بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره شصت و چهارم، بهار ۱۴۰۱

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

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

هیئت تحریریه

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

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

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

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

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
صندوق پستی ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: literature.ac.ir@gmail.com *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir
فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۵۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی- پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

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

نحوه ارائه مقاله

- مقاله علمی- پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع 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

✍ **رخش؛ اسبِ واگذارشدهٔ گرشاسپ به رستم** ۱

سعید شهروئی/ ابراهیم محمدی/ سید مهدی رحیمی

✍ **ادبیات فراتر از جهانِ صفر و یک؛ بررسی ادبیات از دیدگاه منطق فازی**..... ۲۱

زهره کافی/ امیرحسین مدنی

✍ **تحلیل تطبیقی شعر و نقاشی عصر صفوی با تکیه بر آرای هنری رماک** ۵۱

مراد اسماعیلی

✍ **تحلیل نشانه‌شناختی بحران هویت و زیست زنانه در رمان «ودیگران» از محبوبه میرقدیری**..... ۸۳

سپیده سیدفرجی/ فرهاد طهماسبی/ رقیه صدرایی

✍ **پیکربندی زمان و روایت در رمان «اسفار کاتبان» نوشته ابوتراب خسروی** ۱۰۹

پروین سلاجقه

✍ **بررسی خاستگاه‌ها و راه‌های غلبه بر اضطرابِ منزلت در رمان «کتاب خَم» از علیرضا سیف‌الدینی**.... ۱۳۷

ایوب مرادی/ علی جمشیدی

داوران این شماره

دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)

دکتر حکیمه دبیران/ استاد دانشگاه خوارزمی

دکتر مجتبی منشی‌زاده/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)

دکتر ناصر نیکوبخت/ استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس

دکتر زهرا پارساپور/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر سهیلا فرهنگی/ دانشیار دانشگاه پیام نور

دکتر رضا صادقی شهپر/ دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان

دکتر سهیلا صلاحی‌مقدم/ دانشیار دانشگاه الزهرا(س)

دکتر ایوب مرادی/ دانشیار دانشگاه پیام نور

دکتر عبدالله آلبوغبیش/ استادیار دانشگاه علامه طباطبائی

دکتر سارا چالاک/ استادیار دانشگاه آازد اسلامی واحد تهران شرق

دکتر غلامرضا حسین‌پور/ استادیار پژوهشکده امام خمینی و انقلاب اسلامی

دکتر سیده نرگس رضایی / استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر زینب صابر/ استادیار دانشگاه هنر اصفهان

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

دکتر ابراهیم ظاهری عبده وند/ استادیار دانشگاه شهرکرد

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصتو چهارم، بهار ۱۴۰۱: ۲۰-۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

رخش؛ اسبِ واگذارشدهٔ گرشاسپ به رستم

سعید شهروئی*
ابراهیم محمدی**
سید مهدی رحیمی***

چکیده

در این نوشتار، به روش بازکاوی متن و با شیوهٔ تطبیقی، همسانی رستم و گرشاسپ از دید ویژگی تنانه و کالبدینهٔ اسبان آن دو پهلوان بررسی و تحلیل می‌شود. رستم پس از ستاندن جهان‌پهلوانی، در برابر افراسیاب که سپاهی انبوه برای تازش به ایران‌شهر گسیل داشته، درمی‌ایستد؛ اما برای ایستادگی در برابر تورانیان و پای‌گذاری به نبردگاه، دو چیز از زال می‌خواهد: یکی گرز و دیگری اسب. زال نیز نخست گرز نیای خود، گرشاسپ پهلوان را که به سام رسیده بود، به تهمتن می‌دهد و سپس با گردآوردن گله‌های بسیار از اسبان، زمینه را برای گزینش اسبی درخور و فراسویی برای تهمتن فراهم می‌آورد. رستم از میان اسبان گوناگون، اسبی میان‌لاغر برمی‌گزیند. درنگ در معنی نام گرشاسپ و فرادید نهادن همانندی‌های بسیار میان او و رستم، همچون زاده شدن از پهلوی مادر، همسانی در برخورد با آتش، فروافتادن در جایی گود، نبرد همسان با اکوان و گندرَو و... این انگاره را سامان می‌دهد که گرشاسپ که به معنی دارندهٔ اسب لاغر است، در گذر اسطوره به حماسه، افزون بر گرز خویش، اسبِ میان‌لاغر خود را در حماسهٔ ملی به تهمتن وا می‌گذارد و بدین‌گونه رخش، یادگاری می‌تواند بود از بخش «کِرِس» یا «کرش» در نام «گرش‌اسپ» که به معنی اسب نزار است.

واژه‌های کلیدی: رستم، گرشاسپ، رخش، پیوند شخصیتی و ادبیات حماسی.

---

* دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، ایران s.shahrouei@birjand.ac.ir
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران Emohammadi@birjand.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران smrahimi@birjand.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

جانوران اسطوره‌ای در حماسه‌ها، نمادینه‌هایی از اندیشه‌ها و نگرش‌های گوناگون مردمان کهن‌اند که بار برخی پندارهای اسطوره‌ای را به دوش می‌کشند و هر کدام بر بنیاد ویژگی‌های تنانه یا گیتیک خود، به گونه‌ای از خویشکاری یا خویشکاری‌های ویژه در پهنهٔ اسطوره و حماسه می‌رسند و هرگاه این زمینه از هستی آنان با شخصیت پهلوان و بنیان آرمانی وی درآمیزد، رازوارانه‌تر می‌شود. از میان جانوران گوناگون، «اسب، پرکاربردترین نمادینهٔ جانوری است که مثل همهٔ عناصر غیر انسانی جهان اساطیر، صاحب هویت انسانی شده است» (قائمی و یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۰). خویشکاری اسبان در داستان‌های اسطوره‌ای تا بدان پایه است که «آنها را باید نه جانورانی انسان‌گونه که بخش‌هایی از وجود فرافکنی شدهٔ انسان برتر (قهرمان) به شمار آورد» (همان: ۲۳).

در شاهنامه، پیوند و همراهی اسبان را با پادشاهان و پهلوانان، باید در پیوند با آرمان و خویشکاری فراداستانی دارندگان آنان بازکاوید و گزارد. «در فرهنگ و بینش پهلوانی، اسب، کارکرد و ارزشی ناگزیر و بنیادین دارد و پیوند آن با پهلوان آنچنان تنگ و ساختاری و اندام‌وار است که پاره‌ای از پیکر وی شمرده می‌شود و پهلوان اگر سوار نباشد، پهلوانی بونده و بآیین نمی‌تواند بود. هم از این‌روست که در زبان و ادب پارسی، واژهٔ سوار تنها در معنی کسی که بر اسب برمی‌نشیند و پیاده نیست، به کار نمی‌رود. سوار، کنایه از دلیر و جنگاور نیز هست» (کزّازی، ۱۳۸۸: ۴۲). یاری‌رسانی اسب به پادشاه یا پهلوان و یگانگی آرمان آنان، بخشی از اسطورهٔ قهرمان است. اسبان گاه همچون نگهبان یا پشتیبانی آسمانی و مینوی، پهلوان یا شاه را یاری می‌دهند. گذراندن فریدون از دریا و نیز آگاه کردن رستم از تازش اژدها در خوان سوم، نمونه‌هایی از یاریگری اسبان اسطوره است که باید بنیاد رازوارانهٔ آنها را بازجست تا پیام نهفته در داستان دریافتنی گردد. در اسطورهٔ قهرمان، «قدرت‌های پشتیبان یا نگهبانان، ناتوانی اولیهٔ قهرمان را جبران می‌کنند و وی را قادر می‌سازند عملیات خود را که بدون یاری گرفتن از آنها نمی‌تواند انجام دهد، به سرانجام برساند» (یونگ، ۱۳۹۲: ۱۶۴).

بدین‌گونه اسب پهلوان، بخشی جدایی‌ناپذیر و هم‌آرمان از هستی پهلوان است که در پیکر جانوری درپیوسته بدو، از آغاز تا پایان زندگی، سوار خویش را نیرو می‌بخشد و او را

از دشواری‌ها و نبردهای مرگ‌بار، پیروزمندانه به در می‌آورد. ناصرخسرو در بیتی، اهمیتِ برنشین (مرکب) را در بالا بردن جایگاه دارندهٔ آن، اینگونه یادآوری می‌کند:

اگـر اشـتر و اسـب و اسـتر نباشـد کجـا قهرمـانی بـود قهرمـان[1] را

(ناصرخسرو، ۱۳۸۷: ۱۰)

در شاهنامه و حماسهٔ ملی، پیوستگی پهلوان یا پادشاه با اسب تا بدان‌جاست کـه در نام‌گذاری‌ها نیز از اسب بهره می‌جسـته‌انـد. پهلوانـان و پادشـاهانی همچـون گرشاسـپ، گشتاسپ، لهراسپ و شیدسپ و... از این گونه‌اند. حتی در میان شخصیت‌های گجسته یا گجسته‌شدهٔ حماسهٔ ملی نیز برخی همچون ارجاسپ و دهاک (بیوراسب) از ایـن هنجـار نام‌گذاری بهره گرفته‌اند. اینکه میان بنیـاد اسـطوره‌ای ایـن شخصـیت‌هـا و اسـب، چـه پیوندی نهفته است، خود به پژوهشی گسترده نیازمند اسـت. مـی‌توانـد بـود کـه بنیـانِ کرداری و خویشکاری اسب، بخشی مهم از اندیشهٔ اسطوره‌پردازانی را نشان می‌دهـد کـه اسب را نه چونـان جـانوری در پیونـد بـا زنـدگی اجتمـاعی و کاربردهـای پراهمیـت آن می‌دیدند و می‌پنداشتند، که بازگوی خویشکاری آن جـانور در نبـرد بـا پتیـاره‌ای ازلـی به‌ویژه اژدها برمی‌شمردند؛ زیرا «اولین معنای اساطیری نماد اسب، نقشـی اسـت کـه در نمادینگی حیات مادی و گیتیانه (با مظهر آب) در مقابل حیات روحانی و آسـمانی دارد» (قائمی و یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۳) و شاید از همین‌رو است که گـاه پهلـوان بـدون بهـره‌گیـری از اسب نمی‌توانسته است اژدها یا پتیاره‌ای را که مایهٔ خشک‌سـالی بـوده اسـت، فروافکنـد (شهرویی، ۱۳۹۶: ۴۷).

در حماسهٔ ملی، گاه اسبانِ پهلوانان یا شاهان، به یکدیگر واگذار می‌شود. برای نمونـه شبرنگ، اسب سیاوش، به کیخسرو می‌رسد. درنگ در همانندی اسبان یا یگانگی آرمـان شخصیتی آنان نشان می‌دهد که سواران آنان نیز پیوندهایی شخصیتی می‌توانند داشـت. در میان پهلوانان حماسهٔ ملـی، شخصـیت رسـتم و گرشاسـپ در پیونـد بـا یگـانگی یـا همسانی اسبان آنان سنجیدنی است. همانندی‌های گرشاسپ و رستم همواره انگارهٔ یکی بودن آنان را سامان می‌دهد. همانندی‌هایی همچون بزرگ‌ترین پهلـوان بـودن، نبـرد بـا دشمنان آب و فراوانی، زایش همسان از پهلوی مادر، فروافتادن در جـایی گـود و بیـرون رفتن از حماسهٔ ملی، رویارویی ناخواسته با آتش و بسیاری همسانی‌هـای دیگـر، همـواره انگارهٔ پیوند شخصیتی رستم و گرشاسپ را استوار مـی‌کنـد. اگـر رسـتم یکسـره همـان

گرشاسپ پهلوان نباشد که تنها نامش دیگرگون شده، دست‌کم می‌توان او را گونهٔ نوتر آن پهلوان کهن دانست که بسیاری از ویژگی‌های اسطوره‌ای داستان و شخصیت گرشاسپ را بازتاب می‌دهد. در این جستار، همانندی تهمتن و گرشاسپ در داشتن اسبی ویژه و هم‌پیکر نشان داده می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

مهرداد بهار، تهمتن را پهلوانی سکایی دانسته که بسیاری از ویژگی‌های کرساسپ اوستایی و دیگر پهلوانان حماسهٔ ملی بدو واگذار شده است (بهار، ۱۳۹۸الف: ۴۸). کزّازی و خالقی مطلق به تأثیر داستان و شخصیت گرشاسپ بر سرگذشت رستم اشاره کرده‌اند (کزازی، ۱۳۸۸: ۴۷؛ خالقی مطلق، ۱۳۶۷: ۳۸۲-۴۱۶). سرکاراتی در جستاری با نام «رستم، یک شخصیت تاریخی یا اسطوره‌ای؟»، نخست دیدگاه پژوهشگرانی همچون مارکوارت[1]، فون اشتاکل برگ[2]، هوسینگ[3]، ویکندر[4] و مولـه[5] را که پنداشته‌اند رستم گونهٔ حماسی گرشاسپ اسطوره‌ای است، بازگو کرده، سپس بر پایهٔ ناهمسانی‌هایی میان گرشاسپ و رستم، انگارهٔ یکی بودن آنان را پذیرفتنی ندانسته است (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۸-۲۹). این دیدگاه سرکاراتی در پژوهشی با نام «رستم، شخصیتی اسطوره‌ای یا حماسی؟» بررسی و نقد شده و با نشان دادن همانندی‌هایی میان گرشاسپ، تهمتن و زال، انگارهٔ پیوند رستم و گرشاسپ تکرار شده است (شهرویی، ۱۳۹۴: ۱۳۲-۱۳۳).

قائمی و یاحقی در جستاری به جایگاه اسب چونان پرکاربردترین نمادینهٔ جانوری در شاهنامه اشاره کرده‌اند و بدین برداشت رسیده‌اند که از میان اسبان گوناگون، رخش، بیشترین پیوند ژرف‌ساختی را با سوار خویش دارد (قائمی و یاحقی، ۱۳۸۸: ۹-۲۶). کزّازی در جستار «رخش و آذرگشسب» با واکاوی رنگ و پیکر رخش، بدین انگاره رسیده که اسب رستم با رنگ بور و آتشین خود یادگاری است از آذرگشسب، آتش جنگاوران در حماسهٔ ملی (کزّازی، ۱۳۸۸: ۴۱- ۴۸).

1. Marquart
2. Von Stackelberg
3. Hüsing
4. Wikander
5. Molé

در میان پژوهش‌های بسیار دیگری که دربارهٔ خاندان تهمتن و اسب وی انجام شده است، تاکنون دیدگاهی دربارهٔ یکی بودن اسب رستم و گرشاسپ به دست داده نشده است. در این جستار بر پایهٔ ابیاتی در شاهنامه و گرشاسپنامه، پیوند و همسانی رخش رستم با اسب گرشاسپ، چونان نکته‌ای نویافته بررسی می‌شود.

گرشاسپ؛ دارندهٔ اسب لاغر

نکته‌ای که می‌تواند شخصیت رستم را به گرشاسپ پیوند بزند، نام گرشاسپ است. این نام «مرکب از دو جزء: اول keresa به معنی لاغر، جزء دوم aspa همان اسب فارسی است (تبریزی، ۱۳۴۲، ج۳: ۱۷۹۵). معنی این نام که «در اوستا، کِرِساسپه و در سانسکریت، کرشاشَوه بوده، در هر دو زبان اوستایی و سانسکریت، کسی است که اسب لاغر دارد» (کزّازی، ۱۳۸۶، ج۱: ۳۶۵). اما آنچه شگفت می‌نماید و به پرسمانی بنیادین می‌ماند این است که لاغر و نزار بودن اسب پهلوان به‌هیچ‌روی زیبندهٔ گردی ارجمند و یلی تنومند همچون گرشاسپ نیست. لاغری اسب گرشاسپ و تنومندی پهلوان، گونه‌ای ناسازواری پدید می‌آورد؛ زیرا بر پایهٔ بازگفت‌های حماسی، «پهلوانان نامدار، اسبانی نامدار نیز می‌باسته‌اند داشت. شگرفی و والایی پهلوان، والایی و شگرفی اسب او را در پی می‌آورده است. به همان اندازه که پهلوان از دیگر پهلوانان فزون‌تر و فراتر بوده است، اسب وی نیز بر اسبان دیگر فرایی و فزونی می‌داشته است» (همان، ۱۳۸۸: ۴۳). بر این پایه، پرسشی که پدید می‌آید این است که چرا پهلوانی مانند گرشاسپ، اسبی نزار داشته است؟

گرشاسپ که در گذر روزگار برخی کارکیایی‌های خود را به نریمان و سام می‌دهد، پهلوانی است یگانه که بر پایهٔ گزارش گرشاسپنامه، در هیچ آوردگاهی، افکنده و زبون نیست (اسدی طوسی، ۱۳۸۹: ۴۴). آنچه در برخی متون حماسی دربارهٔ گرشاسپ و اسب او بازگو شده، برخلاف آنچه در نام وی بازتافته، نشان‌دهندهٔ چیرگی پهلوان در سوارکاری و نیز ارجمندی و تیزپویی اسب اوست. در گرشاسپنامه چندین بار از اسب پهلوان سخن گفته شده و همواره آن باره در تندپویی و توانایی ستوده شده است. هرچند اسدی طوسی در بسیاری از بیت‌ها، اسب پهلوان را «شبرنگ» نامیده، برنام‌هایی همچون «بور

چوگانی»، «سمند» و «چرمهٔ گرم‌خیز» را نیز بدو ویژه داشته است (اسدی‌طوسی، ۱۳۸۹: ۷۱، ۷۳، ۷۷، ۹۰ و ۹۴).

از دید رنگ‌شناسی اسبان، هر کدام از این برنام‌ها، بازگوکنندهٔ رنگی دیگرسان با شبرنگ است؛ چه بور، اسبی است سرخ‌رنگ (معین، ۱۳۸۸: ذیل واژه بور)؛ سمند، اسبی است زردگون (همان: ذیل واژه سمند) و چرمه، اسبی سپید است (همان: ذیل واژه چرمه). بدین‌گونه هیچ‌کدام از رنگ‌هایی که اسدی برای اسب گرشاسپ بازگفته، همسان و همخوان نیست. اما بر روی هم در سرتاسر گرشاسپنامه، اسب پهلوان، باره‌ای است ارجمند، پرتوان و بهین که در یگانگی و فرایی به سوار خویش می‌ماند. در سامنامه نیز گرشاسپ (سام)، اسبی تندپوی و شایسته دارد:

سواری چو آتش بر اسبی چو باد که چون او به مردی ز مادر نزاد

(سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۵۲)

با درنگ در معنی نام گرشاسپ و ویژگی‌های اسب او، پرسشی که پدید می‌آید این است که چرا آن پهلوان با آنکه اسبی سرآمد و یگانه دارد، نامش به معنی «دارندهٔ اسب نزار» است؟ پاسخی که بدین ناسازواری می‌توان داد این است که دارندهٔ اسب لاغر، یکسره اسبی نزارپیکر و کم‌توان نداشته است؛ بلکه ویژگی نزاری و لاغری از گونهٔ مجاز ادبی، تنها به معنی نزاری میان یا باریک‌میانیِ اسبی تنومند است. در این برداشت، نزار به معنی لاغر و باریک، جزئی از پیکر اسب است و در پیوند با کمرگاه جانور. بدین‌گونه «دارندهٔ اسب نزار» یعنی دارندهٔ اسب میان‌باریک و میان‌لاغر. با این نگرش، آن پهلوان کهن، دارندهٔ اسبی تنومند و سترگ بوده که میان و کمری باریک و لاغر داشته و این از نشانه‌های برتری و ارزش اسبان به شمار می‌آمده است. نزاری یا لاغرمیانی از دیرباز از ویژگی‌های ارجمند اسبان بوده است (کزازی، ۱۳۸۷، ج۲: ۲۹۲). از همین‌رو است که سعدی نیز شایسته‌ترین اسب را برای رزم و نبردگاه، اسب لاغرمیان دانسته است:

اسب لاغرمیان به کار آید روز میدان، نه گاو پرواری

(سعدی، ۱۳۸۸: ۵۵)

اینگونه برداشت از پیکر و کالبد اسب گرشاسپ، با هستی پهلوان و توانایی و پیروزی‌های وی که سرتاسر حماسهٔ ملی را به خود درآکنده است، یکسره همخوان

است؛ زیرا نمی‌توان پنداشت پهلوانی چونان گرشاسپ با آن همه تنومندی و ارجمندی، سوار بر اسبی کم‌مایه و ناتوان به نبردگاه می‌رفته است.

گرز و اسب؛ رزم‌ابزارهای گرشاسپ و رستم

در آغاز داستان سربرآوری رستم، زمانی که زال از او درمی‌خواهد که با ستاندن جهان‌پهلوانی، یاریگر ایرانیان باشد و به نبرد با افراسیاب بشتابد، تهمتن با آنکه در آغاز برنایی است، بی‌هیچ درنگ می‌پذیرد؛ اما برای پای‌گذاری استوار و پهلوانانهٔ خود به نبردگاه، دو چیز از زال درمی‌خواهد: یکی اسب و دیگری گرز:

یکی باره باید چو پیلی بلند — چنان چون من آرم به خم کمند
که زور مرا پای دارد به جنگ — شتابش نیاید به روز درنگ
یکی گرز خواهم چو یک لخت کوه — چو پیش من آیند توران گروه
(فردوسی، ۱۳۶۶، ج۱: ۳۳۴)

بر پایهٔ متون حماسی، «سلاح معمول گرشاسپ و سام در شاهنامه و گرشاسپنامه، گرز است. گرشاسپ، شیرویه، پهلوان بزرگ لشکر سلم و تور را با گرزهٔ گاوروی از پای درآورد و سام اغلب در شاهنامه، صاحب گرز یک‌زخم و گاه خود موصوف به صفت یک‌زخم است» (صفا، ۱۳۸۳: ۵۳۸). بدین‌گونه گرشاسپ، پهلوانی است بی‌همال، دارندهٔ اسبی میان‌باریک و رزم‌ابزار ویژهٔ او، گرز است. در اوستا نیز به گرزداری گرشاسپ اشاره شده است (اوستا، ۱۳۹۹، ج۱: ۱۳۸).

در دنبالهٔ ابیات پیش‌گفته شده، زال، گرز گرشاسپ را که به سام رسیده بود، به تهمتن می‌دهد. سرکاراتی در جستاری با نام «گرزِ نیایِ رستم» نشان داده است که ابیاتی که در برخی برنوشته‌های شاهنامه درباره واگذاری گرز گرشاسپ به تهمتن، سترده شده‌اند و نیز در ویرایش خالقی مطلق در پانویس متن آورده شده‌اند، ابیاتی نژاده‌اند که یکسره با بنیاد داستان واگذاری گرز گرشاسپ به پهلوانِ جوان همخوانی دارند؛ به‌ویژه اینکه در بخش‌های دیگری از شاهنامه، همواره رستم را با گرز نیای خود، سام (گرشاسپ) می‌بینیم (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۱۱۵-۱۲۳). آن ابیات که داستان واگذاری گرز سام را به تهمتن بازگو می‌کنند، بدین‌گونه‌اند:

به پاسخ چنین گفت دستان سام / که ای سیر گشته ز آرام و جام
بیارم برت گرز سام سوار / کزو دارم اندر جهان یادگار
فگندی بدان گرز، پیل ژیان / که جاوید بادی تو ای پهلوان
بفرمود کان گرز سام سوار / که کردی به مازندران کارزار
بیارند زی پهلو نامدار / بر آن تا ز دشمن برآرد دمار
ز گرشاسپ یل مانده بد یادگار / پدر تا پدر تا به سام سوار
تهمتن چو گرز نیا را بدید / دو لب کرد خندان و شادی گزید
یکی آفرین خواند بر زال زر / که ای پهلوان جهان سر به سر
یکی اسب خواهم کجا گرز من / کشد با چنین فره و برز من
سپهبد ز گفتار او خیره ماند / بدو هر زمان نام یزدان بخواند

(سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۱۱۶)

پس از این گفت‌وگو، زال گله‌های بی‌شمار از اسبان را نیز گرد می‌آورد تا تهمتن اسبی ویژه و شایستهٔ خود برگزیند و بدین‌گونه با داشتن گرز و اسب، آمادهٔ رزم در نبردگاه شود.

رخش؛ اسب واگذار شده به رستم

همسانی یا این‌همانی گرشاسپ و رستم همواره پرسمانی بوده که دیدگاه‌ها و پاسخ‌هایی گوناگون در پی داشته است. در برخی پژوهش‌ها، همانندی‌های شگرف تهمتن با گرشاسپ نشان داده شده است. اگر بپذیریم که رستم، گونهٔ نوشدهٔ گرشاسپ اسطوره‌ای است، پرسشی که پدید می‌آید این است که نام گرشاسپ، چگونه در داستان رستم بازآفرینی شده است؟

همان‌گونه که رستم در شاهنامه آشکارا گرز سام (گرشاسپ) را فراچنگ می‌آورد، می‌توان با درنگ در سخن فردوسی به این نکته دست یافت که بخش دیگری از هستی گرشاسپ یعنی اسب‌داری او نیز در داستان سربرآوری رستم، به تهمتن می‌رسد و زال افزون بر گرز گرشاسپ، اسب آن پهلوان را نیز به تهمتن می‌سپارد. آنچه این انگاره را پدید

می‌آورد این است که بر پایهٔ گزارش فردوسی، رخش با آنکه همواره در سترگی و تنومندی و توانایی‌های شگرف تنانه ستوده می‌شود، اسبی نزار و میان‌لاغر است و در بازگوییِ ویژگی‌های رخش از زبان فردوسی، آشکارا از نزاری رخش سخن گفته می‌شود. در دنبالهٔ بیت‌های پیشین، زال پس از واگذاری گرز گرشاسپ به تهمتن و شنیدن درخواست رستم برای داشتن اسب، زمینهٔ دستیابی پهلوان را به اسبی درخور نیز فراهم می‌آورد. فردوسی از رخش و مادرش که در گلهٔ اسبان کابلی بوده‌اند، اینگونه سخن می‌گوید:

چنین تا ز کاول بیامد زرنگ — فسیله همی تاخت از رنگ رنگ
یکی مادیان تیز بگذشت خنگ — برش چون بر شیر و کوتاه لنگ
دو گوش چو دو خنجر آبدار — بر و یال فربی، میانش نزار
یکی کره از پس به بالای اوی — سرین و برش هم به پهنای اوی

(فردوسی، ۱۳۶۶، ج۱: ۳۳۵)

همچنان‌که دیده می‌شود، رخش به‌درست در بر و پیکر به مادر خود که مادیانی ویژه است، می‌ماند. بر پایهٔ سخن فردوسی «برِ [آن] مادیان در باریکی به برِ شیر مانند آمده است. هرچه اسب لاغرمیان‌تر باشد، تیزپوی‌تر و راهوارتر است» (کزازی، ۱۳۸۷، ج۲: ۲۹۲). رخش در بلندی و بالایی هم‌چند مادر خود است و بری و پیکری همسان با او دارد. همانندی کره و مادیان در بر و پیکر بدین معنی است که رخش نیز همچون مادر خود و مانند شیران، میان‌لاغر است. گمانی نیست که فردوسی از ارجمندی اسبان لاغرمیان نیز آگاه بوده و از این‌رو با مانند کردنِ ریخت و کالبد رخش به مادر خود، ویژگی باریک‌میانی را به رخش نیز داده است. با چنین برداشتی از پیکر رخش، به این انگاره می‌توان رسید که زال افزون بر دادن گرز گرشاسپ به تهمتن، آن اسبِ لاغرِ گرشاسپ را نیز به تهمتن می‌دهد تا بدین‌گونه گرشاسپِ پهلوانِ گرزدار در پیکرهٔ رستمِ گرزدارِ سوار بر رخشِ لاغرمیان، در شاهنامه و حماسهٔ ملی بازآفرینی شود. بدین‌گونه، رستم و اسب میان‌لاغر وی، بر روی هم، یادگاری از نام «گرش‌اسپ» یعنی دارندهٔ اسب لاغر است.

همچنان‌که گفته شد، در گرشاسپنامه، اسب گرشاسپ، شبرنگ نام دارد که «سمند»، «چرمه» و «بور» نیز نامیده می‌شود. در داستان سربرآوری رستم نیز تهمتن اسب خود را

گلرنگ می‌نامد که بور است:

ببینی که در جنگ من چون شوم چو با بور گلرنگ در خون شوم

(فردوسی، ۱۳۶۶، ج۱: ۳۳۲)

بنیاد این ویژگی اسب تهمتن در دنبالهٔ نوشتار بررسی می‌شود. یگانگی رستمِ رخش‌دار را با گرشاسپ پهلوان می‌توان با درنگ بر دیگر کردارها و داستان‌های تهمتن که در آنها رخش نیز کارکردی ویژه دارد، بازجست. تهمتن چونان پهلوانی یگانه و بی‌مانند، بدون اسب نمی‌تواند پای به حماسه بگذارد. حماسه، رستم را آنگاه که به رخش دست می‌یابد، به خود می‌پذیرد. «اسب، نمادینه‌ای است که در تکامل کهن‌الگوی قهرمان -که بن‌مایه‌ای محوری در آثار حماسی است- نقش دارد» (قائمی و یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۲). رستم با رخش است که به بَوَندگی (کامل شدن) می‌رسد. نه‌تنها اسب رستم، بخش فرافکنی شدهٔ تهمتن است که «کیخسرو نیز شبرنگ بهزاد را که اسب پدرش، سیاوش و در حقیقت باقی‌ماندهٔ وجود قهرمانانهٔ او است، بازمی‌آورد» (همان: ۱۴).

رستم در سرتاسر داستان خود جز نبرد با اشکبوس، یکسره سواری است بر اسبی تندپوی و تیزپای که تنها به یاری آن نیمهٔ یاری‌رسان می‌تواند نبردها و دشواری‌ها را با پیروزی به فرجام برساند. در خوان نخست، آنکه شیر را می‌اوژند، رخش است. در خوان سوم نیز رخش چونان نیمهٔ هوشیار و آگاه رستم، پهلوان را از تازش اژدها می‌آگاهاند. زمانی که رخش را در سمنگان از رستم دور می‌کنند، تهمتن گویی تمام پهلوانی خود را بر باد رفته می‌بیند. برای او بسیار دشوار است که ایرانیان دریابند اسب او را کسان در مرغزاری درربوده‌اند و از این‌رو آشفته و اندیشناک برای یافتن آن بارهٔ بهین به سوی سمنگان می‌شتابد؛ زیرا او بدون رخش در کارکیایی و یلی، ناتوان و درمانده است. از میان اسبان شاهنامه، «مهم‌ترین نمونه برای شخصیت‌های مکمل فرافکنی‌شده در چهرهٔ اسبِ قهرمان، رخش، مرکب و یار و همدم رستم است و بهترین نمود مکمل بودنِ شخصیت اسب برای پهلوان، در هفت خوان رستم پدیدار می‌شود» (همان: ۱۸).

نه‌تنها سربرآوری رستم همزمان با به دست آوردن اسب لاغرمیان خود است، که برون‌رفت او از حماسه نیز همراه با آن اسب نمادین است و حتی آن دو را نیز در یکجا به خاک می‌سپارند. بر پایهٔ سخن فردوسی، پس از آنکه رستم و رخش در کابل به چاه

پرخنجر شغاد درمی‌افتند، زال برای آنان دخمه‌ای مـی‌سـازد و پهلـوان و اسـب را در آن می‌نهد «که این می‌تواند نمادی از وحدت جسم قهرمان و اسبش باشـد» (قـائمی و یـاحقی، ۱۳۸۸: ۲۰).

بر پایهٔ گرشاسپنامه، زادگاه گرشاسپ، زابل است (اسدی طوسـی، ۱۳۸۹: ۶۹). رستم نیـز پهلوانی است زابلی. گرشاسپ در دره‌ای در کابل به بوشاسـپ گرفتـار اسـت و در پایـان جهان از خواب برمی‌خیزد و دهاک را که از بند دماوندی خود می‌رهد، گرفتار می‌کنـد و می‌اوژند (فَرَنبغ‌دادگی، ۱۳۸۵: ۱۲۸). بر پایهٔ متون پهلوی، برای بیدار شدن گرشاسپ که بـه تیر پهلوانی تورانی در دره‌ای پوشیده از برف خفته است، سـروش ایـزد و نریوسـنگ بـه فرمان اهورامزدا، سه بار بر وی بانگ می‌زنند تا از خواب گران بـرخیـزد (سـرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۵۹). در مینوی خرد، اورمزد و امشاسپندان، گرشاسپ را از خواب برمی‌انگیزانند (مینـوی خرد، ۱۴۰۰: ۷۹). در شاهنامه نیز رستم (پهلوان دارندهٔ اسب لاغر) به همراه اسب خـود در چاهی در کابل گرفتار می‌شود. کـزّازی، رخـش را نمـادی از آتـش بـه‌ویـژه آذرگشسـب می‌داند که آتش جنگاوران بوده است (کزّازی، ۱۳۸۸: ۴۱-۴۸). بر پایهٔ انگاره‌ای، همان‌گونـه که در داستان اژدهاکشی گرشاسپ، زمانی که پهلوان نادانسـته بـر پشـت اژدهـا، آتشـی برمی‌افروزد تا خورشی فراهم کند و نخست، آتش بـا آگـاهی از اهریمنـی بـودن جایگـاه پهلوان، از فرمان گرشاسپ سربرمی‌تابد و پس از زخمهٔ گـرز پهلـوان بـر تـن او بـه‌ناچـار فرمان می‌پذیرد، رخش نیز در داستان به چاه افتادن رستم، نمودی است از آتـش سـپند که از ناپاکی جایگاه رستم آگاه است و از این‌رو بـر جـای خـود مـی‌مانـد و تنهـا در پـی زخمه‌های رستم بر تن اوست که ناچار به پویه می‌شود (شهرویی، ۱۳۹۴: ۱۴۳). از دیگر سو می‌توان سه بار بانگ زدن بر پهلوان خفته را به سه بار کوشـیدن رخـش در خـوان سـوم مانند کرد که همچون ایزد سروش و نریوسنگ، با سه بار بانگ زدن بر پهلـوانِ خفتـه، او را بیدار می‌کند تا اژدهایی را بیوژند. فروافتادن گرشاسپِ دارندهٔ اسب لاغـر در درّه‌ای در کابل می‌تواند الگوی ازپیش‌پرداختهٔ فروافتادن همزمان «رستم و اسـب میـان‌لاغـر» او در چاهی در کابل باشد.

در بررسی ساختار داستان سربرآوردن رسـتم، نشـانی از همانـنـدی آن را بـا داسـتان سربرآوردن گرشاسپ می‌توان بازجست. بر پایهٔ گزارش فردوسی، هنگامی کـه افراسـیاب

از مرگ «زو» آگاه می‌شود، با گردآوری سپاهی انبوه، آمادهٔ تازش به ایران‌شهر می‌شود. ایرانیان، چاره‌جوی از زال می‌خواهند که در برابر تورانیان درایستد. زال در پاسخ می‌گوید که اکنون پیر شده است و توان رزم با افراسیاب را ندارد؛ اما این داستان را با رستم بازخواهد گفت تا تهمتن آنان یاری دهد:

بخوانم به رستم بر این داستان — که هستی بدین کار همداستان؟
که بر کینهٔ تخمهٔ زادشم — ببندی میان و نباشی دژم؟
به رستم بگفت ای گو پیلتن — به بالا سرت برتر از انجمن
تو را نوز پورا گه رزم نیست — چه سازم که هنگامهٔ بزم نیست
هنوز از لبت شیر بوید همی — دل است ناز و شادی بجوید همی
چگونه فرستم به دشت نبرد — تو را پیش شیران پرکین و درد
چه گویی چه سازی چه پاسخ دهی — که جفت تو بادا مهی و بهی
چنین گفت رستم به دستان سام — که من نیستم مرد آرام و جام
چنین یال و این چنگ‌های دراز — نه والا بود پروریدن به ناز
اگر دشت کین آید و جنگ سخت — بود یار یزدان و پیروز بخت
ببینی که در جنگ من چون شوم — چو با بور گلرنگ در خون شوم

(فردوسی، ۱۳۶۶، ج۱: ۳۳۲-۳۳۳)

در گرشاسپنامه نیز در آغازینهٔ داستان سربرآوری گرشاسپ، پهلوان ناگزیر به رفتن به هند و نبرد با لشکر بهو است. در این داستان نیز بیمناکی اثرط، پدر گرشاسپ، در فرستادن پورِ نارسیده و خردسال به نبردگاه بازگو می‌شود و او نیز همچون زال، نخست با فرزند خردسال سخن می‌گوید و از توان او برای رزم می‌پرسد:

به گرشاسپ گفت ای هژبر ژیان — چه گویی؟ بدین جنگ بندی میان؟
بترسم که جایی بپیچی ز بخت — که هم راه دورست و هم کار سخت
جهان‌پهلوان گفت که ای پرهنر — به جز جنگ و کین من چه‌خواهم دگر؟
مرا ایزد از بهر جنگ آفرید — چه پایم که جنگ آمد اکنون پدید
چنین یال و بازوی و این زور و برز — نشاید که آساید از تیغ و گرز

(اسدی طوسی، ۱۳۸۹: ۸۲)

همچنان‌که گفته شد، در داستان سربرآوردن تهمتن، رستم اسب خود را گلرنگ می‌نامد که بور است. در این ویژگی، اسب تهمتن به اسب گرشاسپ که بور نیز خوانده شده است، می‌ماند. اما نکتهٔ مهم این است که این سخن رستم زمانی است که هنوز رخش را ندیده است و برنگزیده. پرسش این است که چگونه پهلوان با آنکه هنوز برنشستِ خود را نیافته، از رنگ و نام او آگاه است؟ اگر این انگاره که «همزمان با گرز گرشاسپ، اسب آن پهلوان نیز به تهمتن واگذار شده است»، پذیرفته شود، می‌توان در پاسخ به این ناسازواریِ داستانی و سخن شگرف رستم، چنین پنداشت که از دیرباز، شخصیت گرشاسپ به گونه‌ای دیگرگون‌شده، بخش گسترده‌ای از حماسهٔ ملی را فراگرفته بوده است و آنگاه که گزارندگان داستان بزرگ گرشاسپ در پی بازآوری آن در پیکرهٔ داستان رستم بوده‌اند، از آنجا که از دید آنان، میان داستان رستم و گرشاسپ، جدایی و ناسازی‌ای ریشه‌ای نبوده است و در پیش‌زمینهٔ داستان‌سرایی آنان، اسب رستم همان اسب گرشاسپ بوده، گویی این پیش‌دانایی خود را به ساختار داستان نیز راه داده‌اند و بر این پایه، گزارندگان داستان، دانستنِ خود را به رستم داده‌اند و از این‌رو تهمتن نیز پیش از دستیابی به اسب خود، از نام و رنگ او آگاه بوده است.

سخن چوپانی که رستم رخش را از میان اسبان وی برمی‌گزیند، می‌تواند برآمده از چنین سرچشمه‌ای باشد. چوپان بدون آنکه تهمتن را بشناسد، تنها این نکته را بازمی‌گوید که بزرگان، اسبی ویژه و میان‌لاغر همچون رخش را برای پهلوانی رستم‌نام برگزیده‌اند تا با یاری چنین اسبی، یکسره پشتیبان و نگهبان ایران‌شهر گردد. چوپان، بهای اسب گلرنگِ میان‌لاغر را ایران‌شهر می‌داند که تنها باید به رستم بپیوندد (فردوسی، ۱۳۶۶، ج۱: ۳۳۵-۳۳۶).

اسب گرشاسپ با آنکه شبرنگ نام دارد، به رنگ بور یا سمند نیز بازخوانده می‌شود. رخش رستم نیز اسبی بورابرش است که گلرنگ خوانده می‌شود. شاید بتوان چنین پنداشت که گزارندگان داستانِ رستم، هنگامی که اسب گرشاسپ را به تهمتن واگذار می‌کنند، به جای شبرنگ، برنام گلرنگ را که با بوریِ رخش سازگار است برمی‌گزینند و بدین‌گونه «شبرنگ» به «گلرنگ» دیگرگون می‌شود.

شبرنگِ بورِ گرشاسپ که شاید الگوی نخستینهٔ گلرنگِ بور تهمتن باشد، در ویژگی بنیادینِ دیگری نیز یادآور رخش است. بر پایهٔ گزارش گرشاسپنامه، آن اسب در بینایی،

نیرویی شگرف دارد؛ آنچنان که در شب تیره، موری را از دور بر مویی می‌بیند. زمانی که گرشاسپ در نخستین کردار پهلوانانهٔ خود، اژدهایی را می‌کشد، پهلوانی را بر شبرنگ برمی‌نشاند تا پیغام این اژدهاکشی را به زابلستان برساند. اسدی، نیروی اسب را در بینایی، اینگونه بازگو می‌کند:

به گامی شمردی کُه از روی زور بدیدی شب از دور بر موی مور

(اسدی‌طوسی، ۱۳۸۹: ۷۹)

در خوان پنجم نیز تهمتن که در تاریکی انبوه شب گرفتار می‌شود و از پویش بازمی‌ماند، از رخش و نیروی بینایی او یاری می‌جوید و رخش بی‌هیچ سختی، پهلوان را از تاریکی شب به در می‌برد.

مانندگی مرگ گرشاسپ، رخش و رستم در نخچیرگاه

همچنان‌که گفته شد، بر پایهٔ متون پهلوی، گرشاسپ پس از بدرفتاری با آتش که در آماده کردن «خوراک» برای او درنگ می‌کند، به زخم تیر پهلوانی تورانی در دره‌ای در کابل به بوشاسب گرفتار می‌شود. بر پایهٔ گزارش گرشاسپنامه، زخمی شدن پهلوان در نخچیرگاه، مایهٔ بیماری و مرگ او می‌شود:

به نخچیر بُد روزی آمد ز دشت هم از پی بیفتاد و بیمار گشت

(همان: ۴۰۰)

گرشاسپ در پی این بیماری و پس از ده روز، چشم از جهان فرومی‌بندد. در داستان رستم نیز پهلوان پس از بدرفتاری با آتش (رخش)، همراه با بخش دیگر تن و کالبد خود یعنی اسب میان‌لاغر در «نخچیرگاه» در چاه شغاد گرفتار می‌شود. در گرشاسپنامه، پهلوان پیش از جان سپردن، «خورشی» درمی‌خواهد (همان).

اگر بپذیریم که در چاه افتادنِ رستم در شکارگاه که برای دستیابی به خوراک و خورشی بوده، با زخمی شدن گرشاسپ به تیر پهلوانی تورانی پس از فروکوفتن گرز بر تن آتش که از او درخواسته بود خورشی برایش فراهم سازد، پیوندی داشته باشد، می‌توان پنداشت که این خورش‌خواهی گرشاسپ در متون پهلوی به گونهٔ گفته‌شده در گرشاسپنامه، گونه‌ای بازآفرینی است و در این بازآوری، بخشی از داستان نخچیرگاه رستم و رخش نیز که خود گونهٔ نوتر داستان کهن گرشاسپ و آتش است، همچنان پاس

داشته می‌شود. شاید بتوان درخواست رودابه را پس از مرگ رستم برای خورش، یادگاری از داستان کهنِ الگویِ نخستین شخصیت رستم یعنی گرشاسپ دانست:

ز ناخوردنش چشم تاریک شد — تن پهلوانیش باریک شد
سر هفته را زو خرد دور شد — ز دیوانگی ماتمش سور شد
بیامد به مطبخ به هنگام خواب — یکی مرده ماری بدید اندر آب
بزد دست و بگرفت بی‌جان سرش — بر آن بُد که از مار سازد خورش
پرستنده از دست رودابه مار — ربود و گرفتندش اندر کنار

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۵: ۴۶۴-۴۶۵)

دریافتی از خاستگاه نام اسبِ رستم

ویژگی برجستهٔ اسب تهمتن، بورابرش بودن اوست. در این ویژگی، اسب رستم با ویژگی دیگرش که گلرنگ است، همخوانی و سازگاری دارد. بر روی هم، روشنی و درخشانی در این دو رنگ اسب تهمتن، نهادینه است و بدین‌گونه «رخش» نامی است که با رنگ اسب همخوانی دارد. کزّازی در جستار «رخش و آذرگشسب» با یادکرد این نکته که آذرگشسب، آتش جنگاوران بوده است و رخش با ویژگی بورابرشی که بازگوکنندهٔ سرخی و درخشانی رنگ اسب بوده، با آن آتش پیوند داشته، خاستگاه نام اسب تهمتن را آذرگشسب دانسته است که یادآور بخشی از شخصیت گرشاسپ نیز است. «این نام، به نابی و شگرفی، بازنمای و رازگشای است و از سه پاره ساخته شده است: آذر (آتش) و گُشن که به معنی نر و نرینه است و اسپ. هم از این‌روست که این آتش، آتش ویژهٔ جنگاوران و پهلوانان بوده است؛ آتشی که دو بایستهٔ پهلوانی و جنگاوری در آن نهفته است: اسب و نرینگی؛ یا با واژه‌ای نغزتر و رساتر: نیرمی یا نریمانی که یکی از سه ویژگی بنیادین گرشاسپ است» (کزّازی، ۱۳۸۸: ۴۶). بدین‌گونه می‌تواند بود که نام اسب رستم نیز برآمده از اسطورهٔ کهن و گستردهٔ گرشاسپ است که یادگاری است از جنگاوری گرشاسپ و ویژگی برجستهٔ او یعنی نریمانی. گرشاسپ، نمودگار جنگاوری و نریمانی در میان پهلوانان اسطوره‌ای است.

