باب اول با عنوان «در عدل و تدبیر و رأی» برای بررسی و تحلیل گفتمان با تکیه بر حکومت اداری برگزیده شده است؛ زیرا بیشتر حکایت‌ها و مواعظ این باب دربارهٔ شیوهٔ حکومت‌داری و روابط اجتماعی است و در هشت باب دیگر، حکایت‌های انگشت‌شماری دربارهٔ حکومت و ارتباط ارکان جامعه با هم مشاهده می‌شود. داده‌ها و اطلاعات این پژوهش (حکایت‌های باب اول بوستان) بر اساس رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان بررسی شده است. از میان نظریه‌های موجود در تحلیل انتقادی گفتمان، مبانی روش‌شناسی «نورمن فرکلاف» - که تحلیل خود را بر پایه دستور نقش‌گرای هالیدی در سه بعد متن، گفتمان و جامعه، انجام می‌دهد - انتخاب شده است. نتایج برآمده از پژوهش را می‌توان در این گزاره خلاصه کرد: هر چند بوستان سعدی متنی در جهت حفظ ساختار حکومت زمانهٔ خود و نه در برابر آن است، نگاه سعدی به حکومت با تأکید بر رفاه رعیت و آبادی کشور قابل‌توجه است. این

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
fatemearabzade98@gmail.com
** نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
hayatizahra66@gmail.com
*** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
tahereh.ishany@gmail.com

دریافت را می‌توان از کنارهم‌گذاری داده‌های تحلیـل گفتمـان و شـرایط اجتمـاعی دورهٔ سعدی به دست آورد.

واژه‌های کلیدی: بوستان، سعدی، تحلیل گفتمان، حکومت، هالیدی.

مقدمه

تحلیل انتقادی گفتمان[1]، رویکردی نوین در مطالعات ادبی است که متن را در پیوند با بافت‌های موقعیتی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و تاریخی آن مطالعه می‌کند و معنا را محصول شرایط فرهنگی و اجتماعی می‌داند، متن یک عمل اجتماعی در نظر گرفته می‌شود که با قدرت، ایدئولوژی و گفتمان پیوند دارد. آنچه در این روش مورد تأکید قرار می‌گیرد، نابرابری و بعد سلطه‌آور قدرت است که در زبان تجلی می‌کند. در تحلیل انتقادی گفتمان، منتقد از توصیف زبانی فراتر می‌رود و بازتاب نابرابری‌های اجتماعی را در زبان اثر جست‌وجو می‌کند. مناسبات قدرت، کلیدی‌ترین مفهوم در تحلیل انتقادی گفتمان است. همین امر، اساس پژوهش حاضر قرار گرفته است.

از آنجا که زبان سعدی و به‌ویژه دو اثر او گلستان و بوستان، حضور مؤثری در هویت ایرانی و برخی باورها و ارزش‌های ملی دارد، بررسی گفتمانی متون یادشده می‌تواند ریشهٔ برخی از اندیشه‌های ایرانی را تبیین کند. با توجه به اینکه پژوهشی با عنوان مشابه درباره گلستان انجام یافته است، این رویکرد در تحلیل متن بوستان به کار گرفته شده تا نتیجه جامع‌تری در این زمینه به دست آید؛ هر چند در برخی دیدگاه‌های خرد، زاویه‌دیدهای متفاوتی نیز اتخاذ شده است.

یکی از منسجم‌ترین شاخه‌های تحلیل انتقادی گفتمان، رویکرد «نورمن فرکلاف[2]» است. در این رویکرد، زبان یک عمل اجتماعی است. این گزاره در نظریهٔ فرکلاف سه معنی دارد: نخست اینکه زبان و جامعه، یک رابطهٔ بیرونی و مجزا ندارند و شکلی از پدیده‌های اجتماعی- زبانی هستند؛ دوم اینکه زبان یک فرایند اجتماعی است و یک متن هم محصول فرایند تولید است و هم منبع فرایند تفسیر. در فرایند تولید و تفسیر، گوینده و مخاطب، هر دو از دانش زبانی، ارزش‌ها و پیش‌فرض‌های مشترکی بهره می‌گیرند؛ سوم اینکه فرایند تولید و تفسیر هر دو از عوامل اجتماعی تأثیر می‌پذیرد (سلطانی، ۱۳۹۲: ۶۰).

برای تحلیل ارتباط متن با فرایندهای تولیدی، شیوهٔ تحلیل گفتمان انتقادی توجه به سه بعد است:

---

1. Critical Discourse Analysis
2. Fairclough

۱. توصیف: تحلیل متن ← فرایند تولید
۲. تفسیر: تحلیل عمل گفتمانی ← فرایند تفسیر
۳. تبیین: تحلیل عمل اجتماعی ← شرایط اجتماعی تفسیر

در مرحلهٔ توصیف، تحلیل ویژگی‌های زبانی متن نشان می‌دهد که چگونه کلمات، دستور زبان و انسجام جمله، باعث شکل‌گیری یک گفتمان می‌شود. در مرحله بررسی کردار گفتمانی به این پرسش پاسخ داده می‌شود که متن چگونه به کردار اجتماعی شکل می‌دهد و چگونه از آن تأثیر می‌پذیرد. در این تحلیل، پیش‌زمینه‌های بافتی متن مورد توجه قرار می‌گیرد. در مرحلهٔ بررسی کردار اجتماعی، توان تفسیری محقق، ارتباط ساختارها را با رویکرد فرهنگی و اجتماعی تشخیص می‌دهد. پرسش اصلی این است: آیا متن به تغییر اجتماعی و تولید نظم گفتمانی نوین کمک کرده است؟

طبیعی است در تحلیل انتقادی گفتمان حکومتی بوستان، دو سازهٔ تقابلی کلان در متن، حکومت و غیر حکومت است. در محور سلسله‌مراتبی، حکومت با شاه آغاز می‌شود و غیر حکومت با مردم (رعیت). مشارکانی که در مراتب پایین‌تر از شاه قرار می‌گیرند، عبارتند از وزیر، لشکری، قاضی، منجم و مانند آن. مشارکانی که در مراتب پایین‌تر از رعیت قرار می‌گیرند، عبارتند از: درویش، عابد، زاهد، دهقان و مانند آن. البته در نگاهی خردتر می‌توان به دوگانهٔ شاه و غیر شاه نیز قائل شد؛ زیرا مشارکانی مانند وزیر، قاضی، لشکری، فقیه، منجم و مانند آن می‌توانند به‌عنوان یاریگران شاه در مقابل مردم قرار گیرند و نیز می‌توانند خود در تقابل با شاه و در سویهٔ مردم عمل کنند.

مسئلهٔ اصلی پژوهش این است که: گفتمان حکومتی بوستان در تقابل با رعیت، برای مشروعیت‌بخشی به خود و تثبیت آن در اذهان اجتماعی، از چه شیوه‌هایی استفاده می‌کند و بازتاب آن در زبان چگونه است؟ پرسش مقدر دیگر این است که: نابرابری‌های اجتماعی و سویهٔ سلطه‌گرای حکومت، چگونه در تقابل با رعیت نقد می‌شود و این گفتمان در زبان چه بازتابی یافته است؟

پیشینهٔ پژوهش

با توجه به تمرکز پژوهش حاضر بر رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان، به‌ویژه مدل

سه‌بعدی نورمن فرکلاف، تحقیقات انجام‌شده دربارهٔ آثار سعدی با این رویکرد مورد توجه قرار گرفته است؛ که شامل دو مقاله مستخرج از پایان‌نامه است:

۱. «بررسی و نقد روایی گلستان بر اساس نظریهٔ تحلیل انتقادی گفتمان»، تألیف سیامک صاحبی و همکاران (۱۳۸۹). نویسندگان حاصل این بررسی را اینگونه ارائه می‌دهند که سعدی با بهره‌گیری از مؤلفه‌های مبتنی بر پوشیدگی با بافت‌زدایی مکانی، تاریخی و سیاسی، اثر خود را از سایر متون ممتاز کرده و موجب رهایی مخاطب از مکان‌ها و زمان‌های تاریخی می‌شود؛ امتیازی که اثر او را از محکمه صدق و کذب حکایاتش نیز آزاد می‌کند.

۲. «تحلیل انتقادی گفتمان گلستان سعدی»، تألیف مرجان فردوسی و همکاران (۱۳۸۹). نویسندگان با تأکید بر تحلیل سه مرحله‌ای نورمن فرکلاف در تحلیل گفتمان، گلستان سعدی را بررسی کرده و در سطح توصیف، مؤلفه‌های فرانقش اندیشگانی و نام‌گذاری را مورد توجه داده‌اند. این پژوهش با گذر از سه سطح تحلیل، دو گفتمان متقابل معنوی و حکومتی را بازشناسی کرده، در پایان گفتمان معنوی را غالب و خداوند را قدرت مطلق حاکم بر گلستان می‌داند. این پژوهش نتیجه می‌گیرد که گفتمان حکومتی، مشروعیت قدرت خود را با انتساب به گفتمان معنوی به دست می‌آورد. جدول‌هایی از بندهای مختص به رفتار متقابل شاه و سایر طبقات جامعه، نشان می‌دهد که شاه به عنوان دال مرکزی گفتمان حکومتی، قدرت مطلق جامعه است که گسترهٔ ارتباطات او، تمام سطوح جامعه و اقشار را در برمی‌گیرد. این ارتباط بیشتر مبتنی بر فرایند کلامی است؛ به این معنی که شاه برای اعمال قدرت و تحقق خواسته‌هایش شخصاً عمل نمی‌کند و همواره وزیر و سایر اعضای نظام حکومت، ابزاری برای اجرای دستورهای پادشاه هستند. اما سعدی، این اعمال قدرت و سلطهٔ شاه را مثبت ارزیابی می‌کند. او موافقت خود را از منظر سایر شخصیت‌های گلستان که از اقشار زیردست هستند نیز بیان می‌کند.

شاید بتوان تحقیق یادشده را با این دیدگاه نقد کرد که: هر چند داده‌ها بر اساس رویکرد نقش‌گرای هالیدی به دست آمده‌اند، هنگام نتیجه‌گیری، نمونه‌هایی از متن

گلستان مبنای تحلیل قرار گرفته است که تعمیم آن به کل متن، منطقی به نظر نمی‌رسد. علاوه بر این داده‌هایی که در ارتباط با تحلیل نام‌دهی است، ارائه نشده است. همچنین پژوهشگران مشخص نکرده‌اند که مورد مطالعهٔ آنها، کل متن گلستان یا قسمتی از آن بوده است. البته تعداد نمونه‌های آمده در جدول‌ها نشان می‌دهد که این بررسی نمی‌تواند تمام متن را مورد توجه قرار داده باشد.

محتوای پیشینهٔ پژوهش، یکی از دلایل اصلی روی آوردن پژوهشگران به متن بوستان است؛ زیرا بررسی فضای گفتمان حکومتی در آثار سعدی، چنان‌که در هر دو متن گلستان و بوستان لحاظ شود، نتیجه کامل‌تری ارائه می‌دهد، حتی اگر به اثبات فرضیه نینجامد و انتخاب چنین رویکردی را برای متن کلاسیک چندان مناسب نیابد. این دریافت، خود مسیر بسیاری از پژوهش‌های آتی را روشن خواهد کرد.

مبانی نظری: تحلیل انتقادی گفتمان با رویکرد نورمن فرکلاف

برخی از زبان‌شناسان، تحلیل گفتمان را مطالعهٔ کارکرد یا ساختار جمله و کشف و توصیف روابط آن می‌دانند که تنها به عناصر دستوری و واژگانی جمله توجه نمی‌کند، بلکه از آن فراتر رفته، به عوامل بیرون از متن، بافت موقعیتی، فرهنگی، اجتماعی و مانند آن می‌پردازد (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۱۰).

تحلیل انتقادی گفتمان، مفاهیم «قدرت» و «ایدئولوژی» را وارد تحلیل خود می‌کند. همچنین بافت کاربرد زبان را در سطح وسیع‌تری مورد توجه قرار می‌دهد و به بافت‌های اجتماعی و فرهنگی ربط می‌دهد. تحلیلگران انتقادی گفتمان، روش‌های دقیق تحلیل متن موجود در تحلیل سنتی گفتمان را به کار می‌گیرند و از این روش‌ها به عنوان ابزاری برای نشان دادن نابرابرهای اجتماعی استفاده می‌کنند که در زبان تولید و بازتولید می‌شود (سلطانی، ۱۳۹۲: ۳۱).

فرکلاف، گفتمان را در سه سطحِ متن، کردار گفتمانی و کردار اجتماعی بررسی می‌کند. در سطح اول، متن در قالب واژگان، دستور نظام آوایی و انسجام بررسی می‌شود، اما در مراحل بعدی، از توصیف زبان‌شناختی صرف فراتر می‌رود و به گفتمان به عنوان تعامل بین مرحله تولید، تفسیر و زمینهٔ اجتماعی نگاه می‌کند (قاسم‌زاده، ۱۳۹۰:

۳۳-۶۴). از نظر فرکلاف (۱۹۹۵)، «تحلیل متن شامل تحلیل زبانی در قالب واژگان، دستور، نظام آوایی و انسجام در سطح بالاتر از جمله است. تحلیل زبانی هم ویژگی‌های واژگانی - دستوری و هم ویژگی‌های معنایی را در برمی‌گیرد» (آقاجانی، ۱۳۹۰: ۷۸-۸۶).

فرکلاف، این مرحله را توصیف می‌خواند و آن را با استفاده از زبان‌شناسی نقش‌گرای هالیدی انجام می‌دهد. به نظر او، نگاهی چندنقشی به متن ضروری است و این شیوهٔ بررسی در دستور هالیدی لحاظ شده است؛ زیرا هالیدی معتقد است که نقش‌های مختلف زبان در فرانقش‌های مختلف، خود را نشان می‌دهد.

«با توجه به این الگو، بررسی متنی بیشتر با استفاده از «دستور نظام‌مند نقش‌گرای هالیدی» محقق می‌گردد و حکایات و مواعظ در سطح «دستور» و «ساخت متنی» بررسی می‌شود. هالیدی، ساخت ویژهٔ نظام دستوری هر زبان را متناسب با نیازهای اجتماعی و فردی‌ای می‌داند که آن زبان در جهت برطرف کردن آنها پدید آمده است. او باور دارد که این نیازها و نقشی که زبان در برطرف کردن آنها دارد، در زمان‌های مختلف، مشابه است و همهٔ زبان‌ها بر اساس سه معنای بنیادین سازمان‌دهی می‌شوند. این سه معنا عبارتند از:

۱. فرانقش اندیشگانی که به فرد امکان می‌دهد درباره تجربیات خود از جهان سخن بگوید.
۲. فرانقش بینافردی که فرد طی مشارکت در گفتار، هم نگرش خود را بیان می‌کند، هم رابطه میان خود و مخاطب را شکل می‌دهد و مثلاً از شگردهایی مانند اطلاع‌رسانی یا قانع‌سازی استفاده می‌کند.
۳. فرانقش متنی که فرد، زبان خود را مطابق با متن‌های دیگر نظم و نسق می‌دهد» (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰: ۸۸-۹۰).

همچنین زبان‌شناسی نظام‌مند نقش‌گرا به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد که: نوع فرایندهای به کار گرفته شده برای هر یک از افعال جمله، مبیّن چه چیزی است؟ و ارتباط بین نوع فرایندها و اوضاع سیاسی - اجتماعی عصر با توجه به این مسئله، چگونه تبیین می‌شود؟

در این پژوهش تنها به معنای اول یعنی فرانقش اندیشگانی پرداخته شده، تا از

طریق این نقش، معنایی که سعدی در ارتباط با گفتمان حکومتی ارائه می‌دهد استخراج گردد. در واکاوی این نقش باید به مبحث نظام گذرایی پرداخت کـه فراینـدهای زبـان و ساختارهایی را مشخص می‌کند که این فرایندها با آن بیان می‌شود. هالیدی بر نـوعی از ادراک تأکید می‌ورزد کـه دربردارنـدۀ رویدادهاسـت؛ ماننـد انجـام دادن، اتفـاق افتـادن، احساس کردن، وجود داشتن و مانند آن (Halliday, 1985: 101). نظام گذرایی امکـان آن را فراهم می‌کند که واقعۀ واحدی به صورت‌های مختلف تحلیـل شـود. هالیـدی معتقـد است که «گذرایی نشان می‌دهد که چگونه کاربران زبان، تصویر ذهنی خود از واقعیـت را در قالب زبان تجسم می‌بخشـند و چگونـه تجربـۀ خـود را از دنیـای اطرافشـان توضـیح می‌دهند. با این تعبیر، بازنمـایی‌هـا را مـی‌تـوان حـاکی از سـوگیری، اسـتفادۀ ابـزاری و ایدئولوژی در گفتمان دانست...» (Ibid: 106؛ به نقل از فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۶).

دستور نظام‌مند نقش‌گرا، فرض را بر این می‌گذارد که فرایندهای معنایی و مشارکانی که با کمک عبارت اسمی و فعلی خاص در یک بند آمـده‌انـد، نماینـدۀ نـوع تفکـر مـا از جهـان هسـتند. بـا انتخـاب از میـان مجموعـۀ محـدودی از فراینـدها و نقـش‌هـای شرکت‌کنندگان، نگرش ما به واقعیت مشخص می‌شود. با ایـن نگـاه اسـت کـه هالیـدی، فرانقش‌ها و لایه‌های معنایی را در هر بند مطرح می‌کند (همان: ۲۵-۲۷).

وقتی زبان، جهان را بازنمایی می‌کند، جهان بـه‌صـورت پدیـده‌هـای مجـزا شناسـایی می‌شود: فرایند، مشارکان و عناصر پیرامون. در میان این عوامـل، *فراینـد* نقـش محـوری دارد. فرایند، ناظر بر یک رخداد، کنش، حالت، احساس، کلام یا موجودیت است.

فرایندها به دو دستۀ اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند، کـه هـر یـک سـه فراینـد را در برمی‌گیرند. فراینـدهای اصـلی عبارتنـد از: «فراینـد مـادی»، «فراینـد ذهنـی» و «فراینـد رابطه‌ای». فرایندهای فرعی نیز عبارتند از: «فرایند رفتـاری»، «فراینـد کلامـی» و «فراینـد وجودی» (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۴۱-۴۲).

فرایند مادی، فعالیت‌های کنشی است که به انجام کاری، رخداد یـا واقعـه‌ای دلالـت دارد. این فرایند دارای یک شرکت‌کنندۀ اصلی «کنشگر» و یکی شرکت‌کنندۀ فرعی است که حضور آن اختیاری است و «هدف» است (همان: ۴۲). *فراینـد ذهنـی* بـه امـور حسـی، ذهنی و ادراکی مربوط می‌شود. شرکت‌کنندگان این فراینـد عبارتنـد از: «حـس‌گـر» کـه

فعالیتی حسی یا ادراکی را انجام می‌دهد و دیگری «پدیده» که در طی این فرایند درک یا حس می‌شود. *فرایند رابطه‌ای*، ارتباط بین دو چیز را بیان می‌کند. (غیاثیان و دیگران، ۱۳۷۹: ۵۰). این فرایند دو شرکت‌کننده دارد: یکی «حامل»، آنچه چیزی به آن مربوط می‌شود و یا اسنادی به آن داده می‌شود و دیگری «اسناد» یا «شاخص»، آنچه به حامل اسناد داده می‌شود (ایشانی و نعمتی قزوینی، ۱۳۹۲: ۶۵-۹۶).

فرایند رفتاری، فرعی و حد واسط فرایند مادی و ذهنی است که کنش‌ها و رفتارهای فیزیولوژیک و روان‌شناختی را در برمی‌گیرد. این فرایند فقط یک شرکت‌کننده به نام «رفتارگر» دارد. (سلطانی، ۱۳۹۲: ۱۲۱). *فرایند کلامی* شامل فعالیت‌هایی است که عمل «گفتن» را شامل می‌شود. این فعالیت‌ها دارای شرکت‌کننده‌هایی از قبیل گوینده، دریافت‌کننده و گفته (نقل قول) است. *فرایند وجودی* در میانهٔ دو فرایند رابطه‌ای و مادی قرار دارد و به وجود داشتن یا اتفاق افتادن یک چیز دلالت می‌کند. آنچه معنای وجود داشتن به آن داده می‌شود، «موجود» است. در این فرایند معمولاً یک «عنصر محیطی» نیز حضور دارد (ایشانی و نعمتی قزوینی، ۱۳۹۲: ۶۵-۹۶).

در واسطهٔ متن و کردار اجتماعی، کردار گفتمانی قرار دارد. مردم با استفاده از کردار گفتمانی برای تولید و مصرف متن از زبان استفاده می‌کنند. کردار گفتمانی به کمک متن می‌آید، تا کردار اجتماعی را شکل دهد و از آن شکل پذیرد (Fairclough, 1992: 71). کردار گفتمانی در بعد تفسیر متن مورد توجه قرار می‌گیرد. در این بعد، مفهوم بینامتنیت و بیناگفتمانیت از مفاهیم کلیدی است. فرکلاف معتقد است: «تحلیل بینامتنی مرز میان متن و کردار اجتماعی در این چارچوب تحلیلی متمرکز است. تحلیل بینامتنی از زاویهٔ کردار گفتمانی به متن می‌نگرد و در پی آثار کردار گفتمانی بر متن است» (همان: ۶۷). از نظر فرکلاف، تحلیل کردار اجتماعی در قالب تحلیل جنبه‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی یک رویداد ارتباطی صورت می‌گیرد (آقاجانی، ۱۳۹۰: ۷۸-۸۶). بُعد تبیین که کردار اجتماعی و بستر تولید، توزیع و مصرف متن را مورد توجه قرار می‌دهد، این سه بعد در حقیقت هم‌زمان با هم اتفاق می‌افتند و عامل تمایز رویکردهای انتقادی از توصیفی است و جنبهٔ انتقادی تحلیل فرکلاف را تأمین می‌کند.

تحلیل بافت تاریخی و اجتماعی تولید متن بوستان سعدی

عصر سعدی مقارن با حملهٔ مغول و حکومت ایلخانان بر قسمت اعظمی از ایران است. هجوم مغول و غلبه بر ایران، به نوعی تسلط قومی با فرهنگی متفاوت و شاید بتوان گفت: غلبهٔ منشی بدوی بر کشوری متمدن بود. این غلبه، تمام ساختارها و اصول اجتماعی و فرهنگی ایرانیان را متزلزل کرد و همهٔ ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی را دگرگون ساخت. حکومتی غیر ملی و غارتگر که هدفی جز بقای خود نداشت و برای حصول این هدف از هیچ کاری دریغ نمی‌کرد؛ حتی به کارگزاران و عاملان خود اعتمادی نداشت و ارزشی برای جان انسان‌ها قائل نبود. بی‌اعتمادی دستگاه حکومت موجب شد که هر فرصت‌طلب و منفعت‌جویی با تهمت به دیگری، جایگاه او را تصاحب کند و فقدان اصول و مقررات برای انتصاب افراد، راه را برای فاسدان بازمی‌گذاشت (صفا، ۱۳۷۳، ج۳، ب۱: ۹۴).

این ساختار حکومتی در میان خراج‌گذاران مغولان هم بی‌تأثیر نبود. صاحب‌قدرتان در هر ایالتی برای رسیدن به قدرت، دسیسه‌ای علیه مخالفان خود می‌چیدند و ایلخان را به برکناری دشمن یا حتی زندانی کردن و قتل او وامی‌داشتند. حکومت مغولان بر ایرانیان علاوه بر تأثیر در فرهنگ، در ساختار روابط اجتماعی نیز تأثیرگذار بود. رواج سعایت و تضریب در میان دولت‌مردان به حدی گسترده بود که به جز یکی از وزیران ایرانی مغولان، همه به قتل رسیدند (فولادی، ۱۳۸۳: ۲۸-۳۱). فقر و آشفتگی حاکم بر جامعه از جمله عوامل مؤثر در فضای علمی و ادبی این دوره بود. شرایطی که افراد را از هرگونه توجه به مسائل هنری و زیبایی‌شناسانه یا به طور کلی هر چیزی که فراتر از نیازهای اولیهٔ آنها بود، دور می‌کرد (صفا، ۱۳۷۳، ج۳، ب۱: ۳۰۱-۳۰۵).

علاوه بر مسائل مطرح‌شده، به دلیل بی‌توجهی صاحب‌قدرتان به شعر، شاعران که حکومت را به‌عنوان پشتیبان خود از دست داده بودند، به مردم روی آوردند و به مشکلات اجتماعی توجه کردند و به مشکلات اجتماعی توجه کردند و در نتیجه شعرشان جنبه‌ای اجتماعی یافت. این تغییر جهت، موجب رونق گرفتن قالب‌های شعری جدید شد. همچنین زبانی که مورد استفادهٔ شاعران قرار می‌گرفت تغییر کرد. قالب‌های تشریفاتی مانند قصیده و قطعه از رونق افتاد و غزل و رباعی که فاقد تسلسل معنایی است و مضامین آنها آزاد است قوت گرفت (فولادی، ۱۳۸۳: ۳۳-۳۶).

با وجود این دورهٔ فترت، شاعران و علمای بزرگی در این دوره زیسته‌اند. در این دوره، فعالیت‌های ادبی و فرهنگی مورد توجه قرار گرفت. این توجه به ادبیات و در نتیجه رشد این عرصهٔ فرهنگی را می‌توان تحت تأثیر چند عامل دانست: نخست، توجه به مشاغل دیوانی و رفت‌وآمد افراد صاحب‌قلم در دربارهای ایلخانان، حمایت‌های مالی درباریان از شاعران مداح و همچنین موج اعتراضات به حکومت کفار وحشی که سبب پیدایش نوعی از شعر هجوآمیز و به عبارتی شعر انقلابی شد. تعداد زیاد شاعران و نویسندگان در این دوره را می‌توان سند دیگری برای اثبات این رونق دانست (لین، ۱۳۹۰: ۳۲۹).

در میان شاعران و علمای دورهٔ ایلخانی، افرادی که دارای گرایش‌های صوفیانه بودند، رو به فزونی گذاشت؛ به صورتی که می‌توان حملهٔ مغول به ایران را باعث تقویت چشمگیر نهضت صوفیه دانست. هر چند این نهضت از پیش وجود داشت، بعد از حملهٔ مغول، رهبران بزرگی در میان صوفیان ظهور کردند. هجوم مغول، ویرانی زندگی مردم ایران و از بین رفتن شهرها، جامعه را دچار یأسی عظیم کرد و این فضای ناامید، مردم ایران را به دنیایی ماورای این جهنم زمینی سوق داد؛ جهانی که می‌توانست برای جامعهٔ نابودشدهٔ ایران، شروعی دوباره باشد (همان).

در زمان حملهٔ مغول و حکومت ایلخانان، مناطقی از ایران در دست حکومت‌های محلی بود که مطیع دولت مرکزی بودند. یکی از این حکومت‌های محلی، «اتابکان سلغری» بودند که از سال ۵۴۳-۶۸۶ ه.ق بر فارس تسلط داشتند. حکومت سلغریان، حکومتی استبدادی بود. روال حکومت این بوده است که عده‌ای به هر دلیلی از امتیازی خاص نسبت به سایرین برخوردار بودند. در چنین حکومتی، تمام سازوکار سیاسی فقط به سمت منافع طبقهٔ ممتاز بود (پاک مهر، ۱۳۸۷: ۸۹-۱۲۲).

شیراز در قرن هفتم، مجمعی از تضادهای آشکار بود. حضور پررنگ و قدرتمند عناصر دینی، غلبهٔ عاملان مذهبی و تعداد بی‌شمار مراکز دینی در کنار فسق، ریا، فساد، دزدی، بیکاری، شاهدبازی، فقر و نادانی، چالش‌برانگیز بود. کشمکشی که در اغلب متون مربوط به این دوره مشاهده می‌شود (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۳-۱۴).

سعدی در اوایل قرن هفتم در شیراز به دنیا آمد و در اواخر این قرن در همین شهر از دنیا رفت. حدود سال‌های ۶۲۰-۶۲۱، هنگامی که شیراز دچار آشوب شد و به

غارتگاهی برای مغولان و خوارزمشاهیان بدل گشت، سعدی برای ادامه تحصیل به بغداد رفت و هم‌زمان با تحصیل علم در نظامیهٔ بغداد، شاعری را نیز دنبال کرد (صفا، ۱۳۷۳، ج۳، ب۱: ۵۹۴). او بعد از فرونشستن آشفتگی‌های فارس و بعد از سی سال اقامت در بغداد و سفر به سرزمین‌های مختلف، در سال ۶۵۵ ه.ق به شیراز بازگشت (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۳۰). سعدی پس از بازگشت به شیراز به موعظه پرداخت و زندگی خود را صرف کاری کرد که در مدرسهٔ نظامیه بغداد برای آن تربیت شده بود. مواعظ پنجگانهٔ او را می‌توان نتیجهٔ این بعد از شخصیت او دانست (همان: ۶۱).

به دلیل فضای خطرناک و خفقان‌آور سیاسی در این دوره، بیشتر اندیشه‌های سیاسی سعدی در قالب تلویح و تمثیل بیان شده است. این بیان تمثیلی را می‌توان در بیشتر آثار قرن هفتم پیدا کرد؛ آثار کسانی مانند عبید زاکانی، حافظ و حتی کمی بعد جامی در «بهارستان». مضامین تربیتی مطرح‌شده در گلستان و بوستان، جنبه‌های مشترکی با اندیشه‌های متفکران عصر تجدد دارد؛ ازجمله «مردم‌محوری» که سعدی آن را در قالب لزوم حضور مردم برای وجود یک حکومت مطرح می‌کند. سعدی کتاب بوستان را با نگاهی آرمان‌گرایانه نسبت به جامعه پدید آورد و در این کتاب، جامعه و افرادش را آن‌طور که باید باشند، ترسیم نمود و خود در قالب یک مصلح اجتماع، انسان‌ها را با شالوده‌های اخلاقی و اجتماعی آشنا کرد.

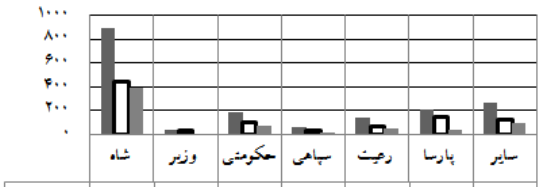
بررسی باب اول بوستان سعدی با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان

در این بررسی با مشخص کردن فرایندهای ۱۷۰۶ بند موجود در باب اول بوستان، امکان مقایسهٔ تعداد هر کدام از فرایندها فراهم شد. مشارکان اصلی هر بند مورد توجه قرار گرفته است. برای این کار، شخصیت‌های مطرح در باب اول به شش تیپ یا شخصیت اصلی تقسیم شده‌اند: شاه، وزیر، حکومتی، سپاهی، پارسا و رعیت.

تحلیل باب اول بوستان بر اساس فرانقش اندیشگانی با تأکید بر شخصیت‌های اصلی

سهم شاه از کنش‌های انجام‌شده بیشتر از سایر گروه‌هاست. این امر می‌تواند

نشان‌دهندهٔ مرکزیت شاه و نظام مرکز سالار و تمرکز مدار در گفتمان حکومتی بوستان باشد. در این متن یا شاه، کاری را انجام می‌دهد، یا صفتی به او نسبت داده می‌شود. شخصیت پارسا که نمایندهٔ گفتمان معنوی است، بیشترین کنش را بعد از شاه دارد. سایر گروه‌های جامعه (رعیت، سپاهی و حکومتی) نقش کمتری دارند.



	شاه	وزیر	حکومتی	سپاهی	رعیت	پارسا	سایر
مثبت	۸۹۷	۳۵	۱۸۳	۵۶	۱۳۵	۲۰۳	۲۶۲
منفی	۴۴۸	۲۹	۹۷	۳۲	۷۲	۱۴۶	۱۲۷
بی ارزش	۴۰۰	۲	۷۳	۱۹	۵۲	۴۰	۱۰۰

شکل ۱- نمودار ارزش‌گذاری فرایندهای شخصیت‌ها در باب اوّل بوستان

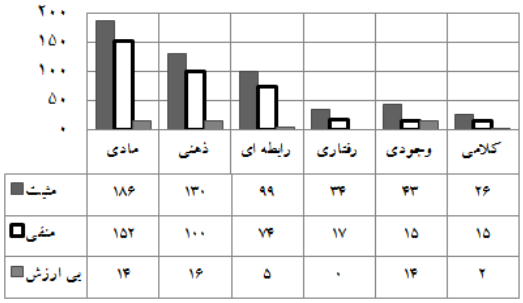
بر اساس شکل (۱)، سعدی به طرز محتاطانه‌ای همه اقشار جامعه را در عملکرد مثبت یا منفی سهیم می‌داند و هر گروه به میزان قدرتی که در انجام کارها دارند، مرتکب اعمال مثبت یا منفی می‌شوند. در نمودار، ستونی به نام «سایر» آمده است. این ستون به بندهایی اختصاص دارد که سعدی آنها را به افراد کاملاً ناشناس نسبت داده و یا به طور کلی حکمی را صادر کرده است که به گروه خاصی منسوب نیست. وجود چنین بندهایی را نیز می‌توان دلالتی دیگر بر محافظه‌کار بودن مؤلف دانست. همان‌طور که در نمودار آمده است، تعداد بندهایی که شامل این ویژگی‌ها هستند، بعد از شاه که دال مرکزی گفتمان مورد نظر ماست، بیشترین تعداد بند را در برمی‌گیرد.

محافظه‌کاری سعدی را باید با نگاهی گذرا به زمانه‌اش بررسی کرد. او کتابی سراسر پند را در دوره‌ای می‌نویسد که حکومت مغولان و در حقیقت غلبهٔ نیزه بر قلم است.

اگر پایبندی، رضا پیش‌گیر — وگر یک‌سواره، ره خویش گیر
فراخی در آن ملک و کشور مخواه — که دلتنگ بینی رعیت ز شاه
ز مستکبران دلاور بترس — از آن کو نترسد ز داور بترس

(سعدی، ۱۳۸۷: ۴۲)

چنان‌که گفته شد، در زمان نگارش بوستان، ایران محل تجلی تضادها و تناقض‌ها بود. زهدفروشی دین‌داران و ستمگری والیان موجب می‌شد نصیحت کردن گروه یا طبقه‌ای از جامعه به صورت مستقیم، کاری خطرناک و بی‌فایده به نظر رسد. به همین سبب سعدی پندهایش را هم به صورتی تلمیحی و در نتایج حکایات بیان می‌کند، هم افراد ناشناس را به‌عنوان مخاطب انتخاب می‌کند.



شکل ۲- نمودار کنش‌های شاه و ارزش‌گذاری این کنش‌ها

بیشترین بندهای متعلق به شاه از نوع مادی است. این نوع فرایندها که مبتنی بر انجام کاری است، در حقیقت عاملیت کنشگر خود را نشان می‌دهد. تعداد بالای فرایند مادی در میان فرایندهای متعلق به شاه، خبر از عاملیت بالای این شخصیت در نظر سعدی و کنشگری شاه در جامعه مورد نظر او دارد.

وگر پارسی باشدش زادبوم — به صنعاش مفرست و سقلاب و روم
هم آنجا امانش مده تا به چاشت — نشاید بلا بر دگر کس گماشت
(سعدی، ۱۳۸۷: ۴۴)

ملک با دل خویش در گفت‌وگوی — که دست وزارت سپارد بدو
... به عقلش بباید نخست آزمود — بقدر هنر پایگاهش فزود
(همان: ۴۶)

به تندی سبک دست بردن به تیغ — به دندان برد پشت دست دریغ
... نکونام را جاه و تشریف و مال — بیفزود و بدگوی را گوشمال
(همان: ۵۰)

فرایند دوم، ذهنی است و گویی سعدی شاه را دارای درصد بالایی از ادراک و احساس می‌داند. در بندهای دارای فرایند ذهنی، شخصیت شاه در ارتباط با سایر ارکان جامعه مطرح می‌شود و سعدی نشان می‌دهد که شاه، فردی به دور از جامعه نیست و در ارتباط با جامعه معنی پیدا می‌کند.

طبیعت شود مرد را بخردی — به امید نیکی و بیم بدی
گر این هر دو در پادشه یافتی — در اقلیم و ملکش پنه یافتی
که بخشایش آرد بر امیدوار — به امید بخشایش کردگار
گزند کسانش نیاید پسند — که ترسد که در ملکش آید گزند
(سعدی، ۱۳۸۷: ۴۲)

نکو بایدت نام و نیکو قبول — نکودار بازارگان و رسول
بزرگان مسافر بجان پرورند — که نام نیکویی به عالم برند
... غریب آشنا باش و سیاح‌دوست — که سیاح جلاب نام نکوست
نکودار ضیف و مسافر عزیز — وز آسیبشان برحذر باش نیز
ز بیگانه پرهیز کردن نکوست — که دشمن توان بود در زی دوست
(همان: ۴۴)

فرایند رابطه‌ای، جایگاه سوم را در میان بندهای مربوط به شاه دارد. حضور تعداد بالای آنها در بندهای شاه، خبر از این امر دارد که سعدی جمله‌های بسیاری را به وصف و معرفی شاه پرداخته و محتوای کلام خود را به او اختصاص داده است. در این وصف و معرفی‌ها، نیت تعلیم نیز به وضوح مشاهده می‌شود. بوستان، کتابی است که سعدی آن را به قصد تقدیم کردن به اتابکان زنگی سروده و می‌کوشد به آنان درس زندگی بیاموزد. روی سخن سعدی با شخصی است که حاکم منطقه‌ای مهم در زمان خود است و آموزش او در فنون کشورداری، از مهم‌ترین امور به حساب می‌آید. سعدی در بندهای رابطه‌ای خود سعی دارد احکامی کلی دربارهٔ شاهی موفق و سعادتمند ارائه کند و مخاطب را از پیمودن مسیر ظالمان بازدارد.

برو پاس درویش محتاج دار — که شاه از رعیت بود تاج‌دار
رعیت چو بیخند و سلطان درخت — درخت، ای پسر باشد از بیخ سخت

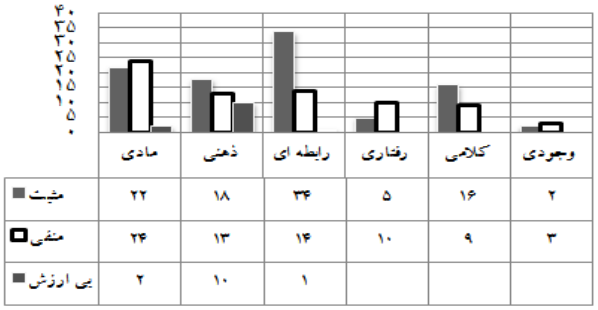
مکـــن تـــا تـــوانی دلِ خلـــق ریـــش و گر می‌کنی، مـی‌کنـی بـیخ خـویش
(سعدی، ۱۳۸۷: ۴۲)

درشـــتی و نرمـــی بهـــم در بـــه اســـت چو رگ‌زن[1] که جراح و مرهم‌نه اســت
(همان: ۴۵)

بـــه شـــهری درآمـــد ز دریـــا کنـــار بزرگـــی در آن ناحیـــت شـــهریار
کـه طبعـی نکونـامی انـدیش داشـت سـر عجـز بـر پـای درویـش داشـت
(همان: ۴۶)

بندهایی که به سرانجام بد ستمگران اشاره می‌کند، دارای ارزش‌گذاری منفـی اسـت. در نمودار کنش‌های شاه مشاهده می‌شود که در کنار بندهای دارای بـار ارزشـی مثبـت، بندهای منفی حضور دارد. این بسامد را می‌توان به شیوهٔ تربیتی سعدی نسـبت داد. بـه همان اندازه که ترسیم سرانجام خوش برای شاهی عادل در پـرورش شـاه اهمیـت دارد، ترساندن او از گرفتار شدن به عاقبت ظالمان نیز دارای اهمیت است.

یکـی عاطفـت سـیرت خـویش کـرد درم داد و تیمـــار درویـــش کـــرد
... سـرآمد بـه تأییـد ملـک از سـران نهادنـــد ســـر بـــر خطـــش ســـروران
دگر خواست کافزون کند تخت و تـاج بیفـــزود بـــر مـــرد دهقـــان خـــراج
... سـتیز فلـک بـیخ و بـارش بکنـد سـم اسـبِ دشـمن دیـارش بکنـد
(همان: ۶۰-۶۱)



شکل ۳- نمودار کنش‌های حکومتی و ارزش‌گذاری این کنش‌ها

۱.فستاد

در این پژوهش، شخصیت‌هایی که در دستگاه حکومت مشغول به کار هستند، با عنوان «حکومتی» بررسی شده‌اند. از ملزومات ادارهٔ حکومت، حضور افرادی است که در کنار شاه به ادارهٔ امور رسیدگی می‌کنند و در مواقع لزوم او را در تصمیم‌هایش یاری می‌دهند. در بررسی اعضای نظام حکومت، شخصیت‌های «وزیر» و «سپاهی» جدا شده و به صورت مجزا بررسی شده است.

کنشگر حکومتی بیشتر در بندهای رابطه‌ای وصف شده است. بسامد بند دارای بار ارزشی مثبت در میان بندهای مربوط به حکومتیان، تفاوت زیادی با بند منفی دارد. این اختلاف نشان می‌دهد که سعدی، اعضای نظام حکومت را مثبت معرفی می‌کند و در حقیقت می‌کوشد آنها را به سویه‌ای مثبت هدایت کند؛ در حالی که در بندهای مادی که با اختلاف یک بند مقام دوم را در کنش‌های حکومتی‌ها دارد، تعداد بندهای منفی بیشتر از مثبت است و این تقسیم‌بندی ریشه در اختلاف عملکرد این قشر و وظیفهٔ اصلی آنها دارد. اعضای حکومت که باید شاه را در آبادانی جامعه یاری کنند و در حقیقت بدون وجود آنها، ادارهٔ جامعه توسط یک فرد غیر ممکن است، در سطح نظری و در مقام وصف و معرفی وجهه‌ای مثبت داشته، اما در حقیقت عملکردی مخالف وظیفهٔ خود دارند.

فرایند ذهنی دربارهٔ شخصیت حکومتی نیز مانند تمامی متن، تعداد زیادی دارد و نشان از توجه سعدی به احساس و فکر این طبقه دارد. حتی دربارهٔ دسته‌ای از جامعه که شاید فقط تابع دستورات هستند نیز این نوع فرایندها دارای اهمیت است. در چنین بندهایی، ارزش‌گذاری به صورت تقریباً مساوی صورت گرفته و حتی تعداد بندهای فاقد ارزش مشخص نیز قابل توجه است. بندهای بدون ارزش در حقیقت بندهایی هستند که فاعل آنها امری را درک کرده و نمی‌توان برای آن ارزش خاصی قائل شد. تعداد بالای چنین بندهایی دربارهٔ شخصیت حکومتی می‌تواند نشان‌دهندهٔ این امر باشد که این گروه از اعضای جامعه تا حدی دریافت‌کننده و تماشاگر جامعه هستند و به نوعی در میانهٔ حکومت و مردم ایستاده و اعمال آنان را نظاره می‌کنند؛ بدون اینکه بتوانند قضاوتی دربارهٔ آن داشته باشند.

فرایند کلامی در بندهای متعلق به شخصیت حکومتی، بسامد بالایی دارد. در چنین

بندهایی می‌توان درصد بالای بندهای مثبت را مشاهده کرد. این نوع ارزش‌گذاری نشان می‌دهد که خدمت‌گزاری، صادق و درستکار است که حقیقت را بر زبان بیاورد و سعی در نصیحت بالادستی خود داشته باشد؛ ویژگی‌ای که در بیشتر سیاست‌نامه‌ها شاهد آن هستیم. خدمت‌گزاری صادق که پادشاه را به مسیر درست هدایت می‌کند.

ندیمی زمین ملک بوسه داد — که ملک خداوند جاوید باد
در این شهر مردی مبارک‌دم است — که در پارسایی چنویی کم است
... بخوان تا بخواند دعایی بر این — که رحمت رسد ز آسمان بر زمین
بفرمود تا مهتران خدم — بخواندند پیر مبارک‌قدم
برفتند و گفتند و آمد فقیر — تنی محتشم در لباسی حقیر

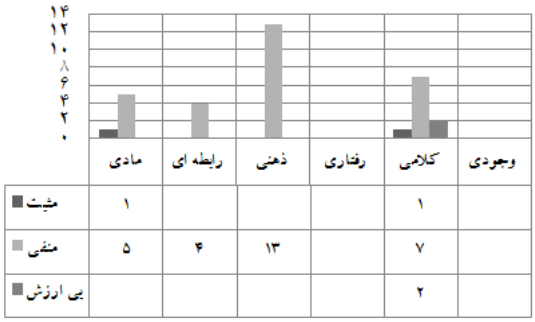
(سعدی، ۱۳۸۷: ۶۴)

در بندهای رفتاری، کفهٔ عملکرد منفی بیشتر است. ریشهٔ این قضاوت سعدی را می‌توان در تفاوت آنچه باید یک فرد در خدمت حکومت انجام دهد و آنچه حقیقتاً انجام می‌دهد دانست. فرایند رفتاری که به کنش‌های فیزیولوژیک انسان توجه دارد، در بندهای مختص به شخصیت‌های حکومتی بازخوردی مثبت ندارد و در حقیقت این افراد از نظر سعدی در کنش‌ها دچار ضعف عمل هستند.

این حقیقت با توجه به عملکرد کارگزاران دولت در زمان سعدی به راحتی قابل درک است. شیراز در زمانی که سعدی دوباره به وطن بازمی‌گردد و مشغول سرودن بوستان می‌شود، شاید از سایر مناطق ایران به مراتب امن‌تر و آرام‌تر باشد؛ اما اوضاع چندان مساعدی ندارد. بسیاری از افراد کاردان و عادل که در دربار مغول دستی در کار داشتند، قربانی دسیسه‌چینی‌های جناح‌گرایانه و طمع خام افراد خودخواه شدند. رواج این فساد در فرهنگ فارس موجب شد تلاش هیچ‌کدام از حاکمان این منطقه برای بهبود اوضاع، سودی نداشته باشد (لین، ۱۳۹۰: ۱۹۲-۱۹۴).

عمل گر دهی مرد منعم شناس — که مفلس ندارد ز سلطان هراس
چو مفلس فروبرد گردن به دوش — از او برنیاید دگر جز خروش
چو مشرف دو دست از امانت بداشت — بباید بر او ناظری برگماشت
ور او نیز درساخت با خاطرش — ز مشرف عمل برکن و ناظرش

خـــداترس بایـــد امانـــت‌گـــزار　　امـین کـز تـو ترسـد، امیـنش مـدار
بیفشـــان و بشـــمار و فـــارغ نشـــین　　کـــه از صـــد یکـــی را نبینـــی امـــین
(سعدی، ۱۳۸۷: ۴۴)



شکل ۴- نمودار کنش‌های وزیر و ارزش‌گذاری این کنش‌ها

در بوستان برخلاف انتظار، سهم وزیر در تعداد بندها کم است و فقط در یک باب بـه مسئلهٔ نقش وزیر در وضعیت کشور توجه شده است. بر اساس نمودار کـنش‌هـای وزیـر، مشاهده می‌کنیم که تعداد بندهای ذهنی بیشتر از همه است و بعد از آن فرایند کلامـی است. بر این اساس می‌توانیم وزیر را همانند سایر اعضای نظام حکومتی، فردی مشـاور و محل صحبت بدانیم، نه نیرویی عامل و کنشگر. تفاوت آشکار بنـدهای مثبـت و منفـی و در حقیقت حضور پررنگ بندهای منفی در کـنش‌هـای مربـوط بـه وزیـر آشـکار اسـت. سعدی، چهره‌ای منفی از شخصیت وزیر نشـان مـی‌دهـد و ایـن نمـود منفـی بـه نـوعی پنهان‌کنندهٔ نقش فعال و مثبـت وزرای ایرانـی دورهٔ مغـول اسـت. غیـر از بـاب اول کـه اختصاص به موضوع حکومت دارد نیز نام چندانی از وزیران نمی‌شنویم. اما تصویری کـه از این مقام مهم دولتی ارائه می‌شود، وجههٔ مثبت‌تری دارد.

مطالعهٔ بافت تاریخی نیز نشان می‌دهـد کـه مغـولان بـه دلیـل ناآشـنایی بـا قواعـد کشورداری و فرهنگ ایرانی، از وزیران ایرانی در ادارهٔ امور کشور استفاده می‌کردنـد. ایـن وزیران، بزرگ‌ترین پشتیبان‌های مردم ایران و فرهنگ ایرانی بودند که با اقداماتی ماننـد ساخت بناهای بسیار و تشویق‌های مالی و حمایت‌هـای اجتمـاعی علمـا و فضـلا، کمـک زیـادی بـه رواج علـم و ادب کردنـد (فـولادی، ۱۳۸۳: ۳۶-۳۸). بـرادران جـوینی، خواجـه

نصیرالدین طوسی و خواجه رشیدالدین فضل الله همدانی از جمله این وزیران هستند که نقش مهمی در آبادانی کشور و همچنین مهار گفتمان فکری - فرهنگی غیر مدنی مغول داشتند. مهار این گفتمان باعث توجه به علم و نخبه‌پروری، رعایت اصل کفاف و ساده‌زیستی شد. همچنین تلاش این افراد برای دور کردن ایلخانان از ظلم و غارتگری موجب تأمین امنیت و بهبود شرایط جامعه در این زمان شد (رضوی، ۱۳۸۸: ۹۳-۱۰۸).

سعدی در حکایت «در تأخیر و تدبیر در سیاست» به صورت کامل به موضوع وزیر شایسته یا نابکار می‌پردازد و در نهایت تدبیر شاه را موجب بر سر کار ماندن وزیر عادل و آبادانی کشور می‌داند. اما تصویر وزیرِ پسندیدهٔ سعدی نیز با ذهنیت مخاطب امروز دربارهٔ فردی لایقِ مقامِ وزارت متناسب نیست. برای مثال فردی که روزی از راه دریا وارد سرزمینی می‌شود و سلوک درویشی‌اش او را نزد شاه عزیز می‌کند، با وجود اثبات اتهام نظربازی‌اش، کار خود را توجیه می‌کند و برقرار می‌ماند. وزیر پیشین که ضد قهرمان حکایت سعدی است، بدی‌ای جز رساندن خبر نظربازی درویش به شاه ندارد. اما سعدی او را محکوم می‌کند، تمام خدمات قبلی او را نادیده می‌گیرد و از آبادانی قبل از ورود درویش، سهمی برای او قائل نمی‌شود. سعدی با فرایندهایی مانند نام‌دهی، وزیر مورد نظر خود را که در ابتدای حکایت از پارسایان و صوفیان معرفی می‌شود، مشروعیت می‌بخشد.

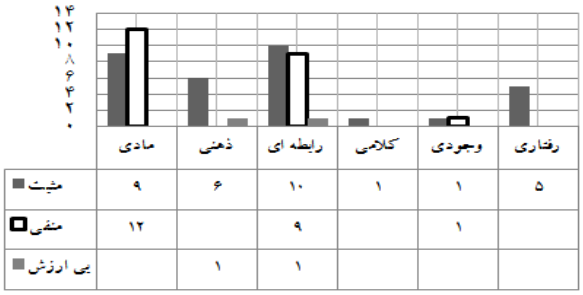
امری که در بوستان و همچنین گلستان به وضوح شاهد آن هستیم، پیش‌فرض دانستن درست‌کاری زاهدان و درویشان است که نشان از قدرت گفتمان صوفیه در زمان سعدی می‌دهد. قدرتی که تا ارکان دولت پیش آمده و عملکرد حکومت را تحت تأثیر قرار داده است.

به شهری درآمد ز دریا کنار — بزرگی در آن ناحیت شهریار
که طبعی نکونامی‌اندیش داشت — سر عجز بر پای درویش داشت
... نکونام را جاه و تشریف و مال — بیفزود و بدگوی را گوشمال
به تدبیر دستور دانشورش — به نیکی بشد نام در کشورش

(سعدی، ۱۳۸۷: ۴۶-۵۰)

بر اساس نمودار پراکندگی فرایندها در بندهای مختص به وزیر، فرایند ذهنی بیشترین

تعداد را به خود اختصاص داده و در حقیقت وزیر، فردی حسگر و دریافت‌کننـده ترسـیم شده است.



شکل ۵- نمودار کنش‌های سپاهی و ارزش‌گذاری این کنش‌ها

سپاهی شخصیتی است که سعدی در حکایت‌ها و گـزاره‌هـای آخـر بـاب اول بـه آن می‌پردازد و او را فردی معرفی می‌کند که باید مورد تشـویق و تنبیـه قـرار بگیـرد، تـا از سرزمین شاه محافظت کند.

در نگاهی به نمودار کنش‌هـای سـپاهی مشـاهده مـی‌کنـیم کـه تعـداد افعـال ایـن شخصیت به نسبت تأکیـد سـعدی بـر آن، کـم اسـت. در ایـن تعـداد از بنـدها، درصـد فرایندهای مادی که شاید بارزترین کنش مورد انتظار از سپاه است، تفاوتی به اندازهٔ یک بند با بندهای رابطه‌ای دارد. سعدی به همان اندازه که به کنش‌های سپاهیان می‌پردازد، آنها را وصف و معرفی می‌کند. در مقایسهٔ این دو نوع فرایند در کنشگر سپاهی مـی‌تـوان مشاهده کرد که تعداد بندهای مثبت و منفی در فرایند رابطه‌ای به یـک انـدازه و حتـی یک بند مثبت بیشتر از منفی است. اما در بندهای مادی، تعـداد بنـدهای منفـی بسـامد بیشتری دارد.

بـــه دنبـــال غـــارت نرانـــد ســـپاه — کـــه خـــالی بمانـــد پـــس پشـــت شـــاه
ســـــپه را نگهبـــــانی شـــــهریار — بـــــه از جنـــگ در حلقـــهٔ کـــارزار
... یکی را که دیدی تو در جنگ پشت — بکـش گـر عـدو در مصـافش نکشـت
مخنـــث بـــه از مـــرد شمشـــیرزن — کـــه روز وغـــا ســـربتابد چـــو زن

چه خوش گفت گرگین به فرزند خویش — چو بربست قربان[1] پیکار و کیش
اگر چون زنان جست خواهی گریز — مرو آب مردان جنگی نریز
سواری که بنمود در جنگ پشت — نه خود را که نام‌آوران را بکشت
شجاعت نیاید مگر ز آن دو یار — که افتند در حلقهٔ کارزار
دو همجنس همسفرهٔ همزبان — بکوشند در قلب هیجا بجان
که ننگ آیدش رفتن از پیش تیر — برادر به چنگال دشمن اسیر
چو بینی که یاران نباشند یار — هزیمت ز میدان غنیمت شمار
... حذر کار مردان کارآگه است — یزک سد رویین لشکرگه است

(سعدی، ۱۳۸۷: ۷۴-۷۶)

فرایند ذهنی، مقام سوم بندهای مربوط به سپاهیان را دارد. در این بندها، سعدی به سراغ احساسات سپاهیان می‌رود و از ترس و شجاعت آنها سخن می‌گوید. ترسشان را سرزنش می‌کند و تا اندازه‌ای شجاعتشان را منوط به توجه شاه به آنها می‌داند.

دلاور که باری تهور نمود — بباید به مقدارش اندر فزود
که بار دگر سر نهد بر هلاک — ندارد ز پیکار یأجوج باک
سپاهی در آسودگی خوش بدار — که در حالت سختی آید به کار

(همان: ۷۴)

فرایند رفتاری سپاهیان که کنشی همراه احساس است، کاملاً مثبت توصیف شده است. سعدی سپاهیانی را بیشتر می‌ستاید که ادراک و احساس خود را در کنش‌های خود دخیل می‌دانند. بندهایی که سخن از شجاعت و تدبیر سپاهیان است، خبر از توانایی آنان در جنگ‌آوری می‌دهد. تجربه از جمله مهم‌ترین صفاتی است که سعدی برای سرداران سپاه ذکر می‌کند. او تجربهٔ سپاهیان در جنگ را مهم‌تر از زورِ بازوی آنها می‌داند؛ اندیشه‌ای که در زمان غلبهٔ مغول و پیروزی زور بر تفکر به نوعی ساخت‌شکن به نظر می‌رسد.

به پیکار دشمن، دلیران فرست — هزبران به آورد شیران فرست

---

۱. تسمه‌ای باشد که در ترکش دوخته حمایل وار در گردن اندازند به طوری که ترکش پس دوش می‌ماند و گاهی سواران کمان خود را در آن نگاه دارند. جای کمان (فرهنگ فارسی معین).

به رأی جهان‌دیدگان کار کن — که صید آزموده‌ست گرگ کهن
نترس از جوانان شمشیرزن — حذر کن ز پیران بسیار فن
جوانان پیل‌افگنِ شیرگیر — ندانند دستان روباه پیر
... چو پرورده باشد پسر در شکار — نترسد چو پیش آیدش کارزار

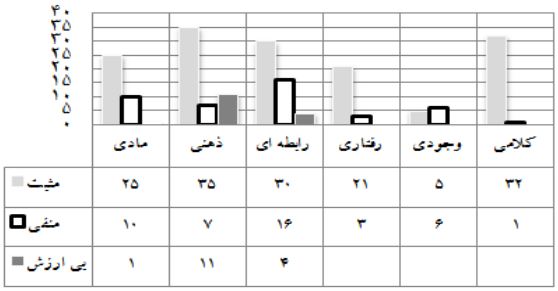
(سعدی، ۱۳۸۷: ۷۵)

در بندهای کلامی در حقیقت سعدی جایی برای سخن گفتن سپاهیان در نظر نمی‌گیرد و حضور فیزیکی آنان را بیشتر مورد توجه قرار می‌دهد. در این مقایسه می‌توان نگاه نتیجه‌گرای سعدی به لشکریان را مشاهده کرد. سپاهی را نواختن یا تنبیه کردن برای حفظ قلمرو است. سپاهی‌ای مورد تأیید است که برای شاه، جان‌فشانی کند. در نظام قدرتی که سعدی ترسیم می‌کند، تمام عناصر برای حفظ قدرت و حکومت فدا می‌شود.

کنون دست مردان جنگی ببوس — نه آنگه که دشمن فروکوفت کوس
سپاهی که کارش نباشد به برگ — چرا روز هیجا نهد دل به مرگ؟
نواحی ملک از کف بدسگال — به لشکر نگه‌دار و لشکر به مال

(همان: ۷۴-۷۵)

با در نظر گرفتن بافتی که سعدی در آن به سرودن بوستان رومی‌آورد، اهمیت سپاهیان بیشتر از آن است که سعدی به آن می‌پردازد. سعدی که حملهٔ چنگیز را به ایران دیده و در هنگامهٔ حملهٔ هولاکو، مشغول نگارش دومین شاهکار خود گلستان بوده است (موحد، ۱۳۷۸: ۵۰-۵۱)، به جای آنکه توجه بیشتری به نیروی سپاهیان در حکومت کند، در بیشتر حکایات، شاه را از لشکرکشی برحذر می‌دارد و می‌کوشد مخاطب خود را راضی کند با تدبیر و سیاست، راه بهتری از جنگ برای فتح سرزمین‌ها بیابد.



	مادی	ذهنی	رابطه ای	رفتاری	وجودی	کلامی
مثبت	۲۵	۳۵	۳۰	۲۱	۵	۳۲
منفی	۱۰	۷	۱۶	۳	۶	۱
بی ارزش	۱	۱۱	۴			

شکل ۶- نمودار کنش‌های پارسا و ارزش‌گذاری این کنش‌ها

عنوان پارسا در تقسیم‌بندی انجام‌شده، دسته‌ای از افراد را در برمی‌گیرد که دارای مقامی معنوی هستند؛ مانند درویش، پارسا، بزرگان و مانند آن. این نوع کنشگران در مرکز گفتمان معنوی قرار دارند و هنگامی که حکومت، عادل و درست‌کار است، همراه آن می‌شوند (حکایت اتابک تکله) (سعدی، ۱۳۸۷: ۵۵) و هنگامی که رو به بی‌عدالتی می‌آورد، در مقابل آن می‌ایستند (حکایت مرزبان ستمگر و زاهد) (همان: ۵۶-۵۷).

چنان‌که در شکل (۶) آشکار است، تعداد فرایندهای ذهنی بیشتر از سایر فرایندها است. این بازنمایی از شخصیت پارسا نشان می‌دهد که سعدی این طبقه از جامعه را که در زمان او بسیار مورد توجه و اعتماد بودند (لین، ۱۳۹۰: ۳۲۹) و شاید بتوان خود سعدی را از این دسته به شمار آورد، بیشتر موظف به درک و احساس امور و در نهایت نصیحت اطرافیان می‌داند. تعداد فرایندهای مادی و رفتاری که خبر از کنش و عملی می‌دهند، در بندهای مختص به پارسایان کمتر است و تأکید بیشتر سعدی بر اندیشهٔ این گروه است.

شنید این سخن عابد هوشیار — برآشفت و گفت: ای ملک، هوش‌دار
وجودت پریشانی خلق از اوست — ندارم پریشانی خلق دوست
تو با آن که من دوستم، دشمنی — نپندارمت دوستدار منی
چرا دوست دارم به باطل منت — چو دانم که دارد خدا دشمنت

(سعدی، ۱۳۸۷: ۵۷)

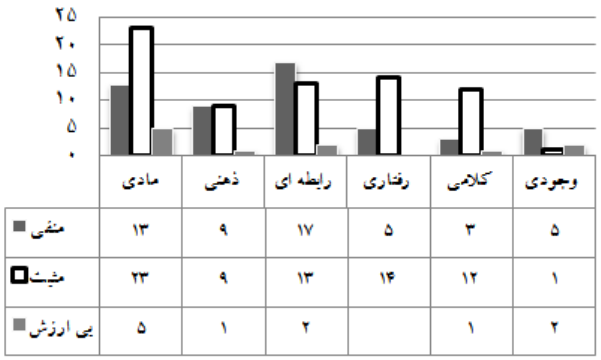
فرایند رابطه‌ای از نظر فراوانی و بسامد، مقام دوم را دارد. مؤلف به معرفی و وصف پارسایان می‌پردازد و شخصیت آنها را برای مخاطب خود شرح می‌دهد.