می‌توان نام رخش را از چشم‌انداز دیگری بررسید که در این چشم‌انداز نیز با اسطوره و شخصیت گرشاسپ در پیوند است. «رخش، بن‌واژه‌ای است که واژه‌هایی چون رخشیدن و درخشیدن و رخشان و درخشان، رخشنده و درخشنده از آن برآمده‌اند. این واژه در اوستایی، رئوخشنه[1] به معنی درخشش و تابش و پرتو است. نیز به معنی آذرخش» (کزّازی، ۱۳۸۸: ۴۶). آذرخش بودن اسب نکته‌ای است که پیوندی بنیادین با شخصیت گرشاسپ و رزم‌ابزار او دارد. در بنیان، نام اسب رستم یعنی رخش با گرز گرشاسپ که در داستان سربرآوری رستم به پهلوان می‌رسد، پیوند دارد. سخن بیشتر اینکه «در اساطیر هند و ایرانی، گرز به معنی زین‌افزار ویژهٔ ایزدان اژدرکش، نماد آیینیِ تندر و آذرخش است که به وسیلهٔ آن، اژدهای کیهانی اوژنیده می‌شود؛ چنان‌که در وداها سلاح مخصوص ایندرا، وجره[2] (گرز) است» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۱۱۹). بهار دربارهٔ برنام (لقب) ایندرا می‌نویسد: «وجرین به معنای مسلح به آذرخش است» (بهار، ۱۳۹۸ب: ۴۶۹). بدین‌گونه واژهٔ گرز در بنیان، رزم‌ابزاری بوده است درخشان. از دیگر سو، یکی از ویژگی‌های گرشاسپ که در اوستا بازگو شده، گرزوری او است (اوستا، ۱۳۹۹، ج۱: ۱۳۸). بر پایهٔ آنچه گفته شد، در داستان سربرآوری تهمتن، گرز و اسب همزمان به رستم واگذار می‌شود. گرز در بنیان زین‌ابزاری است آذرخشین و رخش نیز به معنی آذرخش است. می‌تواند بود که خاستگاه نام اسب تهمتن که در بوری به اسب گرشاسپ می‌ماند، پیوندی ژرف‌ساختی با گرز آذرخشین گرشاسپ نیز دارد که همزمان با اسب لاغرمیان، به پهلوان نو واگذار می‌شود.

رنگ بور رخش و اسب گرشاسپ و پیوند با اسب ایندرا

رستم و گرشاسپ افزون بر همسانی یا پیوند شخصیتی با هم، در بسیاری از ویژگی‌ها همچون گرزداری، از پهلوی مادر زاده‌شدن، جنگاوری، هوم‌نوشی و... به ایندرا، پهلوان- ایزد هند و ایرانی می‌مانند. مهرداد بهار در جستاری چند در فرهنگ ایران، نمونه‌هایی از همانندی‌های مهم رستم و گرشاسپ را با ایندرا نشان داده است (بهار، ۱۳۹۸الف: ۴۱-۴۲). در جستاری با نام «دگردیسی ایندرا به رستم» نیز همسانی‌های رستم و ایندرا نشان داده شده است (نصر اصفهانی و صادقی، ۱۳۹۱: ۲۴۹-۲۶۷). همچنان‌که گفته

1. raoxšna
2. Vájra

شد، اسبان رستم و گرشاسپ، رنگی بور دارند. آنچه در بررسی اسطورهٔ ایندرا می‌تواند در روشن‌کرد پیشینهٔ رنگ اسب تهمتن و گرشاسپ درخور درنگ باشد این است که در اسطورهٔ هندی، اسب ایندرا نیز بور خوانده می‌شود (ریگ ودا، ۱۳۷۲: ۱۳۹). همچنین بر پایهٔ گزارش ریگ‌ودا، ایندرا زرین است (همان: ۲۵). یارشاطر دربارهٔ زرین بودن ایندرا می‌نویسد: «در زبان‌های ایرانی، این صفت به معنی زردفام یا سبزرنگ است؛ ولی در سانسکریت، زردی متمایل به قرمزی است. اسبان ایندرا، hari نامیده می‌شوند که درست به معنی اسب بور است» (یارشاطر، ۱۳۳۰: ۴۳۵). بر این پایه شاید بتوان پیشینهٔ رنگ بور و درخشان رخش را نخست با اسب بور گرشاسپ و پیش از آن با رنگ بور اسب ایندرا که همانندی‌هایی بنیادین با تهمتن داشته، در پیوند دانست.

انگارهٔ پیشنهادی دیگر دربارهٔ خاستگاه نام رخش این است که در اوستا، برادر گرشاسپ، اورواخشیه نامیده شده که به دست هیتاسپ کشته می‌شود. گرشاسپ همواره بر آن است که با کشتن هیتاسپ، کین برادر خود را بستاند (اوستا، ۱۳۹۹، ج۱: ۴۵۲). شاید میان نام رخش و اورواخشیه که گرشاسپ همواره در پی خون‌خواهی اوست، پیوندی باشد. رستم زمانی که در چاه گرفتار می‌شود، پس از آنکه شغاد، برادر خود را به تیری بر درختی می‌دوزد، از اینکه توانسته انتقام خود و رخش را بگیرد، ایزد را می‌ستاید. شاید در داستان رستم، رخش همان اورواخشیه باشد که تهمتن می‌خواهد انتقام او را بگیرد و برای آنکه همچنان بنیاد داستان در پیوند با ستاندن کینِ «برادر» و پیوند برادری، پاس داشته شود، شغاد چونان برادر پهلوان همچنان نقش دارد؛ اما در سیمایی گجسته. بر این بنیان، شاید رخش، ریختی نوتر از اَوروَاخشیه باشد که بر پایهٔ دیگرگشت‌های زبانی نخست به «اَوروَخش» (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۸۵: ۱۵۱) و سپس به وَخش (شعله، زبانهٔ آتش، درخشش) (فره‌وشی، ۱۳۹۰: ۵۸۹) و سرانجام با همین معنی در شاهنامه بازنموده می‌شود.

نتیجه‌گیری

این هنجار حماسه بوده است که نخست کوشیده است تا رستم را به ویژگی برجستهٔ گرشاسپ یعنی داشتن اسب لاغر برساند؛ آنگاه به وی این توان را بدهد که پهلوانی‌های خود را آغاز کند. اگر ژرف اندیشیده شود، می‌توان چنین پنداشت که آنگاه که بنا بر هنجار از پیش رواشدهٔ حماسه، شخصیت گرشاسپ دچار پراکندگی می‌شود و نریمان و

سام از آن پهلوان یگانه به حماسه پای می‌نهند، گویی گزارندگان بخرد داستانِ بزرگ و گستردهٔ گرشاسپ، اسب‌داریِ پهلوان را بخشی ارجمند از هستی وی می‌دانند که ناگزیر باید پاس داشته شود و از این‌رو نام او را یعنی پهلوانِ «دارندهٔ اسب لاغر» را بخش می‌کنند و در پیکرهٔ «پهلوانی یگانه» و «اسبی میان‌باریک و بی‌مانند» در حماسه بازتاب می‌دهند. بدین‌سان رستم و رخشِ لاغر بر روی هم، پاسدار و آشکارکنندهٔ یک نام کهن یعنی «گرش‌اسپ» هستند. شاید از همین‌رو است که گزارندگان داستان، به‌ناچار همان‌گونه که پیشتر از فروافتادن گرشاسپ یعنی دارندهٔ اسب میان‌لاغر در دره‌ای در کابل سخن می‌رانند، در داستان بازآفرینی شدهٔ تهمتن و رخش نیز از فروافتادن همزمان پهلوان و اسب میان‌لاغر او در چاهی در کابل سخن می‌گویند.

بر پایهٔ این نوشتار، آنچه می‌تواند چونان پیشینه‌ای برای رنگ بور و درخشان رخش فرادید نهاده شود، پیوند شخصیتی رستم و گرشاسپ با ایندراست که اسبی بور دارد و می‌توان چنین پنداشت که رستم و گرشاسپ افزون بر داشتن بسیاری از همانندی‌ها، بر پایهٔ نمودگار ازلی خود، ایندرا، اسبی بوررنگ و درخشان دارند. اگر از میان معانی واژهٔ «وخش»، معنیِ درخشش فرادید نهاده شود، انگارهٔ دیگری که دربارهٔ ریشهٔ شخصیتی و خاستگاه رخش می‌توان گفت این است که اورواخشیه، یار و برادر گرشاسپ، در دیگرگشت‌های اسطوره به حماسه و دگرگونی‌های زبانی، به اوروخش و وخش و سرانجام به گونهٔ رخش و با خویشکاری بنیادین یاریگری در داستان رستم نمایان می‌شود.

نکتهٔ پایانی اینکه اگر پذیرفته شود که داستان‌پردازان، گرز و اسب گرشاسپ را همزمان به تهمتن واگذار کرده‌اند، می‌توان درستی دیدگاه سرکاراتی را در پیوند با نژاده بودن ابیاتی که در داستان واگذاری گرز گرشاسپ به تهمتن، از برخی برنوشته‌ها سترده شده است، پذیرفت. نویسندگان می‌کوشند در جستاری دیگر، با رویکرد تطبیق روایت‌های شاهنامه با پیوندهای حماسی- اسطوره‌ای، بایستگی تصحیح شاهنامه را نشان دهند.

پی‌نوشت

۱. قهرمان در این بیت نه به معنی شناخته‌شدهٔ آن یعنی پیروز که به معنی نگهبان، سالار، کاراندیش و کارگزار است (امرایی، ۱۳۹۴: ۶۷).

منابع

اسدی طوسی، ابونصر علی‌بن‌احمد (۱۳۸۹) گرشاسپنامه، تصحیح حبیب یغمایی، تهران، دنیای کتاب.

امرایی، آرش (۱۳۹۴) «نقدی بر شرح دیوان ناصرخسرو»، متن‌شناسی ادب فارسی، شمارهٔ ۴، صص ۶۵-۸۲.

اوستا (۱۳۹۹) گزارش و پژوهش جلیل دوست‌خواه، دو جلد، تهران، مروارید.

بهار، مهرداد (۱۳۹۸الف) جستاری چند در فرهنگ ایران، تهران، آگاه.

--------- (۱۳۹۸ب) پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، آگه.

تبریزی، محمدحسین (۱۳۴۲) برهان قاطع، جلد سوم، به اهتمام محمد معین، تهران، ابن سینا.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۶۷) «ببر بیان، رویین‌تنی و گونه‌های آن ۲»، مجلهٔ ایران‌نامه، سال ششم، شماره ۲۳، صص ۳۸۲-۴۱۶.

ریگ ودا (۱۳۷۲) به تحقیق و ترجمهٔ سید محمدرضا جلالی نایینی، تهران، قطره.

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

سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله (۱۳۸۸) گلستان، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران، صفی‌علیشاه.

شهرویی، سعید (۱۳۹۴) «رستم، شخصیتی اسطوره‌ای یا حماسی؟»، فصلنامهٔ ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان، شمارهٔ ۳۳، صص ۱۲۷-۱۶۱.

---------- (۱۳۹۶) «بازکاوی بن‌مایه‌ها و ساختار داستان‌های نبرد رستم با اکوان دیو و نبرد گرشاسپ با گَندَروَ»، پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال سیزدهم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۲۳)، صص ۲۹-۵۲.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۳) حماسه‌سرایی در ایران، چاپ سوم، تهران، فردوس.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۶) شاهنامه، تصحیح جلال خالقی مطلق، جلد۱، نیویورک، (Bibliotheca Persica).

---------- (۱۳۷۵) شاهنامه، تصحیح جلال خالقی مطلق، جلد پنجم، نیویورک، مزدا.

فرنبغ دادگی (۱۳۸۵) بندهش، گزارش مهرداد بهار، چاپ سوم، تهران، توس.

فره‌وشی، بهرام (۱۳۹۰) فرهنگ زبان پهلوی، تهران، دانشگاه تهران.

قائمی، فرزاد و محمدجعفر یاحقی (۱۳۸۸) «اسب، پرتکرارترین نمادینهٔ جانوری در شاهنامه»، زبان و ادب پارسی، شمارهٔ ۴۲، صص ۹-۲۶.

کزّازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۶) نامهٔ باستان، جلد ۱، تهران، سمت.

---------- (۱۳۸۷) نامهٔ باستان، جلد ۲، تهران، سمت.

---------- (۱۳۸۸) «رخش و آذرگشسپ»، فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی، شمارهٔ ۴۱، صص ۴۱-۴۸.

معین، محمد (۱۳۸۸) فرهنگ فارسی، تهران، اشجع - میکاییل.

مینوی خرد (۱۴۰۰) ترجمهٔ احمد تفضلی، به کوشش ژاله آموزگار، تهران، توس.
ناصرخسرو (۱۳۸۷) دیوان اشعار، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران، دانشگاه تهران.
نصراصفهانی، محمدرضا و علی صادقی (۱۳۹۱) «دگردیسی ایندرا به رستم»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شمارهٔ ۲۸، صص ۲۴۸-۲۶۸.
یارشاطر، احسان (۱۳۳۰) «ایندرا»، مجلهٔ یغما، سال چهارم، شمارهٔ ۱۰، صص ۴۳۳-۴۴۷.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۲) انسان و سمبول‌هایش، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران، جامی.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و چهارم، بهار ۱۴۰۱: ۵۰-۲۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

ادبیات فراتر از جهانِ صفر و یک؛ بررسی ادبیات از دیدگاه منطق فازی

زهره کافی*
امیرحسین مدنی**

چکیده

دانستن این موضوع که ادبیات دارای سرشتی فازی است و نه ارسطویی، کمک می‌کند تا مخاطبان و تحلیلگران در مواجهه با متون، نگاه بازتری داشته باشند. ادبیات مانند هر دانش و هنر دیگری، قابلیت ارزیابی دارد و با توجه به منطق حاکم بر آن می‌توان دربارهٔ ادبی بودن یا نبودن یک متن داوری کرد. ازاین‌رو، در این پژوهش ابتدا مفاهیمی چون: ادبیات، ادبیات عرفانی، منطق ارسطویی و منطق فازی تبیین شده‌اند و سپس رابطهٔ ادبیات با منطق ارسطویی و فازی بررسی شده است. در این سنجش، با روش تحلیلی، چهار عنصر اصلیِ ادبی بودن یک متن (عاطفه، تخیل، چندمعنایی و فرم) در نموداری فازی همراه با شواهد مثالی از ادبیات فارسی تحلیل شده‌اند. در هر چهار مورد، نتیجهٔ حاصل‌شده نشان می‌دهد که یک متن می‌تواند با دربرداشتن درجه‌ای از هر یک از این چهار عنصر، در دایرهٔ ادبیات قرار بگیرد و متناسب با درجهٔ برخورداری از این عناصر، نسبت ادبی آن مشخص می‌گردد؛ در نتیجه لزومی ندارد که به شکل منطق دوارزشی و مطلقِ صفرویک در منطق ارسطویی، همهٔ عناصر را در بالاترین درجهٔ ممکن دارا باشد. به این ترتیب ثابت می‌شود که منطق حاکم بر ادبیات، منطق فازی است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات و منطق، منطق فازی، منطق ارسطویی، عناصر ادبی.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان، ایران
dokhteafrasiab1986@gmail.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان، ایران m.madani@kashanu.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

به گفتهٔ ژرژ باتای، ادبیات یا همه چیز است یا هیچ چیز (احمدی، ۱۳۹۸: ۴۵۵، به نقل از باتای، ۱۹۵۷). برای تمام کسانی که عمری را در میان متون، گزاره‌ها و کلمات گذرانده‌اند، پیداست که ادبیات همه چیز است؛ اما جدای از جایگاه مفهومی و شهودی در ادبیات، خوب است که به شکلی منطقی و علمی، این مفهوم گسترده بررسی شود. برای ارزیابی ادبیات «بما هو ادبیات» باید دید که کدام منطق قابلیت ارزیابیِ مؤلفه‌های آن را دارد و کدام متر و معیار می‌تواند در سنجش آن، بیشترین نتیجهٔ منطقی را به دست دهد. متغیر بودن یا ثابت بودن مفاهیم در ادبیات از دغدغه‌هایی است که با یافتن پاسخی قابل اعتنا، می‌تواند علاوه بر کمک به شناخت جهان ذهنی شاعر و نویسنده، راه‌گشای بحث‌هایی پیرامون الگوهای ساختاری باشد.

منطق ارسطویی و منطق فازی، دو منطق عمده هستند که می‌توانند برای دست‌یابی به این منظور، مطالعه شوند. منطق ارسطویی یک منطق دوارزشی است و همه‌چیز را در یک‌وصفر خلاصه می‌کند. برپایهٔ این منطق، یک متن یا ادبیات است و یا نیست، حد وسطی وجود ندارد. درنتیجه با این رویکرد، دایرهٔ آثاری که در حیطهٔ ادبیات قرار می‌گیرند، بسیار محدود می‌شود و حتی می‌توان گفت که بسیاری از آثار ادبی از این محدوده خارج می‌شوند؛ زیرا مرز مشخص و شفافی میان ادبی بودن و ادبی نبودن، ترسیم می‌شود. حال آن‌که در منطق فازی، طیفی از ارزش‌ها میان صفر و یک وجود دارند. یعنی یک اثر می‌تواند شامل درجاتی از ادبی بودن باشد و در حوزهٔ ادبیات بماند. وقتی به شکل فشرده به ویژگی‌های محصول ادبی نگاه شود، مشخص می‌گردد که تقریباً «اغلب نظریه‌پردازان ادبیات، چهار عنصر اصلی برای ادبیات برشمرده‌اند که عبارت‌اند از: ۱- عاطفه ۲- خیال ۳- اندیشه ۴- اسلوب و فرم» (فتوحی، ۱۳۸۰: ۱۹۰). با تکیه بر این ویژگی‌ها و تعاریف بنیادین ادبیات، می‌توان بررسی نمود که آیا منطق حاکم بر ادبیات، فازی است یا ارسطویی؟

پرسش‌های پژوهش

با توجه به مقدمه‌ای که بیان شد، پرسش‌های پژوهشِ پیشِ رو از این قرار است:

الف) چه متنی را می‌توان ادبیات نامید؟

ب) منطق حاکم بر ادبیات، فازی است یا ارسطویی؟

پ) چه ویژگی‌هایی در متن باید موجود باشد تا آن را فازی تلقی کرد؟

برای رسیدن به پاسخ این پرسش‌ها، شایسته است که ابتدا به چیستی سه گزینه پاسخ داده شود و تعاریف مشخص و علمی برای آنها بیان گردد.

۱) ادبیات ۲) منطق ارسطویی ۳) منطق فازی

پس از یافتن تعاریف، ارتباط و تناسبات میانشان بررسی خواهند شد تا روشن شود که ادبیات در یک معنای محض و مضاف، آیا دارای سرشتی ارسطویی است یا فازی؟ لازم است پیش از آغاز بحث، پیشینهٔ تحقیقات موجود دربارهٔ ارتباط ادبیات و منطق فازی مرور شود.

پیشینهٔ پژوهش

از پسِ جست‌وجوهای بسیاری که در این زمینه انجام شد، مقاله یا کتابی که مسئلهٔ فازی بودن یا نبودنِ ادبیات را مطرح کرده باشد، یافت نشد. صرفاً مقالات انگشت‌شماری دربارهٔ ارتباط عرفان و منطق فازی به‌دست آمد. در مقالهٔ «عرفان و تفکر فازی» (ر.ک: وکیلی، ۱۳۸۳) نویسنده بیش از آن‌که به اثبات فازی بودن عرفان بپردازد، به آسیب‌شناسی آن پرداخته و تنها در قسمتی کوتاه، متناقض‌نمایی و ابهام‌زایی را به عنوان خصلت فازی‌نمایی عرفان نام می‌برد. در مجموع نیز به قیاس عرفان‌های ناب و شبه‌عرفان‌ها می‌پردازد و در انتها دستورالعمل‌هایی برای درمان آسیب‌ها و سلوکِ در عرفان برمی‌شمارد.

در مقالهٔ دیگری با نام «شطحیات عرفانی از منظر منطق و تفکر فازی» (ر.ک: وکیلی و گودرزی، ۱۳۹۳) نویسندگان بیان می‌کنند که راه‌حل منطقیِ مشکلاتی همچون تناقضِ در شطحیات را باید در منطق فازی جُست، نه در منطق ارسطویی. سپس انواع شطحیات برشمرده می‌شود و چندین نظریه با دیدگاه اِستیس[1] برای توجیه شطحیات مطرح می‌شوند که از میان آن‌ها نظریهٔ متناقض‌نمای منطقی، بهترین راه برای درک حقیقتِ

1. Walter Terence Stace

شطحیات خوانده می‌شود؛ در انتها نیز ارتباط چند شطح با منطق فازی بررسی می‌شود. در مقالهٔ «درآمدی به شعرشناسی نقش‌گرا» (ر.ک: خان‌جان و میرزا، ۱۳۸۵) نویسندگان مسئلهٔ زبانی را مطرح می‌کنند و در بررسی سه دیدگاه شعرشناسی، رابطهٔ زبان و شعر را می‌سنجند. با این که در بخشی کوتاه از مقاله به منطق فازی می‌پردازند و بر این باورند که در این رویکرد موضوع اصلی، دیگر «شعر» و «غیر شعر» نیست؛ بلکه «شعرتر» و «شاعرانه‌تر» است؛ اما موضوع را به قدر کفایت، بسط و گسترش نمی‌دهند و بیشتر به جنبه‌های زبان‌شناسانه از دیدگاه هلیدی[1] می‌پردازند.

می‌توان گفت پژوهش‌های دیگری که با کلیدواژهٔ منطق فازی یا تفکر فازی جست‌وجو شدند، هیچ‌کدام دربارهٔ نسبت این منطق با ادبیات نیستند؛ بلکه به موضوعاتی همچون: فلسفه، ریاضی، علوم اجتماعی، علوم سیاسی، علوم انسانی، تفسیر قرآن و تاریخ از دیدگاه منطق فازی پرداخته‌اند؛ در نتیجه، هیچ‌گونه پژوهشی در باب فازی بودن یا نبودن ادبیات انجام نشده‌است. ازاین‌رو، جای خالی یک نگاه همه‌جانبه و دقیق به این مسئله در ادبیات، به‌خوبی احساس می‌شود. ضرورتی که اگر به آن پرداخته شود، شاید بتواند راه‌گشا و پاسخ‌گوی برخی پرسش‌های بنیادین باشد. هم‌چنین از آن‌جا که در دوره‌هایی، پیوندی ژرف میان عرفان و ادبیات فارسی به وجودآمده است، هر تحقیقی که بخواهد در بستر متون نظم و نثر فارسی شکل بگیرد، ناگزیر است که به اندیشهٔ عرفانیِ جاری در آن نیز بپردازد؛ در نتیجه این دو از هم جدا نیستند و همراه با هم سنجیده می‌شوند؛ اما از آن‌جایی که امکان دارد بحثی دراز دامن شکل گیرد و در حجم و حوصلهٔ یک مقاله نگنجد، تلاش شده است تا مرکز بحث، ادبیات باشد و در صورت لزوم، اشاراتی به ادبیات عرفانی صورت گیرد.

طرح بحث

برای رسیدن به پاسخ پرسش‌های نخستین، باید بررسی شود که کدام منطق، توانایی الگوی روبه‌رو شدن با ادبیات را دارد. منطق ارسطویی یا منطق فازی؟ اما پیش از ورود به بحث اصلی لازم است مفاهیمی ضروری مرور شوند.

1. Michael Halliday

ادبیات

چیستیِ ادبیات «در عصر حاضر در شمار پرسش‌های فلسفی درآمده است» (فتوحی، ۱۳۸۰: ۱۷۲). اگر بتوان تعریف مشخص و مرزبندی‌شده‌ای از ادبیات ارائه داد، آن‌وقت می‌توان به جزئیات بیشتری ورود کرد؛ اما مسئله این‌جاست که در کتاب‌ها و مقالات مختلف، بیش از آن‌که تعریف و محدودهٔ ادبیات مشخص شود، اقسام آن در حیطهٔ انواع ادبی و نقد ادبی مطرح شده است؛ زیرا «برخی از محققان موضوع علم ادب را کلام منظوم و منثور دانسته‌اند. یعنی دانشی که به شناسایی و تحقیق در کلام منظوم و منثور می‌پردازد. از این نظر، ادب در واقع عبارت از تحقیق ادبی یا نقد ادبی است» (همان: ۱۷۶).

شفیعی‌کدکنی در کتاب «رستاخیز کلمات»، بخشی به نام ادبیّت دارد که آن را در زیرمجموعهٔ فرمالیسم روسی چنین تعریف می‌کند: «ادبیّت همان عاملی است که مادّه ادبی را تبدیل به یک اثر ادبی می‌کند. تمام کوشش نحلهٔ فرمالیست‌های روس متمرکز بر همین است که آن عامل را کشف کنند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸ب: ۵۹). البته که در این‌جا نگاه فرم‌گرایانه بر تعریف حاکم است و به مبحث انگیزش «هنرسازه‌ها» ختم می‌شود (همان: ۶۰). و نتیجه می‌گیردکه ادبیّت همان مرزی است که یک متن را از متن‌های دیگر که ارزش ادبی ندارند، جدا می‌کند (همان: ۶۶). به نظر می‌رسد که این تعریف قانع‌کننده و کامل نیست؛ چون باید دید حقیقتاً مرز مشخصی وجود دارد یا ندارد و همچنین باید دانست که آیا این مرز ثابت است یا متغیّر؟

«ادبیات» در مفهوم امروزین و «ادب» در مفهوم کهن، تعاریف بسیار و گاه متناقضی دارد. محمود فتوحی در مقالهٔ «تعریف ادبیات» (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۰) این تعاریف را از نظر تاریخی بررسی و طبقه‌بندی کرده است. او سیر تحول معنایی از ادب به ادبیات را با توجه به پژوهش‌های محققان فارسی و عربی و شرق‌شناسان در هفت بخش بیان می‌کند و در انتها پایدارترین کاربردها را موارد ششم و هفتم می‌نامد: «ادب، دانش صناعی است که به وسیلهٔ آن اسلوب‌های سخن بلیغ در هر حالتی شناخته می‌شود» (همان: ۱۷۵).

در بخش دوم نیز مفهوم نوینی را که از آغاز قرن بیستم میلادی منجر به استعلای معنای ادب شده است، ادبیات برمی‌شمارد و امروزی‌ترین تعریف را این‌گونه بیان

می‌کند: «کلیهٔ نوشته‌های والا، زیبا و خلاق و هنری(ادبیات محض)» (فتوحی، ۱۳۸۰: ۱۷۹). در این مقاله بارها اشاره می‌شود که ادبیات، مانند فرهنگ و هنر، تعریف‌ناپذیر است و بیش از دو هزار سال است که همه در تلاش برای یافتن تعریف روشنی برای آن هستند؛ اما هزاران تعریف ارائه شده و همچنان ادامه دارد.

بی‌راه نیست که حتی در تعریف علمی از ادبیات نیز گزارهٔ مشخص، جامع و مانعی وجود ندارد و چه بسا چنین مسئله‌ای از ذات تعریف‌گریز و دارای درجات ادبیات ناشی می‌شود. آن‌چه بسیار اهمیت دارد این است که ادبیات فارسی، مشحون است از عارفانِ دست‌به‌قلم و شاعران و نویسندگانی که به اندیشه‌های عرفانی گرویده‌اند؛ پس ناگزیر باید در زیرمجموعهٔ تعریف ادبیات، گریزی به ادبیات عرفانی زده شود.

ادبیات عرفانی

اگر آثار ادبی که در بستر عرفان خلق شده‌اند، از محدودهٔ ادبیات فارسی کنار گذاشته شوند، بخش عظیمی از بدنهٔ ادبیات حذف خواهد شد؛ پس «مسلم است که ادبیات کلاسیک ما تحت تأثیر مستقیم اندیشه‌های عرفانی است» (سیار، ۱۳۷۹: ۷۱). از آن‌جا که «زبان، ابزار هنری عارف است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۹)، می‌توان گفت ادبیات وسیله‌ای است برای ابراز درونیات عرفا در قالب کلمات. آثاری که عارفان نوشته‌اند یا سروده‌اند از سطح زبانی فراتر رفته و به قلمرو ادبی وارد شده‌است و دقیقاً «انحطاط تصوف و عرفان از همان‌جایی آغاز می‌شود که این زبان روی در انحطاط می‌گذارد» (همان، ۱۳۹۲: ۹۹). همین مسئله است که پیوستگی عرفان به زبان و ادبیات را نشان می‌دهد.

تعاریف مختلفی دربارهٔ عرفان وجود دارد: «عرفان طریقهٔ معرفت در نزد آن‌دسته از صاحب‌نظران است که برخلاف اهل برهان، در کشف حقیقت بر ذوق و اشراق بیشتر اعتماد دارند تا بر عقل و استدلال» (زرین‌کوب، ۱۳۴۴: ۹). عرفان دارای دو جنبهٔ نظری و عملی است؛ و عرفان نظری در حقیقت یک نظام جهان‌بینی ویژه است (یثربی، ۱۳۹۴: ۳۵). این جهان‌بینی، متأثر از دین است و «در محیط هر یک از ادیان، عرفان هم، صورت و رنگ همان دیانت را دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۹۴: ۱۳). به همین جهت، رویکرد پژوهش حاضر به عرفان، همان تعریفی است که شفیعی‌کدکنی در کتاب «زبان شعر در نثر صوفیه» ارائه

کرده است: «عرفان چیزی نیست مگر نگاه هنری و جمال‌شناسانه به الاهیات و دین» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۹). با این تعریف، نه تنها تمام مذاهب دارای عرفان هستند یا دست‌کم قابلیت پذیرش نگاه عرفانی را دارند؛ بلکه می‌شود نتیجه گرفت، هنر و عرفان از یک آبشخور سرچشمه می‌گیرند. هنر امری ذوقی است. وقتی عرفان نگاه هنری به دین تعبیر شود، عارفِ دارای احوال و دگرگونی‌های بسیار را نیز می‌توان همچون هنرمند تصویر کرد، پس «عارف بودن امری است نسبی و به قول قدما ذات مراتب تشکیک» (همان، ۱۳۸۸: ۱۹)؛ یعنی عارف در نسبت با عرفان دارای مراتب و مدارج است.

از آن‌جا که عرفا برای بیان احوال و مکاشفات و مشاهدات خود، از ادبیات بهره جسته‌اند، نوعی ادبیات خلق شده است به نام «ادبیات عرفانی» که همواره جایگاه دوسویه‌ای در ادبیات فارسی داشته است، هم از وجه ادبی بودن و هم ویژگی عرفانی داشتن.

منطق ارسطویی

در منطق ارسطویی سه اصل موجود است: صوری بودن قیاس، اصل امتناع تناقض و دوگانه‌محوری. از آن‌جایی که در این منطق بیشتر به ظاهر و صورت استدلال و قیاس و شرایط صوری استدلال پرداخته می‌شود، به منطق صوری معروف است. شاید تمام اهمیت ارسطو در منطق و بزرگ‌ترین کشف او در این دانش، کشف صورت است (ر.ک: موحد، ۱۳۸۲) یعنی درستی و نادرستیِ استدلال‌هایی که انجام می‌شود، نه به محتوای آنها بلکه به‌صورت، تصور یا قالب آنها بستگی دارد.

دربارهٔ اصل امتناع تناقض که ام‌القضایا هم نامیده شده، وحدت در هشت چیز باید رعایت شود: زمان، مکان، شرط، اضافه، جزء، کل، قوه و فعل. برای نمونه: «انسان خندان است»، «اسب خندان نیست». این دو گزاره نمی‌توانند متناقض باشند؛ زیرا وحدت موضوع ندارند. یا این مثال: «حسن اکنون یک پزشک است»، «حسن بعداً یک پزشک نیست». این دو عبارت هم در قوه و فعلیت وحدت ندارند؛ پس نمی‌توانند متناقض باشند. حالا به این مثال دقت شود: «نیمی از سیب را خورده‌ام»، «نیمی از سیب را نخورده‌ام». در این دو گزاره، هیچ‌کدام از شروط هشت‌گانه نقض نشده‌اند؛ اما با وجود این، دو گزاره نقیض هم نیستند و هر دو صادق‌اند (حق‌بین، ۱۳۸۴: ۳۰-۳۱).

اصل دوگانه محوریِ ارسطو در این جا نقض می‌شود. یعنی با وجود وحدت هشت‌گانه، گزاره‌ها متناقض نیستند. توضیح کوتاه این‌که دوگانه محوری یعنی «منطق ارسطویی، منطقی دوظرفیتی و دوارزشی است، نه منطقی چندارزشی. ارسطو به جهانی خاکستری باور نداشت، جهان یا سیاه است یا سفید» (خبازی، ۱۳۹۵: ۵۶). و این یک ارزش‌گذاری معرفت‌شناختی است که بنیاد بسیاری از ارزش‌گذاری‌ها بوده‌است. در این منطق، هر چیزی تنها می‌تواند دو وجه داشته باشد. مثلاً یک تپه یا وجود دارد یا ندارد، برپایهٔ منطق ارسطویی حالت سومی نمی‌توان متصور شد؛ اما اگر با این مثال روبه‌رو شویم که «روزی زنو دانه‌ای از شن را از تپه‌ای شنی برداشت و پرسید آیا این تپه هنوز یک تپه است؟» (کاسکو، ۱۳۹۷: ۲۵). برای پاسخ به این سؤال بی‌درنگ گفته خواهد شد: بله هنوز تپه است و هر چه قدر هم دانه‌های برداشته شده بیشتر شوند، آن تپه هنوز تپه است تا زمانی‌که تمام دانه‌ها به سمت دیگری منتقل شوند و آخرین دانه‌ی شن برداشته شود. پس مرز دقیق تپه و ناتپه کجاست؟ آیا حالتی میان بودن و نبودن تپه وجود ندارد؟ از همین‌جاست که منطق دیگری غیر از منطق ارسطویی مطرح می‌گردد.

منطق فازی

ایدهٔ فازی در نظریهٔ مجموعه‌های فازی توسط لطفعلی رحیم‌اوغلو عسکرزاده، مشهور به لطفی‌زاده، رئیس دپارتمان مهندسی برق دانشگاه کالیفرنیا در برکلی، به سال ۱۹۶۵ میلادی مطرح شده‌است. لطفی‌زاده بعدها یکی از استادان مشاور بارت کاسکو در اخذ درجهٔ دکتری بوده است. کاسکو نویسندهٔ کتاب «تفکر فازی» است که مرجعی معتبر دربارهٔ این نظریه و حاشیه‌های ایجادشده در مورد آن است. کاسکو دربارهٔ دلیل انتخاب نام فازی توسط لطفی‌زاده می‌گوید: «علت نام‌گذاری این بود که مفهوم فازی را از منطق دودویی که در زمان او مطرح بود، دور سازد» (همان: ۴۳). البته می‌شود منطق فازی را منطق تشکیک، منطق امکان، منطق خاکستری، منطق ابری یا منطق متداوم هم نامید. در واقع منطقی با مرزهای نامشخص در تقابل با منطق دوارزشیِ ارسطویی است. در این منطق، یک مفهوم دارای مصادیق متعدد است که صدق آن، صرفاً بر برخی از مصادیق، کاملاً مشخص و روشن است، ولی صدق آن بر مصادیق دیگر، غیرواضح و غیرقطعی است.

باید دقت کرد که منطق فازی را با منطق چندارزشی، یکی فرض نکنیم. در منطق چندارزشی، ارزش صدق از مراتب مشخصی برخوردار است که تعریف‌شده و مشخص‌اند؛ اما در منطق فازی استفاده از سورهای(مقادیر) نامشخص، کاملاً قابل‌قبول است؛ هرچند اکهارت بر این باور است که ابهام در این منطق، رفع نمی‌شود بلکه از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر منتقل می‌شود (Hajec, 1998: 5). اما شاید بشود گفت اندیشهٔ فازی، برآمده از واقعیات عالم است. جهان، هیچ‌گاه منحصر به دو ارزش صدق و کذب نیست. ارزش‌ها متعدد و متکثراند. درست است که اصطلاح منطق فازی جدید است؛ اما پشتوانه و ریشهٔ آن در همین جهان هستی است.

کاسکو شرح می‌دهد که هر چیزی «به طور نسبی» درست یا غلط است. او معتقد است با این‌که دو هزار سال است قانونِ ارسطو تعیین می‌کند چه چیزی از نظر فلسفی درست است یا درست نیست؛ اما در سیستم‌های شرقی، چه قدیم و چه جدید، از تائوئیسم، لائوتسه تا ذن مدرن ژاپنی، منطق فازی موج می‌زند (کاسکو، ۱۳۹۷: ۲۵). در منطق دودوییِ ارسطو تنها یک نتیجه حاصل می‌شود: یا «این» یا «نه‌این». یک چیزی یا هست یا نیست. حد وسطی وجود ندارد. و این همان چیزی است که ریاضی‌دانان و فیلسوفان همواره در تلاش‌های خود به آن پایبند بوده‌اند، اما آیا توانسته‌اند با این روش برای پارادوکس‌ها و موارد خاکستری هم پاسخی بیابند؟ در دایرهٔ پوزیتیویسم منطقی همیشه از طریق آزمایش و اثبات ریاضی باید به پاسخ رسید و در غیر این‌صورت، هیچ پاسخی پذیرفتنی نیست. اما آیا متافیزیک و عرفان، آزمایش‌پذیر و قابل اثبات‌اند؟ فیلسوفان در این زمینه چه می‌گویند؟ «فیلسوفان فرض کرده‌اند که جهان، سیاه و سفید یا دوارزشی است... آنها به دو دلیل این کار را انجام می‌دهند: اول آن‌که این کار ساده است. دوم آن‌که به صورت یک عادت درآمده است» (همان: ۲۹).

با توجه به این نکته، رفتن به سمت منطق فازی، یعنی انجام کار سختِ خرق عادت، چون ظاهراً منطق دوارزشی دقت خودش را فدای آسان‌گیری می‌کند. پس واداشتنِ ذهن به چالشِ تازه در مواجهه با مسائل، چندان راحت نیست. فازی سعی بر این دارد تا با مرزبندی‌ها و دسته‌بندی‌هایی که ذهن و زبان ما را آکنده است، مقابله کند (McNeill, Freiberger, 1993: 15). کاسکو با بیان این‌که انسان‌ها در عصر اطلاعاتِ مبتنی بر حالت

دوارزشی زندگی می‌کنند، معتقد است که انقلاب دیجیتال اذهان را هم دیجیتال کرده‌است. یعنی ذهن آموخته که باید به دنبال یک پاسخ سرراست و بدون پیچیدگی باشد. اما کاسکو، شیطان نابودکنندهٔ منطق دوارزشی را تناقض منطقی می‌داند (کاسکو، ۱۳۹۷: ۴۷). تناقضی که در برابر یک لیوان نیمه‌پر، نمی‌داند بگوید لیوان پر است یا خالی! و البته وقتی دانسته شود که «هرچه یک چیز بیشتر شبیه متضاد خودش باشد، فازی‌تر است» (همان: ۳۵)، مسئله جذاب‌تر و پیچیده‌تر می‌شود. بهتر است برای روشن شدن این منطق از چند مثال مشهور کمک گرفته شود.

مثال‌هایی در توضیحِ منطق فازی

«سیبی را در دست خود نگه دارید. آیا آن یک سیب است؟ بله... حالا گازی به آن بزنید، آن را بجوید و ببلعید... آیا جسم قرار گرفته در دست شما هنوز هم یک سیب است؟ بله یا نه؟ گاز دیگری به آن بزنید. آیا جسم جدید هنوز یک سیب است؟ گاز دیگری به آن بزنید و همچنان ادامه دهید تا چیزی از سیب باقی نماند. سیب از یک چیز به هیچ تبدیل می‌شود. اما در کجا سیب از مرز سیب بودن به سیب نبودن می‌گذرد؟ هنگامی که سیب را در دست خود نگه داشته‌اید، سیب به همان اندازه‌ای هست که نیست. نیمه‌ای از سیب که دست شماست دربرگیرندهٔ هر دو توصیف همه یا هیچ است. نیمه سیبی که در دست شماست یک سیب فازی است؛ طیفی از خاکستری بین سیاه و سفید است. فازی بودن همان خاکستری بودن است» (همان: ۲۲).

در منطق فازی، امور مدرّج و سیال‌اند و به دو نقطهٔ بودن و نبودن ختم نمی‌شوند؛ نظم ریاضی‌وار و قطعی ندارند. این تفکر بر چند اصل استوار است: الف) اصل سیّالیتِ واقعیت ب) عدم مقوله‌سازی صفر و یک پ) ذومراتب بودن حقیقت (کرمانی و یعقوبیان، ۱۳۹۰: ۶۷)؛ و این یعنی نسبیت در هر چیز. در مثال «دروغگوی کِرتی»، جنبهٔ جالب‌تری مطرح می‌شود: «دروغگویی از کرت گفت که همهٔ کرتی‌ها دروغگو هستند و پرسیدند که آیا او هم دروغ گفته‌است؟ به نظر می‌رسد که او در آن واحد هم دروغ می‌گوید و هم دروغ نمی‌گوید!» و یا حتی در مسئلهٔ سلمانی برتراند راسل «یک سلمانی روی در مغازه‌اش می نویسد که من صورت همه را می‌تراشم به جز مردانی که خود صورت‌شان را می‌تراشند. اگر این جمله درست باشد، چه کسی صورت خود او را می‌تراشد؟ خودش؟ در

این صورت به آن‌چه نوشته عمل نکرده! اگر هم نتراشد باز هم به متن خودش عمل نکرده. یعنی او هم باید صورت خودش را بتراشد و هم نتراشد!» (کرمانی و یعقوبیان، ۱۳۹۰: ۵۱).

با تأمّل در این مثال‌ها، مفهوم جملهٔ «در فازی‌ترین حالت، چیزی مساوی متضاد خودش است» روشن‌تر می‌شود. مانند لیوان نیمه‌پر که مساوی است با لیوان نیمه‌خالی. مانند «سمبل ین یانگ که در حقیقت سمبل فازی نیز است. این سمبل معرّف جهانی از متضادهاست، جهانی که اغلب آن را با عرفان شرقی همراه می‌دانیم» (همان: ۳۶).

به نمونه‌ای دیگر توجه شود. «این حقیقت دارد که باران فردا خواهد بارید. جملهٔ منفی به صورت زیر خواهد شد: این حقیقت دارد که باران فردا نخواهد بارید. اما آیا این همهٔ داستان است؟ با جملهٔ زیر چه کنیم: امکان دارد که فردا باران ببارد. ارزش این حکم ۰ یا ۱ نیست. ارزش آن یک‌دوم است و روبه‌روی آن به صورت زیر درمی‌آید: امکان دارد که فردا باران نبارد. ارزش این حکم نیز یک‌دوم است. از آن جا که یک‌دوم، مساوی یک‌دوم است، پس گزاره مساوی با ضد گزاره است؛ یعنی حکم با روبه‌روی خود برابر است» (خیام، ۱۳۹۵: ۵۱۲).

رابطهٔ ادبیات و منطق فازی

این که چه چیزی موجب می‌شود مادّهٔ ادبی تبدیل به اثر ادبی شود، همان «ادبیت» است که صورت‌گرایان روس بر آن پافشاری کرده‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸ب: ۵۹). اما فراتر از بحث فرم، ویژگی‌هایی نیاز است که با فهرست کردن آنها بتوان معیاری برای شناخت ادبیات به دست آورد. محمود فتوحی بر اساس نظرات پژوهندگان فلسفهٔ ادبیات، مشخصه‌هایی همچون: متن‌وارگی، خلاقه بودن، تخیلی بودن، عاطفی بودن، والایی و بشکوه بودن، اشتمال بر زیبایی، اشتمال بر حقیقت، فرم و اسلوب خاص داشتن، جاودانگی، محاکات و داستان‌وارگی، لذت‌بخشی و تاثیر را برای ادبیات بودن یک محصول برشمرده است. او در ادامه بر این باور است که «آن‌چه در فرهنگ جهانی معاصر ادبیات محض نامیده می‌شود، متونی است که کمابیش مشخصه‌های فوق را بتوان در آنها یافت. اما توزیع آنها در آثار ادبی یکسان و ثابت نیست» (فتوحی، ۱۳۸۰: ۱۹۰).

همان‌طور که در مقدمهٔ مقاله گفته شد، اگر به شکل فشرده‌تر به ویژگی‌های محصول ادبی نگاه شود، مشخص می‌شود که تقریباً «اغلب نظریه‌پردازان ادبیات، چهار

عنصر اصلی برای ادبیات برشمرده‌اند که عبارت‌اند از: ۱- عاطفه ۲- خیال ۳- اندیشه ۴- اسلوب و فرم» (فتوحی، ۱۳۸۰: ۱۹۰). البته شایان ذکر است که شفیعی‌کدکنی از این عناصر با عناوین: عاطفه، تخیل، چندمعنایی بودن و رمز نام می‌برد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۸۱).

برای این‌که مشخص شود این عناصر چهارگانهٔ شکل‌دهندهٔ اثرِ ادبی با الگوی منطق فازی قابل تطبیق هستند یا خیر، هر کدام به شکل جداگانه تحلیل و بررسی خواهند شد.

عنصر عاطفه در منطق فازی

«منظور از عاطفه، اندوه یا حالت حماسی یا اعجابی است که شاعر از رویداد حادثه‌ای در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده می‌خواهد که با وی در این احساس شرکت داشته باشد» (همان، ۱۳۷۵: ۲۴). عواطف بسیار پیچیده و متعددانند. مانند یک ماتریسِ عددی، هر عاطفه‌ای در تضارب با یک موقعیت و شهود و تجربه، شکل تازه‌ای از خود تولید می‌کند و اثر تازه‌ای بر گوینده و مخاطب می‌گذارد. ضمن این‌که الیوت معتقد است عاطفه در شعر صبغهٔ غیرشخصی دارد (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۷۹). یعنی صرفاً هنر است که منعکس می‌شود، نه جنبه‌های فردی و شخصیتی شاعر یا هنرمند. پس نظریهٔ مرگ مؤلف رولان بارت نیز همین‌جا مطرح می‌شود: «نوشتار نابودی صدا، نابودی هر نوع منشأ است. نوشتار آن فضای خنثی و بی‌طرف، مرکّب و غیرمستقیمی است که فاعل ما را بیرون می‌اندازد. فضایی سلبی است که کل هویت در آن رنگ می‌بازد و هویت منحصربه‌فرد نوشتار، در آن، خود می‌نماید» (بارت، ۱۳۸۰: ۱۶۸).

در قلمرو عاطفی زبان، چهار چشم‌انداز برشمرده شده است: ۱) مورد ادراک ۲) احساس گوینده ۳) لحن و آهنگ گفتار ۴) قصد و نیت گوینده (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۹-۳۰). پس به عنوان نمونه، وقتی شاعری می‌گوید: «نسیم در رگ هر برگ می‌دود خاموش» (سپهری، ۱۳۸۱: ۴۲)، هر مخاطبی می‌تواند با توجه به درجهٔ احساس و ادراکش نسبت به این جمله، لحن و آهنگ خوانش این جمله (توسط خودش یا دیگران)، دریافت تازه‌ای از قصد و نیت گوینده داشته باشد و واکنش متفاوتی نشان دهد. یعنی کارکرد عاطفی زبان موجب می‌شود که مخاطب نه آن را تصدیق کند و نه تکذیب. این گزاره ارجاعی نیست و در جهان عینیت، معادل عینی و ملموس برای آن وجود ندارد.

از دیدگاه رولان بارت «تولد خواننده باید به بهای مرگ مؤلف باشد» (بارت، ۱۳۸۰: ۱۷۳). پس زمانی خواننده می‌تواند در قلمروی عاطفی زبان آزادانه حرکت کند که قرار نباشد آن‌چه شاعر اراده کرده، لزوماً دریافت کند و دریافت او هرچه هست، نمی‌تواند در دو سر طیفِ صفر و یکِ منطق ارسطویی قرار گیرد و تأیید یا تکذیب شود؛ چون تعریف و نگاه هر خواننده‌ای از «نسیمی» که می‌تواند «در رگ هر برگ» بدود و «خاموش» باشد، متفاوت و وابسته به دانش زبانی و تجربه‌های شخصی اوست.

مثالی دیگر: سعدی در غزلی عاشقانه عارفانه با مطلع زیر، جهان عاطفی متلاطمی را به تصویر می‌کشد:

خبرت خراب‌تر کرد جراحت جدایی چو خیال آب روشن که به تشنگان نمایی

(سعدی، ۱۳۹۸: ۷۰۵)

عاطفهٔ حاکم بر این غزل خبر از جراحتی غیرفیزیکی و عمیق می‌دهد؛ جراحت انتظار عاشق برای معشوق. و مگر خبر از کسی که منتظرش هستند، شوق را افزون نمی‌کند؟ پس چرا این خبر، زخم جدایی را عمیق‌تر کرده است؟ جنس این خبر چیست؟ در مصراع بعدی شاعر خبر را به خیالِ آبِ روشن تشبیه کرده که صاحب‌خبر آن را به منتظران نشان داده. منتظرانی که تشنهٔ آبِ حیاتِ اویند؛ اما او خیال و وهم آب را نشان داده است، هم‌چون خیالِ وصل و دیدار.

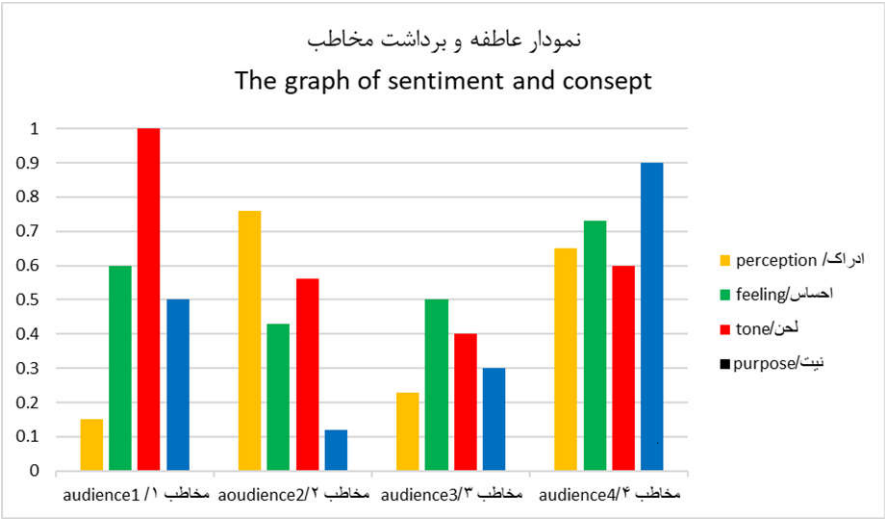
یک تشبیه ساده رخ داده، اما همین تشبیه با عمیق‌ترین لایه‌های روح انسان در ارتباط است؛ با عنصر عاطفه. «این چه‌گونه خبری است که دیری بی‌صبرانه منتظر آنی؛ ولی وقتی که می‌آید کاری جز عمیق‌تر کردن زخم دوری نمی‌کند؟ این چه ارمغانی است که با دست خالی آورده می‌شود؟ چه حالتی است که دایم در دل هستی و نمی‌دانم کجایی یا که در برابر چشمی و غایب از نظری؟ آیا عاشق بالاخره می‌تواند جفا کند یا نمی‌تواند؟ پیغامی که فقط نسیم سحر می‌تواند برای او ببرد چیست؟ سرانجام، آیا معشوق مطابق فضای کلی شعر، عظیم دور و در عین حال عجیب نزدیک نیست؟ نظری به کل ساختار شعر، بیانگرِ هر دو سوی پارادوکس است» (حمیدیان، ۱۳۹۳: ۱۱۵).

پارادوکس‌ها در دل گزاره‌های عاطفی‌اند نه ارجاعی؛ پارادوکس‌هایی که نه می‌توانند و نه می‌خواهند که جنبهٔ اثباتی یا سلبی داشته باشند؛ بلکه آماده‌اند تا به تعداد مخاطبان و

حالات روحی آنها در مواجهه با چهار چشم‌انداز این قلمرو (ادراک، احساس، لحن، نیت) برداشتِ ادبی به وجود آورند. باید دانست که در هر لحظه و هر نقطه که مخاطب بتواند برداشت هنری و ادبی خود را از این متن بیان کند، اتفاق ادبی رخ داده است.

اکنون برای این‌که تصویر عینی‌تری از این مسئله به دست بیاید، به نمودار شمارهٔ یک در ذیل این توضیحات توجه شود. در محور عمودی که از صفر تا یک شماره‌گذاری شده، عدد «صفر» کم‌ترین و عدد «یک» برای بیشترین سطح ارتباط عاطفی مخاطب با اثر ادبی در نظر گرفته شده است. در محور افقی برداشت‌های چهار مخاطب از متن ادبی (غزل سعدی یا شعر سپهری) مورد سنجش قرار گرفته است. لازم به ذکر است که تعداد این مخاطبان می‌تواند نامحدود باشد.

در نمودار شمارهٔ ۱ دیده می‌شود که مجموعهٔ برداشت‌هایی که شامل: ادراک، احساس، لحن و نیت است، کلیت عاطفی را شکل خواهند داد. هر مخاطب بسته به میزان دریافتش از متن، در هر یک از حوزه‌های چهارگانهٔ قلمرو عاطفی، مجموعه‌ای از شناخت را خواهد داشت که در نسبت با متن و مخاطبان دیگر، درجه‌ای از عاطفه را فهم کرده و متن را در همان درجه دارای بار عاطفی می‌داند. در منطق دوگانهٔ ارسطویی، یا متن دارای عاطفه است یا نیست؛ همهٔ چهار ستون نمودار یک مخاطب یا در حالت صفرند یا در حالت یک. در حالی‌که در نمودار فازی هر مخاطب تا اندازه‌ای عاطفهٔ متن را با توجه به دانش ادبی و تجربهٔ شخصی دریافت نموده و در یک محور فازی حرکت می‌کند. کم و زیاد شدن هر یک از این ستون‌ها، از بازهٔ صفر تا یک، نشان‌دهندهٔ تفاوت برآیند برداشت عاطفی از متن است. پس مخاطبی که درجهٔ کمتری را دریافت می‌کند، لزوماً متن را فاقد عاطفه نمی‌داند؛ بلکه سطح پایین‌تری برای آن در نظر می‌گیرد و بالعکس.



نمودار فازی شمارهٔ ۱

عنصر خیال و تخیل در منطق فازی

خیال، تصرف در واقعیت است. هرچه قدرت شاعر و نویسنده در تصرفِ واقعیات زندگی بیشتر باشد، خیال‌پردازی او گسترده‌تر، ژرف‌تر و چندلایه‌تر است. ازهمین‌جاست که تصویرسازی‌های شاعرانه اتفاق می‌افتند. «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان، و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را خیال یا تصویر می‌نامیم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۲). پس اگر جنبهٔ خیالی یک نوشته از آن حذف شود و تنها به وزن و قافیه محدود گردد، شاعرانگی آن حذف شده است.

چه بسا می‌توان خیال را در نقد امروز همان ایماژ نامید. البته اگر دقیق‌تر پرداخته شود، خیال مجموعه‌ای از تصرفات بیانی و مجازی در شعر است و تصویر هرگونه بیان برجسته و مشخص (همان: ۱۶). در هر صورت، عنصر خیال یا ایماژ نمی‌تواند از تجربه‌های شخصی و درونی شاعر و نویسنده جدا باشد. شاعران و نویسندگان با توجه به مجموعه‌ای از تجربیات و دانش و جهان‌بینی شخصی، در واقعیت‌های زندگیِ اطرافشان تصرفات متفاوتی می‌کنند. بخشی از این تصرفات، متأثر از عواطف هستند و البته همگی برخاسته از تخیل‌اند؛ تخیلی که وابسته است. شاعر «از آن‌جا که در زندگی خاص خود تجربه‌هایی ویژهٔ خویش دارد، طبعاً صورخیال او نیز دارای مشخصاتی است و شیوهٔ

خاصی دارد که ویژهٔ خود اوست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۱). پس این صورخیال، دارای تفاوت‌هایی هستند که در مرتبه‌های گوناگون قرار می‌گیرند. یعنی اگر خطی از ضعیف‌ترین تا عالی‌ترین صورخیال در ادبیات رسم شود؛ یک اثر ادبی می‌تواند در هر نقطه‌ای از این خط حضور داشته باشد؛ به تناسب تجربه‌ها، عواطف، دانش، جهان‌بینی و درصد تصرفاتی که مؤلف آن در واقعیت جهان دارد. به عنوان مثال وقتی حافظ می‌گوید:

گوهر مخزن اسرار همان است که بود حقهٔ مِهر بدان مُهر و نشان است که بود

(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۸۵)

در مصراع نخست، گوهر را استعارهٔ مصرحه از عشق می‌گیرد؛ عشقی درون مخزن اسرار که خودش استعارهٔ مصرحه از دل است. در مصراع دوم، حقّه را استعارهٔ مصرحه از دل می‌گیرد و مِهر استعارهٔ مکنیه از گوهری درون حقه (دل)، که همان عشق است. مِهر و مُهر، جناس ناقص (محرف) دارند. بین کلمات گوهر، مخزن، حقّه و مُهر آرایه تناسب وجود دارد. پس شاعر از خیال و تصورات خود برای دست‌بردن در واقعیت بهره برده است. از آن‌جا که سطح خیال‌انگیزی در شعر یا متن ادبی، وابسته به خیال‌پردازی مؤلف آن است، پس به تناسب آن سطح، دارای درجه‌ای از عنصر خیال و تخیل خواهند بود.

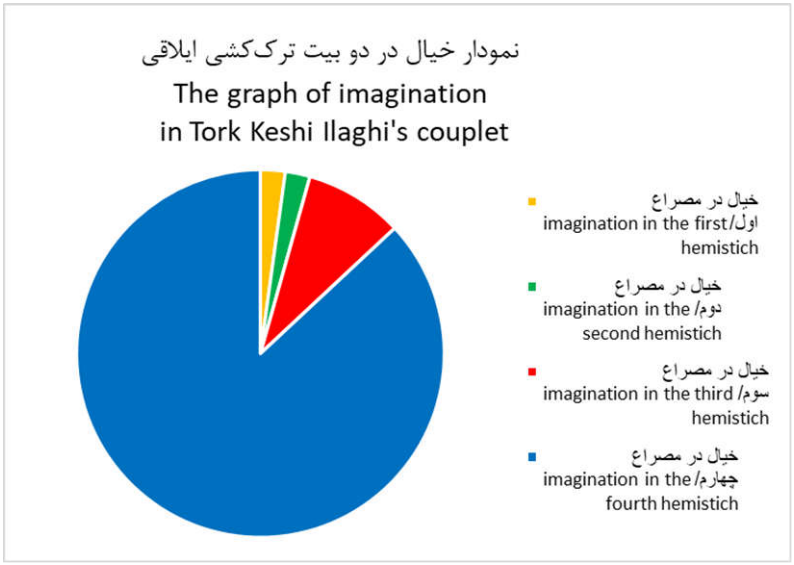
باید دانست، «هنگامی‌که گفته می‌شود این شخص از ذهن خلاق و یا تخیل خلاق برخوردار است، این معنی به ذهن متبادر می‌شود که وی قادر به ابداع روش‌ها و ارائهٔ آراء و آثار جدید و متفاوت با دیگران است. در عین حال که این معنی عام و کلی دربارهٔ خلاقیت خیال پذیرفته شده است، این مسئله مطرح است که آیا می‌توان بر اساس نظریات خیال، مفهوم‌سازی روشن‌تری از خلاقیت خیال در کاربردهای هنری آن ارائه کرد؟ به دیگر سخن، هنگامی‌که می‌گوییم خلاقیت در این اثر هنری بیشتر از دیگری است، یا آن هنرمند از خلاقیت بالاتری نسبت به دیگری برخوردار است، مقصود چه می‌تواند باشد؟» (مفتونی، ۱۳۸۸: ۴۲). این گزاره‌ها نشان‌دهندهٔ همین مسئله هستند که به طور قطع و یقین نمی‌توان بر سطح درجهٔ خلاق بودن خالق اثر حکم صادر کرد. زیرا امری مطلق و دارای جوابی قطعی نیست؛ تناسبات و درجاتی در این میان مطرح است که این درجات را در منطق ارسطویی نمی‌توان بررسی کرد؛ بلکه ناگزیر باید در یک منطق طیف‌گرا و مدرّج به بحث گذاشت که همانا منطق فازی است.

در بخش آغازین کتاب «صورخیال در شعر فارسی»، نویسنده به مثالی اشاره کرده است که می‌تواند به شکلی واضح این مسئله را شرح دهد. او دو بیت از شاعری با نام «ترک‌کشی ایلاقی» را آورده و ابیات آن را از منظر خیال‌انگیزی بررسی نموده است.

امروز اگر مراد تو برناید　　فردا رسی به دولت آبا، بر
چندین هزار امید بنی‌آدم　　طوقی شده به گردن فردا بر

«در بیت نخستین، با شعر روبه‌رو نیستیم، زیرا با خیال سروکار نداریم، اگرچه از دیدگاه وجود وزن -که خود عنصری است برای انگیختن خیال- به نوعی با شعر سروکار داریم، آن‌هم در معنی رایج و عادی شعر که بیشتر سخن موزون را به یاد می‌آورد؛ اما پیداست که این سخن منظوم در بیت نخستین شعر حقیقی نیست، ولی با آمدن بیت دوم، آن بیت نخستین نیز بی‌آن‌که از نظر منطقی نیازی به بیت بعدی داشته باشد، به‌گونهٔ شعر در مفهوم دقیق و راستین آن قرار می‌گیرد و در بیت دوم پیش از آن‌که ارتباط آن را با بیت نخستین بسنجیم با مفهوم خیالی و تصویری روبه‌رو هستیم، با اندیشه‌ای که از منطق عادی گفتار، یعنی اندیشهٔ محض منطقی، سرچشمه گرفته باشد، سروکار نداریم... این تصویر ذهنی که شاعر از «فردا» به‌گونهٔ زنی زیبا که گردن‌بندی به عنوان امید به گردن دارد؛ این تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را خیال یا تصویر می‌نامیم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۱-۲).

اکنون این دو بیت در نموداری وارد شده‌اند و درصد تقریبی حضور عنصر خیال در هر مصراع با توجه به توضیحاتی که پیشتر نقل شد، مشخص شده‌است. نمودار شمارهٔ ۲ نشان می‌دهد که اگر تمام سطح دایره را مجموعه‌ای از چهار مصراع بدانیم، هر یک از مصاریع، با توجه به انتقال عنصر خیال به مخاطب، درصدی از سطح کلی را پوشش می‌دهند. مصراع اول و دوم فاقد خیال هستند و کم‌ترین درصد ممکن برای آنها در نظر گرفته شده، در حدی که در تصویر قابل دیدن باشند. مصراع سوم پیش‌درآمدی برای خیال‌پردازی در مصرع چهارم است و درصد بیشتری را شامل می‌شود. اما مصراع چهارم که تقریباً بار تخیل تمام شعر را به دوش می‌کشد، بیشترین سطح را به خود اختصاص داده است.



نمودار فازی شمارهٔ ۲

در منطق ارسطویی چنین نموداری نمی‌توان رسم کرد؛ زیرا در مواجهه با این پرسش که «آیا در این دو بیت از ایلاقی عنصر خیال موجود است یا خیر؟» این پاسخ را باید داد که بله یا خیر. دایره یا کاملاً تیره است یا کاملاً روشن. حد میانه‌ای وجود ندارد. اما در منطق فازی می‌توان درصد حضور عنصر خیال و تخیل شاعر را به شکل تقریبی بررسی کرد و نتیجه گرفت که این شعر در بخش‌هایی دارای خیال است و در بخش‌هایی فاقد آن است.

عنصر چندمعنایی و اندیشه در منطق فازی

ادبیات سرشار از نشانه‌هاست. نشانه‌هایی قراردادی و غیرقراردادی که دال‌ها را به مدلول‌ها می‌رسانند و خالقِ متن را با مخاطبِ متن، در یک جهان مشترک معنایی قرار می‌دهند. «نشانه‌شناسی ادبی، شناخت آن قراردادهای اصلی است که به هر تصویر یا توصیف ادبی نیروی ساختن معنایی دیگر می‌بخشد» (احمدی، ۱۳۹۸: ۷). پس به اندازهٔ مخاطبانی که با جهان یک متن ادبی روبه‌رو می‌شوند، اندیشه وجود دارد که در مواجههٔ اندیشه‌هایشان با متن، معنا تولید می‌شود. «خواننده در رویارویی با متن، در برابر

وضعیتی قرار می‌گیرد که خود آن را نساخته است، اما می‌تواند به آن شکل تازه‌ای بدهد» (احمدی، ۱۳۹۸: ۳۶۸).

پس چندمعنایی بودن، قابلیتی را در متن نشان می‌دهد برای فهمِ اندیشهٔ حاکم بر آن توسط مخاطبان متفاوت. شاید به نظر برسد که معنای اولیه، اصلی‌ترین معنای متن ادبی است؛ اما در حقیقت چنین نیست و تنها در ظاهر این گونه به نظر می‌رسد. متن‌های باز این مسئله را ثابت کرده‌اند. متونی که اصطلاحاً به آنها «متن باز» یا «متن نوشتنی» می‌گویند، متن‌هایی هستندکه دارای معانی گسترده و چندبعدی‌اند و دست خواننده در معنادهی به متن باز است (پورنامداریان، علوی، ۱۳۸۴: ۱۷-۱۶). به همین دلیل در هزارتوی متنِ باز، در هر لحظه و با هر مخاطب، معنای تازه‌ای خلق می‌شود. از دیدگاهی دیگر اگر هر مخاطب همانند پرسش‌گری در نظر گرفته شود که پرسش خودش را از متن دارد، لاجرم متن نیز پاسخ ویژهٔ آن پرسش را باید بتواند بیان کند؛ زیرا در زمان آفرینش آن توسط خالق اثر، پاسخ پرسش‌های پنهان و آشکارِ خودِ او بوده است.

در مرحلهٔ بعد، این مسئله مطرح می‌شود که پرسش‌های مخاطب چه تناسبی با همان پرسش‌های نخستین مؤلف دارد؟ البته می‌تواند هیچ ارتباطی با آنها نداشته باشد؛ زیرا «افق معنایی آنها ناشناخته است و در زمانه‌ای دیگر (روزگار خواندن متن) جنبه‌های تازه‌ای یافته‌اند. سودای هر پرسش، یافتن معناست؛ نکته این‌جاست که در دو افق معنایی متفاوت، پرسشی واحد، اهدافی یک‌سان پیش رو نخواهد داشت» (احمدی، ۱۳۹۸: ۵۷۱). چندمعنایی و تأویل (هرمنوتیک) از همین جا آغاز می‌شود. «پل ریکور هدف هرمنوتیک را حل تضادها و تناقض‌های تأویل(تفسیر) و دست‌یابی به فهم خویشتن می‌داند. به نظر او هرمنوتیک تأکید می‌کند که واقعیت به عنوان پدیده‌هایی که وجود دارد، واقعیت نداشته، بلکه فقط این تفسیرهای ما هستند که وجود دارند» (رضایی‌منش، ۱۳۷۸: ۲۱۲). زمانی‌که فهم خویشتنِ مخاطب از متن ادبی مطرح است، این پرسش که متن دقیقاً چه می‌خواهد بگوید یا این‌که نیت مؤلف به شکل واضح چه بوده، دیگر محلی از اعراب ندارد؛ زیرا کشف مرکز معنای متن، بدون تجربه‌های قبلی مخاطب یا مفسر امکان‌پذیر نیست (همان: ۲۱۴).

اکنون باید دید که منطق دوارزشی ارسطویی توان پرداختن به چنین عنصری را در ادبیات دارد یا خیر؟ «واقعیت آن است که منطق دوارزشی ارسطویی که به طور سنتی نظام دوارزشی صدق و کذب قضایا را زیربنای اندیشه انسانی دانسته است، از همان آغاز در برابر تناقض‌های مدرّج و نسبی ناگزیر سکوت کرده است» (حق‌بین، ۱۳۸۲: ۸۴). این سکوت ناشی از منطق صفر و یک است. ناگفته پیداست که تأویل، نسبی و مدرّج است و مراتبی دارد. اثباتی یا سلبی نیست؛ مانند هنر است. «هنر یک معنا ندارد و به تعداد مخاطبان می‌تواند دارای معنی باشد. عبارتِ «به می سجاده رنگین کن...» اگر می‌خواست یک معنی داشته باشد، در زمان حافظ مرده بود. به تعداد تمام بشر معنا دارد. حتی یک نفر و یک مخاطب، لحظه‌های روحی و حالات متفاوتی دارد، که ممکن است مشابه باشند؛ اما عین هم نیستند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸الف: ۴۲۰).

برای مثال، در شرح و بیان اندیشه و معنای همین بیت حافظ از غزل نخست دیوانش:

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بی‌خبر نبود به راه و رسم منزل‌ها

ادیبان و شارحان بسیاری سخن گفته‌اند. از میان آنها چهار نفر انتخاب شده‌اند تا تفسیر و توضیح ایشان بررسی شود و در نموداری فازی مقایسه گردد.

الف) مفسر اول: خرمشاهی در «حافظ‌نامه» دربارهٔ این بیت ابتدا به شرح کلیدواژگانی همچون می، سجاده، پیرمغان و سالک پرداخته است و هر کدام را به شکل مبسوط در منظومهٔ فکری حافظ معنا کرده است؛ سپس در پنج سطر معنای بیت را این‌گونه شرح داده است: «اگر پیر مغان که مرشد تو است دستور دهد که سجاده را که مظهر پاکی و طهارت است، به می آلوده و بی‌حرمت سازی، بپذیر؛ چرا که سالک (مرید) نباید از حکمت این‌گونه دستورها بی‌خبر باشد. یا سالک را می‌توان پیرگرفت. در این صورت معنای مصراع دوم چنین می‌شود که پیر سالک (پیرمغان= مراد و مرشد تو) از راه و رسم منزل‌ها و آداب سیر و سلوک دادن و راه بردن مریدان باخبر است (بی‌خبر نبود یعنی بی‌خبر نیست، درحالی که در قرائت اول بی‌خبر نبود یعنی نباید بی‌خبر باشد) و خیر و صلاح آنان را بهتر می‌داند» (خرمشاهی، ۱۳۹۷، ج۱: ۹۹).

ب)مفسر دوم: شفیعی‌کدکنی در «این کیمیای هستی»، شرح این بیت را از تناقض شروع می‌کند. «در بیت به می سجاده رنگین کن، طلب امری است که به صورت متناقض مطرح است. یک طرف، سجده‌گاه مطرح است و طرف دیگر، می که قاعدتاً آلودگی به همراه دارد. در این‌جا از لحاظ صوفیه، عملی را که مرد کاملی انجام می‌دهد، گرچه به ظاهر نقض عرف و اخلاق و عادات باشد؛ ولی مرید بایستی آن را بپذیرد؛ چون به مراد خویش اعتماد و اعتقاد کامل دارد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸الف: ۱۱۰). در ادامه به داستان موسی و خضر اشاره می‌کند و با ورود به بحث پیرمغان، جنبهٔ ولایی آن را مطرح می‌کند و آن را عین راه می‌داند. نویسنده سپس اندیشهٔ حافظ را در خلق «سِتِ» اسطوره‌ای در کنار «سِتِ» عرفانی می‌ستاید (همان: ۱۱۱) و عدم اکتساب معنویت حافظ از سلسلهٔ به‌خصوص را برخاسته از این می‌داند که او هنرمند قالب‌گیری برای انسان نیست و مسیر پرخطر سلوک را برای رسیدن، کافی می‌داند (همان).

شارح به شرح کلی بیت نیز توجه دارد: «اگر پیر مغان، مرد کامل، به تو فرمان داد که عادت‌ها و سنت‌های معمول را کنار بگذار، باید فرمان‌برداری کنی و اگر تو را وادار کرد که از عادت‌های معمولت بیرون بیایی، بیرون بیا، سنت‌شکنی کن (حتی خلاف عقل حسابگر) و اگر او تو را به عمل خلاف شرع وادار کرد، بپذیر. چرا؟ زیرا سالک و عارف راه، از راه و رسم طی طریق بی‌خبر نیست» (همان). نویسنده در این‌جا از این سطح به سطحی درونی‌تر می‌پردازد و بر این باور است که در عرفان حافظ منزلْ تمام لحظات وجودی و سهم انسان است از هستی؛ یعنی تمام منازل، منازل انسان‌اند با هر تجربهٔ نفسانی و روحانی (همان: ۱۱۲).

در مرتبهٔ بعد نیز به حدیث اغانه (مسئلهٔ لغزش از دیدگاه پیامبر) می‌پردازد و شیخ صنعان را اسطورهٔ این لغزش در منطق‌الطیر عطار معرفی می‌کند که البته حافظ بارها از این اسطوره استفاده کرده است (همان). حتی در جایی معتقد است که «اگر حافظ را بخواهیم در یک بیت یا غزل بیان کنیم، به عنوان مثال می‌توان به بیتِ: به می سجاده رنگین کن... اشاره کرد. نمی‌توان بیتی یافت که تمامی عناصر هنر حافظ را به فشردگی و زیبایی این بیت در خود جمع داشته باشد» (همان: ۳۶۵).

پ) مفسر سوم: سودی در شرح خود بر حافظ دربارهٔ این بیت، این‌گونه می‌نویسد: «اگر پیرمغان یعنی باده‌فروش به تو گوید که اسباب عبادت و سجاده را با شراب آلوده کن، سخنش را قبول کن و اوامر او را به‌جا بیار. زیرا که پیرمغان سالک مرتاض طریق باده‌نوشان است و از عادات و رسوم میخانه‌ها بی‌خبر نیست؛ چه هر روز عرفای کاملی را به سر منزل مقصود رهنمایی می‌کند و از رسوم رندان کاملاً آگاه می‌باشد و طبیعت و مشرب همهٔ سالکین را خوب شناخته و به هر کس آن‌چه لایق است خوب می‌داند؛ پس پیروی و اطاعت از اوامر او لازم و ضروریست و تخلف از دستورات وی موجب ندامت جبران‌ناپذیر می‌گردد» (سودی، ۱۳۶۶، ج۱: ۹).

ت) مفسر چهارم: حمیدیان در «شرح شوق» مفصلاً به این بیت پرداخته است. او باده [می] را بی‌تردید عرفانی می‌داند و آلودن سجاده را برگرفته از آیین ملامتی برمی‌شمرد؛ اما مفهوم عرفانی آن را آمیختن زهد و عشق برمی‌شمرد (حمیدیان، ۱۳۹۵، ج۲: ۷۱۲). نویسنده ضمن این معنی، معنای کنایه‌آمیز و طنزآلود خرقه آلودنِ زاهدان یا صوفیان ریاکار را نیز مطرح می‌کند (همان). در ادامه نیز مدلول واقعی برای پیرمغان متصور نمی‌شود و آن را اسطوره‌ای و نمادین تلقی می‌کند؛ حتی به تعبیری او را نمودی از دل پاک و پیراسته می‌داند (همان: ۷۱۳). همچنی ندر مورد سالک نیز دو معنا را بررسی می‌کند: معنای متعارف که هنوز شخصِ سالک، واصل نشده و دیگری در معنای پیر و مراد و همان عارفِ سالک. و بر این باور است که قطعاً معنای دوم مورد نظر است؛ همچنان که واژهٔ منزل را در معنای مقام که مرحله‌ای ثابت است، تعبیر می‌کند (همان: ۷۱۴).

اکنون با توجه به آن چه ذکر شد، می‌توان نگاه چهار مفسر را دربارهٔ لایه‌های معناییِ بیت مذکور چنین بیان کرد: مفسر اول (خرمشاهی) در محدودهٔ همین بیت تلاش کرده تا توضیح دهد و معنایابی کند. او اولین لایهٔ معنایی را به‌خوبی می‌شکافد و دو خوانش از سالک را وارد حوزهٔ شرح خود می‌کند؛ اما در همین سطح باقی می‌ماند.

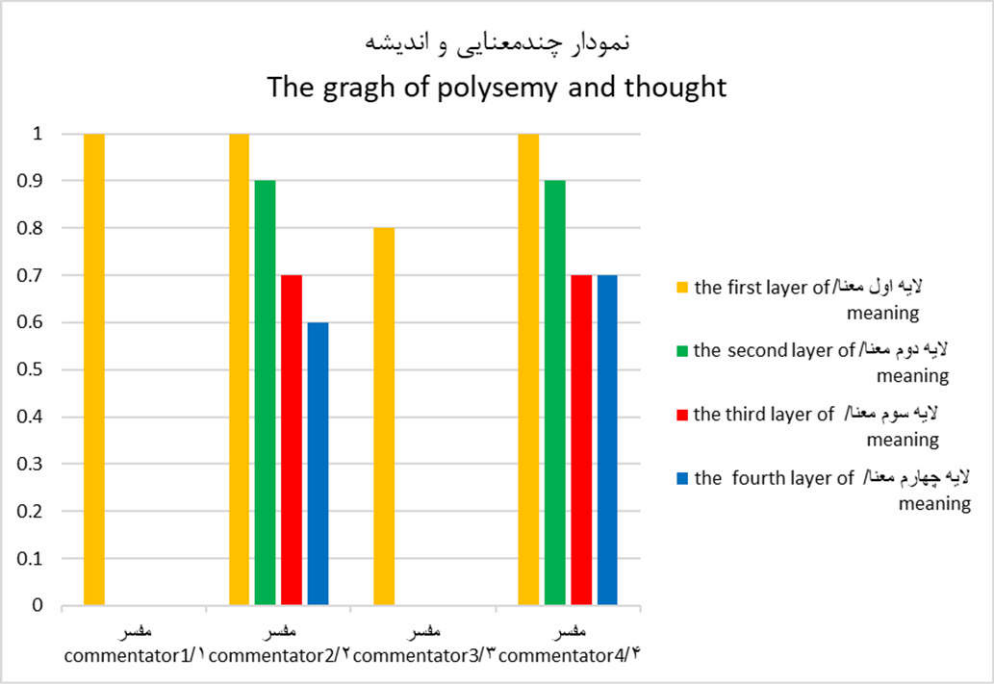
مفسر دوم (شفیعی‌کدکنی) مهم‌ترین عنصری را که در تمام غزل‌های حافظ و نه فقط این غزل و این بیت وجود دارد، مطرح می‌کند و آن تناقض است. به این ترتیب در گذر از لایهٔ اول، درصد سرسپردگی مرید را تا حد اعلای آن بالا می‌برد. توجه به داستان خضر و موسی و شیخ صنعان نیز لایهٔ دومی است که بر معنای بیت می‌افزاید و بدین

ترتیب، مبحث تلفیق اسطوره و عرفان را مطرح می‌کند. نمادین بودن مفهوم پیر و پرهیز حافظ از قالب‌سازی برای انسان سالک، لایهٔ سوم و تعبیر فرمان‌برداری به عادت‌شکنی، لایهٔ چهارم معناست که در تاکید فراوان بر منظومهٔ فکری حافظ در این بیت نمود بیشتری دارد.

سومین مفسر (سودی) در بیان معنا در لایهٔ اول سالک را همان پیرمغان معنا می‌کند و واجب‌الاطاعت بودن او را شرح می‌دهد؛ بدون آن‌که لایهٔ دیگری بر این معنا بیفزاید.

مفسر چهارم (حمیدیان) همچون مفسر اول، دو معنا برای سالک در نظر می‌گیرد، اما به تأکید بیان می‌کند که معنای دوم در این بیت مقصود است و نه اول. سپس سجادهٔ آلوده را به آمیختن زهد و عشق تعبیر می‌کند و لایهٔ دوم عرفانی را به معنای اولیه می‌افزاید؛ آن‌گاه با پرداختن به جنبهٔ طنز و کنایه، لایهٔ سوم را در نظر می‌گیرد. او نیز همچون مفسر دوم، نگاه اسطوره‌ای به پیرمغان دارد، اما در جهش معنایی، پیرمغان را در بسیاری موارد، همان دلِ پاک سالک قلمداد می‌کند و لایهٔ چهارم را ترسیم می‌کند.

در نمودار شمارهٔ ۳ که بر اساس نظریهٔ منطق فازی از صفر تا یک مدرّج شده است، دیده می‌شود که هر مفسر در مواجهه با بیت مورد نظر به یک یا چند لایه از لایه‌های معنایی پرداخته است و چگونگی اندیشهٔ شاعر را شرح داده است. همه در لایهٔ اول حضور دارند، اما هر یک با توجه به درجهٔ شناخت و برداشت‌شان، لایه‌های بعدی را کشف نموده‌اند. به این ترتیب، از نظر هیچ‌یک از این چهار مفسر، بیت مذکور از محدودهٔ کلی معنایابی بیرون نیست و مطابق منطق فازی هر یک در درجه‌ای به دریافت معنا رسیده‌اند.



نمودار فازی شمارهٔ ۳

عنصر فرم و رمز در منطق فازی

صورتگرایان روس بر این اعتقادند که یک اثر ادبی، یک فرم محض است و حاصل ارتباط میان مواد سازندهٔ اثر (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸ب: ۷۰). درنتیجه فرمالیسم اشاره دارد به جنبه‌های صوری و چگونگی یک اثر. در بررسی فرم‌گرایانه باید تمامی صنایع لفظی و معنوی به دقت مطالعه شوند و سپس ارتباط آنها با هم سنجیده شود؛ برای اینکه چگونگی این ارتباطات بسیار مهم است. «هدف منتقد فرمالیست در درجهٔ اول این نیست که به خواننده توضیح بدهد در قطعه شعری که او تحلیل کرده چه گفته شده، بلکه در پی این است که تبیین کند شاعر حرف خود را چگونه زده است» (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۷۶).

ناگفته پیداست که از منظر زبان‌شناسی همه چیز دارای فرم است؛ اما هر فرمی را نمی‌توان یک اثر «ادبی» دانست؛ زیرا فرمِ هنری واجد شرایطی است که خالق آن باید به تناسب سطح هنرمندانهٔ خودش، بر آنها وقوف داشته باشد. البته آفرینش فرم هنری علاوه بر استعداد فردی، جان کندن و تمرین و تجربه می‌خواهد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸ب: ۸۱). حال

به تناسب استعداد، ممارست، تجربه و آگاهی از وجوه بلاغت ادبی در فرم و ساختار، یک هنرمند می‌تواند اثر ادبی خلق کند تا در عصر خودش یا پس از مرگش با مخاطبان ارتباط بگیرد. این‌که اثر ادبی تا چه اندازه بتواند در ارتباط با خوانندهٔ خود موفق به معناآفرینی شود، علاوه بر عواملِ پیش‌گفته، بستگی به درجهٔ هنری بودنِ فرم و ساختاری دارد که هنگام آفرینشِ آن، به کار رفته است. علاوه بر تقابل و تناسب اجزا در نثر یا شعرِ هنرمند، سطح شناخت و تسلط بر بلاغت ادبی توسط مخاطب نیز این امکان را بر او هموار می‌کند که دست به قضاوت بزند و درجه‌ای از ادبی بودن را به متن اطلاق کند.

مسئلهٔ بعدی رمز است؛ زیرا «هر هنرمندی به ناگزیر مجموعه رمزهایی در کار خود نهفته دارد و بر روی هم هنری که مطلقاً فاقد رمز باشد، نمی‌توان یافت» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۸۱). رمزها شاید به عبارت دیگر همان هنرسازه‌ها هستند که وقتی به کار می‌روند، یک شعر یا داستان شکل می‌گیرد. در واقع هنرسازه می‌تواند تمام ابزارهای هنری شاعر و نویسنده را زیر چتر خود بگیرد (همان، ۱۳۹۸ب: ۱۴۹). در یک اثر ادبی، تمامی وجوهِ هنرسازه‌ها بررسی می‌شوند و نسبت هر کدام از آنها با حقیقت آنها سنجیده می‌شود. مجموعه‌ای از نظام نشانه‌ای که به شکل رمز هستند، متن را شکل می‌دهند و این نظام در اصطلاحی به نام «فرم» قابل تحلیل است. رولان بارت به این نتیجه رسیده است که مهم نیست شاعر و نویسنده در عصر خودش چه حرف‌هایی می‌خواسته بزند؛ بلکه مهم این است که ما امروز ببینیم از مجموعهٔ نظام رمزی زبان او چه می‌توانیم برداشت کنیم و به کار بندیم (همان، ۱۳۹۲: ۱۹۹). پس در هر زمانه‌ای نظام رمزی هر اثر ادبی، می‌تواند بیان‌کنندهٔ معنای اثر باشد؛ زیرا «نوشتار در پی آن است که رمزگانی کلی و مشتمل بر نیروهای شالوده‌شکن خودش باشد» (بارت، ۱۳۸۰: ۱۶۴).

بارت[1] این شالوده‌شکنی را تا جایی پیش می‌برد که در نظریهٔ «مرگ مولف»، در مخالفت با نقد کلاسیک صراحتاً می‌گوید: «در چندگانگی نوشتار، کشف رمز بی‌معنی است. همه چیز را باید از هم باز کرد و رها کرد؛ ساختار را می‌توان دنبال کرد که در هر نقطه و هر سطح از متن درست مثل نخ جوراب در رفته است؛ اما چیزی در پس آن

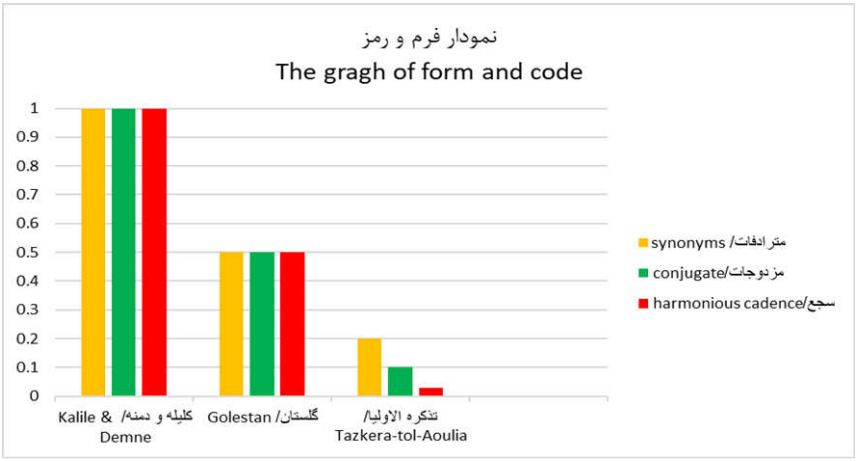
1. Roland Barthes

نیست. فضای نوشتار فضایی است که باید بر فراز آن چرخید و نه آن که به آن رخنه کرد. نوشتار پیوسته معنایی پیش می‌کشد تا پیوسته آن را از پیش بردارد و نوعی رهاییِ نظام‌یافته از معنا را در بر دارد. به این ترتیب، ادبیات با نپذیرفتن یک رمز و راز، و یک معنای غایی برای متن، آن‌چه را ممکن است فعالیتش ضدتئولوژیک خوانده شود، بنا می‌نهد» (بارت، ۱۳۸۰: ۱۷۲).

حال مقایسه‌ای میان فرم کلیِ صنایع بدیعی، معنوی و لفظی در سه اثر مطرح ادبی در دوره‌های مختلف و با سبک‌های متفاوت انجام می‌شود. به گفتهٔ بهار در «سبک‌شناسی»، بنای نثر درکتاب «کلیله و دمنه» بر موازنه و مزدوجات و مترادفات و احیاناً سجع است و علاوه بر این صنایع، کنایات و استعارات و تشبیهات و ارسال‌المثل و... را نیز درآن می‌توان یافت (بهار، ۱۳۹۱، ج۲: ۲۷۰). و «صفحه‌ای نیست که سجعی در آن دیده نشود، لیکن موازنه و قرینه و مترادفات زیادتر است و مبنای کتاب بر آن نهاده شده است» (همان: ۲۷۴). این گزاره نشان می‌دهد که اگر بین صفر و یک، عدد یک را حد اعلای وجود مترادفات و مزدوجات و سجع بگیریم؛ «کلیله و دمنه» در بالاترین نقطه خواهد ایستاد.