در بررسی ارزش‌گذاری بندهای مربوط به پارسایان، سهم عمده‌ای از بندها دارای بار ارزشی مثبت است. همان‌طور که انتظار آن می‌رود، این گروه از اشتباهات مبرا شده‌اند و نمودی متعالی دارند. بالاترین تعداد بندهای منفی به فرایند رابطه‌ای اختصاص دارد. با توجه به متن، این بندها مربوط به گفته‌هایی است که شخصی بدخواه درباره درویشی سخنی می‌گوید و سعدی در نهایت طرف درویش را گرفته، کارهای او را توجیه می‌کند. سایر بندهای منفی نیز دسیسه هستند و پارسا از تمام بدگویی‌ها سربلند بیرون می‌آید.

... ز خصمت همانا که نشنیده‌ام — نه آخر به چشم خودم دیده‌ام
کز این زمرهٔ خلق در بارگاه — نمی‌باشدت جز در اینان نگاه
بخندید مرد سخنگوی و گفت — حق است این سخن، حق نشاید نهفت

در اینـــان بـــه حســـرت چـــرا ننگـــرم؟ | کـــه عمـــر تلـــف‌کـــرده یـــادآورم
... چو دانشـور ایـن در معنـی بسـفت | بگفت این کز این بِه محال است گفت
در ارکـــان دولـــت نگـــه کـــرد شـــاه | کز این خوب‌تـر لفـظ و معنـی نخـواه
کسـی را نظـر سـوی شـاهد رواسـت | که داند بدین شـاهدی عـذر خواسـت

(سعدی، ۱۳۸۷: ۴۹-۵۰)



	مادی	ذهنی	رابطه ای	رفتاری	کلامی	وجودی
منفی	۱۳	۹	۱۷	۵	۳	۵
مثبت	۲۳	۹	۱۳	۱۴	۱۲	۱
بی ارزش	۵	۱	۲		۱	۲

شکل ۷- نمودار کنش‌های رعیت و ارزش‌گذاری این کنش‌ها

رعیت، مردم یا هر عنوانی که به قشر عادی و بدون قدرت جامعه تعلق مـی‌گیـرد، در باب اول بوستان نمودی قدرتمند و آشکار ندارد. با توجه به اینکه بیشـتر جامعـه را ایـن قشر تشکیل می‌دهد، سهمی که این دسته در کل بندهای این متن دارند، کم است.

بسامد بالای فرایندهای مادی نشان می‌دهد که رعیت هنگام عمل بی‌کار نمی‌نشـیند و خوب یا بد، کاری می‌کند. تفاوت ده‌تایی بندهای مثبت در مقابل بندهای منفی، حتـی جانب‌داری سعدی از کنش‌ها و واکنش‌های رعیت را نیز نشان مـی‌دهـد؛ رعیتـی کـه از ظالمی می‌گریزد و یا می‌ماند و پس از تحمل سختی انتقام می‌گیرد، کاری ناپسند انجـام نداده است.

فرایند رفتاری نیز در بندهای متعلق به رعیت سهم قابل توجهی دارد. این نوع فرایند دربارهٔ رعیت بیشتر مثبت ارزیابی شده و سعدی رفتار بیشتر مردم و واکنش‌های مبتنـی بر احساس و ادراک اکثریت جامعه را محکوم نمی‌کند؛ وقتی از ظلم خروش برمی‌آورند و یا به خاطر امنیت در جامعه با خیال آسوده به خواب می‌روند.

چنان خسب کاید فغانت به گوش — اگر دادخواهی برآرد خروش
که نالد ز ظالم که در دور توست؟ — که هر جور کو می‌کند جور توست
... اگر خوش بخسبد ملک بر سریر — نپندارم آسوده خسبد فقیر
وگر زنده دارد شب دیرتاز — بخسبند مردم به آرام و ناز

(سعدی، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۴)

از منظر فرایند رابطه‌ای با در نظر گرفتن مخاطب (شاهان)، نمایشی مثبت و منفی از رعیت و شناخت زیردستِ درستکار از نابکار ارائه شده است. حتی با توجه به بیشتر بودن بندهای منفی مشاهده می‌کنیم که سعدی کوششی در بی‌خطا جلوه دادن مردم ندارد و در میان آنها از دزدان و گناه‌کاران سخن می‌گوید.

... چه خوش گفت بازارگانی اسیر — چو گردش گرفتند دزدان به تیر
چو مردانگی آید از رهزنان — چه مردان لشکر چه خیل زنان

(همان: ۴۳)

غریبی که پر فتنه باشد سرش — میازار و بیرون کن از کشورش
... وگر پارسی باشدش زادبوم — به صنعاش مفرست و سقلاب و روم
هم آنجا امانش نده تا به چاشت — نشاید بلا بر دگر کس گماشت
که گویند برگشته باد آن زمین — کز او مردم آیند بیرون چنین

(همان: ۴۴)

بندهای ذهنی رعیت تعداد کمی دارند و همچنین بندهای مثبت و منفی آن به یک اندازه توزیع شده است. در ادامه، فرایند فرعی کلامی نیز که در میانهٔ فرایند ذهنی و رابطه‌ای قرار دارد و پایهٔ اصلی آن از اندیشهٔ گوینده برمی‌خیزد، در بندهای مربوط به رعیت تعداد کمی دارد؛ هر چند غالب سخنان رعیت، مثبت تلقی شده است. می‌توان در بررسی این دو فرایند، سعدی را متفکری دانست که چندان توجه و تأکیدی بر اندیشه و احساس مردم ندارد.

میازار عامی به یک خردله — که سلطان شبان است و عامی گله
چو پرخاش بینند و بیداد از او — شبان نیست گرگ است بیداد از او

(همان: ۵۹)

ریشهٔ این نگرش نسبت به اندیشه و تصمیم مردم را شاید بتوان در باورهای جبرگرایی حاکم بر بافت فرهنگی زمانهٔ سعدی دانست. معتزله و اشاعره در طول تاریخ بر سر این مسئله مشغول نزاع بوده و حمایت دستگاه خلافت بغداد از تفکر اشعری و وابستگی حکومت‌های موجود در ایران به بغداد، باعث تقویت اندیشهٔ جبرگرایی و منفعل جلوه دادن انسان به‌ویژه قشر ضعیف جامعه شد. سعدی، نظریه‌ای قدیمی دربارهٔ حضور حاکم عادل و ظالم را مطرح می‌کند؛ نظریه‌ای که حاکم عادل را لطف خدا بر مردم یک سرزمین و حاکم ظالم را خشم خداوند می‌داند. سعدی، عدالت پادشاهان را دارای منشأ الهی می‌داند؛ در حقیقت وجود عدالت یا ظلم، خواست خداست و ارادهٔ آدمی در آن تأثیری ندارد (تنکابنی، ۱۳۸۲: ۳۲-۳۸).

... به قومی که نیکی پسندد خدای — دهد خسروی عادل و نیکخواه
چو خواهد که ویران شود عالمی — کند ملک در پنجهٔ ظالمی
(سعدی، ۱۳۸۷: ۵۹)

... بباید چنین دشمنی دوست داشت — که می‌دانمش دوست بر من گماشت
اگر عز و جاه است و گر ذل و قید — من از حق شناسم، نه از عمر و زید
(همان: ۱۱۰)

نتیجه‌گیری

مقایسه و تحلیل داده‌های حاضر نشان می‌دهد که سعدی، شخصیت فرمانروا را رکن اصلی جامعه می‌داند و بیشترین عاملیت و قدرت را به او اختصاص می‌دهد. سعدی قدرت و تسلط فرمانروا را محکوم نمی‌کند و قصد مبارزه و تغییر آن را ندارد. کوششی که او به عنوان یک مصلح اجتماعی برای بهبود اوضاع اجتماع خود انجام می‌دهد، سعی‌ای برای هدایت این فرادستان به سوی مسیری است که به نظرش درست می‌آید. در مقابلِ فرمانروا که در مرکز گفتمان حکومتی قرار دارد، پارسا به عنوان نمایندهٔ گفتمان معنوی دیده می‌شود. شخصیت پارسا در سراسر بوستان، سویهٔ عدالت و حق است و نمودی مثبت دارد. سعدی با ایجاد تقابل درویش و پادشاه، چنین می‌نمایاند که پادشاه حقیقی، حکومت راستین خود را با کمک دین حقیقی به دست می‌آورد. با این

نگاه می‌توان سعدی را پشتیبان گفتمان معنوی و بوستان را متنی در راستای بازتولید و حفظ این گفتمان دانست.

هر چند در بوستان، رعیت، فلسفهٔ وجود حکومت است، به اندیشهٔ او توجهی نمی‌شود. البته در سرتاسر متن، ظلم به رعیت محکوم و توجه و مراقبت از مردم توصیه می‌شود. این عدالت و مراقبت به مثابهٔ تضمینی برای بقای حکومت است. سعدی دربارهٔ حکومت، یک نظام نظری ارائه نمی‌کند و البته در کل متون ادبی کلاسیک نیز چنین نظریه‌ای مشاهده نمی‌شود. نبود نظریه‌ای مدون دربارهٔ حکومت در ایران پس از اسلام و تا قبل از دوران مدرن، ریشه در حضور دائمی حکومت مطلق فرمانروا دارد. در نهایت می‌توان بوستان سعدی را متنی در جهت حفظ ساختار حکومت زمانهٔ خود و نه در برابر آن دانست؛ هر چند اصلاحات بسیاری برای بهبود اوضاع جامعه ارائه می‌دهد.

همچنین با توجه به پژوهش‌های پیشین، با مقایسه انتقادی تحلیل گفتمان حکومتی در گلستان و بوستان سعدی به این نتیجه می‌رسیم که سعدی در بوستان، قدرت و عاملیت بیشتری برای فرمانروا قائل است. وزیرانِ بوستان، برخلاف گلستان، نقش مؤثری ندارند و شاه برای ارتباط با گفتمان غیر حکومتی نیازی به واسطه ندارد. سایر ملازمان دربار مانند قاضی و منجم هم نقش کم‌رنگ‌تری نسبت به گلستان دارند. اما سپاهیان دقیقاً در همان جایگاه هستند و با همان نگاه به آنها پرداخته می‌شود. در بررسی نوع عملکرد مشارکان این گفتمان، شخصیت‌های بوستان افرادی دارای ادراک و احساس معرفی می‌شوند. به‌ویژه پادشاهانِ بوستان بعد از بازنمایی قدرتشان، بیشتر به توانایی ذهن و احساسشان توجه شده است؛ در حالی که در گلستان، پادشاهان همان میزان عاملیت را دارند، اما در سطح بعدی بیشتر وابسته به اندیشه و تحریکات اطرافیان هستند و بیشتر از آنکه احساس کنند، دستور می‌دهند.

منابع

آقاجانی، سعادت (۱۳۹۰) «مقدمه‌ای بر تحلیل گفتمان»، کتاب ماه علوم اجتماعی، دوره جدید، شماره ۳۷، صص ۷۸-۸۶.

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۰) تحلیل گفتمان انتقادی، تهران، علمی و فرهنگی.

ایشانی، طاهره و معصومه نعمتی قزوینی (۱۳۹۲) «بررسی انسجام و پیوستگی در سورهٔ صف»، نشریهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۲۷، صص ۶۵-۹۶.

بیانی (اسلامی ندوشن)، شیرین (۱۳۸۱) دین و دولت در ایران عهد مغول، جلد ۱ و ۲، چاپ دوم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

پاک‌مهر، عمران (۱۳۸۷) «اندیشه‌های سیاسی و حکومتی سعدی در بوستان و گلستان»، پژوهشنامهٔ علوم انسانی، شماره ۵۸، صص ۹۹-۱۲۲.

تنکابنی، حمید (۱۳۸۲) شناخت مفاهیم سازگار با توسعه در فرهنگ و ادب فارسی (سعدی)، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شورای پژوهش‌های علمی کشور، کمیسیون علوم اجتماعی و تربیتی.

دشتی، علی (۱۳۹۰) قلمرو سعدی، به اهتمام مهدی ماحوزی، تهران، زوار.

رضوی، سید ابوالفضل (۱۳۸۸) شهر، سیاست و اقتصاد در عهد ایلخانان، تهران، مرکز.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶) حدیث خوش سعدی، تهران، سخن.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۷) بوستان، تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، تهران، خوارزمی.

سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۹۲) قدرت، گفتمان و زبان، چاپ چهارم، تهران، نی.

صاحبی، سیامک و دیگران (۱۳۸۹) «بررسی و نقد روایی گلستان بر اساس نظریهٔ تحلیل انتقادی گفتمان»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶، صص ۱۰۹-۱۴۳.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۳) تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۳، بخش اول، چاپ یازدهم، تهران، فردوسی.

غیاثیان، مریم سادات و دیگران (۱۳۷۹) طبقه‌بندی نحوی - معنایی افعال زبان فارسی، پایان‌نامه دکتری، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

فرکلاف، نورمن (۱۳۸۷) تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمهٔ فاطمه شایسته‌پیران و دیگران، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

فولادی، مهناز (۱۳۸۳) تأثیر حمله و حکومت مغول بر شعر فارسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشکده ادبیات، زبان‌ها و تاریخ، دانشگاه الزهرا.

قاسم‌زاده، سید علی و مصطفی گرجی (۱۳۹۰) «تحلیل انتقادی رمان دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست داشت»، ادب‌پژوهی، شماره ۱۷، صص ۳۳-۶۴.

لین، جورج (۱۳۹۰) ایران در اوایل عهد ایلخانی، ترجمهٔ ابوالفضل رضوی، تهران، امیرکبیر.

مهاجر، مهران و محمد نبوی (۱۳۷۶) زبان‌شناسی شعر، رهیافتی نو به زبان‌شناسی نقش‌گرا، تهران،

مرکز.
فردوسی، مرجان و دیگران (۱۳۸۹) تحلیل گفتمان انتقادی گلستان سعدی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشکده ادبیات، زبان‌ها و تاریخ، دانشگاه الزهرا.
موحد، ضیاء (۱۳۷۸) سعدی، تهران، طرح نو.

Halliday M A K (1985) An Introduction to Functional Grammar, London, Edward Arnold.
Fairclough, N (1992) Discourse and Social Change, London, Polity Press.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و دوم، پاییز ۱۳۹۵: ۵۹-۳۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۴/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

آمیزهٔ مفهومی جنگ و شکار و عشق در غزلیات سعدی با تکیه بر نظریهٔ «فوکونیه» و «ترنر»

مرضیه اصغرنژاد فرید*
نسرین فقیه ملک مرزبان**

چکیده

هدف این پژوهش، تبیین آمیزهٔ مفهومی جنگ و شکار و بررسی ابعاد خاص حوزهٔ آمیخته در غزلیات سعدی بر اساس نظریه «فوکونیه» و «ترنر» است. در غزلیات سعدی یکی از مفاهیم شناختی پربسامد، جنگ و شکار به عنوان حوزه درونداد برای عشق است. نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی به عنوان ابزاری کارآمد در درک چگونگی تعامل نظام مفهومی با حوزه‌های آن به کار گرفته می‌شود. فوکونیه و ترنر، نظریهٔ الگوی چندفضایی یا شبکه‌ای را مطرح کردند. در الگوی شبکه‌ای، مفاهیم مشترک دو حوزهٔ دروندادی، فضای عام را می‌سازند. علاوه بر این تعامل این دو حوزهٔ دروندادی، فضای آمیخته‌ای را پدید می‌آورد که ساختار مفهومی آن به تنهایی از فضاهای دروندادی درک نمی‌شود. در این پژوهش نشان خواهیم داد که عمده مفاهیم در عشق بر محور معشوق و الفاظ خاصی که در وصف او به کار گرفته می‌شود، استوار است و در حوزهٔ آمیخته مفاهیمی پارادوکسیکال مانند مرگی که حیات ابد است یا اسارت عین آزادی مطرح می‌شود. پس از ترسیم ابعاد آمیزه مفهومی جنگ و شکار خواهیم کوشید به این پرسش پاسخ دهیم که پارادوکس حاصل در حوزه آمیخته چگونه ایجاد می‌شود. فرضیه آن است که پارادوکس حاصل در آمیزه ناشی از تأثیر مفاهیم عرفانی عشق در گفتمان صوفیانه بر الگوهای ذهنی شاعر است، حتی اگر غزل در ردیف غزل‌های عاشقانه قرار داشته باشد.

واژه‌های کلیدی: غزلیات سعدی، آمیزه مفهومی، جنگ، شکار، وصف معشوق.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا marzieh1024@gmail.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا nasrinfaghih@yahoo.com

مقدمه

در بررسی شناختی عواطف، مفهوم عشق در غزلیات سعدی، محور کلام واقع شده است. عشق به عنوان حوزه مقصد، با حوزه‌های مبدأ گوناگونی مفهوم‌سازی شده است که یکی از پربسامدترین این حوزه‌ها، جنگ و شکار است. در ارتباط با این مفاهیم، عشق از طریق آمیزهٔ مفهومی شکل گرفته است؛ زیرا جنگ و شکار از یکسو و عشق از سوی دیگر، دو حوزهٔ دروندادی به شمار می‌روند. بررسی توأمان دو مفهوم جنگ و شکار به این دلیل ضروری به نظر می‌رسد که در پاره‌ای غزل‌ها از مفاهیم مشترک بین این دو مفهوم صحبت شده و مثلاً آنجا که از تیر و کمان در دست معشوق یاد شده، حقیقتاً نمی‌توان گفت که سخن از جنگ به میان آمده است یا شکار؛ مگر به قرینه‌هایی دیگر که همیشه در متن غزل حضور ندارد. حوزهٔ عام بین عشق و مفاهیم جنگ و شکار، تنش است. توجه به تنش به عنوان بن‌مایه، رابطهٔ عاطفی بسیار مهم و ضروری است، ولی اغلب در مطالعات زبانی و ادبی، تمرکز پژوهشگران بر مفاهیم و جنبه‌های دیگری از عشق بوده است و توجه به این جنبه از نظر دور مانده است.

اهمیت بررسی غزلیات سعدی به عنوان یکی از منابع غنی دربارهٔ مفاهیم شناختی عواطف را نباید از نظر دور داشت. از سوی دیگر کاربرد آمیزهٔ جنگ و شکار با عشق با چنین گستردگی، از مشخصه‌های ادبیات فارسی به شمار می‌رود و لااقل در مقایسه با مفاهیم عواطف در مطالعات غربی، بسیار برجسته و خاص می‌نماید.

پرسش زیربنایی این پژوهش این است که آیا می‌توان با توجه به نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی، مدلی کارآمد در ارتباط دو حوزه دروندادی جنگ و شکار و عشق پیش رو نهاد؟ ابعاد تعامل این دو حوزه دروندادی چگونه ترسیم می‌شود؟ چه الفاظ و مفاهیمی از دو حوزهٔ دروندادی، نقش فعال‌تری در ایجاد این آمیزه دارند؟ و مفاهیم خاص ایجادشده در آمیزه چگونه ایجاد می‌شود؟

فرضیهٔ پژوهش بر آن است که نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی، مدلی کامل و کارآمد برای توصیف ارتباط دو حوزهٔ دروندادی عشق و جنگ و شکار است. حوزهٔ عام در این آمیزه، تنش و کشمکش در رابطهٔ طرفین است و محور ایجاد آمیزه، وصف زیبایی‌شناختی معشوق با عناصر و الفاظ مربوط به جنگ و شکار می‌تواند باشد.

سعدی

سعدی میراث‌دار مفاهیم، زبان، جهان‌بینی و به بیان فصیح‌تر، درک شناختی جهان هستی پیشینیان است و همچنین بر شاعران و ادیبان پس از خود، تأثیری عمیق و شگرف نهاده است. «در آثار سعدی، حضور فرهنگ گذشته و استمرار سنت، به دلیل گستردگی کار او، از شاعران کلاسیک دیگر فارسی به مراتب بیشتر است. موارد تأثیر شعر و ادب فارسی بر آثار سعدی و بهره‌گیری او از قرآن و حدیث و شعر و فرهنگ عرب از هزار مورد می‌گذرد. در شعر چنین شاعری، سخنگوی اصلی، ذهنیت شخصی خاص یا فلسفه‌ای خاص نیست، بلکه مجموعهٔ یک فرهنگ است که با همه صداهای گوناگون آن به سخن درمی‌آید و آنچه به این مجموعه وحدت می‌بخشد و آن را خاص سعدی می‌کند، هنر کلامی او یعنی رفتار او با کلام و زبان است و چگونگی شکل‌بخشی دوبارهٔ او بدین مصالح و میراث. شناسنامهٔ سعدی، همین شناسنامهٔ هنری است» (موحد، ۱۳۹۲: ۴۵).

از سوی دیگر، دامنهٔ نفوذ سعدی در جامعهٔ زبانی پارسی‌گوی تنها محدود به طبقهٔ نخبگان نیست و «حق این است که سعدی هفت‌صد سال پیش به زبان امروزی ما سخن نگفته است، بلکه ما پس از هفت‌صد سال به زبانی که از سعدی آموخته‌ایم سخن می‌گوییم» (فروغی، ۱۳۶۷: چهارده). عشق نزد سعدی هم به معنای «عشق انسانی و ملموس و محسوس است، نمونهٔ والای عشق انسانی به انسان دیگر» (موحد، ۱۳۹۲: ۹۶) و همچنین «مضمون عارفانه‌های سعدی نیز عرفانی شکوهمند است، مبتنی بر ارتباط جهان و خدا» (همان: ۱۰۷). از همین‌روی مطالعهٔ مقولهٔ عشق نزد سعدی می‌تواند میراث فرهنگی و شناختی جامعهٔ ایرانی را از مقولهٔ عشق بازنمایاند. ارزش‌های دینی و ارزش‌های تاریخی و اجتماعی جامعهٔ ایرانی، در آثار سعدی بازآفرینی می‌شود و از طریق آثارش به آیندگان انتقال می‌یابد. سعدی هفت‌صد غزل سروده است که مضمون اصلی آن، مقولهٔ عشق است و در دیگر آثارش از جمله گلستان، بوستان و قصاید نیز جابه‌جا دربارهٔ موضوع عشق سخن گفته است.

پیشینهٔ مطالعات سعدی‌شناسی

زبان سعدی در گسترهٔ طیفی از زبان حقیقی و مجازی در رفت‌وآمد است. در بخش‌هایی از این متون نیز فضاهای ذهنی شاعر، غلبهٔ تام دارد. برای درک ذهن سعدی و توصیف زمینهٔ شناختی سعدی می‌توان مستقیماً از متن و شواهد متنی سود جست. برخلاف بسیاری از کتب دیگر که به بیان دریافت‌های شخصی و شمّی پرداخته‌اند و بر اساس نظام اصطلاحات یا تأثیر بافت تاریخی و ایدئولوژیک، سعی در ترسیم جهان ذهنی شاعر داشته‌اند، مقالات متأخر در این زمینه گامی فراتر نهاده‌اند و نظریه‌های زبان‌شناختی را در بررسی متون کلاسیک ادبیات فارسی به کار برده‌اند. «استعاره، بدن و فرهنگ: مفهوم‌پردازی دل، جگر و چشم در بوستان سعدی» اثر سلیمان قادری (۱۳۹۲) که شاید به لحاظ نظری نزدیک‌ترین به موضوع پژوهش حاضر باشد، مقاله‌ای است که در آن نویسنده بر پایهٔ تحلیل داده‌ها با توجه به نظریه‌های بوطیقای شناختی، نشان می‌دهد که سعدی در آفرینش استعاره‌های بررسی‌شده، بیشتر از ابزار ترکیب و کمتر از ابزار پرسش بهره برده و از ابزار پیچیده‌سازی و گسترش به طور متوسط استفاده کرده است.

بررسی‌های بلاغی آثار سعدی که از دیدگاه بلاغت سنتی انجام گرفته‌اند نیز باید مد نظر قرار گیرد. کتاب «بیان سعدی: تحلیل بلاغی دیوان غزلیات سعدی»، اثر ابراهیم اقبالی (۱۳۸۷) به بررسی غزلیات سعدی از دیدگاه علم بیان پرداخته است.

در حوزهٔ سعدی‌شناسی با حجم زیادی از مطالعات سنتی مواجه هستیم. آثاری همچون «راهنمای موضوعی سعدی‌شناسی: فهرست ریز موضوعی کتاب‌های منتشرشده در پیوند با سعدی (تا سال ۱۳۸۰ خورشیدی)»، تألیف کاووس حسن‌لی و لیلا اکبری (۱۳۹۱)، «ذکر جمیل سعدی: مجموعه مقالات و اشعار به مناسبت بزرگداشت هشت‌صدمین سالگرد تولد شیخ اجل سعدی علیه‌الرحمه»، گردآوری کمیسیون ملی یونسکو (۱۳۷۷) و همچنین «سعدی‌شناسی» به کوشش کوروش کمالی سروستانی (۱۳۸۸) را نباید از نظر دور داشت، از آن‌رو که جامع مطالعات سعدی‌شناختی انجام‌شده هستند.

در این پژوهش، مبنای کار بر پایهٔ غزلیات سعدی، تصحیح فرح نیازکار (۱۳۹۰) استوار است. نیازکار در ابتدای کتاب به عنوان مقدمه، برخی مقالات و پژوهش‌های پیشین خود را دربارهٔ نسخ گوناگون غزلیات، زبان سعدی در غزل، گسترهٔ معنایی در

غزل سعدی، ساختار معنایی، مبانی مشترک و محوری غزلیات، عشق از دیدگاه سعدی و برخی مطالب دیگر را ذکر کرده است که مقدمهٔ این کتاب را بـه یکـی از منـابع درخـور تأمل در مطالعهٔ زبانی و معنایی آثار سعدی بدل کرده است.

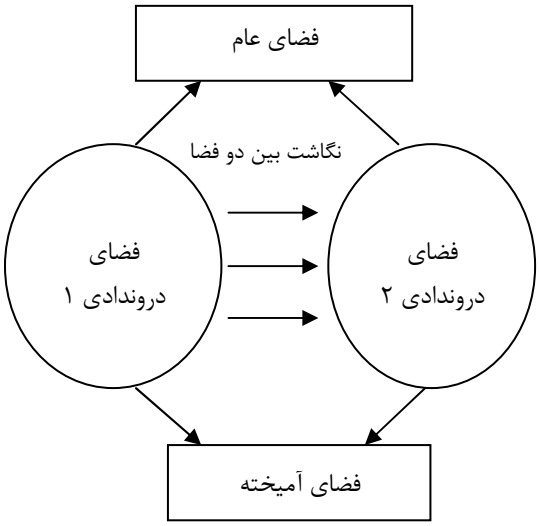
نظریهٔ آمیختگی مفهومی

زبان‌شناسی شناختی، مکتبی است از رویکرد زبان‌شناسی که در علوم شـناختی جدیـد در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی و سنت‌های اولیهٔ روان‌شناسـی گشـتالت ریشـه دارد. «تأکید اصلی این مکتب بر اهمیت نقش معنا، فرآیند مفهوم‌سازی و تجربهٔ کالبدی‌شـده در مطالعهٔ ذهن و زبان و روش تعامل آنها با یکدیگر است» (Evans, 2007: 22).

پیشگامان این مکتب با نظریه‌های زبان‌شناسان ساخت‌گرا به‌ویژه در تأکید بر صـورت زبان و جداسازی آن به صورت یک حوزهٔ شناختی، جدای از سایر حوزه‌های شناختی، به مخالفت برخاستند. در مقابل، زبان‌شناسان شناخت‌گرا به رابطهٔ بین زبان انسان بـا ذهـن و تجربه‌های بدنی و اجتماعی او پرداختنـد و از ایـن دیـدگاه، نقـش مطالعـهٔ زبـان را در بازتاب الگوهای اندیشه و ویژگی‌های ذهن بشر بررسـی کردنـد. بنـابراین «زبـان‌شناسـی شناختی، رویکردی به مطالعهٔ زبان بر اساس تجربیات ما از جهـان، نحـوهٔ درک و شـیوهٔ مفهوم‌سازی است» (راسخ مهند، ۱۳۹۲: ۶).

در نظریهٔ شناختی زبان، درک تک‌حوزه‌ای از مفاهیم بـا مجازهـای مفهـومی صـورت می‌پذیرد. یعنی یک پدیده به وسیلهٔ پدیـده‌ای دیگـر از همـان حـوزهٔ شـناختی معرفـی می‌شود. درک دوحوزه‌ای یا درک چیزی به مثابه چیزی دیگر در اسـتعاره رخ مـی‌دهـد. ولی همچنان در شکل‌گیری برخی مفاهیم انتزاعی نیازمند الگوی گسترده‌تـری هسـتیم؛ زیرا برخی از جنبه‌های ذهنی بشر در هیچ‌یـک از ایـن دو الگـو نمـی‌گنجـد (kovecses, 2010: 267).

به عنوان ابزاری کارآمد در درک چگونگی تعامـل نظـام مفهـومی بـا حـوزه‌هـای آن، فوکونیه و ترنر، نظریهٔ الگوی چندفضایی یا شبکه‌ای را مطرح کردند. در الگوی شـبکه‌ای، دو فضای درونداد، فضای آمیخته‌ای را مـی‌سـازند کـه سـاختار مفهـومی آن از فضـاهای دروندادی درک نمی‌شود. مفاهیم مشترک دو حوزهٔ دروندادی، فضای عـام را مـی‌سـازند (Turner & Fauconnier, 1995: 183).



شکل ۱- نمودار آمیزه مفهومی

فضاهای درونداد می‌توانند حوزه‌هایی مستقل از یکدیگر باشند و لزوماً ارتباط استعاری بین آنها وجود نداشته باشد و مفاهیم مشترکی به جز شباهت و درک چیزی به مثابه چیز دیگر حوزهٔ عام را شکل دهند (Turner, 1996: 67). ترنر در تحلیل مفهوم دروگر مرگ[1] از همین الگو پیروی می‌کند (Ibid: 76-91).

از سوی دیگر دربارهٔ مطالعات زبان‌شناسی شناختی، نظریهٔ استعاره مفهومی در تحلیل استعاره‌های عواطف به کار گرفته شد و «لیکاف» و «کوچش» در بخشی از کتاب «مدل‌های فرهنگی در زبان و تفکر» با عنوان «مدل خشم در انگلیسی آمریکایی» استعاره‌هایی برای خشم مطرح کردند (Lakoff & Kovecses, 1987: 195-221). کوچش، پژوهش بر مقولهٔ عواطف را در این حوزهٔ نظری پیش گرفت که تا امروز این مطالعات را ادامه داده است.

نقطه تلاقی پژوهش‌ها دربارهٔ استعاره‌های عواطف و آمیزه‌های مفهومی را باید در آنجا جست که فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) چند نوع آمیزه را به عنوان آمیزه‌های مهم روی پیوستار معرفی می‌کنند؛ شبکه‌های ساده، شبکه‌های آینه‌ای، شبکه‌های تک‌حوزه‌ای و

1. The Grim Reaper

شبکه‌های دوحوزه‌ای و چندحوزه‌ای. (Turner & Fauconnier, 2002: 180). شبکه‌های دو یا چندحوزه‌ای دارای فضای آمیخته هستند و پژوهشگران با ارجاع به بخشی از نوشتهٔ لیکاف و کوچش، کارکرد نظریهٔ آمیخته مفهومی را در تحلیل یکی از مفاهیم خشم توضیح داده‌اند. لیکاف و کوچش به تحلیل عبارت زبانی «He was steaming» می‌پردازند و آن را نتیجهٔ نگاشت استعاری «خشم» به عنوان حوزهٔ مبدأ بر حوزهٔ مقصد «حرارت» می‌دانند (Lakoff & Kovecses, 1987: 200)؛ حال‌آنکه به نظر فوکونیه و ترنر در این مثال در فضای آمیخته، شخصی وجود دارد که بخار از گوش‌هایش بیرون می‌زند. این مفهوم حاصل آمیختگی است. بخار از حوزهٔ مبدأ می‌آید، حال‌آنکه سر فرد و گوش‌هایش در حوزهٔ مقصد وجود دارد و این دو مفهوم در فضای آمیخته با هم پیوند می‌خورند (Turner & Fauconnier, 2002: 299).

کوچش در مطالعات خود در عرصهٔ عواطف، در بررسی مثال‌هایی از ادبیات کلاسیک، نظریهٔ آمیختگی را به کار می‌گیرد و بر این باور است که «تفسیر دقیق‌تر و کامل‌تر برخی متون در صورتی فهمیده می‌شود که ما از تحلیل‌های استعاری فراتر رویم و متن را نوعی آمیختگی مفهومی تلقی کنیم» (kovecses, 2010: 275).

در اینجا کوچش به بررسی مثالی می‌پردازد که شامل بندی از نمایشنامه «پادشاه جان» شکسپیر است. پادشاه خطاب به پیکی که با اخبار بد از راه رسیده، چنین می‌گوید: «چه آسمان پلشتی، پاک نمی‌شود این مگر با طوفان. پس فرو ببار بارانت را». در اینجا دو حوزه داریم؛ یکی منظرهٔ طوفانی قریب‌الوقوع به عنوان مبدأ و دیگری پادشاه و پیکی که حامل اخبار بد است. این بندها در نمایشنامه‌ای آمده که در آن حکومت «جان» به شدت متزلزل است. ظاهراً او بر امور مسلط است. اما از همین دو بند، افول پادشاهی وی استنباط می‌شود. این خوانش، ناشی از آمیختگی است؛ یعنی بخش‌های خاصی از مبدأ و مقصد با هم درمی‌آمیزند. فضای آمیخته، حاصل تناظر میان آسمان ابری و پیک است. در این آمیختگی، تناقضی وجود دارد و آن این است که پیک کاملاً تحت فرمان پادشاه است، اما طبیعت قطعاً تحت فرمان او نیست. پادشاه به طبیعت (پیک) فرمان می‌دهد که ببارد (حرف بزند). این امر تنها در فضای آمیخته می‌تواند رخ

دهد. تسلط پادشاه بر پیک و بی‌تسلطی وی بر طبیعت، یک تناقض پایه می‌سازد که در آن پادشاه، فرمان چیزی را می‌دهد که تحت فرمان او نیست (kovecses, 2010: 275).

او مفهوم معنای کانونی و اصلی را در برابر اصل تغییرناپذیری مطرح می‌کند. «اصل تغییرناپذیری بیان می‌کند که همهٔ ساختار شماتیک حوزهٔ مبدأ که سازگار با ساختار شماتیک حوزهٔ مقصد است، بر حوزهٔ مقصد نگاشته می‌شود. در مقابل، معنای کانونی اصلی حوزهٔ مبدأ شامل ترکیب خاصی از مفاهیم است که گوینده از حوزهٔ مبدأ دلخواه برمی‌گزیند که در زمینهٔ فرهنگی جامعهٔ زبانی تعریف می‌شود. حوزهٔ مبدأ می‌تواند شامل گسترهٔ عظیمی از مفاهیم همبسته باشد، ولی مطابق با اهداف استعاره، بخش کوچک همبسته‌ای از مفاهیم خاص را در برمی‌گیرد» (Ibid, 2000: 84).

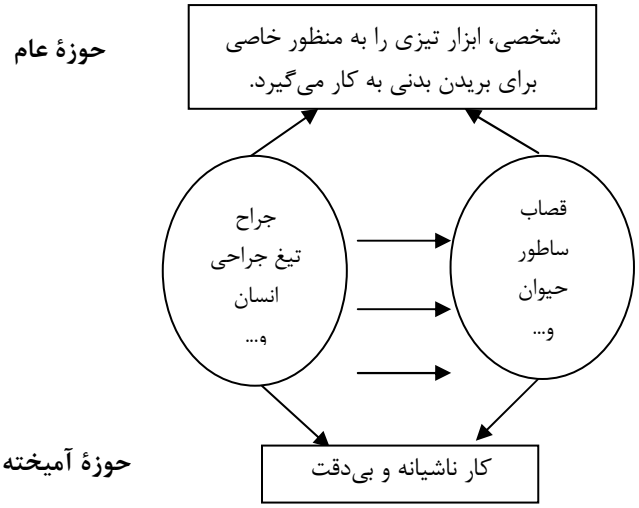
از دیدگاه او، «هر مبدأ با کانون‌های معنایی خاصی تداعی می‌شود که بر مقصد منطبق می‌شود. این کانون معنایی به طور قراردادی ثابت است و در یک جامعهٔ زبانی دربارهٔ آن توافق نظر وجود دارد. این کانون اصولاً در بیشتر مبدأها وجود دارد و صرفاً مشخصه مبدأ است. مقصد صرفاً کانون معنایی اصلی مبدأ را به ارث می‌برد» (Ibid, 2010: 138). در توجیه ایجاد معنا در آمیختگی، این نظریه یعنی نظریهٔ «معنای کانونی اصلی» به کار گرفته می‌شود؛ به این صورت که در حوزهٔ آمیخته، یکی از کانون‌های معنایی اصلی حوزهٔ مبدأ برجسته می‌شود. «با در نظر گرفتن اینکه حوزه‌های مبدأ، کانون معنایی اصلی را بر مبدأیی منطبق می‌کنند که انتخاب آن از چندین معنای کانونی بالقوه بر اساس بافت رخ می‌دهد، می‌توان به معنای اصلی بیان استعاری پی‌برد» (Ibid: 317).

در مجموع از این منظر، پیدایش معنایی خاص در آمیخته را می‌توان حاصل یک فرایند چهار مرحله‌ای دانست؛ «در ابتدا با دو مقولهٔ مفهومی مستقل مواجه‌ایم. دوم، به دلیل شباهت میان این دو مقوله، رابطه‌ای استعاری میان آن دو ایجاد می‌شود. سوم، ویژگی خاصی از حوزهٔ مبدأ در پرتو و در پس زمینهٔ حوزهٔ مقصد ایجاد می‌شود. چهارم، این ویژگی به آمیخته نسبت داده می‌شود تا از آن برای توصیف حوزهٔ مبدأ استفاده شود» (Ibid: 320). «از منظر کانون معنایی اصلی به استعاره، رابطه‌ای مجازی بین مقوله به عنوان

یک کل و ویژگی آن مقوله به عنوان جزء وجود دارد. بـه ایـن ترتیـب مجـازِ مقولـه بـرای مشخصهٔ آن به دست می‌آید» (kovecses, 2010: 318). در حقیقت ویژگی خاصی برای یـک مقوله به جای کل مقوله می‌نشیند و این سازوکار مجازی مبنای توصیف می‌شود.

در اینجا نیز ذکر یک مثال خالی از فایده نیست. جملهٔ «این جراح قصاب اسـت» را در نظر بگیرید که در فارسی نیز کاربرد دارد. در این جمله، ایـن مفهـوم مسـتتر اسـت کـه جراح مورد نظر، در جراحی ناتوان است. حال‌آنکه مفهوم ناتوانی، ناشی بودن و بی‌دقتـی، در حوزهٔ قصابی وجود نداشته است. در حقیقت در ابتدا با دو مقولـهٔ مسـتقل جراحـی و قصابی مواجه‌ایم. دوم، به دلیل شباهت این دو حوزه، رابطهٔ اسـتعاری بـین آن دو ایجـاد می‌شود. سوم، ویژگی ناتوانی در قصابی در پرتو و پس‌زمینـهٔ جراحـی ایجـاد مـی‌شـود و چهارم، این ویژگی به آمیخته نسبت داده می‌شود تا از آن بـرای توصـیف ویژگـی جـراح استفاده شود (Ibid).

نمودار این آمیزه به صورت زیر خواهد بود:

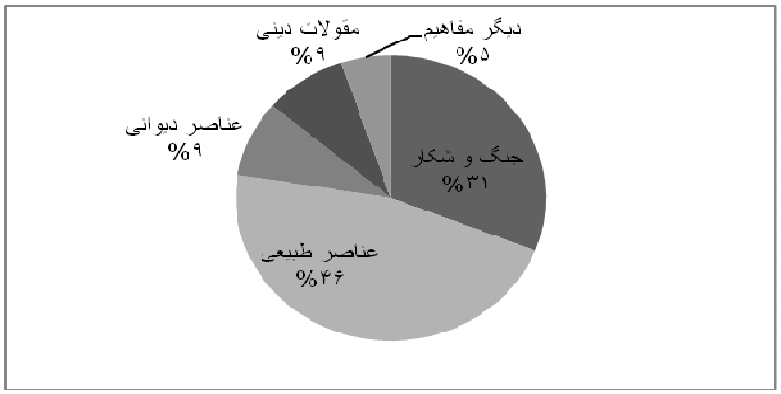


شکل ۲- نمودار آمیزه مفهومی حوزه جراحی و قصابی

آمیزهٔ مفهومی در غزلیات سعدی

در مطالعهٔ مفاهیم شناختی عشق، عاطفهٔ عشق در پیکرهٔ شامل دویست و چهل غـزل که به لحاظ آماری حجم نمونه مناسبی از غزلیات سعدی بـه شـمار مـی‌رود، عشـق بـه

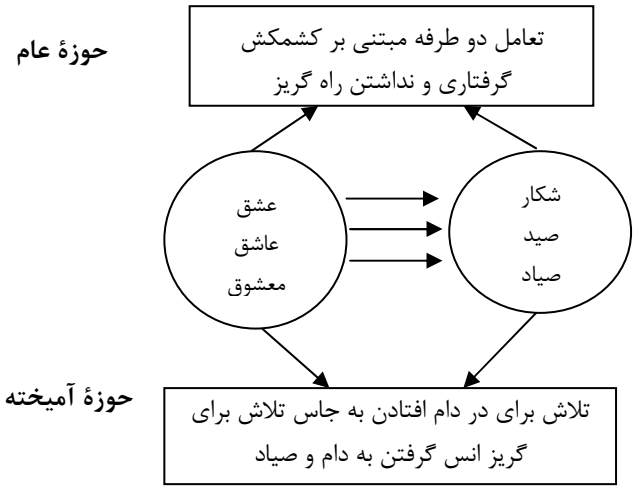
عنوان مهم‌ترین حوزهٔ مقصد با حوزه‌های مبدأ متفاوتی مفهوم‌سازی شده است، که مهم‌ترین این حوزه‌ها به لحاظ بسامدی در نمودار زیر نشان داده شده است:



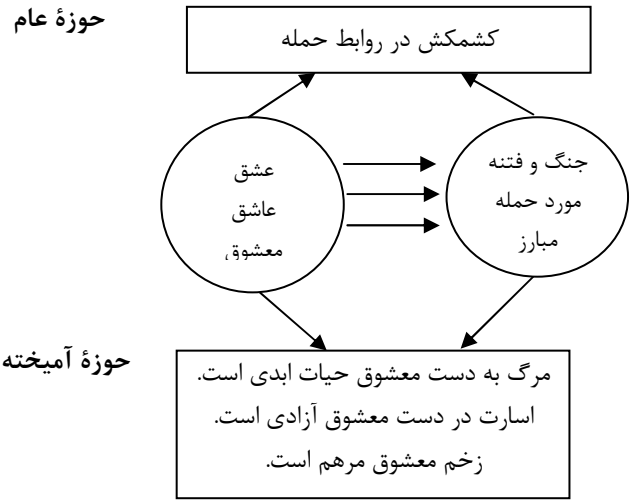
شکل ۳- درصد فراوانی مفاهیم مرتبط با عشق

در شکل (۳)، نسبت درصد مفاهیمی را که سعدی در ارتباط نگاشت یا آمیزهٔ مفهومی با عشق برگزیده است، می‌بینیم. چنان‌که مشاهده می‌شود، عناصر طبیعی بیشترین ارجاع را در این مفاهیم شامل می‌شود. تقریباً نیمی از مفاهیم استعاری حوزهٔ مبدأ در عشق، به عناصر طبیعی بازمی‌گردد. جنگ و شکار، دومین حوزهٔ مهم است و با توجه به غلبهٔ آن در ذهن و زبان سعدی، باید اهمیت ویژه‌ای برای تبیین و توضیح این مفهوم قائل شد.

در بررسی ارتباط جنگ و شکار با مفهوم عشق، نظریهٔ آمیزه مفهومی کارآمد و تبیین‌کننده خواهد بود؛ زیرا تک‌تک عناصر این دو حوزه با یکدیگر مربوط نشده‌اند و اهر چند حوزه عام این آمیزه مبتنی بر وجوه اشتراک جنگ و شکار و مفهوم عشق یعنی تعامل مبتنی بر کشمکش بین طرفین است، نباید از نظر دور داشت که در عشقی که به مثابه جنگ درک می‌شود، حوزهٔ آمیخته‌ای نیز موجود است که با جنگ و شکار در معنای غیر استعاری متفاوت است. نمودار آمیزهٔ مفهومی جنگ و شکار به صورت زیر خواهد بود:



شکل ۴- آمیزه مفهومی شکار



شکل ۵- آمیزه مفهومی جنگ

عشق به مثابه جنگ

مفهوم عشق به مثابه جنگ یا «عشق، جنگ است» بنا بر شکل (۳) در غزلیات سعدی از مهم‌ترین آمیزه‌های مفهومی است. در این آمیزه، عاشق و معشوق به عنوان عناصر اصلی حوزهٔ درونداد عشق در حوزه درونداد جنگ، نقش مبارزانی را به عهده می‌گیرند که در نبرد در برابر یکدیگر واقع شده‌اند. معشوق، دلاور و جنگ‌جوست و در توصیف عناصر زیبایی‌شناختی وجود او از عناصر پیرامونی حوزه جنگ بسیار استفاده شده است و این به منزله نوعی فضاسازی برای تقویت فضای درونداد جنگ به شمار می‌رود.

ابروش کمان قتل عاشق　　گیسوش کمند عقل داناست

(سعدی، ۱۳۶۲: ۳۰۲)

در این بیت به صراحت از قتل عاشق سخن به میان آمده و ابروی معشوق و گیسوی وی، ابزاری جنگی در دستان او است.

هر که سر پنجه مخضوب تو بیند گوید　　گر بر این دست کسی کشته شود نادر نیست

(همان: ۴۳۴)

در این بیت نیز آرایش رنگین دستان معشوق در نظر عاشق، سرپنجهٔ خونین قاتل را تداعی می‌کند و کشته شدن به دست وی را بر همین اساس محتمل می‌شمارد.

شمشیر کشیده است نظر بر سر مردم　　چون پای بدارم که ز دستم سپر افتاد

(همان: ۵۰۸)

باور از بخت ندارم که به صلح از در من　　آن بت سنگدل سخت‌کمان بازآمد

(همان: ۶۰)

توصیف ابرو به کمان، گیسو به کمند، نظر به شمشیر و خضاب و سرخی حنا بر انگشتان معشوق به خون‌آلودگی و صفاتی همچون سنگدل و سخت‌کمان برای بت در معنای معشوق، از همین دست هستند.

عاشق در این نبرد قصد مقابله ندارد و با حالتی از تسلیم محض به حملهٔ معشوق گردن نهاده است. گاه همچون اسیری در دست معشوق توصیف می‌شود و حتی بیان می‌کند که در مقابله ناتوان است. تسلیم محض و اظهار ناتوانی در برابر معشوق در ابیاتی این‌چنین بیان شده است.

زین در کجا رویم که ما را به خـاک او　　و او را به خون ما که بریزد حوالت اسـت
(سعدی، ۱۳۶۲: ۳۲۳)

سـعدیا تـن بـه نیسـتی در ده　　چـاره بـا سـخت بـازوان اینسـت
(همان: ۳۸۱)

درست ناید از آن مدعی حقیقت عشق　　که در مواجهه تیغش زنند و سر خـارد
(همان: ۵۲۳)

حوزه عام این دو مفهوم یعنی جنگ و عشق، همان کشمش و تقابل عاشـق و معشـوق است. مفاهیم متناظر در این آمیزهٔ مفهومی، عاشق به مثابه مورد حمله و یا اسیر، عشق بـه مثابه جنگ و معشوق همچون جنگ‌جوست. اما در این آمیزه، حوزهٔ آمیخته برخلاف حوزهٔ درونداد جنگ که در آن نتیجهٔ جنگ در وضعیت تسلیم، کشـته شـدن، آسـیب دیـدن یـا اسارت ابدی است، اگر عاشق کشـته شـود، حیـات جـاودان مـی‌یابـد و اسـارت در دسـت معشوق، عین آزادی است و زخم معشوق بر عاشق، عین مداوا و مرهم است. در این حـوزهٔ سوم که حاصل آمیختگی این دو مفهوم یعنی عشق و جنگ است، نوعی متنـاقض‌نماسـت. باید گفت که سعدی خود خالق این تناقض نیست و هر چند این مفهـوم در غزلیـات او بـه قوت و وفور وجود دارد، باید آن را مأخوذ از گفتمان رایج صوفیانهٔ زمانهٔ وی دانست. به ایـن موضوع در ادامه مطلب دوباره خواهیم پرداخت.

مفهوم حیات دوبارهٔ عاشق در مرگ به دست معشوق نیز در این ابیات آمده است:

خـواهی کـه دگـر حیـات یابـد　　یـک‌بـار بگـو کـه کشـته ماسـت
(همان: ۳۰۲)

بیا کـه در قـدمت اوفـتم وگـر بکشـی　　نمیرد آنکه به دسـت تـو روح بسـپارد
(همان: ۵۲۳)

گر نوازی چه سعادت به ازین خواهم یافت　　ور کشی زار چه دولت به از آنـم باشـد
(همان: ۵۷۴)

تیغ قهر ار تو زنی، قـوت روحـم گـردد　　جام زهر ار تو دهی، قوت روانـم باشـد
(همان: ۵۷۴)

آشـنایان را جراحـت مـرهم اسـت　　زآنکـه شمشـیر آشـنایی مـی‌زنـد
(همان: ۶۳۶)

مـن از آن روز کـه در بنـد تـوام آزادم پادشاهم که به دست تـو اسـیر افتـادم
(سعدی، ۱۳۶۲: ۸۹۴)

عشق به مثابه شکار

آمیزهٔ مفهومی شکار و عشق نیز در غزلیات سعدی فراوان به چشم مـی‌خـورد. در ایـن آمیزه نیز عناصر زیبایی‌شناختی مرتبط با معشوق در تقویت معنـای آمیـزه، نقـش اساسـی ایفا می‌کنند و با عناصر یادشده در حـوزهٔ جنـگ، کـم و بـیش مشـابهت دارنـد. بـه دلیـل مشابهت ساختاری باید این آمیزه را نیز مرتبط با آمیزهٔ جنگ و دلاوری دانست.

کمان چفته ابرو کشیده تـا بـن گـوش چو لشکری که به دنبال صید می‌تـازد
(همان: ۵۵۶)

زنهـار اگـر بـه دانـه خـالی نظـر کنـی ساکن که دام زلف بر آن گسـتریده‌انـد
(همان: ۶۲۷)

هر دم کمند زلفت صیدی دگـر بگیـرد پیکان غمزه در دل ز ابروی چون کمانت
(همان: ۴۹۸)

وصف زیبایی‌شناختی معشوق با عناصری نظیر کمند و دام برای زلف، کمان برای ابـرو، دانه برای خال، زمینه‌ساز آمیزهٔ شکار و عشق است. عاشق، صیدِ در دام افتاده است.

صـید از کمنـد اگـر بجهـد بوالعجـب بـود ورنه چو در کمند بمیرد عجیب نیست
(همان: ۴۳۳)

صـــید بیابـــان ســـر از کمنـــد بپیچـــد ما همـه پیچیـده در کمنـد تـو عمـدا
(همان: ۲۱۴)

من صید وحشی نیستم در بند جـان خویشـتن گر وی به تیرم می‌زند استاده‌ام نُشّاب را
(همان: ۲۲۵)

وجه افتراقی را نیز برای عاشق به عنوان صیدشده و شکار در وجه حقیقی آن در ابیـات یادشده باید در نظر گرفت. صید وحشی در معنـای غیـر اسـتعاری در تـلاش اسـت کـه از کمند و دام بگریزد، اما عاشق خویش به دام می‌افتد و با میـل و رغبـت در کمنـد معشـوق می‌پیچد و حتی از تیر او نیز نمی‌گریزد.

در ادامه به بررسی نقش برخی از این مفاهیم در تقویت حوزهٔ درونداد جنـگ در آمیـزهٔ جنگ و شکار برای عشق خواهیم پرداخت. باید در نظر داشـت کـه در صـحبت از مفـاهیم

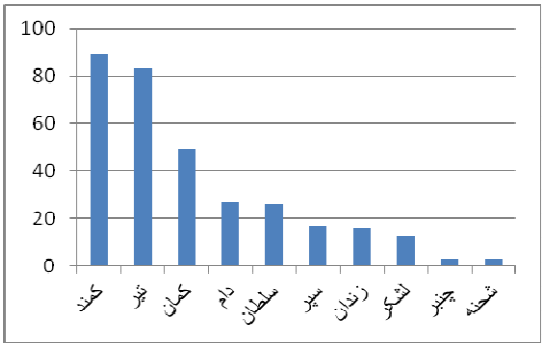
مشترک به شمارهٔ غزل‌ها ارجاع داده شده است و نه صفحه و بیت؛ زیرا برای ذکر یک مفهوم بهتر است کوچک‌ترین واحد معنادار متنی مد نظر قرار گیرد و ارجاع به غزل به نظر جامع‌تر و تبیین‌کننده‌تر بوده است.

وصف معشوق، عناصر و الفاظ آن و نقش آنها در آمیزهٔ مفهومی

بیشتر مفاهیم وابسته به جنگ در غزلیات سعدی در معشوق متجلی می‌شود. همین مفاهیم در ارتباط با خود عشق نیز طرح می‌شود. مثلاً زلف معشوق، کمند دانسته می‌شود و در عین حال خود مفهوم عشق نیز در جای دیگر همچون کمندی تصویر می‌شود که عاشق گرفتار آن است. این شیوهٔ برخورد شاعر با عشق و معشوق و به کارگیری مفاهیم یکسان برای این دو را نباید ناشی از تسامح وی دانست؛ بلکه باید آن را منتج از گفتمان صوفیانهٔ زمان سعدی و حاصل اتحاد عشق و معشوق دانست. به بیان دیگر، مفهوم عشق چنان در وجود معشوق متجلی است که عاشق وی را عین عشق می‌بیند. جدول شماره (۱) فراوانی بسامدی هریک از این الفاظ را نشان می‌دهد:

جدول ۱- فراوانی بسامد الفاظ حوزه جنگ

لفظ	کمند	تیر	کمان	دام	سلطان	سپر	زندان	لشکر	چنبر	شحنه
بسامد	۸۹	۸۳	۴۹	۲۷	۲۶	۱۷	۱۶	۱۳	۳	۳



شکل ۶- نمودار فراوانی بسامد الفاظ حوزه جنگ

کمند

معشوق دارای کمندی است که اسارت در این کمند را رهایی نیست و صید در دام افتاده «نه دگر امید دارد که رها شود ز بندت» (۳۴) و «مرد ندانم که از کمند تو جسته است» (۵۴) و جستن از این کمند ممکن نیست (۳۹، ۴۱، ۴۶۱ و ۷۸۰). موضوع دیگری که در مفهوم «در کمند معشوق افتادن» مطرح می‌شود، اسارت خودخواستهٔ عاشق در این کمند است. آن را که معشوق صید می‌کند، «نکشد سر از کمندت» (۳۴) و آنجا که «صید بیابان سر از کمند بپیچد / ما همه پیچیده در کمند تو عمدا» (۳) و عاشق خود به پای خویشتن در کمند می‌افتد (۱۰ و ۵۶۵) و معشوق باید دیگری را در کمند آورد؛ زیرا «ریسمان در پای حاجت نیست دست‌آموز را» (۱۲) و «مرا کمند میفکن که خود گرفتارم» (۲۵۱). عاشق «به رغبت» در کمند افتاده است (۱۷۶، ۴۲۱ و ۶۱۵)، حتی تا به آنجا در این گرفتاری خودخواسته پیش می‌رود که به کمند انس می‌گیرد (۳۷۳) و در بند خوش‌تر از رهایی است (۵۰۹).

بیشترین کاربرد کمند در غزلیات سعدی به عنوان زلف است. ترکیب کمند گیسو (۱۹، ۴۵ و ۴۷۹) و کمند زلف (۱۱۱، ۱۵۰، ۱۷۹، ۳۰۹، ۳۲۲، ۳۵۰، ۴۸۸، ۴۹۳، ۵۵۹ و ۵۶۳) چه به صورت اضافی و چه به صورت انواع دیگر تشبیه، در غزلیات به کار رفته است. این ترکیب‌ها هم در حوزهٔ مفهوم جنگ و هم در حوزهٔ شکار وجود دارد. گاهی به صراحت از جنگ سخن به میان آمده و گاهی نیز صراحتاً مفهوم شکار مطرح شده است. اما چه در جنگ و چه در شکار، در کمند بودن به معنای گرفتاری و عاشق بودن است.

در کمند دویدن

تصویر دیگری که در ارتباط با مفهوم کمند از حوزهٔ جنگ در عشق به مثابه گرفتاری بسیار به آن برمی‌خوریم، بردن اسیران گردن در کمند است. معشوق همچون سواری به تصویر کشیده شده که عاشق را همچون اسیری گردن در کمند به دنبال خویش می‌دواند (۵۶۶) و عاشق، چاره‌ای جز تسلیم و دنبال کردن معشوق و دویدن به دنبال وی ندارد. «من بیچارهٔ گردن به کمند / چه کنم گر به رکابش نروم» (۹۱، ۴۲۷، ۴۳۷ و ۴۸۲) و گردن در

کمند جایی نمی‌تواند برود (۴۶۳) و در کمند می‌دود (۷۴). همین تصویر در حوزهٔ شکار نیز با آهوی گردن در کمند که در پی صیاد دوان است مطرح می‌شود (۳۰۵ و ۳۷۵).

سعدی در چند غزل، معشوق را به لحاظ زیبایی‌شناختی و به جهت کاربردی که وجه غالب آن زیبایی معشوق است، همچون آهویی می‌داند. اما این غزال، غزالی عجب است که مرد در کمند وی می‌افتد (۳۴۷) و کمند سعدی اگر شیر بگیرد، نمی‌تواند معشوق را در بند آورد؛ زیرا معشوق، آهوی حرم است (۵۶۹). دربارهٔ معشوق دوبار نیز در غزلیات، مفهوم جستن از کمند مطرح شده است (۴۹۰ و ۵۲۲). معشوق، عاشق را صید کرده و در کمند بسته و خود از کمند جسته است.

در اینجا گاه تقابل عشق با عقل مطرح می‌شود. با عقل نمی‌توان از کمند وی جست (۴۸۰) و گیسوی معشوق، «کمند عقل دانا»ست (۴۵ و ۱۱۳) و سعدی در این کمند چنان به دیوانگی افتاده است که «گر دیگرش خلاص بود، زیرکی شود» (۲۷۱).

دام

یکی از عناصری که در غزلیات سعدی به صراحت مفهوم شکار برای عشق را تداعی می‌کند، دام است. اغلب زلف معشوق همچون دامی برای دل عاشق یا وجود وی دانسته شده است. به تناسب دام زلف از دانهٔ خال نیز سخن به میان آمده است (۱۲۰، ۲۱۱، ۲۳۰ و ۳۷۰). سعدی، مفهوم دانه به مراد برگرفتن در تشویق دام را نیز به این معنا افزوده است و می‌تواند بود که دانه برگرفتن در حقیقت وصل یا به مراد رسیدن از معشوق باشد.

دل عاشق یا خود وی همچون مرغی دانسته شده است که در دام گرفتار آمده است. سعدی سه بار صفت زیرک را برای مرغِ به دام افتاده آورده است. یک بار از زبان معشوق به خود چنین خطاب می‌کند که «سعدی تو مرغ زیرکی، خوبت به دام آورده‌ام» و سپس خود را شهبازی می‌داند که مشکل می‌توان وی را به دام آورد (۱۱) و «دل عشوه می‌فروخت که من مرغ زیرکم» (۹۴). ولی با همهٔ زیرکی به دام افتاده است و در غزل دیگری، «مرغ وحشی که می‌رمید از قید» (۱۵۴)، به همین سرنوشت دچار می‌شود. حتی سیمرغ اگر در دام زلفی بماند، «تاب عصفوری ندارد» (۱۷۲).

در کاربرد شهباز، سیمرغ و مرغ زیرک برای عاشق، نوعی برتری‌جویی برای شاعر دیده می‌شود. البته این مفهوم را نیز به موازات مطرح می‌کند که معشوق خواه او را آزاد کند و خواه قوی‌تر ببندد، عاشق از دام مثل وی صیادی نخواهد گریخت (۳۶) و در پروردن این مضمون تا آنجا پیش می‌رود که خود را مرغ خانه می‌داند، نه مرغ وحشی که نیازی به پای‌بندی در دام ندارد و اگر وی را سنگ زنند، باز خواهد آمد (۲۵۱).

ترکیب دام زلف در غزلیات، سه بار به کار رفته است (۱۲۷، ۳۹۸ و ۵۱۰) و تشبیه سر زلف چو دام (۹۴) و نیز زنجیر زلف در پای عاشق را نیز باید به مصادیق آن افزود.