در «گلستان» چون بنا بر اقتصار است، سعدی از تکرار و ترادف تن زده و از صناعات متکلفانهٔ لفظی دوری جسته و در آوردن سجع و مزدوجات و مترادفات میانه‌روی کرده است (همان، ج۳: ۱۴۴). بهار با آوردن مثال‌ها و شواهدی از حکایات گلستان سعدی؛ عبارات سهل و ممتنع را بررسی می‌کند و اتفاقاً همین امر را بزرگترین صنایع سعدی می‌داند (همان: ۱۴۵). با این دیدگاه نیز کتاب گلستان در سطح میانه و معتدل سجع و ترادف و مزدوج است. در بخشی دیگر نویسنده دربارهٔ «تذکره‌الاولیاء» عطار می‌گویدکه گاهی برای پیدا کردن سجع دست و پایی نیز کرده است، اما در تکرار سجع‌ها و فعل‌ها افراط کرده است (همان، ج۲: ۲۰۶). بدین ترتیب از آن‌جا که متن کتاب دارای خصایص و شیوه و سبک عهد سامانی است، مختصات نثر همان دوره را دارد و ضرورتاً از تراکم مزدوجات و مترادفات دور است.

اکنون در نمودار شمارهٔ ۴ درجهٔ برخورداری نسبی این سه متن از مترادفات و مزدوجات و سجع بررسی می‌شود.



نمودار فازی شمارهٔ ۴

پیداست که فرم ایجادشده در این سه متن، برآمده از نسبیت حضور تمامی صنایع ادبی است و در هر یک همان اندازه که نویسنده آنها را به کار گرفته است، دلالت بر ادبیت متن دارد.

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده دربارهٔ چهار عنصر مؤثر در خلق متن ادبی و پیاده‌سازی آنها در نمودارهای منطق فازی، مشخص شد که:

الف) در کلیت عنصر عاطفه موارد: ادراک، احساس گوینده، لحن گفتار و قصد گوینده مجموعه‌ای را شکل می‌دهند که به تناسب درجهٔ هر یک از بخش‌های این مجموعه، می‌توان به حضور عاطفه در یک متن ادبی اذعان کرد. خلاف منطق ارسطویی که یا به حضور عاطفه قائل است و یا نیست، در منطق فازی همان‌طور که ثابت شد درجه‌ای از این عوامل می‌توانند به متن بار عاطفی دهند.

ب) هر بخش خیال‌انگیز از یک شعر، هر چند جزئی، می‌تواند به انتقال عنصر خیال کمک کند و تخیل شاعر را نشان دهد. پس نمی‌توان گفت یک شعر مطلقاً دارای تخیل نیست یا هست؛ بلکه درجه‌ای از تخیل را طبق منطق فازی می‌تواند دارا باشد و هرچه این درجه افزایش یابد، نشان می‌دهد که شاعر در امر خیال‌پردازی تواناتر بوده است.

پ) مفسران ادبی متناسب با شناخت و دانش خود از ادبیات، لایه‌ای از معنای یک

متن را درک و تفسیر می‌کنند و هرچه شناختشان عمیق‌تر باشد، لایه‌های بیشتری را کشف خواهند کرد. چندمعنایی از همین‌جا ناشی می‌شود که معانی یک متن ادبی با منطق ارسطویی، مطلق و تفسیرناپذیر به لایه‌های جدیدتر قلمداد نخواهد شد؛ بلکه در بستر منطق فازی، معانی مختلف متولد می‌شوند.

ت) با توجه به نگاه فرمالیستی، تمام صنایع لفظی و معنوی که در فرم‌سازی دخیل‌اند، می‌توانند در محدودهٔ صفر و یک حرکت کنند، کم و زیاد شوند و به تناسب درجهٔ حضورشان در متن، بار ادبی آن متن تغییر خواهد کرد. در منطق ارسطویی، یا یک اثر ادبی است یا نیست؛ اما در منطق فازی آثار ادبی با درجه‌های مختلفی از سطح ادبی حضور دارند.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۶) چهار گزارش از تذکره‌الاولیاء عطار، تهران، مرکز.

---------- (۱۳۹۸) ساختار و تاویل متن، چاپ بیست و یکم، تهران، مرکز.

بارت، رولان (۱۳۸۰) «مرگ مؤلف» در ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، ترجمه گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران، حوزه هنری.

بقلی، شیخ رزوبهان (۱۳۶۰) شرح شطحیات، تصحیح و مقدمه هانری کربن، تهران، طهوری.

بهار، محمدتقی (۱۳۹۱) سبک‌شناسی، جلد دوم و سوم، چاپ یازدهم، تهران، امیرکبیر.

پاینده، حسین (۱۳۹۰) گفتمان نقد، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

پورنامداریان، تقی و مهیار علوی‌مقدم (۱۳۸۴) «متن باز متن بسته»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۱۴۸، صص۱۱-۲۶.

حافظ (۱۳۸۷) دیوان حافظ، تصحیح سلیم نیساری، تهران، سخن.

حسین‌زاده یزدی، مهدی (۱۳۸۶) «اصل امتناع تناقض، حکمت متعالیه و منطق فازی»، خردنامه، شماره۵۰، صص ۹۲-۷۸.

حق‌بین، فریده (۱۳۸۴) «مبانی توصیف زبان، منطق ارسطویی یا منطق فازی»، بیدار، شمارهٔ ۶، صص۳۳-۲۹.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) سعدی در غزل، چاپ سوم، تهران، نیلوفر.

---------- (۱۳۹۵) شرح شوق، جلد دوم، تهران، قطره.

خان‌جان، علیرضا و زهرا میرزا (۱۳۸۵) «درآمدی بر شعرشناسی نقش‌گرا»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره۷، صص ۱۰۱-۸۳.

خبازی کناری، مهدی (۱۳۹۵) «مقایسهٔ مبانی فلسفی منطق ارسطویی و فازی»، معارف منطقی، شماره۴، صص۷۰-۴۹.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۹۷) حافظ‌نامه، جلد اول، تهران، علمی و فرهنگی.

خیام، مسعود (۱۳۹۵) «منطق فازی و نفی ریاضی فلسفی خشونت»، دانش و مردم، شماره ۵، صص ۵۱۷-۵۱۱.

رُپس، دنیل (۱۳۷۲) «شعر و عرفان»، مترجم صفریان، رضا، مجله شعر، سال اول، شماره۷، صص ۴۵-۴۰.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۴۴) ارزش میراث صوفیه، تهران، آریا.

رضایی‌منش، بهروز (۱۳۷۸) «هرمنوتیک چیست؟»، نشریه مطالعات مدیریت، بهبود و تحول، شماره ۲۱ و ۲۲، صص ۲۱۵-۲۰۹.

سپهری، سهراب (۱۳۸۱) هشت کتاب، چاپ هفتم، تهران، طهوری.

سعدی، مشرف‌الدین مصلح‌الدین (۱۳۹۸) کلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، خانه

فرهنگ و هنر گویا.
سودی بسنوی، محمد (۱۳۶۶) شرح سودی بر حافظ، جلد اول، تهران، زرین و نگاه.
سیار، میرعبدالله (۱۳۷۹) «ادبیات ایران و عرفان، عرفان زاهدانه، عرفان رندانه و عرفان سلوکانه»، هنر و اندیشه، شماره ۱۱۹، صص ۷۷-۷۱.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵) صور خیال در شعر فارسی، چاپ ششم، تهران، آگاه.
---------- (۱۳۸۶) چشیدن طعم وقت، چاپ دوم، تهران، سخن.
---------- (۱۳۸۸) دفتر روشنایی، چاپ پنجم، تهران، سخن.
---------- (۱۳۹۲) زبان شعر در نثر صوفیه، چاپ چهارم، تهران، سخن.
---------- (۱۳۹۸الف) این کیمیای هستی، جلد سوم، چاپ ششم، تهران، سخن.
---------- (۱۳۹۸ب) رستاخیز کلمات، چاپ پنجم، تهران، سخن.
عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۴) تذکره‌الاولیا، تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ دوم، تهران، هرمس.
غلامرضایی، محمد (۱۳۸۸) سبک‌شناسی نثرهای صوفیانه، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.
فتوحی، محمود (۱۳۸۰) «تعریف ادبیات»، زبان و ادبیات فارسی، شماره۳۲، صص ۱۹۶-۱۷۱.
قائد، محمد (۱۳۷۸) «آیین پرستش شعر، عرفان‌زدگی و عرفان‌زدایی»، اندیشه جامعه، شماره۸، صص ۳۹-۳۶.
کاسکو، بارت (۱۳۹۷) تفکر فازی، ترجمه علی غفاری و همکاران، چاپ ششم، تهران، دانشگاه صنعتی خواجه نصیرالدین توسی.
کرمانی، طوبی و محمدحسن یعقوبیان (۱۳۹۰) «تفکر فازی، فلسفهٔ صدرایی»، خردنامه صدرا، شماره ۶۴، صص ۶۳-۸۰.
مفتونی، نادیا (۱۳۸۸) «خیال مشایی، خیال اشراقی و خلاقیت»، خردنامهٔ صدرا، شماره۵۵، صص ۴۴-۳۲.
موحد، ضیاء (۱۳۸۲) از ارسطو تا گودل، تهران، هرمس.
وکیلی، هادی (۱۳۸۳) «عرفان و تفکر فازی»، برهان و عرفان، شماره۲، صص ۱۸۶-۱۵۱.
وکیلی، هادی و پریسا گودرزی (۱۳۹۳) «شطحیات عرفانی از منظر منطق و تفکر فازی»، حکمت معاصر، سال پنجم، شماره۳، صص ۱۲۶-۱۰۱.
یثربی، سیدیحیی (۱۳۹۴) فلسفهٔ عرفان، چاپ هفتم، تهران، بوستان کتاب.

McNeill, Daniel & Paul Freiberger (1993) Fuzzy Logic ،New York ،Touchstone.
Hajec, Peter (1998) Ten Question and One Problem on Fuzzy Logic ،Elsvier Science.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و چهارم، بهار ۱۴۰۱: ۸۱-۵۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل تطبیقی شعر و نقاشی عصر صفوی
با تکیه بر آرای هنری رماک

مراد اسماعیلی*

چکیده

این مقاله پژوهشی بینارشته‌ای در قلمرو ادبیات تطبیقی است که به مطالعه ارتباط بین ادبیات و نقاشی عصر صفوی می‌پردازد و با استفاده از نظریه ادبیات تطبیقی هنری رماک، در پی تبیین این موضوع است که چگونه مفهومی یکسان، به اشکال متفاوت در شعر و نقاشی این عصر نمود یافته است. بر اساس یافته‌های این پژوهش، شعر و نقاشی این عصر را نمی‌توان ادامه و دنباله سبک‌های پیشین دانست؛ بلکه شعر و نقاشی این دوره، دارای ویژگی‌های متمایز خود بوده و شاعران و نقاشان عصر صفوی به مجموعه‌ای از اصول و موازین مشترک پایبندند که با موازین دوره‌های قبل قابل مقایسه نیست. همچنین، زمینی شدن یکی از پیش‌فرض‌هایی است که اساس اندیشه و هنر قرن یازدهم را شکل می‌دهد و شاعران و نقاشان عصر مورد بررسی به شکل‌های مختلفی از قبیل: واقع‌گرایی، جزئی‌نگری، لذت‌بخشیدن، استفاده از عناصر پیرامون و... که همگی از مؤلفه‌های زمینی شدن هستند، به خلق آثار خود دست یازیده‌اند.

واژه‌های کلیدی: شعر عصر صفوی، نقاشی عصر صفوی، ادبیات تطبیقی، هنری رماک، زمینی‌شدن.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبدکاووس، ایران m.esmaeeli21@gmail.com

CC BY NC

مقدمه

قرن دهم هجری، با روی کار آمدن دولت صفویه تحولی اساسی و شگرف در جامعه ایران و به تبع آن در هنر این سرزمین، رخ داد؛ در این دوره با استقرار دولت قدرتمند صفویه و در پی آن پیشرفت‌ها و در نتیجه رشد و گسترش شهرنشینی و رفاه نسبی طبقات متوسط نسبت به دوران گذشته و همچنین بی‌توجهی پادشاهانی همانند شاه تهماسب به شعر و نقاشی و...، این هنرها از دربار قدم بیرون گذاشتند و به قهوه‌خانه‌ها و اماکن عمومی دیگر راه یافتند و بر اثر ذوق و زیباشناسی مردم کوچه و بازار به شکلی جدید ظاهر شدند و سبکی در هنر ایران شکل گرفت که در ادامه به سبک اصفهانی و یا مکتب اصفهان شهرت یافت و با مکتب‌ها و سبک‌های قبل از خود تمایزاتی آشکار و بنیادین داشت. این دگرگونی و تمایزات دارای اهمیتی انکارناپذیر است؛ چرا که «در این دوره، در هنجارها و گزاره‌های هنری تغییر و تحولاتی چشمگیر روی نمود و بسیاری از آنها که مدت‌ها عنصر ذاتی هنر دانسته می‌شدند، اهمیت خود را از دست داده، بی‌اعتبار شدند و در عوض بسیاری از هنجارها و گزاره‌های ادبی جدید جای آنها را گرفتند» (اسماعیلی، ۱۳۹۹: ۳۸).

این مقاله، به منظور درک هرچه بهتر دگرگونی شعر و نقاشی عصر صفوی، در پی یافتن ارتباطی معنادار میان این هنجارها و موازین جدید در شعر و نقاشی این دوره با شرایط تاریخی، اجتماعی و سیاسی عصر مورد بررسی است و برای دستیابی به این هدف، از رویکرد تطبیقی هنری رماک[1] بهره می‌گیرد و بدین وسیله نشان می‌دهد که الگوها و پیش‌فرض‌های مشترک، چگونه در خلق شعر و نقاشی تأثیرگذار بوده، سبب تمایز و قیاس‌ناپذیری شعر و نقاشی این عصر شده‌اند.

پیشینه پژوهش

در حوزه مطالعات تطبیقی ادبیات و نقاشی پژوهش‌هایی صورت گرفته است: «اسطوره‌زدایی و اسطوره‌پردازی کاخ خورنق در نگاه نظامی و بهزاد»، عنوان پژوهشی است که در آن به تفاوت نگاه این دو هنرمند به کاخ خورنق پرداخته شده است (نامور مطلق، ۱۳۸۲: ۴۸-۵۷). در مقاله «پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و

1. Henry H.H. Remak

نگاره‌ای از مظفرعلی» سعی بر آن شده است تا با درک وجوه تشابه و اشتراک میان ادبیات و نگارگری، ادبیات را نه به عنوان ابژه‌ای برای نگارگری و نقاشی، بلکه در آن و به موازات آن قرار داده و این دو هنر را با همدیگر مقایسه می‌کند (آلبوغبیش و آشتیانی عراقی، ۱۳۹۷: ۳۳-۵۵). شبیه‌ترین اثر به پژوهش حاضر، مقاله‌ای است از نگارنده با عنوان «بازتاب جلوه‌های لذت این‌جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک»؛ بر اساس نتایج این تحقیق، لذت این جهانی و کسب لذت و سرخوشی، که از مؤلفه‌های زمینی شدن و روی‌گردانی از عوالم دیگر است، یکی از پیش‌فرض‌هایی است که اساس اندیشه و هنر عصر صفوی را شکل می‌دهد و به همین سبب، شاعران، نقاشان و معماران این عصر، به شکل‌های مختلف بر لذت‌بخش بودن اثرشان برای مخاطبان توجه داشته‌اند (ر.ک: اسماعیلی، ۱۳۹۹). هرچند مقاله حاضر در مقدمه، چارچوب نظری و روش تحقیق مشابهت‌هایی با مقاله پیشین دارد، پژوهش حاضر بر آن است تا با بررسی ویژگی‌های مشترک شعر و نقاشی عصر صفوی، این مقوله را تبیین کند که چگونه مفهومی یکسان، در شعر و نقاشی این عصر نمود یافته است. بنابراین از مقدمات بحث که بگذریم، موضوع پژوهش با پژوهش قبلی متمایز است. تحقیق پیش رو بر آن است تا با نگاهی تازه به بررسی کلی تمایز شعر و نقاشی عصر صفوی بپردازد و نشان دهد چگونه پیش‌فرض و الگوی زمینی شدن و شکل‌های متنوع آن، سبب تمایز و خلق شعر و نقاشی این دوران گردیده است. همچنین، از آنجایی که این پژوهش یکی از نخستین تحقیقاتی است که به بررسی شعر و نقاشی عصر صفوی پرداخته است، در آینده می‌تواند راهگشای علاقه‌مندان به شعر و نقاشی این عصر باشد تا بتوانند به صورت مستقل، آثار هر یک از شاعران و نقاشان این عصر را مورد تطبیق و تحلیل قرار دهند.

پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های این پژوهش عبارت‌اند از:

۱. آیا می‌توان شعر و نقاشی عصر صفوی را نوعی گسست از سنت گذشته شعر و نقاشی ایرانی محسوب کرد؟

۲. عوامل تأثیرگذار بر تمایز شعر و نقاشی عصر صفوی با دوره‌های قبل کدام است؟

۳. کدام الگو و پیش‌فرضی سبب شعر و نقاشی عصر صفوی شده است؟

۴. الگوهای یکسان چگونه در شعر، به عنوان هنر شنیداری و نقاشی، به عنوان هنر دیداری، در قرن یازدهم تأثیر گذاشته‌اند.

روش پژوهش

برای اینکه ببینیم چگونه مفهومی یکسان، در شعر و نقاشی عصر صفوی نمود یافته، باید ویژگی‌های مشترک شعر و نقاشی عصر صفوی را بررسی کرد. نگارنده مقاله به دنبال کشف شکل‌ها و راه‌هایی است که شاعر و نقاش مفهومی یکسان را در آثارشان بیان کرده‌اند. هرچند در شعر و نقاشی این عصر، با چند سبک متمایز روبرو هستیم، این جستار به تطبیق شعر شاخه ایرانی سبک هندی و به تعبیری سبک اصفهانی و مکتب نقاشی اصفهان در قرن یازدهم هجری می‌پردازد[1]. برای نیل به این مقصود، باید از نظریه‌ای استفاده کرد که تأکیدش بر تطبیق و بررسی ادبیات با شاخه‌های دیگر هنر باشد؛ به همین سبب، در این جستار، از نظریه ادبیات تطبیقی هنری رماک بهره گرفته می‌شود.

چارچوب نظری

ادبیات تطبیقی رماک

آنچه امروز در پژوهش‌هایی که به عنوان ادبیات تطبیقی در ایران صورت می‌گیرد، بررسی دو متن ادبی از دو کشور و فرهنگ متفاوت است که اغلب آن نیز به بررسی تطبیقی بین شاعران ایرانی و عرب زبان محدود می‌شود؛ در این باره نیز باید گفت بسیاری از این تحقیقات اگرچه زیر چتر نام ادبیات تطبیقی انجام گرفته، هیچ گونه قرابت و سنخیتی با آن ندارد (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۲۶).

قلمرو ادبیات تطبیقی، بر اساس تعریف هنری رماک فقط به مطالعات ادبیات در فراسوی مرزهای زبانی و فرهنگی یک کشور محدود نمی‌شود؛ «ادبیات تطبیقی ادبیات فراسوی یک کشور خاص، و مطالعه روابط میان ادبیات از یک سو، و سایر قلمرو دانش و معرفت مانند هنرها (مثلاً نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (مثلاً سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم، دین و جز اینها از سوی دیگر

است. به طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسه یک ادبیات با یک یا چند ادبیات دیگر و مقایسه ادبیات با سایر قلمروهای میان انسان است» (رماک، ۱۳۹۱: ۵۵).

بر اساس این دیدگاه برای مطالعه و بررسی تطبیقی ادبیات، می‌بایست ادبیات با سایر حوزه‌های هنری و اندیشگی مورد تطبیق قرار گیرد و فروکاستن مطالعات تطبیقی ادبیات به دو ادبیات ملی امری ناپذیرفتنی است. همچنین از این منظر، «اصطلاح ادبیات تطبیقی یعنی مطالعه و بررسی ادبیات که از تطبیق به عنوان ابزار اصلی، و نه هدف استفاده می‌کند» (پراور، ۱۳۹۳: ۱۰). علاوه بر این، نظریه رماک سبب شده است «به خلاف گذشته که پژوهشگران ادبی به صور جزیره و بدون توجه به یافته‌های سایر رشته‌های علوم انسانی عمل می‌کردند، امروزه به این نتیجه رسیده‌اند که برای درک کامل هر پدیده ادبی باید به شبکه‌های تودرتو و بافت اجتماعی و فرهنگی و ارتباط آن با سایر حوزه‌های هنر توجه کرد» (انوشیروانی و آتشی، ۱۳۹۰: ۱۰۱). در واقع، توجه به بافت فرهنگی و اوضاع اجتماعی و فرهنگی عصرِ شکل‌گیری اثر ادبی و سایر حوزه‌های هنری و قلمروهای دانش، برای درک هرچه بهتر و بیشتر پدیده‌ها و چیستی و چرای صورت و محتوای آثار ادبی و هنری، امری ضروری است. همچنین، «عوامل فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و سیاسی، بسترساز تأثیرات و تشبیهات ادبی هستند. بر این اساس، برای پژوهش روشمند در ادبیات تطبیقی، باید به لایه‌های زیرین تأثر و تشابه توجه کرد. به سخنی دیگر، مسئله اصلی چرایی و چگونگی این رویداد است، نه تشریح خود رویداد (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۳۶-۳۷).

بحث و بررسی

برای نشان دادن تمایز و قیاس‌ناپذیری شعر و نقاشی عصر صفوی ضروری به نظر می‌رسد که دربارهٔ الگو و یا پیش‌فرض زمینی شدن، که یکی از پیش‌فرض‌هایی است که در این زمان، پایه و اساس تفکر این دوران بوده و گزاره‌ها و هنجارهای این دوره را شکل می‌دهد، توضیحاتی ارائه شود. با یورش مغولان، دوره‌ای در تاریخ ایران آغاز شدکه باید آن را دوره زوال اندیشه و انحطاط تاریخی ایران خواند و «بدین‌سان دوره‌ای در تاریخ اندیشه در ایران آغاز شد که ژرف‌ترین شکاف میان عمل و نظر و بی‌معنا شدن وجوه

اندیشه را می‌توان مهم‌ترین پیامدهای آن دانست» (طباطبایی، ۱۳۸۳: ۲۵۶). در این دوره، توجه جامعه ایران از زمین روی‌گردان و به عوالم دیگر معطوف شد و عرفان جای تمام وجوه اندیشه را گرفت و خانقاه‌ها -که از قضا مغولان نیز با آن رابطه خوبی داشتند- به پناهگاهی برای مردم بدل شدند.

با به قدرت رسیدن تیموریان و خصوصاً شاهزادگان این سلسله، هرچند توجه به زمین اندکی قوت گرفت، چندان درخور توجه نبود تا این که صفویان به قدرت رسیدند. این زمامداران جدید، توجه خاص و ویژه‌ای به زمین و ساکنان آن داشتند؛ چرا که می‌بایست مردمان قدرت سیاسی و عقیدتی پادشاه و حکومت جدید را مشروع بشمارند و برای جنگ با همسایگان کشور متحد شوند. «علما و به طور کلی آموزه‌های شیعی راه را برای رفع دشواری‌های مرتبط با استقرار قدرت سیاسی صفویه از راه مشروعیت‌بخشی دینی هموار کرد. عناصر مذهبی و قدرت سیاسی موجود در دیدگاه تشیع دوازده امامی، تا اندازه‌ای زیاد به خدمت این مشروعیت درآمدند و اعضای ساختار دینی از مهم‌ترین گروه‌هایی بودند که به این روند کمک شایانی کردند» (طباطبایی‌فر، ۱۳۸۴: ۲۲۳). در واقع، روحانیون در این دوره نقش مشروعیت بخشی به پادشاهان و حکومت صفوی را در نزد مردم بر عهده داشتند و برعکسِ «اندیشه عرفانی که بر آموزش و پرورش نخبه‌گرا مبتنی است و خطاب اندیشه عرفانی، نه به همه مردم است و نه در جهت تدبیر سامان اجتماع سیاسی» (طباطبایی، ۱۳۸۸: ۲۱۸)، در عصر صفوی با جایگزینی طبقه روحانیون و فقیهان، این طبقه جدید، با تمام طبقات و قشرهای مردم سر و کار دارند و در جهت تدبیر سامان اجتماع سیاسی، می‌بایست آموزه‌های جدید را برای همگان توضیح داده، روشن کنند. به همین سبب بیشترین توجه به زمین و زندگی مردم معطوف می‌گردد.

تغییر و تحولات اجتماعی و اقتصادی که ایران در زمان حکومت صفوی و خصوصاً دوران زمامداری شاه عباس اول در ایران روی داد، نیز به گسترش و رواج هر چه بیشتر تفکر زمینی و توجه به جهان مادی کمک کرد. در واقع، با شکل‌گیری شهرنشینی، ظهور برخی کارخانه‌ها، پدید آمدن طبقاتی که از اوضاع اقتصادی نسبتاً مناسبی برخوردار بودند، در رواج و گسترش این تفکر بسیار تأثیرگذار بود (اسماعیلی، ۱۳۹۹: ۴۳). همچنین اقبال نداشتن دربار صفویه در قرن دهم به شعر و شاعری سبب گردید که شاعران و

هنرمندان از دربار نقل مکان کرده، به کوچه و بازار و و قهوه‌خانه، میان مردم عادی و عوام بیایند. ذوق و سلیقه این مخاطبان جدید، با مخاطبان گذشته شعر، که غالباً یا درباریان بودند و یا حاضران در حلقه‌ها و مجامع صوفیه، کاملاً متفاوت بود؛ اینان شعری را می‌پسندیدند که مسائل اخلاقی را به زندگی واقعی گره بزنند و واقعیت‌ها و تجارب روزمره زندگی‌شان را با زبانی زیبا به تصویر بکشد و در آنها احساس شگفتی و لذتی، هر چند زودگذر، ایجاد کند.

قیاس‌ناپذیری شعر و نقاشی عصر صفوی

سبک شعر عصر صفوی، که به سبک هندی و یا اصفهانی شناخته می‌شود، با سبک‌های قبل و بعد از خود فرق دارد و به تعبیری «به کلی از آثار ادبی ادوار دیگر متمایز است» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۳۳۴). این گسست و فاصله گرفتن از شیوه و سبک شاعران پیشین سبب می‌شود ناقدان شعر دوره بازگشت، شیوه شاعران سبک هندی را خلاف فصاحت و دور از بلاغت بدانند و به شاعران آن دوره توصیه کنند که: «برای همه شعرا فرض است که برای حفظ ارزش‌های ادبی به شیوه قدما -که توأم با فصاحت و بلاغت بوده است- برگشت نمایند» (خاتمی، ۱۳۷۱: ۵۰).

با این تفاسیر، می‌توان بیان داشت که سبک هندی را می‌بایست نوعی گسست، انقلاب و یا به تعبیری «چرخشی انقلابی» در ادبیات فارسی محسوب کرد[۲] که با سبک‌های دیگر قیاس‌ناپذیر و دارای پارادایم و بوطیقای خاص خود است و برای تحلیل و تبیین این سبک، می‌بایست قوانین و گزاره‌ها و معیارهای فصاحت و بلاغت آن را از دل خود این سبک بیرون کشید. به تعبیری، «از آغاز تا پایان عهد صفوی باید آن مقیاس فصاحت را که در سخن شاعران سده چهارم و پنجم تا پایان سده هشتم بوده است، رها کرد و مقیاس دیگری جست» (صفا، ۱۳۶۳، ج۵: ۵۲۲).

نقاشی صفوی در ابتدا وارث مکتب هرات بود؛ شهری که شاهزادگان هنردوست تیموری، همانند شاهرخ و بایسنقر، با جمع کردن هنرمندان اکثر شاخه‌های هنر، آن شهر را به یکی از بزرگ‌ترین شهرهای هنرپرور و حامی هنرمندان بدل کرده بودند. یکی از اولین اقدامات شاه اسماعیل صفوی پس از تصرف هرات، همراه بردن کمال‌الدین بهزاد

از هرات به تبریز بود. بهزاد در تبریز، سرپرستی گروه از هنرمندان را -که چندین سال قبل از هرات گریخته بودند- به عهده گرفت و مکتب تبریز را در نقاشی پایه‌گذاری کرد (سیوری، ۱۳۶۶: ۱۱۲).

نوآوری‌های بهزاد را که در تبریز تحت حمایت شاه اسماعیل به فعالیت هنری خود ادامه می‌داد، می‌توان یکی از اساسی‌ترین ویژگی‌های مکتب تبریز دانست (پوپ، بی‌تا: ۴۵). بی‌شک مهم‌ترین جلوه نوآوری آثار بهزاد، «واقع‌گرایی» است. او بر خلاف نقاشان پیشین، به جهان واقعی توجه کرد و توانست حالت خاص و ظریف آنچه را که می‌دید، با وضوح کامل تشخیص دهد. بنابراین، در نقاشی‌هایش انسان‌ها، حیوانات، سنگ‌ها، صخره‌ها، کوه‌ها و... از خصلت خاص خودشان آکنده‌اند. او به مدد طراحی قوی، پیکرهای یکنواخت و بی‌حالت نقاشی‌های پیشین را به حرکت درآورد. حالت‌ها، قیافه‌ها و رنگ چهره‌ها را تنوّع بخشید؛ طبیعت و معماری را به مکان فعل و عمل آدم‌ها بدل کرد و در این محیط برای هر پیکر، جایی مناسب در نظر گرفت (پاکباز، ۱۳۹۰: ۸۲). به سخنی دیگر، «در همه آثاری که انتساب آنها به بهزاد مورد قبول اکثر هنرشناسان است، مهارت خاصی در مراعات تناسب بین اجزاء و نیز انتخاب ماهرانه رنگ‌های مناسب به چشم می‌خورد. پرداختن به طبیعت و مهارت در به کار بردن رنگ، به ویژه رنگ‌های نو و ابتکاری، از ویژگی‌های سبک اوست» (شکفته، ۱۳۸۶: ۴۱۰).

با شکوفایی هر چه بیشتر کشور در زمان سلطنت شاه عباس اول، در حوزه نقاشی نیز دگرگونی‌هایی صورت گرفت؛ نوآوری‌هایی که در حوزه نقاشی قبل از فرمانروایی این پادشاه صورت گرفته بود، در این دوره با سرعت بیشتری ادامه پیدا کرد و علاوه بر آن، در قالب اصلی و فرم کلی نقاشی ایران صفوی تغییرات عمده‌ای صورت گرفت و سبکی در نقاشی شکل گرفت که به سبک نگارگری اصفهان مشهور است و بزرگ‌ترین نقاش آن رضا عباسی است.

با این تفاسیر باید گفت، نقاشی و یا به تعبیری سنتی‌تر، نگارگری، یکی از حوزه‌های هنری است که همانند شعر و... در این عصر، تفاوتی اساسی و بنیادین با دوران گذشته داشت. این تغییرات از زمان شاه‌اسماعیل، بنیانگذار حکومت صفوی قابل رویت است، اما با شکوفایی هر چه بیشتر کشور در زمان سلطنت شاه عباس اول، در حوزه نقاشی نیز

دگرگونی‌هایی بنیادین صورت گرفت؛ نوآوری‌هایی که در حوزه نقاشی قبل از فرمانروایی این پادشاه صورت گرفته بود، در این دوره با سرعت بیشتری ادامه پیدا کرد و علاوه بر آن، در قالب اصلی و فرم کلی نقاشی ایران صفوی تغییرات عمده‌ای صورت گرفت؛ در واقع، «نتایج تحقیقات متخصصان روشن ساخته که نگارگری در دوران صفوی، شباهت چندانی با نگارگری دوران‌های پیش از خود ندارد؛ این تفاوت به حدی است که تشخیص آثار نقاشی این دوران از دوره‌های قبل و بعد از آن بسیار سهل است. تغییر و تحول نگارگری صفوی تنها محدود به شیوه‌های طراحی و نحوه نمایش نیست؛ بلکه در فضای کلی نقاشی‌ها شاهد نوعی دگرگونی هستیم که در تمام قلمرو این هنر، از موضوع گرفته تا نحوه نمایش و شیوه طراحی، مخاطب و بستر شکل گیری نفوذ می‌کند» (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶: ۶۶).

زمینی شدن شعر و نقاشی عصر صفوی

زمینی شدن هم به معنای فاصله گرفتن از دربار و به میان مردم عادی آمدن و هم به معنای فاصله گرفتن از عرفان و امور معنوی و حقیقت والا، در شعر و نقاشی عصر صفوی جلوه‌گر شده است. شعر فارسی از همان آغاز و طلیعه پیدایش، رابطه تنگاتنگی با دربار و پادشاهان داشته است. تا قبل از ورود عرفان به شعر فارسی، شاعران همواره در دربارها حاضر بوده، جزئی لاینفک از دربار محسوب می‌شدند و اکثر تلاش‌شان نیز مصروف سرودن شعری می‌شد که بتواند مورد پسند و قبول این ممدوحان طبقات بالا واقع شود. از این رو، «سروده‌های فارسی تا قرن پنجم، جز در مواردی که مضامین آن را مفاهیم اخلاقی تشکیل می‌داد، پیرامون هدفی برتر از بیان مدح و ستایش در وصف نمی‌گردید» (صبور، ۱۳۷۰: ۳۱۲).

با ورود عرفان به شعر فارسی نیز اگرچه شعر از دربارها خارج شد، در خدمت طبقه و مکانی جدید قرار گرفت. مخاطبان این گونه شعرها، حلقه‌های صوفیانه و سالکان طریقت بودند که غالباً در خانقاه‌ها و مکان‌های عرفانی دیگر گرد می‌آمدند و سعی‌شان بریدن از این جهان و عناصر مادی آن بود. همچنین پیام اصلی این شعرها نیز، ترک دنیا و تعلقات آن و شیوه‌های رسیدن به این هدف بود. در واقع، در این دوره شعر از دربارها

فاصله گرفت، اما از زمین جدا شد و آرمان‌های خود را در جهانی دیگر جست‌وجو می‌کرد و تلاشش توصیف و تشریح آن جهان بود.

در دوره صفوی و سبک شکل گرفته نوین، شعر فارسی راهی متفاوت را پیمود و «گویی شعر، از شکوه و جلال آسمانی افتاد و زمینی شد» (صورتگر، ۱۳۴۵: ۱۹۵). پیرامون تغییر و دگرگونی نگرش شاعران در این دوره و این سبک، باید گفت که «شعر عارفانه قدیم، ذوق نوجو و تحول طلب جدید را سیراب نمی‌کرد. سخنی می‌بایست که از اکنون و امروز و واقعیات زندگی مردم بگوید. مخاطبان ادبیات مردم عوام بودند و ادبیات با یافتن مخاطبان تازه، چهره‌ای تازه پیدا کرده بود. اینک مردم کوچه و بازار مصرف کننده شعر بودند و هنر شعر، مشتاقان خود را نه در دبار و خانقاه و حلقات صوفیانه، بلکه در کوچه و بازار می‌یافت. شعر به تدریج به میان مردم آمد؛ ذهن عوام به جهت محدود بودن به محسوسات و واقعیات زندگی، هنر واقع گرا را بیش از دیگر هنرها می‌پسندد. زمینی فکر می‌کند و آرمان‌های خود را در دنیای واقعی می‌جوید، نه در آسمان‌ها یا در گذشته تاریخی» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۱). در ادامه، به صورتی اجمالی، به برخی از شاخصه‌های زمینی شدن، که در خلق شعر این دوران تأثیر گذار بوده است، پرداخته می‌شود.

نگاهی به زمینی شدن در نقاشی عصر صفوی

کوشش نقاش ایرانی از دیرباز معطوف به نمونه آفرینی آرمانی بوده و نقاش بیشتر تمایل داشته است که دنیای آمال و تصورات خویش را به تصویر بکشد. اگر هم نقاش به جهان پیرامونش روی می‌کرد، چندان به صرافت تقلید از فضای سه بعدی، نور و سایه و شکل و رنگ اشیاء نبود؛ به همین سبب، قهرمانان و رویدادهای نقاشی ایران -که نظیرشان را در ادبیات فارسی نیز به وفور می‌یابیم- از ماورای تاریخ، از اعماق حافظه جمعی برآمده‌اند. در واقع، ادبیات و هنرهای ایران در بهره‌گیری از کهن‌الگوها به هم پیوسته‌اند. شاعر و نقاش با زبانی همانند به توصیف جهانی می‌پردازند که صورت کلی آن را از نیاکانشان به ارث برده‌اند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۸-۹). از این روست که آرتور پوپ هنر ایرانی را «هنر نقش مطلق» دانسته و می‌نویسد: «شاید بسیار اشتباه نکرده باشیم اگر هنر ایرانی را هنر نقش مطلق بخوانیم؛ یعنی هنری که باید مانند موسیقی و معماری تلقی شود. راستی هم غالباً مهم‌ترین نمونه‌های هنر تزئینی به موسیقی مرئی تعبیر شده

است؛ زیرا که این هنر، از زیبایی و کمال اجزاء و حسن ترکیب آنها بـه صـورتی بامعنـا و مؤثر، در هیئتی که دارای قدرت تأثیر باشد حاصل می‌شود و هرگـز اشـیاء را بـا صـفات اصلی که معرف جنبه‌های خارجی یا جاندار آنهاست، نمایش نمی‌دهد» (پوپ، ۱۳۳۸: ۳).

این رویکرد در نقاشی، تا اواسط قرن نهم هجری ادامه دارد و «نقاشی ایرانی اساسـاً از واقعیت رویگردان و معطوف به چیزی دیگر، یعنی حقیقت، است. بـدین ترتیـب، چنـین نتیجه‌گیری می‌شود که چـارچوب مناسـب بـرای درک و تفسـیر نقاشـی ایرانـی همـان شاخه‌سنتی اسلام باطنی است و هر گونه ارجاع به چارچوب‌ها، خاستگاه‌ها، و زمینه‌هـای عینی‌تر برای درک این آثار از ابتدا نوعی انحراف محسوب می‌شود» (اخگر، ۱۳۹۰: ۱۷۴).

در اواخر این سده، رویکردی جدید در حوزه نقاشی شکل می‌گیرد و «نقاشـی عـالمی دیگر را طی می‌کند؛ بدین معنی که هنر تا حدودی از عالم تخیل و فضا، با رنـگ و بـوی صوفیانه، به عالم واقع و تعقل نزدیـک و یـا حـداقل از شـدت روح معنـوی و یـا نگـرش معنوی آن کاسته می‌شود و به بیان بهتر، عالم مثال را در ساحتی دیگر بیـان مـی‌کنـد» (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۵۰). از این روی، در نقاشی‌های این دوره، به خصوص در آثار کمال‌الـدین بهزاد، نشانه‌های توجه به انسان و جهان واقعی بروز می‌کند و این گرایش در آثار نقاشان بعدی از جمله میرسیدعلی، محمدی، رضا عباسی و... نیز ادامه می‌یابد.

بی‌شک مهم‌ترین جلوه نوآوری این نقاشان، «واقع‌گرایی» است. آنان بـرخلاف نقاشـان پیشین، به جهان واقعی توجه کردند و توانسـتند حالـت خـاص و ظریـف آن‌چـه را کـه می‌دیدند، با وضوح کامل تشخیص دهند. بنابراین در نقاشی‌هایشان انسان‌هـا، حیوانـات، سنگ‌ها، صخره‌ها، کوه‌ها و ... از خصلت خاص خودشان آکنده‌اند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۸۲).

اشکال و نمودهای زمینی شدن در شعر و نقاشی عصر صفوی

همان‌گونه که پیشتر گفته شد، الگوی یکسان زمینی شدن به اشکال مختلفـی در شـعر و نقاشی عصر صفوی تأثیرگذار بوده است. در این بخش، اشکال مختلف زمینی شـدن کـه در شعر و نقاشی این دوره روی نموده است، مورد واکاوی قرار می‌گیرد. بـدین صـورت کـه در ابتدا، هشت مؤلفه زمینی شدن، که در شعر و نقاشی این دوران روی نموده اسـت، ذکـر می‌گردد و سپس چگونگی بروز آن در شعر و نقاشی مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

اقتران با طبیعت و مشاهده دقیق عناصر آن

شعر

طبیعت در تفکر اسلامی- ایرانی فی نفسه فاقد ارزش است. قرآن طبیعت را مظهر تجلی الهی می‌داند که هم به واسطه زینت‌های فریبنده‌اش، خداوند را برای انسان محجوب می‌دارد و هم به واسطه نظام و هماهنگی حیرت‌انگیزش، او را برای انسان مکشوف می‌سازد. در این اندیشه، «اشکال طبیعت، نقاب‌های بسیار زیادی هستند که صفات متنوع الهی را می‌پوشانند. در عین حال، برای آن کسانی که چشم باطن‌شان بر اثر نفس اماره و تمایلات گریزنده از مرکز آن کور نگشته است، همان صفات را مکشوف می‌سازند» (نصر، ۱۳۷۹: ۲۱۷).

در دنیای هنر ایران نیز، هرچند طبیعت فی نفسه مورد تدقیق قرار نگرفته است، اما همواره هنرمندان، در حوزه‌های گوناگون، بر اساس نظام فکری و اندیشگی‌شان به طبیعت و عناصر آن توجه داشته‌اند. ادبیات و شعر فارسی نیز یکی از این حوزه‌های هنری است که طبیعت، در همه سبک‌های آن، نقشی اساسی و بنیادین را ایفا کرده است.

در خصوص طبیعت و تأثیر آن بر شعر عصر صفوی و سبک هندی باید گفت، طبیعت یکی از بزرگ‌ترین منابع الهام شاعران سبک هندی است. شاعران این سبک با مشاهده و دقیق شدن در عناصر طبیعت و کشف روابط میان این عناصر و احساسات درونی خود، به سرودن بسیاری از اشعار خود دست یازیده و به خلق مضامین تازه و رنگین که بزرگترین دغدغه‌آنها بود، همت گماشته‌اند. این نگرش به جهان مادی و طبیعت در دوره‌های گذشته نیز رواج داشته است، «منتهی نگرش آن شاعران به عالم خارج، بیشتر با وصف آن همراه بوده است، نه با ابراز احساسات و عواطفی که از این راه در آنان می‌توانست ایجاد شود» (صفا، ۱۳۸۹، ج۵: ۵۶۳)؛ اما شاعران سبک هندی، با استمداد از طبیعت و قوانین و روابط جاری در آن، به تبیین و تشریح نفسانیات و درونیات خود و خلق مضمون‌های بکر و تازه از این رهگذر می‌پردازند. برای مثال:

عقده حرص از مرور زندگی گردد زیاد شاخ آهو پر گره از کثرت سال خود است

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱،ج۱: ۴۸۹)

نقاشی

موضوع بازنمایی عناصر طبیعی قبل از این دوره نیز در نقاشی رواج داشته است، اما این عناصر هرگز همانند این دوره، شبیه به اصل کشیده نمی‌شدند. نکته مهم دیگر، مستقل بودن این گونه از نقاشی‌ها از هر گونه متن یا موضوعی خاص بود. بی شک، تا قبل از این دوران گل و مرغ و... را فقط از این جهت که گل و مرغ و... نشان بدهند، نمایش نمی‌دادند و تصویر گل‌ها و حیوانات، در کنار تصاویر روایی و در حاشیه موضوعات اصلی کشیده می‌شد.

در خلال دهه‌های ۱۰۵۰-۱۰۶۰ محمد شفیع عباسی بیشتر به نقاشی گل و مرغ می‌پرداخت و نوع طراحی رضا عباسی، در به نقش‌اندازی پرندگان بر روی صخره‌ها و دیگر نقوشی چون زنبورها و پروانه‌ها در کنار ساقه‌ها، با آناتومی صحیح، شیوه نوینی بود که در نقاشی ایرانی پدیدار شد (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶: ۸۳).

نقاشی «گل و مرغ»، محمد شفیع عباسی

تفکر آگاهانه

شعر

یکی از شاخصه‌های زمینی شدن که در فرایند سروده شدن شعر این دوره تأثیر بسزایی داشته، تفکر آگاهانه و جولان گسترده عقل، در سروده شدن شعر و نزد شاعران است. در واقع، در شکل‌گیری سبک هندی، پس از مکتب وقوع «ما شاهد استحاله احساسات واقعی به تفکرات واقعی هستیم. بدین معنی که احساسات و عواطف موجود

در شعر وقوع، در سبک هندی جای خود را به تأثرات ناشی از مکاشفه‌های عقلی می‌دهد. در سبک هندی فرمول کار، بی‌خودی شاعر و فراموشی جهان اطراف و تمرکز روحی در یک نقطه معین نیست. بالعکس، در این سبک، اصول کار مبتنی بر تفکر آگاهانه، حلول عمودی در اشیاء و سفر در وادی زبان، با زاد راه خیال و ژرف اندیشی عاقلانه است» (حسینی، ۱۳۶۷: ۹۰). به همین سبب است که تفکر طولانی و دقیق شدن در عناصر طبیعت یکی از راهکارهای اصلی خلق مضمون تازه در شعر آنان است و شاعران بزرگ این دوره به آن اشاره کرده‌اند:

می‌نهم در زیر پای فکر کرسی از سپهر تا به کف می‌آورم یک معنی برجسته را
(کلیم کاشانی، ۱۳۶۲: ۸۶)

سوخت صائب فکر تا آمد به انجام این غزل این زمین‌ها هر که پیدا می‌کند، اینش سزاست
(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج۲: ۴۸۱)

از آنجایی که در سبک هندی اصول کار مبتنی بر تفکر آگاهانه است، شاعران این سبک در برخورد با عناصر جهان، چیزهایی را مشاهده می‌کنند که در سبک‌های گذشته کمتر به آنها توجه می‌شد و یا به گونه‌ای دیگر مورد توجه قرار می‌گرفتند.

نقاشی

به جرئت می‌توان ادعا نمود که مهم‌ترین تحول نقاشی دوران صفوی، جدا شدن نقاشی از کتابت بود. نقاشی ایران قبل از صفویان، در خدمت ادبیات و نوشتار ایرانی بود و استقلال نقاشی از کتابت، مجالی را برای خودنمایی موضوعات و سبک‌های جدید فراهم آورد. اما در این دوره با جولان عقل و آگاهی نقاشان، تصاویری نگاشته می‌شود که در دوران قبل مجال بازنمایی پیدا نمی‌کردند. به همین سبب است که «یکی از ویژگی‌های اصلیِ اکثر نقاشی‌ها و طرح‌های تهیه شده در کارگاه‌های سلطنتی شاه عباس اول به بعد، این است که آنها تصاویر نسخه‌های خطی نیستند، بلکه تک‌ورقی‌هایی هستند که به منظور جا گرفتن در آلبوم متعلق به افراد خاندان سلطنت یا اشراف یا احتمالاً برای فروش به اشخاص طبقه پایین کشیده شده‌اند... در این نقوش محتوای نیمه‌مذهبی و آن‌جهانی، نقاشی سنتی ایران، مبتنی بر موضوعات شکوهمند شاهنامه، خمسه نظامی، هفت اورنگ جامی و آثار دیگر در زمان شاه عباس، تا حدود زیادی کنار گذاشته شد» (سیوری، ۱۳۶۶: ۱۱۵- ۱۱۷).

واقع‌گرایی

شعر

اندیشه و فکر الهام‌گر شاعران سبک هندی، سبب شده است که این شاعران در برخورد و مشاهده طبیعت، تجارب پیرامون، توجه به زندگی مردم عادی و مناسبات آن و... به گونه‌ای متمایز عمل کنند و از درون این عناصر واقعیاتی را ببینند و به تصویر بکشند که در دوران گذشته هیچ گاه به این شکل دیده نشده بود. آنها با بهره‌گیری از این وقایع، به سرودن ابیاتی دست یازیده‌اند که در تاریخ ادبیات فارسی، در میان کاربران این زبان، همواره چون ضرب‌المثل و جملات قصار رواج یافته است. برای مثال:

فکر شنبه تلخ دارد جمعه اطفال را پیر گشتی و همان در فکر فردا نیستی

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج۶: ۳۲۴۵)

اگرچه در دوره‌های گذشته و خصوصاً سبک خراسانی نیز واقع نگری عنصری غالب بود، این شکل مشاهده و واقع نگری را که در شعر شاعران سبک هندی دیده می‌شود، باید از دوره‌های قبل کاملاً متمایز دانست؛ چراکه «کیفیت برخورد با آن و برداشت از آن با سبک هندی متفاوت بود؛ واقع‌نگری در سبک خراسانی عمدتاً وصف واقعیات بیرونی بود به سادگی و بدون استفاده افراطی از تشبیه و استعاره و ایهام و غیره، حال آنکه در سبک هندی، مناسبات واقعی در ذهن شاعر، اصولاً دگرگون شده، پیچیده‌تر شده، معنای دیگری پیدا می‌کند» (شمس لنگرودی، ۱۳۶۷: ۸۹).

نقاشی

در زمان حکومت صفویان و خصوصاً دوره شاه عبّاس، نه تنها موضوعات جدید به تدریج ظاهر می‌شوند، بلکه به شرح واقعیات و توصیف زنان و مردان عادی، همان گونه که هستند، پرداخته می‌شود.

نقاشی «زائری در مشهد مقدس»، رضا عباسی

حتی هنگامی که موضوعی سنتی است، طریقه ارائه آن واقع‌گرایانه است. برای مثال، نظاره خسرو بر آب‌تنی کردن شیرین، موضوعی قدیمی بود، اما شیرین در نقاشی رضا عبّاسی دیگر بدنی ظریف و اثیری ندارد، بلکه شکل خاکی و انسانی‌تری دارد و احتمالاً شبیه زنانی است که رضا عباسی با آنان آشنا بوده است (سیوری، ۱۳۶۶: ۱۱۹).

همچنین تا پیش از دوره صفویه، واقع‌گرایی از طریق تکنیک‌هایی مثل پرسپکتیو و سایه‌روشن معنایی نداشت؛ نه اینکه چنین توانایی‌هایی در وجود نقاشان ایرانی نباشد، بلکه اساساً چنین رویکردی به عنوان ایده‌آل نقاشی در ذهن ایرانیان جا نیفتاده بود (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶: ۸۴).

توجه به انسان، روحیات و جزئیات فردی او

شعر

در شعر فارسی تا قبل از ورود شعر به متن جامعه و میان مردم، کمتر توجهی به انسان، حالات و تنش‌های روحی و قیافه‌شناسی او صورت گرفته است. شاعران بزرگ ایران‌زمین، همانند فردوسی، سعدی، مولانا جلال‌الدین بلخی و... در آثارشان گرایش

بارزی به بازنمایی جزئیات فردی و حالات روان‌شناختی آدمی نشان نمی‌دهند؛ به شکلی که در شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی، «سراینده هیچ کوششی در بازآفرینی ویژگی‌های فردی قهرمان خود به عمل نیاورده است و هر یک از قهرمانان، تجسم خیر یا شر بوده‌اند و در شاهنامه به عنوان مظهر رویارویی همیشگی آورندگان خیر و سعادت عمومی یا حاملین شر، جلوه‌گر می‌شوند» (رحیمو و پولیاکوا، ۱۳۸۱: ۱۰۴). در آثار شعرای دوره بعد، همانند سعدی و مولوی نیز مقولات زیبایی‌شناسانه و آرمانی جایگزین بازنمایی انسان عادی و واقعی شده‌اند. چرا که اندیشه مسلط در این دوره، «تحت تأثیر نفوذ شدید تفکر عرفانی صورت می‌گیرد. فکر اصلی که توسط مبلغان این جریان مذهبی- فلسفی شکل می‌گرفت، عبارت از آن بود که دنیا سرابی بیش نیست و تنها خداست که به واقع وجود دارد؛ و دنیا حجابی است که آفریننده خویش را پنهان داشته است. درک حقیقت به معنای شناخت خداوند، یا بازگشت همه افکار و اندیشه‌ها به سوی اوست و این امر تنها پس از اجتناب و رهایی از مواهب دنیوی امکان‌پذیر می‌گردد. این طرز تفکر که بیانگر نسبت انسان با حقیقت است، روح بشر را به منزله ذره‌ای از روح الهی به شمار می‌آورد و جسم و همه جوانب مادی دنیوی را در شمار دلبستگی‌های بی‌ارزش بشری محسوب می‌دارد. انسان هر قدر سریع‌تر از عالم مادی و حیات خاکی خویش چشم پوشد، به همان نسبت، سریع‌تر به دریافت حقیقت، که همانا روح الهی است، نایل می‌آید و به کمال معنوی می‌رسد» (همان: ۴۳).

با خروج شعر از دربارها و حلقه‌های صوفیانه و راه یافتن آن به متن جامعه و یافتن مخاطبان جدید، که همان مردم عادی و بازاری بودند، توجه به انسان، روحیات و جزئیات فردی او نیز به شعر وارد شد و خود شاعر و انسان‌های اطرافش و درونیات و روحیاتشان، همان گونه که در دنیای واقعی بودند، در شعر به تصویر کشیده شد.

برای مثال:

ما به این ده روزه عمر از زندگی سیر آمدیم　　خضر چون تن داد حیرانم به عمر جاودان

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج۶: ۲۸۹۵)

و یا:

شمع خورشیدم و ظلمتکده‌ام بی نور است　　عیسی وقتم و هر مو به تنم رنجور است

(طالب آملی، بی‌تا: ۲۷۳)

حتی بالاتر از آن، مردم معمولی و حتی کودکان و زندگی آنها موضوع هنر و ادبیات قرار گرفت.

تا فشاندم برگ هستی از ملامت فارغم نخل شد ایمن ز سنگ کودکان چون بار ریخت

(صائب تبریزی،۱۳۷۱، ج۲: ۴۷۱)

نقاشی

این ویژگی در نقاشی این دوران، غالباً با خلق تک‌چهره‌ها و شخصیت روی می‌نماید. در توضیح این امر باید گفت مهم‌ترین موضوعی که پس از جدایی نقاشی از کتابت در نقاشی ایرانی رواج یافت، طرح‌هایی از افراد و بعضاً شخصیت‌های حقیقی بود. از جمله موضوع‌هایی که در نقاشی سده یازدهم قابل مشاهده است، تبدّل و تغییری است که در ترسیم تصاویر اشخاص دیده می‌شود و مخاطب تقریباً جز قامت رسا و اندام رعنا و طرح و وضعی خالی از تکلف مشاهده نمی‌کند. همچنین در این تصاویر اهمیت اشخاص افزایش یافته و عدّه افراد تقلیل می‌یابد (مصری، ۱۳۵۶: ۱۵۶).

جوان با شمشیر، رضا عباسی

سنت ترسیم تک چهره‌ها و فیگورها، در دوره‌های متأخر صفوی، در آثار رضا عباسی پاگرفت و شکوفا شد. در این تصاویر به نظر می‌رسد که ما صرفاً با تک‌چهرهٔ

یک شخص سروکار داریم که به عنوان نماینده خود و نه چیز دیگر در برابرمان ایستاده است (اخگر، ۱۳۹۰: ۲۱۰).

مشاهده تجارب روزمره، فرهنگ مردم و اشیاء پیرامون و الهام گرفتن از آنها شعر

همان گونه که گفته شد، اصول کار شاعران عصر صفوی و سبک هندی مبتنی بر تفکر و اندیشه آگاهانه و واقع‌گرایی بوده است؛ این امور سبب می‌شده است که این شاعران که بیشترین تمایل‌شان آفریدن و خلق مضامین تازه بوده، در تمام مشاهدات خود به دنبال شکار صحنه‌هایی باشد که بتوان از خلال آنها به معنی‌ای دلخواه و بکر دست یافت. بدین سبب، الهام از تجارب روزمره، موجودات و اشیاء محیط زندگی یکی از منابعی است که شاعران این سبک، همواره به آن نظر داشته و معانی رنگینی را از دل آنها بیرون کشیده‌اند. برای نمونه عینک، مسواک، ساعت و... که در این دوره وارد شعر فارسی می‌شود.

شیشه می عینک بینایی‌ات بادا کلیم تا بدانی دیده‌ها از نور صهبا روشن است

(کلیم کاشانی، ۱۳۷۲: ۱۱۳)

اشاره به این نکته ضرور می‌نماید که یکی از دلایل آمدن شعر این دوره به میان مردم و قهوه‌خانه‌ها و حتی عزیمت بسیاری از هنرمندان به کشور هند، عدم حمایت دربار صفوی، به ویژه شاه تهماسب از شاعران و هنرمندان بود. در حقیقت، این پادشاه فقط از هنرمندانی حمایت می‌کرد که هنرشان رنگ و بوی مذهبی داشته باشد و با دیگر انواع هنرها رابطه‌ای نداشت و به شدت مخالفت می‌کرد.[۳]

هرچند مشاهده و الهام از تجارب روزمره و امور پیرامون «به شکلی رقیق در سبک عراقی و سخنان جمال‌الدین عبدالرزاق و کلام خاقانی و نظامی و کمال‌الدین اسماعیل و سعدی و حافظ سابقه داشته است، در شعر آنها به عنوان نوعی تفنن به کار می‌رفته، در صورتی که در دوره مورد مطالعه ما [سبک هندی] ضرورت محسوب می‌شده است» (خاتمی، ۱۳۷۱: ۲۵).

نقاشی

قبل از رهایی نقاشی از کتابت، نقاشی ایرانی جهتی رو به بالا و دنیای متعالی داشت

و چندان به زندگی روزمره نپرداخته، آن را موضوعی در خور توجه نمی‌دید. اما در این دوران، شاهد رخنه تدریجیِ صحنه‌های روزمره زندگی، آن چنان که در دنیای واقعی جریان دارد، هستیم. در حقیقت، خروج از محدوده کتاب‌نگاری به نقاش این امکان را داد که وقایع روزمره و دیدنی‌های پیرامونش را ثبت کند. «شبانان و زنان شیردوش، درویشان، پزشکان، زائران و مسافرانی که در سفر یکدیگر را ملاقات می‌کنند، اسبی که [به او] آب می‌نوشانند، عقابی که طعمه خود را به چنگ برمی‌گیرد، هیچ کدام آن‌قدر عادی نیستند که به عنوان موضوعی برای طرح‌های تند و سرزنده به کار گرفته نشوند» (بینیون و همکاران، ۱۳۶۷: ۳۸۲).

نقاشی «چوپان و بز»، رضا عباسی

رضا عباسی یکی از نقاشان بزرگ دوره صفوی است که به زندگی روزمره و عادی توجهی خاص دارد؛ و خود نیز زندگی در کنار آنان را دوست دارد، تا آنجا که برای مدتی، زندگی در قصر و حمایت شاه عبّاس کبیر را رها کرده، به میان مردم می‌رود[۴] و موضوع برخی از نقّاشی‌هایش را از آنجا می‌یابد. یکی از تصاویری که از او به جا مانده، طراحی شگفت‌آوری از یک قرّاد یا میمون‌باز دوره‌گردی است که بر یابویی پیر، که با چشم‌های خیره به زمین خشک و بی‌روح به زحمت راه می‌رود، سوار است و میمون آموزش‌دیده‌اش در حالی که روی شانه راستش نشسته است، باید با دلقک‌بازی، رقص و

تقلید از حرکات مضحک انسانی، مردم را شاد کند (ولش، ۱۳۸۵: ۱۷۹).

با گذشت زمان، به تصویر کشیدن مناظر زندگی واقعی و روزمره رواج بیشتری یافت و کار به آن جا رسید که نقاشان برای توضیح آن چه در تصویر نشان داده بودند، شرح واقعه‌ای که نقاش دیده و سبب‌ساز به تصویر کشیده شدن تصویر شده بود، نیز در کنار نقش می‌نوشتند که اصطلاحاً «رقمزنی» نامیده می‌شد. به این ترتیب، نقاشی با خط پیوندی دوباره یافت؛ با این تفاوت که این بار نقاشی روایتی را شرح می‌داد که در دنیای واقعی اتفاق افتاده بود و نه در دنیای قصه و افسانه (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶: ۸۳).

حرکت

شعر

حرکت، مفهومی است که مخصوص زمین بوده، با زمین و عناصر آن در ارتباط است؛ عناصری که متغیرند و دچار نوسان و دگرگونی می‌شوند. در تفکر سنتی که بسیاری از آموزه‌های خود را وامدار افلاطون است، پدیده‌هایی دارای اهمیت‌اند و می‌توانند موضوع دانش قرار گیرند که ثابت و تغییرناپذیر باشند و عناصری که دارای تغییر باشند، جزئی نامیده شده، نمی‌توانند موضوع دانش و اندیشه واقع شوند. بنابراین، از این منظر «باید امور ثابت و تغییرناپذیر باشند تا دانش حقیقی میسر شود» (استنیلند، ۱۳۸۴: ۲۳).

این اندیشه در ایران نیز رواج داشته است؛ شاعران سبک خراسانی می‌پنداشتند که زندگی درباری پایدار است و متوجه آن بودند و عارفان نیز، با آشنایی به مثل افلاطون، به دنیایی دیگر، که دنیای ثابتات بود، توجه داشتند و از زمین که عنصری متغیر و سرایی زودگذر بود، روی‌گردان بودند و آن را دارای ارزش نمی‌دیدند و به بیانی دیگر، آن را شایسته این که موضوع دانش و اندیشه قرار گیرد، نمی‌دانستند. این موضوع را به راحتی می‌توان از دل آثار آنان استخراج کرد. در این قسمت به آوردن چند نمونه بسنده می‌شود:

انسان کامل عزیزالدین نسفی، جز برای دعوت مردم به درویشی و تأکید بر بی‌ثباتی دنیا به میان مردم نمی‌رود: «ای درویش! باید که بر دنیا و نعمت آن دل ننهی و بر حیات و صحت مال و جاه اعتماد نکنی، که هر چیز که زیر فلک قمر است و افلاک بر ایشان می‌گردد، بر یک حال نمی‌ماند و البته، از حال خود می‌گردند. یعنی حال این عالم سفلی بر یک صورت نمی‌ماند، همیشه در گردش است، هر زمانی صورتی می‌گیرد و هر ساعت نقشی پیدا می‌آید. صورت اول هنوز تمام نشده است و استقامت نیافته است که صورت دیگر آمده و آن صورت

اول را محو گردانید! به عینه، کار عالم به موج دریا ماند، یا خود موج دریاست و عاقل هرگز به موج دریا عمارت نسازد و نیت اقامت نکند» (نسفی، ۱۳۷۱: ۳۴).

در منطق‌الطیر، هدهد که نماد پیر و راهنما است، خطاب به بلبل می‌گوید:

هدهدش گفت ای به صورت مانده باز — بیش از این در عشق رعنایی مناز
عشق روی گل بسی خارت نهاد — کارگر شد بر تو و کارت نهاد
گل اگر چه هست بس صاحب جمال — حسن او در هفته‌ای یابد زوال
عشق چیزی کان زوال آرد پدید — کاملان را آن ملال آرد پدید

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۱۰)

و بی‌شک، همگان این جمله سعدی شیرازی را شنیده‌ایم که می‌گوید: «آنچه نپاید، دلبستگی را نشاید» (سعدی شیرازی، ۱۳۸۱: ۹۳).

اما در این دوره، شعر از حوزه نفوذ اهل مدرسه، که این تعالیم را گوشزد می‌کردند وارد بازار و زندگی، به اصطلاح گذرا شد و با تمام وجود با آن ارتباط برقرار کرد. در واقع سبک تازه، «حاکی از نوعی تحرک در جهت واقع‌گرایی و تجدید عهد با زندگی بود» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۴۴۲) و از این جهت، زندگی واقعی و عناصر آن به اصلی‌ترین موضوع آن بدل شد؛ برعکس دوران قبل، که این عناصر بی‌ارزش شمرده شده، موضوع شعر و اندیشه شاعران قرار نمی‌گرفتند. شاعران نامدار این دوره، علاوه بر توجه خاص به زمین و زندگی واقعی به حرکت و دگرگونی و تغییر نیز اشاره بسیار دارند. برای مثال:

اگر ز اهل دلی، باش در سفر دایم — که نقطه از حرکت صد کتاب گردیده است

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج۱: ۲۴۷)

نقاشی

تحرک و پویایی یکی از ویژگی‌های بنیادین نقاشی عصر صفوی است؛ اگرچه این امر با کمال‌الدین بهزاد روی می‌نماید و با دقیق شدن در آثار او، می‌توان به سهولت به این نتیجه رسید که نقاشی‌های او سرشار از حرکت است، اما در ادامه و در قرن یازدهم و در آثار نقاشانی چون صادق بیک و رضا عباسی به اوج خود می‌رسد؛ برای مثال در نقاشی زیر اثر صادق بیک، حرکت و پویایی در لباس‌ها و اعضای بدن جوان نمود دارد، این نقاشی «تصویر جوانی است که تنگ و پیاله شراب در دست دارد. صادق بیک این تصویر

را بسیار زیبا کشیده است؛ او از خطوط ضخیم و نازک استفاده کرده است و گاهی نیز خطوط قطع شده‌اند. خطوط از پویایی برخوردارند: شال کمر با چین‌های بسیار، عمامه با چین‌های بزرگ و نرم، چین‌های لبه آستین‌ها و پایین دامن. این حرکات در اجزای صورت هم وجود دارد: چشم‌ها به سمت راست و پایین نگاه می‌کنند و لب‌های نازک جمع شده‌اند. خطوط نازک دست‌ها و انگشتان کشیده حالتی فشرده دارند: انگشت شست و انگشت سبابه دست چپ پیاله را محکم گرفته‌اند و تنگ در دست راست او با همه انگشتان گرفته شده است» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۱۱۰).

جوان نشسته با تنگ، صادق بیک

جزئی‌نگری

شعر

جزئی‌نگری در امور و پدیده‌ها، یکی از شاخصه‌های زمینی شدن است که در شعر این دوره، مورد عنایت ویژه‌ای قرار گرفته و شاعر این دوره در مجموعه طبیعت جزئی‌نگر است و به همین دلیل است که دید نکته‌سنج و دقیق شاعران این سبک، اجزای ساده آفرینش را معنادار می‌کند.

هر سر خاری کلید قفل چندین آبله است وای بر آن کس که خاری بی‌محابا بشکند
(کلیم کاشانی، ۱۳۶۲: ۱۵۱)

در بیان تفاوت شاعران این سبک با شاعران سبک خراسانی، که آنها نیز دیدی بیرونی نسبت به پدیده‌ها داشته‌اند، باید گفت «در سبک خراسانی، شاعر به کلیت خارجی اشیاء نظر دارد، اما شاعر سبک هندی در جزئیات نازک و ظریف اشیاء نفوذ می‌کند، به آنها حس و روحیات انسانی می‌دهد و طبیعت را برای بیان و ذهنیت خود به میان می‌کشد» (فتوحی، ۲/۱۳۸۵: ۱۲۷).

نقاشی

این «نقاشان می‌کوشند تا اشخاص را با محیط پیوند دهند و تمامی تنوع دنیایی که آدم‌های بی‌شمار و جزئیات زندگی روزمره را مطرح می‌کند، بنمایاند و سرانجام آدم عادی ظاهر می‌شود و در کانون توجه قرار می‌گیرد» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۲۸). در حقیقت، در این دوره برای نخستین بار هنرمندان توانستند آزادانه و بدون سرپوش نهادن بر چهره متکدّیان، لوطیان، چوپانان، کارگران جامعه ایران را با همه تنوّع و چندگونگی‌اش به تصویر کشند. از این رو، از صحنه‌های زندگی روزمره، چهره‌پردازی از درویشان، چوپانان و کودکان و تصویرپردازی از خیمه و خرگاه چادرنشیان، به مجموعه مضامین هنرمند دوره صفوی افزوده شد.

این رویکرد در سال‌های بعد نیز ادامه پیدا کرد و نقاشان به جزئی‌ترین صحنه‌های زندگی و طبیعت اطرافشان می‌پرداختند. میرسیّدعلی یکی از نقاشانی است که در این زمینه به خلق اثر پرداخته است. توجه به زندگی در شهر و حومه و به تصویر کشیدن جزئیات زندگی روزمره سبب شده است تا این استاد را به عنوان نقاش صحنه‌های روزمره بشناسیم. رضا عباسی نیز به جزئیات توجه خاصی دارد؛ در نقاشی «تیمور و مورچه»، تیمور در حالتی نیمه‌خوابیده روی تخت است. او به پشتی تکیه زده، سرش را بالا گرفته و به پنجه دست تکیه داده و به مورچه‌ای که روی دیوار می‌رود، نگاه می‌کند و فکر می‌کند که آیا مورچه می‌تواند روی دیوار راه برود.

تیمور و مورچه، رضا عباسی

بازتاب عناصر فرنگی

شعر

در این دوره، اولین تجربه رسمی و جدی رفت و آمد اروپاییان به ایران و ارتباط حکومت صفوی با اروپا روی می‌نماید و در دوره شاه عباس اول تجارت بین ایران و اروپا بسیار گسترش پیدا می‌کند؛ از این روی طبیعی به نظر می‌رسد شاعران این دوره به سبب توجه خاص خود به زمین و وقایع پیرامون خود، مواردی از برخورد با اروپاییان و عناصر فرنگی را در شعر خود بازتاب دهند. نکته جالب توجه این است که تجلی عناصر فرنگی در شعر این دوره غالباً به نکات ظاهری و سطحی خلاصه می‌شود؛ برای مثال صائب تبریزی از کفر آنها، قید فرنگ و... سخن می‌گوید:

دل سنگین خود را رام سازی　　فرنگی را مسلمان کرده باشی

(صائب تبریزی، ۱۳۶۲، ج۶: ۳۴۰۳)

و یا:

در قید فرنگ آنکه نیفتاد چه داند　　کز جسم گرانجان چه کشیدند عزیزان

(همان: ۳۱۱۷)

و طالب آملی از شراب پرتگالی و شاهدان فرنگی سخن می‌گوید:

فرنگی شاهدانت ساقی بزمند هان ای دل　　صنم می‌گوی و می‌کش باده‌های پرتگالی را

(آملی، بی‌تا: ۲۲۶)

نقاشی

نقاشان این دوران نیز به تصویرپردازی از خارجیان پرداختند؛ در حقیقت، با رفت و آمد گسترده‌ای که اروپاییان به دربار ایران داشتند، کاملاً طبیعی بود که ایرانیان با حس کنجکاوی، تنها به برانداز این بیگانگان اکتفا نکردند و سعی در نمایش دیده‌ها و حتی شنیده‌های خود در نقاشی کردند و به همین علت است که انواع پوشاک، کلاه و سگ‌های دست آموز اروپایی، در آثار به جای مانده از این عصر دیده می‌شوند (بینیون و همکاران، ۱۳۸۳: ۳۷۸). همچنین نقش‌هایی از چهره و بدن زنان ایرانی در این دوران نگاشته شده که با لباس و هیأتی همانند زنان اروپایی‌اند، نقاشی‌هایی که هیچ گاه در تاریخ ایران سابقه نداشته است.

این تأثیرپذیری به حدی بود که هنرمند بزرگی چون رضا عبّاسی نیز از این قاعده مستثنی نماند و آثار متأخر او، که در حد فاصل سال ۱۰۳۸ تا زمان وفاتش ۱۰۴۴ خلق کرده است، به شخصیت‌پردازی و موضوعاتی نظیر خارجیانی که مشغول بازی با سگ دست‌آموز خود هستند، توجه دارد.

نقاشی «فرنگی و سگ»، رضا عباسی

نکته‌ای که گفتن آن ضرورت دارد این است که رضا عباسی که گهگاه مردان اروپایی را موضوع کارش قرار می‌داد، هرگز نکوشید از اسلوب‌های سایه‌پردازی و پرسپکتیو اروپایی استفاده کند و سبک نومایه او بر اساس ارزش‌های بصری خط استوار بود. او رسام چیره‌دستی بود که با تغییر ضخامت خطوط به وسیله قلم نیی می‌توانست حجم‌ها و شکن‌ها را در نهایت ظرافت نشان دهد. طراحی پر پیچ و تاب او تجانسی بارز با خوشنویسی نستعلیق دارد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۲۳).

نتیجه‌گیری

در میان گسست‌هایی که در شعر و نقاشی ایران به وقوع پیوسته، بی‌شک گسستی که با شکل‌گیری دولت صفوی و رواج آن در ایران اتفاق افتاد، دارای اهمیتی انکارناپذیر است؛ چرا که در این دوره، در هنجارها و گزاره‌های هنری تغییر و تحولاتی چشمگیر روی نمود و بسیاری از آنها که مدت‌ها عنصر ذاتی هنر دانسته می‌شدند، اهمیت خود را از دست داده، بی‌اعتبار شدند و در عوض بسیاری از هنجارها و گزاره‌های ادبی جدید جای آنها را گرفتند. در حقیقت، شعر و نقاشی این دوره، دارای پارادایم خاص خود هستند و شاعران و نقاشان عصر صفوی به مجموعه‌ای از اصول و موازین مشترک پایبندند که با موازین دوره‌های قبل قابل مقایسه نیست. شاعران و نقاشان این دوران با فاصله گرفتن از تفکرات عرفانی و آرمان‌گرایانه و تکیه بر الگوی زمینی شدن که بر تمام حوزه‌های فکری و هنری این عصر حاکم است، به خلق شعر و نقاشی دست یازیده‌اند؛ این هنرمندان که اصول و مبنای کارشان مبتنی بر تفکر و اندیشه آگاهانه و واقع‌گرایی است، برای خلق مضامین و صحنه‌های ناب، از تجارب روزمره، موجودات، اشیا و جزئیات کوچک زندگی مردم پیرامون خود الهام می‌گیرند. آنان حتی از به تصویر کشیدن اروپاییان و عناصر فرنگی -که در ایران آن زمان حضور دارند- غافل نیستند و برخی از عناصر فرنگی در آثارشان باتاب یافته است. همچنین جزئی‌نگری که یکی از مؤلفه‌های زمینی شدن است بدین صورت در شعر روی می‌نماید که شاعر در مجموعه عناصر طبیعت جزئی‌نگر است و دید نکته‌سنج او، عناصر ساده آفرینش را معنادار می‌کند. نقاشان نیز، جزئی‌ترین صحنه‌های زندگی و طبیعت اطرافشان را به تصویر می‌کشند. علاوه بر اینها، اشکال متنوع دیگر زمینی شدن از قبیل: اقتران با طبیعت و مشاهده دقیق عناصر آن، توجه به انسان، روحیات و جزئیات فردی او، حرکت و... اساس و بنیان هنر آنان را شکل داده است.

پی‌نوشت

۱. در دوره صفوی، چه در شعر و چه در نقاشی، با چند سبک روبه‌رو می‌شویم؛ در شعر این دوره مکتب وقوع، شعر شاخه ایرانی سبک هندی و به تعبیری سبک اصفهانی و سبک شاعران دورپرواز هندی. هر کدام از این سه سبک با هم تمایزاتی اساسی دارد. در نقاشی

نیز مکتب هرات، مکتب تبریز و مکتب اصفهان، سه مکتب نقاشی عصر صفوی را شکل می‌دهند که این مکاتب نیز با یکدیگر متمایزند. همان گونه که گفته شد، این جستار به بررسی و تطبیق شعر شاخه ایرانی سبک هندی و مکتب نقاشی اصفهان می‌پردازد که در قرن یازدهم هجری جریان دارند.

۲. اغلب منتقدانی که در حوزه سبک هندی به پژوهش پرداخته‌اند، این سبک را سبکی کاملاً متفاوت با سبک‌ها پیش از خود دانسته‌اند؛ شفیعی کدکنی سبک هندی را یکی از گسترده‌ترین تحولات تاریخ شعر و ادبیات فارسی می‌داند که که در تمام حوزه‌ها از هنجارهای گذشته منحرف شده عدول کرده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۴۳-۴۸). برخی از واژه گسست برای این تحول استفاده کرده‌اند (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۷؛ حسن پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۲۷) و برخی نیز از واژه انقلاب بزرگ، استفاده کرده‌اند (شمس لنگرودی، ۱۳۶۷: ۸۳).

۳. برای توضیحات بیشتر رک: ترکمان، ۱۳۷۷، ج۱: ۲۰۹-۲۱۱.

۴. نویسنده کتاب گلستان هنر درباره او می‌نویسد: «وی در خدمت اشرف شاه کامیاب، مالک رقاب سلطان شاه عباس -خلد الله ملکه- است. اما به غایت کاهل طبع افتاده و اختلاط نامرادان و لوندان، اوقات او را ضایع می‌سازد و میل تمام به تماشای کشتی گیران و وقوف در تعلیمات آن دارد» (منشی قمی، ۱۳۵۲: ۱۵۰).

منابع

آتشی، لاله و علی‌رضا انوشیروانی (۱۳۹۰) «ادبیات و نقاشی، نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسه میلتن»، ادبیات تطبیقی۲/۲، پیاپی۴، صص۱۰۰-۱۲۱.

آلبوغیش، عبدالله و نرگس آشتیانی (۱۳۷۹) «پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی»، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دوره ۶، شماره ۱۰، صص ۳۱-۵۸.

آملی، طالب (بی‌تا) کلیات اشعار، به اهتمام و تصحیح و تحشیه شهاب طاهری، تهران، سنایی.

اخگر، مجید (۱۳۹۰) فانی و باقی، درآمدی انتقادی بر مطالعه نقاشی ایرانی، تهران، حرفه هنرمند.

استنیلند، هیلری (۱۳۸۴) کلّی‌ها، ترجمه نجف دریابندری، کارنامه.

اسماعیلی، مراد (۱۳۹۹) «بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با استفاده از رویکرد تطبیقی هنری رماک»، پژوهش‌های بین رشته ای ادبی، دوره ۲، شماره ۴، صص ۳۶-۷۰.

انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹) «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران»، ادبیات تطبیقی۲/۱، پیاپی۲، صص۳۲-۵۶.

انوشیروانی، علی‌رضا و لاله آتشی (۱۳۹۱) «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب»، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دوره ۳، شماره ۱ (پیاپی۹).

بنیون، ویلکینسون و همکاران (۱۳۶۷) سیر تاریخ نقاشی در ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران، امیرکبیر.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵) هنر اسلامی، زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب نیا، سروش.

بینیون، لورنس، ج. و. س. ویلکینسون و بازیل گری(۱۳۸۳) سیر تاریخ نقاشی در ایران، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.

پاکباز، رویین (۱۳۹۰) نقاشی ایران، از دیرباز تا امروز، تهران، زرین و سیمین.

پراور، زیگبرت سالمن (۱۳۹۳) درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی، ترجمه علیرضا انوشیروانی و مصطفی حسینی، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

پوپ، آرتور (بی‌تا) آشنایی با مینیاتورهای ایران، ترجمه حسین نیّر، تهران، مرکز نشر کتاب‌های طراحی و نقاشی در ایران.

ترکمان، اسکندر بیگ (۱۳۷۷) تاریخ عالم آرای عباسی، تصحیح محمد اسماعیل رضوانی، ۳ جلد، تهران، دنیای کتاب.

جوانی، اصغر (۱۳۸۵) بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان، تهران، فرهنگستان هنر.

حسن پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴) طرز تازه، سبک شناسی غزل سبک هندی، تهران، سخن.

حسینی، حسن (۱۳۶۷) بیدل، سپهری و سبک هندی، تهران، سروش.
خاتمی، احمد (۱۳۷۱) سبک هندی و دوره بازگشت (یا نشانه‌هایی از سبک هندی در شعر دوره اول بازگشت ادبی)، ناشر، بهارستان.
رحیموو، ز. ای. و آ. پولیاکووا (۱۳۸۱) نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه و تحقیق زهره فیضی، تهران، روزنه.
رماک، هنری (۱۳۹۱) «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی»، ادبیات تطبیقی۲/۳، پیاپی۶، صص۵۴-۷۳.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳) از گذشته ادبی ایران، تهران، سخن.
سعدی، مصلح‌الدین عبدالله (۱۳۸۱) گلستان سعدی، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، تهران، خوارزمی.
سیوری، راجر مروین (۱۳۶۶) ایران عصر صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران، مرکز.
شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴) عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه نگاری تیموریان و صفویان، تهران، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸) ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، ترجمه حجت الله اصیل، تهران، نشرنی.
شکفته، صغری بانو (۱۳۸۶) «مدیریت هنری در دوره کمال‌الدین بهزاد و تأثیر امیر علی شیر نوایی در شکل‌گیری مکتب هرات»، کمال‌الدین بهزاد، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی، چاپ دوم، تهران، فرهنگستان هنر، صص ۴۱۴ – ۴۰۵.
شمس لنگرودی، محمد (۱۳۶۷) گردباد شور جنون (سبک هندی، کلیم کاشانی و گزیده اشعار)، تهران، چشمه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۴) سبک‌شناسی شعر، فردوس.
صائب تبریزی، محمد علی (۱۳۷۱) دیوان صائب تبریزی، به کوشش محمد قهرمان، دوره ۶جلدی، تهران، علمی و فرهنگی.
صبور، داریوش (۱۳۷۰) آفاق غزل فارسی، پژوهشی انتقادی در تحول غزل و تغزل از آغاز تا امروز، تهران، گفتمان.
صفا، ذبیح الله (۱۳۶۳) تاریخ ادبیات در ایران، جلد پنجم، بخش یکم، فردوسی.
صورتگر، لطفعلی (۱۳۴۵) منظومه‌های غنایی ایران، تهران، دانشگاه تهران.
طباطبایی، سیدجواد (۱۳۸۳) زوال اندیشه سیاسی در ایران، چاپ چهارم، تهران، کویر.
طباطبایی، محمدحسین (۱۳۵۵) بررسی‌های اسلامی، شامل مقالات و رسائل، به کوشش هادی خسروشاهی، قم، مرکز انتشارات دارالتبلیغ اسلامی.
طباطبایی‌فر، محسن (۱۳۸۴) نظام سلطانی از دیدگاه اندیشه سیاسی شیعه (دوره صفویه و قاجار)، تهران، نشرنی.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵) نقد ادبی در سبک هندی، تهران، سخن.
کاشانی، کلیم (۱۳۶۲) دیوان کلیم کاشانی، با مقدمه و حواشی و فرهنگ لغات مهدی افشار، تهران، زرین.
کریمیان، حسن و مژگان جایز (۱۳۸۶) «تحولات نقاشی ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری، دو فصلنامه هنر اسلامی، شماره هفتم، صص۶۵ تا ۸۸.
کنبی، شیلا (۱۳۸۴) رضا عباسی، اصلاحگر شورشگر، ترجمه یعقوب آژند، تهران، فرهنگستان هنر.
مصری، زکی محمد حسین (۱۳۵۶) تاریخ نقاشی در ایران، ترجمه ابوالقاسم سحاب، تهران، سحاب کتاب.
مؤتمن، زین العابدین (۱۳۷۱) تحول شعر فارسی، تهران، طهوری.
نامورمطلق، بهمن(۱۳۸۲) «اسطوره‌زدایی و اسطوره‌پردازی کاخ خورنق در نگاه نظامی و بهزاد»، کتاب ماه هنر، ش ۶۳ و ۶۴، صص ۴۸- ۵۷.
نسفی، عزیزالدین بن محمد (۱۳۷۱) مجموعه رسایل مشهور به کتاب الانسان الکامل، تهران، طهوری.
نصر، سیدحسین(۱۳۷۹) نیاز به علم مقدس، ترجمه حسن میانداری، قم، مؤسسه فرهنگی طه.
ولش، آنتونی (۱۳۸۵) نگارگری و حامیان صفوی، بررسی تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به اصفهان، ترجمه روح الله رجبی، تهران، فرهنگستان هنر.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و چهارم، بهار ۱۴۰۱: ۱۰۷-۸۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل نشانه‌شناختی بحران هویت و زیست زنانه در رمان «ودیگران» از محبوبه میرقدیری

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

چکیده

خواندن داستان و رمان یکی از راه‌های بررسی جامعه‌شناختی جامعه و آشنایی با مسائل فرهنگی و اجتماعی آن است. یکی از مسائل اجتماعی که در جامعه‌شناسی بدان توجه شده و در ادبیات نیز محور روایت داستانی قرار گرفته، مسئلهٔ زنان است. مسئله این پژوهش جست‌وجوی هویت زن ایرانی در رمان «ودیگران» و نحوهٔ تبیین آن با رویکردی نشانه‌شناسانه است. شناخت این موضوع در رمان‌ها می‌تواند اطلاعات بسیاری درباره جامعه و دیدگاه‌های افراد جامعه به دست دهد؛ یکی از ابزارهایی که می‌تواند این کار را میسر کند نشانه‌شناسی اجتماعی است. نشانه‌شناسی یکی از رویکردهای پژوهشی است که به بررسی نشانه‌ها در جهت درک معانی نهفته در متن می‌پردازد. در این مقاله تلاش شده است تا با بررسی نشانه‌های اجتماعی رمان «ودیگران» اثر محبوبه میرقدیری با استفاده از نشانه‌شناسی پیر گیرو، زوایای پنهانی از بحران هویت و زیست زنان روشن شود. یافته‌ها نشان می‌دهد که هویت مهم‌ترین دغدغه نویسنده است و همچنین

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

شخصیت اصلی رمان (راوی) در مقام همسر دوم یک مرد متأهل، درصدد تبیین ابعادی از هویت خود است. مهم‌ترین نشانه‌های اجتماعی به کار رفته در رمان، مکان، زبان و نام است. راوی از طریق زبان با اشارات پنهان و آشکار به تجربیات جنسیتی زنانه مانند تجربهٔ بلوغ، مادری، سقط جنین و... زیست جنسی زنان را بازمی‌نمایاند. همچنین میرقدیری از طریق رمزگان‌های آداب معاشرت (آداب و رسوم)، نظم گفتمانی مردسالار را به خوبی نمایانده و بدان به صورت ضمنی اعتراض کرده است.

واژه‌های کلیدی: ودیگران، محبوبه میرقدیری، هویت زنانه، زیست جنسی، بحران هویت.

مقدمه

ادبیات داستانی و جهان روایت، از یکسو امکان بازنمایی و از سوی دیگر امکان جست‌وجو دربارهٔ مسائلی را فراهم می‌آورد که به شکل‌های پیچیده در جامعهٔ امروز ظهور کرده است. خواندن داستان یکی از راه‌های بررسی جامعه است. بنابراین، میان متن ادبی و دانشِ جامعه‌شناسی پیوندهایی هست. برای نحله‌های مختلف و مکاتب گوناگون جامعه‌شناسی، متن ادبی اهمیت دارد. ادبیات و جامعه‌شناسی در ژانر ادبیِ رمان به هم نزدیک‌تر می‌شوند. زیرا رمان هم مانند دانشِ جامعه‌شناسی دستاوردی جدید و مدرن و حاصل عصر روشنگری است. پیدایش رمان در ایران یا ورود ادبیاتِ داستانیِ مدرن به جامعهٔ ایرانی به سال‌های پیش از انقلاب مشروطه بازمی‌گردد. زمانی که نخستین رمان‌های ایرانی با کارکردی جامعه‌شناسانه پدید آمدند. یکی از مسائل اجتماعی که در جامعه‌شناسی بدان توجه شده و در ادبیات نیز محور روایت داستانی قرار گرفته، مسئلهٔ هویت و بحران هویت است.

در داستان‌نویسی معاصر و آنچه در ایران نوشته شده، بیان مسئلهٔ هویت زنانه در دوره‌های تاریخی مختلف طرح شده است. بررسی نمونه‌هایی از صدسال داستان‌نویسی فارسی، ابعاد مختلف این موضوع را در یک سیر تاریخی نشان می‌دهد؛ برای نمونه نخستین نمونه‌های رمان اجتماعی ایرانی نظیر آثار مشفق کاظمی و محمد حجازی، برآمدن و بالیدن طبقه متوسط شهری در ایران را طرح می‌کنند و از جمله مسائل و موضوعات مورد بحث آنها نوع جدیدی از مسائل هویت زنانه است که خاص همین طبقه جدید است. در دوران متأخر به ویژه از اواسط دهه هفتاد به بعد نیز بخشی از رمان ایرانی محمل بیان مسائل متنوعی از این موضوع است. برای مثال در رمان «ودیگران» از محبوبه میرقدیری عشق و رابطه میان مردی متأهل با زنی دیگر طرح می‌شود. زنِ داستان که تنها و سرگردان بوده، تن به ازدواج با مرد می‌دهد و حالا که غریب و بیمار افتاده است، روی تخت بیمارستان به تنهایی و بی‌هویتی‌ای می‌اندیشد که رابطه‌ای خلاف عُرف و عادت اجتماعی سبب آن شده است. این رمان از آن جهت حائز اهمیت است که مورد توجه منتقدان بوده و در سال ۱۳۸۵ اثر برگزیده مهرگان ادب در بخش رمان بزرگسال شده است.