چنبر

چنبر به معنای کمند در غزلیات به عنوان مشبه‌به برای زلف و عشق به کار رفته است. این مفهوم در حقیقت همان توسع دیگری است از مفهوم «دام». زیرکان در برابر چنبر عشق همچون طفل نادانی که به مار رنگین دست می‌برد، دانسته شده‌اند؛ یعنی دانایی ایشان با عشق هیچ انگاشته شده است که همان تقابل عقل و عشق است (۵۸). دل عاشق در چنبر عشق وامانده است و باید به او بازرسد (۱۸۹) و دل در چنبر زلف مانده را امید رهایی نیست (۴۴۵).

تیر و کمان و سپر

ترکیب تیر عشق، سه بار در غزلیات به کار رفته است (۱۳۳، ۲۶۲ و ۳۲۴) که در حقیقت عشق را همچون تیری به تصویر می‌کشد. از سوی دیگر در مضمون‌پردازی با این مفهوم، کاربرد آن بسیار گسترده‌تر از همین کاربرد تشبیهی است. وصف زیبایی معشوق با مفاهیمی از قبیل کمان برای ابرو، کمند برای زلف و تیر برای غمزه، او را همچون جنگ‌جو یا شکارگری به تصویر می‌کشد. گاه مفاهیمی همچون صید و شکار تصریح می‌شود و معشوق تیرانداز در فضای غزل به شکار می‌پردازد.

عاشق، صید وحشی نیست که در بند حال خویشتن باشد و در برابر تیر صیاد می‌ایستد (۸). معشوق، سخت‌کمان و لطیف‌بازوست و حاجت به کمان ندارد؛ زیرا تیر غمزهٔ وی، تمام است صید آهو را (۱۹). معشوق، صیاد دل‌هاست و هزار صید دلش پیش

تیر بازمی‌آیند (۱۹). تیره غمزهٔ وی هر زمانی صید دیگر می‌زند. ترکیب تیر غمزه همچنین با مفاهیم دیگر نیز به کار رفته است (۲۳۴، ۵۵۰ و ۶۲۰) و کمان‌ابرویی است که شاعر کسی را نمی‌داند که در شهر، صید وی نیست (۱۲۶) و صید دلی در همه شیراز نمانده است که نه با تیر و کمان در پی او تاخته‌ای (۴۸۸). ابروان و مژه‌های معشوق، تیر و کمان وی است که برای شکار آنها را مهیا ساخته (۴۸۸ و ۶۲۶) و نوک تیر مژهٔ وی، از جوشن جان می‌گذرد (۶۱۸).

ترکیب «کمان‌ابرو»، چهارده‌بار در غزلیات در گسترش مفهوم تیر غمزه یا تیر مژگان به کار رفته است. در یک غزل معشوق، صیادِ سخت‌کمانی دانسته شده است که همه مرغی به تیر می‌زند و در اینجا عاشق خود را به صورت بلبلی دستان‌سرا به تصویر می‌کشد که به تیر زدن وی حیف است (۹۵). عاشق در دو غزل نیز قربانی معشوق است (۲۴ و ۲۴۳).

تصویر دیگری که حاصل گسترش مفهوم تیراندازی معشوق است، عاشق به مثابه حریف مغلوب در جنگ است. سپر و سپر برگرفتن در برابر تیر در اینجا مطرح می‌شود و این وجه از آمیزه به صراحت به توصیف فضای جنگ می‌پردازد. گاهی عاشق در پی بازداشتن تیر با سپر از خویش است. سپرِ صبر و صابری پیش تیرِ غم و فراق، کاری از پیش نمی‌برد (۱۸۳ و ۴۸۷). سپری بهتر از عقل نیز باید (۶۲۰) و عقل نیز عاشق را از تیر ملامت حفظ نمی‌کند. تقوا نیز سپری ناکارآمد در برابر تیر چشم و غمزهٔ خوبان دانسته شده است (۱۹۸ و ۵۵۰).

در رهیافت دیگری به این موضوع عاشق، جان را در برابر تیر سپر می‌کند. «جان سپر کردن» در حقیقت عبارتی پارادوکسیکال است؛ زیرا سپر، جان را از تیر پاس می‌دارد، اما آنگاه که جان سپر می‌شود، عاشق به تیر کشته خواهد شد. جان پیش تیرِ طعنه و ملامت و هجر، سپر می‌شود (۱۳۳، ۱۴۳، ۴۹۵ و ۶۲۰) یا پیش تیرباران دوست باید جان سپر کرد (۳۲۹) و عاشق آن است که پیکان را بر دیده نهد (۱۷) و آرزوی آن کند که «آماج باشد تیر را» (۱۰) و آنکس که به تیر از کمان دوست کشته شود، شهید عشق است که بی‌حسرت از جهان برود (۱۰۱). ترکیب جوشن جان نیز از دست مفهوم جان سپرکردن است که تیر معشوق در آن می‌گذرد (۱۷۸ و ۶۱۸).

نکتهٔ پر بسامد و مهم از دیدگاه آمیزهٔ مفهومی، حیرت عاشق در جمال معشوق است

که وی را از نظر برگرفتن از تیرانداز بازمی‌دارد و عاشق چنان غرق این حیرت است که از وی و تیر وی نمی‌گریزد (۱۹۶). نرفتن از مقابل تیر اگر معشوق خصم باشد (۲۹)، دیده برهم نهادن از تیرباران (۹۹ و ۲۸۸) و حتی سرنخاریدن از تیرباران (۱۶۴)، شرط صدق عشق است. آن‌کس که طلب‌کار معشوق است، به تیر بازنمی‌گردد (۳۰۶) و ناتوان از نظر دوختن از معشوق است، حتی اگر در تیرباران باشد (۲۸۸، ۳۶۳، ۳۰۹، ۴۰۹ و ۶۱۸) و عاشق صادق آن است که مژه برهم نزند، گر بزنی تیر و سنانش (۳۳۳) و حتی در آن هنگام که معشوق عاشق را به تیر می‌زند، سپر را از پیش خویش دور می‌کند تا آنکس که وی را به تیر می‌زند ببیند (۳۹۴) و دست و کمان معشوق را در آن هنگام که وی را به تیر می‌زند، تفرج می‌کند (۱۷۴). مفهوم تیر و نظربازی حاصل از حیرت در جمال معشوق از مفاهیم پرورده در آمیزهٔ مفهومی جنگ و عشق در غزلیات سعدی است.

سلطان

معشوق در نظر سعدی، سلطان است (۷، ۱۵، ۱۱۸، ۲۳۷، ۳۲۴، ۳۳۱، ۳۳۹، ۳۵۲، ۴۳۳، ۴۳۹، ۴۸۶، ۵۰۸ و ۶۱۲). عاشق در برابر این سلطان، بنده یا گدا و درویش است. مفهوم بندگی عاشق با رضا و تسلیم محض همراه است. گاه اندکی در این تسلیم محض، تقاضای عنایت نیز هست. حکم سلطان بر بندگان رسد، ولی حدی بود جفا را (۷) و گاه جان عاشق نیز بی‌چون‌وچرا در دست وی است (۶۱۲) و گر سیاست می‌کند، حاکم است (۴۳۳).

در برابر سلطان آنجا که عاشق به صورت گدا به تصویر کشیده می‌شود، غایت ناچیزی وی در برابر معشوق مورد نظر است. عاشق، گدای بازار است که معشوق را در هیبت سلطانی دیده و آرزو می‌کند که کاش چنین نمی‌بود (۳۲۴). عاشقان، گدایان خیل سلطان‌اند (۴۳۹) و سلطان باید که سایهٔ لطف بر سر گدایان بگسترد (۷ و ۵۲۹) و در حضرت سلطان، نام گدایی را کس نخواهد برد (۵۰۸). درویش نیز کم‌وبیش همین مفهوم را در بردارد. از وی نباید نزد سلطان نام برد، مگر جرمی از وی سرزده باشد که خود نمی‌داند (۲۲۳) و خیمهٔ سلطان در فضای درویش نمی‌گنجد، حتی آنگاه که عاشق به وصل رسیده باشد (۳۳۹). خیال معشوق نیز سلطانی است که در ملک وجود عاشق که فتح شده است، به خلافت نشانده شده (۱۳۶) و هر شب بر سر صبر عاشق می‌دواند (۲۱۷) و از آنجا که «سر سعدی سرای سلطان است / نادر آنجا کسی گذار کند» (۲۳۷).

موضوع دیگری که در اینجا باید به لحاظ وجه پارادوکسیکال بندگی عاشق مورد توجه قرار گیرد این است که آنگاه که سلطان یعنی معشوق، عاشق را بندهٔ خویش بخواند، این بنده به سلطانی می‌رسد (۴۱۵ و ۶۲۴). در حقیقت بندگی سلطان عشق، نزد عاشق عین سلطانی است.

ترکیب سلطان عشق، دو بار در غزلیات به کار رفته است. در اینجا نیز شاعر همان مفهومی را که برای معشوق به کار برده، برای عشق نیز به کار می‌گیرد. یک بار در تقابل با عقل که همچون سواری در آنجا که وی روی می‌نماید می‌گریزد (۲۵۵) و دیگر آنکه عشق سلطانی است که هر جا خیمه زند، مملکت بر وی مسلم می‌شود (۲۷۲).

شحنه

شحنه در نظام اداری و دیوانی دوران سعدی، کسی است که حاکم او را بر امور مردم می‌گمارد. در غزلیات یکجا عشق معشوق همچون شحنه‌ای دانسته شده است که عقل را در طبطاب می‌دارد و مجازات می‌کند؛ آنجا که فراق او قصد غارت شهرستان دل را دارد (۱۳۰). در جای دیگر، خیال معشوق همچون شحنه‌ای دانسته شده است که بر ناظر عاشق گمارده شده، تا دیگران در نظر وی اندر نیایند (۵۲۸). به هر روی هر دو این مفاهیم، تقویت‌کنندهٔ «معشوق سلطان (پادشاه) است» هستند و باید در راستای همین موضوع به آنها پرداخت.

لشکر

معشوق همچون پادشاهی است که صدهزار دست خاطر در رکاب دارد و با لشکری می‌رود (۵۵۷) و صدهزار دل چنان‌که در پی سلطان سپاه رود، با او همراه‌اند (۴۸۶). از همهٔ اینها مهم‌تر، معشوق جنگاوری همیشه پیروز است که بدون نیاز به سلاح با تیغ غمزهٔ خونین (۱۲۸) یا نظری که به لشکر کند (۵۶۸) و به چشم و ابرو (۶۳۶) و به مشاهدت (۵۵۵)، بی‌تکلف شمشیر (۶۰۳)، لشکری را درهم می‌شکند. عشق نیز همچون لشکری دانسته شده است که یغماگر است و غارت عقل می‌کند (۴۰۷) و چون بر ولایتی دست یافت، هر بامداد یغمایی است (۱۱۳) و لشکر غم عشق، ملک وجود عاشق را خواهد گرفت (۲۹۱).

زندان

در تکمیل مفهوم قدرت محض و پادشاهی معشوق، ترکیب زندان عشق، سه بار در غزلیات به کار رفته است (۶۰، ۳۷۷ و ۵۴۶). زندانی در عشق عقل است (۲۶۵ و ۵۴۶) که همان تقابل سنتی عقل و عشق را تداعی می‌کند. دیگر اینکه عاشق در زندان عشق در بند است (۶۰، ۹۵ و ۳۷۷). البته عاشق از این زندان رهایی نمی‌خواهد، زیرا با یوسف به زندان است و بلکه حیف است بر آن‌کس که به زندان تو نیست (۱۲۷ و ۴۱۴). مفهوم دیگری که در تضاد با زندان طرح می‌شود، بوستان، باغ یا گلستان است.

بوستان وصل یا وجود معشوق است و عاشق هم‌اکنون که با وی است، باکی از زندان فردا ندارد. هجر در نظر عاشق زندان است (۵۲۰) و به همین سبب آن‌کس که همچون سعدی گلستانی ندارد، خانه بر وی زندان است (۱۱۸). فراخنای جهان بر مجنون بدون دیدار لیلی زندان است (۴۰۹) و کسی که عاشق را بی‌روی معشوق به باغ می‌خواند، در حقیقت وی را به زندان برده است (۴۱۵). در تقابل باغ و بوستان و گلستان با زندان در حقیقت مفهومی پارادوکسیکال به چشم می‌خورد. عاشق در آنجا که با معشوق دربند است، خلاص نمی‌خواهد و خلاص و تفرج بدون معشوق برای وی همچون زندان است.

ریشه‌های مفاهیم حاصل درآمیختگی در گفتمان صوفیانه

در تقسیم‌بندی غزلیات سعدی مطابق سنت «محمدعلی فروغی»، غزلیات به دو بخش عارفانه و عاشقانه تقسیم شده است. اما در حقیقت این تقسیم‌بندی را نمی‌توان قطعی دانست، زیرا در غزلیات عاشقانه نیز همچنان که نشان داده شد، مفاهیم عمدهٔ مربوط به حوزهٔ عشق، ریشه در گفتمان صوفیانه دارد و هر چند فضای غزل، جسمانی و عاشقانه باشد، باز هم خالی از میراث گفتمان صوفیانه نیست. به طور مثال مفاهیم نظر و حیرت در جمال و کشته شدن در عشق، همگی وام‌دار این گفتمان هستند. در ادامه این مفاهیم را در گفتمان صوفیانه تعریف خواهیم کرد و به ارتباط آنها با حوزهٔ آمیخته در جنگ و شکار خواهیم پرداخت.

نظر

در فرهنگ اصطلاحات و تعریفات «نفایس الفنون» آمده است:

مناظره، نظر است به بصیرت از جانب مستدلّ وسایل در نسبت میان دو

چیز از برای اظهار صواب و نظر را با بصیرت قید کردم، چون نظـر بـه چنـد معنی دیگر آمده است؛ به معنی مطالعه، آن را با فی اسـتعمال کننـد... و آن را با لام استعمال کنند و... سوم بـه معنـی عشـق و آن را بـا الـی اسـتعمال کنند، چنان که نظرت الی سلمی (ثروتیان، ۱۳۵۲: ۳۰۲).

و خواجه نصیرالدین طوسی نیز نظر را در «تلخیص المحصل» چنین تعریف می‌کند:

فان النظر و البحث یقتضیان التاوی من اصل حاصل الی فرع مستحصـل (طوسی، ۱۴۰۵ ق: ۸۷).

او معتقد است که نظر، نوعی سیر و حرکت ذهنی است از یک اصل حاصل و حادث بـه سوی فرعی که به دریافت ذهنی نرسیده است؛ یعنی انسان در جهت شناخت پدیـده‌ای بـا توجه به پدیدهٔ دیگر گام برمی‌دارد. مقولهٔ نظر در عرفان چنـین اسـت و ابـزاری در جهـت ایجاد آگاهی جدید به شمار می‌رود، چنان‌که حیرت نیز که خـود نـوعی بیـداری و آگـاهی انسان نسبت به امور مختلف است. پس از نظر و درک امور ایجاد مـی‌گـردد و انسـان را بـه کشف و درک بعدی رهنمون می‌گردد. اینجاست که اگر به غزلیات بازگردیم، اهمیـت نظـر به جمال معلوم می‌گردد و نظر نقطهٔ آغاز عشق است. عاشق به زخم تیر نظـر یـا در کمنـد نظر گرفتار می‌گردد و در مرحلهٔ بعـدی، حیـرت در جمـال سـبب مـی‌گـردد کـه در ایـن تیرباران، سپر از پیش خویش دور کند، تا بتواند در جمال معشوق نظاره کند.

حیرت

حیرت به گفتهٔ حاج ملا هادی سبزواری در شرح مثنوی دو گونه است: حیـرت مـذموم و حیرت ممدوح. حیرت مذموم، حیرت عقل است که راه به جایی نمی‌برد و به سـرگردانی می‌افتد و حیرت ممدوح، لذتی است عقلانی یا مثالی از دیدار دوست.

«حیرت بر دو قسم است: حیرت مذمومه که از روی جهل و شک خیـزد و حیرت ممدوحه که از استغراق در محبت اوست» (سبزواری، ۱۳۷۴: ۵۰).

حیرت سعدی در غزلیات از کمال استغراق در مشاهدهٔ جمال منتج می‌شود که در ایـن حال، وی را تاب و یارای مقاومت در برابر معشوق نیست؛ زیرا از وجود خـود گسسـته و در جمال معشوق حیران گشته است. این‌چنین است که به تیر وی یا ضرب شمشیرش کشته

می‌شود یا به پای خویشتن در دام می‌افتد و این کشته شدن و اسارت برای او حیات ابد و آزادی است.

فنا و اتحاد

جلوه‌های گوناگون وفاداری عاشق به صورت‌های گوناگون از جمله تحمل جفا و پایداری در عشق تا جانبازی مطرح شده است و این‌همه در اثر زیبایی معشوق و حیرت عاشق پدید آمده، تا در نهایت منجر به فنای وجود محسوس عاشق و بقای ابد او در وجود معشوق گردد. به گفتهٔ عین القضات:

«اما نهایت عشق آن باشد که فرق نتوان کرد میان ایشان. اما چون عاشق منتهی عشق شود و چون عشق شاهد و مشهود یکی شود و شاهد مشهود باشد و مشهود شاهد» (عین القضات همدانی، ۱۳۸۶: ۱۱۵).

در حقیقت آنجا که سعدی از کشته شدن یا اسارت ابد به دست معشوق سخن می‌گوید - هرچند در غزلی عاشقانه و جسمانی باشد - در حقیقت مفهوم فنای فی الله را در زیرساخت فکری خود دربارهٔ مقولهٔ عشق در نظر دارد؛ زیرا در چنین عشقی عرفانی، لزومی بر حذف بدن از میانهٔ انسان و خداوند وجود دارد، تا انسان به وجودی مجرد و قابل پیوند با حق بدل گردد. به قول عین القضات:

«عشق درخت وجود عاشق را در تجلی جمال معشوق محو گرداند تا چون ذلّت عاشقی برخیزد، همه معشوق ماند» (همان: ۴۶).

پارادوکس عشق

ماهیت عشق نزد عرفا پارادوکسیکال است. چنان‌که عین القضات می‌گوید:

«دیوانگی عشق بر همهٔ عقلا افزون آید. هر که عشق ندارد، مجنون و بی‌حاصل است» (همان: ۹۸).

یا روزبهان چنین می‌گوید:

«زیرکان دیوانه‌اند، آشنایان بیگانه‌اند، مجنونان هشیارند، سینه بر روح گواه دارند، دل و جان را در عشق معشوق برای فنا دارند» (روزبهان بقلی شیرازی، ۱۳۸۰: ۵۶۷).

برای عاشق حقیقی، قهر و لطف معشوق علی السویه است، زیرا «بالای عشق از تأثیر قهر خم نیست. چون عشق رسوخ گیرد، در دفتر عاشق حروف قهر و لطف نیست» (روزبهان بقلی شیرازی، ۱۳۸۰: ۱۳۶). بنابراین باید سعدی را میراث‌دار این عناصر گفتمانی دانست و شاید دلیل دیگر این درآمیختگی مفاهیم عارفانه با عشق جسمانی را باید در قول معروف «المجاز قنطره الحقیقه» دانست؛ زیرا عشق مجازی و جسمانی نزد عرفا، پلی به سوی عشق حقیقی است. در حقیقت مفاهیم عشق بین دو انسان به عنوان پدیده‌ای کمتر انتزاعی در برابر عشق انسان و خدا برای درک عشق عرفانی به کار گرفته شده است و عشق عرفانی نیز مفاهیم خود را به عشق زمینی در غزل سعدی بازگردانده است.

نتیجه‌گیری

جنگ و شکار، از حیث بسامد دومین حوزهٔ مهم در مفاهیم مرتبط با عشق است که نوع ارتباط عشق و این دو مفهوم را باید آمیزهٔ مفهومی دانست و به لحاظ فراوانی و در نتیجه قدرت این مفهوم در ذهن و زبان سعدی اهمیت ویژه‌ای برای تبیین و توضیح این آمیزه قائل شد.

در بررسی ارتباط جنگ و شکار با مفهوم عشق، نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی کارآمد و تبیین‌کننده خواهد بود؛ زیرا تک‌تک عناصر این دو حوزه به تنهایی با یکدیگر مربوط نشده‌اند و هر چند حوزهٔ عام این آمیزه مبتنی بر وجوه اشتراک جنگ و شکار و مفهوم عشق یعنی تعامل مبتنی بر کشمکش بین طرفین است، نباید از نظر دور داشت که در عشقی که به مثابه جنگ درک می‌شود، حوزهٔ آمیخته‌ای نیز وجود دارد که با جنگ و شکار در معنای حقیقی متفاوت است. در این جنگ یا شکار آمیخته با عشق، شکست عین پیروزی، اسارت آزادی و مرگ حیات ابد است.

مفهوم عشق به مثابه جنگ با استناد به بررسی آماری مفاهیم مرتبط با عشق از اساسی‌ترین آمیزه‌های مفهومی غزلیات است. در این آمیزه، عاشق و معشوق به عنوان عناصر اصلی حوزهٔ درونداد عشق در حوزهٔ درونداد جنگ، نقش مبارزانی را به عهده می‌گیرند که در نبرد در برابر یکدیگر واقع شده‌اند. معشوق، دلاور و جنگ‌جوست و در توصیف عناصر زیبایی‌شناختی وجود او از عناصر پیرامونی و الفاظ خاص حوزهٔ جنگ بسیار

استفاده شده است و این به منزلهٔ نوعی فضاسازی برای تقویت فضای درونداد جنگ به شمار می‌رود.

آمیزهٔ مفهومی شکار برای عشق نیز در غزلیات سعدی فراوان به چشم می‌خورد. در این آمیزه نیز عناصر زیبایی‌شناختی مرتبط با معشوق در تقویت معنای آمیخته، نقش اساسی ایفا می‌کند و با عناصر یادشده در حوزهٔ جنگ کم و بیش مشابهت دارد. به دلیل مشابهت ساختاری باید این آمیزه را نیز مرتبط با آمیزهٔ جنگ و دلاوری دانست.

بیشتر مفاهیم وابسته به جنگ در غزلیات سعدی در معشوق متجلی می‌شود. در بررسی بسامدی، از میان مفاهیم مرتبط با جنگ و شکار، ابزار و ادوات جنگی بیشترین کاربرد را در توصیف معشوق داشته‌اند. همین مفاهیم در ارتباط با خود عشق نیز طرح می‌شوند؛ مثلاً زلف معشوق، کمند دانسته می‌شود و در عین حال خود مفهوم عشق نیز در جای دیگر همچون کمندی تصویر می‌شود که عاشق گرفتار آن است. این شیوهٔ برخورد شاعر با عشق و معشوق و به کارگیری مفاهیم یکسان برای این دو را نباید ناشی از تسامح وی فرض کرد؛ بلکه باید آن را منتج از گفتمان صوفیانهٔ زمان سعدی و حاصل اتحاد عشق و معشوق دانست. به بیان دیگر، مفهوم عشق چنان در وجود معشوق متجلی است که عاشق وی را عین عشق می‌بیند.

در تقسیم‌بندی غزلیات سعدی مطابق سنت محمدعلی فروغی، غزلیات به دو بخش عارفانه و عاشقانه تقسیم شده است. اما در حقیقت این تقسیم‌بندی را نمی‌توان قطعی دانست؛ زیرا در غزلیات عاشقانه نیز همچنان‌که نشان داده شد، مفاهیم عمدهٔ مربوط به حوزهٔ عشق، ریشه در گفتمان صوفیانه دارند و هر چند فضای غزل، جسمانی و عاشقانه باشد، باز هم خالی از میراث گفتمان صوفیانه نیست. به طور مثال مفاهیم نظر و حیرت در جمال و کشته شدن در عشق، همگی وام‌دار این گفتمان هستند.

حیرت سعدی در غزلیات از کمال استغراق در مشاهدهٔ جمال منتج می‌شود که در این حال، وی را تاب و یارای مقاومت در برابر معشوق نیست؛ زیرا از وجود خود گسسته و در جمال معشوق حیران گشته است و این‌چنین است که به تیر وی یا ضرب شمشیرش کشته می‌شود یا به پای خویشتن در دام می‌افتد و این کشته شدن و اسارت برای او حیات ابد و آزادی است. در حقیقت آنجا که سعدی از کشته شدن یا اسارت ابد به دست معشوق سخن می‌گوید - هر چند در غزلی عاشقانه و جسمانی باشد - در حقیقت مفهوم

فنای فی الله را در زیرساخت فکری خود درباره مقولهٔ عشـق در نظـر دارد؛ زیـرا در چنـین عشقی عرفانی، لازم است بدن از میانهٔ انسان و خداوند حذف شود، تـا انسـان بـه وجـودی مجرد و قابل پیوند با حق بدل گردد.

بایـد سـعدی را میـراث‌دار ایـن عناصـر گفتمـانی دانسـت و شـاید دلیـل دیگـر ایـن درآمیختگی مفاهیم عارفانه با عشـق جسـمانی را بتـوان در قـول معـروف «المجـاز قنطـره الحقیقه» بازجست؛ زیرا عشق مجازی و جسمانی نزد عرفـا، پلـی بـه سـوی عشـق حقیقـی است. در حقیقت مفاهیم عشق بین دو انسان به عنـوان پدیـده‌ای کمتـر انتزاعـی در برابـر عشق انسان و خدا برای درک عشق عرفانی به کار گرفته شده و عشق عرفانی نیـز مفـاهیم خود را به عشق زمینی در غزل سعدی بازگردانده است.

منابع

اقبالی، ابراهیم (۱۳۸۷) بیان سعدی (تحلیل بلاغی دیوان غزلیات سعدی)، تبریز، آشینا.

ثروتیان، بهروز (۱۳۵۲) فرهنگ اصطلاحات و تعریفات نفایس الفنون، تبریز، دانشگاه تبریز.

حسن‌لی، کاووس و لیلا اکبری (۱۳۹۱) راهنمای موضوعی سعدی‌شناسی: فهرست ریز موضوعی کتاب‌های منتشرشده در پیوند با سعدی (تا سال هزار و سیصد و هشتاد خورشیدی)، شیراز، دانشگاه شیراز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، بخش زبان و ادبیات فارسی، قطب علمی پژوهش‌های فرهنگی و ادبی فارسی.

راسخ مهند، محمد (۱۳۹۲) درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.

روزبهان بقلی شیرازی، روزبهان ابن ابی نصر (۱۳۸۰) عبهر العاشقین، به کوشش جواد نوربخش، تهران، یلدا قلم.

سبزواری، هادی ابن محمد (۱۳۷۴) شرح مثنوی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۶۲) کلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، طلوع.

طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۴۰۵) تلخیص المحصل، بیروت، دارالاضواء.

عین‌القضات همدانی، عبدالله ابن محمد (۱۳۸۶) تمهیدات، با مقدمه و تصحیح و تحشیه و تعلیق عفیف عسیران، تهران، منوچهری.

فروغی، محمدعلی (۱۳۶۷) مقدمه بر کلیات سعدی، تهران، طلوع.

قادری، سلیمان (۱۳۹۲) «استعاره، بدن و فرهنگ: مفهوم‌پردازی دل، جگر و چشم در بوستان سعدی»، ادبیات و زبان‌ها، نقد ادبی، شماره ۲۳، پاییز، صص ۱۰۵- ۱۲۴.

کمالی سروستانی، کوروش (۱۳۸۸) سعدی‌شناسی، شیراز، مرکز سعدی‌شناسی.

کمیسیون ملی یونسکو (۱۳۷۴) ذکر جمیل سعدی: مجموعه مقالات و اشعار به مناسبت بزرگداشت هشتصدمین سالگرد تولد شیخ اجل سعدی علیه‌الرحمه، [تهران]: کمیسیون ملی یونسکو، وزارت ارشاد اسلامی، اداره کل انتشارات و تبلیغات.

موحد، ضیاء (۱۳۹۲) سعدی، تهران، طرح نو.

نیازکار، فرح (۱۳۹۰) شرح غزلیات سعدی، تهران، هرمس.

Evans, V (2007) A Glossary of Cognitive Linguistics, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fauconnier, Gilles and Mark Turner (2002) The Way We Think, New York: Basic Books.

Kovecsess, Zoltan (2000) Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling, Cambridge: Cambridge University Press.

Kovecsess, Zoltan (2010) Metaphor: a Practical Introduction, Oxford: Oxford University Press.

Lakoff, George, and Zoltán Kövecses (1987) “The cognitive model of anger inherent in American English”, In Dorothy Holland and Naomi Quinn,eds., Cultural Models in Language and Thought, 195–221, Cambridge: Cambridge University Press.

Turner, Mark (1996) The Literary Mind, Oxford: Oxford University.

Turner, Mark, & Gilles Fauconnier (1995) "Conceptual integration and formal expression", Metaphor and Symbolic Activity 10:183-203.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و دوم، پاییز ۱۳۹۵: ۸۵-۶۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۵/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

تحلیل کارکرد «تمثیل داستانی» در پیرنگ داستان کوتاه

لیلا رضایی*
عباس جاهدجاه**

چکیده

تمثیل، یکی از فنون بلاغی است که کارکردهای معنایی آن مورد توجه بسیاری از ادیبان قرار گرفته است. از میان انواع تمثیل، نوع داستانی آن که ساختاری روایی دارد، کاربردی وسیع در متون ادبی کلاسیک و معاصر فارسی داشته است. داستان معاصر نیز همانند شعر در موارد بسیاری از کارکردهای معنایی تمثیل بهره برده است. بررسی تمثیل‌های داستانی به کار رفته در داستان‌های کوتاه مدرن نشان می‌دهد که برخی از نویسندگان، این آرایه را در کارکردی متفاوت از نوع معنایی آن به کار برده و در بخش ساختاری داستان نیز از آن بهره گرفته‌اند. به هدف بررسی این کارکرد، پژوهش حاضر با مبنا قرار دادن آرای «برایان ریچاردسون» دربارهٔ تأثیر ساختاری ابزار بلاغی در داستان مدرن، به تحلیل سه داستان کوتاه فارسی («مهدی»، «دوزیستان» و «قصه و غصه») پرداخته و نشان داده است که تمثیل داستانی می‌تواند علاوه بر کارکرد محتوایی، در ساختار پیرنگ داستان کوتاه مدرن نیز مؤثر واقع شود.

واژه‌های کلیدی: روایت، تمثیل، پیرنگ، ساختار، داستان کوتاه.

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خلیج فارس leili.rezaei@gmail.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور jahedjah@gmail.com

مقدمه

تمثیل، آرایه‌ای بلاغی و یکی از راه‌های بیان غیر مستقیم معانی و اندیشه‌هاست. عبدالحسین زرین‌کوب، این آرایه را چنین توضیح داده است: «تمثیل، تصویری حسی است که می‌باید امری را که غیر حسی است، برای مخاطب به امر حسی نزدیک و قابل ادراک نماید و شک نیست که جزءجزء این تصویر هرگز یک جزء از امر غیر محسوس را عرضه نمی‌کند. فقط کل آن است که از مجموع امر منظور، تصویری کلی القا می‌کند. به هر حال چون این تصویر، حسی است، به کسانی که تصور امر مجرد انتزاعی برای آنها مشکل می‌نماید کمک می‌کند تا آنچه را تمثیل، نمایش آن محسوب است، در مخیلهٔ خویش ترسیم کنند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۲۵۱).

از دیرباز همواره اهل ادب دربارهٔ این آرایه اختلاف نظر داشته، گاه آن را در جایگاه استعاره و گاه در جایگاه تشبیه قرار داده‌اند؛ زیرا همواره مرزهایی باریک و شکننده میان این آرایه‌ها وجود داشته است. در کتب بلاغی، تمثیل با نام‌های گوناگونی چون: استدلال، استعاره تمثیلیه، مجاز مرکب بالاستعاره، تشبیه تمثیل و... مطرح شده است. تمثیل در متون مختلف به شکل‌های گوناگونی ارائه شده است: گاه بسیار کوتاه و گاه گسترده است؛ گاه روایتی مستقل است که به تنهایی ذکر می‌شود، اما گاه در دل متنی دیگر یا روایتی دیگر قرار می‌گیرد؛ در برخی متون، معنای تمثیل (به اجمال یا به تفصیل) توضیح داده می‌شود، اما در برخی دیگر از متون، توضیحی دربارهٔ آن ذکر نمی‌شود.

یکی از انواع مهم و پرکاربرد تمثیل، تمثیل داستانی[1] است که «کاربرد آن بیشتر حوزهٔ ادبیات روایی (داستان، حماسه و نمایشنامه) است و حوادثی که در هر کدام از این انواع جریان دارد می‌تواند تمثیلی از مجموعه‌ای امور عینی یا ذهنی دیگر باشد...». این نوع تمثیل، «بیان روایی گسترش‌یافته‌ای است که معنای دومی هم در آن سوی ظاهر آن می‌توان جست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۵-۸۶). تمثیل‌های داستانی به صورت مستقل یا در دل حکایت‌های دیگر همواره کاربردی وسیع در ادبیات فارسی داشته است و پیکرهٔ اصلی نامدارترین شاهکارهای ادب فارسی از جمله مثنوی مولوی و بوستان و گلستان سعدی از این آرایه تشکیل شده است.

1. allegory

گذشته از تأثیر زیبایی‌شناختی در متن - که اصلی‌ترین کارکرد تمامی آرایه‌های ادبی و از آن جمله تمثیل است - مهم‌ترین کارکرد انواع مختلف تمثیل و از جمله تمثیل داستانی، مفهومی است. «تمثیل با تجسم بخشیدن و تصویر کردن مفاهیم انتزاعی و عقاید دینی و اخلاقی، امر آموزش به عوام و ذهن‌های مبتدی را ساده می‌کند و با حسی کردن امور انتزاعی، به آگاهی ذهنی شکل می‌دهد. در مواردی که بیان اندیشه دشوار است، تمثیل به روش آگاهانه راهی است برای پوشیده‌گویی و بیان غیر مستقیم اندیشه‌هایی که بیان آنها خطر دارد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۷۳).

بر اساس تعریف یادشده، کارکرد مفهومی تمثیل، دو سویهٔ متضاد دارد: از یکسو می‌تواند روشنگرانه باشد و به مخاطب کمک کند به درکی روشن از موضوعی انتزاعی و غامض دست یابد؛ از سوی دیگر گاه ابزاری برای بیان پوشیده و غیر مستقیم حقایقی است که به دلیل فشارها و محدودیت‌ها، امکان بیان مستقیم و صریح آن وجود ندارد. در تمثیل روشنگرانه برخلاف نوع دیگر، غالباً خود نویسنده نیز با ذکر توضیحاتی به شفاف‌تر شدن مطلب و آسان‌تر شدن درک مخاطب کمک می‌کند.

هر دو سویهٔ معنایی تمثیل (روشنگرانه و کتمان‌گرانه) از دیرباز در متون مختلف ادبی استفاده شده است. با این تفاوت که در متون ادبی کلاسیک به این دلیل که اغلب ادبا از پرداختن به مباحث انتقادی و سیاسی دوری می‌گزیدند، عمده‌ترین کارکرد تمثیل، روشنگری بوده است و مواردی مانند منظومهٔ تمثیلی «موش و گربه» اثر عبید زاکانی را به ندرت می‌توان مشاهده کرد. اما در ادبیات معاصر که بیش از دوران گذشته با مباحث سیاسی و نقد پیوند یافته، تمثیل در موارد بسیاری به هدف غیر مستقیم‌گویی و بیان پوشیده به کار رفته است، تا در فضاهای محدود و سرشار از اختناق، روزنه‌ای به سوی حقایق نگفتنی بگشاید. این نوع از کارکرد تمثیل در اشعار شاعرانی مانند نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو، آثاری ماندگار و هنرمندانه خلق کرده است.

در کنار شعر معاصر، داستان فارسی نیز - که تولد آن در روزگار معاصر شکل گرفته است - از تمثیل و کارکردهای معنایی آن بی‌بهره نمانده است. در آثار نویسندگان نامداری مانند محمدعلی جمال‌زاده، صادق هدایت، صادق چوبک، جلال آل‌احمد، بهرام صادقی و بسیاری دیگر، می‌توان نمونه‌هایی از کاربرد تمثیل را یافت. داستان‌هایی مانند

«سرگذشت کندوها» از جلال آل احمد و «قفس» از صادق چوبک، از جمله نمونه‌های موفق داستان‌های تمثیلی در ادبیات داستانی معاصر فارسی به شمار می‌روند.

کارکرد عمدهٔ تمثیل در داستان معاصر نیز مانند شعر معاصر در اغلب موارد پوشیده‌گویی و بیان غیر مستقیم حقایقی است که امکان بیان روشن و مستقیم آنها وجود ندارد. نکتهٔ دیگر اینکه در داستان فارسی معاصر، شمار تمثیل‌های مستقل و گسترده نسبت به دوران گذشته بسیار بیشتر است و می‌توان نمونه‌های بسیاری از داستان‌های تمثیلی مستقل در این شاخه از ادبیات مشاهده کرد.

با وجود افزایش شمار داستان‌های تمثیلی مستقل در ادبیات معاصر فارسی، کاربرد تمثیل‌های غیر مستقلی که در دل یک داستان ذکر می‌شود نیز در ادبیات داستانی معاصر کم نیست. این دسته از تمثیل‌های غیر مستقل، غالباً کارکرد معنایی (خواه روشنگرانه یا کتمان‌گرانه) دارند و همان رویکرد سنتی را در حوزهٔ معنایی دنبال می‌کنند. اما گذشته از این رویکرد غالب، بررسی تمثیل‌های به‌کاررفته در متن داستان‌های کوتاه مدرن، شواهدی را به دست می‌دهد که از تمثیل، در ورای کارکرد مفهومی، در ساختار پیرنگی داستان نیز بهره برده شده است.

بر اساس این مقدمهٔ کوتاه، فرضیه‌ای که این مقاله در پی اثبات آن برخواهد آمد این است که تمثیل داستانی در جایگاه یک متن روایی، زمانی که در متن داستانی دیگری قرار می‌گیرد، می‌تواند علاوه بر کارکردهای معنایی و زیبایی‌شناسانه، در ساختار پیرنگی آن داستان نیز مؤثر باشد. به هدف اثبات این فرضیه، سه داستان کوتاه فارسی به نام‌های «مهدی» از مجموعهٔ «آویشن قشنگ نیست» (۱۳۹۱) نوشتهٔ حامد اسماعیلیون، «دوزیستان» از مجموعهٔ «من دانای کل هستم» (۱۳۹۰) نوشتهٔ مصطفی مستور و «قصه و غصه» از مجموعهٔ «بگذریم» (۱۳۹۰) نوشتهٔ بهناز علی‌پور گسکری، از این منظر بررسی و تحلیل خواهد شد.

این تحقیق به شیوهٔ تحلیلی - توصیفی انجام می‌شود و در بخش مبانی نظری از آرای منتقدان روایت‌شناس و در صدر همه، «برایان ریچاردسون[1]» بهره خواهد گرفت.

1. Brian Richardson

پیشینه تحقیق

تمثیل در جایگاه یکی از مباحث مهم بلاغی، قرن‌هاست که در کتب بلاغی گوناگون مطرح شده و تاکنون صدها کتاب و مقاله و پایان‌نامه دربارهٔ این موضوع نوشته شده است. با این‌همه ابهامات و ناگفته‌ها همچنان در باب تمثیل وجود دارد. در سال‌های اخیر، رویکردی نوین به این موضوع در ادبیات فارسی شکل گرفته است که ردپاهای آن را باید در کتاب‌هایی از جمله «صور خیال در شعر فارسی» از شفیعی کدکنی، «بیان» از سیروس شمیسا، «بلاغت تصویر» از محمود فتوحی و «رمز و داستان‌های رمزی» از تقی پورنامداریان دنبال کرد که با نگاهی ژرف‌تر به تمثیل نگریسته و با کمک گرفتن از مباحث مطرح‌شده در متون غربی، به بازنگری این آرایه پرداخته‌اند.

مباحث معاصر دربارهٔ این آرایه عمدتاً حول محور چیستی تمثیل و کارکردهای آن متمرکز شده است و این رویکرد را علاوه بر کتب یادشده در برخی مقالات منتشرشده در این‌باره نیز می‌توان دنبال کرد. از آن جمله باید از مقالهٔ «تمثیل: ماهیت، اقسام، کارکرد» (۱۳۸۴) از محمود فتوحی و مقالهٔ «تمثیل و تصویری نو از کارکردها و انواع آن» (۱۳۸۹) نوشتهٔ قهرمان شیری نام برد که به بررسی کارکردهای متفاوت و متنوع تمثیل پرداخته‌اند. زهره هاشمی در مقاله‌ای با نام «کارکرد تمثیل از دیدگاه منتقدان رمانتیک» (۱۳۸۹) و جواد مرتضایی در مقالهٔ «تمثیل، تصویر یا صنعت بدیعی» (۱۳۹۰) نیز به بررسی نظری این موضوع توجه نشان داده‌اند. همچنین باید در این زمینه از دو مقاله «سرچشمه‌های تکوین و توسعهٔ انواع تمثیل» (۱۳۸۴) نوشتهٔ سیدجعفر حمیدی و اکبر شامیان و «بررسی کارکرد تمثیل در آثار ادبی تعلیمی» (۱۳۹۲) از عباسعلی وفایی و سمیه آقابابایی نام برد.

با وجود مقالات و پژوهش‌های بسیار دربارهٔ جایگاه و کارکرد تمثیل در شعر، بررسی نقش و کارکرد این آرایه در داستان فارسی به‌ویژه داستان کوتاه، چندان مورد توجه قرار نگرفته است. تعداد پژوهش‌های انجام‌گرفته در این زمینه اندک است که از آن جمله می‌توان از مقاله «بررسی تطبیقی دو داستان تمثیلی از صادق چوبک و بهرام صادقی» (۱۳۹۱) نوشتهٔ محمد کشاورز یاد کرد. مقالهٔ حاضر برای نخستین‌بار به طرح و بررسی کارکرد ساختاری تمثیل داستانی در داستان کوتاه فارسی می‌پردازد.

تمثیل داستانی و کارکردهای آن

تمثیل چنان‌که در مقدمه هم اشاره شد، آرایه‌ای است که علاوه بر کارکرد زیبایی‌شناختی، غالباً به هدف معنایی در متن ادبی به کار می‌رود و از این امکان برخوردار است که هم سبب آشکارتر شدن معنای مورد نظر نویسنده شود و هم در صورت لزوم، این معنا را پوشیده‌تر و غیر مستقیم بیان کند. یکی از انواع مهم تمثیل، تمثیل داستانی است که ساختاری روایی دارد. این نوع تمثیل ممکن است روایتی مستقل، گسترده و مفصل باشد و حتی می‌تواند در دل خود تمثیل‌های داستانی کوتاه و غیر مستقل دیگری را نیز همراه بیاورد. از جمله نمونه‌های تمثیل داستانی مستقل در ادبیات کلاسیک فارسی باید از منظومه «منطق‌الطیر» عطار و از جمله معروف‌ترین نمونه‌های این نوع تمثیل در ادبیات داستانی جهان باید از «مزرعه حیوانات» جورج اورول نام برد.

نوع دیگری از تمثیل داستانی، گونهٔ غیر مستقل آن است که در دل متنی یا روایتی به فراخور موضوع ذکر می‌شود. کارکرد اصلی این نوع، گذشته از سویهٔ زیبایی‌شناختی، این است که به مخاطب کمک کند تا به درکی روشن‌تر و ساده‌تر از موضوع (که غالباً انتزاعی است) برسد. نمونه‌ای از این نوع تمثیل، متن زیر است که از کتاب «کیمیای سعادت» اثر امام محمد غزالی برگرفته شده است:

> «مَثَل اهل دنیا و دل‌مشغولی ایشان به کار دنیا و فراموش کردن آخرت، چون مثل قومی است که در کشتی بودند و به جزیره‌ای رسیدند. از بهر قضای حاجت و طهارت بیرون آمدند. و کشتیبان منادی کرد که هیچ‌کس مباد که روزگار دراز برد و جز به طهارت مشغول باشد که کشتی به تعجیل بخواهد رفت. پس ایشان در آن جزیره پراکنده شدند. گروهی که عاقل‌تر بودند، سبک طهارت کردند و بازآمدند. کشتی فارغ یافتند. جایی که خوش‌تر و موافق‌تر بود، بگرفتند و گروهی دیگر در عجایب آن جزیره عجب بماندند و بر نظاره بایستادند و در آن شکوفه‌های نیکو و مرغان خوش‌آواز و سنگ‌ریزه‌های ملون و منقش می‌نگریستند. چون بازآمدند، در کشتی جای فراخ نیافتند. جای تنگ و تاریک بنشستند و رنج آن می‌کشیدند. گروهی دیگر به نظاره اختصار نکردند و از

آن سنگریزه‌های نیکو و غریب برچیدند و با خود بیاوردند و در کشتی جای آن نیافتند. به جای تنگ بنشستند و آن سنگ‌ریزه‌های ملون بر گردن نهادند... و گروهی دیگر در عجایب آن جزیره متحیر شدند و همچنان نظاره‌کنان می‌شدند، تا از کشتی دور افتادند و کشتی برفت و منادی کشتیبان نشنیدند و در جزیره می‌بودند، تا بعضی هلاک شدند از گرسنگی و بعضی را سباع هلاک کرد. آن گروه اول مثل مؤمنان پرهیزگار است و گروه بازپسین مثل کافران... و این دو گروه میانین مثل عاصیان است...» (غزالی، ۱۳۶۴: ۷۸-۷۹).

چنان‌که از مثال یادشده آشکار است، این دست از تمثیل‌های داستانی – که بخش‌های عمده‌ای از برخی شاهکارهای ادبیات فارسی را تشکیل داده‌اند - در راستای اهداف مفهومی مورد نظر نویسنده ذکر می‌شوند. با وجود قرار گرفتن در دل متنی دیگر، این تمثیل‌ها - که غالباً کوتاه نیز هستند - در ذات خود مستقلند و با متنی که در آن قرار دارند، نمی‌آمیزند. مثال بارز در این زمینه، مثنوی مولوی است که از تعداد بسیاری تمثیل داستانی غیر مستقل تشکیل شده است؛ اما هر یک در جای خود ذکر شده و پایان یافته‌اند و میان هر تمثیل با تمثیل دیگر و نیز با متن اصلی، مرزی مشخص وجود دارد.

با وجود اینکه روش عمدهٔ کاربرد تمثیل داستانی غیر مستقل در ادبیات فارسی، همین روش یادشده است، در مواردی هم می‌توان شیوه‌های متفاوتی را از به‌کارگرفتن این آرایه در برخی متون یافت. طرح و بررسی این کاربردهای متفاوت، به روشن شدن ابعاد دیگری از مبحث تمثیل داستانی و قابلیت‌های آن کمک خواهد کرد. یکی از بخش‌های ادبیات معاصر فارسی که در آن شاهد رویکردهای نوین به مقولهٔ بلاغت و آرایه‌های ادبی هستیم، ادبیات داستانی و به‌ویژه داستان کوتاه مدرن است. چنان‌که پیشتر هم اشاره شد، در پژوهش حاضر برآنیم تا در داستان کوتاه مدرن به جست‌وجوی کارکرد تازه‌ای از تمثیل داستانی برآییم؛ کارکردی که در ورای معنا و مفهوم، به ساختار پیرنگی داستان کوتاه ربط می‌یابد. اما پیش از ورود به این مبحث، ابتدا باید به معرفی داستان کوتاه مدرن پرداخت.

داستان کوتاه مدرن

داستان کوتاه، یکی از انواع ادبیات داستانی است که از قرن نوزدهم با نام‌هایی چون ادگار آلن‌پو و گوگول در ادبیات جهان سربرآورد. این نوع داستان به تدریج به قالبی پرکاربرد بدل شد و از قرن بیستم و گام نهادن به دوران مدرن بود که اندک‌اندک رواج بیشتری پیدا کرد و به اوج رشد و شکوفایی خود دست یافت. ورود داستان کوتاه به دنیای مدرن، زمینه‌ساز خلق نوعی از داستان به نام «داستان کوتاه مدرن» شد که یکی از انواع مهم در داستان کوتاه معاصر است. این نوع، دارای شاخصه‌هایی است که از جملهٔ مهم‌ترین آنها باید به «ذهن‌مبنا» بودن آن اشاره کرد (Reid, 1977: 28).

داستان کوتاه مدرن اغلب در فضاهای ذهنی قهرمان و شخصیت‌ها سیر می‌کند و به سوی تحلیل حال و هوای درونی شخصیت‌ها و نمایش ذهن آنان تغییر جهت داده است (Patrick, 1967: 77). در راستای عطف توجه از عین به ذهن، این نوع داستان «رویدادمحوری» را نیز رها کرده و چندان توجهی به توصیف رویدادهای دنیای خارج از ذهن نشان نمی‌دهد. به بیان دیگر در داستان کوتاه مدرن برخلاف دیگر انواع داستان، روایت رویدادها در رأس اهمیت قرار ندارد؛ بلکه تأکید اصلی بر به نمایش گذاشتن یک ایده یا موقعیت احساسی است (همان: ۷۷). این ویژگی یعنی «نمایش‌محور بودن» را نخستین‌بار «جان آستین» در سال ۱۹۵۵ مطرح و آن را مناسب فضای داستان‌های مدرن قلمداد کرد (Sheehan, 2002: 15)؛ زیرا در ادبیات داستانی مدرن، فضاها و رویدادهای متفاوتی در پی هم قرار گرفته و تنها نمایش داده می‌شود، بدون اینکه کشمکشی حل شود یا گرهی بازشود و داستان به نتیجه‌ای مشخص که با گره‌گشایی همراه باشد برسد (Ibid: 14).

ویژگی‌هایی که در بالا ذکر شد، یعنی ذهن‌محور و نمایش‌محور بودن که خود زمینه‌ساز زمان‌پریشی و تضعیف رابطه علی و معلولی رویدادهاست، عامل ایجاد اصلی‌ترین شاخصهٔ داستان کوتاه مدرن یعنی «برخورداری از پیرنگ مختصر و کوتاه» است. داستان کوتاه البته همواره به دلیل مجال اندک خود از پیرنگی کوتاه برخوردار بوده است و فضایی برای به کارگیری جزء به جزء تمامی اصول و قواعد پیرنگ مانند آغاز، میانه، پایان، اوج، فرود و تعلیق را نداشته است. اما داستان کوتاه مدرن به دلایل

یادشده، فاصلهٔ خود را با پیرنگ سنتی بیشتر کرد، تا جایی که گاه برخی نویسندگان مدرن (و پسامدرن)، پیرنگ‌گریزی را مبنای کار قرار داده و از هرگونه تقید به اصول پیرنگ سنتی سرباز زدند.

«پیرنگ» مبحثی است که پیشینهٔ طرح آن به روزگار ارسطو و کتاب «فن شعر» او می‌رسد. در طول قرن‌ها آرای ارسطو مبنای بررسی پیرنگ به شمار می‌رفته و برخورداری از «پیرنگ خوب و خوش‌ساخت»، یکی از معیارهای ارزش‌گذاری داستان (و نمایشنامه) بوده است؛ یعنی پیرنگی که دارای وحدت و انسجام باشد، توالی رویدادهای آن را دو عامل «علیت» و «خط سیر منظم زمان» رقم بزند و از آغاز، میانه، پایان، گره‌افکنی و گره‌گشایی برخوردار باشد. چنین پیرنگی در سطح بالایی از انسجام نیز قرار دارد.

قواعدی که ارسطو برای پیرنگ وضع کرد و به تدریج در سده‌های بعد توسعه یافت، از اواخر قرن نوزدهم اندک‌اندک نفوذ و کارایی پیشین خود را از دست داد. بسیاری از داستان‌های کوتاه قرن بیستم، شیوه‌های نوینی از پیرنگ را تجربه کردند و مانند گذشته به نظم خطی زمان وفادار نماندند. از این‌رو آشفتگی و پریشانی، جای نظم و ترتیب پیشین را در پیرنگ داستان گرفت. در نتیجهٔ این تغییرات، پیرنگ به‌ویژه در داستان‌های کوتاه از پیچیدگی‌ها و قواعد سخت‌گیرانهٔ پیشین فاصله گرفت. در راستای چنین رویکردهایی، بسیاری از منتقدان نیز به شناسایی شیوه‌های جدید پیرنگ روی آوردند و اندک‌اندک در تصور ارسطویی از پیرنگ، خدشه‌های بسیاری وارد شد، تا بدانجا که در برخی تعاریف تا حد «کلیتی روشن و قابل فهم» (Ricoeur, 1981: 167) یا وحدت حاکم بر کل اثر تقلیل یافت.

شناسایی شکل‌ها و شیوه‌های نو و متفاوت پیرنگ، یکی از نیازهای ادبیات داستانی معاصر است. نخستین‌بار صورت‌گرایان روس (فرمالیست‌ها) بودند که مطالعه روی این شیوه‌های نوین را آغاز کردند. آنها نخستین افرادی بودند که از منظری نو به روایت نگریستند و با تفکیک میان داستان[1] و پیرنگ[2]، جایگاه پیرنگ را - از این‌رو که داستان را شکل می‌دهد - برجسته کردند (Chatman, 1978: 20) و آن را عرصهٔ هنرنمایی نویسنده به شمار آوردند.

1. fabula
2. sjuzhet

شکلوفسکی (۱۹۹۰) در شمار نخستین کسانی است که نگرش ارسطویی را در باب قواعد پیرنگ کنار گذاشت و برخی عوامل متفاوت را در ساختار پیرنگ شناسایی کرد که عبارتند از: تکرار، شباهت و تناقض. ساختارگرایان و پساساختارگرایان نیز در ترسیم چهرهٔ نو و متفاوت پیرنگ، سهمی مهم دارند. طلیعه مطالعات ساختاری، پژوهش ریخت‌شناسانه «ولادیمیر پراپ» دربارهٔ قصه‌های عامیانهٔ روسی بود که پس از آن با آرای صاحب‌نظرانی چون تودوروف (۱۹۷۱) ادامه یافت. تودوروف در مطالعات خود دربارهٔ پیرنگ، بر نقش دو عامل «تشابه» و «تضاد» تأکید ورزیده است. پل ریکور (۱۹۸۱)، پیتر بروکس (۱۹۸۴)، جیمز فیلان[1] (۱۹۸۹)، مونیکا فلودرنیک[2] (۱۹۹۶)، آرتور هانیول[3] (۱۹۸۸) و برایان ریچاردسون (۲۰۰۲ و ۲۰۰۵)، هر یک سهمی در شناسایی فرم‌ها و اشکال نوین پیرنگ داشته‌اند.

برایان ریچاردسون در مقاله‌ای با عنوان «فراسوی بوطیقای پیرنگ»(۱) (۲۰۰۵)، آرای نواندیشانهٔ منتقدان را در باب پیرنگ به اختصار مرور کرده است. در این پژوهش - که مبنای آن بر رمان «اولیس» جیمز جویس قرار دارد - ریچاردسون شیوه‌هایی بدیع مانند پیرنگ مدور و اپیزودیک یا پیرنگ‌های موازی، توالی و ترتیب عددی یا الفبایی در داستان مدرن، تکنیک کولاژ در چیدمان رویدادها، نقش «مولدهای کلامی و تصویری» در ساخت پیرنگ این نوع داستان و نیز نقش شباهت و تناقض را در چیدمان رویدادها در داستان مدرن بررسی کرده است(۲).

تمرکز اصلی ریچاردسون در این مقاله بر نقشی است که ابزار و عوامل بلاغی می‌توانند در چیدمان اجزای روایت داستانی داشته باشند. او با مرور آرای پیشینیان بر این نکته تأکید می‌کند که در داستان‌های معاصر، فنون بلاغی از ساختار داستان جدا نیست. ساختمان هنری پیرنگ در این داستان‌ها از همهٔ عناصر به‌کاررفته در داستان بهره می‌گیرد که یکی از مهم‌ترین این ابزار و عناصر، فنون بلاغی است. او شواهدی را ارائه می‌کند که نشان می‌دهد چیدمان و «نظم زیبایی‌شناختی[4]» در پیرنگ داستان‌های

1. James Phelan
2. Monika Fludernik
3. Arthur Honeywell
4. Aesthetic ordering

معاصر، جایگزین نظم زمانی و رابطهٔ علی و معلولی رویدادها شده است (Chatman, 1978: 169).

در ادامه مبحثی که ریچاردسون مطرح کرده است و با بررسی نمونه‌هایی از داستان‌های مدرن فارسی، شواهدی یافت شد که نشان می‌دهد تمثیل داستانی، یکی از ابزار بلاغی توانمند است که می‌تواند در کنار دیگر کارکردهای سنتی خود به درون ساختار پیرنگی داستان نفوذ کند و کارکردی تازه را به نمایش بگذارد. در ادامه به بررسی تمثیل داستانی و کارکردهای آن در پیرنگ داستان کوتاه مدرن خواهیم پرداخت.

تمثیل داستانی در داستان کوتاه مدرن

تمثیل داستانی، نوعی بسیار خاص و متفاوت از آرایه‌های ادبی است؛ زیرا خود یک روایت است که گاه مختصر و کوتاه و گاه طولانی و گسترده است؛ روایتی که دربرگیرندهٔ شخصیت‌ها و رویدادهایی است و معنایی را به مخاطب منتقل می‌کند. بنابراین تفاوت اصلی تمثیل با دیگر آرایه‌ها این است که محدودهٔ اغلب آرایه‌ها در سطح «واژه» یا «عبارت» قرار دارد؛ اما محدودهٔ تمثیل داستانی در سطح «متن» است؛ متنی روایی که ساختاری مشابه با دیگر روایت‌های داستانی دارد و دربرگیرندهٔ راوی، شخصیت (یا شخصیت‌ها)، کنش‌ها و... است. این ویژگی سبب شده است تمثیل داستانی علاوه بر قابلیت‌ها و کارکردهای مربوط به خود، از امکانات زیبایی‌شناختی و معنایی قالب داستان نیز بهره‌مند شود. از این‌رو میزان اثرگذاری این آرایه بر روح و جان مخاطب در سطحی بالاتر از دیگر آرایه‌های ادبی قرار دارد.

بنا بر مقدمه‌ای که ذکر شد، تمثیل داستانی به دلیل برخورداری از ساختار روایی، وقتی در دل روایت داستانی دیگری قرار می‌گیرد، از این امکان برخوردار است تا فراتر از سطح مفهومی، در بخش ساختاری نیز وارد شود. عامل مهمی که بستر مناسب را برای کارکردهای ساختاری تمثیل داستانی فراهم می‌کند، رابطهٔ شباهتی است که غالباً میان داستان و تمثیلی که در دل آن ذکر می‌شود وجود دارد؛ خواه این شباهت در پیرنگ این دو باشد یا در دیگر اجزای ساختاری (مانند شخصیت‌ها، رویدادها و کنش‌ها) و خواه این شباهت تنها به معنا و مفهوم هر یک از این دو (داستان و تمثیل) منحصر شود.

نکتهٔ مهمی که در اینجا باید ذکر شود این است که کارکرد تمثیل در بخش ساختار داستان هرگز در برابر کارکردهای معنایی آن قرار نمی‌گیرد و این دو، در موارد بسیاری مکمل یکدیگرند نه ناقض هم. زیرا ساختار، ظرفی است که معنا را در برمی‌گیرد و از این‌رو در موارد بسیاری، کارکرد ساختاری تمثیل متأثر از کارکرد معنایی آن یا در ارتباط با آن است. در ادامه هدف بررسی کارکردهای ساختاری تمثیل در داستان، به بررسی سه داستان کوتاه فارسی به عنوان نمونه خواهیم پرداخت.

بررسی سه داستان کوتاه مدرن

سه داستان کوتاهی که در این بخش بررسی خواهد شد عبارتند از: داستان «مهدی» از مجموعه «آویشن قشنگ نیست» (۱۳۹۱) نوشته حامد اسماعیلیون، داستان «دوزیستان» از مجموعه «من دانای کل هستم» (۱۳۹۰) نوشته مصطفی مستور و داستان «قصه و غصه» از مجموعه «بگذریم» (۱۳۹۰) نوشته بهناز علی‌پور گسکری. این سه داستان، هر یک به گونه‌ای متفاوت از تمثیل بهره گرفته‌اند و از این‌رو کارکرد ساختاری تمثیل در هر یک از آنها با دیگری فرق دارد. به بیان دیگر می‌توان گفت میزان نفوذ تمثیل در ساختار، در داستان نخست (مهدی) در کمترین سطح و در داستان سوم (قصه و غصه) در بیشترین سطح قرار دارد.

داستان «مهدی» از مجموعه «آویشن قشنگ نیست»

این داستان حدوداً هفت صفحه‌ای که نوشتهٔ حامد اسماعیلیون است، دربارهٔ جوانی به نام مهدی است که به همراه چند نفر از دوستان و دختر مورد علاقه‌اش «لیلا» در حال خروج غیر قانونی از کشور است؛ اما در مرزبانی کرواسی، اجازهٔ عبور به او داده نمی‌شود. همسفرانش به همراه لیلا او را تنها می‌گذارند و او در هنگام فرار، با اصابت تیری به دستش مجروح می‌شود. حالا او در جنگل و روی یک تپهٔ شنی در حال جان دادن است و خاطرات خود را در ذهن مرور می‌کند.

داستان «مهدی» با یک تمثیل بسیار کوتاه آغاز شده است که در ابتدا به نظر می‌رسد ارتباطی با داستان ندارد:

«جیرجیرک به خرس گفت: عاشقت شده‌ام. خرس پهلویش را خاراند و پاسخ داد: از خواب که بیدار شدم، درباره‌اش حرف می‌زنیم. خرس به خواب زمستانی رفت و ندانست که عمر جیرجیرک فقط سه روز است» (اسماعیلیون، ۱۳۹۱: ۲۵).

اما چند سطر بعد و در همان بند اول، راوی اول شخص داستان در اشاره‌ای کوتاه و گذرا به این تمثیل ابتدایی به یاد می‌آورد که آن را در کتابی که لیلا برایش خریده، خوانده است:

«داستان جیرجیرک هم توی یکی از آن کتاب‌ها بود. روی جلدش یادم نیست. حتی اسمش. خط خرچنگ قورباغه‌ای داشت. مثل کتاب بچه‌ها» (همان: ۲۵).

داستان با اینکه در زمان حال جریان دارد، اما سراسر مرور خاطرات راوی - قهرمان است. ذهن او پی‌درپی میان خاطرات مختلف سیر می‌کند و هر خاطره‌ای، خاطره‌ای دیگر را فرامی‌خواند. داستان پیوسته در میان زمان حال و گذشته و آینده در نوسان است. رویدادها پریشان‌وار پشت سر هم قرار گرفته‌اند و نشانی از سیر خطی منظم زمان در چیدمان آنها دیده نمی‌شود. سرانجام نیز بدون اینکه داستان به فرجامی روشن برسد، در حالی که سرنوشت راوی - قهرمان در هاله‌ای از ابهام قرار دارد، روایت اینگونه به پایان می‌رسد:

«باید برگردم. بیمارستانی، درمانگاهی، کوفت و زهرماری بالاخره این طرف‌ها پیدا می‌شود. می‌سوزد. انگار بخواهم خون بالا بیاورم. دست‌هایم یخ زده، برمی‌گردم. کوله را برمی‌دارم. باید برگردم. نهایتش باید با همان اتاق، با بوی گند سیگار مادر و با کتاب‌های لیلا سر کنم دیگر. سینه‌خیز خودم را کش می‌آورم تا از تپه پایین بیایم. خودم فرار کرده بودم. خودم هم باید بروم به غلط کردن بیفتم. دستم را بالا می‌آورم. باران نم‌نم می‌زند. نوک انگشتم را به گوشهٔ لبم می‌کشم. رنگ لاک لیلاست. توی دلم خالی است. نکند دارم می‌میرم. سریع‌تر خودم را می‌کشم. نه اصلاً باید بروم یک‌جوری حالیشان کنم. اینها نمی‌دانند با کی طرفند. گنده‌بک‌ها! باید

بروم توی رویشان بایستم و بگویم: منم مهدی. پسر ستوان دوم تویسرکانی. همان که خودش به تنهایی گلوله‌ها را توی خشاب توپ می‌انداخت، وقتی که همهٔ سربازهایش مرده بودند» (اسماعیلیون، ۱۳۹۱: ۳۰-۳۱).

داستان مهدی مانند بسیاری از دیگر داستان‌های مدرن، آغاز و پایان روشنی ندارد و نوعی حدیث نفس است. اما نویسنده به کمک تمثیل کوتاهی که در ابتدای داستان آورده است، به روشی غیر مستقیم، پایان مبهم داستان خود را آشکار کرده است. زیرا داستان تمثیلی جیرجیرک با اینکه پیرنگی کوتاه دارد، اما در آن اشاره‌ای روشن به پایان غمگین عشق میان جیرجیرک و خرس شده است. این پایان، مرگ جیرجیرکی است که عاشق است و عمر کوتاهی دارد: «عمر جیرجیرک فقط سه روز است». پایان این تمثیل، پایان محذوف و مبهم داستان را در ذهن خواننده روشن می‌کند. به بیان دیگر مرگ، جزء پایانی مشترک و مشابه در پیرنگ این دو روایت است که در انتهای تمثیل آمده، اما از انتهای داستان حذف شده است. اما این بخش پایانی از انتهای تمثیل می‌لغزد و خود را به انتهای داستان می‌رساند، تا خواننده با یادآوری پایان تمثیل، به پایان داستان نیز پی برد و جای خالی آن را در ذهن خود پر کند.

در این نمونه، مرز ساختاری میان تمثیل و داستان در ظاهر حفظ شده و تمثیل (جز اشاره‌ای کوتاه که راوی به آن دارد) با داستان آمیخته نشده است. با این حال درهم‌تنیدگی ساختاری تمثیل و داستان به شکلی غیر مستقیم و از طریق معنایی صورت گرفته است؛ زیرا حضور این داستان تمثیلی کوتاه، سبب شده تا پایان داستان مهدی، مانند بسیاری از نمونه‌های داستان مدرن باز نباشد. کارکرد تمثیل در این داستان بیش از همه سویهٔ معنایی دارد، اما این کارکرد معنایی در ساختار پیرنگی داستان نیز اثر کرده است.

داستان «دوزیستان» از مجموعهٔ «من دانای کل هستم»

این داستان دوازده صفحه‌ای (نوشتهٔ مصطفی مستور)، روایت زندگی رضا، جوان موقر و تحصیل‌کرده‌ای است که در رابطهٔ عشقی خود شکست خورده است. دختر مورد علاقه‌اش با فرد دیگری ازدواج کرده و اکنون یک شب پس از عروسی او، از شدت

بی‌قراری و بدحالی، به سفارش یکی از دوستان خود بـه آپارتمـان زنـی روسـپی بـه نـام پوری رفته است، تا شاید کمی آرام شـود. پـوری مـی‌کوشـد رضـا را دلـداری دهـد، امـا نمی‌تواند. در آپارتمان پوری غیر از او، لاک‌پشتی هم زندگی مـی‌کنـد کـه ملـوانی آن را برایش آورده است. پوری، ماجرای عجیب تخـم‌گـذاری لاک‌پشـت‌هـا در سـاحل و تولـد نوزادان و رفتن آنها را به سوی دریا - کـه از زبـان ملـوان شـنیده - بـرای رضـا تعریـف می‌کند. نیمه‌شب وقتی رضا ناامیدانه در پی خودکشی برآمده و آماده است تـا خـود را از پنجره به پایین پرت کند، با دیدن لاک‌پشت که به سوی حمام می‌رود تا خود را بـه آب برساند، از تصمیم خود برمی‌گردد و با نگاه کردن به چـراغ سـبز گنبـد امـامزاده یحیـی، حس تازه‌ای در او متولد می‌شود. داستان در همین نقطه به پایان می‌رسد:

«کف پاهایش را جلوتر برد و حالا تنها بخش کوچکی از پاها روی لبـهٔ پنجره بود. زل زد به روبه‌رو. در افق، روشنی صبح بـود و نبـود. سـرش را چرخاند و برگشت توی هال را نگاه کرد. زیر نـور کـم‌سـویی کـه از اتـاق خواب پوری افتاده بود توی راهرو، چیـزی تکـان مـی‌خـورد: نـیم‌کـره‌ای قهوه‌ای رنگ به سمت حمام می‌رفت. باز به روبه‌رو نگاه کرد... لحظه‌ای رو به پایین خم شد، اما انگار چیز تـازه‌ای دیـده باشـد، انگـار چیـز عجیبـی کشف کرده باشد، دست‌ها را محکم گرفت به قاب پنجره و چشم‌هـایش را تنگ کرد. خیره شد به سمت راسـت افـق. بـه نـور سـبزی کـه تـوی آن تاریکی از چراغی در بالاترین نقطهٔ گنبـد امـامزاده یحیـی مـی‌درخشـید»

(مستور، ۱۳۹۰: ۹۵-۹۶).

تمثیلی که در این داستان ذکر شده، ماجرای لاک‌پشت‌هایی است که در خشکی سر از تخم بیرون می‌آورند و شتابان راهی دریا - که وطن اصلی آنهاسـت - مـی‌شـوند. ایـن تمثیل از زبان پوری (یکی از شخصیت‌های داستان) نقل می‌شود:

«یارو ملوانه می‌گفـت وقـت تخـم‌ریـزی، لاک‌پشـت‌هـای مـاده تـوی ماسه‌های ساحل گودال درست می‌کنند و تخم‌هاشون رو می‌ریزند اون تو. بعد گودال رو پر از ماسه می‌کنند کـه کسـی اونـا رو نخـوره و خودشـون برمی‌گردند به سمت دریا... ملوانه می‌گفت وقتی لاک‌پشت‌ها از تخم بیاند

بیرون، هر جا که باشن و هر چی هم از آب فاصله داشته باشن فرقی نمی‌کنه، از زیر ماسه‌ها می‌زنند بیرون و راه می‌افتند به طرف دریا. می‌گفت این وروجک‌ها هم تو آب می‌تونند زندگی کنند، هم توی خشکی. بهشون چی می‌گن؟ دوزیستان؟ آره، گمونم بهشون می‌گن دوزیستان. می‌گفت یه بار چنین صحنه‌ای رو با چشم‌های خودش دیده. گفت عینهو قیامت کبری می‌شه. یه عالمه بچه لاک‌پشت از سر و کول هم بالا می‌رن که برسند به آب. هزار تا، دوهزار تا، شاید هم بیشتر» (مستور، ۱۳۹۰: ۹۰-۹۱).

آنچه زمینه‌ساز اصلی نقش تمثیل در ساختار داستان «دوزیستان» شده، وجود یکی از این لاک‌پشت‌ها - در جایگاه نمادی از تمثیل لاک‌پشتان دوزیست - در آپارتمان پوری است. از همان اوایل داستان یعنی ابتدای ورود رضا به آپارتمان، حضور این لاک‌پشت در داستان آشکار می‌شود:

«رضا از جایی که نشسته بود، آشپزخانه، راهرو و بخش کوچکی از اتاق خواب آپارتمان نقلی پوری را می‌توانست ببیند. به نظرش آمد چیزی توی راهرو تکان خورد؛ جانوری انگار» (همان: ۸۸).

«رضا حس کرد چیزی خورد به انگشتان پاش. پاها را به سرعت عقب کشید و زل زد به فرش. جایی که لحظه‌ای قبل پاهاش آنجا بود. لاک‌پشتی در حاشیهٔ قالی به سمت پایهٔ مبل می‌رفت. پوری لبخندی زد و خم شد لاک‌پشت را برداشت. با دستی که سیگار نداشت، لاک حیوان را نوازش کرد. «پارسال یه ملوان برام آوردش. گفت از تنهایی درت می‌آره. توی کشتیشون دیده بودش. درست نمی‌دونست چطوری اومده تو کشتی»» (همان: ۸۹-۹۰).

برخلاف داستان «مهدی» که در آن مرزی مشخص میان تمثیل و داستان وجود داشت، تمثیلی که در اینجا ذکر شده، نه تنها با داستان درآمیخته، بلکه از مرحلهٔ روایت و حضور در قالب کلمات گذشته و به جزیی زنده و جان‌دار در دل داستان تبدیل شده است که در متن حادثه حضور دارد. به این ترتیب تمثیل لاک‌پشت‌های دوزیست، به دلیل وجود لاک‌پشت پوری، از امکانی قوی‌تر برای حضور مستقیم در ساختار پیرنگی

برخوردار شده و همین تمثیل است که پایان داستان را شکل داده است. در صحنهٔ آخر، زمانی که رضا - قهرمان داستان - به قصد خودکشی، آمادهٔ پرت کردن خود از پنجره است، با دیدن لاک‌پشت که برای رسیدن به آب به سوی حمام می‌رود، ناگهان به معنای این داستان تمثیلی پی می‌برد و از تصمیم خود برمی‌گردد. او مسیر گم‌شدهٔ زندگی خود را که همانا حرکت در راه معنویت و جست‌وجوی غایت اصلی حیات است، در سیر لاک‌پشت به سوی آب می‌یابد. پی بردن به حقیقت غیر مادی زندگی، هم‌زمان با دیدن چراغ سبز بالای گنبد امامزاده یحیی - که نمادی از معنویت و آرامش است - پایانی متفاوت را برای داستان رقم می‌زند و رضا که آمادهٔ پرت کردن خود از پنجره به خیابان بود، دست‌هایش را دوباره در قاب پنجره محکم می‌کند.

داستان «قصه و غصه» از مجموعه «بگذریم»

«قصه و غصه» داستانی در حدود چهارده صفحه و نوشته بهناز علی‌پور گسکری است. این داستان، روایتی چندلایه و تودرتو است از زبان زنی که به دلیل اختلالات روانی در تیمارستان بستری است و در خیال خود برای دختر کوچکش که مدت‌هاست او را ندیده است، قصهٔ حسن کچل را تعریف می‌کند. راوی می‌خواهد به کمک قصه گفتن به دخترش نشان دهد که دیوانه نیست و دیگران به اشتباه او را دیوانه تصور می‌کنند؛ اما چون ذهنی منسجم ندارد، داستان تمثیلی حسن کچل و ماجراهای زندگی راوی پیوسته درهم می‌آمیزند. این داستان به شیوهٔ جریان سیال ذهن روایت می‌شود و چون از ذهن پریشان راوی اول‌شخص آن سرچشمه می‌گیرد، چیدمان اجزا و رویدادهای آن از منطق علی و معلولی و خط سیر زمان پیروی نمی‌کند. سراسر داستان، تکه‌تکه‌هایی از خاطرات پراکندهٔ راوی است که به شیوهٔ تداعی در امتداد هم قرار گرفته‌اند. آنچه از قطعه‌های پراکندهٔ این داستان به دست می‌آید، حاکی از این است که روان‌پریشی راوی به دلیل تنها ماندن او در دوران بارداری و بی‌توجهی همسر و آسیب‌های روحی بوده که به او وارد شده است؛ زیرا شوهرش همواره در سفر بوده و از همسر باردار خود غافل مانده است. این روایت، شامل تصویرهایی پراکنده از شک راوی به خیانت همسرش، آتش زدن خانه، کابوس‌های دوران بارداری و ماجراهای مربوط به تیمارستان است.

راوی داستان «قصه و غصه»، زندگی خود را در دو بخش مختلف روایت می‌کند: دوران پیش از بستری شدن در تیمارستان (کودکی، ازدواج، بارداری، خیانت همسر) و دوران تیمارستان که برای او همراه با آزار روحی و جسمی بسیاری از طرف پرستاران و نگهبانان است. داستان به دلیل همین پراکندگی و زمان‌پریشی‌ها در حد بسیار اندکی از پیرنگ بهره‌مند شده و با ابهام فراوان همراه است. کلام پیوسته بین دو بخش روایت (دوران قبل از تیمارستان و دوران بستری شدن در تیمارستان) در حال حرکت و چرخش است و سیر منظمی را طی نمی‌کند.

قصهٔ «حسن کچل» - که راوی می‌کوشد آن را تعریف کند - در این داستان در جایگاه تمثیل قرار گرفته است. «حسن کچل»، شخصیت آشنایی در ادبیات فولکلوریک فارسی به‌ویژه در ادبیات کودک و نوجوان است. علی حاتمی نیز فیلمی با همین عنوان دارد که به بازآفرینی این قصه پرداخته است. از همان ابتدای داستان «قصه و غصه»، تمثیل هم شروع می‌شود:

> «داشتم قصهٔ حسن کچل رو می‌گفتم برات. ببین یادمه. همه‌شون دروغ می‌گن که حواسم پرته، که دیوونه‌م. می‌دونی واسهٔ چی؟ واسل اینکه تو رو ازم بگیرن. خیالشون رسیده. مگه نه؟ جونم واست بگه، حسن کچل تو کوچه این‌ور و اون‌ور فرار می‌کرد و بچه‌ها دنبالش می‌خوندن: کچل کچل کلاچه، روغن کله پاچه، کچل نیا به کوچه، برو تو تنور همیشه. اشک چشمای حسن کچل دراومد و رفت توی تنور» (علی‌پور گسکری، ۱۳۹۰: ۱۰).

این تمثیل چون از زبان راوی روان‌پریش روایت می‌شود، به صورت یکپارچه و یکجا بیان نمی‌شود، بلکه به شکلی تکه‌تکه و پراکنده در میان بخش‌های مختلف روایت اصلی قرار می‌گیرد که عامل اصلی ترتیب و توالی آنها، تداعی است. گویی این دو روایت در دل هم فرومی‌روند و از دل هم بیرون می‌آیند. قطعه‌های آشفتهٔ داستان با بخش‌های پراکنده قصه حسن کچل با هم می‌آمیزند و مانند تار و پود درهم تنیده می‌شوند. چنان‌که مثال‌های زیر نشان می‌دهد، هر تصویر از داستان به تصویری مشابه از تمثیل می‌انجامد و هر رویداد از داستان با رویدادی از تمثیل پی گرفته می‌شود. به هدف تشخیص مرز میان

دو روایت، قطعات مربوط به داستان و تمثیل جدا از هم نوشته شده‌اند:

«موی زرد درازی از گیرهٔ کراواتش آویزونـه. «پـس ایـن چیـه؟» پـرتم می‌کنه و می‌کوبدم به دیوار. می‌گه: «خیالاته، خیالات». کتش رو می‌پوشه و می‌ره بیرون. به دامنم می‌چسبی و جیغ می‌کشی. می‌برمت توی اتـاق و درو از تو قفل می‌کنم.

ننه طلا گفت: «بیا بیرون حسن جان!». حسن کچـل از تـوی تنـور داد زد: «همین جا خوبه. بیرون پـر از غصـه‌اس. پـر از عطـرای غریبـه، پـر از موهای دراز و سرخ و زرد و آبی». ننه طلا هر چـی عجـز و التمـاس کـرد، حسن کچل بیرون نیومد.

هر چـی دوا و درمـون کـردن، حسـن کچـل خـوب نشـد. سـرش رو می‌زدن، تهش رو می‌زدن، تو تنور قوز کرده بود و بیـرون نمـی‌اومـد. ننـه طلا بقچه‌شو بست. حسن کچل رو سوار الاغ کرد و راه افتاد...

مادربزرگ منو آورد اینجا و گفت: اگر اینجا بمونی، خوب می‌شی. مـن که بد نبودم. فقط سرم پر قصه‌س. چند تا سفیدپوش دورم جمع می‌شـن. یادم نیست چی می‌گـن... «بیـاین ایـن خیکـی بوگنـدو رو ببـرین پـایین زنجیرش کنین».

زنجیر بوی آتیش می‌داد و حسـن کچـل بـا چشـمای بسـته ایـن‌ور و اون‌ور می‌دوید... حسن کچل به سرش می‌زد و دور خرمن می‌چرخید...

آتیش نرم‌نرم از تـوی کمـد بیـرون مـی‌زنـه و زوزه مـی‌کشـه و فوفـو می‌کنه. بوی عطر سوخته پخش و پـلا مـی‌شـه. سـرفه مـی‌کنـی. آتـیش دوست ماست. توی بغلم هسـتی و گوشـهٔ اتـاق کـز کـرده‌م... دو تـا مـرد دستاشو می‌گیرن. پدرتو می‌گم. داد می‌زنه به من: عرعرتو ببُر بی‌حیا! دلم براش می‌سوزه که مثل همیشه تر و تمیز نیست.

ننه طلا نفس‌نفس می‌زد که رسیدن به چشمه. الاغ سیاهی را لـب آب بسته بودن. حسن کچل گوشش رو بـه عرعـر الاغ خوابونـد و گفـت: ننـه جان. چه با غم عرعر می‌کنه، نه؟» (علی‌پور گسکری، ۱۳۹۰: ۱۴-۱۵).

درهم‌تنیدگی داستان «قصه و غصه» و تمثیل به حدی است که اندک‌اندک راوی داستان هم شبیه حسن کچل می‌شود. در ابتدا وجه اشتراک اصلی میان راوی و حسن کچل این است که دیگران آنها را دیوانه می‌پندارند. اما در ادامه، راوی داستان به علت ریختن موهایش از نظر ظاهری هم شبیه حسن کچل می‌شود: «اون‌قدر کوبید تو سرم که همهٔ موهام ریخت» (علی‌پور گسکری، ۱۳۹۰: ۱۱). البته راوی بارها به این نکته نیز اشاره می‌کند که در تیمارستان، موهای سر آنها را می‌تراشند.

به این ترتیب به صورت خلاصه باید گفت که کاربرد تمثیل در داستان «قصه و غصه»، تفاوت‌های عمده‌ای با دو مثال پیشین دارد که عبارتند از:

- قصهٔ «حسن کچل» در تناسب با ماجراهای زندگی راوی تغییر یافته و شباهت بسیاری با روایت اصلی پیدا کرده است. همان‌گونه که راوی هم از نظر ظاهری شبیه حسن کچل شده است، در توالی و چیدمان اجزای روایت نیز همواره تمثیل، رویدادهای داستان را تعقیب می‌کند و متناسب با آنها به پیش می‌رود. در ادامه شباهت میان تمثیل و داستان به اندازه‌ای زیاد می‌شود که گویی این دو به نوعی یگانگی می‌رسند.
- به این دلیل که شیوه بیان هر دو روایت یکی است، قصه حسن کچل نیز مانند روایت اصلی دچار آشفتگی است و چون تکه‌تکه روایت می‌شود، از انسجام لازم و پیرنگ نیرومند برخوردار نیست.

با وجود ویژگی‌های یادشده، پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که آیا در این داستان نیز مانند دو داستان قبل، تمثیل در کارکرد ساختاری ظاهر شده است؟ به‌ویژه در شرایطی که تمثیل هم از نظر ساختار پیرنگی شرایطی مشابه داستان دارد. در پاسخ نخست باید به این نکته اشاره کرد که با وجود تبعیت تمثیل از داستان، استفاده از شخصیت «حسن کچل» در ابهام‌زدایی از این داستان و ارائهٔ تصویری روشن‌تر از راوی - قهرمان آن مؤثر بوده است. حسن کچل همواره در همهٔ بازآفرینی‌ها با وجود مردم‌گریزی و متهم شدن به نادانی و تنبلی، به دلیل صداقت، مهربانی و شایستگی‌هایی که از خود نشان می‌دهد، به یک قهرمان تبدیل می‌شود. از این‌رو حسن‌کچل همیشه شخصیتی دوست‌داشتنی، معصوم و قابل اعتماد است. در داستان «قصه و غصه»، شباهتی که میان راوی و حسن‌کچل برقرار شده، جنبه‌های

ناگفته‌ای از شخصیت راوی را برای خواننده آشکار می‌کند و سبب می‌شود خواننده به کمک این رابطهٔ شباهت، به شناختی نسبی از راوی آشفته‌حال داستان دست یابد. به بیان دیگر این تمثیل در رفع ابهام از شخصیت اصلی داستان مؤثر بوده، به شکل غیرمستقیم در عمل شخصیت‌پردازی نیز دخیل شده است.

بر اساس آنچه تاکنون گفته شد، تأثیر و نقش تمثیل حسن‌کچل را در ساختار این داستان می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

- سراسر این داستان از زبان شخصیت اصلی آن روایت می‌شود که قرینه‌های زیادی دربارهٔ آشفتگی روحی و روانی وی در داستان وجود دارد. بنابراین تردید دربارهٔ درستی یا نادرستی اطلاعاتی که راوی ارائه می‌کند، یکی از گره‌های اصلی این داستان است که سبب ایجاد تعلیق آن نیز شده است. اما تشبیه راوی به حسن‌کچل - با توجه به پیش‌زمینهٔ ذهنی‌ای که دربارهٔ صداقت حسن کچل وجود دارد - در رفع این تردید و باز شدن نسبی این گره مؤثر بوده است.
- هر چند تمثیل حسن‌کچل در این داستان بازآفرینی شده، تغییراتی که در آن به وجود آمده، غالباً در جزییات پیرنگی آن است، اما چارچوب کلی پیرنگ آن همچنان محفوظ است. از این‌رو خواننده به کمک آشنایی‌ای که با کلیت داستان حسن‌کچل دارد، می‌تواند چارچوبی منطقی از روایت «قصه و غصه» در ذهن خود ایجاد کند. بنابراین حضور این تمثیل، حتی در شرایطی که روایتی پراکنده و آشفته دارد، کمک می‌کند تا قطعات پراکندهٔ داستان در ذهن مخاطب سامان یابد. این مورد، اصلی‌ترین کارکرد ساختاری تمثیل «حسن‌کچل» در داستان «قصه و غصه» است.

به این ترتیب نویسنده با انتخاب تمثیلی آشنا و کاربرد آن در روایتی که از نظم و خط سیر منظم زمان خالی است، کوشیده است تا در حد امکان از پیرنگ روایت ابهام‌زدایی کند. این کارکرد، یکی از انواع متفاوت و بدیع در بخش کارکردهای ساختاری تمثیل داستانی است.

نتیجه‌گیری

تمثیل داستانی، یکی از انواع مهم و پرکاربرد تمثیل است که از قابلیت‌هایی

گسترده‌تر و متنوع‌تر نسبت به دیگر آرایه‌ها برخوردار است. این نوع تمثیل، فراتر از محدوده واژه و عبارت، در سطح «متن» قرار دارد و دارای ساختاری روایی است که سبب شده گذشته از کارکردهای معنایی و زیبایی‌شناختی، از قابلیت‌های قالب داستان نیز بهره‌مند باشد. تمثیل داستانی، زمانی که به صورت روایتی فرعی در دل یک داستان ذکر می‌شود، به دلیل بهره‌مندی از ساختار روایی مشترک با داستان، می‌تواند علاوه بر کارکردهای معنایی تمثیل، در ساختار داستان نیز مؤثر باشد. بررسی داستان‌های فارسی مدرن (به‌ویژه در بخش داستان کوتاه) نشان می‌دهد که تمثیل‌های کوتاه داستانی به‌کاررفته در تعدادی از آنها، در برخی موارد در ساختار پیرنگی داستان‌ها نیز مؤثر واقع شده و سبب شده است پیرنگ مختصر و کوتاه این دسته از داستان‌ها با تفصیل و گستردگی بیشتری همراه شود.

در این مقاله سه داستان کوتاه «مهدی»، «دوزیستان» و «قصه و غصه» که هر سه دربرگیرندهٔ تمثیل داستانی‌اند، بررسی شد. نتیجهٔ این تحقیق نشان می‌دهد که این سه داستان کوتاه با اینکه هر یک شیوه‌ای متفاوت را در کاربرد تمثیل داستانی در پیش گرفته‌اند، از کارکردهای ساختاری این نوع تمثیل هم بی‌بهره نمانده‌اند. در داستان نخست (مهدی)، هر چند ظاهراً مرز روشن و مشخصی میان تمثیل و داستان وجود دارد و تمثیل در کارکرد معنایی ظاهر شده است، به ساختار پیرنگ نفوذ می‌کند و پایان مبهم داستان را روشن می‌نماید. در داستان دوم (دوزیستان)، نمادی از تمثیل (لاک‌پشت دوزیست) به صورت زنده و محسوس در متن داستان جاری است و در پایان، تمثیل با کارکرد معنایی خود سبب رقم خوردن پایانی متفاوت برای داستان می‌شود. در داستان سوم (قصه و غصه)، تمثیل و داستان کاملاً در هم گره خورده‌اند و به شکلی درهم‌تنیده روایت می‌شوند. در این داستان نیز تمثیل حسن کچل - که تمثیلی آشنا برای مخاطب است - از یکسو به شخصیت‌پردازی داستان کمک می‌کند و از سوی دیگر تا حدی از ابهام داستان می‌کاهد.

در مجموع نتیجه این بررسی نشان می‌دهد که برای بررسی دقیق‌تر ساختار داستان کوتاه معاصر لازم است به شیوه‌های نوین پیرنگ و ابزار و عوامل متفاوتی که در ساخت آن به کار گرفته می‌شود، توجه نشان داد و سهم این عوامل را در ساختار داستان کوتاه به رسمیت شناخت.

پی‌نوشت

۱. این مقاله در مجموعه مقالاتی با عنوان «نظریهٔ روایت» (۲۰۰۵) با ویراستاری جیمز فـیلان و پیتر جی رابینوویتز به چاپ رسیده است.

۲ . Phelan & Rabinowitz, 2005: 170-174.

منابع

اسماعیلیون، حامد (۱۳۹۱) آویشن قشنگ نیست (مجموعه داستان)، چاپ پنجم، تهران، ثالث.

حمیدی، سیدجعفر و اکبر شامیان (۱۳۸۴) «سرچشمه‌های تکوین و توسعه انواع تمثیل»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تبریز)، شماره ۱۹۷، صص ۷۵-۱۰۷.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸) بحر در کوزه، چاپ هشتم، تهران، علمی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲) صور خیال در شعر فارسی، چاپ پنجم، تهران، آگاه.

شیری، قهرمان (۱۳۸۹) تمثیل و تصویری نو از کارکردها و انواع آن، کاوش‌نامه، شماره ۲۰، صص ۳۳-۵۴.

علی‌پور گسکری، بهناز (۱۳۹۰) بگذریم (مجموعه داستان)، چاپ چهارم، تهران، چشمه.

غزالی، محمدبن‌محمد (۱۳۶۴) کیمیای سعادت، به کوشش حسین خدیو جم، تهران، علمی و فرهنگی.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵) بلاغت تصویر، تهران، سخن.

---------- (۱۳۸۴) «تمثیل، ماهیت، اقسام، کارکرد»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه خوارزمی)، دوره ۱۲-۱۳، شماره ۴۷-۴۹، صص ۱۴۱-۱۷۸.

کشاورز، محمد (۱۳۹۱) «بررسی تطبیقی دو داستان تمثیلی از صادق چوبک و بهرام صادقی»، مجله تاریخ ادبیات، شماره ۷۰، صص ۱۶۱-۱۸۵.

مرتضایی، جواد (۱۳۹۰) «تمثیل، تصویر یا صنعت بدیعی»، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۲، صص ۲۹-۳۸.

مستور، مصطفی (۱۳۹۰) من دانای کل هستم (مجموعه داستان)، چاپ دهم، تهران، ققنوس.

وفایی، عباسعلی و سمیه آقابابایی (۱۳۹۲) «بررسی کارکرد تمثیل در آثار ادبی تعلیمی»، پژوهش نامه ادبیات تعلیمی، دوره ۵، شماره ۱۸، صص ۲۳-۴۶.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹) «کارکرد تمثیل از دیدگاه منتقدان رمانتیک»، نقد ادبی، شماره ۹، صص ۴۹-۷۲.

Brooks, Peter (1984) Reading for the Plot, Design and Intention in Narrative, New York, Random.

Chatman, Seymour (1978) Story and discourse, Cornell University Press

Honeywell, J. Arthur. "Plot in the Modern Novel." In Essentials of the Theory of Fiction, Ed. Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy. Durham (NC), Duke UP, 1988. 238-50.

Patrick, Walton R. (1967) Poetic Style in the Contemporary Short Story, Composition and Communication, Vol. 18, No. 2 (May, 1967), pp. 77- 84

Phelan, J. (1989) Reading People, Reading Plots, Character, Progression, and the Interpretation of Narrative, Chicago, University of Chicago Press.

Phelan, James & Rabinowitz, Peter J. (2005) A Companion to Narrative Theory, Malden, Blackwell.

Reid, Ian (1977) The Short Story, London, Routledge.
Richardson, Brian (2002) Narrative Dynamics, Essays on Time, Plot, Closure, and Frames, Columbus, Ohio State University Press.
Ricoeur, Paul (1981) ‘‘Narrative Time.’’ In W. J. T. Mitchell (ed.), On Narrative (pp. 165–86) Chicago, University of Chicago Press.
Sheehan, Paul (2004) Modernism, Narrative and Humanism, Cambridge University Press.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و دوم، پاییز ۱۳۹۵: ۱۱۸-۸۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۲/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

کارکرد توصیف در چند داستان کوتاه معاصر فارسی

مینا اعلایی*
محمدجواد شکریان**

چکیده

همواره در آثار ادبی، توصیف و روایت به شکلی غیرقابل‌تمایز در هم تنیده‌اند. همسو با پژوهش‌های روایت‌شناسانه در دهه‌های اخیر، نظریه‌های متعددی نیز به ارائه‌ی الگوهایی از کارکردهای مختلف توصیف در آثار متفاوت پرداخته و به هر یک از انواع ادبی، شکل خاصی از توصیف را نسبت داده‌اند. در این میان، توصیف در آثار رئالیستی و ناتورالیستی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار و نقش آن در پرداخت رویدادها و شخصیت‌ها انکارناپذیر است. جستار پیش رو، با هدف تعمیم نظریه‌های مربوط به توصیف بر چندین داستان رئالیستی و ناتورالیستیِ معاصر فارسی، سعی دارد پس از مطالعه تاریخچه و جایگاه توصیف در رمان، نقش آن را در تعیین چارچوب مکانی-زمانی، رسالت آموزشی و به طور کلی زیبایی‌شناختیِ چند داستان کوتاه ایرانی تبیین نماید. در این راستا، داستان‌هایی از جمال‌زاده، هدایت، علوی، آل احمد و چوبک را برگزیدیم و کارکردهای گوناگون توصیف را در آن بررسی کردیم: نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که در آثار نویسندگان مذکور، توصیف نه تنها عنصری خنثی و توقفگاه در روند روایت نبوده بلکه از طریق شگردهای استتار آن در روایت، امکان پیشبرد داستان نیز فراهم شده است. علاوه بر تبیین رفتار و کنش شخصیت‌ها، توصیف در داستان‌های مورد مطالعه گاه به آماده‌سازیِ چارچوب مکانی-زمانیِ داستان می‌انجامد و گاهی نیز به شکل مجموعه‌ای از بینش‌های لغت‌نامه‌ای درمی‌آید و کارکردی آموزشی می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: داستان کوتاه، روایت، توصیف، رئالیسم، ناتورالیسم.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی alaei.101_mina@yahoo.com
** استادیار گروه زبان فرانسه، دانشگاه اصفهان shokrianjavad@yahoo.fr

مقدمه

در سنت آفرینش ادبی، همواره در هر داستان، دو بخش روایی و توصیفی درهم تنیده هستند و این آمیختگی، گاه شکلی تفکیک‌ناپذیر به خود می‌گیرد. در واقع هر داستان شامل بخشی مربوط به روایت حوادث و کنش‌هاست و در بخشی دیگر به توصیف شخصیت‌ها، اشیا و مکان‌ها می‌پردازد. از دیرباز این دو بخش در هم ادغام شده و تحت عنوان مشترک «روایت[1]» شناخته می‌شده‌اند. بر اساس لغت‌نامهٔ دیدرو[2]، در توصیفِ پدیده‌ای مانند نزاع، تنها جنبه‌های جسمی و روانیِ شخصیت‌ها اهمیت ندارند، بلکه کنش‌ها نیز در توصیف نقش دارند (Diderot, 1751: 878-879). بنابراین در نظر گرفتن مرزی میان توصیف و روایت، دشوار به نظر می‌رسد. فیلیپ هامون[3] در این‌باره می‌نویسد: «توصیف و روایت به عنوان دو گونهٔ ساختاری در نظر گرفته می‌شود که در تعامل دائم قرار دارند. همواره توصیف در روایت و متقابلاً روایت در توصیف وجود دارد» (Hamon, 1993: 91). با در نظر گرفتن این تلاقی، هامون نتیجه می‌گیرد که به جای تلاش برای تعریف توصیف، بهتر است به تبیین عملکرد آن پرداخته شود (Ibid, 1981: 56).

در سال‌های اخیر، همزمان با پیشرفت چشمگیر نظریه‌های روایت‌شناسی و همگام با بررسی‌های فراوانی که در ساحتِ قصه[4] صورت گرفته است، آثاری نیز به ارائهٔ ابزار مناسبی برای مطالعات مربوط به توصیف پرداخته‌اند.

در این پژوهش برآنیم تا با تکیه بر نظریه‌های ارائه‌شده دربارهٔ توصیف در ادبیات، به بررسیِ رویکردها، کارکردها و جایگاه آن در متون ادبی بپردازیم. هر چند توصیف، انواع مختلفی دارد که هر یک در متون گوناگونی برجسته می‌شود، در چارچوب محدود این مقاله امکان پرداختن به همهٔ این گونه‌ها فراهم نیست. بنابراین مقالهٔ حاضر، تنها به بررسی کارکردهای توصیف در چندین داستان کوتاه رئالیستی و ناتورالیستی معاصر فارسی می‌پردازد. با توجه به فراوانی توصیف در داستان‌های کوتاه فارسی و همچنین جایگاه آن در ادبیات واقع‌گرا و ناتورالیسم، می‌کوشیم نشان دهیم که این نظریه‌ها در داستان‌های کوتاه معاصر فارسی نیز قابل تعمیم و کاربست است.

---

1. Diégésis
2. *L'Encyclopédie* de Diderot
3. Philippe Hamon
4. Récit

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های بسیاری به بررسی جایگاه و انواع توصیف در آثار مختلف پرداخته‌اند. از میان این پژوهش‌ها می‌توان به «توصیف طبیعت در دیوان منوچهری و صنوبری» از علی دودمان کوشکی، حسن سلطانی کوه بنانی و سمیه جم‌زاده و نیز «وصف در شعر فروغ فرخزاد» به قلم محبوبه مباشری و و زهرا کیان‌بخت اشاره کرد. در این دو نمونه، نویسندگان به مطالعهٔ ابزاری که شاعران مورد بحث برای توصیف‌های خود به کار گرفته‌اند پرداخته، انواع صفت‌های به‌کاررفته در دیوان این شاعران را بررسی کرده‌اند. همچنین در پژوهشی با عنوان «بررسی توصیف و کارکردهای برجستهٔ آن در رمان»، نویسندگان تنها به معرفی جایگاه توصیف و کارکردهای گوناگون آن در رمان بسنده کرده‌اند.

جستار پیش رو، علاوه بر معرفی تاریخچه، جایگاه و کارکردهای متنوع توصیف در رمان، درصدد آن است تا کاربست این نظریه‌ها و عملکردهای توصیفی را در چندین داستان کوتاه معاصر فارسی مطالعه کند و از این جهت، کوششی نوین به حساب می‌آید.

جایگاه و کارکرد توصیف در ادبیات

از میان آثاری که به بررسی جایگاه و نقش توصیف پرداخته‌اند، می‌توان به «متن توصیفی، بوطیقای تاریخی و زبان‌شناختیِ متن» اثر آدام و پتی‌ژان (۱۹۸۹)، «توصیف ادبی، گلچینی از باستان تا رولان بارت» اثر هامون (۱۹۹۱)، «توصیف» اثر آدام (۱۹۹۳) و مقالاتی نظیر «توصیف چیست؟» نوشته هامون (۱۹۹۲) اشاره کرد. در این میان مطالعات افرادی نظیر گوستاو لانسون[1] (نظریه توصیف به عنوان «شکل ثابتِ نثر»)، رومن یاکوبسن (مطالعه روی نثر پاستِرناک و فرضیه‌سازی دربارهٔ مَجاز نزد رئالیست‌ها) و نیز پژوهش‌های ریفاتر برای اولین‌بار به بررسی نظام‌های توصیفی پرداخته‌اند (Hamon, 2011: 2).

در واقع توصیف کردن، نوعی کنش زبانیِ رایج است و توصیف، نوعی واحدِ ساخت

1. Gustave Lanson

متنی است که به جز ادبیات داستانی در گفتمانِ مردم‌شناختی، تاریخی، قضایی، بازرگانی و... نیز وجود دارد. با وجود تعریف‌ناپذیر بودنِ واژهٔ توصیف، عده‌ای از نظریه‌پردازان به ارائهٔ تعاریفی از برخی جنبه‌های آن پرداخته‌اند. به نظر هیرش، «توصیف به ارائهٔ اشیاء بیرونی در یک بازهٔ زمانیِ ایستا می‌پردازد» (Hirsch, 1974 : 50). بر این اساس، توصیف با نوعی تعلیق زمانی یا «رکود[1]» همراه است (Barthes, 1970: 216)، که در طول خوانش متن توصیفی احساس می‌شود.

ریکاردو نیز مانند هیرش، به نوعی سکونِ زمانی در توصیف معتقد است (Ricardou, 1978 : 75). به عبارت دیگر حتی اگر فهرستی از کنش‌ها، هیچ‌گونه تغییر متنی در داستان ایجاد نکند و به نوعی سیر داستان را پیش نبَرد، توصیف صورت گرفته است. بنابراین در متن توصیفی، با نوعی توقف یا ایستایی در سیر روایی داستان مواجهیم و به همین دلیل، «در درنگ توصیفی، سرعت نقل داستان در متن کاهش می‌یابد» (حری، ۱۳۸۷: ۵۹).

گرِماس و کورتز، توصیف را در تضاد با انواع گوناگونِ متن تعریف می‌کنند. از نگاه این دو نظریه‌پرداز، در فرایند شکل‌گیریِ گفتمان، توصیف بخشی سطحی است که در تضاد با دیالوگ، داستان، تابلو و... قرار می‌گیرد. ویژگی‌های صوری توصیف، امکان تحلیل‌پذیری وصفی را برای آن فراهم می‌کنند (Greimas & Courtès, 1979: 92-93). فیلیپ هامون، توصیف را به عنوان بخشی کاملاً مستقل در نظر می‌گیرد (Hamon, 1981: 25) و در تعریف توصیف، برای آن ویژگیِ فهرست‌وار قائل می‌شود. به نظر وی، هر توصیف در واقع فهرستی از عناصر (اشیا، خصلت‌ها، کنش‌ها و...) است که با نظمی خاص سازمان‌دهی می‌شوند (Ibid: 56). بر این اساس، توصیف به مفاهیم سادهٔ ارجاعی[2] مانند فضا، اشیا و... و یا گروه‌های دستوری مانند فعل، صفت و... محدود نمی‌شود (Hamon, 1981: 56)، بلکه با توسل به نمایشی زنده از اشیا و شرایط، به جای بازنماییِ شیء، به آن عینیت می‌بخشد (Ibid, 1993: 10). بر اساس ویژگی‌های ارجاعیِ[3] عنصرِ

1. Stase
2. Référentielle
3. Référent

توصیف‌شده، توصیف به انواع مختلفی طبقه‌بندی می‌شود: توصیف زمان[1]، مکان و مناظر[2]، شکل ظاهری شخصیت‌ها[3]، خلق‌وخوی شخصیت‌ها[4]، توصیف همزمان چهره و خلق‌وخوی شخصیت‌ها[5]، تلفیق دو توصیف مشابه یا متضاد[6] و توصیف زنده از کنش‌ها، احساسات و حوادث جسمی - روانی[7] (Hamon, 1981: 11).

یاکوبسن با تکیه بر عملکردهای زبانی سعی در تبیین عملکرد توصیفی دارد. در واقع «در بحث از زبان، آنگونه که یاکوبسن مطرح کرده است، وقتی پیام به زمینه یا مصداق ارجاع پیدا کند، دارای نقش ارجاعی است و چون پیام به سوی پیام معطوف باشد، دارای نقش ادبی است. با تکیه بر همین اصل، وقتی مرجع روایت، مثلاً توصیف باشد، نقش ارجاعیِ زبان کاملاً متحقق شده یا مصداق یافته است؛ آنگونه که روایت تاریخی، نمونهٔ کامل ارجاع زبانی شمرده می‌شود. چنان‌که گفته شد، این نقش ارجاعیِ زبان با منطق خاص روایت یعنی توصیف و شخصیت‌پردازی، تناسب بیشتری پیدا می‌کند و دو مقولهٔ اخیر یعنی توصیف و شخصیت‌پردازی، آن هم در مقولهٔ قصه‌گویی و داستان‌پردازی کم‌کم تعلیق زبان در مرز ارجاع و نقش ادبی را رقم می‌زند» (مرتضوی، ۱۳۸۸: ۱۸۸).

گاه توصیف به روایت مسائلی می‌پردازد که متن روایی از بیان آنها عاجز و معاف است. در واقع مفهوم‌مندیِ[8] بخش‌های توصیفی، این امکان را فراهم می‌کند تا بدون وقفه در سیر داستان، مسائل ناگفتنی یا واپس‌زدهٔ[9] روایت را بیان کند و آن را از بن‌بستی که شخصیت و نویسنده در آن گرفتار شده‌اند، رهایی بخشد (Adam, 1993: 119-120).

چنان‌که مشاهده می‌شود، تقریباً در هر دوره و مکتب ادبی، توصیف شکل جدید و متفاوتی به خود می‌گیرد و جزیی از مشخصه‌های آن مکتب به شمار می‌رود. توصیف

1. Chronographie
2. Topographie
3. Prosopographie
4. Éthopée
5. Portrait
6. Parallèle
7. Tableau, hypotypose
8. Sémantisation
9. Refoulé

آرایه‌ای[1] در ادبیات داستانیِ یونان و رُم باستان و به‌ویژه در سبک حماسی دیده می‌شود: می‌شود: «با مطالعه توصیف در حماسه‌های یونانی درمی‌یابیم که اغلبِ این توصیفات دربارهٔ اشیایی هستند که ویژگیِ آرایه‌ای و زیبایی‌شناختی آنها را تصدیق و برجسته می‌کنیم» (Debray-Genette, 1980: 296). به تدریج از اواخر قرن هجدهم، توصیف با تحولی مضمونی همراه می‌گردد و طبیعتِ باز با تصاویر بدیع، وحشی و دست‌نخورده به عرصهٔ وصف وارد می‌شود. این تحول به‌ویژه نتیجهٔ رشد فردیت‌گرایی و همچنین اعتقاد به تخیّل و رؤیا به عنوان نهاد خلّاقهٔ ذهن انسان است. توصیف عاطفی[2] در واقع از دیدگاه راوی، شخصیت یا نویسنده بیان شده و دربرگیرندهٔ حالات روحیِ توصیف‌گر است (Adam & PetitJean, 1989: 18). این توصیف در آثار روسو و رمانتیک‌ها و برخی از رئالیست‌ها مانند بالزاک و فلوبر دیده می‌شود.

توصیف بازنمودی[3] از دوره رئالیسم و بعدها ناتورالیسم، به‌جا مانده و در مقابلِ ذهنی‌گراییِ توصیف عاطفی، بر عینیت‌گرایی دلالت دارد. این اصطلاح هم به معنای خنثی بودن و ردّ هرگونه ذهنی‌گرایی در متن است و هم به معنای تطابق متن با واقعیت. این عملکرد توصیفی که به نوعی دستاورد علم‌گراییِ[4] قرن نوزدهم است، سعی دارد حقیقت اشیا را که درون آنها مستتر شده، به نمایش بگذارد (Ibid: 25).

در نهایت توصیف مولّد (خلاق)[5] از قرن بیستم و در مخالفت با رئالیسم و ناتورالیسم و توصیف جزیی‌نگر به یادگار مانده است. در واقع در قرن بیستم، با امتناع نویسندگان از کاربست توصیف‌های دقیق و وسواس‌گونه، شاهد تحوّل در زمینهٔ توصیف هستیم. رویگردانی از توصیف نخست در بیانیه سورئالیسم به چشم می‌خورد (Ibid: 62) و بعدها با نظریه‌پردازان رمان نو به اوج می‌رسد.

رب‌گریه[6] در این‌باره می‌نویسد: «هر چند در کتاب‌هایمان، موضوعات بسیار دقیقِ توصیف‌شده داشته باشیم، همواره و در ابتدا، نگاهی هست که این اشیا (موضوعات) را می‌بیند، تفکری هست که آنها را برای دیگری توجیه می‌کند و احساس و شوری هست

1. Ornementale
2. Expressive
3. Représentative
4. Positivisme
5. Productive
6. Robbe-Grillet

که آنها را به هم می‌ریزد؛ زیرا موضوعات رمان‌های ما خارج از احساسات انسانی (حواسّ واقعی و تخیلی) وجود ندارند، همان‌گونه که این موضوعات در هر زمانی، فکرمان را به خود وامی‌دارند» (Adam & PetitJean, 1989: 62).

در این قرن، حتی با واژگونیِ سلطهٔ روایت بر توصیف مواجه هستیم؛ همچنان‌که در رمان‌های پرِک[1] (نظیر زندگی، طریقهٔ مصرف[2])، روایت‌ها از بطن توصیفاتی که آنها را خلق و کنترل می‌کنند، بیرون می‌آید (Adam, 1993: 62). این مسئله تا جایی ادامه می‌یابد که با ظهور رمان نو، توصیف از بند روایت رهایی می‌یابد و دیگر «بردهٔ وابسته، مطیع و همیشه در بندِ» روایت نیست (Genette, 1969: 57).

با توجه به چارچوب محدود مقاله، امکان بررسی انواع مختلف توصیف به صورت کامل میسّر نیست. از این‌رو پژوهش حاضر، تنها به مطالعهٔ کارکردهای توصیف در چند داستان کوتاه رئالیستی و ناتورالیستیِ معاصر فارسی می‌پردازد. این آثار معمولاً با توصیفات طولانی و دقیق شناخته می‌شود که اغلب برای زمینه‌سازیِ واقعیت در متنی غیر واقعی (خیالی) به کار می‌آید. در توصیف رئالیستی، چندین عملکرد از هم متمایز می‌شود:

کارکرد ماتزیک[3] یا فنّی - آموزشی

در این کارکرد، مجموعه‌ای از لغات نظری، فنّی، تخصّصی و به طور کلی دائره‌المعارف‌گونه در زمینه‌های گوناگون علمی، وارد توصیفات ادبی می‌شود. چنین لغاتی در متن، پیوندی ناگسستنی با توصیف می‌یابند و زمینه‌ساز تحقق آن می‌شوند. این کار یا از طریق یک شخصیت متخصّص (کارشناس) انجام می‌پذیرد یا طی بازدید و ملاقات‌هایی که زمینه‌ساز این نوع توصیفِ فنّی هستند، صورت می‌پذیرد (Adam & PetitJean, 1989: 26).

کارکرد میمزیک[4] یا محاکاتی (بازنمودی)

در این مورد، توصیف نقش چارچوب‌سازیِ داستان را برعهده می‌گیرد و با ارائهٔ مکان

1. Georges Perec
2. La vie mode d'emploi
3. Mathésique
4. Mimésique

و زمانِ وقوع داستان، به واقع‌نماییِ آن کمک می‌کند. در واقع «مستندسازی مکان و جزییات وابسته به محیط داستان، به بازسازیِ واقعیت داستانی کمک می‌کند؛ جایی که شخصیت‌های داستان، نمایی واقعی می‌یابند و صحّت و درستیِ ماجرای داستانی در ذهن خواننده تثبیت می‌گردد» (بصیرزاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۹۵).

کارکرد سمیوزیک یا نشانه‌شناختی[1]

«امیل زولا»، این کارکرد توصیفی را چنین معرفی می‌کند: «فردی کنجکاو یا مطّلع (نقاش، هنرشناس، جاسوس، تکنیسین، کاوشگر و از این قبیل) که خود را بیکار می‌یابد (بیرون برای قدم زدن، در انتظار یک قرار ملاقات، در حال استراحت در میانهٔ کارش) بنا به هر علتی (حواس‌پرتی، فضل‌فروشی، کنجکاوی، لذت زیبایی‌شناسانه، پرحرفی)، به منظور توصیف (اطلاع‌رسانی، یادآوری، ثابت کردن چیزهای پیچیده و...) برای کسی که دربارهٔ آن چیزی نمی‌داند (به علت جوانی، کمبود دانش و تخصص)، فرصت را غنیمت می‌شمارد. به بیان دیگر، بنا به هدف خاصِّ توصیف، میان شخصیت‌ها، گفت‌وگو یا تعاملی ایجاد می‌شود تا این وظیفه را از دوش راوی بردارد» (Hamon, 1972: 487).

از جمله مسائلی که در اینگونه توصیف مطرح می‌شود، بحث درج یا گنجاندنِ توصیف در داستان است. چنان‌که می‌دانیم، داستان بدون توصیف، معنا و مفهوم نخواهد داشت، زیرا توصیف به آن جنبه‌ای خیال‌انگیز[2] بخشیده و به واقع‌نماییِ آن کمک می‌کند. این یک پیوند نشانه‌شناختیِ موقتی است، زیرا حجم زیاد و بی‌رویهٔ توصیف، سیر داستان و خیال‌انگیز بودنِ آن را به چالش می‌کشد. به عبارت دیگر، ضرب‌آهنگ رویدادها کند می‌شود و این مسئله گاه تا قطع کاملِ حوادث روایی نیز پیش می‌رود. برای رفع این مشکل، نویسندگان رئالیست به دو شگرد روی می‌آورند: گنجاندن توصیف در روایت و به نوعی استتار[3] توصیف و نیز بهانه یا توجیه توصیف[4]. در ترفند اخیر، توصیف را که عملی برآمده از نویسنده است، به کنش شخصیت یا راوی نسبت می‌دهند،

1. Sémiosique
2. Hallucinatoire
3. Camouflage
4. Justification/motiver

و بدین ترتیب درنگ توصیفی را توجیه می‌کنند. این ترفند به سه شکلِ پربسامد صورت می‌پذیرد (Adam & PetitJean, 1989: 37-41):

توصیف از نوع دیداری[1]

این نوع توصیف از زبان شخصیتی که امکان دید یا مشاهدهٔ بهتری نسبت به سایرین دارد، نقل می‌شود. این شخصیت که به واسطهٔ کارکردش در داستان (نقاش، خیابانگرد، جاسوس و...) یا از سر کنجکاوی و ناآشنا بودن با مکان به توصیف دیده‌های خود می‌پردازد، لازم است در موقعیتی مناسب جهت مشاهده قرار داشته باشد (مکان مرتفع، باز یا محیطی شفاف) (Ibid: 41). البته لازم به توضیح است که «منظر روایی» تنها به دیدگاه دیداری محدود نشده، سایر حواس (شنوایی، لامسه، چشایی و بویایی) را نیز در برمی‌گیرد (Lintvelt, 1980: 42).

توصیف از نوع گفتاری[2]

در این حالت، شخصیتی که نسبت به سایرین از آگاهی بیشتری برخوردار است، موردی را توصیف می‌کند که مخاطبانش نسبت به آن شناخت زیادی ندارند. نقل‌قول مستقیم یا غیر مستقیم (روایت‌شده) و کاربرد افعالی مثل «نشان دادن»، «بیان کردن» و «شرح دادن» از مشخصه‌های بارزِ این نوع توصیف هستند (Adam & PetitJean, 1989: 43).

توصیف از نوع کنشی[3]

در این مورد، توصیف به جای معرفیِ جنبه‌های مختلف اشیا، به نمایش پاره‌ای از کنش‌ها می‌پردازد که در حضور یا غیابِ شخصیتی دیگر، روی شیءِ توصیف‌شده صورت می‌گیرد (Ibid: 44). در واقع در اینگونه توصیف، «توصیفگر به‌گونه‌ای غیر مستقیم و از خلال توصیف نقش‌ها و افعال پی‌درپی شخصیت‌های داستانی، به توصیف شیء یا موضوعی معیّن می‌پردازد» (بصیرزاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۹۷).

پس از معرفیِ جنبه‌ها و نقش‌های توصیف، اینک با هدف مطالعهٔ امکان کاربست نظریه‌های توصیفی بر عموم داستان‌ها، به بررسی بازتاب این کارکردها در چندین

1. Description de type voir
2. Description de type Dire
3. Description de type Faire

داستان کوتاه معاصر فارسی می‌پردازیم. لازم به توضیح است که با توجه به حضور پررنگ توصیف در داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی، به ارائهٔ نمونه‌هایی از داستان‌هایی که به این مکاتب اختصاص دارند، بسنده می‌کنیم.

توصیف بازنمودی در داستان‌های رئالیست معاصر فارسی

به عقیدهٔ نظریه‌پردازان، «رئالیسم در درجه اول به صورت کشف و بیان واقعیتی تعریف می‌شود که رمانتیسم یا توجهی به آن نداشت و یا آن را مسخ می‌کرد. در این دوران، سلطهٔ علم و فلسفهٔ اثباتی[1] نمی‌تواند وجود خود را توجیه کند، مگر با کنار گذاشتن وهم و خیال و توسّل به مشاهده» (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۲۷۷). به عبارت دیگر، سلطهٔ علم و فناوری در این دوره باعث رشد «آگاهی عینی و دقیق» از دنیای پیرامون می‌گردد (همان: ۲۷۹).

ادبیات معاصر فارسی نیز در چندین دوره تأثیرگذار تاریخی، دچار تحوّل و دگرگونی شده است. در واقع ضعف یا قدرت رژیم و نحوهٔ برخورد آن با مردم و به‌ویژه نویسندگان و روشن‌فکران در هر دوره، به شکل‌گیریِ آثار متنوع ادبی منجر می‌شود. به عنوان مثال نخستین رمان‌های فارسی که همزمان با دوران اوج مبارزهٔ اجتماعیِ دوران مشروطه شکل می‌گیرند، در جهت «گزارش صادقانهٔ اوضاع اجتماعی» و ترسیم «روحیات و آمال گروه‌های اجتماعی مورد نظر» می‌کوشند (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۲۵).

همزمان با اوّلین رمان‌های اجتماعی، نگارش داستان کوتاه نیز در ایران آغاز می‌گردد که تقریباً دربردارندهٔ همان درون‌مایه‌هاست. از میان آثار تأثیرگذار این دوره که «در پاسخ به مقتضیات اجتماعی - فرهنگی دوران پدید می‌آیند [و] از سویی نتیجهٔ کوشش‌های ادبی مشروطه‌اند و از جهتی راه‌گشای نوجویی‌های ادبی بعدی»، می‌توان به «یکی بود یکی نبود» (۱۳۰۰) محمدعلی جمال‌زاده اشاره کرد (همان: ۴۵). به دنبال این جنبش‌ها و سپس در پیِ سرنگونی رژیم رضاشاه، رئالیسم در ادبیات داستانیِ معاصر فارسی به وجود می‌آید. در واقع پس از سرنگونی حکومت رضاشاهی و به دنبال رهایی از یأس، رکود و سرخوردگی، تحرک مردمی و مبارزه اجتماعی گسترش می‌یابد و ادبیات

1. positivisme

واقع‌گرایانه رونق می‌یابد. به بیان دیگر در این دوره، «با آمدن مردم به میدان فعالیت‌های اجتماعی، گرایش جدید ادبی می‌کوشد با تکاندن رخوت دهۀ قبل از تن ادبیات و تلاش برای نشان دادنِ رنج‌ها و آرزوهای مردم، واقع‌گرایی را در ادبیات ایران تثبیت کند» (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۸۵).

«یکی بود یکی نبود»، آغازی بر ادبیات واقع‌گرای فارسی

این مجموعه که جزءِ نخستین داستان‌های کوتاه فارسی است، برای اوّلین‌بار به جای پرداختن به زندگی قشرهای مرفه، به واقعیت‌های طبقۀ فرودست جامعه نظر می‌کند و بدین ترتیب از رمان‌های اجتماعیِ اوّلیه متمایز می‌گردد. با انتشار این اثر، جمال‌زاده (۱۳۷۶-۱۲۷۴) به عنوان یکی از پیش‌روان سبک واقع‌گرایی در نثر معاصر فارسی شناخته می‌شود (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۹۰).

به طور کلی توصیفات رئالیستی، به‌ویژه دربارۀ شخصیت‌های داستانی چنان غنی، زنده و پویاست که به مدد آنها، شخصیت نوعی هویت به دست می‌آورد. اغلب در اینگونه توصیفات، حرکات، ژست‌ها و ویژگی‌های ظاهریِ شخصیت‌ها، بیانگر خلق‌وخو و حتی طبقۀ اجتماعی آنهاست. چنین توصیف‌های دقیقی در رمان‌های ایرانی و همچنین در آثار جمال‌زاده به چشم می‌خورد:

> «حبیب‌الله جوانی بود بیست و دو ساله، خوشگل، خوش‌اندام، بلندقد، چهارشانه، خرم و خندان، خوش‌گو، خوش‌خو، متلک‌شناس، کنایه‌فهم، مشتی، خونگرم، زورخانه‌کار و دیگر طرف محبت و اعتماد همۀ اهل ملایر، چون که سیرتش از صورتش هم آراسته‌تر و معلوم بود که شیرش پاک و گوهرش تابناک است. با وجود جوانی با پشتکار و کاسب و خداترس بود [...] سر قلیان حبیب‌الله که دیگر در تمام ملایر و اطراف مشهور بود و کار به جایی رسیده بود که محترمین نمره اول شهر هم گاهی محض چشیدن چای و کشیدن قلیان مشتی (مشهدی) حبیب‌الله به قهوه‌خانۀ او می‌آمدند و چه انعام‌ها که نمی‌دادند و تعریف‌ها که نمی‌کردند» (جمال‌زاده، ۱۳۷۰: ۶۴-۶۵).

به عقیدهٔ هامون، توصیف باید در خدمت ساخت و پرداخت و خوانا بودنِ یک «خصلت[1]»، یک شخصیت یا به طور کلی در خدمتِ برجسته‌سازیِ مجموعه شخصیت‌های داستان باشد (Hamon, 1993: 23). در مثال حاضر، توصیف‌های ملموسی که نویسنده از شخصیت ارائه می‌دهد، از نوع رئالیستی است؛ زیرا ابتدا به معرفی تصویری شخصیت‌ها می‌پردازد و سپس خواننده را با ویژگی‌های روانی و خصلت‌های وی آشنا می‌سازد.

آغاز داستان «فارسی شکر است» از مجموعهٔ «یکی بود یکی نبود»، خواننده را در چارچوب زمانی- مکانی مشخصی قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، صحنه‌پردازی مکان روایت، «لازمهٔ تثبیت و القای تجسم عینی از واقعیت است و به گونه‌ای وضعیت خیال و توهّمِ حقیقت موضوعات تصویری را تثبیت می‌سازد» (Ibid: 53). و اینک شروع داستان:

> «هیچ جای دنیا، تر و خشک را مثل ایران با هم نمی‌سوزانند. پس از پنج سال دربه‌دری و خون‌جگری هنوز چشمم از بالای صفحهٔ کشتی به خاک ایران نیفتاده بود که آواز گیلکیِ کرجی‌بان‌های انزلی به گوشم رسید» (جمال‌زاده، ۱۳۷۰: ۲۲).