مسئله این پژوهش جست‌وجوی هویت زنانه در رمان «ودیگران» و نحوهٔ تبیین آن با دیدی نشانه‌شناسانه است. متن‌های داستانی، علاوه بر اینکه اسناد و اطلاعاتی از پیشینه فرهنگی و اجتماعی این موضوع را در اختیار خواهد گذاشت، با بیان زوایای آشکار این مسئله در متن داستانی، ابعاد پنهان موضوع را از منظری نشان خواهد داد که جز در متن روایی دیدنی نیست؛ محل تلاقی ادبیات، جامعه‌شناسی و نشانه شناسی همین‌جاست.

پیشینه پژوهش

برخی پژوهش‌ها در حوزه بررسی و نقد ادبیات داستانی معاصر که به وجه اجتماعی آثار هم توجه کرده‌اند، شکلی عمومی و کلی دارند، مانند «صد سال داستان‌نویسی در ایران» (حسن میرعابدینی)، «کالبدشکافی رمان فارسی» (عبدالعلی دستغیب)، «ادبیات داستانی» (جمال میر صادقی)، «پیدایش رمان فارسی» (کریستف بالایی)، «حاشیه‌ای بر رمان‌های معاصر» (رضا سیدحسینی)، «ادبیات نوین ایران» (یعقوب آژند). درباره نحوه حضور زنان در رمان فارسی، آذین حسن‌زاده در کتاب «زن آرمانی، زن فتانه» بر آن است که ساختار فرهنگی سنتی ایران و اسلام، و دور از دسترس و در پرده بودن زنان باعث شده است که در متون کلاسیک فارسی تصویری کلیشه‌ای و سطحی و بنابراین دروغین از زن نشان داده شود. در برخی آثار به این موضوع پرداخته‌اند که وارد شدن یکباره و ناگهانی زن به رمان فارسی تولد شخصیت‌های واقع‌نما و در عین حال پیچیده را در پی نداشته و تصویری که از زن در رمان‌ها آمده، اغلب خصلت‌های حاشیه‌ای داشته و تکمیل کننده نیاز و انتظار مرد است؛ مانند «پایه‌گذاران نثر جدید فارسی» (حسن کامشاد) و «درآمدی بر ادبیات معاصر ایران» (محمود عبادیان). در برخی پژوهش‌ها که به وجه جامعه‌شناختی رمان توجه دارند مثل «قصهٔ پر غصه یا رمان حقیقی» (شاهرخ مسکوب) و «چرا می‌نویسم؟» (شهرنوش پارسی‌پور)، به این موضوع پرداخته می‌شود که در رمان‌های اجتماعی در ایران زن از رؤیا به واقعیت سقوط می‌کند. در واقع تحولات اجتماعی زنان را به میدان حادثه پرتاب کرده است و ادبیات به جای زن نوعی به زن در واقعیت و به عنوان یک فرد اجتماعی آگاهی می‌یابد. در برخی منابع دیگر مثل «واقعیت

اجتماعی و جهان داستان» (جمشید مصباحی‌پور ایرانیان) عقیده بر این است که زنـان و رابطه عاشقانه با آنها در دنیای نویسندگی مردان مجالی نـدارد و در برخـی دیگـر چـون «نظریه رمان و ویژگی‌های رمان فارسی» (محمدرفیع محمودیان)، بیـان شـده کـه رمـان فارسی همیشه گرایش شدیدی به برگزیدن قهرمانان- پهلوانان وجود داشـته اسـت؛ امـا نویسندگان مایل به توصیف وقایع روزمره زندگی نبوده‌اند، مگر در توصیف زنـدگی زنـان (یعنی بخش غیر رسمی این فرهنگ).

درباره نشانه‌شناسی ادبیات داستانی نیز می‌توان به مقالات زیر اشـاره کـرد: در مقالـۀ «نشانه‌شناسی اولین رمان اجتماعی ایران» (ر.ک: نقابی و جویبـاری، ۱۳۸۹)، مؤلفـان بـه ایـن نتیجه می‌رسند که کاظمی نویسنده رمان تهران مخوف، به‌خوبی از نشانه‌هـای اجتمـاعی بهره گرفته و با روبه‌روی هـم قـراردادن دو نظـام نشـانه‌ای متفـاوت فقیـر و غنـی، اوضـاع نابسامان، اختلاف طبقاتی، نظام دو قطبی، ضعیف‌کشـی و... را بـه راحتـی نشـان دهـد. در مقالۀ «نشانه‌شناسی اجتماعی رمان بیوتن» (ر.ک: فرهـی و باسـتانی خشـک بیجـاری، ۱۳۹۳)، بـه بررسی نشانه‌های اجتماعی، هویت و تقابل فرهنگی و آداب و رسوم اجتماعی پرداخته شده است. در مقاله «از یقین به تردید: بررسی تحول وجه‌نمـایی قهرمـان رمـان طوبـا و معنـای شب از دیدگاه نشانه‌شناسـی اجتمـاعی» (ر.ک: کـاظمی نـوایی و همکـاران، ۱۳۹۴)، مؤلفـان بـه بررسی روابط قدرت در رمان «طوبا و معنای شب» با توجـه بـه آرای فوکـو و بـا تأکیـد بـر مسئله جنسیت و بازنمایی آن در رمان پرداخته‌اند. مسئله هویت زنانه از جنبه‌های مختلـف در رمان‌های بسیار بررسی شده است. درباره رمان «ودیگران» در خلال پژوهش‌های مربـوط به ادبیات داستانی اشاراتی صورت گرفتـه؛ امـا بـه صـورت جـامع و در چـارچوب رویکـرد نشانه‌شناختی تاکنون پژوهش مستقلی درباره این متن صورت نگرفته است.

مبانی نظری

نشانه‌شناسی را علم مطالعه نشانه‌ها، فرایندهای تأویلی و یافتن مناسبات میـان دال و مدلول می‌دانند. این علـم در کنـار روش‌هـای کیفـی مثـل تحلیـل گفتمـان، عـلاوه بـر استخراج معانی صریح، به واکاوی معنای پنهان متن می‌پردازد. نشانه‌شناسی بـه معنـای امروزی از آرای فردینان دو سوسور و نوشته‌های پیرس سرچشـمه گرفتـه و رشـد کـرده

است. از نظر سوسور، نشانه‌شناسی دانشی است که به مطالعه نشانه‌ها به منزله بخشی از زندگی اجتماعی می‌پردازد.

یکی از شاخه‌های علم نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی اجتماعی است که به مطالعه نشانه‌ها در جامعه می‌پردازد. «نشانه‌های اجتماعی رمزگان‌هایی هستند که به شخص توانایی شناخت محیط اطراف و اطرافیان را می‌دهد. از این طریق شخص می‌داند با چه کسی رابطه دارد و هویت اشخاص و گروه‌ها را باز می‌شناسد» (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۷۷).

پیر گیرو[1] (۱۹۱۲-۱۹۸۳) نشانه‌های اجتماعی را بر دو نوع می‌داند: نشانه‌های هویت و نشانه‌های آداب معاشرت. نشانه‌های هویت نشانه‌هایی هستند که مبین تعلق فرد به یک گروه اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و جز آن هستند، مانند آرم‌ها، لباس‌ها، پرچم‌ها، نام‌ها و القاب، شغل‌ها و مکان‌ها. نشانه‌های آداب معاشرت هم نشانه‌هایی هستند که چگونگی ارتباط انسان‌ها را با یکدیگر بیان می‌کنند. این نشانه‌ها شامل ارتباط کلامی مانند لحن و ارتباط غیر کلامی مانند حالت‌ها و اطوارها و... می‌شود.

از منظر نشانه‌شناسی، پدیده‌های اجتماعی به خودی خود معنا پیدا نمی‌کنند، بلکه در درون شبکه‌ای از معانی قرار گرفته و دارای چارچوبی فرهنگی هستند. نشانه‌شناسی اجتماعی بر فرایند معناپردازی در حوزه اجتماع و فرهنگ تأکید دارد. تحلیلگر در این روش باید به تحلیل نشانه‌های کلامی و غیرکلامی در بافت مشخص بپردازد. هر نشانه جزئی از کلیت و فضای کلی حاکم بر جامعه است و در نتیجه وقتی نشانه‌های مختلف جامعه و فرهنگ در کنار هم قرار می‌گیرند، می‌توان به شرایط و اوضاع اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و ایدئولوژیکی هر بافت و جامعه‌ای پی برد.

خلاصه رمان

راوی «ودیگران» زنی است که برای انجام عمل جراحی زنانه در بیمارستانی بستری است. او سال‌ها پیش، مخفیانه با مردی متأهل وارد رابطه شده است؛ اما اکنون این مرد مدتهاست که مرده است. راوی به‌طور اتفاقی، زینت، همسر مرد محبوب درگذشته‌اش را در بیمارستان می‌بیند و درمی‌یابد که بهار، دختر زینت، آبستن است. دیدن بهار و زینت

1. Par Pierre Guiraud

که راوی را نمی‌شناسند، برای زن یادآور «آن مرد» و اندک شیرینی‌ها و تلخی‌های بی‌شمار گذشته است. سرتاسر رمان به صورت تک‌گویی درونی روایت می‌شود؛ تک‌گویی‌ای که از لحاظ بازه زمانی، یک روز پیش و چند روز پس از عمل را در برمی‌گیرد. زن در درون خویش، گاه «آن مرد» و گاه ریحانه، دوست دوران کودکی‌اش و بیش از همه زینت را مخاطب قرار می‌دهد و از این طریق، روابط پنهانی خویش با شوهر زینت و شادی‌های زودگذر و دلهره‌های طولانی و حسادت‌ها و عقده‌ها و گاه خاطرات دوران کودکی خویش را واگویه می‌کند.

نشانه‌های هویت

مکان

همه‌جا مکان است. ما هیچ‌گاه از مکان خارج نمی‌شویم، مکانی را ترک می‌کنیم و به مکانی دیگر راه می‌یابیم (خانه، کوچه، خیابان، اتوبان، مرکز شهر و...). بنابراین، هیچ کنش و شَوِشی خارج از مکان صورت نمی‌گیرد. مکان چه انتزاعی باشد چه عینی، مکان است و تولید معنا می‌کند (شعیری، ۱۳۹۰: ۹۷). در رمان «ودیگران» مکان بازگویی روایت یک بیمارستان خصوصی است. مختصات و ویژگی‌های این مکان از طریق توصیفات دقیق اشیاء و رنگ‌ها بیان می‌شود. راوی از خلال بیان تجربه خود در این بیمارستان، به تناوب به مکان‌های دوران کودکی‌اش (شامل خانه خودشان، زیرزمین خانه، کوچه و خانه و باغچه منزل دوستش ریحانه) و نیز مکان‌های مربوط به دوران جوانی (اعم از حیاط دانشگاه، کافه تجریش، شرکت، خیابان و کوچه، بیمارستان محل قرار با همسر پنهانی‌اش، خانه خالی یک دوست، کارگاه خیاطی زینت و منزل زینت در غیاب خودش) اشاره می‌کند.

راوی در یک اتاق تک‌نفره در بیمارستانی خصوصی بستری است. محیط بیمارستان برای او دلگیر و یکنواخت است. وقتی که زینت را می‌بینند، از طریق تداعی معانی و فلاش‌بک به گذشته با واگویه‌های ذهنی، دوران گذشته زندگی خود را مرور می‌کند. در این رمان بیشتر مکان‌های داستان برای راوی به نوعی ممنوعه و رازآلود است و دائم روح او را در ابهام و ترس و عذاب نگه می‌دارد. از خانه زینت تحت عنوان قلعه یاد می‌شود، قلعه‌ای مستحکم و نفوذناپذیر، قلعه‌ای با دیوارهای محکم، برج و باروی بلند، استوار و امن و هر چه خارج قلعه است، بیابان و تاریکی است. راوی سال‌ها پشت درهای بسته

قلعه حیران، سرگردان و منتظر است: «گاه به گاه، هفته‌ای دوبار، آن سال‌های اول هفته‌ای دوبار، در باز می‌شد و او از قلعه بیرون می‌آمد، با ساده‌ترین لباس‌ها. پیراهن شلوارهای کهنه و مدل قدیمی، کفش‌های بی‌واکس. می‌آمد بیرون و راه می‌افتاد سمت بیمارستان سینا که چند خیابان از قلعه تو پایین‌تر بود. آنجا مقابل در بیمارستان من ایستاده بودم. با لباس و کفش تمیز، مرتب، ایستاده بودم و با اضطراب دم‌به‌دم به ساعتم نگاه می‌کردم» (میرقدیری، ۱۳۸۵: ۷).

همه آنچه در مکان‌های ممنوعه (به‌ویژه منزل زینت) برای راوی اتفاق می‌افتد تلخ است و بوی کهنگی و پوسیدگی می‌دهد؛ زیرا عملاً با راوی به کردار فردی خطاکار برخورد می‌شود، خود او هم احساس می‌کند به حریم دیگری تعرض کرده است: «معلوم می‌شود دمپایی‌های سفید را دوست داری. بگویم از کجا فهمیدم؟ از شب‌هایی که تو خانه نبودی، سفر بودی و من با او به خانه‌تان می‌آمدم و پشت در، روی اولین ردیف جاکفشی یک جفت دمپایی سفید زنانه می‌دیدم...» (همان: ۱۰).

ماشین، کافی‌شاپ، پارک، خانهٔ دوستی مجرد و ویلایی در شمال مکان‌های دیگری است که راوی از آنها نام می‌برد و هر کدام دلالت بر زندگی مخفی و همراه با استرس او دارند. این مکان‌ها بر تنهایی عمیق راوی صحه می‌گذارند و راوی را به سمت دوهویتی بودن هدایت می‌کنند:

«توی ماشین بودیم. او رانندگی می‌کرد و من کنار دستش. جایی برای نشستن نبود. پارک‌ها امن نبودند. توی هیچ رستوران یا کافه‌ای بیشتر از ده یا پانزده دقیقه نمی‌شد نشست. این بود که همه وقت با هم بودنمان در ماشین می‌گذشت، از خیابانی به خیابان دیگر. از بزرگراهی به بزرگراهی دیگر» (همان: ۳۹).

نقطه عطف بحران هویت و دوپارگی شخصیت راوی و عذابی که روحش از این وضعیت می‌برد در خانه پدری راوی، خود را نشان‌دار کرده است. خانه راوی واضح‌ترین مکان به عنوان نشانهٔ ازخودبیگانگی و بحران عمیق هویتی راوی است:

«او می‌آمد سوی تو و من از خلوت خیابان می‌گذشتم. خانه. کنار در، آن اوی دیگر منتظرم بود، کلید می‌انداختم، در را باز می‌کردم، او می‌رفت تو و من، این اوی دیگر، بیرون از خانه می‌ماند؛ شبگرد. صدای او را می‌شنیدم... می‌افتادم به کار، تند و سریع،

ظرف‌های شام را می‌شستم... کار می‌کردم و حرف می‌زدم. می‌خواستم زمزمه تنهایی آن اوی دیگر را از بیرون، از پشت در خانه کسی نشنود! خودم، می‌خواستم نشنوم کـه آن او تا سحر با خودش می‌خواند، واگویه می‌کند و صبح، تا از خانه به در مـی‌زدم همـراه مـن می‌شد. خسته و خراب!» (میرقدیری، ۱۳۸۵: ۹۰-۹۱).

زبان

از جمله مسائلی که طی چند دهه اخیر مورد توجه زبان‌شناسان قـرار گرفتـه اسـت، استفاده از زبان به روش‌های متفاوت در میان زن و مرد است. زبان‌شناسان با طـرح ایـن سؤال که در تعامل‌های گفتار زنان و مردان، آیا هر کدام از دو جنس، روش خـاص خـود را دارد یا نه به تأثیر عوامل زیستی، ژنتیکی و فرهنگی بر این امـر توجـه نشـان داده‌انـد (احمدی و علی‌اکبری، ۱۳۹۶: ۲). اساس داستان «ودیگران» پرداختن به مسئله زن دوم (هوو) در جامعه معاصر ایرانی است که روابط سه‌گانه‌ای را پدید می‌آورد؛ رابطه‌ای که هرگـز در آن تساوی و عدالت برقرار نمی‌شود. خالق رمان «ودیگران» تقابل دو زن را که یک همسر مشترک دارند به تصویر کشیده است.

مطابق دیدگاه ویرجینا ولف همه آثار برگزیده، چه به قلم مردان نوشته شـده باشـند چه زنان، دوجنسیتی هستند، چرا که اذهان بزرگ دوجنسیتی‌اند (ر.ک: سـیدان، ۱۳۸۶). به رغم دیدگاه ولف، برخی از منتقدان معتقدنـد کـه داسـتان‌هـای زنـان مـی‌توانـد حـاوی توصیف تجربیاتی باشد که مردان امکـان دسـتیابی بـه آنهـا را ندارنـد. آلـن شـووالتر، از نظریه‌پردازان نقد زن‌محور، به این دیدگاه ولف که همه آثار بزرگ دوجنسـیتی هسـتند، انتقاد می‌کند و بر ویژگی‌های زنانه آثار زنان اصرار می‌ورزد. «در ادبیـات فمینیسـتی کـه حاصل تحول در زبان‌شناسی و ادبیات دوران مدرنیته مخصوصاً از قرن نـوزدهم بـه بعـد است، بر کارایی زبان زنانه در ادبیات در سـه محـور اعتـراض، نارضـایتی و تـلاش بـرای رسیدن به هدف به هر قیمتی تاکید می‌شود» (محمدی اصل، ۱۳۹۴: ۲۷).

یکی از دلایل اینکه نویسنده‌ای اثری ماندگار خلق می‌کند این است که آنچه را حس کرده و با تمام وجود تجربه کرده روی کاغذ بیاورد. بنابراین، تا کسـی شـرایط جسـمی و جنسی زنانگی را تجربه نکرده باشد نمی‌تواند زنانه بنویسد. پس قلم مردان زنانه‌نـویس از قلم زن زنانه‌نویس جدا و قابل تشخیص است. مرد زنانه‌نویس در مورد زن، آنچه را دیـده و شنیده‌اند، می‌نویسد؛ اما زن زنانه‌نویس آنچه را با گوشت و پوست و تمام وجـود حـس

کرده روی کاغذ می‌آورد (ر.ک: بهرامی، ۱۳۸۸). مرد، بازی کودکانه دختران (خاله‌بازی)، عشق‌بازی‌های دخترانه، بارداری، وضع حمل، سقط جنین، مادری، رابطه مادر و دختر، کار خانگی، خانه‌داری، مزاحمت‌های جنسی، زن دوم و... را می‌بیند؛ اما زن آنها را زندگی کرده است.

میرقدیری در مقام یک زن، زندگی یک همجنس را در جایگاه زن دوم به تصویر کشیده است. جدای از تصویرسازی‌های زنانه که حاصل تجربه زنانه است زبان، سبک و شیوه نگارش زنانه نیز در رمان مشهود است. توصیف هنرهای دستی زنان، خیال‌پردازی‌های زنانه، زبان و لحن و بیان زنانه نیز مهم است.

در این رمان یک طرف روایت، زن اول است که از همه‌جا بی‌خبر است. همسرش را قهرمان می‌داند و به همسرش عشق می‌ورزد. برای او خانه‌داری می‌کند و کدبانوگری را تمام و کمال به‌جا می‌آورد. از او صاحب فرزند می‌شود، فرزندانش را بزرگ می‌کند و برای همسرش زنی کامل است و برای فرزندانش مادری مهربان و دلسوز.

آن طرف زنی است که خود را بیرون قلعه (زندگی) زن اول می‌داند. زنی که می‌داند به سهم، حق و زندگی دیگری دستبرد زده است. اما با وجود این از همسر خود رضایت ندارد و او را فریبکار معرفی می‌کند. او گهگاه حسادتش را نسبت به زن اول برای اول بودن، اصل بودن و درون قلعه بودن ابراز می‌کند. زنی که می‌خواهد رسماً وارد زندگی مردش شود، اما با حضور همسر اول راهی بدان ندارد.

روایت داستان درخصوص زن اول از زبان زن دوم همراه با تمام احساس تنفرها و حسادت‌ها همراه با نوعی بغض و عذاب‌وجدان نیز است که نشان از این دارد که راوی قبول کرده که به کاسه دیگری دست برده است:

«من دست گذاشتم روی کیف، شیک، نرم و راحت و چقدر جادار! قیمتش را پرسیدم، نترس زینت گران نبود. گفتم مناسب است و او کیف پولش را درآورد. کیف مال من شد. ببخش زینت» (میرقدیری، ۱۳۸۵: ۶).

توصیف جزئیات

یکی از مواردی که در رمان «ودیگران» به‌طور گسترده دیده می‌شود توجه ویژه به جزئیات است که در قالب بیان خاطرات راوی آمده است. او در بیان خاطراتش به طرح جزئی‌ترین مباحث پرداخته و حتی در روایت آنها گهگاه به تکرار اما در قالب کلماتی

گوناگون روی آورده است. عاملی که زنان را به سمت انتخاب قالب رمان سوق می‌دهد شاید همین مسئله بیان بدون محدودیت احساسات و عواطف باشد. این نکته به‌صراحت در نخستین صحنه رمان مشاهده می‌شود، آنجا که راوی طلب دو گوش شنوا می‌کند برای شنیدن حرف‌هایش، نویسنده با آوردن این عبارات به خواننده می‌فهماند که حرف‌های زیادی برای شنیدن وجود دارد. حتی جزئی‌ترین مسائل را مانند وصف ظاهری افراد، رنگ‌ها، حالات رفتاری و... شرح می‌دهد:

«دیدمت، توی راهرو، با روپوش طوسی و روسری ابریشم سفید و گل‌های ختمی به رنگ آبی، به رنگ لیمویی و حاشیه‌ای از رنگ طوسی و روپوش -کمی روشن‌تر- و مویت معلوم بود که بلند است و رنگ مویت؟ پیدا نبود. روسری را سفت و قرص آورده بودی جلو تا میان پیشانی و زیر گلو، با گیره‌ای سفید جمع کرده بودی و دسته‌های روسری سینه و شانه‌ها را پوشانده بود» (میرقدیری، ۱۳۸۵: ۲).

و بیان جزئیات متعدد در متن:

«آمد جلو، متر به گردن داشت و کلاف نخ کوک دستش بود» (همان: ۵) مادربزرگ قشنگی هستی. با این روپوش طوسی و روسری سفید ابریشم و آن گل‌های ختمی، مادربزرگ دوست‌داشتنی می‌نمایی. دمپایی سفید هم که پوشیده‌ای راستی، آن روز هم دمپایی سفید به پا داشتی. معلوم می‌داست دمپایی‌های سفید را دوست داری» (همان: ۱۰).

استعاره رنگ‌ها

جنسیت‌زدگی زبان به وجود تفاوت‌ها و تمایزات کاربردی زبان در بین دو جنس زن و مرد گفته می‌شود. یعنی زن و مرد به هنگام کاربرد واژگان و نشانه‌های زبانی از دو سیستم متفاوت استفاده می‌کنند. فرکلاف معتقد است که زن و مرد برای کسب و حفظ قدرت ناگزیر هستند که همواره در نزاع با یکدیگر باشند. این تضاد موجب تحول‌های جزئی و بنیادی در نظام‌های اجتماعی می‌شود. زبان نیز یکی از حیطه‌های تضاد است؛ زیرا گروه‌های اجتماعی می‌کوشند با کنترل زبان اعمال قدرت کنند (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۴۲). مقصود فرکلاف از کنترل زبانی در زبان جنسیت‌زده استفاده متفاوت زن و مرد از واژگان برای توصیف جهان پیرامون خود است. یکی از تمایزات زبان زنانه و مردانه خود را در این رمان به صورت توصیف جزئیات ریز و دقیق و نیز کاربرد رنگ‌ها در توصیف و

استعاره نشان می‌دهد. هنگامی که راوی داستان، زینت سهرابی را در بیمارستان می‌بیند از طریق توصیف دقیق رنگ لباس‌هایش و نیز به شیوه تداعی معانی، توصیف دقیقی از بیست سال پیش او به دست می‌دهد:

«ببین، اگر الان پیش من بودی می‌گفتم چشم‌هایت را ببند و فکر کن، فکر کن به بیست سال پیش. آموزشگاه خیاطی داشتی.... آمدی سمت در، روپوش خوش‌رنگ سورمه‌ای به تن داشتی و مویت بور بود» (میرقدیری، ۱۳۸۵: ۴-۵).

راوی نه تنها برای توصیف دقیق مکان‌ها، بلکه برای بیان حس و حال درونی‌اش در لحظه و زمان خاص و نیز اشاره به احساسات زنانه از رنگ‌ها استفاده می‌کند. بر این اساس می‌توان گفت میرقدیری با تأثیرپذیری از جنسیت، برداشتی زنانه از تشبیهات ارائه نموده است که نشان‌دهندهٔ وجود دوگانگی معنا در فرهنگ مردسالار ایرانی است.... در واقع ساخت تشبیه توسط میرقدیری یکی از شیوه‌های بیان است که توسط زبان زنانه ایجاد شده است و آن مانند کردن چیزی است یا کسی به چیزی یا کس دیگر، بر مبنای پنداری شاعرانه (در اینجا جنس زن) (احمدی و علی‌اکبری، ۱۳۹۶: ۷). به عبارت دیگر ساخت تشبیهات توسط راوی یا نویسنده نمی‌تواند خارج از برداشت زنانه او از دنیای پیرامون خود باشد. به همین دلیل ساخت زبانی تشبیه بر «افکار، اندیشه‌ها، محیط اطراف و تجربیات شخصی و احساسات عمیق درونی، بر نوع تشبیه اثر می‌گذارد. کشف این پیوندها علاوه بر استعداد و نیروی تخیل، به مضمون و مایه‌ای که شاعر یا نویسنده می‌خواهد میان آن و عنصر طبیعی یا مصنوعی، یا معقول رابطه و شباهت برقرار کند نیز مربوط است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۸۹-۱۹۰).

یکی از تأثیرات جنسیت بر تولید متن در رمان «ودیگران» عام‌نگری است. جنسیت زنانه میرقدیری موجب شده تا تفسیرهای زنانه از دنیای پیرامون برای مخاطب به تصویر کشیده شود. برخی معتقدند: این‌گونه تفسیرهای زنانه نوعی تمامیت‌خواهی است که تلاش دارد خود را نماینده آگاه در موضوعات مورد بحث نشان دهد. «به نظر ون دایک و نورمن فرکلاف، جنسیت‌زدگی زبان، عامل اصلی «عام‌نگری» در کاربردهای زبانی است. هنگامی که یکی از جنسیت‌ها خود را به عنوان نماینده تام [هر دو جنس] در زبان مطرح می‌کند؛ از محدوده جنسیت و نقش جنسی بیرون می‌آید، در حالی که جنسیت

مخالف، با توجه و نقش خود تعریف می‌شود» (مدرسی، ۱۳۸۹: ۱۲۷). پدیده عام‌نگری در آثاری که به زبان زنانه در ادبیات معاصر فارسی نگاشته شده، از تمامیت‌خواهی مردانه به زنانه، تغییر معنا و محتوا داده است. به این ترتیب که زن معاصر به عنوان انسان، و مرد به عنوان غیر و دیگری محسوب می‌شود. به همین دلیل هنگامی که نویسنده تلاش می‌کند تا تجربیات، عواطف و احساسات خاص خود را در نوشته‌هایش به کارگیرد، از یک دیدگاه عام به این موضوع می‌نگرد. واژگانی که دنیای زنانه را در آثار میرقدیری تشبیه می‌کنند، استدلالی هستند که در دنیای واقعی به جنس زن یا مرد به طور کلی اطلاق می‌شوند ولی راوی با معنادهی جنسیتی به آنها منطقی ایجاد می‌کند که برداشتی از دنیای زنانه را از آنها برای مخاطب به وجود می‌آورد. مثلاً میرقدیری به هنگام توصیف افراد و مکان‌ها از رنگ‌ها استفاده می‌کند:

«... یک قوطی جای قرص، پر از منجوق‌های رنگانگ و دو سه تا سوزن منجوق‌دوزی... و آن وقت من دانه دانه منجوق‌ها را بدوزم، روی گوبلنی که نقش یک دسته گل داشت...» (میرقدیری، ۱۳۸۵: ۶).

رنگ نارنجی در این رمان نشان‌دار و برای راوی حاوی معنای عشق و دلباختگی و رنگ زنانگی خود اوست و بسامد بسیار بالایی دارد:

«بال در می‌آوردم. شعری می‌خواندم و بعد می‌پرسیدم: می‌دونی الان چی تنمه؟ اون بلوز نارنجیه که تو دوست داری» (همان: ۵۲).

«اینجا یک اتاق خصوصی است در یک بیمارستان خصوصی. خودم خواستم بیایم اینجا. هزینه‌اش زیاد می‌شود؟ بشود. بگذار زنانگی‌م، این حس نارنجی در یک اتاق خوب، تمیز و مرتب تمام شود، با احترام و مهربانی. آغازش بهت بود و شرم!» (همان: ۸۱).

«خداحافظی می‌کنم و گوشی را می‌دهم دست راضیه و می‌گویم به فکر یک روسری باشد، نارنجی (همان: ۱۲۸).

از نظر راوی رنگ زنانگی صمیمی‌ترین دوستش، راضیه، سرخابی است:

«راضیه می‌نشیند کنارم و سرم را می‌بوسد. ته چشمانش دو منجوق سرخابی قل می‌خورند، می‌درخشند و من می‌خواهم نارنجی باشم. صورتش را میان کف دو دست می‌گیرم.

- یه دقه وایس.

دو منجوق نارنجی. می‌خندم، می‌خندد...» (میرقدیری، ۱۳۸۵: ۱۶۳).

راضیه هیچ‌گاه به صورت مستقیم از ماجرای عشقی خود و مرگ یارش صحبت نمی‌کند تنها در درخشش نگاه او و یادکرد گاه‌به‌گاه، اندک و زودگذر خاطراتش می‌توان رد آن عشق را هنوز دید:

«راضی ساکت می‌شود. چای می‌ریزد... راستی اون گل سر مو یادته؟ مثه آلبالو بود... هدیه اونه. یه کتاب شعرم هست. صفحه اولشو برام نوشته. [چشمانش برق می‌زند] آمدی خونه کتابو نشونت می‌دم. می‌خواند از شعرهای کتاب... و باز چای می‌خوریم... ته نگاه راضیه دو منجوق سرخابی می‌درخشد» (همان: ۱۷۹).

ماجراهای زندگی و راضیه شباهت‌های عجیب و گاه غیر قابل باوری دارند، راوی در توصیف از دست دادن زنانگی و حس عاشق شدنشان را با از دست دادن رنگ نارنجی و سرخابی بیان می‌کند:

«شکلک در می‌آورد و می‌افتد روی تخت. هیچ نمی‌گوید و من هم، هیچ نمی‌گویم. دیگر کجا نارنجی؟ کجا سرخابی؟ هی هی! دلم می‌خواهد غلت بزنم. زیر ملافه پنهان شوم و یا نه، بروم، از اینجا بروم دنبال یک تکه سنگ، یک مشت خاک همرنگ نارنج، نارنجی. دلم می‌خواهد چشمانم نارنجی باشند، لب‌هایم، ناخن‌هایم. دلم می‌خواهد بر تن نارنجی تو دست بکشم» (همان: ۱۷۲).

راوی برای توصیف بی‌حوصله‌گی و روزهای تکراری از رنگ خاکستری و برای توصیف روزهای خوش و روشن زودگذر کودکی و جوانی از رنگ زرد و سفید استفاده می‌کند:

«آن وقت یک شب آقاجان با یک قواره چیت خارجی آمد دنبال من. وا...ی چه رنگی! زرد با ستاره‌های سفید، ریز و درشت. انگار همه ستاره‌های دست‌چین من و ریحان را ریخته بودند روی این پارچه و چه برقی! ریحان گفت: راس راسی انگار چشمک می‌زنند» (همان: ۶۲).

سیاه، رنگ غم و ابهام و ترس و اضطراب است. راوی پس از عمل جراحی، در عالم بیهوشی و در مدت ریکاوری هم خواب‌های رنگی می‌بیند:

«پلک‌هایم را باز می‌کنم. یک کیسه خون بالا سرم آویزان است... خواب! موج در موج نارنجی، سرخابی، کرم و باد که امواج رنگین مرا در هم می‌پیچد. کلافی سیاه. باز

می‌شود، قل می‌خورد. ستاره‌های سفید، ستاره‌های زرد. غار غار، غار غار. یک کلاغ. نه ده‌ها کلاغ پر می‌زنند و آواز می‌خوانند» (میرقدیری، ۱۳۸۵: ۸۷).

طبق گزارش راوی متوجه می‌شویم دوست راضیه سالیان سال است که فقط مشکی می‌پوشد. مشکی پوشیدن او در برابر حس زنانگی و دخترانگی که با رنگ همراه است نوعی اعتراض و یا عزاداری دائمی محسوب می‌شود:

«یکبار راضیه گور شهید گمنامی را جست و بعد، دفعات بعد که آمد برایش گل و گلاب آورد... می‌نشست چمباتمه کنار قبر. یکبار یادم است تا غروب آفتاب ماند و سر از زانو برنداشت! اذان مغرب را که دادند صدایش زدم... برخاست. آهسته پرسیدم: نمیدونی کجا خاکش کردن؟ شانه‌ام را به چنگ گرفت و با سر اشاره کرد برویم. شب بود که بازگشتیم. روز بعد راضیه همان آدم روزهای پیش بود. می‌گفت، می‌خندید و سیاهپوش. حالا هم سیاه می‌پوشد. نگاهش کن با این بلوز شلوار سیاه و موی کوتاه از پشت سر پسری را می‌ماند!» (همان: ۹۷- ۹۸).

بیان تجربیات زنانه

یکی از ویژگی‌های بارز این رمان، کاربرد عبارات، واژگان و توصیفاتی است که بر تمایزگذاری بین جنس زن و مرد تأکید دارد. این دلالت‌ها گاه صریح و گاه ضمنی هستند. دلالت‌های صریح واژه‌هایی هستند که اشاره به زن در آنها با ذکر واژه‌ای همراه است که مستقیماً دلالت بر جنسیت مؤنث دارد. در ادامه کیفیت حضور تن در رمان «ودیگران» از خلال شواهد متنی نشان داده می‌شود. در سرتاسر رمان توصیفاتی با بار انتقال ذهن و زبان زنانه در حوزه‌هایی همچون پوشش زنان، خوراکی‌ها، لباس‌ها، اندام زنانه، کاردستی‌های زنانه و اسباب‌بازی‌های دخترانه توجه شده است. در صفحات آغازین رمان از سزارین بهار، دختر زینت و آن مرد، سخن به میان آورده می‌شود:

«پرسیدم: اون خانم خودش مریضه؟ پرستار جواب داد: نه دخترشو آورده برای سزارین. [خندید] مادربزرگه!» (همان: ۹).

بلوغ

راوی بارها از تجربه بلوغ خودش و دوستانش می‌گوید و اشاره به اینکه آنها اغلب در این خصوص با هم صحبت می‌کنند:

«پرسیدم: تو چند سالت بود که شروع شد؟ گفت: چهارده سال. شب توی خواب. تا صبح از فکر اینکه تشک لکه دارمو چکار کنم خوابم نبرد... حالا تو بگو تو کی زن شدی؟ گفتم: منم مثه تو، چهارده سالگی، تو مدرسه» (میرقدیری، ۱۳۸۵: ۲۹).

راوی و دوستش ریحانه راجع به تجربیات، سؤالات و ابهاماتشان سخن می‌گویند. عصرها توی درگاه خانه می‌نشینند و از عروسی‌هایی که رفته‌اند، فیلم‌هایی که دیده‌اند، شب‌های عید و نشان زناگی‌شان با هم حرف می‌زنند، گفت‌وگو از تجربه مشترک «ماهی یک‌بار زندگی مخفی» و دغدغه و هراس پنهان نگهداشتن این موضوع از دیگران و غم و حسرت ناشی از ممنوعیت هر گونه بازی و تفریح کودکانه؛ همه این موارد باعث می‌شود راوی و ریحانه خیال کنند که بلوغ نوعی بیماری است:

«بیرون برف می‌بارد، لایه لایه. کجا رفت سرسره بازی؟ کو آن آدم برفی که من ساخته باشم؟

عزیز: - دیگه زن شدی!

و من، من و ریحانه قوز در می‌آوریم. برجستگی سینه‌ها پنهان باشد بهتر است! ریحانه می‌گوید: بدبخت شدیم!

و با هم می‌گردیم در یک کتاب قدیمی از پدربزرگ ریحانه، طب‌القدیم! صفحه به صفحه می‌خوانیم. هیچ دوا درمانی برای زن بودن نیست!» (همان: ۱۲۴).

مادری

در جای‌جای رمان، راوی از حسرت و آرزوی مادر شدن و فرزند داشتن سخن به میان می‌آورد، آرزویی که با در پیش گرفتن زندگی متأهلی پنهانی و سقط جنین و حالا تومور و عمل جراحی، برای همیشه از آن محروم شده است؛ اما آرزوی فرزند داشتن را در فرزندپروری خیالی، انتخاب اسم برای عکس کودکان روی دیوار و علاقه نشان دادن به دانستن نام نوه زینت منعکس می‌کند:

«به فاصله پنج شش قدم و روی دیوارها... یا عکس بچه چسبانده‌اند و یا عکس بچه گربه. بچه همه جورش هست. از آنها که چهار دست و پا می‌روند و هرچه دستشان برسد می‌چپانند توی دهانشان و آب از لب و لوچه‌شان سرازیر می‌شود... باید یک اسم برایش انتخاب کنم. سارا؟... اگر کمی دولا شوم سمت راست عکس یک پسربچه است. کله تاس

و چشم آبی. اسمش یاور باشد زینت خوب؟ قبول؟ بگذار اسم اینها را من انتخاب کنم. تو که بهار و بابکت را داری و نوه‌ات هم که در راه است» (میرقدیری، ۱۳۸۵: ۲۳).

او در فراخوانی خاطرات کودکی یاد لحظاتی می‌افتد که با دختر همسایه، فاطی، یا دوستش ریحان مادر بودن را در بازی‌هایشان تمرین می‌کردند، اعمالی چون شستن عروسک یا شیر دادن به آن:

«فاطی عروسک را می‌دهد به من و من عروسک را بغل می‌کنم و سرش را پایین می‌آورم، روی سینه، یک ور. فاطی می‌خندد» (همان: ۴۹).

راوی در پایان رمان هم صراحتاً به راضیه می‌گوید که دلش می‌خواهد بچه داشته باشد:

«اونا رفتن. بچه شونو دیدم. راضی من بچه می‌خوام» (همان: ۱۹۴).

نام

راوی بی نام

داستان «ودیگران» روایت برهه‌ای از زندگی راوی است که تحقیر شخصیت و بحران هویتش علنی است. تقریباً تمام زنان این رمان، به‌نوعی از رنج، انزوا، ستم‌دیدگی، از خودگذشتگی و قربانی شدن سخن می‌گویند. شخصیت بی‌نام و اصلی رمان خود را غرق در حقارت توصیف می‌کند: چرا که هرگز نامش را از زبان مردش نمی‌شنود، به درون قلعه زن اول راهی ندارد، نمی‌تواند صاحب فرزند شود، اوج دوران زندگی (جوانی)اش را پنهان زندگی می‌کند، نمی‌تواند لذت دوست داشته شدن و دوست داشتن را بروز دهد، شخصیتی است منفعل و سرخورده که به یک زندگی دیگر وارد شده؛ آن هم نه به اذن ورود و نه با استقبال، بلکه پنهانی و در سکوت و عدم حضور صاحب‌خانه. مهمانی که فقط در صورت عدم حضور میزبان اجازه ورود می‌یابد. کسی که رفت‌وآمد، صحبت کردن و در مجموع زیستنش پنهانی است. اول، کس دیگری است، نمی‌تواند سروری کند باید بپذیرد دیگری است، دوم است. باید بپذیرد در حاشیه قرار دارد و متن متعلق به کس دیگری است. آن دیگری (زینت) قلعه‌ای مستحکم دارد با دیوارهایی بلند و حواشی را به آن راه نمی‌دهد.

تحقیر، انتظار و تنهایی مضامینی هستند که شخصیت اصلی داستان با تمام وجود،

آنها را حس کرده و دوران جوانی‌اش را با آن سپری کرده است. راوی این داستان بی‌نام است و بی‌نام بودن یعنی بی‌هویت بودن. در هیچ موضعی از رمان نامش ذکر نمی‌گردد حتی وقتی نامش را پیشنهاد می‌دهد و به عنوان نام نوه زینت هم پذیرفته می‌شود:

«- اسم بچه‌تونو چی گذاشتید؟

- هنوز تصمیم قطعی نگرفتیم!

اسم خودم را می‌گویم!

- نه زیاد قدیمیه نه زیاد جدید همیشه بوده و هست. [می‌خندم] و خواهد بود. لبخند می‌زند.

- بله اسم خیلی قشنگیه. به خانمم میگم» (میرقدیری، ۱۳۸۵: ۱۷۱).

در نهایت بهار و شوهرش، مهرداد، نام راوی را بر فرزند خود می‌نهند و این تنها نقطه پیروزیِ واهی راوی و راهیابی به منزل زینت است. راوی راه یافتن نامش به منزل زینت پس از سال‌ها پشت درهای آن قلعه ماندن و انتظار کشیدن را این‌گونه با خود جشن می‌گیرد:

«من، دوست دارم این در باز شود، باز باز و رو به خانه تو زینت. می‌بینمت... می‌روی می‌آیی، شامت آماده است. سر و صدای دامادت را می‌شنوم، با بچه‌اش بازی می‌کند و این اسم من است که در فضای خانه تو می‌پیچد.... نوه‌ات گریه می‌کند زینت. تو صدایش می‌زنی. تو نام مرا به آواز می‌خوانی و چه قشنگ می‌خوانی» (همان: ۲۰۵).

حتی در اشاره به نام نوه زینت هم نام راوی همچنان پنهان می‌ماند همان‌گونه که آن مرد همیشه می‌خواست و همان‌طور که زندگی مخفی راوی اقتضا می‌کند؛ زیرا زندگی چنین زنانی از سوی جامعه پذیرفته نیست و چنین فردی همواره در انزوا، خلوت تنهایی و گمنامی به سر می‌برد:

«دیگر نمی‌شود در پارکی قدم زد یا روی نیمکتی نشست!... صدایشان را پایین می‌آورند... یاد می‌گیرند با هم آهسته حرف بزنند... و زن عادت می‌کند نشنیدن نامش را» (همان: ۴۱).

راوی بارها و بارها به این موضوع با دلخوری و حسرت اشاره می‌کند و دائم در حال قیاس زینت با خود است:

«آری زینت. مردت اسم تو را خیلی وقت‌ها به زبان می‌آورد. خیلی راحت می‌گفت زینت.

من هم خیلی راحت گوش می‌کردم، اسم تو را از زبان او، اسم من؟ نه. اصلاً. می‌گفت نمی‌خواهم اسمت بر سطحی‌ترین لایه ذهنم باشد... راست می‌گوید. اگر اسمم را آن جور که من چپ و راست اسمش را به زبان می‌آوردم به زبان می‌آورد آن وقت بعید نبود توی خانه هم اسم مرا بگوید، به جای زینت، به جای بهار. آن وقت حتماً تو شک می‌کردی نه؟ ازش سؤال می‌کردی. جر و بحث می‌شد، سر و صدا. ارزشش را نداشت. پس چی؟ روی اسم من خط کشید. من عاشق شنیدن نامم بودم از زبان او.» (میرقدیری، ۱۳۸۵: ۴۱).

از سوی دیگر این راوی فاقد هویت، در طول رمان ناچار است هویت‌ها و نام‌های متعدد دیگری را به خود بپذیرد تا رابطه‌اش همچنان پنهان بماند:

«حکایتی است! زندگی این زن که من باشم، زینت باشم، پروین باشم و زهره باشم. حکایتی ست! حکایتی هستم من. ناگفته و نانوشته!» (همان: ۱۶۱).