در مثال اخیر، خواننده نخست شاهد استفاده از افعال حسی (دیداری و شنیداری) بوده، سپس از طریق آواز و زبانِ[2] کرجی‌بان‌ها به تأثیر واقعی[3] (Barthes, 1968: 88) رهنمون می‌گردد؛ زیرا از این طریق، خود را در فضایی واقعی می‌یابد. در واقع این تأثیر واقعی از طریق پاره‌ای از توصیف‌های محدود که تنها به یک نام‌گذاری کفایت می‌کند، مربوط می‌شود. این عناصر دلالت‌گر بر واقعیت[4]، با درج نام اشیا، غذاها، حرکات، نوع پوشش و زبان یک منطقه، باعث ریشه دواندنِ تخیل در دنیای واقعی می‌گردند (Adam & PetitJean, 1989: 36). همچنین کارکرد محاکاتیِ توصیف باعث شکل‌گیریِ مکان - زمانِ داستان و واقع‌نماییِ آن می‌گردد.

همچنین در این توصیف از داستان «دوستی خاله خرسه» که با توسّل به کارکرد

---

1. Caractère
2. Langage
3. Effet de réel
4. Connotateurs du réel

محاکاتی، خواننده را در چارچوب مکانی - زمانیِ مشخصی نیز جای می‌دهد، شاهد توصیف از نوع دیداری نیز هستیم:

«زمستان این سال هم دیگر از آن زمستان‌های تاریخی بود و برف و یخ قیامت می‌کرد. کوه‌های پیشکوه لرستان از دور مثل خرمن‌های پنبهٔ حلاجی‌شده به نظر می‌آمد و درخت‌ها که تک‌تک گاهی دیده می‌شد، مثل این بود که کف کرده باشند و یا اینکه پشمک به سرشان ریخته باشند. [...] گاه‌گاه دسته‌های کلاغ گرسنه دیده می‌شد که بر لاشهٔ حیوان تازه سقط‌شده‌ای افتاده و با حرص و ولع تمام، مشغول کندن پوست و گوشت از استخوان بودند [...]» (جمال‌زاده، ۱۳۷۰: ۶۶).

چنان‌که می‌بینیم، کاربرد واژگانی مانند «زمستان» و «کوه‌های پیشکوه لرستان» به خلق زمان - مکان واقع‌نمایی از داستان کمک می‌کنند و همچنین افعالی نظیر «به نظر می‌آمد» و «دیده می‌شد»، توصیف دیداری را رقم زده و دیده‌های او را در روایت می‌گنجانند.

همچنین به منظور نشان دادنِ نمونه‌ای از توصیف از نوع گفتاری، به این توصیف از جمال‌زاده اشاره می‌کنیم:

«سبب سفر حبیب‌الله به کنگاور، رسیدگی به امور بچه‌های برادر ارشدش بود که در ژاندارمریِ داخل بود و می‌گفتند در جنگ با روس‌ها رشادت بسیار نموده و تیر خورده و زیر برف مانده بود. [...] خدا می‌داند که دل حبیب‌الله هم در کنگاور در جایی گرو بود یا نه. همین‌قدر است مردم از نامزدیِ وی با خواهر یکی از دوستان قدیمش حکایت‌ها نقل می‌کردند» (همان: ۶۵-۶۶).

در این مثال، کاربرد افعال استمراری مانند «می‌گفتند» و «نقل می‌کردند»، از طریق نقل‌قول مستقیم، به نوعی متن توصیفی را روایت می‌کند. در واقع در این کارکرد توصیفی، توصیف از طریق نقل‌قول، گفت‌وگو و مکالمه بین شخصیت‌ها، از درنگ طولانی‌مدتِ روایت می‌کاهد.

و سرانجام به عنوان مثالی از گنجانده شدن توصیف در روایت می‌توان به این قسمت

از کتاب «یکی بود یکی نبود» اشاره کرد:

«حالم سخت پریشان و درهم بود. خون مانند دنگ برنج‌کوبی در شقیقه‌ام می‌زد. کله‌ام نزدیک بود بترکد. بغض، بیخ خرم را گرفته و داشتم خفه می‌شدم. از خود بی‌خود پلکان را گرفته و رفتم روی پشت‌بام گاری‌خانه و در گوشه‌ای که مشرف بر میدان‌گاه کنگاور بود، بر رفه‌ای تکیه داده و اشکم جاری شد. از شب یک دو سه ساعتی گذشته بود. ابرها از ساحت آسمان برطرف شده و ماه گرد عذار بر طرف گلزار ستارگان دوار با رفتار پروقار هزار بار هزارسالهٔ خود از خاور باختر رهسپار بود [...]»

(جمال‌زاده، ۱۳۷۰: ۷۴-۷۵).

در این نمونه، بالا رفتن راوی از پله و رفتن وی روی پشت‌بام، به نوعی کنش روایی داستان است که در چارچوب توصیفی قرار گرفته است. همچنین مناسب‌ترین افعال توصیفی، حال و ماضی استمراری هستند، زیرا نوعی تصویر غیر زمانی از جهان به دست می‌دهند (بصیرزاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۸۵). در این مثال، کاربرد افعالی نظیر «درهم بود»، «می‌زد»، «می‌شدم» و... بیانگر توصیف هستند و افعالی نظیر «رفتم»، «جاری شد» و افعال ضمنیِ «تکیه دادم» و... که به ماضی ساده بیان شده، به پیشبرد داستان کمک می‌کنند و جزءِ افعال کنشی هستند، نشان‌دهندهٔ روایت می‌باشند. در این مثال، خواننده با موقعیت راوی که «پشت‌بام گاری‌خانه و در گوشه‌ای که مشرف بر میدان‌گاه کنگاور بود»، نیز آشنا می‌شود.

صادق هدایت، از سورئالیسم تا رئالیسم

صادق هدایت (۱۱۳۰-۱۲۸۱) نیز از جمله نویسندگانی است که در پاره‌ای از آثارش به انعکاس واقعیات دوران می‌پردازد. هدایت ناگزیر است «برای ترسیم واقعیت‌ها و شخصیت‌هایی که بسیار کامل‌تر و پیچیده‌تر از حوادث و تیپ‌های داستان‌های جمال‌زاده‌اند، زبانی هموارتر و پیچیده‌تر به کار گیرد» (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۵۷). هم‌خوانیِ آثار هدایت با وقایع اجتماعیِ هم‌عصر خویش و نمایش هنرمندانهٔ تناقضات درونی

زندگیِ اجتماعی در داستان‌های کوتاه وی، از دیگر دلایلِ واقع‌گرا بودنِ این نویسندهٔ معاصر است (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۶۲). در مقایسه با نخستین رمان‌های اجتماعی که به توصیف اوضاعِ طبقات بالادستِ جامعه بسنده می‌کنند، «توصیف انسان‌های تحقیرشده و ترس‌خورده» در آثار هدایت جایگاه ویژه‌ای دارد (همان: ۶۰). توصیف‌های هدایت از زندگیِ مردم فرودست و عامه، باعث می‌شود که داستان‌نویسیِ فارسی عمیقاً با واقعیت روبه‌رو شود (همان). توصیف‌های دقیق و کاملِ رئالیستی، از ویژگی‌های سبک هدایت است:

«نفسم پس می‌رود، از چشم‌هایم اشک می‌ریزد، دهانم بدمزه است، سرم گیج می‌خورد، قلبم گرفته، تنم خسته، کوفته، شل، بدون اراده در رختخواب افتاده‌ام. بازوهایم از سوزن انژکسیون سوراخ است. رختخواب بوی عرق و بوی تب می‌دهد. به ساعتی که روی میز کوچک بغل رختخوابم گذاشته شده نگاه می‌کنم. ساعت ده روز یکشنبه است. سقف اتاق را می‌نگرم که چراغ برق میان آن آویخته. دور اتاق را نگاه می‌کنم. کاغذ دیوار، گل و بتهٔ سرخ و پشت گلی دارد» (هدایت، ۱۳۷۲: ۴۳).

این توصیف، علاوه بر تبیین روشنِ جزییات حالات راوی، خواننده را در جریان مکان - زمانِ وقوع داستان گذاشته، کارکردی میمزیک یا محاکاتی می‌یابد. در واقع در کنارِ توصیفات مربوط به شخصیت، پاره‌ای از توصیف‌ها نظیر «سقف اتاق»، «چراغ برق» و «کاغذ دیوار»، چارچوب داستان را می‌آفرینند. همچنین در این مثال، از خلال کاربرد افعالی همچون «نگاه می‌کنم» و «می‌نگرم» شاهد استفاده از توصیف از نوع دیداری نیز هستیم.

در آغاز داستان «زنی که مردش را گم کرد» نیز خواننده فوراً خود را در مکان- زمانِ وقوع حوادث می‌یابد:

«صبح زود در ایستگاه قلهک، آژان قدکوتاه صورت‌سرخی به شوفر اتومبیلی که آنجا ایستاده بود، زن بچه بغلی را نشان داد [...]» (هدایت، ۱۳۷۲: ۲۲۱).

کارکرد محاکاتی در بیشتر داستان‌های هدایت به چشم می‌خورد و به تثبیت دنیای واقع‌گرا یا واقع‌نما کمک می‌کند. همچنین هدایت اغلب داستان‌ها را با توصیف‌هایی گیرنده آغاز می‌کند که صحنهٔ اصلی رخدادها را تشکیل می‌دهد و در ادامهٔ داستان، نقش

مهمی در شکل‌گیری و روند داستان و ماجراها ایفا می‌کند. در این مورد نیز داستان با گزاره‌هایی شروع می‌شود که مربوط به بخش دوم داستان است؛ یعنی بخشی که شخصیت اصلی داستان، شوهرش را گم کرده است. «شروع داستان با این سکانس، با توجه به عنوان داستان، بیشتر هنری و نظام‌مند جلوه می‌کند» (پارسا و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۶۲).

همچنین در داستان «آتش‌پرست» به نمونه‌ای از کارکرد ماتزیک (فنی - آموزشی) برمی‌خوریم که به برجسته‌سازیِ مکان مورد نظرِ شخص توصیف‌گر نیز می‌پردازد:

> «وقتی که در جنوب ایران بودم و در پرسپولیس کاوش می‌کردم، یک شب رفیقم کست ناخوش بود. من تنها رفته بودم در نقش رستم. آنجا نقش پادشاهان قدیم ایران را در کوه کنده‌اند. به نظرم عکسش را دیده باشی؟ یک چیزی است صلیب‌مانند در کوه کنده شده. بالای آن عکس شاه است که جلوی آتشکده ایستاده، دست راست را به سوی آتش بلند کرده. بالای آتشکده اَهورامزدا خدای آنها می‌باشد. پایین آن به شکل ایوان در سنگ تراشیده شده و قبر پادشاه میان دخمهٔ سنگی قرار گرفته. از این دخمه‌ها چند تا در آنجا دیده می‌شود. روبه‌روی آنها آتشکدهٔ بزرگ است که کعبهٔ زردشت می‌نامند» (هدایت، ۱۳۷۲: ۷۰).

در این مورد، توصیف از زبان یک ایران‌شناس (فلاندن) بیان شده که اطلاعاتش دربارهٔ ایران باستان از سایر شخصیت‌ها و حتی از مخاطبانش نیز بیشتر است و در واقع به لطف دیدار از این بناها امکان می‌یابد که آنها را برای سایرین توصیف کند (Adam & PetitJean, 1989: 27-28).

بر این اساس، این مثال از توصیف دیداری نیز بهره می‌برد. به علاوه در این مورد شاهد بُردارسازیِ مکانی توسط توصیف‌گر[1] نیز هستیم. به عبارت دیگر، کاربرد پاره‌ای از قیدها یا عبارات به ورود مکان در متن یا تعیین چارچوب مکانی متن[2] کمک می‌کند. برای مثال منظر جانبی[3] (چپ، راست)، منظر عمودی[4] (بالا، پایین)، نمای نزدیک[5]

1. Vectorisation de l’espace par rapport au descripteur
2. Plans de texte
3. Perspective latérale
4. Perspective verticale
5. Perspective en approche

(دوردست، روبه‌رو)، نمای دور[1] (روبه‌رو، در افق) و زمانمندیِ ساختگی[2] از جمله روش‌های متعدد برای تدوین نوشتاریِ مکان توصیف[3] به شمار می‌رود (PetitJean, 1989: 51).

در نمونه یادشده نیز عباراتی نظیر «جنوب ایران»، «بالای آن»، «جلوی آتشکده»، «بالای آتشکده»، «پایین آن» و «روبه‌روی آنها» به آفرینش مختصاتی دقیق از مکان توصیفی کمک کرده و در نتیجه باعث واقع‌نماییِ داستان می‌شود. همچنین از میان ترفندهایی که به گنجاندن توصیف در روایت کمک می‌کند، می‌توان به توصیف از نوع دیداری اشاره کرد:

> «فاصله به فاصلهٔ آن دو مرغ سیاه که جلوی یکدیگر روی شاخه نشسته‌اند، یکی از آنها تکش را باز کرده مثل این است که با دیگری گفت‌وگو می‌کند. این نقش مرا از جا درمی‌کند، نمی‌دانم چرا از هر طرف که غلت می‌زنم جلوی چشمم است[...]. ده دقیقه نمی‌گذرد. ریشم را که بلند شده بود تراشیدم. آمدم در رختخواب افتادم، در آینه که نگاه کردم دیدم خیلی تکیده و لاغر شده‌ام» (هدایت، ۱۳۷۲: ۴۳).

این توصیف علاوه بر استفاده از افعالی مانند «جلوی چشمم است»، «نگاه کردم» و «دیدم» که بر توصیف دیداری دلالت دارند، با کاربرد فعلی نظیر «گفت‌وگو می‌کند»، نمونه‌ای از توصیف گفتاری نیز به شمار می‌آید. همچنین نمونه‌ای از توصیف کنشی: «سه خانمی که برای خاطر گورست و همکارانش به برم دلک آمده بودند، زیر درخت‌ها کنار آب فرش انداخته، مزه و مشروبی که قاسم برای آنها تهیه کرده بود، چیده بودند و کله‌شان گرم شده بود. خورشید روی کندهٔ درختی نشسته بود. یکی از آنها دراز کشیده، اشعاری با خودش زمزمه می‌کرد و دیگری که با ساززن‌ها گرم صحبت بود، با دلواپسی پی‌درپی به ساعت مچی خودش نگاه می‌کرد» (همان: ۳۴۰-۳۴۱).

در این توصیف نیز کاربرد افعالی نظیر «فرش انداخته»، «چیده بودند» و «تهیه کرده بود»، بر توصیف کنشی، حضور افعالی مانند «اشعاری... زمزمه می‌کرد»، بر توصیف

---

1. Perspective en recul
2. Temporalisation factice
3. Textualisation de l’espace décrit

گفتاری و افعالی مانند «نگاه می‌کرد»، بر توصیف دیداری دلالت دارد.

اغلب توصیف‌های هدایت در بخش‌های روایی مستتر شده و از ورود داستان به حالت تعلیق، یعنی توصیف طولانی‌مدت جلوگیری می‌کند. به عنوان مثال:

«در شاهی اتومبیل ایست کرد. هوا کم‌کم تاریک می‌شد. ساختمان‌های تازه‌ساز، آمدورفت مردم سبزه، مردهایی که قبای آبی، گیوه و تنبان آبی پوشیده بودند، درست شبیه گل‌ببو بودند. دو نفر از مسافران آنجا پیاده شدند و قدری جا باز شد. دوباره اتومبیل به راه افتاد. هوا نمناک، گرفته و تاریک شده بود. زرین‌کلاه آرامش و خوشی مرموزی در خودش حس می‌کرد؛ مثل خوشی کسی که بدون پول، بدون امید و بدون آتیه لنجاره‌کش در یک شهر غریب می‌رود» (هدایت، ۱۳۷۲: ۲۳۸).

در این مثال، کاربرد افعال به صورت ماضی ساده مانند «ایست کرد»، «پیاده شدند»، «به راه افتاد» و... سیر روایی حوادث را پیش می‌برد و افعال استمراری و توصیفی نظیر «تاریک می‌شد»، «تاریک شده بود» و «حس می‌کرد»، کارکرد توصیفی را در این سیر روایی مستتر می‌سازد. همچنین در نمونه‌ای دیگر:

«از آن روز به بعد پنجرهٔ اتاقمان را که بازمی‌کردیم، از دور با حرکت دست و به علم اشاره با هم حرف می‌زدیم. ولی همیشه منجر می‌شد به اینکه برویم در باغ لوگزامبورگ با هم ملاقات بکنیم و بعد به سینما یا تئاتر و یا کافه برویم [...]. او خیلی کم‌حرف بود، ولی اخلاق بچه‌ها را داشت: سمج و لجباز بود، گاهی مرا از جا به‌در می‌کرد. دو ماه بود که با هم رفیق شده بودیم. یک روز قرار گذاشتیم که شب را برویم به تماشای جشن جمعه‌بازار «نویی». در این شب اودت، لباس آبی نوش را پوشیده بود و خوشحال‌تر از همیشه به نظر می‌آمد» (همان: ۱۵۰).

در دو نمونهٔ یادشده، کاربرد کلماتی مانند «آنجا»، «از دور»، «بعد»، «دو ماه بود» و «در این شب» می‌تواند به ورود توصیف در روایت کمک کند. به عبارت دیگر، این قیود با کمک به حضور عناصر شیءِ توصیف‌شده در سطوح زمانی و مکانی و نیز با استفاده از

نظام‌دهنده‌هایی[1] این‌چنینی، از توقف طولانی‌مدت متن در بخش توصیفی جلوگیری می‌کند. «این مجموعه از سازمان‌دهنده‌ها، امکان پیشبرد مجموعه توصیف افعال و کنش‌های شیءِ توصیفی ساختگی را میسّر می‌سازند و به روشی سطحی، نظمی زمانمند به متن می‌دهند» (بصیرزاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۹۷).

بزرگ علوی، واقعیت‌گراییِ انتقادی

علوی از جمله نویسندگانی است که واقعیت‌های اجتماعیِ بخشی از تاریخ معاصر ایران را زمینهٔ داستان‌هایش قرار می‌دهد. وی در تمامیِ آثارش به انعکاس واقعیت موجود می‌پردازد(۱). مجموعهٔ «سالاری‌ها» (۱۳۵۷) نیز بر اساس تحولات یک خانوادهٔ اشرافی در سال‌های ۱۳۰۰ شمسی نوشته شده است (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۹۸). در رمان «سالاری‌ها» نیز شاهد حضور مستمر توصیف‌های دقیق و جزیی هستیم:

> «در سفره‌خانه، روی سر بخاری، یک آینهٔ قدی با قاب آب طلا و در سمت راست، به دیوار، یک عکس حضرت امیرالمؤمنین زینت اتاق را تشکیل می‌داد. بوی ته‌چین و خورش قرمه سبزی و عطر منیژه خانم و دواهای جورواجور سالاریان که قطره‌قطره پیش از غذا می‌خورد، فضا را پر کرده بود» (علوی، ۱۳۵۷: ۷۸).

چنین توصیفی به واقع‌نماییِ داستان کمک می‌کند، زیرا حضور «آینهٔ قدی با آب طلا» یا «عکس حضرت امیرالمؤمنین» در دوره‌ای زینت اتاق‌ها بوده و اثر واقعی را پررنگ‌تر می‌کند. شروع رمان، مکان- زمانِ وقوع داستان را مشخص می‌کند و کارکردی محاکاتی می‌یابد:

> «روزهای اول خرداد بود. بابا دم در روی سکوی خانه نشسته بود [...]»

(همان: ۵).

در طول داستان، علوی با وارد کردنِ شخصیت‌هایی که به نوعی آگاهیِ بیشتری از اوضاع ایران در آن سال‌ها دارند و نیز با توسل به کارکرد آموزشی، به شرح نامحسوس و

---

1. Organisateurs

ضمنیِ واقعیات سیاسی، اجتماعی و تاریخیِ هم‌عصر خود می‌پردازد:

«نایب ژاندارمری جوانی بود بیست‌وچند ساله که زیردست سوئدی‌ها تربیت شده بود. ذاتاً با انگلیس‌ها بد بود. همهٔ این سالارها و محتکرین را با یک چوب می‌راند. همه‌شان همدست هستند. شریک دزد و رفیق قافله‌اند. خبر داشت که خود احمدشاه هم در تهران، درِ انبارهای خود را بازنمی‌کند و گندم را به قیمت خون پدرش می‌فروشد. تازه چه کاری از او برمی‌آید؟ مگر چند تا ژاندارم دارد؟ همه‌شان در کوه و کمر جان می‌کنند و رییسشان نمی‌داند آذوقهٔ آنها را از چه راهی برساند. او آدم نداشت کسی را بگیرد و به دار آویزد. میرغضبی هم نیاموخته» (علوی، ۱۳۵۷: ۶۲-۶۳).

در این قسمت، آگاهیِ راوی از مسائلی نظیر دست داشتن خارجی‌ها در تربیت نیروهای دست‌نشانده، احتکار مایحتاج مردم توسط محتکرین و حتی شخص شاه و مضامینی از این‌دست، پرده از راز آشفتگی‌های ایران در آن دوره برمی‌دارد. از میان مواردی که در آن، توصیف در روایت گنجانده شده و سیر داستان را پیش می‌برد، می‌توان به این نمونه اشاره کرد:

«دقیقه به دقیقه بر شمارهٔ مردم تماشاچی و مضطرب افزوده می‌شد. گرسنگان می‌شنیدند که حاکم از تهران آمده و به‌زودی غله به نانوا جماعت خواهد داد و نان ارزان و نعمت فراوان خواهد شد. خبر مثل برق در شهر پراکنده شد. غلامانِ تلگرافخانه مژده به مردم می‌دادند. آن به آن همهمه، خطرافزاتر می‌شد» (همان: ۶۶).

در این دو نمونه، کاربرد افعال استمراری مانند «افزوده می‌شد»، «می‌شنیدند» و... در توصیف صحنه نقش دارد و افعالی نظیر «پراکنده شد» در پیشبرد روایِ داستان مؤثر است.

دربارهٔ مواردی که به توجیه و پوشیده‌سازیِ توصیف‌ها در متن می‌پردازد، می‌توان به مثالی از توصیف از نوع دیداری اشاره کرد:

«واقعهٔ مهم در روزهای قبل از رأی‌گیری، از جمله شهرت ورود مستر گاردنر به بروجرد بود. هیچ‌کس او را ندیده بود. اما همهٔ اهل بخیه می‌دانستند که به شهر آمده و این و آن را دیده است. سالارفش یقین

داشت کـه در تـاریکی، چشـم‌هـای زاغ او را زیـر کـلاه قهـوه‌ای رنـگ در درشکه‌ای دیده است» (علوی، ۱۳۵۷: ۱۱۶-۱۱۷).

در این مثال، حضور افعالی همچون «ندیده بود»، «دیـده اسـت» و عبـاراتی نظیـر «در تاریکی» و «چشم‌های زاغ او» بر توصیف دیداری دلالـت دارد. همچنـین دخالـت حـواس دیگر در توصیفات:

«تنها کسی که در ضمن این صحبت تنگ‌گوشی گاهی به اتاق می‌آمـد و چای و قلیانِ پس از ناهار را می‌آورد، بابا بود. اگر چشمش سـو نداشـت که آقاجان و ارباب را ببیند، اما گوشش تیز بود و این را شـنید کـه بـرادر بزرگ‌تر به آقاجان توصیه کرد: «اگر حرف مرا می‌شـنوید، از برگشـتن بـه انگلستان صرف‌نظر کنید. من کار شما را در تهران درست می‌کـنم. شـغل خوبی برایتان در نظر گرفته‌ام». بابا نمی‌توانست در اتاق بماند و بشنود کـه میان آنها چه رد و بدل شد» (همان: ۱۱۸-۱۱۹).

در مثال اخیر، عباراتی همچون «چشمش سو نداشت» و «ببیند» بر توصیف دیـداری و افعالی نظیر «گوشش تیز بود»، «شنید» و «بشنود» بر دخالت حس شـنیداری در توصـیف دلالت دارد. همچنین در مثال بعدی، با توجه به حضور افعالی ماننـد «لـب نمـی‌گشـود»، «صحبت می‌کرد»، «تذکر می‌داد» و «سخن به میان می‌آورد»، نمونه‌ای از توصیف گفتـاری می‌یابیم:

«آقای اهمیت لب نمی‌گشود. از هیچ‌جا خبـر نداشـت و نمـی‌خواسـت تازه‌ای کشف کند. شب جلسه بود و روز جلسه. اینجا در حـوزهٔ بازرگانـان از احتیاجات بروجرد صحبت می‌کرد. در محفل مالکین، لـزوم تأسـیس بانـک کشاورزی را در بروجرد تذکر می‌داد. در مجلس اهل اداره، مبارزه با فسـاد و رشـوه‌خـواری در دسـتگاه دولتـی را ضـروری مـی‌دانسـت و در حضـور کاسب‌کاران از راه‌سازی، کارخانهٔ برق، کشتارگاه، وضع کارگاه‌های قالی‌بـافی و دیگر گرفتاری‌های مردم سخن به میان می‌آورد» (همان: ۱۱۷).

چنان‌که گفتیم، شخصیت‌پردازی رئالیستی چنان قوی، دقیق و روشن است که ویژگی‌های ظاهری شخصیت، باطن او را می‌نمایاند. در پاره‌ای دیگر از توصیف‌های رئالیستی به مواردی برمی‌خوریم که در آن، محیط زندگی شخصیت نشان‌دهندهٔ زندگی و خلق‌وخوی شخصیت است و برعکس. در واقع اهمیتِ این کارکرد توصیفی که مربوط به مکتب رئالیسم است و با عنوان کارکرد کنایه‌ای[1] شناخته می‌شود، تا آنجاست که به اعتقاد یاکوبسن، سیطره مجاز[2]، مشخصه جریان ادبیِ رئالیست است (Jakobson, 1963: 62). چنین کارکردی در «سالاری‌ها» به چشم می‌خورد. علوی در توصیف شخصیت «زیور» که با نام مستعار «فتانه»، فاحشه‌خانه‌ای به نام «خانهٔ فتانه» بازکرده، می‌نویسد:

> «بالای پله، دم در اتاق نخستین، زیور چادر به سر، با روی باز ایستاده بود. [...] این دو نفر با خانم صاحب «خانهٔ فتانه» مهمی داشتند. آقای اهمیت زیر لبی به همراهش گفت: «راستی فتانه‌ایست»» (علوی، ۱۳۵۷: ۱۰۹).

در این نمونه، ویژگی‌های زیور (فتانه) گویای اوضاع و شرایط خانه فتانه است و متقابلاً خانهٔ فتانه، شخصیت زیور (فتانه) را نمایان می‌سازد.

جلال آل احمد، واقع‌گرایی محض

آل احمد (۱۳۴۸-۱۳۰۲) نیز از جمله نویسندگانی است که به‌ویژه در داستان‌های کوتاه خود به صورتی آشکار از رئالیسم بهره برده است. وی در آثارش به بیان حقایق و تجزیه و تحلیل مسائل اجتماعی دوران پرداخته و مشکلاتی همچون فقر و تعصّب را که در اعماق جامعه ریشه دوانده، به نمایش می‌گذارد (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۴۱). بخشی از آثار او که پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نوشته شده‌اند، بیانگر یأس و آرمان‌های بر باد رفتهٔ نسل شکست است (همان، ۱۳۶۹: ۱۹۴). به عنوان مثال، مدیر مدرسه (۱۳۳۷) که تحسین‌شده‌ترین داستان بلند آل احمد است، سرگذشت روشن‌فکری است که «پیش‌بینی‌های آرمانی‌اش نادرست از کار درآمده و کودتا، آخرین توان و امید را از او گرفته است» (همان: ۲۱۴). در این داستان واقع‌گرا، «آل احمد از هر حادثه‌ای برای

1. Métonymique
2. Métonymie

بازگویی درهم‌ریختگیِ گوشه‌ای از اجتماع سود می‌جوید» (همان: ۲۱۵). در واقع مدیر مدرسه با نمایش جنبه‌های مختلف زندگی مردم، به واکاوی واقعیت آشکار اجتماعیِ ایران می‌پردازد.

همانند سایر آثار واقع‌گرا، توصیف‌های رئالیستی در این داستان فراوان است:

«ناظم جوان رشیدی بود که بلند حرف می‌زد و به راحتی امر و نهی می‌کرد و بیا برویی داشت و با شاگردهای درشت، روی هم ریخته بود که خودشان ترتیب کارها را می‌دادند و پیدا بود که به سَرِ خَر احتیاجی ندارد و بی‌مدیر هم می‌تواند گلیم مدرسه را از آب بکشد. معلم کلاس چهار خیلی گُنده بود. دو تایِ یک آدم حسابی. توی دفتر اولین چیزی بود که به چشم می‌آمد. از آنهایی که اگر توی کوچه ببینی، خیال می‌کنی مدیر کل است» (آل احمد، ۱۳۸۴: ۱۵).

در واقع در اینگونه توصیف‌ها، نویسنده به ارائهٔ تصویری دقیق و نزدیک به واقع از شخصیت مورد نظر دست می‌یابد. از آنجا که در توصیفات این‌چنینی، «کنش شخصیت‌ها در مقطع زمانی و مکانی مشخصی است و غالب آنها می‌توانند نمایندهٔ گروهی از مردم باشند»، داستان‌های آل احمد رنگ و بویی رئالیستی می‌یابد (بصیری و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۵۳).

در چنین نمونه‌هایی، استفاده از واژگان و عبارات عامیانه مانند «بیا برویی داشت»، «با شاگردهای درشت، روی هم ریخته بود» و «به سَرِ خَر احتیاجی ندارد»، بر تأثیر واقعی داستان دلالت دارد. همچنین در جای دیگر می‌خوانیم:

«معلم کلاس اول باریکه‌ای بود، سیاه‌سوخته. با ته‌ریشی و سر ماشین‌کرده‌ای و یخهٔ بسته، بی‌کراوات. شبیهِ میرزابنویس‌های دَم پست‌خانه. حتی نوکرباب می‌نمود. ساکت بود و حق هم داشت. می‌شد حدس زد که چنین آدمی، فقط سر کلاس اول، جرئت حرف زدن دارد و آن هم فقط دربارهٔ آی باکلاه و صاد وسط و از این حرف‌ها» (آل احمد، ۱۳۸۴: ۱۷-۱۶).

چنین توصیفی می‌تواند بیانگر ترس و خفقانِ دوران پس از کودتا نیز باشد. چنان‌که از عنوان داستان برمی‌آید، حوادث در یک مدرسه به وقوع می‌پیوندد که توصیفی بازنمودی، مختصات آن را تبیین می‌کند:

«مدرسه دوطبقه بود و نوساز بود و در دامنهٔ کوه تنها افتاده بود و آفتاب‌رو بود [...]. اطراف مدرسه بیابان بود. دَرَندشت و بی‌آب و آبادانی و آن تهِ رو به شمال، ردیف کاج‌هایِ درهم فرورفته‌ای که از سرِ دیوار گلی یک باغ پیدا بود، روی آسمان لکهٔ دراز و تیره‌ای زده بود» (آل احمد، ۱۳۸۴: ۱۱).

از نمونه‌هایی که در آن توصیف در روایت گنجانده شده، می‌توان به این مورد اشاره کرد:

«خانه‌ای که محل جلسه آن شبِ انجمن بود، درست مثل مدرسه، دورافتاده و تنها بود و هر چهار دیوارش یک‌راست از وسط سینهٔ بیابان درآمده بود. آفتاب پریده بود که رسیدیم. در بزرگ آهنی؛ و وارد که شدیم، باغ مشجّر و درخت‌های خزان‌کرده؛ و خیابان‌بندی‌های شِن‌ریخته و عمارت کلاه‌فرنگی‌مانندی وسط آن. نوکرهای متعدد و از در رفتیم تو و کلاه و بارانی را به دستشان سپردیم و سرسرا و پلّکان و مجسمه‌های گچی آکلیل‌خورده و چراغ به‌سر [...]. به بالا که رسیدیم، درِ سالون بود و رفتیم تو. یک حاجی آقا، با تنبان سفید و خشتکِ گُشاد، نماز می‌خواند. وقتی سر از سجده برداشت، یک قبضه ریشش را هم دیدیم و صاحب‌خانه با لهجهٔ غلیظ یزدی به استقبالمان آمد» (همان: ۴۵-۴۶).

در این مثال، حضور بخش‌هایی که به تصویرسازیِ باغ، بیابان، درختان، عمارت و صاحب‌خانه اختصاص دارد، مربوط به توصیف و بخش‌هایی که با افعالی نظیر «رسیدیم»، «رفتیم تو»، «به استقبالمان آمد» و... بیان شده است، مربوط به روایت و پیشبرد سیر داستان است. در این نمونه، با توصیف مختصات مکان و زمانی که جلسهٔ انجمن در آن به وقوع می‌پیوندد، چارچوب زمانی - مکانیِ وقوعِ این بخش از داستان نیز مشخص شده و به تثبیت واقع‌نماییِ اثر کمک می‌کند.

از میان بخش‌هایی که از طریق توصیف گفتاری، حضور توصیف در داستان را توجیه

و مستتر می‌سازد، می‌توان به این مثال اشاره کرد:

«یارو مرد بسیار کوتاهی بود؛ فرنگی‌مآب و بَزَک‌کرده و اتو کشیده که ننشسته از تحصیلات خودش و از سفرهای فرنگش حرف زد [...]. پسرش از آن بچه‌هایی بود که شیر و مربای صبحانه‌شان را به قربان صدقه توی حلقشان می‌تپانند؛ با رنگ زرد و چشم‌های بی‌حال [...]. می‌گفت در باغ ییلاقی‌اش که نزدیک مدرسه است، باغبانی دارند که پسرش شاگرد ما است و درس‌خوان است» (آل احمد، ۱۳۸۴: ۸۷-۸۸).

در این مثال، افعالی نظیر «حرف زد» و «می‌گفت»، بخشی از توصیف را زبان شخصیتی دیگر در روایت وارد کرده و از درنگ توصیفی می‌کاهد. همچنین نمونه‌ای از توصیف از نوع دیداری که با کاربرد افعال «می‌دیدم» و «چشم دوخت» شکل می‌گیرد:

«می‌دیدم که این مردان آینده، درین کلاس‌ها و امتحان‌ها آن‌قدر خواهند ترسید و مغزها و اعصابشان را آن‌قدر به وحشت خواهند انداخت که وقتی دیپلمه بشوند یا لیسانسیه، اصلاً آدم نوع جدیدی خواهند شد[...]. باید مدیر بود، یعنی کنار گود ایستاد و به این صف‌بندیِ هر روزه و هر ماههٔ معلم و شاگرد چشم دوخت تا دریافت که یک ورقهٔ دیپلم یا لیسانس یعنی چه!» (همان: ۹۷).

و نیز مثالی از توصیف از نوع کنشی:

«کلاس سوم دم پله‌ها بود. خبردار کشیدند و میزها صدا کرد. دیکته می‌نوشتند. معلم با همان پاهای باریک، مثل فرفره دور کلاس می‌چرخید و می‌خواند: «سعدی آزاده‌ای است افتاده»، روی دست یکی‌شان نگاه کردم، می‌نوشت: «آزادئیس توفتاده». گذشتیم» (همان: ۲۱).

در این مثال نیز نویسنده با استفاده از افعالی مانند «می‌نوشتند»، «می‌چرخید» و «می‌خواند»، کنش شخصیت‌ها را توصیف کرده، داستان از وقفه طولانی‌مدت توصیف برکنار می‌ماند.

ناتورالیسم، واقعیت عریان

ناتورالیسم در ادبیات به عنوان شکل افراط‌گرایانهٔ رئالیسم ادبی شناخته می‌شود. این مکتب در پیِ پیشرفت‌های شگرف علوم و به‌ویژه دو علم «فیزیولوژی» و «زمین‌شناسی» شکل می‌گیرد (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۴۰۳). سعی در برملا کردن واقعیت و تصمیم به سخن گفتن از تمامیت انسان، باعث می‌شود که ناتورالیسم، سانسوری را که جامعه و پاره‌ای از قراردادهای اخلاقی و مذهبی بر بخشی از مظاهر طبیعت و زندگی انسان اعمال کرده، درهم شکند و از مسائل و مناظری سخن به میان آورد که تا آن زمان در ادبیات راه پیدا نکرده بود. در واقع «سخن گفتن از زشتی‌ها و فجایع فقر و بی‌عدالتی که نخست با آثار دیکنز آغاز شده بود»، در آثار ناتورالیست به اوج می‌رسد (همان: ۴۰۳). ناتورالیست‌ها مسائل ننگ‌آلود، شرم‌آور و مضحک را به تصویر می‌کشند و به جسم و خواسته‌های جسمانی ارزش می‌بخشند.

صادق چوبک، مظهر ناتورالیسم معاصر فارسی

نگاه بی‌طرفانهٔ صادق چوبک (۱۲۹۵-۱۳۷۷) به فساد و زشتی و توصیف‌های بی‌رحمانهٔ او از «زندگیِ وازدگان جامعهٔ واپس‌مانده»، او را در زمرهٔ نویسندگان ناتورالیست وارد می‌کند (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۱۶۰). در مقایسه با توصیف‌های رئالیستی که سعی در بازنمایی واقعیت موجود دارد، در آثار ناتورالیستی و از جمله در آثار چوبک، ولگردان، فواحش، تریاکی‌ها، مرده‌شورها و سایر فلک‌زده‌ها جایگاه ویژه‌ای می‌یابند و نویسنده به توصیف فقر، واپس‌زدگی، بندگی و خفتِ این شخصیت‌ها می‌پردازد. در واقع «آنچه چوبک را در ترسیم تصاویری عینی از جنبه‌های مختلف پلشتی و پستی زندگی آدم‌های آثارش موفق می‌کند، بینش ناتورالیستیِ اوست» (همان: ۱۶۱). بیشتر شخصیت‌های داستان‌های چوبک، ناقص‌الخلقه، دیوانه، شهوانی، بی‌مغز و حیوان‌صفت هستند و اغلب در آتش شهوت می‌سوزند. در واقع چوبک در حیوانی جلوه دادن انسان تا آن حد پیش می‌رود که مثلاً در سنگ صبور، همهٔ کارهای انسان را در اثر فعالیت غریزهٔ جنسی می‌داند (دستغیب، ۱۳۵۳: ۳۶-۳۷).

توصیف نزد چوبک از اهمیت زیادی برخوردار است. وی به جای شرح و گزارش،

صحنه‌ها و حوادث را تصویر می‌کند و به خواننده این امکان را می‌دهد که خود را عمیقاً در فضای داستان و حتی در میان شخصیت‌ها بیابد (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۱۶۵). در عموم داستان‌های چوبک، آغاز داستان، خواننده را در فضای آن وارد می‌نماید. از میان توصیف‌هایی که از طریق کارکردی محاکاتی به ترسیم مختصات زمانی - مکانیِ داستان کمک می‌کند، می‌توان به این مورد اشاره کرد:

«آرام انگشتان تریاکی‌رنگش را دورادور چراغ پریموسی که جلوش روی چارپایه صدا می‌کرد، به‌هم می‌مالید و به بطری‌های مشروب توی قفسهٔ برابرش نگاه می‌کرد. هوا سرد بود. بیرون، برف سنگینی باریده بود و هنوز هم می‌بارید. مشتری‌ها همه رفته بودند. غیر از خود آرام و گربه سیاهی که رو زانوهایش خوابیده بود و خورخور می‌کرد، کسی توی مغازه نبود» (چوبک، ۱۳۵۴: ۸۳).

در این مثال، نخست با شخصیت «آرام» که هم تریاکی است و هم مشروب‌فروش، آشنا می‌شویم و هم در فضای داستان قرار می‌گیریم که شامل توصیف مغازه‌ای است خالی از مشتری، در فصل زمستان. همچنین این نمونه شامل توصیف از نوع دیداری نیز هست که با فعل «نگاه می‌کرد» و توصیف منظرهٔ دیده‌شده (بیرون برف سنگینی باریده بود)، قابل توجیه است.

از میان توصیف‌هایی که در ساختار روایی داستان گنجانده شده و سیر حوادث را سریع‌تر جلوه می‌دهد، می‌توان این نمونه را عنوان کرد:

«راه خودش را تغییر داد و در جمعیت فرو رفت. تنه می‌زد و تنه می‌خورد. اما هیچ اهمیت نمی‌داد. یک بی‌قیدی و آزادی خاطری درش پیدا شده بود. سبک شده بود. باز هم تنها بود [...] زنی از پهلویش گذشت. ناگهان تکانی خورد و سرش را برگردانید. دید همان اندام تازیانه‌ایِ نازدار از یک مغازهٔ خرازی‌فروشی بیرون آمد و همچنان سرین مواجش با گل‌های گوشتی که رو پوست تنش خال‌کوبی شده بود، به او دهن‌کجی می‌کرد و همان بوی عطر مرفینی را پشت سر خود پخش می‌کرد و می‌گذشت. اما این‌بار عطر او بوی پهِن و استخوان جمجمه و مغز له‌شده و خون سیاهِ دلمه‌شده آدمیزاد را می‌داد» (همان: ۴۰-۴۱).

در این توصیف، کاربرد افعالی نظیر «می‌زد»، «می‌خورد»، «اهمیت نمی‌داد»، «پیدا شده بود» و «دهن‌کجی می‌کرد»، به پیشبرد توصیف و نیز حضور افعالی به شکل ماضی مطلق (گذشته ساده) مانند «تغییر داد»، «فرو رفت»، «گذشت» و «بیرون آمد» به سیر روایی داستان کمک می‌کند. در این مثال نیز با حضور فعل «دید»، شاهد توصیف دیداری هستیم. همچنین شاهد به کار رفتن نظام‌دهنده‌هایی مانند «ناگهان» و «این‌بار» هستیم که علاوه بر ایجاد نظمی زمانمند در داستان، امکان پیشبرد توصیف را میسّر می‌نماید. در دو مثال اخیر، قرابت توصیف‌های چوبک با توصیف‌های ویژهٔ ناتورالیسم به چشم می‌خورد؛ زیرا فساد و زشتی جامعه‌ای بیمار و اسیر خرافات، به صورت بی‌طرفانه و گاهی بی‌رحمانه توصیف می‌گردد. توجه به زندگی ولگردان، معتادان، فواحش و امثال اینها و تصویر «زاغه‌نشینی، الکلیسم یا انحطاط جنسی» نیز از دیگر جنبه‌های ناتورالیستی مشهود در آثار چوبک است (فورست و اسکرین، ۱۳۸۰: ۵۲).

از میان توصیف‌های کنشی می‌توان به این مثال اشاره کرد:

> «به غیر از عذرا، یک قاری کور هم در آنجا بود که توی رواق نشسته بود و چپق می‌کشید و گاهی هم یک آیه قرآن از حفظ می‌خواند و صدای مرده و کش‌دارش توی فضای مقبره می‌پیچید» (چوبک، ۱۳۵۴: ۱۲).

این مثال ابتدا مختصات مکانیِ شخصیت را مشخص می‌کند که همانا رواق یک امامزاده است و سپس با کاربرد افعال استمراری و کنشی نظیر «می‌کشید» و «می‌خواند»، کنش شخصیت را توصیف می‌کند. همچنین توصیف از نوع دیداری:

> «رفیقش که سر برهنه بود و هنوز صورتش مو درنیاورده بود، پشت سر او ایستاده بود و با دهن باز و چشمان کلاپیسه به بطری‌های مشروب و قوطی‌های توی قفسه نگاه می‌کرد. اول به عکس ماهی بزرگی که رو یک قوطی بود، خیره نگاه کرد. بعد نگاهش را از روی آن برداشت و به کالباس کج کلفتی که از چنگک آویزان بود، انداخت. بعد از آن برگشت و پشت گردن رفیقش که جلوش ایستاده بود، نگاه کرد. تمام هیکلش نگاه شده بود. نگاه صاف و توخالی» (همان: ۸۴-۸۵).

کاربرد واژه‌های «چشمان کلاپیسه»، «عکس» و «نگاه» و نیز افعالی نظیر «نگاه کرد»، این نوع کارکرد توصیفی را توجیه می‌کند. به علاوه این مثال، نمونهٔ مناسبی برای ورود توصیف به روایت هم به شمار می‌رود؛ زیرا در آن هم از افعال توصیفی و استمراری نظیر «ایستاده بود» و «نگاه می‌کرد» استفاده شده و هم از افعال روایی به صرف گذشتهٔ ساده مانند «نگاه کرد»، «برداشت» و «انداخت». همچنین حضور سازمان‌دهنده‌هایی نظیر «اول»، «بعد»، «بعد از آن» و «جلوش» نیز به چشم می‌خورد. در نمونهٔ بعدی نیز به دلیل کاربرد افعالی مانند «حرف بزند» و «حرف زدن»، شاهد توصیف از نوع گفتاری هستیم:

«چشمانش را بازکرد و باز به عکس آدمک روی دیوار خیره شد. آن‌وقت دلش خواست حرف بزند. این میلی بود ناگهانی که او را به حرف زدن تحریک می‌کرد» (چوبک، ۱۳۵۴: ۵۴).

در این مثال، بار دیگر شاهد درهم‌تنیدگیِ بخش روایی و توصیفی و نیز توصیف از نوع دیداری («چشمانش» و «خیره شد») هستیم.

نتیجه‌گیری

در عموم داستان‌ها، بخش‌های روایی و توصیفی درهم آمیخته و فضای داستان را رقم می‌زند. در داستان‌های رئالیستی، توصیف‌ها چنان دقیق و ظریف هستند که امکان تصویرسازی و ترسیم حوادث و شخصیت‌ها را برای نویسنده دوچندان می‌سازد. داستان‌های واقع‌گرای فارسی نیز از این اصول مستثنی نیست و با برجسته‌ترین نظریه‌های روایی و توصیفی قابل آزمون و بررسی است. در این داستان‌ها، اغلب بخش‌های توصیفی از طریق تنیدگیِ تنگاتنگ در روایت یا حتی از طریق شگردهای استتارِ توصیف در روایت، نظیر توصیف دیداری، گفتاری یا کنشی، به پیشبرد سیر داستان کمک می‌کند و بر جنبهٔ زیبایی‌شناختی داستان نیز می‌افزاید.

چنان‌که دیدیم، توصیف علاوه بر معرفیِ شخصیت‌ها و حتی رفتار و کنش آنها، گاه به آماده‌سازیِ چارچوب مکانی - زمانیِ داستان منجر می‌شود و گاه حتی به شکل مجموعه‌ای از آگاهی‌ها و بینش‌های لغت‌نامه‌ای درمی‌آید و کارکردی آموزشی می‌یابد.

به هر شکل، چنین کارکردهایی از توصیف، تنها برای دلپذیر شدنِ آن و کمک به کاستنِ وقفه‌ای که توصیف در فرایند روایی داستان ایجاد می‌کند، استفاده می‌شود.

همان‌گونه که کارکردهای گوناگون توصیف درهم تنیده شده است، انواع مختلف توصیف نیز در کنار یکدیگر به کار می‌رود. از این‌رو اختصاص توصیف بازنمودی به سبک رئالیسم یا ناتورالیسم، مانع از حضور سایر انواع توصیفی در داستان‌های مربوط به این مکاتب نمی‌شود. برای مثال، توصیف عاطفی که بیانگر حالت روحی - روانی و انعکاس‌دهنده هیجانات شخصیت داستان است، در داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی نیز به چشم می‌خورد.

مسلماً در میانِ سایر توصیف‌های بازنمودیِ مختص سبک رئالیسم و ناتورالیسم، چنین توصیفی با انگاره‌های ناتورالیستی درهم می‌آمیزد و از توصیف عاطفی به سبک نویسندگان رمانتیسم متمایز می‌گردد. بنابراین به طور مثال، مطالعهٔ توصیف عاطفی از دو جنبه اهمیت می‌یابد: بررسی متون رمانتیسم که این نوع توصیف، مختصّ آن است و نیز بررسی متونی که در آن، توصیف عاطفی با سایر توصیفات درهم می‌آمیزد. در واقع می‌توان نتیجه گرفت که متونی که در هر مکتب ادبی جای می‌گیرند، از ویژگی‌های توصیفیِ مربوط به آن مکتب برخوردارند. اما این نکته به معنی نفی حضور سایر کارکردهای توصیفی در این متون نخواهد بود.

پی‌نوشت

۱. به عنوان مثال در «ورق‌پاره‌های زندان» (۱۳۲۰) یا «پنجاه و سه نفر» (۱۳۲۱) به بازنمایی حقایق زندان و اوضاع روشن‌فکران در دوره رضاشاه می‌پردازد. همچنین داستان «گیله مرد»، اولین‌بار در ادبیات معاصر ایران به شیوه‌ای واقع‌گرایانه به ارائهٔ تصویر روشنی از درگیری‌های دهقانان و رژیم می‌پردازد.

منابع

آل‌احمد، جلال (۱۳۸۴) مدیر مدرسه، تهران، جامه‌دران.

بصیرزاده، الهام و دیگران (۱۳۹۱) «بررسی توصیف و کارکردهای برجستهٔ آن در رمان»، ادب‌پژوهی، شماره ۱۹، بهار، صص ۷۷-۱۰۳.

بصیری، محمدصادق و دیگران (۱۳۹۳) «نقد و تحلیل رئالیسم در ادبیات داستانی ایران»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی ود بلاغت، سال سوم، شمارهٔ ۱، صص ۱۴۳-۱۶۲.

پارسا، سید احمد و دیگران (۱۳۸۹) «روش علمی صادق هدایت در پردازش داستان‌های کوتاه رئالیستی»، فصلنامه تخصصی پیک نور زبان و ادبیات فارسی، سال اول، شمارهٔ دوم، صص ۱۵۶-۱۷۷.

جمال‌زاده، سید محمدعلی (۱۳۷۰) یکی بود یکی نبود، تهران، معرفت.

چوبک، صادق (۱۳۵۴) خیمه شب بازی، تهران، گوتنبرگ.

حری، ابوالفضل (۱۳۸۷) «درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمان *آیینه‌های دردار* هوشنگ گلشیری»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال ۵۱، شماره ۲۰۸، پاییز و زمستان، صص ۵۳-۷۸.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۳) نقد آثار چوبک، تهران، پازند.

دودمان کوشکی، علی و دیگران (۱۳۹۱) «توصیف طبیعت در دیوان منوچهری و صنوبری»، مجله تاریخ ادبیات، شماره ۶۹/۳، صص ۶۸-۵۵.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۴) مکتب‌های ادبی، جلد اول، تهران، نگاه.

علوی، بزرگ (۱۳۵۷) سالاری‌ها، تهران، امیرکبیر.

فورست، لیلیان و پیتر اسکرین (۱۳۸۰) ناتورالیسم، ترجمهٔ حسن افشار، چاپ سوم، تهران، مرکز.

مباشری، محبوبه و دیگران (۱۳۹۱) «وصف در شعر فروغ فرخزاد»، فصلنامه زبان و ادب فارسی دانشگاه سنندج، سال چهارم، شماره ۱۱، تابستان، صص ۱۳۳-۱۰۵.

مرتضوی، سید جمال‌الدین (۱۳۸۸) «فرایند روایت در شعر اخوان»، فصلنامهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، سال چهارم، شمارهٔ ۱۴ و ۱۵، پاییز و زمستان، صص ۱۸۷-۱۹۵.

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

---------- (۱۳۸۶) فرهنگ داستان‌نویسانِ ایران از آغاز تا امروز، تهران، چشمه.

هدایت، صادق (۱۳۷۲) مجموعه‌ای از آثار صادق هدایت، گردآوری و مقدمه محمد بهارلو، تهران، طرح نو.

Adam, Jean-Michel. (1993) La Description. Paris، PUF.

Adam, Jean-Michel et PetitJean, André. (1989) Le texte descriptif. Paris، Nathan.

Barthes, Roland. (1968) «L'effet de réel», in Communications, Ne 11. Paris، Le Seuil. pp. 84-89.

---------- (1970) «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», in Communications 16. pp. 172-223.

Debray-Genette, Raymonde. (1980) «La pierre descriptive», in Poétique, Ne 43. Paris. Seuil.

Diderot, Denis. (Accompagné d'une société de gens de lettres) (1751) Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. 1ère Edition. Tome 4. Paris. Briasson.

Genette, Gérard. (1969) Figures II. Paris. Le Seuil, coll. «Points», Ne 106.

Greimas, Algirdas et Courtès, Josef. (1979) Sémiotique-dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris. Classique Hachette.

Hamon, Philippe (1972) «Qu'est-ce qu'une description», in Poétique, Ne 12. Paris. Le Seuil.

---------- (1981) Introduction à l'analyse du descriptif. Paris. Hachette.

---------- (1993) Du Descriptif. Paris. Hachette.

---------- (2011) «Le descriptif, ce délaissé de l'impérialisme narratologique… », (Entretien avec Hamon Philippe, Par Guillaume Bellon), in Revue Recto/Verso. Ne 7. Septembre 2011.

Hirsch, Michèle (1974) «Madame Bovary. "L'éternel imparfait" et la description» in La description. P.U.L., Lille. 1974. pp. 45-59. [Acte de langage et analyse du discours / analyse textuelle / langues romanes].

Jakobson, Roman. (1963) Essais de linguistique générale. Paris. Minuit.

Lintvelt, Jaap (1980) Essai de typologie narrative. Paris. José Corti.

Ricardou, Jean (1978) Nouveaux problèmes du roman. Paris. Le Seuil. Col. Poétique.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و دوم، پاییز ۱۳۹۵: ۱۳۸-۱۱۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

تحلیل فرایند سرمدخل‌گزینی کلمات مرکب در دو فرهنگ «سخن» و «معاصر»

روح‌الله افراه*
سید مهدی سمایی**
بلقیس روشن***
بهمن زندی****

چکیده

این مطالعه، با این پرسش‌ها آغاز می‌شود که اولاً آیا مؤلفان فرهنگ‌های مختلف لغت فارسی معاصر، کلمات مرکبی را که با قواعد واژه‌سازی زایا ساخته می‌شود، به عنوان سرمدخل‌های فرهنگ‌های خویش انتخاب می‌کنند و ثانیاً آیا آنها روش واحدی برای سرمدخل‌گزینی در فرهنگ‌نویسی دارند یا خیر. برای انجام این تحقیق، دو فرهنگ لغت فارسی یک‌زبانه عمومی «سخن» حسن انوری (۱۳۸۲) و «معاصر» (امروز) غلامحسین صدری افشار (۱۳۸۱) که به فارسی امروز نزدیک هستند، انتخاب شده است. در این مطالعه که به روش توصیفی و کتابخانه‌ای انجام شد، ابتدا کلمات مرکب سرمدخل موجود در فرهنگ‌های لغت یادشده استخراج شد که بالغ بر ۴۹۵ کلمه در فرهنگ انوری و ۶۰۵ مورد در فرهنگ صدری افشار بود. سپس با استفاده از دسته‌بندی‌های طباطبایی (۱۳۸۶-۱۳۸۹) در بیست و پنج ساختار مختلف قرار گرفت و با بررسی‌های انجام‌شده، مشخص گردید که حتی کلماتی که با استفاده از قواعد واژه‌سازی زایا و قابل پیش‌بینی (مانند «اسم + بن مضارع» که فرآیندی بن‌ساختی است) ساخته می‌شود، هم در این فرهنگ‌ها به عنوان سر مدخل قرار گرفته‌اند. نتیجه به دست آمده این است که مفهوم کلمه‌شدگی، که گاه کلمگی نامیده می شود و عبارت است از تغییر واحد زبانی

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه پیام نور rafrah1@gmail.com
** استادیار گروه زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم و فناوری اطلاعات، تهران (ایرانداک) samai@irandoc.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه پیام نور bl_rovshan@pnu.ac.ir
**** استاد گروه زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه پیام نور b_zandi@pnu.ac.ir

بزرگ‌تر از کلمه، مانند جمله، پاره گفتار و مانند آنها، در یک زبان به واسطه استفاده زیاد گویشوران آن زبان و تبدیل آنها به کلمه، به عنوان اصلی‌ترین عامل سرمدخل‌شدگی به شمار می‌رود؛ یعنی ترکیباتی که بسامد وقوع بسیار بالایی در استفاده زبانی گویشوران فارسی دارد، حتی اگر دارای ساختاری قاعده‌مند هم باشد، به عنوان سرمدخل انتخاب می‌شود. از سویی دیگر، این تحقیق مشخص کرد که نویسندگان فرهنگ‌های لغت، تقریباً روشی واحد برای انتخاب سرمدخل‌ها دارند.

واژه‌های کلیدی: ترکیب، قواعد واژه‌سازی، زایایی، فرهنگ‌نگاری، سرمدخل.

مقدمه

در میان ارکان گوناگون زبان‌شناسی، ساخت واژه (صرف) رکن بااهمیتی است که ساختمان درونی واژگان موجود در یک زبان را بررسی و روند ساخت واژگان جدید را روشن می‌کند. یکی از روش‌های شناخت این فرایند، رویکرد به ترکیب و واژگان ترکیبی است. منظور از واژگان ترکیبی، واژگانی است که از ترکیب دو یا چند تکواژ آزاد ساخته می‌شوند و کلمه‌ای جدید با معنایی نو می‌سازند (محمودی بختیاری، ۱۳۸۹: ۳۱).

یک نگاه به زمینه‌های تحقیقی دربارهٔ واژه‌سازی ترکیبی، اسامی بسیاری را پیش رو قرار می‌دهد که بدون بهره‌گیری از تلاش‌های آنان، امر تحقیق در این زمینه، اگر غیرممکن نباشد، دشوار می‌گردد. از جمله این افراد می‌توان از بلومفیلد[1]، بلی[2]، مرچند[3]، اسپنسر[4]، فب[5]، اولسن[6]، بائر[7]، هسپلمث[8]، بویج[9]، اسکالیسه و بیستو[10]، و دی‌چیولو[11] نام برد.

مقولهٔ واژگان ترکیبی از موضوعات مورد علاقه محققان ایرانی نیز بوده است و تلاش‌های محققانه استادانی همچون طباطبایی، پهلوان‌نژاد (۱۳۸۵)، محمودی بختیاری (۱۳۸۹) و...، برای پژوهشگران در این زمینه راه‌گشا و بسیار قابل اعتناست؛ به‌ویژه مقالات علاءالدین طباطبایی که در نامهٔ فرهنگستان در سال‌های ۱۳۸۶-۱۳۸۹ انتشار یافت. او در آن مقالات، ساخت‌های ترکیبی فارسی را در ۲۵ دسته تقسیم کردند و بسیاری از معضلات زبان فارسی را بازگشودند. در این تحقیق نیز همین دسته‌بندی‌ها، ملاک و معیار عمل گردید و به نوعی چارچوب نظری آن را فراهم آورد.

از منظر تاریخی، دیرینگی فرهنگ‌نگاری به هزاره سوم پیش از میلاد، یعنی زمان اکدیان و بابلی‌ها بازمی‌گردد. به گفتهٔ استرکنبرگ، بابلی‌ها اولین‌بار فرهنگ «مترادف بنیاد» را بنیان نهادند و از آن نیاز به فرهنگ‌نگاری شرایطی فراهم آورد که فرهنگ‌های

1. Bloomfield
2. Bally
3. Merchand
4. Spencer
5. Fabb
6. Olsen
7. Bauer
8. Haspelmath
9. Booij
10. Scalise & Bisetto
11. Di Sciullo

گوناگونی با رویکردهای مختلف تدوین شد؛ مثل فرهنگ لغت عمومی، جامع، گویشی، تخصصی یک‌زبانه و چندزبانه. گوناگونی فرهنگ‌ها به نیازهای مختلف تجاری، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی افراد جوامع و حکومت‌های گوناگون مربوط می‌شود (Sterkenburg, 2003: 8).

فرهنگ‌نگاری در ایران، طبق گفتهٔ مرادی (۱۳۹۲) و وثوقی (۱۳۸۲)، به قبل از اسلام بازمی‌گردد. نخستین فرهنگ لغت فارسی در قرن پنجم هجری توسط اسدی طوسی با عنوان «لغت‌نامه فرس» تدوین شد (قطره، ۱۳۸۶: ۲). اما خانم قطره به‌حق فرهنگ‌نویسی ایران را مبتنی بر شیوه‌ای علمی نمی‌داند و یکی از مهم‌ترین دلایل آن را این مسئله می‌داند که فرهنگ‌نامه را ادبا تدوین می‌کنند، نه زبان‌شناسان. فرهنگ‌نگاری در ایران معمولاً برای رفع بغرنجی‌های متون ادبی انجام می‌شود.

پس از نشر موازین علم زبان‌شناسی، فرهنگ‌نگاری با رویکرد علمی صورت پذیرفت و شکل گرفت. افرادی مانند محمد دبیرسیاقی، علی‌محمد حق‌شناس، حسن انوری، علی‌اشرف صادقی، محمدرضا باطنی، عبدالرحمان پرهام و... مطالعاتی در این زمینه انجام داده‌اند که در آنها بیشتر به شیوهٔ نگارش و تألیف فرهنگ توجه شده است و هیچ‌یک از این محققان به بررسی چگونگی انتخاب سرمدخل فرهنگ‌ها با نگاهی ساختوارانه عنایتی نداشتند؛ در حالی که همگان بر اهمیت سرمدخل‌ها پی برده بودند.

زبان‌شناسی کاربردی، فرهنگ‌نگاری را یکی از شاخه‌های مهم این علم می‌شناسد و ضمن تبیین مراحل مختلف آن، که به اختصار شامل جمع‌آوری پیکره و تجزیه و تحلیل آن با بهره‌گیری از علم واژه‌شناسی می‌شود، به استخراج ویژگی‌های معنایی کلامی، نحوی و کاربردی عناصری که در پیکره زبان دخیل‌اند، توجه ویژه دارد.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی که در فرهنگ‌نگاری مطمح‌نظر زبان‌شناسان است، انتخاب سرمدخل یا مدخل‌گزینی است. به طور کلی، دو تفاوت عمده در شیوه ثبت کلمات مرکب در فرهنگ‌های لغت مکتوب وجود دارد: نخست اینکه گروهی، مانند زگوستا (شریفی و فخام‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۱)، وجود یک کلمه مرکب را به صورت یک فرایند پنداشته و آن را در فرهنگ لغت ثبت‌شدنی می‌دانند، به عنوان مثال، آنها کلمات مرکب «آب هویج» و یا «آب پرتقال» را ثبت می‌کنند ولی آب کیوی را شامل نمی‌کنند و در

مقابل، گروهی دیگر، مانند انوری (۱۳۸۲)، هیچکدام از این ترکیبات را مدخل قرار نمی‌دهند و معتقدند که آنها ترکیباتی نحوی هستند و نه واژگانی، چرا که با کسره اضافی و در محور هم‌نشینی به هم ربط پیدا می‌کنند و به همین دلیل آنها را زیرمدخل هویج، پرتقال و کیوی قرار می‌دهند. دومین تفاوت، چگونگی برخورد با ترکیباتی است که به صورت زایا ساخته می‌شوند، یعنی کاملاً با قواعد واژه‌سازی تطابق دارند. به عنوان نمونه، هر بن فعلی مضارع را می‌توانیم با یک اسم ترکیب کرده و یک واژه مرکب بسازیم؛ مثل زبان‌شناس، پوست‌کن، نان‌آور و مثال‌های دیگر. برخی از فرهنگ‌ها، مانند صدری افشار (۱۳۸۱)، این نوع ترکیبات زایا را، به این دلیل که در واژگان ذهنی گویشوران زبان وجود دارند و لاجرم باید در فرهنگ‌های لغت مکتوب، که نسخه چاپی واژگان ذهن است هم حضور داشته باشند، به عنوان سرمدخل انتخاب می‌کنند. عده‌ای دیگر اما اعتقادی به این نظر ندارند و عقیده دارند که چون این ترکیبات زایا و با استفاده از قواعد واژه‌سازی، قابل پیش‌بینی هستند و هر گویشوری هم نسبت به آنها کاملاً آگاه است، پس نیازی به ثبت در فرهنگ لغت ندارند (طباطبایی، ۱۳۸۶الف: ۹۶). به عقیده این گروه، چیزی که در فرهنگ‌های لغت به عنوان سرمدخل می‌آید، نباید محصول قواعد زایای واژه‌سازی آن زبان باشد. در این میان، پسش دیگری که پیش می‌آید این است که آیا انتخاب کردن و یا نکردن کلمات مرکب به عنوان سرمدخل، به صورتی منسجم و هم‌بسته در تمامی کلمات موجود در یک فرهنگ لغت، ساری و جاری بوده ویا اینکه فرهنگ‌نویسان با روشی ترکیبی (eclectic)، گاه یک کلمه مرکب را سرمدخل کرده و گاه نکرده‌اند؟ این پرسش و ده‌ها پرسش مشابه دیگر، خود می‌توانند محرکی باشند برای تحقیق بیشتر در حوزه بسیار کاربردی و در عین حال کمتر کارشده فرهنگ‌نویسی (شریفی و فخام‌زاده، ۱۳۸۶، صادقی، ۱۳۸۸ و هاشمی میناباد، ۱۳۷۰).

این تحقیق بر آن است تا با بررسی ساخت‌واژی و قواعد واژه‌سازی موجود در سرمدخل‌های فرهنگ‌های لغت تک‌زبانهٔ عمومی فارسی معاصر، چگونگی انتخاب آنها و دلایل تفاوت‌ها و شباهت‌های احتمالی میان آنان را ارزیابی کند و از آنجا که بررسی تک‌تک اطلاعات موجود در فرهنگ‌ها و مقایسهٔ آنها با یکدیگر در یک تحقیق علمی، اصل اقتصادی بودن آن را زیر سؤال می‌برد، این مطالعه به صورت توصیفی و تحلیل محتوایی،

تنها به ارزیابی کلمات پیچیده و نه بسیط و از میان آنها به کلمات مرکب[1] می‌پردازد. روش روش گردآوری اطلاعات این تحقیق، کتابخانه‌ای، اسنادی و فیش‌برداری است و به این منظور، از چک لیستی محقق‌ساخته (شامل چهار ستون: ترکیب، نوع ترکیب، نام فرهنگ لغت و معنا در صورت نیاز) به عنوان ابزار گردآوری اطلاعات استفاده شده است.

قلمرو تحقیق و جامعهٔ آماری آن، کلمات مرکب موجود در فرهنگ‌های لغت تک‌زبانهٔ عمومی فارسی معاصر است که بر اساس روش هدفمند انتخابی و با توجه به نزدیک بودن آنها به فارسی معیار امروز، دو فرهنگ لغت «معاصر» (امروز) غلامحسین صدری افشار (۱۳۸۱) و «سخن» حسن انوری (۱۳۸۲) نمونه‌گیری شده است. داده‌های این تحقیق هم به صورت آماری و تفسیری، تجزیه و تحلیل می‌شود.

روش پژوهش

برای انجام این تحقیق، ابتدا فرهنگ لغت انوری بررسی شد و ترکیبات موجود در آن استخراج گردید. پس از آن به مطالعهٔ ساختاری (و در صورت نیاز، مطالعهٔ معنایی) آنها پرداخته شد، تا روش‌های به‌کاررفته در ساخت این ترکیبات به دست آید. سپس همین مراحل برای فرهنگ لغت صدری افشار هم طی شد.

فرهنگ سخن انوری

با بررسی‌های به‌عمل‌آمده در سرمدخل‌های فرهنگ سخن انوری، تعداد ۴۹۵ کلمه مرکب استخراج شد. بررسی ساختاری و گاه معنایی آنها، محققان را به شناخت ۲۲ فرآیند مختلف واژه‌سازی رهنمون کرد (جدول ۱ و شکل ۱) که هر کدام از یک تا چند بسامد وقوع داشته‌اند.

1. Compounds

جدول ۱- فرآیندهای ترکیب‌ساز موجود در سرمدخل‌های مرکب انوری با مثال

ردیف	فرآیندهای ترکیب‌ساز	ردیف	فرآیندهای ترکیب‌ساز
۱	اسم + اسم (کسرهٔ اضافهٔ بالقوه): آب اسید	۱۲	حرف اضافه + اسم + اسم = پس‌فرداشب
۲	اسم + اسم (اضافی مقلوب): آب انبار	۱۳	حرف اضافه + اسم = زیرسیگاری
۳	اسم + بن مضارع: آب چر	۱۴	اسم + پیشوند + صفت مفعولی= آب نکشیده
۴	اسم + (و) + اسم (و)+ اسم= شاه دزد و وزیر	۱۵	صفت + (و) + صفت = جوگندمی
۵	اسم + بن مضارعی که معنای صفت مفعولی دارد = طعنه‌آمیز	۱۶	اسم + پیشوند + بن مضارع = حق‌ناشناس
۶	اسم + (و) + اسم = چک و پوز	۱۷	اسم + حرف اضافه + اسم = حلقه به گوش
۷	اسم + صفت: عروسکی	۱۸	قید + اسم = همیشه بهار
۸	اسم + صفت مفعولی = جامانده	۱۹	اسم + اسم = چارپا (اسم اول نقش صفت)
۹	صفت + اسم = تیزرو	۲۰	قید + بن مضارع = بازپرور
۱۰	صفت + بن مضارع = درازنویس	۲۱	اسم + (و) + اسم + صفت = چشم و گوش بسته
۱۱	حرف اضافه + اسم + صفت = بربادرفته	۲۲	اسم + اسم = خداوکیلی (اسم دوم نقش صفت)

شکل ۱- نمودار بسامد وقوع فرآیندهای ترکیب‌ساز موجود در سرمدخل‌های مرکب انوری

توصیف نمودار [1]

در مطالعهٔ فرآیندهای ترکیب‌ساز در سرمدخل‌های مرکب فرهنگ لغت انوری، ۲۲ فرآیند مختلف رصد شده است. این نمودار، در طول، تعداد کل کلمات مرکب سرمدخل را نشان می‌دهد که ۴۹۵ است و در عرض هم تعداد وقوع فرآیندهای ۲۲گانه را به تفکیک نشان می‌دهد.

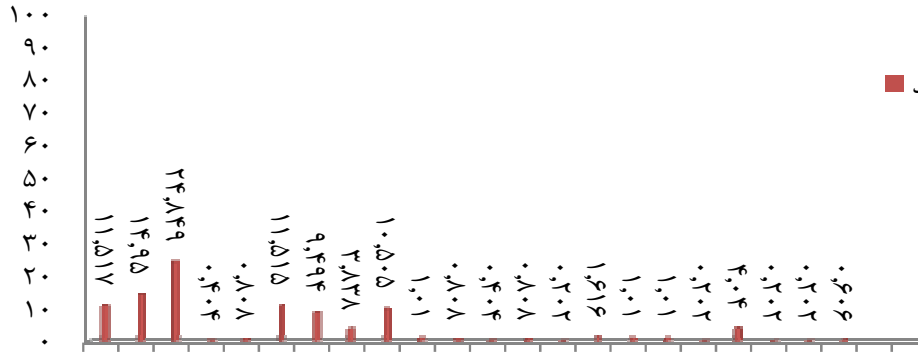
از این منظر، فرآیند سوم این نمودار که یک فرآیند بن‌ساختی است، یعنی فرآیند اسم + بن مضارع، دارای بیشترین بسامد وقوع بوده است و ۱۲۳ مورد از ۴۹۵ مورد یافت‌شده از این طریق ساخته شده است. هر چند این فرآیند، خود فرآیندی نحوی و قابل پیش‌بینی است و گویشوران زبان فارسی، این قاعدهٔ کلی را می‌دانند و در ظاهر، نیازی به ذکر این نوع ترکیبات در یک فرهنگ لغت نیست، در اینجا این فرآیند، بیشترین تعداد وقوع را داشته است. پس از آن با فاصله‌ای نسبتاً زیاد، فرآیند اسم + اسم که در واقع همان ترکیب اضافی مقلوب است، با ۷۴ تعداد تکرار قرار می‌گیرد. فرآیندهای ۱ و ۶ یعنی اسم + اسم با کسرهٔ اضافهٔ بالقوه و اسم + (و) + اسم که در واقع به نوعی همان ترکیب دوتایی[1] است، به طور مشترک و با ۵۷ مورد وقوع در مرتبهٔ بعدی قرار می‌گیرند که به نظر می‌رسد برای ترکیباتی با کسرهٔ اضافه بالقوه، گذر زمان و تغییرات واجی و آوایی اجتناب‌ناپذیر زبانی، باعث حذف کسرهٔ اضافه شده، ولی ترکیب به همان‌گونه دست‌نخورده باقی مانده است.

فرآیندهای صفت‌دار صفت + اسم و اسم + صفت هم با ۵۲ و ۴۷ مورد وقوع در کلمات مرکب سرمدخل فرهنگ انوری یافت شده است.

پس از فرآیندهای اسم + اسم که اسمِ اول، نقش صفت را بازی می‌کند و اسم + صفت مفعولی که به ترتیب ۲۰ و ۱۹ بسامد وقوع داشته‌اند، بقیهٔ ۱۴ فرآیند دیگر، تعداد وقوع کمتر از ۱۰ داشته‌اند.

نکتهٔ مهم در این ۱۴ مورد این است که بیشتر آنها فرآیندهای سه جزیی هستند که شاید نشان‌دهندهٔ کم‌تحرک بودن این فرآیندها در ترکیب‌سازی فارسی امروز باشد. کمترین بسامد وقوع هم مربوط به فرآیندهای اسم + پیشوند + صفت مفعولی، قید + اسم، قید + بن مضارع و اسم + (و) + اسم + صفت با تنها ۱ مورد است.

1. Bahuvrihi



شکل ۲- نمودار درصد وقوع فرآیندهای ترکیب‌ساز موجود در سرمدخل‌های مرکب انوری

توصیف نمودار ۲

این نمودار در ادامهٔ نمودار ۱، نشان‌دهندهٔ درصد وقوع فرآیندهای ۲۲گانه مکشوف است، تا میزان استفادهٔ آنها را ملموس‌تر نشان دهد.

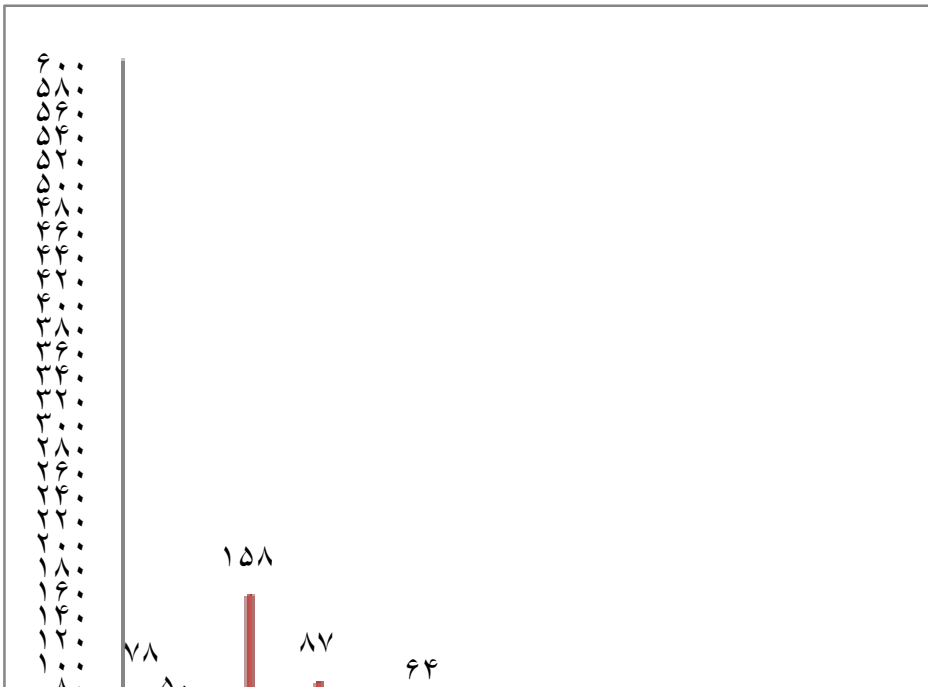
همان‌طور که نشان داده می‌شود، فرآیند بن‌ساختی اسم + بن مضارع با حدود ۲۵ درصد یعنی یک‌چهارم مجموع، در صدر قرار دارد و پس از آن هم، ترکیب اضافی مقلوب با ۱۵ درصد، اسم + اسم با کسره اضافه بالقوه و اسم + (و) + اسم هم با ۱۱/۵ درصد قرار می‌گیرد و فرآیندهایی که تنها ۱ مورد بسامد وقوع داشته‌اند هم در خانه‌های ۱۴، ۱۸، ۲۰ و ۲۱ با تنها ۲۰۲ هزارم درصد در انتها قرار می‌گیرد.

فرهنگ معاصر (امروز) صدری افشار

مراحل طی‌شده برای استخراج کلمات مرکب در فرهنگ انوری، دقیقاً در فرهنگ صدری افشار هم اجرا شد و تعداد ۶۰۵ سرمدخل مرکب به دست آمد. در مطالعهٔ ساختاری و گاه معنایی آنها، ۲۵ فرآیند واژه‌سازی مشخص شد که در جدول ۲ نمایش داده می‌شود. نمودار ۳ و ۴ هم به ترتیب تعداد بسامد وقوع و درصد آنها را نشان می‌دهد.

جدول۲- فرآیندهای ترکیب‌ساز موجود در سرمدخل‌های مرکب صدری افشار با مثال

ردیف	فرآیندهای ترکیب‌ساز	ردیف	فرآیندهای ترکیب‌ساز
۱	اسم + اسم (اضافی مقلوب) = آیین‌نامه	۱۴	حرف اضافه + صفت مفعولی = برافروخته
۲	اسم + اسم (کسرهٔ اضافه بالقوه) = آب مروارید	۱۵	حرف اضافه + اسم + صفت مفعولی = بر باد رفته
۳	اسم + صفت مفعولی = آب آورده	۱۶	حرف اضافه + اسم = برخلاف
۴	اسم + بن مضارع= آب بند	۱۷	فعل امر + (و) + فعل امر = بخور و بخواب
۵	اسم + حرف اضافه + اسم = ابتدا، ساکن	۱۸	صفت + بن مضارعی که معنای صفت مفعولی دارد = پاکنویس
۶	اسم + (و) + اسم = آب و جارو	۱۹	اسم + بن مضارعی که معنای صفت مفعولی دارد = حلق‌آویز
۷	اسم + پیشوند + بن مضارع = آتش بیار	۲۰	حرف اضافه + اسم + بن مضارع = پشت میزنشین
۸	اسم + صفت = آدم برفی	۲۱	صفت + (و) + صفت = تکّه پاره
۹	صفت + اسم = آزادمرد	۲۲	اسم + (و) + اسم + (و) + اسم = شتر گاو پلنگ
۱۰	حرف اضافه + اسم + صفت = از خود راضی	۲۳	اسم + پیشوند + صفت مفعولی = آدم ندیده
۱۱	حرف اضافه + اسم + اسم = از خود بیگانگی	۲۴	قید + اسم= همیشه بهار
۱۲	اسم + اسم (اسم اول صفت) = آسیاچرخ	۲۵	صفت + بن مضارع = کم‌فروش
۱۳	اسم + اسم (اسم دوم صفت) = آسمان جل		



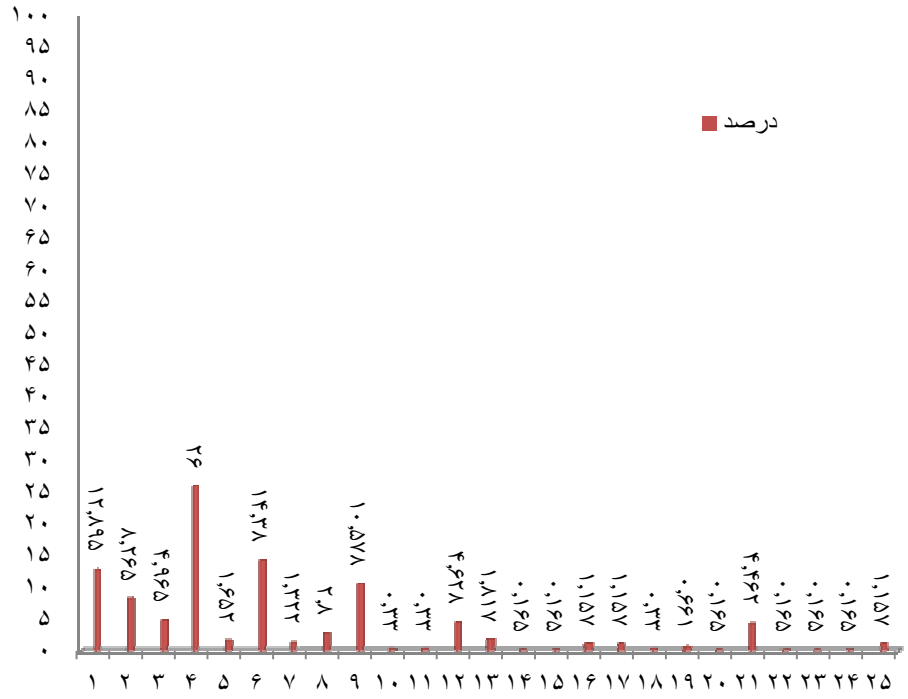
شکل ۳- نمودار بسامد وقوع فرآیندهای ترکیب‌ساز موجود در سرمدخل‌های مرکب صدری افشار

توصیف نمودار ۳

در این نمودار، با تعداد تکرار فرآیندهای ترکیب‌ساز موجود در سرمدخل‌های مرکب صدری افشار مواجه هستیم. به طور معمول محور عمودی، تعداد کل ترکیبات، یعنی ۶۰۵ و محور افقی، تعداد کل فرآیندهای موجود، یعنی ۲۵ مورد مختلف را نشان می‌دهد. تفاوت عمده فرآیندهای موجود در فرهنگ انوری و صدری افشار هم در همین تعداد آنهاست که در تحلیل نمودار، بدان خواهیم پرداخت.

از مجموع ۶۰۵ مورد یافت شده در فرهنگ صدری افشار، همانند فرهنگ انوری، فرآیند بن‌ساختی اسم + بن مضارع با ۱۵۸ مورد، پربسامدترین فرآیند موجود نام گرفته است و پس از آن اسم + (و) + اسم با ۸۷ مورد و اسم + اسم (ترکیب اضافی مقلوب) با ۷۸ مورد در رده‌های بعدی قرار می‌گیرد. فرآیند صفت + اسم و اسم + اسم (با کسرهٔ اضافه بالقوه) هم با ۶۴ و ۵۰ مورد وقوع در این نمودار نشان داده می‌شود. اسم + صفت

مفعولی، اسم + اسم (که اسم اول، نقش صفت است)، صفت + (و) + صفت، اسم + صفت، اسم + اسم (با کسرهٔ اضافه بالقوه) هم با کمتر از ۱۰ مورد وقوع نشان داده شده است. فرآیندهای حرف اضافه + صفت مفعولی، حرف اضافه + اسم + بن مضارع اسم + (و) + اسم + (و) + اسم، اسم + پیشوند + صفت مفعولی و قید + اسم هم تنها با ۱ مورد، در انتها قرار می‌گیرد.



شکل ۴- نمودار درصد وقوع فرآیندهای ترکیب‌ساز موجود در سرمدخل‌های مرکب صدری افشار

توصیف نمودار ۴

پیرو ارقام مندرج در نمودار ۳، این نمودار به بیان عینی‌تر درصد وقوع فرآیندهای مستخرج در سرمدخل‌های مرکب صدری افشار می‌پردازد.

از میان ۲۵ فرآیند موجود، فرآیند اسم + بن مضارع با ۲۶ درصد از مجموع، مشابه فرهنگ انوری با یک‌چهارم کل، بیشترین رقم را دارد و فرآیندهای اسم + (و) + اسم با ۱۴/۳، اسم + اسم (اضافی مقلوب) با ۱۳/۸ و صفت + اسم با ۱۰/۵ در رده‌های بعدی قرار دارد. فرآیندهای تک‌موردی هم با ۱۶۵ هزارم درصد در انتها قرار می‌گیرد.

تحلیل مقایسه‌ای نمودارهای انوری و صدری افشار

مهم‌ترین نکته در تحلیل فرآیندهای ترکیب‌ساز در دو فرهنگ لغت انوری و صدری افشار، تعداد آنهاست. در فرهنگ انوری، ۲۲ فرآیند مختلف با نوسان بسامد ۱ تا ۱۲۳ استخراج شده است. این مقادیر برای فرهنگ لغت صدری افشار، ۲۵ فرآیند و نوسان بسامد هم از ۱ تا ۱۵۸ مورد بوده است.

از ۲۲ فرآیند موجود در انوری، ۱۸ مورد با صدری افشار مطابقت داشت و ۳ مورد از آنها در صدری افشار به کار نرفت. به عبارتی حدود ۸۰ درصد با هم هم‌پوشانی داشته‌اند.

از مجموع ۲۵ فرآیند یافته‌شده در فرهنگ صدری افشار، ۲۰ مورد مشترک در فرهنگ انوری هم به کار رفته و ۵ مورد اصلاً به کار نرفته است. یعنی باز هم ۸۰ درصد با هم هم‌پوشانی داشته‌اند. به طور کلی در این دو فرهنگ لغت، ۲۸ فرآیند ترکیب‌ساز مختلف، حداقل برای یک‌بار به کار رفته است.

نکتهٔ مهم دیگر مربوط به بیشترین بسامد وقوع است که در هر دوی آنها، فرآیند بن‌ساختی اسم + بن مضارع ، با اختلافی فاحش در صدر قرار دارد و ۲۵ درصد کلمات مرکب سرمدخل در هر یک از این دو فرهنگ لغت، از این فرآیند ساخته شده است؛ فرآیندی که ظاهراً نحوی است و قابل پیش‌بینی و طبق اصل اقتصاد فرهنگ‌نویسی نباید در فرهنگ‌های لغت ذکر گردد، ولی به دلیل اینکه این کلمات مرکب بن‌ساختی مورد استفادهٔ روزمره زیاد گویشوران است و در واقع کلمه شده‌اند و در واژگان ذهنی افراد قرار گرفته‌اند، هر دو گردآورنده از این فرآیند استفاده زیادی کرده‌اند.

جدول ۳- ترکیبات با کسره اضافه بالفعل

ردیف	ترکیب	صدری افشار	انوری
۱	اسب آبی	✓ ولی اسب عربی یا اسب مراد را از زیرمدخل	زیرمدخل «اسب»
۲	استراق سمع	✓	زیرمدخل استراق
۳	امرار معاش	✓	زیرمدخل «امرار»
۴	تارک دنیا	✓	زیرمدخل «تارک»
۵	تخت روان	✓	زیرمدخل «تخت»
۶	اسب دریایی	✓ ولی اسب مراد یا اسب عربی زیرمدخل	زیرمدخل «اسب»
۷	بارهنگ آبی	✓	- ندارد نه زیرمدخل، نه سرمدخل
۸	پشت میز نشین	✓	-
۹	باغ وحش	✓ ولی باغ گل یا باغ مکّی زیرمدخل	زیرمدخل «باغ»
۱۰	تخم مرغ	- زیرمدخل تخم	سرمدخل ✓
۱۱	خارج قسمت	✓	زیرمدخل «خارج»
۱۲	مرگ موش	✓	زیرمدخل «مرگ»
۱۳	تختخواب	✓ ولی تخت تاشو زیرمدخل	✓
۱۴	رختخواب	✓	✓
۱۵	گوشت کوبیده	✓ ولی گوشت راسته زیرمدخل	✓
۱۶	گوش‌خر (نوعی گیاه)	✓ گوش درونی- زیرمدخل	زیرمدخل «گوش»
۱۷	گوش موش	✓	زیرمدخل «گوش»
۱۸	وحدت وجود (ولی کثرت وجود نیست)	✓ ولی وحدت وجودی هم سرمدخل	زیرمدخل ولی وحدت وجودی سرمدخل (ولی کثرت وجود نیست)

تکرار وقوع فرآیندهای رده‌های بعد هم تقریباً متناظر با هم هستند؛ یعنی از ترکیب‌های اضافی مقلوب، اسم + اسم با کسرهٔ اضافه بالقوه، اسم + (و) + اسم و ...، با ضریب اطمینان نود درصد، به طور یکسان استفاده شده است.

کلمات مرکب سه‌جزیی در هر دو فرهنگ لغت، بسامد وقوع کمی داشته است و این مورد از نقاط مشابهت دیگر آنهاست.

در فرهنگ لغت انوری، فرآیندهای فعل امر + (و) + فعل امر، صفت + بن مضارعی که معنای صفت مفعولی دارد، حرف اضافه + اسم + بن مضارع، حرف اضافه + صفت مفعولی و حرف اضافه + اسم + صفت مفعولی اصلاً به کار نرفته است؛ در صورتی که در صدری افشار حداقل یک مورد از آنها یافت شده است. برعکس در فرهنگ صدری افشار، فرآیندهای اسم + حرف اضافه + اسم، قید + بن مضارع و اسم + (و) + اسم + صفت دیده نمی‌شود، حال آنکه در انوری، این فرایندها حداقل یک‌بار به کار رفته‌اند.

تفاوت عمدهٔ دیگر، وجود ترکیب‌هایی با کسرهٔ اضافه بالفعل در دو فرهنگ لغت است. از میان مجموع ۱۱۰۰ کلمهٔ مرکب یافت‌شده، تنها ۱۸ مورد از آنها دارای کسرهٔ اضافهٔ بالفعل بوده‌اند و از آنجا که این نوع ترکیبات هم کاملاً نحوی بوده و نباید در فرهنگ لغت به کار گرفته شوند، با نگاهی به آنها می‌توان فهمید که کاربرد بسیار زیاد گویشوران فارسی از این نوع ترکیبات، مؤلفان فرهنگ‌های لغت را بر آن داشت تا آنها را در فرهنگ خود بگنجانند. از مجموع ۱۸ مورد یافت‌شده، صدری افشار ۱۷ مورد از آنها را سرمدخل قرار داده، ولی انوری تنها ۴ مورد از آنها را سرمدخل کرده و ۱۳ مورد از زیرمدخل گذاشته و یکی از آنها را اصلاً نه به عنوان سرمدخل و نه زیرمدخل نیاورده است. جدول ۳ نشان‌دهندهٔ این ترکیب‌هاست.

نتیجه‌گیری

به طور کلی بررسی‌های انجام‌شده دربارهٔ سرمدخل‌های مرکب دو فرهنگ لغت فارسی انوری و صدری افشار، این نکته را نشان می‌دهد که هر دو گردآورنده به مفهوم کلمگی اعتقاد کامل دارند و آن را معیار در نظر گرفتن یک کلمه مرکب به عنوان سرمدخل می‌دانند. بدین معنی که کلمهٔ مرکبی که حتی از طریق فرآیندی زایا، مثل

فرآیند بن‌ساختی اسم + بن مضارع ساخته می‌شود و از منظر صوری قابل پیش‌بینی هست هم می‌تواند به عنوان سرمدخل انتخاب شود، به شرطی که بسامد بالای استفاده، آن را به صورت یک کلمه در واژگان ذهنی گویشوران قرار دهد. هر چند این روش، با توجه به مفهوم کمینه‌گری و اصل اقتصاد فرهنگ‌نگاری - که طی آن، ذکر کلماتی که دارای ساختاری زایا هستند و گویشوران یک زبان، با استفاده از آن قاعدهٔ زایا می‌توانند کلمات بی‌شماری را تولید کنند - ناخوشایند است. طبق این معیار، پاسخ پرسش اوّل این تحقیق، مثبت است؛ زیرا در هر کدام از این فرهنگ‌ها، بیش از یک‌چهارم سرمدخل‌های مرکب، با فرآیند زایای بن‌ساختی ساخته شده‌اند. تمامی اینها، کلماتی هستند که به صورت یکپارچه و فارغ از نگاه صوری، در ذهن گویشور به عنوان یک کلمه شکل گرفته است؛ مثل دربازکن، مدادتراش، کاردان و... .

اگر گردآورندگان فرهنگ لغت به اصل کلمگی توجه نمی‌کردند و یا به عبارتی بهتر، اگر تأثیر این مفهوم نبود، شاید آنها این تعداد کلمهٔ مرکب بن‌ساختی را هم مثل هزاران و یا میلیون‌ها کلمهٔ مرکب بالقوهٔ مشابه موجود در زبان فارسی، به عنوان سرمدخل انتخاب نمی‌کردند.

بررسی‌های انجام‌شده دربارهٔ سؤال دوّم نشان می‌دهد که نویسندگان دو فرهنگ لغت، تقریباً روش واحدی در انتخاب کلمات مرکب به عنوان سرمدخل داشته‌اند؛ بدین صورت که از مجموع ۲۲ فرآیند مرکب‌سازی استخراج‌شده در فرهنگ لغت انوری و ۲۵ فرآیند مرتبط با فرهنگ لغت صدری افشار، ۲۰ فرآیند مشترک بوده است: یعنی نود درصد از فرآیندهای مرکب در انوری و هشتاد درصد در صدری افشار هم‌پوشانی داشته است.

بدین ترتیب اکنون می‌توان گفت که مؤلفان فرهنگ‌های لغت فارسی معاصر، کلمات مرکبی را هم که با قواعد واژه‌سازی ساخته می‌شود و مرحلهٔ کلمگی را گذرانده باشند، به عنوان سرمدخل انتخاب می‌کنند و همچنین روش‌های تقریباً واحدی برای انتخاب سرمدخل‌های مرکب دارند.

منابع

آیت‌الله زاده شیرازی، سید مرتضی (۱۳۶۰) «آیا فرهنگ‌نویسی اسلامی از فرهنگ‌نگاری ملل دیگر تأثیر گرفته است؟»، مقالات و بررسی‌ها، شماره ۳۵ و ۳۶، صص ۵۳-۶۴، بازیابی در:
http: /www.noormags.ir

اشرف خان، علیم (۱۳۸۸) «فرهنگ‌نویسی فارسی در شبه‌قاره هند»، سراج‌الدین علی‌خان آرزو فرهنگ چراغ هدایت، نامهٔ انجمن، شمارهٔ ۳۳ و ۳۴، صص ۱۷۱-۱۸۶، بازیابی در:
http: //www.noormags.ir

انوری، حسن (۱۳۸۲) فرهنگ فشرده سخن، تهران، سخن.

باطنی، محمدرضا (۱۳۹۲) «نکاتی درباره فرهنگ‌نگاری»، مجله علمی و فرهنگی بخارا، شماره ۹۳، صص ۶-۱۵، بازیابی در: http: //www.noormags.com

پرهام، عبدالرحمن (۱۳۸۶) «تبیین برخی کاستی‌های سنت قاموس‌نگاری فارسی»، مطالعات ادبیات تطبیقی، شماره ۴، صص ۲۷-۵۰، بازیابی در: http: //www.noormags.com

پهلوان‌نژاد، محمدرضا (۱۳۸۵) «رویکردی نحوی - معنایی به واژه‌های مرکب زبان فارسی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۳۹، صص ۱۴۷-۱۵۹.

جعفری، زهرا (۱۳۹۲) «مروری بر مقوله نقد فرهنگ لغت و مبانی آن»، مجله فرهنگ‌نویسی، شماره ۵ و ۶، صص ۷۵-۹۲، بازیابی در: http: //www.noormags.ir

حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷۰الف) تاریخ مختصر زبان‌شناسی، تهران، مرکز.

---------- (۱۳۷۰ب) «بلوای واژه‌سازی»، در: مجموعه مقالات ادبی - زبان‌شناختی، تهران، نیلوفر، صص ۲۴۰-۲۵۵.

---------- (۱۳۷۰پ) «یک اصل ساده فرهنگ‌نویسی»، در: مجموعه مقالات ادبی – زبان‌شناختی، چاپ اول، تهران، نیلوفر، صص ۳۰۷-۳۲۰.

خباز، مجید (۱۳۸۶) «جایگاه هسته در کلمات مرکب غیر فعلی فارسی»، مجله دستور، شماره ۳، صص ۱۵۳-۱۶۶.

سارلی، ناصرقلی (۱۳۹۲) «جنبه‌های اجتماعی فرهنگ‌نویسی»، مجله فرهنگ‌نویسی، شماره ۵ و ۶، صص ۶۶-۷۴، بازیابی در: http: //www.noormags.ir

شریفی، ساغر و پروانه فخامزاده (۱۳۸۶) «مدخل‌گزینی در فرهنگ عمومی یک‌زبانه»، مجله فرهنگ‌نویسی، شماره ۱، صص ۱۰۱-۱۲۴، بازیابی در: http: //www.noormags.ir

صادقی، علی اشرف (۱۳۸۸) «درس گفتارهای فرهنگ‌نگاری»، مجله فرهنگ‌نویسی، شماره ۲، صص ۱۵۷-۱۶۷، بازیابی در: http: //www.noormags.com

صدری افشار، غلامحسین و دیگران (۱۳۸۱)، فرهنگ لغت معاصر(ویراست چهارم)، تهران، فرهنگ معاصر.

طباطبایی، علاءالدین (۱۳۸۶الف) «نکاتی درباره آسیب‌شناسی برخی فرهنگ‌های فارسی»، مجله فرهنگ‌نویسی، شماره ۱، صص ۹۵-۱۰۰، بازیابی در: http: //www.noormags.ir

---------- (۱۳۸۶ب) «ترکیب در زبان فارسی۱»، نامه فرهنگستان، شماره ۳۰، صص ۱۸۶-۱۹۶، بازیابی در: http: //www.noormags.ir

---------- (۱۳۸۷الف) «ترکیب در زبان فارسی ۲»، نامه فرهنگستان، شماره ۳۷، صص ۱۳۰-۱۳۶، بازیابی در: http: //www.noormags.ir

---------- (۱۳۸۷ب) «ترکیب در زبان فارسی ۳»، نامه فرهنگستان، شماره ۳۸، صص ۱۴۸-۱۵۷، بازیابی در: http: //www.noormags.ir

---------- (۱۳۸۷پ) «ترکیب در زبان فارسی ۴»، نامه فرهنگستان، شماره ۴۰، صص ۱۹۱-۲۰۲، بازیابی در: http: //www.noormags.ir

---------- (۱۳۸۹) «ترکیب در زبان فارسی ۵»، نامه فرهنگستان، شماره ۴۱، صص ۱۶۳-۱۷۵، بازیابی در: http: //www.noormags.ir

---------- (۱۳۸۹) «ترکیب در زبان فارسی ۶»، نامه فرهنگستان، شماره ۴۳، صص ۱۵۱-۱۶۵، بازیابی در: http: //www.noormags.ir

قطره، ف (۱۳۸۶) «نقش زبان‌شناسی در فرهنگ‌نویسی امروز»، مجله فرهنگ‌نویسی، شماره ۱، صص ۶۸-۹۴، بازیابی در: http: //www.noormags.ir

محمودی بختیاری، بهروز (۱۳۸۹) «ترکیب‌های نحوی در زبان فارسی»، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ۹۳، صص ۳۲- ۳۷.

مرادی، نورالله (۱۳۹۲) «پرونده فرهنگ‌نگاری: سیر فرهنگ‌نگاری در ایران»، کتاب ماه (کلیات)، شماره ۱۸۹، صص ۳-۹، بازیابی در: http: //www.noormags.com

نغزگوی کهن، مهرداد (۱۳۸۶) «تاریخچه فرهنگ‌نویسی عامیانه فارسی»، مجله فرهنگ‌نویسی، شماره ۱، صص ۱۶۷-۱۸۳، بازیابی در: http: //www.noormags.ir

وثوقی، حسین (۱۳۸۳) واژه‌شناسی و واژه‌نگاری در زبان فارسی، تهران، باز.

هاشمی میناباد، حسن (۱۳۷۰) «بلبشوی فرهنگ‌نویسی (پیرامون دو فرهنگ لغات جدید الانتشار)»، ادبستان فرهنگ و هنر، شماره ۲۱، صص ۱۸-۲۱، بازیابی در: http: //www.noormags.ir

یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۶۹) «بحثی در فرهنگ‌نگاری و فرهنگ دوزبانه فارسی - انگلیسی و انگلیسی -فارسی، مجله دانش، شماره ۶۲، صص ۱۷-۲۲، بازیابی در: http: //www.noormags.com

Apresjan, Juric (2000) Systematic Lexicography, London: Oxford University Press. Retrieved from http: // www.bookfi.org.

Aronnoff, Mark (2007) Language: Between Words and Grammar, In Jarema, G, and Libben, G (Eds.), The Mental Lexicon: Core Perspective (pp. 55-80)

Amsterdam: Elsevier Publications.
Aronoff, Mark and Fudeman, Kirsten (2011) What Is Morphology? (2nd Edition) West Sussex: Wiley-blackwell.
Artsein, Ron (2005) Coordination of Parts of Words. In Lingua (115) (pp. 359-393) Retrived from http: //www.elseviere.com/Locate?Lingua.
Baayen, Harald (2007) Storage and Computation in the Mental Lexicon. In Jarema, G. and Libben, G (Eds.), The Mental Lexicon: Core Perspective (pp. 81-104) Amsterdam: Elsevier Publications.
Bauer, Laurie (1983) English word-Formation. Cambridge: Cambridge university press.
---------- (2008) Dvandva. In Word Structure 1(1) (pp. 1-20) DOI: dx.doi.org/10.3366/E1750124508000044.
---------- (2010) An Overview oF Morphologi Universals. In Word structure (2, 3) (PP. 131-140) Edinburgh: Edinburgh University press.Retrieved from http: // www evpjonrnals. Com.
Booij, Geert (2007) The Grammar of Words; An Introduction To Morphology (2nd Edition) New York: Oxford University Pess.
Booij, Geert et al (2000) An International Handbook on Inflection and Word-Formation. Berlin: Walter De Gruyter (pp. 312-417)
Cabre, Teresa (1999) Terminology: Theory, Methods and Applications. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. Retrieved from http: // www.bookfi.org.
Caie, Graham (2006) The Power of Words: Essays in Lexicography, Lexicology and Semantics. Amsterdam: Rodopi. Retrieved from http: // www.bookfi.org.
Carstairs-MacCarthy, Andrew (1992) Current Morphology. London: Routledge.
Chomsky, Noam (1970) Remarks on Nominalization. In Jacobs, R.A. and Rosenbaum, P.S (Eds.), Readings in English Transformational Grammar (pp. 184-221) Retrieved from http: // www.babel.ucsc.edu/ hank.
Convington, Michael (1981) Evidence For Lexicalism: A Critical Review. In Indian University Linguistics Club (Reproduced) Indiana. Retrieved from http: //www.ai.uga.edu.
Crystal, David (1997) Dictionary of Linguistics and Phonetics (4th Edition) UK: Blackwell.
Dressler, Wolfgang (2007) Productivity in Word Formation. In Jarema, G. and Libben, G (Eds.), The Mental Lexicon: Core Perspective (pp. 81-104) Amsterdam: Elsevier Publications.
Fontenelle, Thierry (2011) Lexicography. In Simpson, J (Ed.), The Routledge Handbook of Applied Linguistics (pp. 53-67) London: Routledge. Retrieved from http: // www.bookfi.org.
Greenberg, Joseph Harold (1963) Universals of Language.London: MIT press.
Guevara, Emiliano and Scalise, Sergio (2007) Searching For Universals in Compounding. In Universals of Language Today (76) (pp. 101-128) Retrieved from: http: //www.Link.Springer.com.
Hudson, Grover (2000) Essential Introductory Linguistics. Oxford: Blackwell publishers Ltd.
Ilson, Robert (1992) Lexicography. In International Encyclopedia of Linguistics

(vol. 2, pp. 330-332) London: Oxford University Press.
Igor, Melcuk (1992) Lexicon. In International Encyclopedia of Linguistics (vol. 2, pp. 332-334) London: Oxford University Press.
Jackson, Howard (2002) Lexicography: An Introduction. London: Routledge. Retrieved from http: // www.bookfi.org.
Jacobs, Roderick and Rosenbaum, Peter (1970) Readings in transformational Grammar. Cambridge : Ginn and Company.
Katamba, Francis (1993) Morphology. London: Palgrave Macmillan.
Lieber, Rochelle (2009) Introducing Morphology.Cambridge: Cambridge University Press.
Mendikoetxea, Amaya and uribe-Etxebarria, Myriam (1997) The Morphology – syntax Interface. ASJU Geh (40) (PP: 11 – 37) Retrieval from htt: //wwww. ehn. es.
Publication Manual of the APA (6 Th Edition) (2012) Washington D.C.: American Psychological Association.
Renner, Vincent (2008) On The semantics of English coordinate Compounds, in English studies. 89 (5) (PP: 606-613) London: Routledge.
Richards, Jack C. et al (1992) Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics (2nd edition) Essex: Longman Group Ltd.
Sager, Luan C. (2000) Essays on Definition (Terminology and Lexicography Research and Practice) Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. Retrieved from http: // www.bookfi.org.
Scalise, Sergio. and Bisetto, Antonietta (2012) The classification of Compounding. In The Oxford Handbook of Compounding. DOI: 10/1093/oxfordhb/9780199695720.001.0001.
Spencer, Andrew (1991) Morphological theory. Oxford: Blackwell publishers Ltd.
Spencer, A. and Zwicky, Arnold M. (2007) The Handbook of Morphology. Blackwell Reference Online. DOI: 10.1111/b.9780631226949.2007.00003.x
Sproat, Richard (1992) Lexicon in Formal Grammar. In International Encyclopedia of Linguistics (vol. 2, pp. 334-336) London: Oxford University Press.
Stekauer, Pavol and Lieber, Rochelle (2005) Hand book of word-Formation. Dordrecht: Springer.
Sterkenburg, Piet V. (2003) A Practical Guide to Lexicography. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. Retrieved from http: // www.bookfi.org.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و دوم، پاییز ۱۳۹۵: ۱۶۶-۱۳۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۴/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

ادبیات کودک و ایدئولوژی‌های معاصر

عیسی امن‌خانی*
عایشه خوجه**

چکیده

ادبیات کودک، سابقهٔ چندانی در ایران ندارد و توجه به کودک و ادبیات آن بـه دورهٔ مشروطه و تجددخواهی ایرانیان بازمی‌گردد. آنچه مشخص است، تجدد/ مدرنیتـه و ایدئولوژی‌های آن چون لیبرالیسیم، ناسیونالیسم و مارکسیسـم در ایـن پیـدایش و گسترش بی‌تأثیر نبوده است. ایدئولوژیک بودن معـروف‌تـرین آثـار کـودک در ایـن دوره («کتاب احمد» و «ماهی سیاه کوچولو») می‌تواند دلیل درستی این مدعا باشـد.

به همین خـاطر اصـلی‌تـرین پرسـش در پـژوهش حاضـر چیسـتی نسـبت میـان ایدئولوژی‌های معاصر و ادبیات کودک است؛ برای نیل بدین هدف، دو اثـر داسـتانی کتاب احمد (۱۳۱۱ ه.ق) و ماهی سـیاه کوچولـو (۱۳۴۷ ه.ش) و همچنـین اشـعار کتاب‌های درسـی ادبیـات فارسـی دورهٔ پهلـوی اول (۱۳۲۰-۱۳۰۴) کـه هـر یـک متعلق به یکی از ایدئولوژی‌های اصلی تاریخ معاصر ایران پـیش از انقـلاب هسـتند، بررسی شده‌اند.

ایدئولوژی‌های معاصر به دلیل فهم متفاوتی که از کودک دارند، هنجارها و الگوهـای متفاوتی را نیز برای ادبیات کودک ارائه می‌کنند. به عنوان نمونـه، لیبرالیسـت‌هـا - که کتاب «احمدِ طالبوف» را با کمی تسامح می‌توان انعکاس‌دهنـدهٔ ایـن ایـدئولوژی دانست - ادبیاتی را شایسته کودک می‌دانند که جنبـهٔ انتقـادی ذهـن او را شـکوفا سازد. حال آنکه ناسیونالیست‌ها - اشعار کتاب‌های درسی کودکـان در دورهٔ پهلـوی متناسب با این ایدئولوژی گزینش شده‌اند - از کـودک سرسـپردگی مـی‌خواهنـد و می‌کوشند حس فداکاری و ازخودگذشتگی (و نه نگاه انتقادی) را در کودک نهادینه سازند. مارکسیسم و طرفداران آن به عنـوان انقلابـی‌تـرین ایـدئولوژی معاصـر نیـز

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گلستان Amankhani27@yahoo.com
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گلستان khojeh94@gmail.com

ادبیاتی را شایستهٔ کودک می‌دانست که با آگاه ساختن کودکان (آگاهی طبقاتی و...) آنها را آمادهٔ مبارزه و نبرد نهایی برای دگرگون ساختن جامعه سازد.

واژه‌های کلیدی: تجدد، ادبیات کودک، ایدئولوژی، کتاب احمد، ماهی سیاه کوچولو.

مقدمه

آنچه امروز از آن به عنوان ادبیات کودک[۱] یاد می‌شود، در گذشتهٔ ادبی ما نمونه‌های فراوانی ندارد؛ غیاب کودک و به تبعیت از آن ادبیات کودک، در گذشتهٔ ادبی ما امری است که غالب پژوهشگران بر آن تأکید دارند. این روند (بی‌توجهی به کودک و ادبیات آن) تا دوران مشروطه نیز ادامه می‌یابد، اما در این زمان و برای اولین‌بار آثاری نوشته می‌شود، که می‌توان آنها را جزء ادبیات کودک قرار داد. محققان دلیل این توجه به کودک و لزوم خلق آثاری برای آنان را عمدتاً آشنایی ایرانیان با غرب و اندیشه‌های آن دانسته‌اند؛ زیرا پیشتر در غرب، کسانی چون «روسو» با نوشتن آثاری که به کودکان اختصاص داشت، به نوعی زمینهٔ پیدایش و گسترش توجه به کودک و ادبیات کودک را آماده ساخته بودند[۲].

آشنایی با غرب سبب شد تا این مفهوم در کانون توجه ایرانیان قرار گرفته، بحث دربارهٔ کودک، هنجارهای کودکی و ادبیاتی که شایستهٔ کودکان است، در کانون توجه روشن‌فکران و اصلاحگران آن عصر قرار گیرد. گسترش روزافزون این بحث‌ها خود سبب پیچیدگی مفهوم کودکی و ادبیات هنجار آن نیز شد. دلیل این پیچیدگی را باید در شرایط جامعهٔ ایران آن زمان و رواج ایدئولوژی‌های آن عصر در ایران جست‌وجو کرد. برای بیان بهتر و روشن‌تر شدن این مسئله ناچار باید دربارهٔ تحولات آن دوره و چرایی پیدایش ایدئولوژی‌های گوناگون در آن عصر سخن (البته به اختصار) گفته شود.

جامعهٔ ایران تا روزگار قاجار، جامعه‌ای با ساختاری ایستا و تکرارشونده است که در آن هر چند گاه‌گاه تغییراتی چون جابه‌جا شدن سلسله‌ها و ایلات به جای یکدیگر (غزنویان به جای سامانیان، سلجوقیان به جای غزنویان و...) صورت می‌گیرد، غالباً در ساختار جامعه تغییر خاصی دیده نمی‌شود. این ایستایی و تکرارشوندگی، با جنگ‌های ایران و روس و شکست ایرانیان از آنها دگرگون می‌شود. این شکست و در ادامه، شکست ایرانیان از انگلیسی‌ها و جدایی بخش‌های گسترده‌ای از سرزمین ایران، نه تنها ضعف ایرانیان را آشکار می‌سازد، بلکه آنها را در برزخ نابودی قرار می‌دهد. از همین‌جاست که تلاش برای نجات کشور تبدیل به دغدغهٔ برخی از دولت‌مردان و روشن‌فکران ایرانی می‌شود. عباس میرزا، نایب السلطنه و فرمانده سپاه ایران در جنگ با روس‌ها، اولین

کسی است که ضرورت اصلاحات را درمی‌یابد. او که دریافته بود علت اصلی شکست ایران از روس‌ها، نه به خاطر تعداد سپاهیان، بلکه به دلیل ساختار مدرن ارتش روس‌ها بوده است، اصلاحات محدودی را آغاز نمود (طباطبایی، ۱۳۸۶: ۱۳۰). او برای یافتن چارهٔ این درد ناگزیر به غرب رو می‌کند، به این امید که درمان درد خود را نیز در آنجا بیابد. این مسئله به بهترین شکل در گفت‌وگوی عباس میرزا با ژوبر - نمایندهٔ ناپلئون - دیده می‌شود. عباس میرزا از ژوبر می‌پرسد:

«آن، چه قدرتی است که شما را تا این اندازه از ما برتر ساخته است. دلایل پیشرفت شما و ضعف ثابت ما کدام است؟ شما هنر حکومت کردن، هنر پیروز شدن، هنر به کار انداختن همهٔ وسایل انسان را می‌دانید، در صورتی که ما گویی محکوم شده‌ایم که در منجلاب جهل غوطه‌ور باشیم و به‌زور دربارهٔ آیندهٔ خود بیندیشیم. آیا قابلیت سکونت و باروری خاک و توانگری مشرق‌زمین از اروپای شما کمتر است؟ اشعهٔ آفتاب که پیش از آنکه به شما برسد، نخست از روی کشور ما می‌گذرد، آیا نسبت به شما نیکوکارتر از ماست؟ آیا آفریدگار نیکی‌دهش که بخشش‌های گوناگون می‌کند، خواسته است که به شما بیش از ما همراهی کند؟ من که چنین اعتقادی ندارم. ای بیگانه به من بگو که چه باید بکنم تا جان تازه‌ای به ایرانیان بدهم. آیا من هم باید که مانند این تزار مسکو که کمی پیش از این از تختش پایین می‌آمد تا شهرهای شما را تماشا کند، از ایران و تمام این دستگاه پوچ ثروت دست بکشم؟ یا بهتر آن است که مرد خردمندی جست‌وجو کنم و هرچه را که شایسته و بایستهٔ یک شاهزاده است، از او بیاموزم» (ژوبر، ۱۳۴۷: ۱۲۸).

اما این دردی بود که درمان‌های (نسخه‌ها) مختلفی برای آن تجویز می‌گردید که به نوبهٔ خود سبب پیدایش نگاه‌ها/ ایدئولوژی‌های متفاوت در ایران شد. دلیل این امر، تنوع مدل‌های (نسخه‌ها) توسعه و پیشرفت در غرب بود. می‌دانیم که مدرنیته و مفاهیم آن چون آزادی، تفسیر یکسانی در غرب نداشته، در کشورهای مختلف، معانی متفاوتی داشته است (برلین، ۱۳۸۶: ۱۰۳). به عنوان مثال، مدل (نسخه) توسعه و پیشرفت در

فرانسه و انگلیس، مدلی لیبرال و پارلمانی بود؛ حال آنکه تمرکزگرایی و ناسیونالیسم، مدلی بود که در آلمان به کار گرفته می‌شد. از دیگر مدل‌ها می‌توان به مدل مارکسیستی اشاره کرد که هر چند به لحاظ نظری برای اولین‌بار در اروپا مطرح شد، تحقق عینی خود را در روسیه مشاهده کرد.

این تنوع الگوها (هر کدام از این الگو/ ایدئولوژی‌ها، هنجارها و آرمان‌های متفاوتی برای توسعه داشتند و نگاه آنها به انسان و جامعه با یکدیگر متفاوت بود) سبب پیدایش احزاب و ایدئولوژی‌های متفاوت در ایران نیز شد. اصلی‌ترین این الگو/ ایدئولوژی‌ها در ایران عبارت بودند از:

۱. لیبرالیسم که در دورهٔ مشروطه و تأسیس مجلس ملی، ایدئولوژی غالب بود.
۲. ناسیونالیسم که در دورهٔ رضاخان ایدئولوژی‌ای است که دولت به شدت از آن حمایت می‌کند.
۳. مارکسیسم که هر چند هرگز طرفداران آن در ایران موفق به تشکیل دولتی مارکسیستی نشدند، به واسطهٔ فعالیت احزابی چون اجتماعیون عامیون و بعدها حزب توده، نفوذ گسترده‌ای در ایران و در میان روشن‌فکران داشت.

این ایدئولوژی‌ها هر چند هر یک تعریف متفاوتی از انسان، جامعه، مناسبات اجتماعی و... داشتند، در توجه به کودک با یکدیگر تفاوتی نمی‌کردند. هر کدام از این ایدئولوژی‌ها به کودک و هنجارهای آن می‌اندیشید و به زعم خود آثاری متناسب با آن خلق می‌کرد. این توجه ایدئولوژی‌های معاصر به کودک، بررسی نسبت ادبیات کودک با ایدئولوژی‌های معاصر را ناگزیر می‌سازد[۳]. شگفت آنکه آشناترین و معروف‌ترین آثار ادبیات کودک معاصر (آثاری چون «کتاب احمد»، «ماهی سیاه کوچولو» و...) نه تنها بستری ایدئولوژیک دارند، بلکه هنجارهای ارائه‌شده در آن (نوع رفتار با کودکان، کودکان و جامعه و...) کاملاً ایدئولوژیک هستند. اما پیش از معرفی ایدئولوژی‌های معاصر و نسبت آنان با ادبیات کودک به ناچار باید دربارهٔ خود ایدئولوژی (هر چند به اختصار) نیز سخن گفت.

پیشینهٔ پژوهش

هر چند تاکنون دربارهٔ نسبت میان ایدئولوژی‌ها و ادبیات کودک پژوهش مستقلی (به شکل کتاب یا مقاله) انتشار نیافته است، این سخن بدین معنا هم نیست که تاکنون

هیچ اشاره‌ای به نسبت این دو نیز نشده است. نمونه‌های اشاره به نسبت ایدئولوژی‌های معاصر و ادبیات کودک اگر بسیار نباشد، کم هم نیست. از نمونه‌های غربی کتاب‌هایی که در آن به نسبت این دو اشاره شده است، می‌توان به کتاب «ادبیات کودک» کیمبرلی رنلدز اشاره کرد. رنلدز، عبارت‌ها/ بندهایی از کتاب یادشده را به ارتباط میان فاشیسم و ادبیات کودک اختصاص داده است (رنلدز، ۱۳۹۴: ۱۸۹). این اشاره به نسبت میان ایدئولوژی و ادبیات کودک در پژوهش‌های ایرانی نیز بی‌سابقه نیست، چنان‌که کامران تلطف در میانهٔ معرفی ادبیات چریکی ایران در دههٔ ۴۰ از داستان «ماهی سیاه کوچولو» صمد بهرنگی و ارتباط نویسندهٔ آن با این گروه‌ها سخن گفته است (تلطف، ۱۳۹۴: ۱۴۷). همچنین پروین سلاجقه در کتاب «از این باغ شرقی: نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان»، اشاراتی به الهام‌پذیری برخی از شاعران کودک از ایدئولوژی‌هایی چون ناسیونالیسم کرده است (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۴۶۹).

علی‌رغم این پیشینه، دو کاستی عمده در این دسته آثار دیده می‌شود: الف) در هیچ کدام از این آثار، بحث مستقل و جامعی (جامع بدین معنی که تمام یا غالب ایدئولوژی‌های معاصر را در برگیرد) دربارهٔ نسبت ایدئولوژی‌های معاصر و ادبیات کودک وجود ندارد. چنان‌که در کتاب «از این باغ شرقی» تنها به نسبت ناسیونالیسم و ادبیات کودک اشاره شده، هیچ سخنی دربارهٔ دیگر ایدئولوژی‌ها به میان نمی‌آید. ب) هر ایدئولوژی به دلیل فهم متفاوتی که از کودک دارد، هنجارها و الگوهای متفاوتی برای ادبیات کودک ارائه می‌کند. مثلاً برخلاف لیبرالیسم که پرسشگری را رفتاری هنجار برای کودک می‌داند («کتاب احمد» طالبوف)، ناسیونالیسم بیشتر بر سرسپردگی کودکان تأکید دارد. در پژوهش‌های صورت‌گرفته غالباً به این نکتهٔ اساسی هیچ توجهی نشده است؛ حال آنکه نویسندگان در پژوهش حاضر به این مسئله پرداخته، به تفصیل از نسبت میان ایدئولوژی‌های معاصر و هنجارهایی که برای کودکان تجویز می‌شود، سخن گفته‌اند.

ایدئولوژی

از ایدئولوژی به عنوان یک مفهوم پرکاربرد در دانش سیاسی و فلسفی تعاریف متعددی وجود دارد[۳]. اما تعریفی که از ایدئولوژی در این مقاله مد نظر است، تعریفی

است که به مفهوم جهان‌نگری نزدیک است. در این تعریف، ایدئولوژی «به ایده‌ها و باورهایی (خواه صادق یا کاذب) برمی‌گردد که مظهر شرایط و تجربه‌های زندگی گروه یا طبقه‌ای ویژه و از لحاظ اجتماعی مهم است. ایدئولوژی اینجا بسیار نزدیک به ایدهٔ جهان‌نگری است» (ایگلتون، ۱۳۸۱: ۶۱).

در مقالهٔ حاضر از ایدئولوژی‌هایی چون لیبرالیسم، ناسیونالیسم و مارکسیسم و نسبت آنها با ادبیات کودک سخن خواهیم گفت و نشان خواهیم داد که هرکدام از این ایدئولوژی‌ها چه تعریفی از کودک و هنجارهای آن دارند.

ایدئولوژی لیبرالیسم و ادبیات کودک

لیبرالیسم را شاید بتوان اولین ایدئولوژی رایج در ایرانِ معاصر دانست. برای اثبات این ادعا دلایلی وجود دارد.

- اولین روشن‌فکران ایرانی مانند آخوندزاده، طالبوف و... بیشتر تفکرات لیبرالیستی داشتند. در جهان‌نگری آنها هر چند گاه اندیشه‌های سوسیالیستی نیز دیده می‌شود، روح غالب در آثار آنها، لیبرالیسم است.
- بنیادهای مشروطه که قوانین آن از کشورهای چون فرانسه اخذ شده بود، بنیادهایی لیبرال بود.
- میان مشروطه‌خواهی و لیبرالیسم، پیوندی ذاتی و ناگسستنی وجود دارد، تا آنجا که برخی گفته‌اند که «خاستگاه لیبرالیسم در قرن نوزدهم، ریشه در سنت مشروطه‌خواهی اندیشهٔ اروپایی دارد... مشروطه‌خواهی عملاً با لیبرالیسم شناخته می‌شود» (وینسنت، ۱۳۸۶: ۴۵).

بنابراین آثاری مانند «سیاحت‌نامه» ابراهیم بیگ که در این دوره نوشته شده، غالباً از اندیشه‌های لیبرالیستی تغذیه می‌کنند. «کتاب احمد» نوشتهٔ عبدالرحیم طالبوف تبریزی نیز از این قاعده مستثنی نیست. «کتاب احمد» که در بیست و دو گفتار یا صحبت تدوین شده است، داستان گفت‌وگوهای نویسندهٔ کتاب با فرزند خود، احمد است. طالبوف در این کتاب دو هدف را پی می‌گیرد: نخست، آشنا کردن جامعه با دانش و علوم جدید. این هدف البته هدف مدرنیته و تمام ایدئولوژی‌های دیگری چون لیبرالیسم،

مارکسیسم و .. بوده است و تنها به لیبرالیسم محدود نمی‌شود. دوم، نهادینه‌سازی نگاه انتقادی و پرسشگر در جامعه و به‌ویژه کودکان. این هدف بی‌گمان اصلی‌ترین هدف طالبوف از انتشار «کتاب احمد» است. ساختار کتاب، ساختاری ساده و به دور از پیچیدگی است. احمد، پرسش‌های پیوسته‌ای مطرح می‌کند و طالبوف نیز با خونسردی به همهٔ آن سؤال‌ها پاسخ می‌دهد. این سؤال‌ها متنوع هستند و از سؤال‌های علمی تا سؤال‌های بنیادین سیاست را در خود جای می‌دهند؛ از چگونگی ساخته شدن کتاب تا چرایی آبادی و پیشرفت کشورهایی غربی و سبب عقب‌ماندگی ایرانیان.