زینت

رمان با نام زینت آغاز می‌شود. بیشتر از هر نامی در رمان نام زینت تکرار می‌شود؛ چون مخاطب اصلی راوی زینت است و به علاوه خاطرات گذشته هم بسیار با این شخیصیت در هم تنیده است. راوی از شنیدن هزار باره اسم زینت از زبان مردش خشمگین و سرخورده است و این خشم را در جای‌جای رمان بروز می‌دهد، نامش را هجی می‌کند و مورد استهزاء قرار می‌دهد زیرا مرد زینت طی رابطه بیست ساله مخفی‌اش با راوی با گرفتن نامش از او در واقع هویت و فردیت و شخصیت راوی را از او سلب کرده و راوی را دچار بحران هویت عمیقی نموده است:

«اسم تو را در هر دیدار به زبان می‌آورد. نه یکبار که دو بار، سه بار، پنج بار، ده بار...! زینت، زی، نت! اسم قشنگی نیست. می‌دانی، مرا یاد جواهرات بدلی می‌اندازد. زلمب زیمبوهای طلایی، نقره‌ای با نگین‌های رنگارنگ شیشه‌ای. دست خودم نیست ولی واقعاً این اسم تو همین چیزها را در ذهن آدم زنده می‌سازد و اسم من؟

نمی‌توانم زینت، نمی‌توانم اسم خودم را به زبان بیاورم. حالا که دارم گذشته‌ام را در ذهنم مرور می‌کنم نمی‌توانم اسمم را حتی در ذهن خودم، در فکر خودم بیان کنم. نه، هیچکس نباید بداند» (همان: ۴۲).

راضیه

از دیگر شخصیت‌های داستان راضیه است که سرنوشتی مشابه راوی دارد، طعم

حقارت را چشیده اما برخلاف راوی تمایلی به ابراز آن ندارد. راضیه گذشته حقیر خود را یادآوری نمی‌کند از بیان آن طفره می‌رود و به آینده امیدوار است.

دوستی این دو زن (راضیه و راوی) تمام ظرف زمانی و مکانی روایت را دربرمی‌گیرد. راضیه دوست صمیمی و همکار راوی با وضعیتی تقریباً مشابه است که ظرف مدت بستری بودن راوی در بیمارستان مراقب اوست و در روایت داستان با مخاطب قراردادن او برای مرور خاطرات کمک گرفته شده است.

پردازش شخصیت راضیه شوخ، شاد و طنزآمیز است که دیالوگ‌های گرم، صمیمانه و شادی را به وجود آورده است. این گفت‌وگوهای صمیمانه دو دوست، تلخی درونمایه داستان را از بین برده و فضای سرد و مغموم روایت را گرم کرده است. راضیه زنی است که در ازدواج پنهانش شکست خورده و چندی پیش عملی مشابه عمل راوی انجام داده. وی از گذشته خود دل خوشی ندارد اما برخلاف راوی، آن را بیان نمی‌کند. موقعیتی که نویسنده برای این دو شخصیت ترسیم کرده موقعیت مشابه است اما نحوه برخورد این دو با اوضاع، متفاوت است.

عزیز، زن به مثابه مادر

بیشتر شخصیت‌های این رمان زن هستند. الگوی پرداخت تعدادی از این زنان، با بازنمایی سنتی قهرمانان زن در قصه‌های عامیانه منطبق است. «در قصه‌هایی که قهرمان مؤنث است هیچ‌وقت خویشکاری مبارزه-پیروزی دیده نمی‌شود و به ندرت تعقیب- گریز در آنها وجود دارد. کار دشوار در این قبیل قصه‌ها، معمولاً آزمون طاقت و بردباری است» (حق‌شناس و خدیش، ۱۳۸۶: ۳۶).

عزیز، مادر راوی، در این رمان هم زنی منفعل است که در گذر حوادث و رویدادها، سکوت پیشه می‌کند و این سکوت در عین آگاهی از وضعیت اطراف خود از طریق جملات نصفه و نیمه‌ای که بیان می‌کند، بروز و ظهور برجسته‌تری می‌یابد. تنها کنش فعالانه او قهر و ترک منزل به هنگام خواستگاری کردن شوهرش از عالم اتفاق می‌افتد:

«(عزیز) برمی‌خیزد، سخت. انگار درد دارد و نمی‌خواهد بگوید! صدایش را از بالای سرم می‌شنوم.

- خدا باعث و بانی شو...

دنبال حرفش را می‌خورد. عزیز عادت دارد دنبال حرف‌هایش را بخورد. خوراک عزیز

کلمه است. کلمه‌هایی که تا سر زبانش هم می‌آیند و عزیز لب می‌بندد و قورت می‌دهد.» (میرقدیری، ۱۳۸۵: ۱۸۷).

راوی ناخودآگاه از مادرش می‌آموزد که در برابر ستم و اجحاف و نابرابری سکوت کند. تنها کنش او این است که بعدها ماجرای پدرش با عالم را برای «آن مرد» تعریف کند، اما شگفت آنکه خودش هم در نقش زن دوم حاضر می‌شود چنین ستمی را بر زن دیگری روا دارد.

آداب معاشرت

آداب و رسوم

فضایی را که رویدادهای داستان «ودیگران» در آن حادث می‌شود، می‌توان جهان کوچکی پنداشت که دلالت بر جهانی بزرگ‌تر دارد، یعنی جهان واقعی که همه مردان و زنان در آن زندگی می‌کنند. در این فضا، خانه جایی است که آداب و رسوم اجتماعی و نیز آموزه‌های جنسیتی به تمام افراد جامعه آموخته می‌شود. افراد از کودکی و سپس از طریق نهادهای مدنی از قبیل خانواده و نظام آموزشی، به‌تدریج جایگاه دو جنس مرد و زن را در نظام سلسله مراتبی موجود فرا می‌گیرند و با نقشی که برحسب جنس خود باید در تشکل‌های اجتماعی ایفا کنند، آشنا می‌شوند. الگوبرداری از مدل‌های رفتاری که در این دوره به افراد ارائه می‌شود، آنها را برای ورود به دنیای بزرگسالی و ایفای نقش‌های جنسیتی (که گفتمان غالب در جامعه از تک‌تک افراد توقع دارد) آماده می‌سازد. این داستان با طرح برخی رسوم پوسیده و نخ نما، این الگوها را زیر سؤال می‌برد.

راوی در این داستان، الگویی عام از دختری است که در معرض الگوی گفتمانی مردسالار قرار می‌گیرد. به بیان دیگر، ایدئولوژی مردسالاری از همه افراد جامعه می‌خواهد که با ذهنیتی مردانه جهان پیرامون خود را ببینند و با رعایت ارزش‌ها و هنجارهای مردانه با یکدیگر تعامل کنند. زنان مطلوب در این جوامع، زنانی هستند که همین ارزش‌ها و هنجارها را درونی کرده‌اند و همسو با این نظم سلسله‌مراتبی و جنسیتی جامعه رفتار می‌کنند.

داستان «ودیگران» می‌تواند تلاشی برای شناساندن این ایدئولوژی مردسالارانه و از بین بردن عادت دیرینه و ناخودآگاه مخاطب (یعنی مردانه دیدن امور) باشد. داستان میرقدیری این فرض را زیر سؤال می‌برد که زاویه دید مردانه، تنها هنجار جهان‌شمول برای زیستن و

تجربه کردن است. این داستان، نگرش زنانه را در برابر دیدگاه مردانه قرار می‌دهد.

به عنوان نمونه، میرقدیری در مقابل بیان لحظات و تجربیات بلوغ دختران که باید از تمام افراد خانواده (اعم از خواهر و برادر) مخفی بماند، به رسم ختنه سوران پسر همسایه اشاره می‌کند که برای آن جشنی مفصل برپا و از مهمان‌های زیاد دعوت کرده‌اند. خانه همسایه شلوغ است. مطرب و رقاصه آورده‌اند که «قر می‌دهد، بشکن می‌زند، کمرش را می‌چرخاند و از اتاقی به اتاق دیگر می‌رود» (میرقدیری، ۱۳۸۵: ۱۰۷). راوی این‌گونه به توصیف جشن ختنه سوران «اسی مفو» ادامه می‌دهد که پسری که عصرهای تابستان پشت به دیوار خانه‌شان می‌ایستاد و زل زل رهگذرها را می‌پایید حالا برای خودش کسی شده بود: «صورتش را حسابی شسته بودند. موی سرش را آلمانی زده بودند، دست‌هایش را حنا گرفته بودند و میان انگشتان سرخش چند اسکناس نو بود و یک هفت تیرا... زنها و دخترها یک به یک مقابل پسرک رقصیدند و پسرک با اسکناس‌هایش بازی کرد و با هفت‌تیرش شلیک کرد، مثل یک مرد، یک مرد واقعی! من و دخترک نشسته بودیم جلوی مادرهایمان، چهارزانو و صدایمان در نمی‌آمد» (همان: ۱۰۸). این در حالی است که راوی مجبور است تمام آنچه جلوه‌های زنانه است را از کودکی تا بزرگسالی پنهان کند این موارد عبارت‌اند از: تجربه ناشناخته بلوغ، از دست دادن بکارت، ازدواج پنهانی، بارداری ناخواسته و سقط جنین زیرزمینی، علاقه به داشتن فرزند و در نهایت بیماری تومور رحم.

از موارد دیگری که در این رمان ذیل آداب و رسوم جای می‌گیرند اشاره به رسم لزوم ازدواج خواهر بزرگتر قبل از خواهر کوچک‌تر است.

نتیجه‌گیری

داستان «ودیگران» به قلم یک زن نوشته شده است، شخصیت‌های اصلی آن زنان هستند و مسئله‌ای هم که در آن طرح می‌شود به دنیای زنان مربوط است. روایت ذهنی زندگی یک زن، محملی است تا این داستان در حاشیه به مشکلات زندگی زنان دیگر هم بپردازد. به این ترتیب، می‌توان گفت این داستان به جهان زنان و مسائل آنان مربوط است. شخصیت اصلی رمان (راوی)، زنی است منفعل، حاشیه‌ای، سرخورده، گله‌مند و مغموم. زنی که از سنین کودکی و آنگاه که نیاز به بازی کودکانه داشته به اقتضای

جنس خود و شرایط طبیعی جسمش در ارتباط با همبازی‌های جنس مخالف خود محدود شده و برخلاف میل باطنی تنها می‌تواند شاهدِ بازی آنها باشد. حضور فعال زنان در عرصه نویسندگی، افزایش اعتمادبه‌نفس، ارتقای آگاهی و... به نویسندگان زن پس از انقلاب مجال داده تا این‌گونه گسترده، گونه‌گون، کامل و جامع به موضوع زن دوم در جامعه حاضر بپردازند.

زنی که میرقدیری در «ودیگران» ترسیم می‌کند در تقابل با زن دیگری قرار گرفته و درصدد بازگرداندن سهم ازدست‌رفتهٔ خود است. او سرخوردگی و دل‌شکستگی‌اش را در واگویه‌هایش به نمایش گذارده و خواهان گوش‌شنواست؛ می‌خواهد اعتراضش را علناً ابراز کند و فریادرس می‌طلبد. او در ابتدای رمان سخنانش را با افسوس، حسرت، خشم و کینه بیان می‌کند و در پایان رمان تا حدودی به پذیرش خود و آرامش می‌رسد.

این رمان از طریق رمزگان‌های اجتماعی، بحران هویت راوی را نشان می‌دهد. راوی زنی است که در پی یافتن یک هویت مستقل و ثابت تقلا می‌کند، و بی‌هویتی او در نداشتن نام به بهترین نحو خود را نشان می‌دهد. بحران هویت عمیق، احساس تنهایی و بی سر پناهی، داشتن زندگی مخفی، و انتظار و سکوت مداوم و طولانی در رمان خود را از طریق نشانه‌های هویتی به بهترین شکلی بازنمایی کرده‌اند. مهم‌ترین این نشانه‌ها مکان، زبان و نام است. راوی از طریق زبان با اشارات پنهان و آشکار به تجربیات جنسیتی زنانه مانند تجربه بلوغ، مادری، سقط جنین و... زیست جنسی زنان را بازمی‌نمایاند. همچنین میرقدیری از طریق رمزگان‌های آداب معاشرت (آداب و رسوم)، نظم گفتمانی مردسالار را به خوبی نمایانده و بدان به صورت ضمنی اعتراض کرده است.

منابع

احمدی، شادی و نسرین علی اکبری (۱۳۹۶) «بررسی تأثیر جنسیت بر به کارگیری تشبیه در آثار فریبا وفی»، فصلنامه زبان و ادب فارسی، سال نهم، شماره ۳۳.

بهرامی، معصومه (۱۳۸۸) بررسی، تحلیل و نقد مجموعه آثار محبوبه میرقدیری و مهسا محب‌علی (نقش و جایگاه زن و سیمای هویت زنانه در ادبیات داستانی معاصر)، پایان‌نامه ارشد دانشگاه پیام نور به راهنمایی مصطفی گرجی.

پارسی‌پور، شهرنوش (۱۳۶۷) «چرا می‌نویسم؟»، دنیای سخن، شماره ۱۷، فروردین، صص ۹- ۱۷.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱) سفر در مه، تهران، نگاه.

حسن‌زاده، آذین (۱۳۸۳) زن آرمانی، زن فتانه (بررسی تطبیقی جایگاه زن در ادبیات فارسی)، تهران، قطره.

حق‌شناس، علی‌محمد و پگاه خدیش (۱۳۸۶) «یافته‌های نو در ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی ایرانی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره ۵۹، شماره ۱۸۶، صص ۲۷- ۳۹.

سیدان، مریم (۱۳۸۶) «سنت‌شکنی به شیوهٔ زنانه: نگرشی فمینیستی بر یک رمان (ودیگران، محبوبه میرقدیری)»، مجله جهان کتاب. شماره ۲۲۲ و ۲۲۳. آبان و آذر.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۰) «نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا»، نشانه‌شناسی مکان، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، سخن.

عبادیان، محمود (۱۳۷۱) درآمدی بر ادبیات معاصر ایران، تهران، گهر نشر.

فرهنگی، سهیلا و معصومه باستانی خشک بیجاری (۱۳۹۳) «نشانه‌شناسی اجتماعی رمان بیوتن»، مجله نقد ادبی، س ۷، شماره ۲۵، صص ۱۲۱-۱۵۱.

کاظمی نوایی، ندا و فرزان سجودی و مهبود فاضلی و فرهاد ساسانی (۱۳۹۴) «از یقین به تردید: بررسی تحول وجه‌نمایی قهرمان رمان طوبی و معنای شب از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی»، نقد ادبی، شماره ۲۲، صص ۱۳۳-۱۵۴.

کامشاد، حسن (۱۳۸۴) پایه‌گذاران نثر جدید فارسی، تهران، نشرنی.

گیرو، پیر (۱۳۸۳) نشانه‌شناسی، ترجمه محمد نبوی. تهران، آگه.

محمدی اصل، عباس (۱۳۹۴) جنسیت و زبان‌شناسی اجتماعی، تهران، گل‌آذین.

محمودیان، محمدرفیع (۱۳۸۲) نظریه رمان و ویژگی‌های رمان فارسی، تهران، فرزان روز.

مدرسی، یحیی (۱۳۸۹) جامعه‌شناسی زبان، تهران، آگاه.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۲) «قصهٔ پر غصه یا رمان حقیقی»، نشریه کلک، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، آذر و دی، شماره ۴۵ و ۴۶، صص ۴۶۵- ۴۸۶.

مصباحی‌پور ایرانیان، جمشید (۱۳۵۸) واقعیت اجتماعی و جهان داستان، تهران، امیرکبیر.

میرقدیری، محبوبه (۱۳۸۵) ودیگران، تهران، روشنگران.

نقابی، عفت و کلثوم جویباری (۱۳۸۹) «نشانه‌شناسی اولین رمان اجتماعی ایران»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس، س ۱۸، شماره ۶۷، صص ۱۹۳- ۲۱۶.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و چهارم، بهار ۱۴۰۱: ۱۳۵-۱۰۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

پیکربندی زمان و روایت در رمان «اسفار کاتبان» نوشته ابوتراب خسروی

پروین سلاجقه*

چکیده

اندیشیدن به مسئله «زمان» و تلاش برای ملموس کردن نوع گذر آن بر آدمی، همواره مورد توجه دانشمندان علوم مختلف، به ویژه حوزه علوم انسانی، بوده است. هر چند نمایش گذر این مفهوم، به‌ویژه در حوزه درک آن در چرخه فصول و گذار عمر از جوانی به پیری، به نوعی درکی از حضور و تأثیر زمان را بر پدیده‌ها به دست می‌دهد، اما به نظر می‌رسد بیشتر از هر چیزی می‌توان رد پای آن را در آثار هنری و ادبی، به ویژه در داستان و رمان جستجو کرد که به کمک روایت، رخدادها را به تصویر می‌کشند. بر همین اساس، این مقاله تلاشی برای بررسی، تحلیل و پیگیری چگونگی کارکرد زمان در رمان «اسفار کاتبان» نوشته ابوتراب خسروی است که به کمک شگردهای خاص روایی و استفاده از گفتمان تاریخ، روایت و ادبیات موفق شده است گونه خاصی از پیکربندی زمان را در نوعی از فراگفتمان تاریخی به نمایش بگذارد. این مقاله دو بخش دارد؛ بخش نظری، با تکیه بر نظریه‌های زمان بر اساس نظریه‌های دانشمندان این حوزه و بخش دوم، تحلیل نوع کارکرد زمان در این رمان، با توجه به مباحث نظری است. نتایج به دست آمده در این بررسی، نشان‌دهنده نوع کارکرد زمان، تاریخ و روایت داستانی، در یک گفتمان فراتاریخی در این رمان است.

واژه‌های کلیدی: روایت داستانی، زمان، فراگفتمان تاریخی، اسفار کاتبان، ابوتراب خسروی.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه دانشگاه آزاد تهران مرکز، ایران Salajeghe@gmail.com

CC BY NC

مقدمه

هدف از نوشتن این مقاله تحلیل چگونگی کارکرد زمان، تاریخ و روایت در رمان اسفار کاتبان نوشته ابوتراب خسروی است، که به عنوان سه عنصر مهم داستانی در هماهنگی با یکدیگر یک فراگفتمان تاریخی روایی را شکل داده‌اند. از آنجا که توجه به زمان و نقش آن در زندگی انسان، یکی از موضوعاتی است که پیوسته در حوزه‌های مختلف علوم تجربی، فلسفه و ادبیات مورد توجه بوده است، در این مقاله تلاش نگارنده بر این است تا رد پا و نوع حضور آن را در یکی از رمان‌های مهم معاصر ایران، تحلیل کند. توجه به مطالعات متعدد در حوزه‌های علوم گویای این است که مسئله «زمان» به‌عنوان یک مفهوم فلسفی و یکی از معماهای حیات، همیشه بخشی از اساسی‌ترین پرسش‌های ذهن آدمی را از آن خود کرده است. پرسش‌هایی از این دست که: «زمان چیست؟ چگونه بر ما گذر می‌کند؟ درک آنچه از ما گذشته یا پشت‌سر گذاشته‌ایم و آنچه به‌عنوان زمان قرار است بر ما وارد آید، چگونه حاصل می‌شود؟» و همچنین پرسش مهم دیگری مبنی بر اینکه: «برای اثبات حضور زمان و درک و سنجش چگونگی گذار آن، چه معیار، میزان یا ابزارهایی در اختیار داریم؟ در این میان، هرچند نشانه‌ها یا کیفیاتی مانند: «رخدادها» و توالی آنها، «نشانه‌های گذر عمر» و تأثیر آنها بر جسم و روان آدمی، «چرخه فصول» و تأثیرات آن بر طبیعت، آن هم در کیفیتی گاه ملموس و گاه دلالتگر در هیئت یک حضور کلی می‌توانند گویای وجوهی از حضور زمان و درک مفهوم آن باشند؛ اما به نظر می‌رسد ذهن آدمی پیوسته در پی دریافت وجوه کامل‌تری از حضور این معمای فلسفی حیات بوده است. حضوری که اجزا و عناصر آن با توجه به سرشت کلی هستی و به اعتبار حضور آدمی به عنوان جزئی از این کل فراگیر، «بی‌زمان» به حساب می‌آید و به اعتبار روابط جزئی آدم‌ها با یکدیگر یا در مقیاس سنجش خود با دیگری، متوجه «گذر زمان» بر خود می‌شوند. از این رو، وجود همین پرسش‌های مهم است که انسان پیوسته بر آن باشد که بتواند برای درک این معما به منزله یک عنصر نامکشوف، به‌نحوی عینی‌تر، ابعادی از حضور یا ردپای آن را در گذر تاریخ، با ابزارهایی که در اختیار دارد، دریابد. یکی از این ابزارها، بازنمایی آن از طریق آثار هنری و ادبی است که در هیئت نشانه‌های تصویری یا کلامی ممکن می‌شود. به همین دلیل، آنچه در

این مقاله آمده است، مطالعه وجوهی از عنصر زمان، گذر و ردپاهای به‌جا مانده از آن در یکی از شاخص‌ترین رمان‌های معاصر فارسی، «اسفار کاتبان» اثر ابوتراب خسروی است. از آنجا که تعداد تحقیق‌هایی از این دست در تحلیل زمان و روایت و آمیزش آنها با تاریخ درباره داستان‌های معاصر فارسی اندک است، اساس تحلیل در این رمان یافتن پاسخ برای پرسش‌هایی از این دست است: آیا زبان روایی به کار گرفته شده در این رمان، قادر به نمایش و ثبت زمان به‌عنوان یک عنصر مهم در زندگی شخصیت‌های این رمان و بیانگر وجوهی از فلسفه حضور آنها در تاریخ است یا خیر؟ روایت داستانی در این رمان با استفاده از چه شگردهایی توانسته است حضور زمان و نحوه گذر آن را بر آدمی نمایش دهد؟ این پرسش‌ها در نهایت پاسخی را می‌طلبند که این مقاله تاحد توان درصدد پاسخ‌گویی به آنهاست و اما آنچه می‌توان به‌عنوان فرضیه‌های پژوهش در این مقاله متن مطرح کرد، این است:

فرضیه اول: روایت داستانی قادر است وجوه مختلف و متفاوتی از نحوه حضور زمان را به‌عنوان یک عنصر مهم، با توالی یا جابه‌جاکردن رخدادها و ملموس و مکانمند کردن آنها و برقراری دیالوگ با متن‌های فرضی پیش از خود، سامان دهد، و در نتیجه مخاطب را به درک مفهوم حضور آن نزدیک کند؛ و در رمان «اسفار کاتبان» این امر محقق شده است.

فرضیه دوم: روایت داستانی برای نمایش وجوه مختلف زمان، این ظرفیت را دارد که از گونه‌های دیگر زبانی استفاده کند و در رمان «اسفار کاتبان» این امر در بهره‌گیری از این گونه‌ها، ازجمله: گزارش تاریخی، تاریخ‌نگاری و کتیبه‌نویسی، استفاده شده است.

روش و رویکرد تحلیل در این مقاله: روش تحلیل در این مقاله، نوعی روش پدیدارشناسانه است و در چهار مرحله انجام شده است:

۱. طرح مباحث و چارچوب‌های نظری مرتبط با موضوع تحقیق.
۲. تشریح متن رمان اسفار کاتبان به اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده داستان با توجه به خط روایی آن.
۳. چینش و تحلیل متن بر اساس موضوع.
۴. ایستادن در آستانه داوری.

لازم به ذکر است که تلاش نگارنده در تمامی این مراحل، این است که با استفاده از

نشانه‌های کلامی موجود در خود اثر، مسیر تحلیل داستان را به شکلی طی کند که مخاطب این مقاله، خود قادر به قضاوت باشد.

پیشینه تحقیق

از میان مهم‌ترین مقاله‌های فارسی که در آنها تلاش شده تا عنصر زمان در آثار داستانی بررسی شود، می‌توان موارد زیر را نام برد. لازم به ذکر است که اکثر قریب‌به‌اتفاق این مقالات، در تحلیل خود، الگوی نظری «ژرار ژنت» را مدنظر داشته‌اند، که این الگو در مقاله حاضر، مدنظر نگارنده نیست:

- «روایت زمان در رمان از شیطان آموخت و سوزاند»، فیروز فاضلی و فاطمه تقی‌زاده، ادب‌پژوهی گیلان، سال چهارم، تابستان ۱۳۸۹، شماره ۱۲.

- «کارکرد نظریه «زمان در روایت» ژرار ژنت در تحلیل رمان همسایه‌ها»، حسین حسن‌پورآلاشتی، مریم احمد ناطقی، فصلنامه مطالعات نظریه و انواع ادبی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، سال دوم، شماره پنج، زمستان ۱۳۹۶.

- «زمان داستان در گذر زمان (بررسی و تحلیل زمان در حکایت‌ها و داستان‌های مینیمال)»، سعید حسام‌پور، نجمه عندلیب، مجله مطالعات ادبیات روایی، دانشگاه هرمزگان، دوره ۱، شماره ۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۴.

-«پدیدارشناسی زمان در شعر حافظ با نظر به آرای آگوستینوس قدیس درباره زمان» پروین سلاجقه، نامه فرهنگستان، تابستان ۱۳۸۷، دوره ۱۰، شماره ۲ (پیاپی۳۸).

- «زمان، روایت و شخصیت‌پردازی در سلاخ‌خانه‌ی شماره پنج»، پروین سلاجقه، مجله نقد زبان و ادبیات خارجی، دانشگاه شهید بهشتی، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره ۱۷.

چارچوب نظری

پرسش از مسئولیت‌های داستان در قبال زمان

جاگو موریسون[1] در اثر اخیر خود «داستان معاصر[1]» می‌نویسد: «یکی از مهم‌ترین چالش‌های نویسندگانِ بعد از جنگ و معاصر، پیدا کردن راه‌هایی برای پاسخ به روشن

1. Jago Morrision

کردن زمان مطلق در این دوره و درک مفهوم آن برای ارائه حافظه جمعی بوده است؛ به همین دلیل از نظر من، کشف زمان در رمان معاصر چیزی‌ست که نه به‌صورت مجزا، بلکه در پی یک سلسله از اکتشافات در سایر عرصه‌ها و نظام‌ها رخ داده است؛ در عرصه مطالعات فرهنگی و ادبی، این گفت‌وگوها حداقل به اندازه سایر عرصه‌ها برجسته بوده است. برای نظریه‌پردازان پسامدرن از قبیل ژان- فرانسوا لیوتار در منتخب آثارش با عنوان «ناانسانی: تأملاتی درباره فلسفه زمان»[2] (1988) به‌عنوان مثال، این حقیقت که متن‌های معاصر توان این را دارند که ما را به شگفتی وادارند، به‌عنوان پاسخی بر ایجاد تمایلات استعماری و تروریستی زمان مدرن تلقی می‌شود. افراد دیگری از قبیل فردریک جیمسون[3] در مطالعه تأثیرگذار خود به نام «پست‌مدرنیسم» (۱۹۹۱) خیلی بیشتر بدبین‌اند. از نظر جیمسون، فرهنگ پسامدرن با صفحات درخشان و نسیان تاریخی، نهایتاً به‌عنوان هشداری در برابر رهایی و قاطعیت فردی قرار می‌گیرد. از نظر جیمسون، آنچه لازم است تجدید حیات شود، آگاهی تاریخی شکوفاشده در فرهنگ معاصر است. در دفاع از رمان می‌توان گفت که قابلیت انعطاف و پویایی تخیلی، آن را به‌عنوان یک ابزار غیرمعمولی و کارآمد برای کشف زمان، حافظه و تاریخ، که در سرتاسر عرصه‌های گوناگون فرهنگ و جامعه پراکنده شده است، مطرح می‌کند؛ پرسش‌هایی که درکار «یان مک وان[4]»، «مکسِن هونگ کینگ تون[5]»، تونی موریسون[6]، آنجلا کارتر[7] و بسیاری دیگر، بیش از پیش مطرح می‌شود؛ با پرسش از این‌که با پیدایش درک جدید از زمان و مکان اجتماعی، چگونه می‌توانیم تاریخ‌های شخصی و جمعی خود را بازسازی و بازاندیشی کنیم؟ چگونه می‌توانیم آینده‌های مثبت را پیش‌بینی کنیم، هنگامی که توانایی ما در هدایت کردن گذشته و حال چنین غیرقطعی به‌نظر می‌رسد؟ ماهیت آینده چیست؟ ماهیت گذشته چیست؟ و مسئولیت‌های داستان به‌عنوان یک چارچوب برای ادامه زمان‌های ما چیست؟» (Morisson, 2003: 38-39).

1. Contemporary Fiction
2. The Inhuman: reflections on time
3. Fredric Jameson
4. Ian Mecwan
5. Maxine HongkingsTon
6. Toni Morrision
7. Angela Carter

زمان و پیرنگ‌سازی

یکی دیگر از آثاری که در سال‌های اخیر برای واکاوی مسئله «زمان» و ابعاد آن در «روایت» نوشته شده است، «زمان و حکایت» اثر پل ریکور است. پل ریکور در این اثر، تأملی پدیدارشناسانه از آراء ارسطو و اعترافات قدیس آگوستینوس را به‌دقیق واکاویده است، و از مقایسه آراء این دو اندیشمند با یکدیگر، مباحث خود در طرح مسئله زمان را پی‌ریزی کرده، چگونگی ماهیت زمان در حکایت تاریخی، روایت داستانی و به‌طور کلی، پیرنگ‌سازی را بررسی می‌کند. ریکور می‌نویسد: «عملیات پیرنگ‌سازی، معضل اگوستینی «زمان» است؛ زیرا عمل پیرنگ‌سازی دو بُعد زمانی را به نسبت‌های تغییرپذیر ترکیب می‌کند؛ یکی بُعد زمانی مسلسل و دیگری نامسلسل. بُعد زمانی مسلسل، بعد تبعی حکایت است و داستان را به منزله چیزی ساخته شده از رویدادها توصیف می‌کند؛ بُعد زمانی نامسلسل، بعد پیکرساز واقعی‌ست که پیرنگ به مدد آن، رویدادها را به داستان تبدیل می‌کند» (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۲۳)؛ و سپس می‌افزاید: «از هنگام تحقیق درباره زمان در اثر قدیس آگوستینوس، تأثیر اصلی معرفت‌شناختی انگاره سلسله مراتب زمانی را اعلام داشته‌ام: تاریخ‌نگاری در مبارزه‌اش با داستان رویدادی، و روایت‌شناسی در داعیه‌اش مبنی بر ترتیب‌زدایی از زمان حکایت، انگار تنها برای یک بدیل‌جا باقی گذاشته‌اند: یا ترتیب زمانی، یا روابط اصول بی‌زمانی؛ اما ترتیب زمانی، متضاد دیگری [هم] دارد: خود زمان‌مندی که به بیشترین حد کشش رسیده باشد» (همان: ۱۵۰).

شیوه زمان در برون‌گستری و درون‌گستری

می‌توان گفت آنچه از بحث ریکور منتج می‌شود، تأکید بر ژرف‌سازی زمان یا عمق بخشیدن به آن در پیکربندی روایت است؛ پس به همین دلیل برای طرح زمان در حکایت، از دو شیوه «برون‌گستری» زمان و «درون‌گستری» آن، نام می‌برد که به‌نظرمی‌رسد اولی، شیوه کاربرد زمان در تاریخ‌نگاری، و دومی، به‌کارگیری آن در روایت داستانی‌ست. با توجه به طرح زمان در ژانرهای مختلف ادبیات داستانی، می‌توان «بی‌زمانی» را که به‌طور معمول، متضاد گاه‌شماری و زمان‌مندی خطی به‌حساب می‌آید، مختص رمان‌های مدرن و نمادین و زمان ژرف‌سازی‌شده و گسترش‌یافته را مختص رمان‌های پست‌مدرن دانست.

طبقه‌بندی ملموس‌تر در انواع زمان

از طرفی دیگر در نگاهی دقیق‌تر می‌توان زمان‌هایی را که تاکنون به‌وسیله نظریه‌پردازان روایت مورد بررسی قرار گرفته، تا حدودی تحت این عناوین مشخص کرد:

۱. زمان تقویمی یا تاریخی، که در تاریخ‌نگاری، نقل داستان‌های کلاسیک و مبتنی بر پیرنگ‌سازی خطی مورد استفاده است.

۲. زمان چرخه‌ای یا حلقوی، که مختص اندیشه اسطوره‌ای و رؤیا است و در داستان‌های مبتنی بر شگرد روایی جریان سیال ذهن و مبتنی بر منطق رؤیا و الگوهای اساطیری به کار می‌رود و خارج از متن روایی، در نمادهای مرگ و رستاخیز، مانند چرخه فصول و پیری و جوانی، برای بشر قابل‌درک است.

۳. زمان امتدادیافته یا به قول ریکور «درون گسترده شده» و یا ژرف، که ویژه فراداستان پست‌مدرن، به‌ویژه در گفتمان تاریخ، اسطوره و داستان است و جایگاه ظهور آن فقط در زبان داستانی است و خارج از متن روایی، جست‌وجوی نشانه‌های آن بی‌نتیجه است.

۴. زمان فلسفی و اساطیری واقع‌شده بین «ازل و ابد» که در یک گستره کلان و مکان‌مند، اما مبتنی بر تعلیق، که نوعی تجربه ذهنی قابل دریافت است؛ به‌ویژه در روایت یا متون شاعرانه فلسفه‌مدار (برای مثال: در اشعار حافظ و مولانا).

اما آنچه در این مقاله برای نمایش پیکربندی زمان در فراداستان تاریخی پست‌مدرن مدنظر است، مورد سوم (زمان امتداد یافته از نظر ریکور) از تقسیم‌بندی فوق است که علاوه بر ریکور و اشارات پرسش‌گونه قدیس آگوستینوس به این‌گونه از زمان، درآراء نظریه‌پردازان دیگر نیز، در اشکال متفاوت مورد توجه قرار گرفته است.

مدل‌سازی میخائیل باختین در زمان داستانی

جاگو موریسون می‌نویسد: «یکی از متفکرینی که بیشترین کار را در روشن کردن مدل‌سازی مجدد زمان در رمان معاصر انجام داده است، کسی نیست جز میخائیل باختین نویسنده روسی، که قبل از جنگ جهانی دوم، در اثر دوران‌ساز خود «فرضیه گفت‌وگویی[1]» (41-1939)، این مسئله را طرح کرد و در میان نظریه‌پردازان پسامدرن در

1. Dialogic Imaginatio

سال‌های ۱۹۹۰ شکوفا شد. باختین مفهوم زمان تقویمی را برای باز کردن پیچیدگی کشف زمان ممکن در متون ادبی گسترش داد. مفهوم زمان تاریخی به موازات متون مشهور آلبرت اینشتاین، درباره الکترودینامیک اجسام متحرک (۱۹۰۵) و مبانی تئوری عمومی نسبیت (۱۹۱۶) است که به رد این ایده می‌انجامد که «زمان» و «فضا» را به‌عنوان دو وجود جداگانه می‌توان مورد توجه قرار داد. اینشتاین در کار خود بر روی نسبیت، صریحاً این ایده را که زمان کرنومتری (زمان ساعت) در تمام شرایط پیشرفت می‌کند، رد کرده است؛ این امر به این نتیجه منجر می‌شود که ساخت جهان فقط می‌تواند از طریق یک پیوستار چهاربعدی ساده زمان- فضا قابل‌درک باشد. به همین طریق، زمان تاریخی باختین، پیشوند chrono (بیانگر زمان)، با پسوند Tope (بیانگر فضا یا مکان) را به‌عنوان یک ایده ساده مطرح می‌کند و می‌گوید: «در زمان تاریخی- ادبی (هنری)، شاخص‌های مکانی و زمانی در هم ذوب شده و به‌صورت یک امر یگانه درآمده‌اند؛ زمان در حین غلیظ شدن، جان می‌گیرد و از نظر هنری قابل رؤیت می‌شود و همین‌طور مکان، نسبت به حرکات زمان، زمین و تاریخ، پُر و حساس می‌شود» (Morrison, 2003: 36).

بی‌اعتنایی به توالی خطی زمان در رمان مدرن

همان‌طور که اشاره شد، رمان مدرن با استفاده از فضای سوررئال و با بی‌اعتنایی به توالی خطی زمان، و با طرح استعاره‌های مکان، شخصیت و فضا، تعین یکنواخت زمان در رمان کلاسیک را آشفته کرده است؛ این شیوه در قرن اخیر، به‌عنوان یکی از شگردهای مهم گریز از واقع‌گرایی وانمودی مطرح شده است؛ اما آنچه در نتیجه مباحث مربوط به منطق گفت‌وگویی در بخش دیگری از رمان معاصر اتفاق افتاده، راه را برای کارکردهای دیگری از «زمان» در رمان پست‌مدرن هموار ساخته است و در همین شیوه نوشتاری‌ست که به بخشی از ایده‌های کلاسیک هستی‌شناسانه زمان (به‌ویژه در آراء قدیس آگوستینوس) در ارتباط با تجلی یک‌باره «سه زمان» در یک‌جا، جامه عمل می‌پوشاند. جاگو موریسون می‌نویسد: «...از نظر اینشتاین، زمان- فضا یک پیوستار جهانی ساده است؛ اما زمان تاریخی باختین، از این زمان، رادیکال‌تر است؛ چرا که احتمال ظهور زمان‌های تاریخی یا مدل‌های چندگانه افق زمان- فضا را فراهم می‌کند؛ حتی در یک کار ساده ادبی، ممکن است با بیش از یک زمان تاریخی درگیر باشیم. باختین استدلال

می‌کند که اگر از یک دیدگاه تاریخی نگاه کنیم، در چهارچوب گذار بین فضاهای تاریخی مختلف، در درک ما یک تحول بزرگ پدید می‌آید. باختین در کار خود، بیشتر نسبی‌گرایانه برخورد می‌کند تا بر اساس «نسبیت». مهم‌ترین مثالی که او برای توضیح چگونگی گذار بین فضاهای تاریخی می‌زند، از اواخر قرون وسطی گرفته می‌شود؛ از نظر او در این دوره، تحولات فرهنگی- ایدئولوژیکی، انواع ویژه‌ای از جنبش‌های انقلابی، برای ایجاد یک زمان تاریخی مورد نیاز، شروع به کار کرد و یک دیدگاه جهانی جدید مکانی- مادی -تاریخی- اجتماعی را به‌وجود آورد. او نشان می‌دهد که چگونه این فشار انقلابی در میان شورش‌های مردمی و بی‌نظمی‌های کارناوالی، خود را نمایان کرد. باختین در کتاب «فرضیه گفت‌وگویی» استدلال می‌کند که به هنگام بیداری حاصل از زوال دیدگاه جهانی قرون وسطایی که در آن، کنش کلامی، قضاوت نهایی مسلط بود و یک مفهوم جدید بنیادی زمان- مکان، مورد نیاز بود تا بتواند به انسان اجازه دهد که گذار واقعی تاریخ را به جهان واقعی پیوند بزند، [پس] لازم بود که یک زمان فعال و خلاق، با زمان معاد (آخرت) به مخالفت برخیزد؛ زمانی که با اعمال خلاقانه و با رشد و پیشرفت، نه با زوال، اندازه‌گیری می‌شد. در بررسی مربوط به این نوع زمان تاریخی مورد نظر، باختین به فرهنگ فولکلور نظر دارد تا نشان دهد که چگونه حرکت کارناوالی، خود را به‌عنوان یک پادزهر برای فرهنگ رسمی و منظم جامعه قرون وسطایی معرفی می‌کند» (Morrison, 2003: 37). جاگو موریسون، در ادامه بحث خود، برای روشن‌تر کردن آراء باختین، به طور عملی به بررسی آثار ژنت وینترسون[1] می‌پردازد و می‌نویسد: «طبق نظریه باختین، وینترسون در متن‌هایی از قبیل «اشتیاق[2]» (1989) و پیش از آن در آثار دیگر خود، به‌طور آگاهانه از افق‌های زمان تاریخی متضاد استفاده می‌کند و غالباً الگوهای مفهومی از تئوری نسبیت و کوانتوم را در برابر «روایت خطی» گسترش می‌دهد. در «اشتیاق»، شهر ونیز به‌صورت یک مکان، کارناوالی از عدم تعین جلوه می‌کند و از فضای خطی و بی‌روح تاریخی جدا و [حتی] با این فضا در تباین است. با استفاده از تجزیه و تحلیل باختین در مورد آثار وینترسون می‌توانیم ببینیم که چگونه هم پرسش مربوط به زمان و هم ایجاد مکان‌های خیالی، اسطوره‌ای و پری‌وار جایگزین‌شده در

1. Jeanette winterson
2. The passion

متن‌های او، این امکان را می‌دهد که در برابر روش‌هایی که در پارامترهای روایت واقع‌بینانه امکان‌پذیر نبود، تصویری تازه ارائه شود. اگر به «پیکان زمان[1]» اثر مارتین آمیس[2] توجه کنیم می‌توانیم ببینیم که چگونه این متن در یک روش گسست بین حرکتِ رو به پیش، تجربه خواننده در داستان و فعالیت معکوس عمل آن را به موازات هم به کار می‌برد. از نظر باختین، همچنین مفید است که این مسئله را به‌عنوان یک «مخالف‌خوانی زمان تاریخی» مدنظر قرار دهیم. در بسیاری از داستان‌های بورخس، روشی که در آن، زمان مطلق وارونه می‌شود، دقیقاً از میان طرح دنیاهای در حال گذر، جایگزین است. از سوی دیگر، در متن‌هایی از قبیل آثار ماکسین هونگ کینگستون[3] که بر برجسته‌سازی آمیزش فرهنگی نظر دارند، استفاده از زمان‌های تاریخی و افق‌های زمان- مکانی ناسازگار را در انواع مختلفی از تأثیرات می‌توان مشاهده کرد. همان‌طور که ریکور توضیح می‌دهد، در هریک از این مثال‌ها می‌توان دید که چگونه بسیاری از رمان‌های معاصر از طریق رد رابطه محوری و محافظه‌کارانه بین «زمان و روایت»، کار خود را پیش می‌برند» (Morrison, 2003: 37-38).

برای روشن‌تر شدن وجوه مختلف چهارچوب‌های مطرح‌شده در این مقاله، به‌ویژه در آنچه به پیکربندی زمان و روایت در فراداستان تاریخی مربوط می‌شود، به بررسی افق‌های زمان و روایت در «اسفار کاتبان» نوشته ابوتراب خسروی می‌پردازیم.

خلاصه داستان اسفارکاتبان

داستان از آشنایی و عشق اقلیما دانشجوی یهودی و همکلاسی دانشگاهی‌اش سعید (که مسلمان است) برای انجام یک تحقیق مشترک آغاز می‌شود. موضوع تحقیق نقش قدیسان در ساخت جوامع است که با نقطه آغاز جداگانه از طرف دو شخصیت داستان دنبال شده، و به یک نقطه مشترک می‌رسد. این نقطه، محل اشتراک دو روایت دیگر (علاوه بر روایت دو قدیس) نیز است؛ داستان زندگی پدر راوی (سعید) در نقش کاتب مجدد یک روایت قدیمی و داستان عشق اقلیما و سعید، که به موازات هم روایت

1. Time’s Arrow
2. Martin Amis
3. Maxine Hong Kingston

می‌شوند. رابطه سعید و اقلیما خشم متعصبین یهودی را برمی‌انگیزد و در نهایت به قتل اقلیما منجر می‌شود.

تجزیه و تحلیل

زمان در اسفار کاتبان

«زمان» در زبان روایی رمان اسفار کاتبان، بریده‌شده از میانه دوسویه فرضی ابتدای زمان و انتهای آن است. در این زمان انتخاب‌شده، کلمات بر آن‌اند تا سرحد امکان، صداهای خاموش و خفته را در متن داستان به مرکز روایت بکشانند و پاره‌روایت‌های متعددی را با مضمون‌های مشترک سامان دهند. از این رو، راوی مستتر در متن، هم در روایت مرکزی و هم در پاره‌روایت‌های همراه با آن، نقش روایتگر بی‌طرف را بازی می‌کند، نه روایتگر قضاوت‌گر را (حتی وقتی که خودش هم در مرکز روایت اصلی به‌عنوان شخصیت محوری درگیر ماجرا می‌شود، بی‌طرف است). ازسویی دیگر «زمان» در این رمان در طی گذار خود در یک خط ممتد، به پاره‌هایی تقسیم شده که هرکدام از آنها به اعتبار چگونگی قدرت خود، در طول روایت، به نقل «واقعه» می‌پردازند؛ اما نقش پس و پیشیِ زمان در آنها، در هماهنگی با پی‌رفت روایت، رنگ می‌بازد؛ به‌نحوی که همه آنها در یک زمان فلسفی واحد با یکدیگر همراه شده و در نهایت، تمامی زمان‌های «گذشته» را به نوعی زمان مضارع (حالِ) زنده و در جریان، تبدیل کرده‌اند.