از ساختار کتاب و تأکید آن بر پرسش و پرسشگری چنین دریافت می‌شود که طالبوف بر نهادینه کردن روح پرسشگری و انتقاد تأکید داشته، آن را اصلی‌ترین دلیل پیشرفت و ترقی کشور می‌داند. از نظر او، جامعه‌ای که در آن روح پرسشگری وجود نداشته باشد، سرنوشت و تقدیری جز انحطاط نخواهد داشت. طالبوف میان آزادی افکار آدمیان (و به‌ویژه کودکان) با پرسشگری، ارتباط آشکار و روشن می‌بیند. در نظر او هرچه این آزادی بیشتر باشد، نگاه انتقادی نیز بیشتر خواهد شد و دقیقاً همین نگاه است که می‌تواند پردهٔ جهل و نادانی را کنار زند. این مسئله برای طالبوف به اندازه‌ای اهمیت دارد که در مقدمهٔ «کتاب احمد» به آن اشاره کرده، می‌نویسد:

> «حق سبحان و تعالی و تعالی جبلت آدمی را بر آن داشته است که همیشه از پی دانستن اسباب هر چیز برآید و زبان از بهر پرسیدن هر چیز بگشاید. فقط انسان به همین واسطه که جویای سبب می‌شود و از پی استکشاف حقایق اشیا برمی‌آید، موضوع تکالیف شرعی و ممتاز از جانوران وحشی شده است... هر طفلی به محض اینکه به زبان می‌آید، برحسب یک تعلیم الهی، هرچه را می‌بیند، از حقیقت و سبب آن جویا می‌شود و کشف ماهیت آن را می‌خواهد. اگر مربیان و معلمان او دانا باشند و حقایق هر چیز را به او خاطر نشان کنند، به همان‌طور آن نهال انسانیت که تازه از دل او سر برزده، نشو و نما گرفته، میوهٔ سعادت و کام دل بار می‌آورد و آنچه از کمال منتظر و سعادت اصلی خداوند متعال دربارهٔ او به ارادهٔ ازلی مقدر فرموده، به آن مایل می‌گردد. ولی اگر به‌عکس، مربیان و اولیای آن

طفل بیچاره بحکم یک بدبختی آسمانی، مردمانی جاهل و بی‌خبر باشند، سوزن در چشم دانش و تازیانه بر روی خنگِ طلب آن کودک بدبخت زده، چشم بصیرتش را کور و پای سمندش را لنگ ساخته و نهال برومند امید او را از ریشه برمی‌کنند» (طالبوف، ۱۳۵۶: ۱۴).

اگر ارتباط میان آزادی و نگاه انتقادی (نگاهی که هیچ قیمومیتی را برنمی‌تابد) را در نظر داشته باشیم، آنگاه فهم نسبت سخنان طالبوف با لیبرالیسم، کار چندان دشواری نخواهد بود. آزادی به عنوان یکی از اصلی‌ترین مفاهیم لیبرالیسم در پرسشگری تجلی می‌یابد و این دقیقاً همان چیزی است که در احمد دیده می‌شود. اگر طالبوف احمد را می‌ستاید، تنها به این خاطر است که احمد «آنچه را نفهمد، مکرر سؤال می‌کند» (همان: ۱۶).

در سنت آموزشی گذشتگان (حال چه در خانقاه‌ها و چه در مکتب‌خانه‌ها و...)، چون‌وچرا کردن امری ناپسند تلقی می‌شد. به عنوان مثال مرید باید خود را در اختیار مراد قرار می‌داد، به همان شیوه که مرده‌ای در دستان غسال قرار می‌گرفت. در مکتب‌خانه‌ها نیز داستان به همین شکل بود. شاگرد نه جرئت چون‌وچرا داشت و نه حق این کار را. پرسشگری صفتی نکوهیده بود که جامعه آن را طرد می‌کرد. طالبوف در «کتاب احمد» به عنوان اندیشمندی لیبرال، به نفی چنین سنتی پرداخته، خواهان دگرگونی آن است.

«کتاب احمد» را باید در چنین فضایی درک کرد. از نظر طالبوف، کودک نیز مانند هر انسان و شهروندی، حق آزادی و انتقاد دارد و نه تنها جامعه باید به این آزادی که نتیجهٔ آن پرسشگری است احترام بگذارد، بلکه باید آن را با آغوش باز بپذیرد. احمد بیش از آنکه کتابی با درون‌مایه‌های کودکانه باشد، کتابی برای آموزش شیوهٔ درست برخورد با کودکان، پذیرش پرسش‌های آنان و حتی تشویق آنان به پرسشگری است. همچنین نهادینه ساختن فرهنگ گفت‌وگو به عنوان تنها شکل هنجار رفتار با کودکان (و نه تنبیه و...)، از دیگر اهداف طالبوف در نگارش این کتاب است.

هرچند با ناکامی مشروطه و انحلال مجلس، ایدئولوژی لیبرالیسم نیز تا حد زیادی اعتبار خود را از دست داد (چنان‌که در ادامه خواهیم دید ناسیونالیسم و بعدتر مارکسیسم جای لیبرالیسم را گرفت)، این سخن بدین معنی نیز نیست که پس از پایان

مشروطه، آثاری (کودکانه) با درون‌مایه‌های لیبرالیستی سروده نشد. پس از این دوره، شاعرانی چون شاملو، اشعاری کودکانه سرودند که تا حدود زیادی بنیاد آنها آموزه‌های لیبرالیستی بود. شعر بلند «بارون» احمد شاملو - که با زبانی کودکانه سروده شده است - یکی از بهترین نمونه‌های این دسته از اشعار است. شعر «بارون» - که یک سال پس از کودتا و بازگشت استبداد پهلوی سروده شده است - تصویرگر فضای تیرهٔ سال‌های پس از کودتاست. شاعر که در سیاهی‌ها سراغ زهره (نماد رهایی و آزادی) را می‌گیرد، در پایان با مردانی زندانی برخورد می‌کند که زهرهٔ تابان در مشت آنان است:

«غصه نخور دیوونه/ کی دیده که شب بمونه؟/ زهرهٔ تابون اینجاس/ تو گره مشت مرداس/ وقتی که مردا پاشن/ ابرا ز هم می‌پاشن/ خروس سحر می‌خونه/ خورشید خانم می‌دونه/ که وقت شب گذشته/ موقع کار و گشته/ خورشید بالا بالا/ گوشش به زنگه حالا و...» (شاملو، ۱۳۸۸: ۷-۱۵).

دربارهٔ این شعر، ذکر یک نکته ضروری است و آن اینکه مخاطبان این شعر بیش از آنکه کودکان باشند، بزرگ‌سالانی هستند که ایام خفقان‌آور پس از کودتا را از سر می‌گذرانیده‌اند. در حقیقت زبان کودکانهٔ این شعر تنها حربه/ وسیله‌ای است که شاعر بتواند به واسطهٔ آن از دیوار سانسور عبور کند. این ترفند - که کسان دیگری چون صمد بهرنگی نیز از آن استفاده کردند – هر چند شاعر را عجالتاً به هدف خود (شنیده شدن شعر و پیام آن) می‌رسانید، عملاً شعر کودک را از ماهیت خود عاری می‌ساخت و یا اینکه کودکانی را که این اشعار برایشان خوانده می‌شد، با پیامی مواجه می‌کرد که فهم و هضم آن برای آنان تقریباً ناممکن بود.

ایدئولوژی ناسیونالیسم و ادبیات کودک ایران

برخلاف آنچه روشن‌فکران انقلابیون عصر مشروطه می‌پنداشتند، مشروطه و نظام پارلمانی آن نه تنها آمال و آرزوهای ایرانیان را برآورده نکرد، بلکه خود نیز دولتی مستعجل بود که دیری نپایید و جای خود را به دولتی اقتدارگرا (پهلوی‌ها) داد. مورخان، دلایل گوناگونی برای این ناکامی برشمرده‌اند. از دلایل خارجی می‌توان به نقش قدرت‌های خارجی و سلطه‌گر چون انگلیس و روسیه و نفوذ آنها در ایران اشاره کرد

(آفاری، ۱۳۸۵: ۱۷۵) و از دلایل داخلی به عنوان نمونه می‌توان از فقدان زیرساخت‌های لازم یاد کرد. مشروطه پیش از آنکه انقلابی اجتماعی باشد، انقلابی سیاسی بود؛ زیرا با تغییرات عمده و اساسی در ساختارهای اجتماعی و اقتصادی همراه نگشت. «انقلاب‌های اجتماعی از طریق منازعات سیاسی اقتصادی که نیروهای طبقاتی در آن نقش کلیدی ایفا می‌کنند، تحقق می‌یابند. به عبارت دیگر ابتدا تغییرات در نظام‌های اجتماعی باعث پیدایی نارضایتی اجتماعی و بسیج توده‌ای می‌گردد. سرانجام جنبش توده‌ای با یک ایدئولوژی و با یک سازمان‌دهی، نسبت به سرنگونی رژیم حاکم اقدام می‌کند» (ملائی توانی، ۱۳۸۱: ۷۷). از آنجا که جنبش مشروطه‌خواهی ایرانیان چنین مراحلی را از سر نگذرانده بود، به ناچار با تعارض‌ها و آشفتگی‌های بسیار روبرو گردید و سرانجام کارایی خود را از دست داد.

این ناکامی سبب شد تا روشن‌فکران/ سیاسیون آن عصر، بدیلی برای آن جست‌وجو کنند. این بدیل چیزی نبود جز دولتی اقتدا گرا که بتواند به این آشفتگی‌ها پایان بخشیده، ایران را در راه توسعه و پیشرفت رهبری کند. چنین دولت اقتدارگرایی به دلیل تمرکزگرا بودنش طبعاً نمی‌توانست از لیبرالیسم و آموزه‌های آن چون آزادی برای مشروعیت بخشیدن به خود استفاده کند. پس به ناچار ایدئولوژی ناسیونالیسم را که معمولاً ایدئولوژی دولت‌های اقتدارگرا بوده است، جایگزین ایدئولوژی لیبرالیسم کرد. این تغییر ایدئولوژیک، جامعهٔ ادبی آن روز را نیز تغییر داد. پیدایش و رواج رمان‌های تاریخی (پارسانسب، ۱۳۹۰: ۸۷) و همچنین خلق و اجرای نمایشنامه‌هایی با مضامین اقتباس‌شده از ایران باستان و... (ملک‌پور، ۱۳۸۶، ج۳: ۱۲۴)، تنها بخشی از این تغییرات بودند. دامنهٔ این تغییرات به حوزهٔ کودک و ادبیات کودک نیز کشیده شد؛ زیرا ناسیونالیسم و دولت مشروعیت‌یافته از آن، تصور دیگری از کودک و هنجارهای آن داشت[۵].

ناسیونالیسم در ایران

پیشینهٔ تفکرات ناسیونالیستی در دورهٔ معاصر را باید در آثار روشن‌فکران عصر مشروطه چون طالبوف، آقاخان کرمانی و... یافت. این سخن درست است که ناسیونالیسم در واکنش به لیبرالیسم دورهٔ مشروطه به وجود آمد، اما نباید این نکته را نیز فراموش کرد که بسیاری از مفاهیم اصلی این ایدئولوژی در ایدئولوژی لیبرالیسم نیز حضور دارد.

به عنوان نمونه وطن‌پرستی - مفهومی که در ایدئولوژی ناسیونالیسم در صدر می‌نشیند - مفهومی است که بسیاری از روشن‌فکران لیبرال عصر مشروطه مانند آخوندزاده نیز بر آن تأکید داشته‌اند (آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۱۱).

خاستگاه مشترک این دو ایدئولوژی (هر دو ایدئولوژی مدرن بوده، با مدرنیته نسبت دارند)، دلیل اصلی این شباهت است؛ زیرا هر دو، سودای رهایی از انقیاد را دارند، با این تفاوت که لیبرالیسم به دلیل خصلت فردگرایانه‌اش (اکلشال، ۱۳۸۵: ۵۷)، رهایی را بیشتر از جنبهٔ فردی آن مطرح می‌سازد، حال آنکه ناسیونالیسم به دلیل تأکیدش بر دولت - ملت، این رهایی را به شکل جمعی و ملی پی‌می‌گیرد؛ به تعبیری در ناسیونالیسم، سخن از رهایی از قیمومیت ملت‌های دیگر (استعمارگران، امپراتوری‌ها و...) است.

ناسیونالیسم ایرانی و مؤلفه‌های آن

چنان‌که گفته شد، ناسیونالیسم ایدئولوژی به شدت تمرکزگراست؛ به همین خاطر نیز می‌کوشد تفاوت‌ها و تنوع‌های موجود در جامعه/ کشور را از بین برده، آن را در قالب یک مفهوم یکدست (دولت ملت) ادغام نماید. این مسئله به‌ویژه در کشورهایی چون ایران که ساختار پراکنده/ موزاییکی داشته‌اند، اهمیت بسیار می‌یابد. جامعهٔ ایران به دلیل ساختار قبیله/ ایلیاتی آن دارای تنوع بسیار مذهبی، زبانی و فرهنگی بوده است؛ تنوعی که خود زمینه‌ساز تنش‌های بسیار قومی - مذهبی نیز بوده است (اکبری، ۱۳۸۴: ۱۲). ناسیونالیسم ایرانی و دولت را در آنجا بجوییم. ناسیونالیست رضاخانی، وظیفهٔ محو چنین تنوع برآشوبنده‌ای را داشت؛ سرکوب عشایر و ایلات، یکی از ابعاد این طرح بود (تاپر، ۱۳۸۹: ۳۲۷). در کنار آن دولت پهلوی کوشید با توجه به مؤلفه‌هایی چون گسترش زبان فارسی به عنوان زبان مشترک ایرانیان، تدوین تاریخ مشترک ایرانیان (تاریخی که فراتر از روایات قومی بوده، جنبه ملی داشته باشد) و... دولت - ملتی یکدست ایجاد کند. بهترین زمان برای چنین کاری، دوران کودکی است، زیرا زبان‌آموزی در این دوره امکان‌پذیر است و بهترین وسیله برای آن، کتاب‌های درسی است. به همین خاطر نیز کتاب‌های درسی کودکان، جایی است که باید ادبیات کودکِ هنجارِ ایدئولوژی ناسیونالیسم را در آنجا جست‌وجو کنیم.

ناسیونالیسم ایرانی و ادبیات کودک

استحکام و ترویج ایدئولوژی ناسیونالیسم سبب طرح هنجارهای جدیدی برای کودک و ادبیات کودکان شد؛ هنجارهایی که با دورهٔ پیشین و آثاری چون «کتاب احمد» کاملاً متفاوت بود. بررسی کتاب‌های درسی کودکان در دورهٔ پهلوی به خوبی از این تفاوت‌ها پرده برداشته، هنجارهای جدید را نشان می‌دهد. از نظر ایدئولوژی ناسیونالیسم، اصلی‌ترین ویژگی و بایستهٔ کودکِ بهنجار، آشنایی با هویت ملی (و نه قومی و...) خویش و برتری دادن آن بر سایر هویت‌ها (دینی، زبانی و...) است. وظیفهٔ نهاد آموزش هم دقیقاً ساختن چنین کودکانی است.

به تعبیری: «نقش آموزش رسمی در دولت - ملت عبارت است از تبدیل طفلی که از نظر ملی بی‌طرف است به فردی آلمانی، روسی یا چینی [و ایرانی]. در چهارچوب ملی، مدارس این مهم را به کمک برنامهٔ درسی به‌ویژه زبان، ادبیات و تاریخ ملی انجام می‌دهند. به طور غیر رسمی مدارس [در کشورهایی با ایدئولوژی ناسیونالیسم] این کار را از راه ایجاد حس هویت ملی در جوانان به کمک الگوسازی قهرمانان ملی، یادواره‌ها، بزرگداشت‌ها، سرودهای ملی و نمادهایی چون پرچم ملی انجام می‌دهند» (گوتک، ۱۳۹۲: ۲۳۷).

از دید ایدئولوژی ناسیونالیسم، انسان بدون هویت ملی خویش، هیچ محلی از اعراب ندارد. پس آشنایی با عناصر هویت‌ساز، امری ناگزیر است. کودک هنجار، کودکی است که نه تنها از تاریخ، پیشینهٔ سرزمین و وطن خود آگاهی دارد، بلکه آن را چون امری مقدس ستایش می‌کند (درست برخلاف احمد که هیچ‌چیزی را بدون چون‌وچرا کردن نمی‌پذیرد). انبوه اشعار میهن‌پرستانه‌ای که در کتاب‌های درسی این دوره دربارهٔ وطن و وطن‌دوستی/ وطن‌پرستی دیده می‌شود، گواه درستی این ادعاست. به عنوان نمونه در کتاب درسی سال سوم دبستان (تألیف ۱۳۰۰ ه. ش)، شعری از دهخدا با مضمون وطن‌دوستی دیده می‌شود:

هنوزم ز خردی به خاطر در است — که در لانهٔ ماکیان برده دست
به منقارم آن‌سان به سختی گزید — که اشکم چو خون از رگ آندم جهید
پدر خنده بر گریه‌ام زد که هان — وطن‌داری آموز از ماکیان

(قره داغی، ۱۳۹۳: ۲۸)

ناسیونالیسم با برتری نهادن مفهوم وطن (دولت ملت) بر فرد، نه تنها از افراد جامعه سرسپردگی می‌خواهد، بلکه فدا شدن در راه آن را والاترین ارزش‌ها معرفی می‌کند. گنجانیده شدن شعر معروف (و منسوب) فردوسی در کتاب‌های درسی این دوره، دقیقاً انعکاس‌دهندهٔ چنین باوری است:

چو ایران نباشد، تن من مباد — بدین بوم و بر زنده یک تن مباد
اگر سر به سر تن به کشتن دهیم — از آن به که کشور به دشمن دهیم
دریغ است ایران که ویران شود — کنام پلنگان و شیران شود

(همان: ۱۷۸)

همان‌گونه که گفته شد، یکی از اهداف دولت‌های ناسیونالیست، ایجاد جامعه‌ای یکدست است؛ برای نیل به چنین هدفی یا باید این تنوع‌های قومی، زبانی و... را از بین برده، محو کرد و یا اینکه در مقایسه با هویت ملی، هویت‌های قومی، زبانی و مذهبی را امری فرعی و ثانوی جلوه داد؛ نشان دادن زبان مادری و قومی به زبانی فرعی/ ثانوی در مقایسه با زبان فارسی، نمونهٔ چنین تلاشی است. به همین خاطر هم هست که در برخی از اشعاری که در کتاب‌های درسی این دوره آمده است، از کودکان خواسته می‌شود که هویت‌های قومی، منطقه‌ای و... خود را نادیده گرفته، دست در دست یکدیگر دهند. شعر «وطن»، نمونه‌ای از این دسته اشعار است.

ما همه کودکان ایرانیم — مادر خویش را نگهبانیم
زادهٔ کورش و هخامنشیم — بچهٔ اردشیر و ساسانیم
ملک ایران یکی گلستان است — ما گل سرخ این گلستانیم
چون نیاکان باستانی خویش — راستگوی و درست‌پیمانیم
همه در فکر ملت و وطنیم — همه در بند دین و ایمانیم
همه از یک نژاد و یک خاکیم — گر ز تهران و از خراسانیم...

(قره داغی، ۱۳۹۳: ۵۹)

کارکرد ایدئولوژیک این شعر را تنها پس از آشنایی با شرایط ایران در سال‌های آغازین قرن حاضر می‌توان درک کرد. چنان‌که پیشتر نیز گفته شد، ایران در آن سال‌ها ساختاری واحد و یکپارچه نداشت. برخلاف کشورهای غربی آن عصر - که پای به عصر دولت - ملت نهاده بودند - ایران سرزمینی بود با ساختاری پراکنده. دلایل این

پراکندگی‌ها متعدد بودند؛ تفاوت‌های زبانی، تفاوت‌های مذهبی و حتی تفاوت در پیشینهٔ تاریخی اقوام. این تفاوت‌ها، اصلی‌ترین مانع برای ایجاد کشوری با ساختاری یکپارچه و متمرکز قلمداد می‌شد. در این شعر اما از کودکان خواسته می‌شود، با نگاهی فراتر از نگاه قومی به خود و سرزمینشان بنگرند؛ نه تنها تهرانی و خراسانی بودن (هویت‌های منطقه‌ای) در مقایسه با هویتی بزرگ‌تر یعنی ایرانی بودن، امری ثانوی و عَرَضی نشان داده می‌شود، بلکه به جای تاریخ قومی/ قبیله‌ای، از تاریخی کهن سخن به میان می‌آید که کودک باید آن را جانشین تاریخ قومی خود سازد. به باور نویسندگان کتاب‌های درسی آن عصر، نهادینه شدن چنین باورها و آموزه‌هایی در کودکان - که آشکارا رنگی ناسیونالیستی دارند – زمینه‌ساز پیدایش ایرانی یکپارچه (مانند کشورهای غربی آن روزگار) خواهد شد.

ایدئولوژی مارکسیسم و ادبیات کودک

مارکسیسم، ایدئولوژی‌ای که عنوان خود را از «کارل مارکس»، فیلسوف مشهور آلمانی گرفته است، سابقه و قدمتی بیش از کارل مارکس دارد. نه تنها کسانی چون «سن سیمون» پیشتر از مارکس بودند که اندیشه‌های سوسیالیستی داشتند (کار، ۱۳۶۴: ۲۳)، بلکه بسیاری از مفاهیم بنیادین مارکسیسم مانند بیگانگی، دیالکتیک، تضاد طبقاتی را می‌توان در آثار فلاسفه‌ای چون هگل، برونو بائر و... نیز مشاهده کرد (کولاکوفسکی، ۱۳۸۴، ج۱: ۲۱). با این همه این مارکس (و همکارش انگلس) بود که کوشید به این اندیشه‌ها که می‌انگاشت تخیلی هستند، لباس علم بپوشاند و آن را از حالت سوسیالیسم تخیلی به سوسیالیسم علمی تغییر دهد (انگلس، ۱۳۸۶: ۷۹). شاید به همین خاطر نیز است که این ایدئولوژی را به نام او می‌شناسند.

مارکسیسم، ایدئولوژی گسترده‌ای است و جریان‌های متعددی دارد. در نتیجه ارائهٔ تعریفی از آن، که شامل همه این جریان‌ها باشد، امکان‌پذیر نیست. با این حال می‌توان دربارهٔ مارکسیسم گفت که این ایدئولوژی از تضاد طبقاتی بنیادینی سخن می‌گوید که به دلیل دسترسی (مالکیت) بخشی از جامعه (طبقهٔ بورژوا) به ابزار تولید و نیروهای مولد و محرومیت دیگر افراد جامعه (طبقهٔ پرولتاریا) از آنها به وجود آمده است؛ تضادی که سرانجام و پس از انقلابی تمام‌عیار با پیروزی طبقه پرولتاریا پایان گرفته، زمینه‌ساز

پیدایش جامعه‌ای خواهد بود که برخلاف جامعهٔ سرمایه‌داری، جامعه‌ای است که افراد در آن تحت سلطهٔ مناسبات اجتماعی و محصولاتی که خود ساخته‌اند، قرار نگیرند (هیودیس، ۱۳۹۴: ۲۸۷). به تعبیر خود مارکس:

> «کمونیسم الغای ایجابی مالکیت خصوصی، الغای ازخودبیگانگی انسانی و بدین‌سان تملک واقعی ذات انسانی توسط آدمی و برای آدمی است. بنابراین کمونیسم، بازگشت خود انسان به مثابهٔ موجودی اجتماعی واقعاً انسانی است... کمونیسم راه‌حل قطعی تعارض آدمی با طبیعت و آدمی با آدمی است؛ راه‌حل واقعی تضاد میان وجود و ماهیت، میان عینیت‌یافتگی و خوداثباتی، میان آزادی و ضرورت، میان فرد و نوع است» (مارکس، ۱۳۹۲: ۳۰۲).

مارکسیسم در ایران

هرچند برخلاف دو ایدئولوژی اخیر (لیبرالیسم و ناسیونالیسم)، مارکسیست‌های ایرانی نتوانستند در ایران دولتی تشکیل دهند و عملاً هرگز در ایران، دولتی مارکسیستی زمام امور را به دست نگرفت، اما حضور و نفوذ اندیشه‌های مارکسیستی در ایران به‌ویژه در سال‌های پس از رضاخان، امری انکارناپذیر است. با سقوط رضاخان، ایدئولوژی ناسیونالیسم تاحدود زیادی اعتبار خود را از دست داد (البته در دورهٔ پهلوی دوم، این ایدئولوژی با شدت کمتری پی گرفته شد، اما در میان روشن‌فکران و فعالان، کمتر طرفداری داشت) و روشن‌فکران را به جست‌وجوی یافتن الگوی توسعه و پیشرفت دیگری واداشت. این الگو، مارکسیسم بود. بسیاری از روشن‌فکران آن عصر مانند احسان طبری و دکتر ارانی و در سال‌های بعد کسانی چون بیژن جزنی و مصطفی شعاعیان، مارکسیسم را تنها گزینهٔ برای توسعهٔ کشور می‌دانستند.

آشنایی ایرانیان با اندیشه‌های مارکسیستی به سال‌های پیش از انقلاب مشروطه بازمی‌گردد. مهاجران و کارگران ایرانی که در قفقاز کار می‌کردند، پس از آشنا شدن با آموزه‌های مارکسیسم اولین گروه‌ها و احزاب مارکسیستی، حزب اجتماعیون عامیون را تأسیس کردند (یزدانی، ۱۳۹۱: ۱۳)؛ حزبی که چه در سال‌های پیش از انقلاب مشروطه و چه در سال‌های پس از آن در تحولات سیاسی ایران، نقش بسیار گسترده‌ای داشت. اوج

گسترش و فعالیت مارکسیستی در ایران با تشکیل حزب توده که یکی از سازمان‌یافته‌ترین احزاب تا سال‌های انقلاب اسلامی بود، همراه بود (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۹۸). در کنار این حزب، باید به برخی جریان‌ها و گروه‌های مارکسیستی مانند چریک‌های فدایی خلق نیز اشاره کرد که بیشتر خط‌مشی نظامی و قهرآمیز در پیش گرفته بودند.

این احزاب در کنار فعالیت‌های سیاسی گسترده، به حوزهٔ فرهنگ و ادبیات نیز توجه بسیاری داشتند و می‌کوشیدند تا هنجارهای ادبی ملهم از مارکسیسم را در حوزه فرهنگ و ادبیات نیز نهادینه سازند. برگزاری نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران که در آن برخی از مارکسیست‌های نامی چون احسان طبری سخنرانی کردند، در راستای چنین هدفی بود (طبری، ۱۳۸۵: ۶۹).

این تلاش‌ها، حوزهٔ ادبیات کودک را به عنوان یکی از حوزه‌های جدید ادبی نیز در برمی‌گرفت. گستردگی این توجه به حدی بود که می‌توان گفت در میان ایدئولوژی‌های مطرح‌شده، تاکنون مارکسیسم بیشترین توجه را به ادبیات کودک داشته است. اصلی‌ترین ابعاد این توجه عبارتند از:

تدوین کتب درسی

مارکسیست‌های ایرانی یا به دلیل تقلید از کتاب‌های درسی آن زمان، که چنان‌که نشان دادیم از باورهای ناسیونالیستی سرشار بود و یا به دلیل ناکارآمدی نظام آموزشی و کتاب‌های آن، که از نظر آنان انعکاس‌دهندهٔ آرمان‌ها و سبک زندگی طبقهٔ بورژوازی ایران و اشرافی دانسته می‌شد (بهرنگی، ۱۳۳۶: ۶۸)، به امید روزی که دولتی مارکسیستی در ایران تشکیل دهند، به تدوین و تألیف کتاب‌های درسی برای مدارس پرداختند. این کتاب‌ها مثلاً کتاب کلاس اول، آکنده از اندیشه‌های مارکسیستی بود. به عنوان نمونه در این کتاب‌ها برخلاف کتاب‌های درسی رایج، هیچ سخنی از ملیت، وطن، ایران و... به میان نمی‌آید؛ زیرا مارکسیسم غالباً نگاهی انترناسیونالیستی دارد[۶] و به جای توجه به ملت، وطن و...، مفهوم طبقه و تضاد طبقاتی (یا تضاد سرمایه‌دار و کارگر) را در کانون توجه خود قرار می‌دهد. در کتاب درسی کلاس اول به بهانهٔ آموزش حرف «پ» مفاهیمی چون تضاد طبقاتی، مالکیت خصوصی و... بیان شده است:

توپ بازی

پرویز یک توپ چرمی بزرگ دارد
ما توپ نداریم
پرویز این توپ را دزدیده است
او خیلی خودخواه است.
ما برای اینکه با توپ بازی کنیم، حرف‌های او را بدون چون‌وچرا قبول می‌کنیم.
پرویز می‌گوید: اگر می‌خواهید با توپ من بازی کنید، باید به من سواری بدهید.
پرویز با ما فرق دارد. چون او توپ چرمی دارد و ما نداریم...
یک روز یکی از بچه‌ها گفت: پرویز، این توپ متعلق به تو نیست، تو آن را دزدیده‌ای.
پرویز گفت: نه این توپ را ندزدیده‌ام.
یکی دیگر گفت: پدرم دیده است که تو آن را دزدیده‌ای. چرا ما باید به تو سواری بدهیم؟
بچه‌ها زیاد شدند. آنها به زور توپ را از پرویز گرفتند.
حالا با این توپ همهٔ بچه‌ها بازی می‌کنند.
دیگر کسی مجبور نیست به کسی سواری بدهد و یا حرف‌هایش را بدون دلیل اجرا کند. چون توپ متعلق به همه است. پرویز دیگر با ما فرقی ندارد (پویا، ۱۳۵۸: ۶).

تئوری ادبیات کودک

نظریه‌پردازان ایدئولوژی پیشین (لیبرالیسم و ناسیونالیسم)، کمتر به فکر ارائهٔ یک نظریهٔ منسجم دربارهٔ کودک و ادبیات آن بودند. به همین خاطر نیز ما نوشتهٔ مستقل و شناخته‌شده‌ای از آنان در دست نداریم. حال آنکه مارکسیست‌های ایرانی در این زمینه نیز فعال بودند و آثاری مانیفست‌گونه نیز در این زمینه نوشته‌اند؛ آثاری که در آنها به کودک و ادبیاتی که شایستهٔ آن است، به نحوهٔ تعامل با کودک و همچنین نسبت کودک

با جهان پیرامونش اشاراتی کرده‌اند. به عنوان نمونه «صمد بهرنگی» در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات کودک»، از کودک و ادبیاتی که شایستهٔ آن است سخن می‌گوید. از نظر بهرنگی این باور، باوری نادرست است که دوران کودکی، دوران شادکامی است. از نظر او کودک باید در همین دوران با واقعیت‌های تلخ زندگی آشنا شود. او باید بداند که در مملکت او بچه‌هایی هستند که سال به سال هم رنگ گوشت را نمی‌بینند، تنها به این دلیل که عده‌ای اندک همیشه غاز سرخ‌شده در شراب در سفره‌های خود می‌چینند (بهرنگی، ۱۳۶۰: ۱۲۱). حتی دانستن اینکه بیش از نیمی از مردم جهان گرسنه‌اند، کافی نیست؛ زیرا کودک باید چرایی و چگونگی برانداختگی و تغییر آن را هم بداند:

> «ادبیات کودکان باید پلی باشد بین دنیای رنگین و بی‌خبری و در رؤیا و خیال‌های شیرین کودکی و دنیای تاریک و آگاه غرقه در واقعیت‌های تلخ و دردآور و سرسخت محیط اجتماعی بزرگ‌ترها. کودک باید از این پل بگذرد و آگاهانه و مسلح و چراغ به دست به دنیای تاریک بزرگ‌ترها برسد. در این صورت است که بچه می‌تواند کمک و یار واقعی پدرش در زندگی باشد و عامل تغییردهندهٔ مثبتی در اجتماع راکد و هر دو فرورونده... خلاصهٔ کلام باید جهان‌بینی علمی و دقیقی به بچه داد؛ معیاری به او داد که بتواند مسائل گوناگون اخلاقی و اجتماعی را در شرایط و موقعیت‌های دگرگون‌شوندهٔ دائمی و گوناگون اجتماعی ارزیابی کند» (بهرنگی، ۱۳۶۰: ۱۲۲-۱۲۳).

آفرینش آثار ادبی برای کودکان

نویسندگان و شاعرانی که در این دوره و با الهام از آموزه‌های مارکسیسم به خلق آثاری ادبی پرداخته‌اند، کم نیستند. اما ادبیات کودک مارکسیستی با نام صمد بهرنگی و آثار او به‌ویژه داستان «ماهی سیاه کوچولو» گره خورده است؛ داستانی که هم به لحاظ ساختار و زیبایی و هم به لحاظ نحوهٔ انتقال آموزه‌های ایدئولوژی یادشده، موفق‌ترین اثرِ مارکسیستی تا به امروز بوده است. «ماهی سیاه کوچولو»، داستان ماهی‌ای است که دیگر

تاب زندگی کردن در آبگیر کوچک را ندارد و می‌خواهد راهی دریا شود. اما این تصمیمی است که مادر و دیگر ماهیان با آن مخالفت می‌کنند، زیرا راه را پر از خطر (مرغ سقا و...) می‌بینند. به ناچار ماهی سیاه کوچولو به تنهایی به راه می‌افتد. او با خطراتی در راه مواجه می‌شود، اما با خنجری که با خود دارد، دشمنان را از بین می‌برد. سرانجام وقتی به دریا می‌رسد، شکار مرغ ماهیخوار می‌گردد. اما او شجاعانه و با فدا کردن خود، این دشمن بزرگ ماهیان را نیز از بین می‌برد.

نویسندهٔ این داستان، صمد بهرنگی، برجسته‌ترین شخصیت هستهٔ تبریز بود که هسته‌ای مارکسیستی با رویکردی چریکی بوده است (بهروز، ۱۳۹۲: ۹۶). به همین خاطر نیز می‌توان «ماهی سیاه کوچولو» را انعکاس ایدئولوژی و هنجارهای گروه‌های مبارز چریکی در ایران دانست. داستان نیز کاملاً با فضای چریکی گروه‌های مارکسیستی آن زمان تطابق دارد. نفی محیط محدود زندگی و تلاش برای یافتن راهی برای تغییر آن توسط ماهی سیاه کوچولو، «آشکارا از اندیشهٔ طغیان علیه وضع موجود اجتماعی» (تلطف، ۱۳۹۴: ۱۴۷) حکایت دارد. همچنین خنجری که ماهی سیاه کوچولو به وسیلهٔ آن دشمنان خود، مرغ سقا و... را از بین می‌برد، نمادی از باور به مبارزات مسلحانهٔ گروه‌های چریکی مارکسیست است. ماهی سیاه همان‌گونه رفتار می‌کند که تئوریسین‌های این گروه‌ها از پیروان خود می‌خواهند:

> «چنین است راهی که در برابر کمونیست‌های ایران قرار دارد... به نظر ما برای انجام این وظیفه، همه گروه‌های کمونیستی باید نیروی سازمانی و سیاسی و ایدئولوژیک خود را برای اعمال آن متمرکز سازند. گروه‌های کمونیستی باید در پراتیک سیاسی و سازمانی خود عمیقاً مصالح حال و آیندهٔ شیوهٔ قهرآمیز مبارزه را در نظر داشته باشند و با احساس مسئولیت عمیق و با حداکثر فداکاری و گذشت نسبت به آن رفتار کنند. به نظر ما همهٔ فعالیت‌های گروه‌های کمونیستی ایران در شرایط کنونی فقط باید در حول اعمال مبارزهٔ قهرآمیز متمرکز گردد» (جزنی، بی‌تا: ۴۴).

ماهی سیاه کوچولو نیز می‌خواهد چنین پیامی به خوانندگان خود دهد؛ تنها راه تغییر جامعه، حرکت مسلحانه و انقلابی (نه در شیوهٔ گفت‌وگو و مسالمت‌آمیز) است. اما

آیا طبقهٔ پرولتاریای ایران در آن زمان، توان چنین انقلابی را داشت و اگر پرولتاریا توان چنین کاری را در خود نمی‌دید، چاره و استراتژی چه می‌باید باشد؟

«ماهی سیاه کوچولو»، داستانی است که می‌خواهد به این سؤال پاسخ دهد. آنچه مشخص است، از نظر این گروه‌ها، پرولتاریای ایران در آن شرایط توان و یا انگیزهٔ چنین حرکتی را نداشت؛ زیرا آنان می‌پنداشتند پرولتاریا در ایران (حال به هر دلیلی) توانایی حرکت انقلابی را ندارد. پس از نظر آنها چاره‌ای جز این نبود که با نادیده گرفتن آنها، گروه‌هایی کوچک تشکیل شده، دست به اقدام چریکی بزنند. صحنهٔ آغازین «ماهی سیاه کوچولو» نشان‌دهندهٔ چنین فضایی است. ماهی‌ها (نمادی از طبقهٔ پرولتاریا) به درخواست ماهی سیاه کوچولو برای رفتن از برکه (تغییر جامعه)، پاسخ منفی می‌دهند:

«چند روزی بود که ماهی کوچولو تو فکر بود و خیلی کم حرف می‌زد... مادر خیال می‌کرد بچه‌اش کسالتی دارد... اما نگو که درد دل ماهی سیاه از چیز دیگری است.

ماهی سیاه کوچولو [به مادرش] گفت: من دیگر نمی‌توانم گردش کنم. باید از اینجا بروم... می‌خواهم ببینم آخر جویبار کجاست... دلم می‌خواهد بدانم جاهای دیگر چه خبرهایی هست. مادرش... گفت این حرف‌های گنده‌گنده را بگذار کنار. حالا موقع گردش است نه این حرف‌ها...

دیگری گفت: فقط یک گوشمالی کوچولو می‌خواهد...

یکی دیگر گفت: خانم وقتی بچه‌ات را آن‌طور که لازم است، تربیت نمی‌کنی، باید سزایش را هم ببینی» (بهرنگی، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۴).

ماهی سیاه کوچولو ناامید از حرکتی جمعی، خود به تنهایی پای در راه می‌گذارد؛ راهی که مرگ، پایان آن است. اما داستان در واقع با مرگ ماهی سیاه کوچولو نه تنها پایان نمی‌پذیرد، بلکه در واقع آغازی است برای داستانی دیگر؛ زیرا شرح حال او سبب آگاه شدن ماهی/ ماهی‌های دیگر می‌شود؛ ماهی‌هایی که می‌خواهند راه او را ادامه دهند. بخش پایانی داستان شاید زیباترین صحنهٔ داستان باشد:

«ماهی پیر، قصه‌اش را تمام کرد و به دوازده هزار بچه و نوه‌اش گفت: دیگر وقت خواب است بچه‌ها، بروید بخوابید.

بچه‌ها و نوه‌ها گفتند: مادربزرگ نگفتی آن ماهی ریزه چطور شد؟
ماهی پیر گفت: آن هم بماند برای فردا شب. حالا وقت خواب است، شب بخیر.
یازده هزار و نهصد و نود و نه ماهی کوچولو شب بخیر گفتند و رفتند خوابیدند. مادربزرگ هم خوابش برد، اما ماهی سرخ کوچولویی هرچقدر کرد، خوابش نبرد. شب تا صبح همه‌اش در فکر دریا بود» (بهرنگی، ۱۳۸۶: ۳۶).

ماهی سیاه کوچولو، نماد چریک‌های کوچکی است که خویشکاری آنها به حرکت واداشتن پرولتاریا برای انجام رسالت خود (تغییر جامعه) است. به تعبیر خود آنها، موتور کوچکی هستند که برای روشن شدن موتور بزرگ به ناچار باید به حرکت درآیند. گویی در نظر آنها تنها بدین طریق است که پرولتاریا، رخوت‌زدگی خود را کنار خواهد گذاشت. همان‌گونه که مرگ ماهی سیاه کوچولو سبب بیداری و حرکت ماهی/ ماهی‌های دیگر شد.

«ماهی سیاه کوچولو» هر چند شناخته‌شده‌ترین داستان ادبیات کودک مارکسیستی در ایران است، تنها داستان از این نوع هم نیست. داستانِ «شغالشاه»، یکی دیگر از این آثار است که آشکارا درون‌مایه‌ای مارکسیستی دارد. «شغالشاه»، داستان کوتاهی که به قلم احسان طبری نگارش یافته است، داستان کشور ماکیان را روایت می‌کند؛ کشوری که شغالی بر آن فرمان می‌راند. شغالشاه - که نسب خود را به موجودات آسمانی می‌رساند - به وسیلهٔ برخی از ماکیان، ساکنان کشور ماکیان را فریفته، آنها را استثمار می‌کرد. او به این بهانه که از آنها در برابر حیوانات وحشی حمایت می‌کند، هر روز تعدادی از جوجه‌ها را می‌خورد و.... تا اینکه روزی گذار کلاغی به کشور ماکیان می‌افتد (کلاغ را می‌توان نماد روشن‌فکر مارکسیست دانست). کلاغ آنان را با حقیقت آشنا کرده، برخی از ماکیان را به شورش وامی‌دارد. پایان داستان، مرگ شغالشاه و آزادی کشور ماکیان است (ر.ک: طبری، ۱۳۵۸).

خوانندهٔ آشنا با ایدئولوژی مارکسیسم در این داستان کوتاه سی صفحه‌ای تقریباً تمام مؤلفه‌های اصلی ایدئولوژی یادشده را مانند از خودبیگانگی، انقلاب، آگاهی طبقاتی، رسالت/ تعهد و... را تشخیص می‌دهد. حتی سخت‌ترین و پیچیده‌ترین این مؤلفه‌ها (مفهومِ ایدئولوژی) در این داستان حضوری آشکار دارد. طبری تقریباً تمام آنچه را که در کتاب‌های فلسفی خود مانند آموزش فلسفهٔ علمی با زبانی تجریدی و فلسفی بیان

کرده است، در داستان کوتاه شغالشاه با زبانی کودکانه پیش چشم خواننده قرار می‌دهد. طبری هرچند به خوبی از عهدهٔ این کار برمی‌آید، او نیز چون دیگر نویسندگان/ شاعران ادبیات کودک سال‌های پیش از انقلاب، مخاطبِ کودک خود را کاملاً فراموش کرده، زبان و ادبیات کودک را وسیله/ ابزار رسیدن به اهداف ایدئولوژیک خود می‌سازد.

نتیجه‌گیری

ایدئولوژی‌ها همانند گفتمان‌ها، هر یک تعریف خاصی از مفاهیم ارائه می‌دهند تا آنجا که می‌توان گفت یک مفهوم مشخص در ایدئولوژی‌های متفاوت، ناگزیر معنا و تعاریف متفاوتی می‌یابد؛ به همین خاطر است که می‌بینیم کودک و ادبیات کودک - به عنوان مفهومی تازه در ادبیات- در ایدئولوژی‌های دوران معاصر چون لیبرالیسم، ناسیونالیسم و مارکسیسم به اَشکال گوناگونی تعریف می‌شوند. این برداشت/تعاریف متفاوت از مفهوم کودک و ادبیات آن در دورهٔ معاصر نتایج چندی به دنبال دارد؛ به عنوان نمونه هر ایدئولوژی با توجه به تعریف خود از کودک، برای او آثاری خاص را بر گزیده و یا می‌آفریند؛ آثاری که یا با ارزش‌های حاکم بر همان ایدئولوژی انطباق دارد و یا اینکه بر اساس همان ارزش‌ها نوشته شده‌اند.

آثاری که بر درستی این ادعا گواهی دهند، کم نیستند. مسلماً وقتی طالبوف کتاب احمد را می‌نوشت، هنجارها و ارزش‌های ایدئولوژی لیبرالیسم را پیش چشم خود داشت؛ همچنانکه که آثاری که می‌کوشند سرسپردگی به وطن را به عنوان بالاترین ارزش به کودکان معرفی کنند، آشکارا برساختهٔ ایدئولوژی ناسیونالیسم هستند؛ اشعار مندرج در کتاب‌های درسی کودکان در دوران پهلوی دقیقاً بر اساس الگوهای این ایدئولوژی انتخاب شده‌اند. مارکسیسم که به عنوان یک ایدئولوژی انقلابی، بر گریزناپذیری مبارزه و نبرد تأکید داشت، ادبیاتی را شایستهٔ کودک می‌دانست که با آگاه نمودن کودکان به تناقضات جهان حاضر مانند تضاد طبقاتی و ... آنها را آمادهٔ مبارزه و نبرد برای دگرگون ساختن جامعه سازد؛ «ماهی سیاه کوچولوی» صمد بهرنگی دقیقاً بر اساس همین باور نوشته شده است. در پایان باید به نکته‌ای نیز اشاره کرد و آن اینکه به هر میزان که توجه به ایدئولوژی‌ها بیشتر شده است، حضور کودک و نقش آن نیز به حاشیه رفته است. به عنوان نمونه «کتاب احمد» بیش از آنکه کتابی برای کودکان باشد، کتابی به

زبان کودکان است و یا خوانندگان «ماهی سیاه کوچولو» بیش از آنکه کودکان باشند، مردان و زنانی هستند که رؤیای دگرگونی جامعه را داشته‌اند(۷)؛ امری که می‌توان آن را ضعفی برای ادبیات کودک دانست.

پی‌نوشت

۱. نویسندگان این مقاله از استفاده از نوع ادبی/ ژانر برای ادبیات کودک تعمداً خودداری کرده‌اند؛ زیرا بر اساس سنت رایج، دلیل تحقق یک نوع ادبی و تمایز آن از انواع ادبی دیگر یا به واسطهٔ درون‌مایهٔ آن بوده است (چنان‌که این درون‌مایهٔ ژانر حماسی است که آن را از تراژدی متمایز می‌سازد) و یا به خاطر شکل و ساختار آن (چنان‌که این شکل متل و چیستان است که به آنها به عنوان یک ژانر ادبی تشخص می‌دهد). حال آنکه ادبیات کودک نه درون‌مایهٔ مشخصی دارد و نه شکل/ قالب خاص خود. به همین خاطر نیز به باور نویسندگان این مقاله در کاربست عنوان ژانر/ نوع ادبی باید احتیاط بسیار نمود.

۲. در تأثیرپذیری ایرانیان در تألیف آثاری برای کودکان (و یا حداقل به زبان کودکان) از غرب می‌توان به «کتاب احمد» طالبوف که یکی از اولین کتاب‌ها دربارهٔ ادبیات کودک (و یا کتابی به زبان کودکان) است، اشاره کرد. طالبوف خود «تصریح دارد که در نگارش آن از امیل روسو الهام گرفته» (آدمیت، ۱۳۶۳: ۵) است. همچنین نویسندگان تاریخ ادبیات کودکان ایران با باور به این مسئله می‌نویسند: «پیوندهای بازرگانی، فرهنگی و مذهبی، فرهیختگان کشورهای آسیایی را با روش‌های زندگی در غرب آشنا کرد. آنان زندگی کودکان خود را با فرنگیان می‌سنجیدند. کاستی‌ها را می‌دیدند و ناخشنود از حال و روز خود به آینده‌ای بهتر می‌اندیشیدند. در آن زمان زندگی به روش فرنگی در نظر روشن‌فکران سرزمین‌هایی چون هند، مصر، عثمانی، ایران و حتی قفقاز، رؤیایی دست-نیافتنی بود. همه‌جا از آموزش و پرورش کودکان فرنگی سخن می‌رفت. این سخنان که از راه روزنامه‌ها و گردهمایی‌ها پراکنده می‌شد، نویدبخش دگرگونی زندگی کودکان خاورزمین و از جمله ایران بود» (محمدی و قایینی، ۱۳۸۰، ج۳: ۲۴).

۳. واژهٔ ایدئولوژی سابقهٔ چندانی در اندیشهٔ سیاسی ندارد و قدمت آن تنها به دویست سال پیش بازمی‌گردد (مک للان، ۱۳۸۵: ۱۳). اما در همین دورهٔ کوتاه به دلیل کاربرد فراوان آن، معانی گوناگونی یافته است، تا آنجا که تبدیل به یکی از پیچیده‌ترین و مبهم‌ترین اصطلاحات اندیشهٔ سیاسی گردیده، تعاریف متعددی از آن شده است. تعاریفی مانند

«الف) فرایند تولید معانی، علایم و ارزش‌ها در زندگی اجتماعی ب) مجموعه‌ای از اندیشه‌های مختص گروه یا طبقهٔ اجتماعی خاص پ) اندیشه‌هایی که به مشروعیت بخشیدن به قدرت سیاسی مسلط یاری می‌رساند ت) ارتباطاتی که منظماً تحریف می‌شوند ج) آنچه موقعیتی برای فاعل (سوژه) عرضه می‌کند و...» (ایگلتون، ۱۳۸۱: ۲۰). از میان این تعاریف اما برخی آشناتر و مهم‌تر از دیگران است. به عنوان مثال تعریفی که مارکس از ایدئولوژی ارائه کرده است، یکی از رایج‌ترین این تعاریف است.

۴. مارکس، ایدئولوژی را وسیله یا ابزاری برای بازتولید سلطهٔ طبقات حاکم می‌انگاشت. از نظر او، «ایدئولوژی به ساختار طبقاتی... مشروعیت می‌بخشد و بدین ترتیب برای بازتولید آنها به صورت امری حتمی و ضروری درمی‌آید. به همین دلیل ایدئولوژی لزوماً به نفع طبقهٔ مسلط خدمت می‌کند» (لارین، ۱۳۸۰: ۵۱).

۵. پرداختن به ناسیونالیسم و پیشینهٔ آن در غرب از حوصلهٔ این مقاله خارج است. برای آشنایی با این ایدئولوژی رجوع شود به هداک ۱۳۹۱؛ گلنر، ۱۳۸۸ و اسمیت، ۱۳۹۱.

۶. طبری در مقاله‌ای با عنوان «میهن‌پرستی»، میان مفهوم وطن‌پرستی ناسیونالسیتی و وطن‌پرستی مارکسیستی تفاوت گذاشته، می‌نویسد: «برای آنکه به معنی واقعی مفهوم میهن‌پرستی[1] پی ببریم، باید نخست بدانیم که این مفهوم را بخصوص باید با چه مفاهیمی (که به آنها مخلوطش کرده‌اند) اشتباه نکرد. مفهوم میهن‌پرستی با مفهوم ملت‌پرستی[2] تنگ‌نظرانهٔ خرده‌بورژوا تفاوت دارد. ملت‌پرستی تنگ‌نظرانه که همراه با کینه نسبت به ملل دیگر و ستایش دروغینی از خواص عالیهٔ نژاد خود، اغراق بی‌پایه‌ای دربارهٔ مفاخر و شعائر ملی خود و تخفیف و تذلیل بی‌دلیل در مورد ملت‌های دیگر است، سلاح شومی است که از آن طبقات حاکمه برای برافروختن آتش کینهٔ نژادی و تهیهٔ زمینهٔ جنگ‌های جهان‌گشایی و تجاوزکارانه استفاده می‌کنند... میهن‌پرستی واقعی [البته از نظر مارکسیست‌ها] یعنی دوست داشتن کشور خود، شوق و ذوق کامل برای مشاهدهٔ اینکه در کشور او یک آرمان بشری جامهٔ حقیقت به خود پوشیده... بدین ترتیب مفهوم میهن‌پرستی واقعی با مفهوم جهان‌دوستی و داشتن یک شیوهٔ تفکر جهانی[3] منافات ندارد» (طبری، بی‌تا: ۳-۵).

1. patritisme
2. nationalisme
3. internationalisme

۷. به درستی نمی‌توان مخاطب «ماهی سیاه کوچولو» را مشخص کرد و یا آن را اثری برای کودکان دانست. برخی بر این باورند که «ماهی سیاه کوچولو» در ظاهر هر چند اثری است برای کودکان، «در لابه‌لای آن، سرگذشت دیگر و درس دیگری است برای بزرگ‌ترها» (هزارخانی، ۱۳۴۷: ۱۸).

منابع

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

آخوندزاده، میرزا فتحعلی (۱۳۵۷) الفبای جدید و مکتوبات، به کوشش مجید محمدزاده، تبریز، احیا.

آدمیت، فریدون (۱۳۶۳) اندیشه‌های طالبوف تبریزی، تهران، دماوند.

آفاری، ژانت (۱۳۸۵) انقلاب مشروطهٔ ایران، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران، بیستون.

اسمیت، آنتونی دی (۱۳۹۱) ناسیونالیسم و مدرنیسم، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، ثالث.

اکبری، محمدعلی (۱۳۸۴) تبارشناسی هویت جدید ایرانی، تهران، علمی و فرهنگی.

اکلشال، رابرت (۱۳۸۵) «لیبرالیسم»، در: مقدمه‌ای بر ایدئولوژی‌های سیاسی، محمد قائد، تهران، مرکز.

انگلس، فردریک (۱۳۸۶) سوسیالیسم: تخیلی و علمی، با مقدمهٔ جورج نوواک، ترجمهٔ مسعود صابری، تهران، طلایهٔ پرسو.

ایگلتون، تری (۱۳۸۱) درآمدی بر ایدئولوژی، ترجمهٔ اکبر معصوم بیگی، تهران، آگه.

برلین، آیزایا (۱۳۸۶) آزادی و خیانت به آزادی: شش دشمن آزادی بشر، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران، ماهی.

بهرنگی، صمد (۱۳۳۶) کندوکاو در مسائل تربیتی ایران، تهران، شبگیر.

---------- (۱۳۶۰) «ادبیات کودکان» در: مجموعه مقالات صمد بهرنگی، تهران، دنیا.

---------- (۱۳۸۶) قصه‌های صمد بهرنگی، تهران، کاروان.

بهروز، مازیار (۱۳۹۲) شورشیان آرمان‌خواه: ناکامی چپ در ایران، تهران، ققنوس.

بیرونی، ابوریحان (۱۳۵۲) آثار الباقیه، به تصحیح اکبر داناسرشت، تهران، ابن سینا.

پارسانسب، محمد (۱۳۹۰) نظریه و نقد رمان تاریخی فارسی، تهران، چشمه.

پویا، م (۱۳۵۸) کتاب کلاس اول، تهران، شبگیر.

تاپر، ریچارد (۱۳۸۹) «نمونهٔ ایل شاهسون»، در: رضاشاه و شکل‌گیری ایران نوین، به کوشش استفانی کرونین، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران، جامی.

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

جزنی، بیژن (بی‌تا) از منتخب آثار، بی‌جا.

رنلدز، کیمبرلی (۱۳۹۴) ادبیات کودک، ترجمهٔ مهدی حجوانی، تهران، افق.

ژوبر، آمده (۱۳۴۷) مسافرت به ارمنستان و ایران، ترجمهٔ محمود مصاحب، تهران، چهر.

سلاجقه، پروین (۱۳۸۷) از این باغ شرقی: نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

شاملو، احمد (۱۳۸۸) بارون، تهران، کتاب خروس.

طالبوف، عبدالرحیم (۱۳۵۶) کتاب احمد، با مقدمهٔ باقر مؤمنی، تهران، شبگیر.

طباطبایی، سید جواد (۱۳۸۶) تأملی دربارهٔ ایران: مکتب تبریز و مبانی تجددخواهی، تبریز، ستوده.

طبری، احسان (۱۳۸۵) «بحث دربارهٔ نظم معاصر»، در: نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران، به اهتمام نورالدین نوری، تهران، اسطوره.
---------- (۱۳۵۸) شغالشاه، تهران، آبان.
---------- (بی‌تا) «میهن‌پرستی»، در: چند مسئلهٔ اجتماعی: میهن‌پرستی، دموکراسی، آزادی مطبوعات و...، بی‌جا.
قره داغی، اکبر (۱۳۹۳) یاد درس‌های شیرین دبستانی: یک قرن شعرهای دبستان ۱۲۹۰ تا ۱۳۹۰، تهران، بهجت.
کار، ای. اچ (۱۳۶۴) بررسی پیشگامان سوسیالیسم از دیدگاه تاریخ، ترجمهٔ یحیی شمس، تهران، امیرکبیر.
کولاکوفسکی، لشک (۱۳۸۴) جریان‌های اصلی در مارکسیسم: برآمدن، گسترش و فروپاشی، ترجمهٔ عباس میلانی، تهران، آگه.
گلنر، ارنست (۱۳۸۸) ناسیونالیسم، ترجمهٔ سید محمدعلی تقوی، تهران، مرکز.
گوتک، جرالدی (۱۳۹۲) مکاتب فلسفی و آرای تربیتی، ترجمهٔ محمدجعفر پاک‌سرشت، تهران، سمت.
لارین، خورخه (۱۳۸۰) مفهوم ایدئولوژی، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران، وزارت امور خارجه.
مارکس، کارل (۱۳۹۲) گزیده نوشته‌های کارل مارکس در جامعه‌شناسی و فلسفهٔ اجتماعی، گزینش و پیش‌گفتار توماس برتون باتامور و ماکزیمیلین روبل، ترجمهٔ پرویز بابایی، تهران، نگاه.
محمدی، محمدهادی و زهره قایینی (۱۳۸۰) تاریخ ادبیات کودکان ایران: ادبیات کودکان در دورهٔ مشروطه، جلد سوم، تهران، چیستا.
مک للان، دیوید (۱۳۸۵) ایده‌ئولوژی، ترجمهٔ محمد رفیعی مهرآبادی، تهران، آشیان.
ملائی توانی، علیرضا (۱۳۸۱) مشروطه و جمهوری: ریشه‌های نابسامانی نظم دموکراتیک در ایران، تهران، گستره.
ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۶) ادبیات نمایشی در ایران: ملی‌گرایی در نمایش، جلد سوم، تهران، طوس.
وینسنت، اندرو (۱۳۸۶) ایدئولوژی‌های مدرن سیاسی، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران، ققنوس.
هداک، بروس (۱۳۹۱) تاریخ اندیشهٔ سیاسی، ترجمهٔ محمدحسین وقار، تهران، اطلاعات.
هزارخانی، منوچهر (۱۳۴۷) «جهان‌بینی ماهی سیاه کوچولو»، در: مجلهٔ آرش: ویژه‌نامهٔ صمد، تهران، زرین.
هیودیس، پی‌تر (۱۳۹۴) درک مارکس از بدیل سرمایه‌داری، ترجمهٔ حسن مرتضوی و فریدا آفاری، تهران، روزبهان.
یزدانی، سهراب (۱۳۹۱) اجتماعیون عامیون، تهران، نی.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و دوم، پاییز ۱۳۹۵: ۱۹۳-۱۶۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۶/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۲/۰۹

بررسی تطبیقی افعال مسیرنمای زبان‌های فارسی میانه و نو

فائقه شاه‌حسینی *
بلقیس روشن **
نرجس بانو صبوری **
آرزو نجفیان **

چکیده

رده‌شناسی شناختی بر اصول مفهومی، تجربه و ادراک متمرکز است و می‌خواهد جهانی‌ها و تفاوت‌های موجود در بازنمایی مقوله‌ها، تجربه‌ها و موارد دیگر را در زبان‌های دنیا بررسی کند. یکی از اصول بنیادین زبان‌شناسی شناختی و به تبع آن رده‌شناسی شناختی، مردود دانستن تمایز میان زبان‌شناسی درزمانی و هم‌زمانی است. در حقیقت، بی‌توجهی به تغییراتی که در طول زمان در زبان صورت پذیرفته است، به نادیده گرفتن شواهدی می‌انجامد که به صورت تاریخی بر درک کاربردهای امروزی یک زبان اثر گذاشته‌اند. بر همین مبنا، هدف پژوهش حاضر بررسی اَشکال بیان رویدادهای حرکتی فعل در زبان فارسی میانه (با تأکید بر آثار فارسی میانه زردشتی) و مقایسه آن با زبان فارسی نو برای پاسخ به این پرسش است که در طول زمان و در ادوار مختلف زبان فارسی، بازنمایی رویداد حرکتی فعل دستخوش چه تغییراتی بوده است. چارچوب نظری پژوهش حاضر، رده‌شناسی شناختی تالمی (۲۰۰۰) است که بر مبنای آن، زبان‌ها بسته به آنکه

* دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه پیام نور f.shahhoseini@gmail.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه پیام نور bl_rovshan@pnu.ac.ir
** استادیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه پیام نور n_sabouri@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه پیام نور a.najafian@pnu.ac.ir

شیوه و مسیر حرکت را در ستاک فعل یا تابع‌های آن رمزگذاری کنند، به دو رده فعل‌محور و تابع‌محور تقسیم می‌شود. یکی از اجزای اصلی رویداد، حرکت مسیر است. بازنمود این رویداد و اجزای آن در زبان‌های مختلف به روش‌های متنوعی انجام می‌گیرد. هر زبان با استفاده از امکانات و گرایش‌هایی که دارد، این اجزا را به شیوه‌ای خاص نشان می‌دهد. بدین ترتیب فعل‌های حرکتی انواع مختلفی از اطلاعات مسیر حرکت را بازنمایی می‌کنند. در این مقاله، افعال حرکتی زبان فارسی میانه و نو از همین دیدگاه بررسی و بر اساس سازوکار شناختی مقایسه شده است. بررسی‌ها نشان داد که فعل در زبان فارسی میانه برای بازنمایی اطلاعات مسیر از امکان فعل‌محوری بهره می‌گرفته، در حالی که زبان فارسی نو این امکان را گسترش داده است و علاوه بر فعل‌محوری، از امکان تابع‌محوری نیز استفاده می‌کند. می‌توان این نتیجه را اینگونه تفسیر کرد که با بسط گسترهٔ شناختی سخن‌گویان زبان در طول زمان، زبان از امکانات بیشتری برای بیان مفاهیم استفاده می‌کند.

واژه‌های کلیدی: رده‌شناسی شناختی، فعل‌محور، تابع‌محور، فارسی میانه، فارسی نو.

مقدمه

رده‌شناسی زبان، یکی از شاخه‌های زبان‌شناسی است که بر تمایلات غالب در زبان‌های مختلف تأکید دارد و بر مبنای جمع‌آوری داده‌های نمونه از زبان‌های مختلف شکل می‌گیرد. شیباتانی و باینون[1] (۱۹۹۵)، دو نوع رده‌شناسی را از یکدیگر متمایز دانسته‌اند: رده‌شناسی کل‌گرا[2] و رده‌شناسی جزءگرا[3]. طبق تقسیم‌بندی آنها، در رده‌شناسی کل‌گرا، کلیت زبان از نظر موقعیت و ویژگی‌های خود بررسی می‌شود و رده‌شناسی جزءگرا به جای بررسی ویژگی‌های برجسته یک زبان واحد، به همانندی میان زبان‌های مختلف می‌پردازد و توانایی‌ها و شباهت‌های بالقوه آنها را بررسی می‌کند. همان‌طور که کرافت می‌گوید، در این رده‌شناسی، زبان‌شناسان به دنبال همگانی‌های زبان هستند و دو نوع همگانی را از یکدیگر بازمی‌شناسند: همگانی‌های مطلق و همگانی‌های تلویحی (Croft, 1990: 47).

رویکرد جدیدی که در رده‌شناسی زبان‌ها، خواه کل‌گرا و خواه جزءگرا مطرح می‌شود، رده‌شناسی شناختی[4] است که بر مبنای زبان‌شناسی شناختی به وجود آمده و تمرکز اصلی آن بر اصول مفهومی، تجربه و ادراک است و به دنبال آن است که جهانی‌ها و تفاوت‌های موجود در بازنمایی مقوله‌ها، تجربه‌ها و موارد دیگر را در زبان‌های دنیا بررسی کند. از دیدگاه رده‌شناسان شناختی، باور بنیادین در زبان‌شناسی شناختی یعنی تلقی زبان به عنوان بازتابی از شناخت، به شدت نوع تحلیل رده‌شناختی را تحت کنترل می‌گیرد. بر این اساس، ماهیت شناخت انسان بر تجربه‌های او، محدودیت‌هایی را تحمیل می‌کند. کرافت و کروز، یکی از مهم‌ترین استعدادهای شناختی انسان را مفهوم‌سازی تجارب گوناگون می‌دانند؛ زیرا مفهوم‌سازی بر اساس همان دانش زبانی‌ای است که در اختیار داریم (Croft & Cruse, 2003: 1-2).

تالمی[5] (۲۰۰۰) با هدف رده‌شناسی الگوهای واژگانی، از مفهوم رده‌شناسی شناختی پیروی کرد. رده‌شناسی وی علاوه بر کاربرد زبانی، انواع گسترده‌ای را در برمی‌گیرد و باید عوامل روان‌شناسی زبان و کاربردشناسی را هم شامل شود. به طور خلاصه می‌توان

1. Shibatani and Baynon
2. holistic typology
3. partial typology
4. cognitive typology
5. L.Talmy

گفت که «رده‌شناسی شناختی» به عنوان یکی از حوزه‌های مطالعهٔ زبان‌شناسی شناختی با پایبندی به باورهای بنیادین زبان‌شناسی شناختی به مسائلی مانند جهانی‌ها و تحولات زبان می‌پردازد.

پیش از آن، تالمی (۱۹۸۵) با مطالعه عوامل سبب‌ساز در زبان از دیدگاه شناختی، به تجزیه و تحلیل ساختارهای زبانی پرداخته بود که معرف تجربه ما از رخدادهای حرکتی در جهان بیرون بود. از دیدگاه وی، همان‌طور که در رخدادهای طبیعی، جریان نیرو وجود دارد، در ساختارهای زبانی نیز این جریان‌ها انعکاس می‌یابد. تالمی این پدیده را با اصطلاح پویایی نیرو معرفی کرده است.

از آنجا که هدف مقالهٔ حاضر، بررسی بیان رویدادهای حرکتی فعل در چارچوب رده‌شناسی شناختی است، «رده‌شناسی تالمی» را مبنای کار خود قرار داده است. رده‌شناسی شناختی نیز همچون زبان‌شناسی شناختی بر این باور استوار است که تعهد شناختی[1] و تعهد تعمیم‌پذیری[2] در کنار دیدگاه شناخت تجسم‌یافته[3]، محدودیت‌هایی را بر مفهوم‌سازی و تبلور آن در زبان اعمال می‌کند. درباره شناخت تجسم‌یافته باید گفت که ساختار کالبدی - عصبی و شناختی همهٔ انسان‌ها، شباهت‌های بسیاری دارد. از این‌رو طبیعت تجربه انسانی و طبیعت نظام‌های شناختی ممکن، که به این تجربه‌ها مربوط است، محدودیت‌هایی بر شناخت اعمال می‌کنند. افزون بر این، محیط عامل تأثیرگذار دیگری بر شناخت است؛ زیرا انسان‌ها روی یک سیاره زندگی می‌کنند و ویژگی مشترک این سیاره (نظیر قانون جاذبه)، شباهت‌های شناختی بسیاری را سبب می‌شود. به طور کلی، رده‌شناسی شناختی از یکسو عامل شناخت را عامل اصلی معرفی جهانی‌های زبان می‌داند (Evans & Green, 2006: 64-65) و از سوی دیگر معتقد است که پیوند دائمی میان زبان‌شناسی هم‌زمانی و درزمانی وجود دارد (Geeraerts, 1999: 91).

دسترسی واژگانی[4] و بیان رویدادهای حرکتی

بنا بر نظر تالمی، حرکت تجربه‌ای بنیادین برای انسان است؛ تجربه‌ای که در زندگی

1. cognitive commitment
2. generalization commitment
3. embodied cognition
4. lexical access

او بارها تکرار می‌شود و با بسیاری از نیازهای ارتباطی‌اش در پیوند است. از این‌رو حرکت در همه زبان‌ها بازنمود می‌یابد و هر زبان با به کارگیری عناصر و ویژگی‌های معینی می‌تواند این پدیده را بازتاب دهد. درواقع زبان‌ها در بازنمود زبانی حرکت متفاوت عمل می‌کنند. طبق نظر تالمی (۱۹۹۱؛ ۲۰۰۰) با توجه به اینکه اجزای مختلف رویداد حرکت در کدام یک از عناصر زبانی واژگانی می‌شود، زبان‌ها را می‌توان به دو رده تابع‌محور[1] و فعل‌محور[2] تقسیم کرد. زبان‌های تابع‌محور، عنصر هسته‌ای رویداد حرکت، یعنی مسیر[3] را در تابع‌ها (یا واژه‌هایی که جهت وقوع فعل را نشان می‌دهد، مانند: in و at) یا در عبارت‌های حرف اضافه‌ای بیان می‌کنند (داخل یا خارج خانه) و فعل را برای بازنمایی شیوه حرکت به کار می‌گیرد. در مقابل، زبان‌های فعل‌محور عموماً مسیر را در فعل اصلی بیان می‌کنند (مانند صعود کردن یا نزول کردن) و بیان شیوه[4] را به عبارت‌های اختیاری، مانند قیدها واگذار می‌کنند.

می‌توان گفت هر زبانی امکانات متعددی را در اختیار کاربران آن زبان می‌گذارد تا بتوانند رخدادهای حرکتی را شرح دهند. برمن و اسلوبین[5] (۱۹۹۴) در مطالعه چند زبان با تفاوت‌های رده‌شناختی به این نتیجه رسیدند که در زبان‌های تابع‌محور، توصیف با جزئیات مسیر در یک بند امکان‌پذیر است؛ زیرا نحو این امکان را از طریق یک فعل واحد و یک گروه حرف اضافه‌ای ممکن می‌کند. در زبان‌های فعل‌محور، توصیف مسیر از طریق یک فعل به تنهایی امکان‌پذیر است.

طبق بررسی‌های برمن و اسلوبین، در زبان‌هایی مانند انگلیسی و آلمانی، داستان‌ها از طریق مسیر پویا و از هر دو روش توصیف استفاده می‌کنند؛ ولی در زبان‌هایی نظیر ترکی، عبری و اسپانیایی که تابع‌محور هستند، فعل‌ها آن پویایی را ندارند و عنصر دیگری در کنار فعل، آن پویایی را به تصویر می‌کشد. بنابراین زبان‌هایی مانند انگلیسی، تنوع الگویی بیشتری دارند (Berman & Slobin, 1994: 118-119).

افزون بر این طبق تعریف تالمی، رویداد اصلی حرکتی شامل یک هدف (شکل) است

1. satellite framed
2. verb framed
3. path
4. manner
5. Berman and Slobin

که بر اساس یک شیء دیگر یا در حال حرکت است یـا ثابـت در نظـر گرفتـه مـی‌شـود. مسیر، اجباری است، ولی نحوهٔ حرکت، اختیاری است و می‌تواند به صورت عام یا خیلـی خاص بیان شود (Talmy, 2000: 25).

تالمی (۱۹۸۵؛ ۲۰۰۰) همچنین برحسب عنصر معنایی رویداد حرکت در ریشه فعل، سه رده زبانی را شناسایی و بر این اساس سـه الگـوی واژگـانی‌شـدگی اصـلی را معرفـی می‌کند. طبقه‌بندی تالمی بر اساس بیشترین استفاده زبـان‌هـا از نحـوهٔ ارائـهٔ فعـل‌هـای حرکتی است و اصلی را به تصویر نمی‌کشد، بلکه دیدگاهی پیوستاری را نشان مـی‌دهـد. به این ترتیب می‌توان فراتر از واژگان و صرف رفت و تمایز میان زبان‌هـای فعـل‌محـور و تابع‌محور را بر اساس الگوهای واژگانی تعریف کرد. این تمایز برحسب آن تعریف می‌شود که آیا این زبان‌ها تنها به واژه برای بیان حرکت متکی هستند یـا از عوامـل سـاخت‌واژی نیز باید استفاده کنند. در توصیف‌های جایگزین شیوه، هرقدر هـم کـه روایـت‌کننـدگان داستان در زبان‌های فعل‌محور، شیوه حرکتی را خوب توصـیف کننـد، بـاز هـم شـنونده احتمال دریافت اشتباه را دارد.

به طور کلی تالمی، موقعیتی را که در آن حرکت رخ می‌دهد، رویداد حرکتی معرفـی می‌کند. وی چهار مؤلفه درونی را در این‌باره مطـرح مـی‌کنـد: پیکـر[1] (F)، زمینـه[2] (G)، مسیر[3] و حرکت[4]. در تعریف وی، پیکر همـان عنصـری اسـت کـه حرکـت مـی‌کنـد یـا ایستاست و زمینه، مکان اشغال‌شده تلقی می‌شود. همچنین زبان فقط می‌تواند دو حالت مؤلفه حرکت را تشخیص دهد. این دو حالت عبارتند از وقوع حرکت که با «MOVE» آن را نشان می‌دهد و عدم وقوع حرکت که بـا «BELOC» نشـان داده مـی‌شـود (Ibid: 25). تالمی در جمله‌های زیر این مؤلفه‌ها را به تصویر کشیده است:

(1) The man	went	out of	the house.
پیکر	حرکت (رویداد حرکتی)	مسیر	زمینه
(1) The man	was	in	the house.
پیکر	عدم حرکت	مسیر	زمینه

1. figure
2. ground
3. path
4. motion

در نمونه ۲، فعل was فعلی است که در آن حرکتی رخ نداده و با عدم حرکت (BELOC) نمایش داده شده است.

مسگرخویی، این اجزا را با مثال‌هایی نشان می‌دهد. وی جملهٔ «پارسا به بیرون از خانه دوید» را مثال می‌زند. در این مثال «پارسا» پیکر، «خانه» زمینه و «به بیرون» مسیر است. فعل «دویدن» به طور هم‌زمان واقعیت حرکت و شیوهٔ حرکت را بیان می‌کند. در مثال دیگری می‌گوید: در جمله «علی وارد اتاق شد»، «علی» پیکر، «اتاق» زمینه و «وارد شد» هم‌زمان واقعیت حرکت و مسیر را نشان می‌دهد (مسگرخویی، ۱۳۹۲: ۸۱).

مفهوم تابع فعل و مقایسه آن با گروه حرف اضافه‌ای

تابع، مقوله‌ای دستوری است که گروه فعلی را می‌سازد و خواهر ستاک فعل نباید باشد. تابع، وندی وابسته یا واژه‌ای آزاد است. ادات فعلی در زبان انگلیسی، پیشوندهای جداشدنی یا جدانشدنی هستند (Talmy, 2000: 102). تالمی، دو معیار اصلی را برای تشخیص تابع فعلی و گروه حرف اضافه‌ای بیان می‌کند. نخست اینکه تابع از نظر آوایی، تکیه‌بر است و از نظر ساختاری همواره همراه فعل می‌آید. ولی حرف اضافه، تکیه‌بر نیست و با گروه اسمی متممی خود همراه بوده و قابل جابه‌جایی و حذف است. در زبان انگلیسی معمولاً تابع مسیر را نشان می‌دهد و به همراه گروه حرف اضافه‌ای قابل حذف می‌آید. تالمی مثال‌های زیر را برای تبیین تفاوت میان تابع و حرف اضافه آورده است. (Ibid: 103).

1) I ran out of the house.

در این نمونه، تابع (out) به همراه گروه حرف اضافه‌ای آمده است و مسیر حرکت را نشان می‌دهد.

2) I ran out.

در مثال دوم، تابع تنها در کنار فعل قرار گرفته و گروه حرف اضافه‌ای به‌راحتی قابل حذف است.

تابع می‌تواند اطلاعاتی نظیر مسیر، مسیر و زمینه، زمینه و پیکر یا شیوه حرکت را نشان دهد (Talmy, 2000: 101).

پیشینه پژوهش

تاکنون بازنمایی مسیر در فعل‌های حرکتی بر مبنای نظریه‌های تالمی (۱۹۸۵ و ۲۰۰۰) در برخی از زبان‌ها بررسی شده است. این بررسی‌ها بر زبان‌های محدودی اعمال شده و گاهی نیز اصطلاح «مطالعات زبان‌شناسی مرزگذر[1]» به جای رده‌شناسی برای آنها استفاده شده است.

اسلوبین (۲۰۰۰ و ۲۰۰۳) بر این باور است که تفاوت‌های بینازبانی در رمزگذاری حرکت، بر نحوهٔ تفکر ما درباره حرکت تأثیر می‌گذارد و همین امر سبب به وجود آمدن تصویرهای ذهنی متفاوتی می‌گردد.

مسگرخویی (۱۳۹۲) به نقل از سیفوئنتس فرز[2] (۲۰۰۸)، بازنمایی‌های مسیر در زبان‌های مختلف را در قالب سیزده صورت برشمرده است که عبارتند از: به سوی زمینه: آمدن، دور از زمینه: بردن، به درون زمینه: داخل شدن، به سمت بیرون از زمینه: در آوردن، به بالا: ارتفاع گرفتن، به پایین: پیاده شدن، عبور از زمینه: عبور دادن، نزدیک‌تر به زمینه: جلو کشیدن، به عقب: عقب‌نشینی کردن، تغییر جهت: دور زدن، جهت‌های چندگانه از یک نقطه شروع واحد: پاشیدن، پشت سر زمینه: تعقیب کردن.

مسگرخویی به پیروی از سیفوئنتس فرز، فعل‌های فارسی نو را برشمرده و نوع چهاردهمی به آن افزوده است؛ حرکتی که در آن پیکر، پشت سر پیکری دیگر یا بعد از آن در حال حرکت است. وی معتقد است که دنبال کردن تنها به مسیر اشاره می‌کند، در حالی که تعقیب کردن، اطلاعات معنایی خاصی را در بردارد و ممکن است به قصد پیکر اشاره کند.

پشتوان و همکاران (۱۳۹۴)، بر اساس الگوهای واژگانی‌شدگی تالمی (۲۰۰۰)، به بررسی شیوه مسیر حرکت در گفتار روایی کودکان پرداخته‌اند. آنها در نهایت به این نتیجه رسیدند که کودکان فارسی‌زبان هنگام بازگویی رویدادهای حرکتی، از همان الگویی بهره می‌گیرند که بزرگسالان برای رمزگذاری آنها استفاده می‌کنند. آنها معتقدند که فارسی‌زبانان، مسیر حرکت را در ستاک فعل‌های مسیرنما ادغام می‌کنند و آنها را همراه یا بدون تابع‌های مسیر (برای مسیرهای عمودی) و گروه حرف اضافه (برای

1. cross-linguistics
2. Cifuentes Férez

مسیرهای افقی مرزگذر) به کار می‌گیرند. آنها در بررسی بیان رویدادهای حرکتی کودکان، فعل‌ها را به صورت زیر طبقه‌بندی می‌کنند:

- **فعل‌های حرکت‌نما:** آن دسته از فعل‌هایی که تنها و تنها مفهوم کلی حرکت را در خود جای داده‌اند. فعل «حرکت کرد»، مثالی از این دست است.
- **فعل‌های شیوه‌نما:** فعل‌های حرکت‌نمایی که علاوه بر مفهوم کلی حرکت، شیوهٔ حرکت را نیز در ستاک خود ادغام می‌کنند. مانند: قل خورد، قدم زد و نظیر آن.
- **فعل‌های مسیرنما:** فعل‌های حرکت‌نمایی که عنصر معنایی مسیر را به همراه مفهوم حرکت در ستاک خود واژگانی می‌کنند. مانند: رفت، آمد، رسید و نظیر آن.
- **فعل‌های شیوه + مسیرنما:** فعل‌هایی که در کنار مفهوم کلی حرکت، هم مسیر و هم شیوهٔ حرکت را در خود جای داده‌اند. فعل‌های سر خورد و لیز خورد از جمله این فعل‌ها هستند.

حامدی شیروان و شریفی (۱۳۹۳) به بررسی رده‌شناختی مقوله قمر در ساخت رویدادهای فعل‌های حرکتی در زبان فارسی پرداخته‌اند. آنها مقوله دستوری قمر[1] را که تالمی در پژوهش‌های معناشناختی و رده‌شناسی معرفی کرده بود، مبنای کار خود قرار داده‌اند. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد که زبان فارسی را باید به صورت پیوستاری در نظر گرفت و از هر دو خصوصیت زبان‌های فعل‌محور و قمرمحور برخوردار است.

نجفیان و حیدری‌زادی (۱۳۹۴)، به بررسی واژگانی شدن مفاهیم تجربی - حرکتی در ریشه یا مدار افعال زبان فارسی بر مبنای مدل شناختی تالمی پرداخته و نشان می‌دهند که ریشه فعل با داشتن یک مفهوم کلی از نیرو یا عمل، طرح‌واره پویایی نیرو را به تصویر می‌کشد و به دنبال آن، سایر اجزای وابسته به فعل با پیاده شدن بر پیکره آن طرح‌واره، مفهوم‌سازی و پردازش می‌شود.

حال در ادامه به بررسی این فعل‌ها در زبان فارسی میانه و مقایسهٔ آن با فارسی نو پرداخته می‌شود و مسیر حرکت در آنها تحلیل می‌گردد.

روش پژوهش

همان‌طور که گفته شد، تحقیق حاضر به رویدادهای حرکتی فعل در زبان فارسی

میانه و نو از منظر رده‌شناسی شناختی نظر دارد و هدف آن دستیابی به تعریف‌ها و طبقه‌بندی‌های جدیدتری درباره فعل در زبان فارسی میانه و مقایسه همان نمونه‌ها با فارسی نو است.

داده‌های مورد نیاز با استفاده از روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. داده‌های این پژوهش از متن‌های برجای‌مانده فارسی میانه است و این متن‌ها عبارتند از چند مورد از کتاب‌های برجسته پارسی میانه که به زبان اصلی بجا مانده و به ما رسیده‌اند، که عبارتند از: بُندهش داستان آفرینش با پیش‌درآمدی طولانی، کارنامه اردشیر بابکان (سرگذشت اردشیر پسر بابک، بنیادگذار دودمان ساسانی)، دینکرد (کردارهای دینی)، داستان مینوی خرد (حکم‌های روح خردگرایی)، یادگار زریران (حماسه دودمان زریر)، مادیان ماه فروردین روز خرداد، درخت آسوریک، خسرو و ریدگ (خسرو و خدمتکار)، گزیده‌های زادسپرم، پزشکی به روایت کتاب سوم دینکرد و کتاب بررسی ریشه‌شناختی فعل‌های زبان پهلوی (فارسی میانه زردشتی).

برای جمع‌آوری افعال مسیرنمای فارسی در دو دوره، متن‌های یادشده از فارسی میانه بررسی و در نهایت ۱۰۳ فعل مسیرنما از بین آنها استخراج شد. سپس برای مقایسه با فارسی نو، معادلی از ترجمه آن فعل‌ها انتخاب شد. معادل‌های استفاده‌شده اغلب از ترجمه این آثار اخذ شده، تا کاربرد واقعی آنها در متن‌های هر دو دوره در نظر گرفته شود.

از آنجا که داده‌ها از مجموعه نمونه‌های متعدد جمع‌آوری شده، نتایج کلی به دست می‌آید. از روش تحلیل استقرایی نیز در این تحقیق استفاده می‌شود. پس از بررسی نمونه‌ها نشان داده می‌شود که ویژگی‌های شناختی هر فعل برحسب بافت متنی در بیان رویدادهای حرکتی فعل چگونه است.

رده‌شناسی تطبیقی فعل‌های مسیرنما در زبان‌های فارسی میانه و نو

چنان‌که گفته شد، زبان‌ها امکانات مختلفی برای رمزگذاری رویدادهای حرکتی دارند و زمانی که می‌خواهند اطلاعات حرکت را مطرح کنند، بسته به رده زبانی خود می‌توانند شیوه و مسیر حرکت را در یک یا دو عبارت فعلی سروسامان دهند. در این بخش، ماهیت فعل‌های مسیرنمای فارسی میانه و نو بر اساس ماهیت معناشناختی آنها تحلیل

می‌شود. هدف تعیین ماهیت این فعل‌ها برحسب مسیر حرکت آنهاست. هرچند تاکنون تحقیقات بسیاری درباره مسیر حرکت فعل در زبان فارسی نو صورت گرفته، تا آنجا که نویسندگان اطلاع دارند، هیچ تحقیق درزمانی درباره این ویژگی فعل در فارسی میانه انجام نگرفته است. در زیر، نمونه‌ها برحسب مسیر آورده شده و هر مثال فارسی میانه با معادل فارسی نو آن مقایسه شده است.

گروه اول: برگشت پیکر به زمینه

در این گروه از فعل‌ها، برگشت به زمینه یا حرکت کردن به جایگاه اولیه مطرح می‌شود. رخداد این فعل‌ها نشان می‌دهد که پیکر به سوی همان مکان قبلی خود حرکت می‌کند.

ka ahreman andar dwārist ēg-iš frōd wāšt (Phl.Riv: 93,3)

هنگامی که اهریمن اندرتاخت، پس او (اورمزد) [اهریمن را] به زیر [زمین] برگرداند. (منصوری، ۱۳۸۴: ۴۴۷).

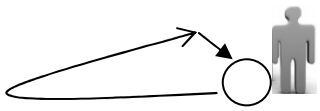
ساختار جمله یادشده در فارسی میانه اینگونه است:

حرف ربط ka جمله پیرو به معنای زمان + فاعل بند نخست ahriman + پیشوند فعلی andar + فعل dwarist + eg پس (حرف ربطی است که پذیرای ضمیر مفعولی در بند پایه شده است و مفعول به صورت ضمیر متصل به آن متصل شده است) + iš ضمیر متصل مفعولی (او را) + قید مکان frōd + فعل بسیط wāšt (به معنای برگشت)

ساختار جمله یادشده در فارسی نو اینگونه است:

قید ربط زمان+ حرف ربط که + فاعل (اهریمن) + حمله کرد (=اندرتاختن) + ضمیر سوم شخص + علامت مفعول را + گروه قیدی (حرف اضافه به + اسم زیر) + فعل پیشوندی برگرداند.

هرچند فعل «waštan» به تنهایی به کار می‌رود، در نمونه‌های دیگری این فعل از فارسی میانه به «بازگشتن»، «برگشتن» و «بازگرداندن» نیز ترجمه شده است که در همه آنها رخداد فعل حرکت به جایگاه اولیه را نشان می‌دهد. از آنجا که در نمونه‌های به‌کاررفته در این فعل‌ها، برگشت به زمینه مطرح می‌شود، طرح‌واره زیر را می‌توان برای آن در نظر گرفت:



طرح‌واره ۱

طرح‌وارهٔ مسیر مربوط به این فعل‌ها، طرح‌وارهٔ مبدأ= مقصد است. در این نمونه‌ها، به واسطهٔ تجربهٔ انسان از مشاهدهٔ پدیده‌هایی که از حرکت بازمی‌ایستند و به حالت سکون درمی‌آیند، تصوری در ذهن به وجود می‌آید که همان پایان حرکت است و پایان حرکت در نقطهٔ مقصد روی می‌دهد. در نتیجه در این طرح‌واره، نقطهٔ مقصد در مسیر حرکت برجسته می‌شود و در فارسی نو نیز فعل‌های این گروه از همین الگوی مسیر پیروی می‌کند و حرکت به آنجا ختم می‌شود. بنابراین به لحاظ مفهومی مشخصات مسیر مشابهی را تداعی می‌کنند، ولی به لحاظ ساختاری فارسی میانه، فعل‌محور و فارسی نو تابع‌محور است.

گروه دوم: حرکت پیشروی پیکر روی محور افقی به سوی زمینه

در این گروه از فعل‌ها، پیکر به سوی زمینه رهسپار می‌شود و برای رسیدن به زمینه مورد نظر حرکت می‌کند. گاهی رخداد این فعل‌ها به صورت لحظه‌ای است، مانند پرتاب کردن و قاپیدن؛ ولی در برخی موارد، شیوه حرکت ذکر نمی‌شود، مانند آمدن و آوردن.

āb ud may āwurd.

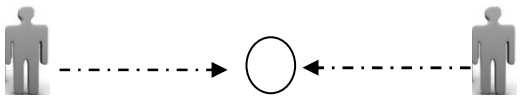
... آب، و می آورد (ارداویرافنامه، ۱۳۷۲، ۳: ۱۰).

ساختار جمله بالا به صورت مقابل است: گروه اسمی (۱) + حرف عطف + گروه اسمی (۲) + فعل.

صفت آب سرد به صورت مغلوب به کار رفته است و در اینجا پیکر غایب «او»، چیزهایی را به همراه خود به داخل زمینه آورده است. «آوردن»، فعل مسیرنمایی است که عنصر معنایی مسیر را به همراه مفهوم حرکت در ستاک خود واژگانی می‌کند، ولی شیوه حرکت را به تصویر نمی‌کشد.

در تمامی نمونه‌های این گروه، مسیر حرکت از یک جایگاه شروع می‌شود و به سوی زمینه رهسپار می‌گردد. وجه مشترک تمامی فعل‌های نمونه این است که همگی فعل‌محورند و در آنها عنصر فعل به تنهایی مسیر حرکت را به تصویر می‌کشد. فعل‌های

ســـاده adēn (آوردن)، afšāndan (افشـــاندن)، āmadan (آمـــدن)، ānīdan (آوردن)، āwurdan (آوردن)، nihādan (گذاشتن، نهادن)، nišastan (نشاندن)، rasīdan (رسیدن)، rēxtan (ریخـتن)، rubūdan (قاپیـدن)، tāxtan (تـاختن)، tāzēnīdan (تازانـدن) و نیـز فعل‌های hištan (قرار دادن)، pahikāftan (جنگ کردن) و wistan (پرتـاب کـردن) کـه معادل‌های مرکبی در فارسی نو دارند، از این قبیل هستند. طرح‌واره حرکتی این نمونه‌ها در زیر آورده شده است:



(۱) یا (۲) **طرح‌واره ۲**

در این نمونه‌ها، طرح‌واره روی محور افقی و به صورت پیشرو[1] است. در وقوع رویـداد این فعل‌ها، مسیر حرکت به واسطهٔ تجربهٔ انسان از مشـاهده پدیـده‌هـایی کـه در مسـیر افقی رو به جلو حرکت می‌کنند، تصوری در ذهن وی به وجود می‌آید که همـان حرکـت رو به جلو است. بنابراین اگر دو وجه جلو و عقب برای پدیـدهٔ در حـال حرکـت در نظـر گرفته شود و جهت حرکت آن به طرفی باشد که وجه جلوی حرکت رو به مسیر حرکـت است، چنین طرح‌وارهٔ پیشرویی وقوع می‌یابد.

گروه سوم: دور شدن پیکر از زمینه روی محور افقی و به صورت پسرو

در این گروه از فعل‌ها، پیکر از زمینه اولیه خود به سوی خارج آن رهسپار مـی‌گـردد. در مواردی مانند ترک کردن، دور شدن، جدا شدن، پیکـر بـه تـرک و فاصـله گـرفتن از زمینه اقدام می‌کند. در مواردی مانند فراری دادن، جدا کردن و دور کردن، پیکـر بـدون اراده خود از زمینه دور می‌شود. در نمونه‌های دیگری مانند فرار کردن و رهیدن، پیکر بـا اراده و میل خود زمینه را برای حفظ خود ترک می‌کند. در نمونه‌های دیگر با فعـل‌هـای مسیرنمایی سروکار داریم که مفهوم حرکت در فعل تداعی می‌شود و رخداد آنها تنها بـه لحاظ معنایی حرکت پیکر به جایگاه دورتری را به تصویر می‌کشد.

ud anē zōr jastag az dām be barēd ud abesīhēnēd.

1. forward schema

او دیگر نیروها را از آفرینش می‌برد (دور می‌کند) و نابود می‌گرداند (صبوری، ۱۳۹۰: ۲).

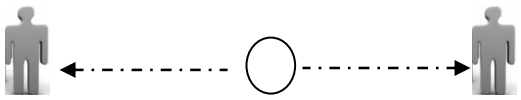
dašt-ē ī wuzurg pad ēw-kardagīh āb dārēd … nasā-ē mayān ōftēd.

دشت بزرگی که در همسایگی‌اش آب دارد، جسد در میان [آن آب] افتد... (روایت آذرفرنبغ، ۱۳۸۴: ۴۲).

گروه اسمی پس از حرف اضافه «میان» به قرینه جمله قبلی‌اش حذف شده است.

«دور کردن» و «افتادن» در هر دو دوره زبان فارسی، فعل‌هایی حرکت‌نما هستند که مسیر را به همراه حرکت در ستاک خود واژگانی می‌کنند. در این نوع فعل‌ها، مسیر به گونه‌ای نشان داده شده که پیکر از زمینه دور شده، یعنی پس از رخداد فعل در زمینه وجود نخواهد داشت و به مسیری دورتر خواهد رفت. فعل‌های زیر از جمله نمونه‌هایی هستند که رخداد آنها مسیر مشابهی را به تصویر می‌کشد:

فعل‌های ساده raftan (رفتن)، šudan (شدن)، wiškidan (کندن)، wišādan (رهیدن) و فعل‌های مرکب ānāftan (دور کردن)، franāftan (دور شدن)، hištan (ترک کردن)، tāxtan (روان ساختن)، wēxtan (جدا کردن)، wirēxtan (فرار کردن)، wisāndan (فاصله انداختن)، wizārdan (جدایی انداختن) و wizīhīdan (جدا نمودن). طرحواره حرکتی این نمونه‌ها در زیر آورده شده است:



(۱) یا (۲) **طرحواره ۳**

در رخداد این نوع فعل‌های حرکتی، طرحوارهٔ محور افقی و طرحوارهٔ پسرو[1] تصور می‌شود. در این نمونه‌ها، به واسطهٔ تجربهٔ انسان از مشاهدهٔ پدیده‌هایی که در مسیر افقی رو به عقب حرکت می‌کنند، تصوری در ذهن وی به وجود می‌آید که همان حرکت رو به عقب است و از این‌رو طرحوارهٔ پسرو شکل می‌گیرد. بنابراین اگر دو وجه جلو و عقب برای پدیدهٔ در حال حرکت در نظر گرفته شود و جهت حرکت آن به طرفی باشد که وجه عقب آن پدیده به آن سمت است، طرحوارهٔ پسرو وقوع یافته است.

1. backward schema

گروه چهارم: خروج پیکر از ظرف زمینه

در این گروه از فعل‌ها، تداعی حرکت از داخل ظرفی به سوی بیرون آن است. در برخی از این فعل‌ها که در فارسی نو به صورت فعل مرکب بیان می‌شود، مانند بیرون انداختن، همکرد فرایندنمایی که به همراه فعل آمده، حرکت رو به بیرون را نشان می‌دهد.

ud az was tangīh ī bandagān āzārišn ud xēšm ī xwadāyān ud sālārān az-iš uzīhēd.

... و آزار و خشم خدایان و سالاران، از پریشانی بسیار بندگان (بردگان)، خارج می‌شود (ایمیدان و آذربد، ۱۳۹۴، a: E43).

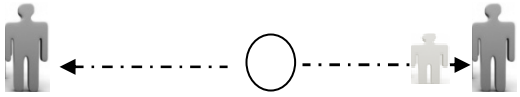
در اینجا، فعل حرکتی «خارج شدن» به معنای دور شدن و طی کردن مسیری دورتر ذکر شده است. پیکر حاضر در این جمله یعنی «بندگان»، به مسیری دورتر از زمینه فعلی هدایت می‌شود.

ud ān ī ka tan xuftag, ruwān bērōnīhēd ast ī ka nazdīk ast ka dūr be šawēd

آن زمانی که تن خوابیده است، روان بیرون شود، خواه که نزدیک خواه که دور برود (وزیدگی‌های زادسپرم، ۱۳۸۵: ۲۹: ۸).

این فعل‌ها، مسیر حرکت به سوی خارج از زمینه را تداعی می‌کند؛ ولی تفاوت آنها با گروه سوم در این است که جایگاه اولیه اینها الزاماً داخل زمینه بوده، معمولاً به سرعت از آن خارج شده‌اند. نمونه‌های دیگری از این فعل‌ها در زیر آورده شده است:

فعل‌های ساده یا مرکب ōgārdan (بیرون انداختن)، abāz-raftan (بیرون رفتن)، āhanjīdan (بیرون کشیدن)، āhixtan (بیرون کشیدن، برافراشتن)، uzīhistan (خارج شدن) و kēšīdan (درآوردن) از نمونه فعل‌هایی هستند که در آنها مسیر حرکت در قالب واژه بیان می‌شود. طرح‌واره مربوط به این فعل‌ها به صورت زیر است:



(۱) یا (۲) **طرح‌واره ۳**

در رخداد این نوع فعل‌های حرکتی، طرح‌وارهٔ خروج تصور می‌شود. در این نمونه‌ها، به واسطهٔ تجربهٔ انسان از مشاهدهٔ پدیده‌هایی که در زمینه وجود دارد، مسیر رو به خارج از زمینه است.

گروه پنجم: ورود پیکر به ظرف زمینه

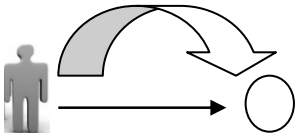
در این گروه از فعل‌ها، حرکت کردن از جایگاه اولیه به درون ظرفی مطرح می‌شود.

fraškardārīh ān ka dušman ī pad andar āmad

فرش‌گردی آنگاه است که دشمن به درون آمده است (وزیدگی‌های زادسپرم، ۱۳۸۵: ۲: ۱۶).

در این فعل‌ها، حرکت مسیر پیکره به سوی درون زمینه است و تمامی نمونه‌ها، فعل‌هایی هستند که حرکت پیکر از جایگاه اولیه به درون ظرفی را نشان می‌دهند. نمونه‌های دیگری از این فعل‌ها در ذیل آورده شده است: andar āmadan (وارد شدن)، andar šudan (داخل شدن) و pahikaftan (حمله بردن).

طرح‌واره مربوط به این فعل‌ها به صورت زیر است:



طرح‌واره ۵

در رخداد این نوع فعل‌های حرکتی، طرح‌وارهٔ ورود به زمینه تصور می‌شود. در این نمونه‌ها، به واسطهٔ تجربهٔ انسان از مشاهدهٔ پدیده‌هایی که در خارج زمینه وجود دارد، مسیر رو به داخل زمینه است.

گروه ششم: حرکت فرارونده پیکر به سوی بالای زمینه

در این گروه از فعل‌ها، حرکت به سوی بالاتر از زمینه جاری مطرح می‌شود و پیکر تلاش می‌کند یا به صورت اتفاقی، به سمت بالاتر از موقعیت فعلی خود می‌رود.

šābuhr ō aswārān guft kū, hēzag ō čāh abganēd ud āb āhanjēd.

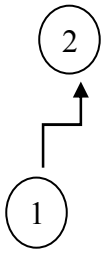
شاپور به سواران گفت که دلو را به چاه افکنید و آب بالا بکشید (کارنامه اردشیر بابکان، ۱۳۷۸، ۱۲: ۷).

az gāh abar āxist andar ō rawišn ēstād.

از جای برخاست و به راه افتاد (وزیدگی‌های زادسپرم، ۱۳۸۵: ۸: ۳).

در دو نمونه بالا، به ترتیب رخداد فعل حرکت به سوی بالا را نشان می‌دهند. در این فعل‌ها، مسیر حرکت به سوی بالاتر از جایگاه اولیه پیکر است و وقوع فعل، حرکت پیکر به سوی بالای زمینه را به تصویر می‌کشد. فعل‌های زیر نمونه‌هایی از همین قبیل هستند:

abar āxist (برخاستن)، abrāstan (بالا بردن)، āhixtan (بالا کشیدن)، ahrāftan (بلند کردن)، āxistan (بلند شدن)، āxēzīdan (بلند شدن)، abarāmadan (برآمدن خورشید) و wigrādan (برخاستن). طرح‌واره مربوط به این فعل‌ها به صورت زیر است:



طرح‌واره ۶

در رخداد این فعل‌ها، طرح‌وارهٔ فرارونده روی محور عمودی تصور می‌شود. در این موارد، به واسطهٔ تجربهٔ انسان از مشاهدهٔ پدیده‌هایی که در مسیر عمودی رو به بالا حرکت می‌کنند، تصوری در ذهن به وجود می‌آید که همان حرکت رو به بالا است.

گروه هفتم: حرکت پیکر به سوی جلوتر از زمینه

در این گروه از فعل‌ها، حرکتی رو به سوی جلوتر از جایگاه اولیه تداعی می‌شود. معمولاً پیکر فعال با اراده خود مسیری رو به جلو را انتخاب می‌کند.

ud gyān dranāy az xwēš mān gyāg ku franaft burzīhā.

در طول زندگی از خانه خویش به پیش می‌رفت (کتاب پنجم دینکرد، ۱۳۸۶: ۲: ۲).

در این مثال، فاعل غایب، ud (او)، پیکری است که در راستای مسیری جلوتر از جایگاه اولیه می‌رود.

در این فعل‌ها، حرکت آنها مسیری به سوی جلوتر از مکان اولیه است و فعل‌هایی هستند که حرکت پیکر رو به جلوی زمینه را نشان می‌دهند. نمونه‌های دیگری از این قبیل فعل‌ها عبارتند از: fraraftan (پیش رفتن)، frarāftan (پیش بردن) و wihēz (پیشروی کردن).

طرح‌واره این گروه فعل‌ها نیز مانند گروه دوم به صورت پیشرو است، ولی با این تفاوت که در نمونه‌های فارسی میانه و نو، هر دو تابع فعل نشانگر مسیر است.

گروه هشتم: گذر پیکر از زمینه اولیه و ورود به زمینه دیگر

در این گروه از فعل‌ها، پیکر در مسیر خود از زمینه‌ای عبور می‌کند و ممکن است

پس از عبور متوقف شود یا در زمینه جدید، حرکتی از نو شروع کند.

ud spandyād zanišn ō grāmīg-kard spōzēd,…

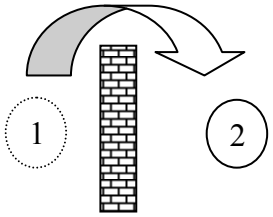
سپندیاد (اسفندیار) زند به گرامی رد کند (یادگار زریران، ۱۳۷۴: ۱۵: ۱۱۱).

u-š zardu(x)št padiš widard.

زردشت از آن گذشت (وزیدگی‌های زادسپرم، ۱۳۸۵: ۲۱: ۲).

در نمونه نخست، پیکر حاضر با ارادهٔ خود در حال عبور از زمینهٔ اولیه خود است. در نمونه دوم، پیکر یعنی زردشت از زمینه عبور کرده و به مکان جدیدی رسیده است.

در این فعل‌ها، مسیر حرکت به نوعی با عبور از جایگاه اولیه همراه است. همه این فعل‌ها، عبور پیکر از زمینه را به تصویر می‌کشد. فعل‌های ذیل نمونه‌های دیگری از این قبیل است: spōxtan ،ānāftan (رد کردن)، widārīhistan (گذشتن) و widaštan (عبور کردن). طرح‌واره زیر می‌تواند مسیر حرکت را به تصویر بکشد:



طرح‌واره ۷

طرح‌وارهٔ مسیری که این فعل‌ها تداعی می‌کنند، طرح‌وارهٔ گذر است. هر حرکتی به جز نقطهٔ مبدأ و نقطهٔ مقصد نیاز به گذر از نقاط میانی مختلفی در طول مسیر دارد. در این حالت، پیکر خود را در نقطه‌ای در میان مسیر حرکت پدیده‌ای در نظر می‌گیرد که عبور آن پدیده را از آن نقطه شاهد است. این تجربه و تجربه‌های مشابه از مشاهدهٔ عبور پدیده‌ای در حال حرکت از نقطه‌ای معین، تصوری را در ذهن وی پدید می‌آورد که همان گذر و عبور است. این تجربه، مشاهدهٔ گذر و حرکت از نقطه‌ای است که نه مبدأ حرکت است و نه مقصد حرکت.

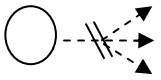
گروه نهم: تغییر مسیر پیکر

در این گروه از فعل‌ها، پیکر مسیرهای مختلفی را تجربه می‌کند و به جهت جدیدی تمایل پیدا می‌کند.

ōy kē xwadāy mard aziš āzard ēstēd wāšt.

از آن کسی که خدای مرد و سرور از او آزرده شده است، برگشت (زند بهمن یسن، ۱۳۸۵: ۱۲: ۱).

در این فعل‌ها، پیکر در مسیر، نوعی تغییر جهت را تجربه می‌کند و شامل فعل‌هایی می‌شود که در آنها، تغییر مسیر پیکر در حرکت همراه با تغییر جهت است. این فعل‌ها بیانگر تغییر جهت پیکر در زمینه هستند. نمونه‌های دیگر آن عبارتند از: pēčīdan (پیچیدن) و waštan (منحرف شدن، گشتن). طرحواره زیر را می‌توان برای رخداد چنین فعل‌هایی تصور کرد:



طرحواره ۸

طرحواره حرکتی این نمونه‌ها به صورتی است که پیکر، مسیری را در حال طی کردن بوده و آن را ادامه نداده و به مسیر دیگری تغییر جهت داده است. در این صورت می‌توان گفت که در این طرحواره، انسان تغییری را می‌پذیرد یا تغییری را در پدیده‌های جهان خارج مشاهده و درک می‌کند که این تجربهٔ جسمانی یا مادی از مشاهده و درک تغییر فیزیکی، طرحواره‌ای را در ذهن انسان شکل می‌دهد که طرحوارهٔ تغییر نامیده می‌شود.

گروه دهم: طی مسیرهای متنوع پیکر

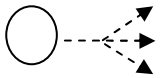
در این گروه از فعل‌ها، مسیرهای چندگانه به اطراف زمینه جاری تداعی می‌شود.

fradom ān ī setabr pargand.

Fradom ān ī setabr pargand.

نخست، [آنکه] بزرگتره را بپراکند. (وزیدگیهای زادسپرم، ۳ : ۵۶)

در این موارد، حرکت در چند مسیر مختلف تجربه می‌شود و مسیرهای چندگانه پیکر از یک نقطه شروع واحد را به تصویر می‌کشند. نمونه‌های دیگری از این قبیل عبارتند از: rēxtan (پاشیدن)، pargandan (پخش کردن) و srawēnīdan (انتشار دادن). طرحواره زیر را می‌توان برای این فعل‌ها تصور کرد:



طرح‌واره ۹

طرح‌وارهٔ مسیری که این فعل‌ها تداعی می‌کنند، طرح‌وارهٔ انتشار نامنظم در جهت‌های مختلف است.

گروه یازدهم: حرکت پیکر رو به عقب زمینه

در این گروه از فعل‌ها، پیکر در موقعیتی قرار گرفته و با رخداد فعل حرکتی، جایی دورتر ولی عقب‌تر از آن به تصویر کشیده می‌شود.

ud tan ka murd … ud abāz raft (girift)

و تن چون بمیرد ... از همه جای پشت کند (برگرداند). (کتاب پنجم دینکرد، ۲۴ : ۱۹)

در این فعل‌ها حرکت به سوی جایگاهی عقب‌تر از موقعیت فعلی روی زمینه صورت می‌گیرد. در این فعل‌ها، عقب رفتن از جایگاه اولیه به تصویر کشیده می‌شود. نمونه‌های دیگر از این فعل‌ها عبارتند از: abāzraftan (عقب رفتن) و pušt šudan (عقب‌نشینی کردن). تابع مسیر در این نمونه‌ها با قید قبل از فعل مسیر را نشان می‌دهد. طرح‌واره گروه سوم را می‌توان برای این نمونه‌ها در نظر گرفت.

در رخداد این نوع فعل‌های حرکتی، طرح‌وارهٔ محور افقی و طرح‌وارهٔ پسرو مانند گروه سوم قابل تصور است، با این تفاوت که در گروه سوم، فعل‌ها همگی فعل‌محورند، در حالی که در نمونه‌های این گروه، مسیر فعل‌ها با تابع نشان داده می‌شود.

گروه دوازدهم: نزدیکی پیکر به زمینه

در این گروه از فعل‌ها، حرکت با قصد کم شدن مسیر صورت می‌گیرد.

[zanē] … ka pad nazdīk šud ī ātaxš nišīnēd, wināh čand?

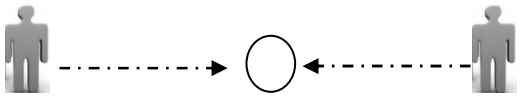
[زنی]... اگر به آتش نزدیک شود و بنشیند، گناهش چقدر است؟ (روایت آذر فرنبغ، ۱۳۸۴: ۱۳۲).

در این فعل‌ها، حرکت در جهتی است که فاصله تا زمینه کم شود و هدف رخداد این فعل، طی مسیر برای رسیدن یا کمتر کردن فاصله تا زمینه است. در این گروه، مسیر حرکت پیکر و جهت حرکت به سوی نزدیک‌تر شدن به زمینه است. نمونه‌های زیر

فعل‌هایی از این قبیل را به تصویر می‌کشد:

nazdīk šudan (نزدیک شدن)، frāz raftan (جلو رفتن) و frāz madan (فراز آمدن).

طرح‌واره تصوری این قبیل فعل‌ها به صورت زیر است:



(۲) یا (۲) **طرح‌واره ۱۰**

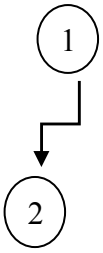
گروه سیزدهم: حرکت پیکر به صورت فرورونده و رو به پایین زمینه

در این گروه، مسیر حرکت پیکر رو به پایین است. مانند:

pad ēn gōwiš stard būd, … ōbast.

با این گفتار بیهوش شد و... افتاد (وزیدگی‌های زادسپرم، ۱۳۸۵: ۱: ۲۴).

وقوع فعل در جهتی است که پیکر را پایین‌تر از جایگاه اولیه خود به تصویر می‌کشد. نمونه‌های دیگری از این فعل‌ها عبارتند از: kaftan (افتادن)، ōbastan (نازل آمدن)، wārīdan (باریدن)، waštan (نزول کردن باران) و wištān (فروریختن). طرح‌واره مربوط به این قبیل فعل‌ها را می‌توان به صورت زیر تصور کرد:



طرح‌واره ۱۱

در این نمونه‌ها، طرح‌واره روی محور عمودی و به صورت فرو رونده است. به واسطهٔ تجربه انسان از مشاهدهٔ پدیده‌هایی که در مسیر عمودی رو به پایین حرکت می‌کنند، تصوری در ذهن وی پدید می‌آید که همان حرکت رو به پایین است و از این‌رو طرح‌وارهٔ فرو رونده تصور می‌گردد.

گروه چهاردهم: حرکت پیکر به سوی پشت زمینه و مخفیانه

در این گروه از فعل‌ها، حرکت به سوی پشت سر زمینه و غیر آشکار است.

tazēd pad čihil rōz be ayābēd.

و بتازد در چهل روز پیرامون آن را بیابد. (وزیدگیهای زادسپرم، ۳ : ۱۳)

در این گروه، رخداد فعل با حرکت کردن پیکر اصلی به دنبال پیکر دیگری به صورت مخفیانه و برخلاف میل پیکر دوم است. در این موارد، مسیر پیکر اصلی تابع مسیر پیکر جلوتر است. نمونه‌های دیگری از این فعل‌ها عبارتند از: tāxtan (تعقیب کردن) و pazdēnīdan (پیگیری کردن).

طرح‌واره مربوط به این گروه مانند گروه سوم و یازدهم، حرکت پیکر به سوی پشت سر زمینه را تداعی می‌کند.

گروه پانزدهم: حرکت پیکر به سوی پشت زمینه به همراهی پیکری دیگر

در این گروه مانند گروه چهاردهم، رخداد فعل با حرکت کردن پیکر اصلی به دنبال پیکره دیگری است.

u-š guft kū-m pad dah sāl mard-ē hāxt.

[زردشت] بدو گفت که در ده سال یک مرد به من ایمان آورد (منصوری، ۱۳۸۴: WZ: 24, 2).

u-š pad ahunawar si ēwēnag awiš nimūd.

سه ویژگی را به اهونور نشان داد (وزیدگی‌های زادسپرم، ۱۳۸۵: ۱: ۱۳).

در این گروه برخلاف «تعقیب کردن»، پیکر اصلی به صورت آشکارا و با میل پیکر دوم به دنبال آن حرکت می‌کند. نمونه‌های دیگری از این فعل‌ها عبارتند از: hāxtan (راهنمایی کردن، گرویدن، پیروی کردن) و nimudan (راه نشان دادن). در طرح‌واره متداعی در این موارد نیز مسیر پیکر اصلی تابع مسیر پیکر جلوتر است.

تابع در زبان‌های فارسی میانه و نو

چنان‌که پیشتر گفته شد، تابع عنصر وابسته‌ای است که به همراه فعل‌های مسیرنما می‌آید تا جهت حرکت پیکر را نشان دهد. برای تفکیک بیشتر تابع‌ها از فعل‌های حرکتی و نحوهٔ مسیرنمایی آنها، جدول زیر آورده شده است تا نمونه‌هایی از تابع در هر دو زبان را نشان دهد.

جدول ۱ - تابع‌های پربسامد فارسی میانه

تابع	مثال
abāz (باز)	abāz waštan (بازگشتن)
abar (بر)	abar āmadan (برآمدن خورشید)
pahi (فرو)	pahi kāftan (فرو کوفتن)
frōd (بر)	frōd wāštan (برگشتن)
andar (داخل)	andar šudan (داخل شدن)
fra (پیش)	fra nāftan (پیش بردن)
pušt (عقب)	pušt šudan (عقب کشیدن)
frāz (جلو)	frāz raftan (جلو رفتن)

جدول ۲ - تابع‌های مسیر در زبان‌های فارسی نو

تابع	مثال
بر	برگشتن
در	درآمدن
پایین	پایین رفتن
آن طرف/ این طرف	آن طرف/ این طرف رفتن
بالا	بالا رفتن
پایین	پایین رفتن
کنار	کنار رفتن
در	درآمدن
باز	بازگشتن
فرا	فرارفتن
فرو	فرو رفتن
پس	پس آوردن
پیش	پیش آوردن

ارائهٔ آمار

همان‌طور که گفته شد، پیکره حاضر به جمع‌آوری فعل‌های حرکتی فارسی میانه و

معادل آنها در متون مختلف پرداخته است. توزیع فراوانی و درصد فعل‌های تابع‌محور و فعل‌محور در دوره در جدول زیر به تفکیک آورده شده است. مبنای مطالعه، ۱۰۳ فعلی بوده که از متون یادشده جمع‌آوری شده است.

جدول ۳- توزیع فراوانی نسبی فعل‌های فارسی میانه و نو برحسب نحوه بیان رویداد حرکتی

دوره	فراوانی نمونه‌های فعل‌محور	درصد فراوانی	فراوانی نمونه‌های تابع‌محور	درصد فراوانی
فارسی میانه	۷۹	٪ ۷۷	۲۴	٪ ۲۳
فارسی نو	۶۴	٪ ۶۲	۳۹	٪ ۳۸
تعداد کل بر مبنای ۱۰۳ فعل جمع‌آوری شده است				

همان‌طور که جدول ۳ نشان می‌دهد، ۷۷ درصد فعل‌های فارسی میانه در تحلیل حاضر، از تابعی برای بیان مسیر حرکت خود استفاده نکرده‌اند و خود فعل مسیر را نمایش می‌دهد و ۲۳ درصد ساخت‌های تحلیل‌شده از مواردی هستند که تابع در به تصویر کشیدن مسیر در آنها دخالت دارد. همچنین معادل فارسی نو این فعل‌های بررسی‌شده در فارسی میانه، نشان می‌دهد که در ۶۲ درصد موارد، نحوه حرکت در ستاک فعل واژگانی می‌شود. درصد محاسبه‌شده نیز بر اساس فراوانی نسبی ۱۰۳ فعل یادشده در پیکرهٔ تحلیل است.

نتیجه‌گیری

طبق آرای زبان‌شناسان شناختی، میان زبان‌شناسی هم‌زمانی و درزمانی پیوند دائمی وجود دارد. همواره ما تجربیاتی را در جهان خارج به دست می‌آوریم و در نتیجه تصوری از آنچه تجربه کرده‌ایم، در ذهن ما نقش می‌بندد و مقوله‌بندی‌های ما حاصل همان نوع تجربه‌ای است که کسب کرده‌ایم. چنان‌که گفته شد، حرکت به عنوان موضوعی مشترک در همه زبان‌ها مطرح می‌شود و مسیر، اصلی‌ترین جزء حرکت است. حال آنکه در زبان‌های مختلف، این رویداد به صورت‌های متفاوتی بیان می‌گردد.

بر اساس الگوهای واژگانی‌شدگی تالمی (۲۰۰۰)، زبان‌ها بسته به آنکه شیوه و مسیر حرکت را در ستاک فعل یا تابع‌های آن رمزگذاری کنند، به دو ردهٔ فعل‌محور و تابع‌محور تقسیم می‌شوند.

نتایج پژوهش حاضر می‌توان اینگونه بیان کرد که از میان مؤلفه‌های رویدادهای حرکتی از دیدگاه تالمی، آنچه در هر دو دوره زبانی همواره ذکر می‌شود، بیان مسیر و اغلب پیکر است؛ در حالی که شیوه حرکت، کمتر ذکر می‌شود و در دوره فارسی نو تمایل بیشتری برای استفاده از تابع برای بیان شیوه حرکت است.

افزون بر این می‌توان گفت گرایش به فعل‌محوری در دوره زبانی فارسی میانه بیش از دوره زبانی فارسی نو است. همچنین تنوع تابع‌ها در فارسی نو بیش از تنوع آنها در فارسی میانه است. در پژوهش حاضر با استفاده از متن‌های برجای‌مانده از آثار فارسی میانه، مسیر حرکت به نمایش درآمده است. تحلیل داده‌های این پژوهش نشان می‌دهد که فارسی میانه هنگام بازگویی رویدادهای حرکتی، در بیشتر موارد مسیر حرکت را در ستاک فعل‌های مسیرنما ادغام می‌کند و آنها را همراه یا بدون تابع‌های مسیر به کار می‌گیرد. در موارد کمتری، مسیر حرکت فعل از طریق پیش‌اضافه یا پس‌اضافه دیگری بیان شده است. به این ترتیب تا آنجا که رمزگذاری مسیر در ستاک فعل یا تابع مورد نظر است، زبان فارسی میانه در ردهٔ زبان‌های فعل‌محور جای می‌گیرد؛ در حالی که فارسی نو، روشی بینابینی دارد و از هر دو روش بهره می‌گیرد.

علاوه بر این جهت حرکت به سوی داخل زمینه و جهت حرکت به سوی دور از زمینه، بیشترین بسامد را در هر دو دوره دارد. سایر مسیرها در متن‌ها کم یافت شده است.

پی‌نوشت

۱. در کار آنها قمر معادل satellite آورده شده و در مقاله حاضر از تابع برای معادل استفاده شده است.

منابع

ایمیدان، آذرباد و آذربد مهرسپندان (۱۳۹۴) بررسی دینکرد ششم، ترجمه مهشید میرفخرایی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

فرنبغ دادگی (۱۳۶۹) بندهش، ترجمه مهرداد بهار، تهران، توس. بنیاد فرهنگ ایران.

پشتوان، حمیده و دیگران (۱۳۹۴) «بازنمود رویدادهای حرکتی در گفتار روایی کودکان فارسی‌زبان در نگرش شناختی»، دوماهنامه جستارهای زبانی، شماره ۳ (پیاپی ۲۴)، صص ۱۹-۴۰.

حامدی شیروان، زهرا و شهلا شریفی (۱۳۹۳) «بررسی رده‌شناختی مقولهٔ «قمر» در ساخت رویدادی افعال حرکتی در زبان فارسی»، دوماهنامه جستارهای زبانی، شماره ۲ (پیاپی ۱۸)، صص ۷۱- ۸۸.

روایت آذرفرنبغ (۱۳۸۴) به کوشش حسن رضایی باغ‌بیدی، تهران، مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

زند بهمن یسن (۱۳۸۵) تصحیح محمدتقی راشد محصل، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ارداویرافنامه (۱۳۷۲) ترجمه و تحقیق فیلیپ ژینیو و ژاله آموزگار، تهران، معین، انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

صبوری، نرجس بانو (۱۳۹۰) پزشکی به روایت کتاب سوم دینکرد، تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

کارنامه اردشیر بابکان (۱۳۷۸) به کوشش بهرام فره‌وشی، تهران، دانشگاه تهران.

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

مسگرخویی، مریم (۱۳۹۲) «بازنمود مسیر در افعال حرکتی فارسی»، دستور، ویژه‌نامه فرهنگستان زبان و ادب فارسی، جلد نهم، تهران، نامه فرهنگستان، صص ۷۴-۹۲.

منصوری، یدالله (۱۳۸۴) بررسی ریشه‌شناختی فعل‌های زبان پهلوی (فارسی میانه زردشتی) تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

نجفیان، آرزو و رضا حیدری‌زادی (۱۳۹۴) «واژگانی شدن مفاهیم تجربی - حرکتی در ریشه یا مدار افعال زبان فارسی، تحلیلی بر مبنای مدل شناختی تالمی»، سومین همایش ملی زبان‌شناسی و آموزش زبان فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد.

وزیدگی‌های زادسپرم (۱۳۸۵) تصحیح محمدتقی راشد محصل، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

یادگار زریران (۱۳۷۴) تصحیح یحیی ماهیار نوابی، تهران، اساطیر.

Berman, R, & D, I, Slobin (1994) Relating Events in Narrative, A Crosslinguistic developmental Study, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates.

Cifuentes Férez, P (2008), Motion in English And Spanish, A Perspective from Cognitive Linguistics, Typology and Psycholinguistics, Ph.D, Dissertation, University de Murcia.

Croft, W (1990) Typology and Universals, Cambridge University Press.
Croft, W, and D.A, Cruse (2003) Cognitive Linguistics, Cambridge, Cambridge University Press.
Evans, V, & M, Green (2006) Cognitive Linguistics, Edinburgh, Edinburgh University Press.
Geeraerts, D (1999) Diachronic Prototype Semantics, Berlin, Mountain de Gruyter.
Shibatani, M and T, Bynon (1995) Approaches to Language Typology, Oxford University Press.
Slobin, D.I. (2000) Verbalized events: A dynamic approach to linguistic relativity and determinism. In S. Niemeier & R. Dirven (Eds.), Evidence for linguistic relativity (pp. 107–138). Amsterdam: John Benjamins.
Slobin, D.I. (2003) Language and thought online: Cognitive consequences of linguistic relativity. In D. Gentner & S. Goldin-Meadow (Eds.), Language in mind: Advances in the study of language and thought (pp. 157–191). Boston, MA: The MIT Press.
Talmy, L (1985) Lexicalization Patterns, Semantic Structure in Lexical Forms, In, T, Shopen (Ed.), Language Typology and Syntactic Description, Vol, 3, Grammatical Categories and Lexicon (pp, 57-149) New York, Cambridge University Press.
---------- (1991) Path to realization, A typology of event conflation, Berkeley Linguistic Society 17, 480-519.
---------- (2000) Toward a cognitive semantics, 2 Vols, Cambridge, Mass., MIT-Press.