کانون اصلی روایت در اسفار کاتبان

کانون اصلی روایت که به مثابه گونه‌ای نهر روایی در بستر زمان «حال» اثر جاری است و خرده‌روایت‌های دیگر را در خود مستحیل کرده است، ماجرای عشق اقلیما و سعید است که نشانه‌های درون‌متنی، این ماجرا را به زمان حال (تاریخ معاصر) پیوند می‌دهند. این «اتفاق داستانی» ساده و طبیعی رخ می‌دهد، و رخدادها را بدون شتاب و پشت‌سرِهم در یک نظام خطی ردیف می‌کند. اقلیما دختری یهودی و سعید پسری مسلمان، به دستور استاد خود در دانشگاه، به انجام تحقیق مشترکی در باب «نقش قداست در ایجاد بنیان‌های جوامع» ملزم می‌شوند. روایت به آرامی پیش می‌رود و ماجرای اقلیما و سعید را به روایت مرکزی رمان تبدیل می‌کند و همزمان با پیشرفت رخدادهای این ماجرا، پاره‌روایت‌های

دیگری با موضوع مشابه با روایت اصلی، از گوشه و زوایای تاریخ راه می‌افتند و خود را برای «قرائت» و «خوانده شدن» به سمت مرکز داستان می‌کشانند.

ادغام گفتمان تاریخی با زبان داستانی در اسفار کاتبان

طی روایت داستان در اسفار کاتبان، نوعی گفتمان تاریخی- روایی در بطن زمان داستانی شکل گرفته است که در هماهنگی با پس‌وپیش شدن پاره‌روایت‌ها، انواعی از تجربه‌های آوایی و دیداری را در متن ایجاد کرده که با تغییر فونت‌های مکرر در رسم‌الخط متن، به ایجاد یک تکنیک روایی ویژه و نو انجامیده است؛ به‌نحوی که در نتیجه کاربرد این تکنیک، متن‌های کهن در طول روایت، با خطوط ریزتر (که قدمت تاریخ را نشان می‌دهند) و متن‌های جدیدتر با خطوط درشت‌تر، نشانه «زمان» حال معاصر هستند. پاره‌روایت اول این رمان، از زبان یکی از شخصیت‌های داستان «شیخ یحیی کندری» صاحب تاریخ منصوری مشهور به رساله مصادیق‌الآثار است که چگونگی نوشتار را در رساله خویش شرح می‌دهد. راوی در این گفتار، از دید یک گزارشگر تاریخ، در هیئت ضمیر «ما» ظاهر شده است. این ضمیر، در ضمن گزارش، طنینی گسترده و عمومیت‌یافته دارد و به همین دلیل، ضمیر «ما» در اینجا (درگزارش شیخ یحیی کندری) به نوعی «اقتدار» مقدر و ازلی دست یافته است که با نقش تثبیت شده گونه‌ای خاص از یک تقدیرگرایی مسلط که بر کل اثر حکم‌فرماست، هماهنگ شده است:

«شیخ یحیی کندری رحمةالله‌علیه، صاحب تاریخ منصوری مشهور به رساله مصادیق‌الآثار، شبی در رؤیای صادق بر ما ظاهر گشت و آیه شریفه «ثُم بَعَثناکم مِن بَعدِ مَوتکُم لعلّکم تشکُرون» تلاوت نمود و گفت: خداوند در این آیه وعده فرموده، اینک ما به هیئت همچون شمایی به جهان خاکی بازگشته‌ایم تا در محشر صغرایی که به‌وقت قرائت حادث می‌شود، مصادیق‌الآثار هم بدین‌هنگام کتابت کنی تا وقایع این دوره هم ثبت گردیده و تقدیر گمشده‌ات را به عین رؤیت نموده و هم کتابت نمایی» (خسروی، ۱۳۸۱: ۹).

گزارش تاریخ‌نگارانه شیخ یحیی، باب گفت‌وگو میان یک روایت تاریخی و یک روایت داستانی در اثر را گشوده و از همین رو محتویات رساله مصادیق‌الآثار به‌عنوان مستندی تاریخی (هر چند به شیوه قرائت ویژه پست‌مدرنیستی)، نوعی گفت‌وگوی بینامتنی را با

گزارش‌های داستانی متن برقرار کرده است. در توضیح اینکه حقیقت وجودی دخالت رساله «مصادیق الآثار» در «اسفارکاتبان»، به‌عنوان یک متن تاریخی و مستند چه‌گونه است، شاید بد نباشد به گفتار لیندا هاچن درباره اهمیت متون مستند تاریخی در فراداستان تاریخی پست‌مدرن، نظری داشته باشیم. از نظر هاچن: «فراداستان تاریخ‌نگارانه، همانند معماری و نقاشی پسامدرنیستی، علناً و مسلماً تاریخی است؛ هرچند باید اذعان کرد که رویکرد طنزآمیز مسئله‌سازَش گویای آن است که تاریخ، ثبت بی‌شبهه هرگونه «حقایق» یقینی نیست. فراداستان تاریخ‌نگارانه، مصدق دیدگاه‌های مورخانی چون دُومینیک لاکاپرا است که معتقدند: «گذشته در شکل متون و بقایای متنیت یافته- خاطرات، گزارش‌ها، نوشته‌های منتشر شده، بایگانی، یادگارها و نظایر آنها روایت می‌شود» (هاچن، ۱۳۷۹: ۲۵۲).

از این رو، در «اسفار کاتبان» گزارش تاریخی مصادیق‌الآثار شیخ یحیی کندری، در تاریخ گذشته، در حاشیه خود، یک روایت داستانی در زمان حال را تعریف می‌کند؛ داستان قتل «آذر» خواهر راوی اصلی اثر (که سعید باشد). لازم به ذکر است که گویا ماجرای قتل بی‌دلیل «آذر» در مصادیق‌الآثار یکی از فصل‌های اصلی کتاب نیست، و به‌عنوان پیوست به آن کتاب افزوده شده است که در نتیجه آن، در ادغام دو زمان گذشته و حال با یکدیگر، در ترفندی روایی، یک همجواری زمانی بین یک رخداد، که قرار بوده در زمان حال بیفتد، و گزارش آن رخداد قبل از وقوعش، در متن تاریخی مصادیق‌الاثر همزمانی ایجاد شده (به‌شیوه همان ادغام زمان‌ها در یک ساحت و فضای همزمان در رمان پست‌مدرن). پس درواقع، داستان قتل آذر در فلسفه وجودی خود، بخشی «فرعی» و «حاشیه‌ای» از یک کتاب تاریخی به‌شمار می‌رود؛ «بخشی بیرون از مرکز» و به همین دلیل در خاستگاه ابتدایی‌اش با افزوده شدن بر فصول اصلی مصادیق‌الآثار، نوعی گفت‌وگوی خاموش و نجواگونه را با متن تاریخی همزمان خود شکل داده است تا در فراداستان تاریخ‌نگارانه پست‌مدرنیستی «اسفار کاتبان» از «حاشیه» به «مرکز» رانده، به یکی از صداهای اصلی متن تبدیل شود تا بتواند گفتمان تاریخی- داستانی تازه‌ای را شکل دهد. این شیوه روایت در رمان تاریخی پست‌مدرنیستی، شیوه‌ای رایج است؛ چرا که به قول هاچن: «از جمله اثرات این متکثرسازیِ گفتمانی آن

است که مرکزیت موجود در روایت تاریخی و روایت داستانی، متلاشی می‌شود؛ حاشیه‌ها و کناره‌ها ارزش تازه‌ای کسب می‌کنند و برون‌مرکزها (هم بیرون از مرکزها و هم از مرکز بیرون‌شده‌ها) مورد توجه قرار می‌گیرند» (هاچن، ۱۳۷۹: ۲۸۶).

ادغام زمان تاریخی با زمان حال در سیر روایت

گزارش شیخ یحیی کندری در مصادیق‌الآثار در ارتباط با ماجرای قتل آذر، پاره‌روایت دیگری را به روایت اصلی داستانی پیوند می‌دهد؛ روایت واقعه شاه‌مغفور، منصور مظفری و ذریات او؛ و در این پاره‌روایت برملاشدن وقایع تاریخ شاه‌منصور، به دغدغه اصلی ذهنیت این بخش از رمان تبدیل شده است، و جعلی بودن یا نبودن حوادث، شخصیت‌ها، صحنه‌ها و تاریخ در آن، چندان تفاوتی در اصل قضیه روایتگری در داستان ندارد؛ چراکه این جعلی بودن، خود دستمایه مناسب‌تری برای «قرائت» و «طنز» است، طنز هجوآمیز و پرسش‌برانگیز؛ به همین دلیل است که روایت اول، به کتیبه‌ای مقتدر و مصمم تبدیل می‌شود که رسالت خویش را فقط تثبیت و قرائت «روایت‌ها» می‌داند و از این رو، بحث «کلمه و کلام و کتابت و کاتب»، مرکزیت اصلی این رسالت را بر عهده گرفته است:

«... بدین سال مباد که هیچ واقعه‌ای مکتوم ماند. همچنان که اعلا چنین مقرر می‌فرماید که امثله خردی را به عین صفت خویش در هیئت کاتبان خلق نمود و در اعصار حیات بنی آدم بپراکند تا هر کاتبی واقعه‌ای ثبت نماید... و این تعبیر همان اسفارکاتبان است و هم بدین علل است که ما نطفگان آن واقعه را در این روایت می‌آوریم تا به‌وقت قرائت آیندگان، حیات یافته و در قیامت صغرایی که خواهد بود، با فعل خود شرح آن واقعه بگذارند» (خسروی، ۱۳۸۱: ۱۰).

حضور نشانه‌های نمادین در داستان اسفار کاتبان

آذر و رفعت‌ماه- قتل آذر

یکی از نشانه‌های مهم در این داستان، اشاره‌های گاه‌وبیگاه به دختری دبیرستانی به نام «آذر» است که در روند دلالتی خود به نمادی قابل تأمل تبدیل شده است. آذر در این داستان، نماد «معصومیت»، «دوشیزگی» و «خواهر نوعی» است در فرهنگ ایرانی و بخشی از پیکره کلی جنس مؤنث در اثر (همچنین در طول تاریخ مورد روایت در اثر).

این نماد سیال در زمان‌های مکانمند در اثر، در حد فاصل تاریخ چند نسل، در هیئتی شبح‌وار در رفت‌وآمد است. «آذر» دختر «رفعت‌ماه» است. رفعت‌ماه نیز بخشی دیگر از پیکره سیال «زن» در هیئت «همسر و مادر نوعی» است؛ پیکره‌ای که در حاشیه تاریخ است، نه در مرکز؛ و او هم در طول داستان، حرکتی شبح‌وار دارد و در ژرفای «زمان» اثر گسترش می‌یابد، حمل می‌شود و امتداد پیدا می‌کند. رفعت‌ماه، نمادی از «زن شاهد» و «ناظر تاریخ» در فرهنگ شرق است که در طول زمان تاریخی و فلسفی اثر، جسد خود را بر دوش خود حمل کرده و به زمانه ما رسیده است؛ به زمان حال این داستان (و همچون فخرالنسا در رمان «شازده احتجاب» گلشیری و فخرالدوله در رمانس «امیرارسلان»)، «شاهد» و «ناظر» چگونگی گذر تاریخ مردانه سرزمین خود است و از قضا مثل دو اثر نام برده شده، که در آنها فخرالدوله و فخرالنسا در حال کتابت تاریخ هستند، به رفعت‌ماه هم در این داستان نقشی مشابه واگذار شده است؛ نقش تصحیح مرتب ورقه‌های امتحانی دانش‌آموزان‌اش در مقام یک معلم... پس به‌همراه دخترش «آذر» تمثیل صامتی از «معصومیت» و «پذیرش» تاریخی سرنوشت زن در فرهنگ شرق هستند؛ چراکه هر دو صمٌّبکم شاهد و پذیرای آنچه هستند که بر سرشان می‌آید (آذر به مدرسه می‌رود و کیف و کتاب دارد و رفعت‌ماه در دالان‌های قصر سرگردان است، و ورقه امتحانی تصحیح می‌کند). و در همین‌جاست که روایت آنها از زبان احمد بشیری یا شیخ یحیی کُندری (که از نظر اهل باطن، به این نام خوانده می‌شود)، نقل می‌شود. در این روایت، شیخ (نماد بخشی از پدر نوعی- البته بخش ستم‌پذیر پدر نوعی تاریخ)، شرح کابوس‌های خود را می‌نویسد و چگونگی ضربه‌های ممتد تازیانه‌هایی را که در طول زمان بر شانه‌های‌اش فرود می‌آید و اجبار خود را در امر نوشتن، شرح می‌دهد:

«برای این چیزهاست که باید بنویسیم تا چیزی بماند که روایت کند، تا آن شلاق انکار نکند و دروغ نگوید. از محاسن کلمات یکی هم این است که وقتی به عین واقعه مجموع می‌شوند، همان واقعه را حمل می‌کنند و عین واقعه را می‌سازند» (خسروی، ۱۳۸۱: ۱۳).

نقل داستان رفعت‌ماه و آذر در روایت شیخ یحیی که به وسیله راوی متن اصلی (سعید= پسر شیخ یحیی کندری= برادر نوعی آذر= و پسر نوعی رفعت‌ماه و شاه منصور) روایت می‌شود، و کم کم زمان تاریخی این روایت را به زمان حال در جریان اثر، (داستان

سعید و اقلیما در دانشگاه و تحقیق مشترک‌شان روی رساله خود و عشق آن دو) نزدیک می‌کند. هرچند زمان فلسفی در خود داستان رفعت‌ماه، آذر (و ارتباط شاه‌منصور) با فرجام این دو شخصیت، زمانی فلسفی و سه‌گانه است؛ اما در نهایت با پیوستن خود به نهر روایت اصلی داستان (اقلیما و سعید)، نوعی روایت مستمر و در جریان را سامان داده است، و به همین دلیل است که افعال جمله‌ها در این قسمت از داستان با پیشوند مستمر (می) و ماضی نقلی (که فعل را تا زمان حال ادامه می‌دهد) بیان می‌شوند و در نتیجه، نشانه‌های زمانی متن مانند: نشانه زمانی «بیست‌ونه سال» (برای نشان دادن تاریخ قتل آذر)، خنثی می‌شوند و قتل او (که نماد معصومیت زن بود) در گستره تاریخ و زمان درونی و بیرونی اثر، منتشر و به نوعی واقعه کلی تبدیل می‌شود:

«مادر می‌گفت: اگر آن روزها سرش سرگرم کار نبود، در آن خانه ویل می‌پوسید. مادر می‌گفت هرگز نفهمیده جسد آذر را چه کسانی صبح به آن زودی در ایوان گذاشته بودند، ولی پدر می‌گفته است که آذر را در آن مجلس دیده است و حتی صدای شاه مغفور را شنیده که چطور فرمان داده و میرغضب فرمان برده و آذر را بر سفره نطع نشانده است. مادر تاریخ دقیق آن روز را از بَر بود، هرچند که این جزئیات نباید مهم باشد ولی اقلیما می‌گفت: همه‌چیز را با دقت ثبت کن. برای همین من باید روایت مادر را بنویسم که می‌گفت: جسد آذر صبح روز سه شنبه بیست‌ونهم آبان ماه سال بیست‌ونه در ایوان خانه پیدا شد» (خسروی، ۱۳۸۱: ۱۳).

نشانه‌های زمانی مشخص برگرفته از مضرب عدد سه در داستان

در این داستان، سه نشانه زمانی «سه شنبه»، بیست‌ونهم «و بیست‌ونه» که در هر سه مورد مضربی از عدد «سه» را با خود همراه دارند (و اعداد فرد در نقد کهن‌الگویی سمبل مذکر هستند، و نمادی از وحدت و کمال ر.ک: گرین، ۱۳۷۶) و این مسئله راه را بر دلالت‌های گسترده می‌گشاید؛ اما معلق بودن این نشانه‌های زمانی و همچنین سه نماد مکانی «ایوان»، «خانه» و «مجلس» در نوعی فضا و زمان بی‌تعین و سیال، انگاره مطرح‌شده در سخن باختین را درباره ذوب شدن شاخص‌های «مکانی و زمانی» در حین «غلیظ شدن زمان» و پُر و حساس شدن آن در زمان هنری و ادبی را (که در آغاز همین مقاله در چارچوب نظری بحث) به آن اشاره شد، به یاد می‌آورد. و بدین ترتیب ماجرای قتل

آذر در نوعی زمان حالِ سه‌گانه و «غلیظ شده»، از حاشیه متن تاریخی مصادیق‌الآثار، به مرکز فراگفتمان تاریخی- داستانی روایت اصلی اثر رانده می‌شود و به همین دلیل است که «اقلیما»، نماد بخش دیگری از پیکره زن منتشر در اثر (در زمان حال تاریخی فعلی اثر) ثبت کردن این داستان (قتل آذر) را به سعید (راوی اصلی) گوشزد می‌کند و راوی خود را ملزم به کتابت آن می‌بیند:

«...و من باید همه‌چیز را مجموع کنم و مفاصل همه آن متن‌های پراکنده را بنویسیم تا هیچ واقعه‌ای در هیئت حتی جمله‌ای بازیگوش، بیرون از مجموعه‌ای که هست، نباشد؛ ... باید من در هیئت آن کسی که نویسنده نبود، ولی ناگزیر باید می‌نوشت، اگر که شده همچون گنگ‌خواب‌دیده‌ای همه آن وقایع را مجموع کنم تا اقلیما در هیئت کلامی، شانه‌به‌شانه من در میان سطرهای آن وقایع عتیق پرسه زند، هرچند که حتماً روایت حدیث من و اقلیما آخرین حلقه از آن سلسله روایت مکتوب نخواهد بود» (خسروی، ۱۳۸۱: ۱۴).

نمایش تناقض‌های گفتمان تاریخی در داستان «اسفار کاتبان»

با توجه به این اثر، به نظر می‌رسد فراداستان تاریخی، علاوه بر آن‌که در پی از «حاشیه» به «متن» آوردن گزارش‌های تاریخ است، در پی بازنمایی تناقض‌های آنها نیز است؛ تناقض در نحوه گزارش جانب‌مدار آن. چرا که به نظر می‌رسد گفتمان تاریخی در این اثر، همواره دو چیز را به نحو مبالغه‌آمیز با خود همراه دارد: یکی «ابهام» و سخن نگفتن از آن چیزی که به‌واقع باید گفته شود و دیگر: «افشاگری» در سخن گفتن از آن چیزی که شرح جزئیات دقیق آن چندان ضروری به نظر نمی‌رسد و از قضا این تناقض‌ها را به مرکز گفتمان تاریخی و روایت داستانی می‌کشاند. پس لاجرم از شگردهای متفاوتی استفاده می‌کند که یکی از آنها «طنز» است. طنزی که درصدد به ریشخند کشیدن است نه تخریب کردن؛ طنزی که لازم می‌بیند تناقض‌های تاریخ را به خودش گوشزد کند؛ و از این رو «ابهام» و سکوت در علت قتل آذر و از سویی دیگر، شرح جزئیات ضروری و غیرضروری مراسم و مناسک دقیق تدفین او که در عین صراحت، اصرار بر پوشاندن «چیزی» دارد: چیزی از نوع عاطفه انسان که باید پنهان بماند و فقط با «بوسه‌ای بر پیشانی جسد» آذر در حاشیه‌های متن دفن شود. اما داستان تمامی این مچ‌گیری‌ها را

در سطح برقراری گفتمان با تاریخ انجام می‌دهد و به ظاهر درصدد محکوم کردن آن نیست. این داستان در قرائت این‌گونه خود از تاریخ، درصدد «شناساندن» است؛ شناساندن دنیا به مخاطب، به شیوه‌ای دیگر. به قول لیندا هاچن:

«داستان پسامدرنیستی بیانگر یک درون‌گرایی خاص، یک رویکرد خودآگاهانه به شکل نویسندگی است؛ اما از این نیز فراتر می‌رود؛ داستان پسامدرن، برخلاف نظر برخی از ناقدان، تا آن‌جا پیش نمی‌رود که رابطه آشکاری با دنیای واقعی بیرون از خود برقرار کند و ارتباط آن با امر «دنیایی»، هنوز در سطح گفتمان است. با این همه ما می‌توانیم، چنان‌که در بحث پسامدرنیسم مطرح می‌شود، دنیا را از طریق روایت‌های (گذشته و حال) خود از آن «بشناسیم» (بی آنکه تجربه کنیم)» (هاچن، ۱۳۷۹: ۲۸۲).

به همین دلیل، خانه‌ای که آذر در آن دفن می‌شود، در عین این‌که یک مکان واقعی در زمانی حجمی و غلیظ‌شده مرکب از گذشته، حال و آینده (که همگی به حالِ در جریان پیوسته‌اند) است، به خانه‌ای نمادین در ابعاد گسترده دلالتی تبدیل می‌شود. این خانه هم قدیمی است و هم جدید، چرا که نشانه‌ها و موتیف‌های فرهنگی و تباری قوم ایرانی، مثل: حوض، فواره، سر شیر نصب‌شده در چهار جهت حوض و شمعدانی‌ها، آنها را به سنت‌ها ربط می‌دهند؛ ولی در عین حال، همین موتیف‌ها و نشانه‌ها، خود اکنون در زمان «حالِ» تاریخی اثر و در مرکز روایت اصلی داستان (داستان سعید و اقلیما) هم حضور دارند. برای مثال: «مادر» نیست، ولی سعید از شمعدانی‌های تازه‌ای که او پشت پنجره گذاشته است، مواظبت می‌کند (و شمعدانی‌ها هنوز همان‌جایی هستند که مادر آنها را در آن‌جا گذاشته است)؛ از این رو آنچه در این خانه رخ می‌دهد و آنچه در آن قرار دارد، از جمله ساکنان آن (مادر- رفعت‌ماه- حمیرا مادر سعید- مادر نوعی)، پدر (شیخ یحیی، احمد بشیری، شاه‌منصور- پدر سعید- پدر نوعی)، سعید (پسر شیخ یحیی، احمد بشیری- پسر شاه‌منصور- پسر نوعی)؛ آذر (دختر شیخ یحیی، احمد بشیری، شاه‌منصور- دختر نوعی)، همگی ابعادی امتدادیافته و مستمر در ابعاد کلی زمان و مکان اثر دارند. همچنین از سویی دیگر، در دومین مکان هم، یعنی در خانه اقلیما (مربوط به مکان تباری یهودی‌ها)، نیز همین وضعیت برقرار است. خانه‌ای که اقلیما در آن زندگی می‌کند نیز مکانی امتدادیافته و تاریخی است و زمان‌ها و شخصیت‌های «گذشته»، «حال»

و «آینده» (و همچنین، حالِ در جریان) را یکجا در خود جای داده است و در کل، یک مکان نمادین بزرگ‌تر، که با دلالت نشانه‌ها باز هم بر سرزمین «ایران» دلالت می‌کند، که این دو خانه به‌ظاهر متضاد، ولی در معنی مشابه (خانه سعید و خانه اقلیما) را در خود جای داده است. هر چند تلاش راوی، در عمل روایتگری، به‌ویژه روایت محوری (سعید و اقلیما) بر این است که فقط روایتگر باشد، نه قضاوتگر؛ اما توصیف نشانه‌های مکانی دوسویه درگیر ماجرا (خانه سعید و خانه اقلیما) یکسان نیست. به‌نحوی که در توصیف فضای خانه اقلیما، محله یهودی‌ها، از لحن نوشتار، نوعی حس نفرت استنباط می‌شود. به‌نحوی که مخاطب، تنگی فضا، قدمت و کهنگی و انجماد فکری را در جامعه یهودی، به تمامی احساس می‌کند و این مسئله می‌تواند در خدمت رنگ ایدئولوژیک داستان و جانبداری پنهان و تلویحی راوی مستتر در اثر، نسبت به تاریخ تباری و مذهبی خود باشد:

«چنارهای دو سمت خیابان، جلوی تابش آفتاب را می‌گیرند، طوری که انگار در آنجا، هوا رنگی مابین کبود و سبز دارد، چندین پیرزن ژنده‌پوش روی سکوهای سنگی خانه نشسته بودند؛ در هم پچپچه می‌کردند؛ حتماً درباره غریبه‌ای مثل من که از آنجا می‌گذشت و در جست‌وجوی خانه اقلیما ایوبی بود، صحبت می‌کردند... خانه اقلیما هم مثل همه خانه‌های مجاور، دیوارهای کاهگلی بلند و پنجره‌های کوچک خشتی دارد. بوی بدی در هوا منتشر بود. اقلیما می‌گفت: بوی قربانی سوختنی است. اقلیما می‌گفت: همسایه‌ها همیشه خدا قربانی دارند، پرنده‌ای، چرنده‌ای سر می‌بُرند و بر ارتفاعی می‌سوزانند...» (خسروی، ۱۳۸۱: ۲۲).

نشانه‌های مبنی بر فرهنگ، در خانه اقلیما نیز، همانند سعید، نشانه‌های وطنی و فرهنگی ایرانی‌اند: درختان افرا، چنار و سرو، طارمی، شیشه‌های رنگارنگ، گل داوودی، گل مینا و نشانه‌های دیگری نظیر اینها، وجه اشتراک بینابین هر دو فرهنگ قومی سعید و اقلیما هستند. یکی دیگر از پاره‌روایت‌های مهمی که از دودمان اقلیما (قوم یهود)، به روایت اصلی رسوخ کرده است و از درون خود، چند خرده روایت دیگر را با داستان همسو می‌کند، روایت «شدرک قدیس» است که از کتاب سبز رنگ و کهنه پدر اقلیما و از زبان عبری، نقل می‌شود. «زمان» در این پاره‌روایت، فلسفی و ترکیبی است و نشانه‌ها در این پاره‌روایت، درصدد ایجاد نوعی زمان غلیظ‌شده و حجیم‌اند؛ زمانی دارای سه بُعد (گذشته، حال و آینده).

به هر حال، رابطه عاشقانه اقلیما و سعید، در فضای هراسناک و اضطراب‌آور و سرشار از ترس و اضطراب شروع می‌شود و تا پایان داستان ادامه می‌یابد؛ این اضطراب و هراس به مخاطب نیز منتقل می‌شود و در نتیجه، نوعی همدلی آمیخته با ترس، میان شخصیت‌ها و مخاطب پدید می‌آید؛ چرا که هر دو بر لبه تیغ انتخاب میان «قداست» و «عشق»، بی هیچ چشم‌اندازی برای آینده‌ای خوش، پیش می‌روند و رخدادهایی که در پی می‌آیند نیز هیچ‌کدام در جهت از بین بردن این فضای هراسناک نیستند؛ اقلیما از خانه عمو خاخام، برخلاف خواست آنها، به خانه پدری‌اش نقل مکان می‌کند تا به تنهایی زندگی کند. این اتفاق بر هراسناکی ماجرا می‌افزاید و در نتیجه سعید و اقلیما در یک فضای مطرود و تهدیدکننده، به تحقیق در پی یافتن ریشه‌های مشترک و کشف پیوندهای ریشه‌های قداست در دو دین اجدادی خود، ادامه می‌دهند. از این رو، در نگاه به مسئله ارتباط و همکاری سعید و اقلیما در طول داستان با دوگونه نگرش مواجه می‌شویم: الف- نگرش عوامانه، که جامعه یهود نسبت به این ارتباط دارند که نگاهی منفی است و آن دو را از ادامه آن منع می‌کند. ب- نگرش آکادمیک و عالمانه، که نگاهی مثبت است و سعید و اقلیما را تشویق می‌کند تا به تحقیق خود در یافتن ریشه‌های مشترک تشابه (نه افتراق) بین دو مذهب باشند. از طرفی دیگر، با پیش رفتن امر تحقیق درسی سعید و اقلیما و همچنین شدت یافتن رابطه عاطفی و عاشقانه آنها، تفاهمی دوسویه، بین دو قطب عاطفی درگیر در داستان شکل می‌گیرد: یکی در محور«عرفان» که درصدد هدایت «کثرت»ها، به سوی «وحدت» دو دین است، پس ریشه‌های مشترک تاریخ تباری را می‌کاود و درصدد ایجاد نوعی پیوند بین آنهاست؛ و دیگر: عشق شخصی اقلیما و سعید است، که درصدد فراهم کردن بستری مناسب برای کشش صادق در داستان و تلطیف جنبه‌های خشونتِ واقعیت موجود است. به همین دلیل نکته‌ای که قبل از این به‌عنوان «بحران» یا «وضعیت مخاطب» در همدلی با هراس و اضطراب موجود در داستان به آن اشاره شد، در اینجا شدت می‌یابد. می‌توان گفت این مسئله یکی از مهم‌ترین ترفندهای نوشتاری در اسفار کاتبان است؛ چرا که مؤلف در کشاندن مخاطب به دنبال ماجرا و همدل‌سازی او با خود، موفق است و با شیوه گزارش‌دهی خود می‌تواند بحران ناشی از تلخی واقعیت را به او نیز منتقل کند و به

تعبیری دیگر، دو جنبه وجود او: یکی جنبه پایبندی به قواعد و آئین دینی در پذیرش قطعی و بی‌چون‌وچرای «امر مقدس» که واقعیتی اجتماعی است و دیگر «عاطفهٔ» او در برابر حقیقت‌ناگزیری جاذبه‌های عشق میان موجودات عالم و ناتوانی و تسلیم در برابر این جاذبه‌ها است که حقیقتی بشری و عاطفی است و در نهایت، جدال این دو جنبه با هم که شباهت به نوعی جدال عقل و عشق دارد، تا پایان داستان ادامه می‌یابد، و بعد از آن هم با ایجاد پرسش‌های پیرامون این داستان، هیچ‌گاه مخاطب را رها نمی‌کند. و اما بحث دیگری که در این میان مطرح می‌شود، ظرافت و دشواری وضعیت «راوی-نویسنده» است؛ چرا که او هرچند در زیر چتر حمایتی «راوی بودن» آن هم در یک اثر داستانی است، اما خارج از اثر، ممکن است با فضایی تهدیدکننده روبه‌رو باشد؛ و از این رو، ادامه دادن داستان از طرف او، به نوعی بندبازی خطرناک تبدیل می‌شودو کوچک‌ترین خطا یا لغزش زبانی در جانبداری او به سمت هرکدام از سویه‌های درگیر ماجرا می‌تواند برایش گران تمام شود؛ به همین دلیل است که با هوشیاری تمام، در بسیاری از موارد، امر روایتگری را به صداهای خفته و بیدار در کتیبه‌های گذشته و زمان حال داستان می‌سپارد و در نتیجه، مخاطب را درگیر ماجرا می‌کند، اما قضاوت را به او وامی‌گذارد و خود نقش راوی بی‌طرف و صرفاً گزارشگررا ایفا می‌کند. از طرفی دیگر، دو شخصیت اصلی اثر، یعنی سعید و اقلیما، را به طرح پرسش‌های بنیادین روایت که بخش اصلی ذهنیت متن را تشکیل می‌دهند، وامی‌دارد، و این مسئله یکی از تکنیک‌های روایی فراداستان تاریخی در «اسفار کاتبان» است:

«اقلیما گفت: عاق همه شده‌ام و به نظرشان دختر خودسری هستم؛ از این‌که به این خانه برگشته‌ام و تنها زندگی می‌کنم، عصبانی هستند؛ بعد گفت: در این چند روزه همه‌اش در فکر خواجه امیر احمد هستم، خودش را « شدرک مقدس» می‌داند؛ در همه رساله‌های تاریخ یهود حضور دارد. [و سپس نظر خودش را در این‌باره می‌گوید:]- از نظر من مهم نیست که مؤلفان [یهود] این رساله چه نگاهی به دنیا و ما فیها داشته باشند، ولی همه آن مؤلفان تقدیسش کرده‌اند؛ علاوه بر اینکه در تاریخ‌های قبل از اسلام حضور دارد، در تاریخ‌های دوره اسلامی هم از او نام برده شده؛ حتی مهرپرستان هم مقدسش دانسته‌اند» (خسروی، ۱۳۸۱: ۴۷) و نظر سعید نیز دراین‌باره چنین است:

«شکل قداست قدیسان در همه مذاهب یک الگو دارد» (خسروی، ۱۳۸۱: ۴۷).

و بدین طریق، جست‌وجوی اضطراب‌آلود یافتن ردِ پاهای دیگری از شدرک قدیس (که چهره‌ای چندگانه دارد)، در میان کتب تاریخی و همچنین ارتباط و همکاری سعید و اقلیما در این زمینه علی‌رغم وضعیت خطرناک آن دو و تهدیدهای موجود، ادامه می‌یابد:

«از خانه که بیرون آمدم، عجوزه‌ها همچنان بر سکوها نشسته بودند؛ با شتاب از برابرشان می‌گذشتم و زمزمه‌های عبرانی‌شان را می‌شنیدم؛ لحظه‌ای چشم از قدم‌هایم برنمی‌داشتند؛ به یاد می‌سپردم که تلفنی هم که شده به اقلیما بگویم که نگاه‌هایشان مرا هراسان می‌کند...» (همان: ۴۹).

با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان گفت که تا حدود زیادی «زمان روایی» در «اسفار کاتبان» منطبق با همین فرضیه است؛ از این رو، وقوع «وقایع» در طول اثر در زمان «حالِ جاودان» ادامه می‌یابند. برای مثال، این انگاره را می‌توانیم درباره روایت «قتل آذر» در بازی فلسفی زمان «حال سه‌گانه»، در هیئت رخدادی مستمر مشاهده کنیم:

«شاه منصور می‌فرماید: باید که سلطانی چون ما به جنگ تقدیر رود.

خواجه می‌فرماید: بدان و آگاه باش که راز تقدیری که ما بر شما می‌گشاییم، معبدی خواهد بود به دوزخ. الحال زبان ابوالبشر که محلل خاک و خداست، راز «مضارع» می‌گوید، هرچند که «ماضی» و «مضارع» هر دو نزد او یکی است؛ که ماضی، مضارع است و مضارع، ماضی» (همان: ۸۰).

از این رو، نشانه‌های مربوط به زمان گذشته (ماضی) و زمان حال (مضارع) در طرح این روایت با هم آمیخته شده‌اند و در نتیجه، آن را به نوعی از زمان آینده جاودان نیز پیوند می‌دهند:

«...رفعت‌ماه می‌داند که حالا که من دیگر احمد بشیری نیستم و شیخ یحیی کندری‌ام که می‌بینیم رنگ شاه منصور به رنگ کهربا درمی‌آید و می‌گوید: تعبیر ذریه‌ای از ذریات را برای ما برگو. و خواجه کاشف‌الاسرار می‌فرماید: ذریات، همه اولادانِ اولادِ اولادان شما که به دنیا می‌آیند تا ابدالآباد. شاه منصور، همه قامت در مرکز شاه‌نشین ایستاده؛ رفعت‌ماه، تلفنی با کسی صحبت می‌کند [اشاره به نشانه مدرن تلفن در

آمیختگی با نشانه‌های زمانی گذشته دراین قسمت از روایت، با درآمیختن گفتمان تاریخی با روای داستانی در این قسمت از اثر، قابل اهمیت است]؛ شاه منصور دورتادور شاه‌نشین پرسه می‌زند؛ [و سپس از «گذشته» به زمان «حال» سر می‌کشد]، از کنار میز من [راوی] که او را باز می‌نویسم، می‌گذرد؛ از کنار رفعت‌ماه می‌گذرد و سایه‌اش، رفعت‌ماه را تاریک می‌کند؛ من کنیزان و غلامان و خصی‌های زیوربسته را همان‌طور که بوده‌اند، می‌خوانم تا دوباره بنویسم که مثل سایه از پشت پرده‌های بلند و هزاره‌ها و گوشواره‌ها دزدانه سر می‌کشند» (خسروی، ۱۳۸۱: ۸۵).

هرچند زمان تقویمیِ بیرون از اثر، در روایت محوری (اقلیما و سعید)، قبل از انقلاب ایران و مکان جغرافیایی بیرون از آن، شهر «شیراز» است، صحنه قتل آذر، در این دو مکان اتفاق می‌افتد اما در فرایند امتدادیابی مکان، از آنها عبور می‌کند. راوی می‌نویسد:

«رفعت‌ماه از پنجره سر بیرون می‌برد و گریه می‌کند؛ حتماً برای اینکه من صدای گریه‌اش را نشنوم. ولی من [راوی] صدای گریه‌اش را می‌شنوم و می‌نویسم و باید که هواپیمایی را هم که آسمان سرمه‌ای غروب را می‌شکافد، بنویسم و صدای مارشی که از رادیو پخش می‌شود و شاه‌مغفور که در شاه‌نشین پرسه می‌زند و... هنوز هیچ فعلی واقع نشده، چشمانی هراسان به من خیره شده؛ آذر است که در صف می‌آید؛ همان مانتو و مقنعه سرمه‌ای را پوشیده؛ با همان لباس بود که رفت و دیگر نیامد و حال که می‌آید، کتاب‌هایش را به دست گرفته و شاه‌مغفور همه قامت ایستاده، قدم گشوده، چون تندیسی ساکن است... برمی‌خیزم، می‌دوم، می‌دوم و خسته می‌شوم و به آن سفره نَطع نمی‌رسم؛ و باز می‌نویسم که دویده‌ام و خسته شده‌ام و به آن سفره نَطع نرسیده‌ام...رفعت به رادیو گوش می‌دهد؛ من [راوی] می‌نشینم تا بنویسم که می‌دوم، ولی به آذر نمی‌رسم... و من که شیخ یحیی کندری‌ام همه این چیزها را بدان دور نانوشته گذاشته‌ام و حالا بازگشته‌ام تا بنویسم...» (همان: ۸۷).

آن‌گونه که از بحث «زمان حال سه‌گانه» در آراء ریکور برمی‌آید، این است که تنها در روایت یا متن روایی داستانی می‌توانیم با تجلی این سه‌گانه زمان حال روبه‌رو شویم و زمان گذشته، حال و آینده را در یک آن پیش رو ببینیم و این شیوه تجلی «زمان» در زمان بیرون از اثر روایی و گزارش تاریخی مقدور نیست؛ زیرا زمان بیرون از این گفتمان

روایی، یک زمان یک‌لایه و خطی است، به‌نحوی که وقایع گذشته در آن پشت سر می‌مانند و وقایع آینده در انتظار وقوع‌اند؛ هرچند، همه آنها در جبر مسلط و بی‌چون‌وچرای ناگزیری «گذار زمان» گرفتارند.

بدین طریق، «اسفار کاتبان» با تمامی طراحی‌های شبه‌پست‌مدرنیستی مبتنی بر گفتمان تاریخی، در بخشی از ترفندهای روایی خود، به دامن نوعی نوشتار روان‌شناختی و سورئالیستی پناه می‌برد (و به‌طور ویژه همان طرح آشنا و شناخته‌شده استحاله شخصیت‌ها به هم، به‌ویژه در «بوف کور») و به کابوس‌های روان‌شناختی و استفاده از طرح رؤیا متوسل می‌شود. شگردی از روایت که آمیزش گفتمان تاریخی و زبان داستانی را در یک فراگفتمان مُیَسَّر ساخته است؛ اما به منطق گفتمان دو سویه اثر لطمه می‌زند؛ زیرا استفاده از ترفندهای روان‌شناختی در این اثر، در خدمت شکل‌گیری پاره‌روایت‌هایی قرار گرفته که از منطقی غیرروان‌شناختی بهره برده‌اند و عمدتاً جامعه‌شناختی و تبارشناسانه‌اند. شاید همین مسئله تعیین ژانر اثر را دشوار می‌کند. همچنین، علاوه بر کاربرد «طنز» در پاره‌روایت شاه‌منصور (مغفور) که یکی از ویژگی‌های فراداستان تاریخی است (که در فرصتی دیگر همین مقاله به آن می‌پردازیم)، همجواری «عشق» و «قداست»، شگردی دیگر است که در تقابل با همجواری «عشق» و «گناه» در روایت شاه‌منصور، در ابعاد «زمان سه‌گانه» به کار گرفته شده است. این همجواری ناتورآلیسم‌مآبانه در تمامی پاره‌روایت‌های «اسفار کاتبان» از جمله: در رابطه شاه‌منصور و رفعت‌ماه و حمیرا، سعید و اقلیما، مامان زهره و شوهر دومش، دختر دایی اقلیما و شوهرش (که فدایی امت است) می‌توان دید.

نکته‌ای که در این میان قابل تأمل است، در لحظه رویارویی سعید با صحنه قتل اقلیما است که با نوعی بی‌تفاوتی و سردی معنی‌دار همراه است، به‌نحوی که گویی قتل اقلیما از قبل قابل انتظار بود؛ پس در سردی و اجبار ناگزیر خویش، مشاهده و «روایت» می‌شود و آنچه در این میان از لایه‌های تلویحی این سکوت حس می‌شود، «پذیرش» مطلق است که در مسیر داستان نیز (در قتل آذر و دیگر ماجراها) به همین‌گونه بود، به‌نظر می‌رسد. به‌نظر می‌رسد این‌گونه برخورد با قضیه، یکی از ویژگی‌های این نوع

فراداستان تاریخی پست‌مدرن است، به این معنی که راوی بیشتر از آنچه دغدغه چگونگی سرنوشت «شخصیت» و «رخداد» را داشته باشد، خود را در برابر «روایت» و «گزارش» مقید می‌بیند؛ به‌نحوی که گویی فقط با نَفسِ «روایت» است که وظیفه خطیر راوی در رساندن صداهای خاموش و بیدار تاریخ و متن، انجام می‌شود. پذیرشی که در نتیجه جبر حاکم بر گفتمان تاریخی، به گفتمان ادبی منتقل می‌شود، از شخصیت‌های درگیر در متن عبورمی‌کند؛ اما ترکش‌های دردناک آن، به «مخاطب» اصابت می‌کند. مخاطبی که مجبور است پس از پایان اثر، در جدالی دائم به پرسش‌های شکل‌گرفته در ذهن خود در پیرامون این قتل، پاسخ گوید:

«...همه‌چیز مثل همیشه بود. به کتابخانه رفتم. روی میز مصادیق‌الآثار شیخ یحیی کندری و نوشته پدر باز بود. حتماً اقلیما در حال تطبیق آنها با هم بوده است... اقلیما بر کاغذی نوشته بود که اصل متن‌ها هیچ تفاوتی ندارند، ما در حدفاصل آن جمله‌های کهنه قرار خواهیم گرفت، چنان‌چه پدر، رفعت‌ماه و آذر در آنجا پرسه می‌زنند، و به طنز نوشته بود: «ولی باید کسی باشد که مرا در جایی بنویسد» (خسروی، ۱۳۸۱: ۱۸۷).

نتیجه‌گیری

با تأمل در تجزیه و تحلیل رمان «اسفار کاتبان» و چگونگی کارکرد عنصر زمان در روایت داستانی آن، نتایج زیر به دست آمد:

۱. عنصر زمان و نوع گذار آن به‌عنوان یک عنصر مهم در ژرف‌ساخت روایت در این اثر وجود دارد و بخش اعظمی از دغدغه‌های نویسنده را شامل می‌شود.

۲. تاریخ و تأمل در آن یا بازخوانی و فراخوان آن در این اثر، بستر مناسبی برای نمایش زمان و تبدیل آن به نوعی فراگفتمان تاریخی فراهم کرده و در نهایت به نوعی ژانر متفاوت در رمان ایرانی منجر شده است.

۳. ترکیب مناسب گفتمان زمان، روایت و تاریخ در متن این رمان، امکان شنیده شدن صداهای متعدد را فراهم کرده است؛ به نحوی که با وجود ابهام هنری در اثر، خواننده دچار سردرگمی نمی‌شود.

۴. در این رمان، ترکیب تاریخ و روایت، در خلق نوعی زمان استعاری و در جریان موفق بوده است، به نحوی که علاوه بر نمایش کارکرد نشانه‌های تاریخی و ایجاد دلالت برای کارکرد این دو عنصر در زمان حال و گذشته، قادر به گسترش دلالت‌های آنها به سمت آینده نیز است.

۵. این رمان با مشارکت در فراگفتمان روایی- تاریخی، به نمایش روایت ویژه‌ای از گذر زمان در ابعاد فرهنگی و اقلیمی دست یافته است.

منابع

خسروی ابوتراب (۱۳۸۱) اسفار کاتبان، چاپ سوم، تهران، آگه و قصه.

ریکور، پل (۱۳۸۳) زمان و حکایت (پیرنگ و حکایت تاریخی)، ترجمه مهشید نونهالی، تهران، گام نو.

سلاجقه، پروین (۱۳۸۷) پدیدارشناسی زمان در شعر حافظ با تکیه بر آراء آگوستین قدیس، نامه فرهنگستان (علمی پژوهشی)، شماره ۳۸.

---------- (۱۳۹۵) زمان، روایت و شخصیت‌پردازی در «سلاخ‌خانه شماره پنج» نوشته کورت ونه‌گات، مجله نقد زبان و ادبیات خارجی (علمی- پژوهشی)، دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۱۷، پاییز و زمستان.

هاچن، لیندا (۱۳۷۹) «بینامتنیت، هجو و گفتمان‌های تاریخ»، ادبیات پسامدرن (مجموعه مقالات)، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

هدایت، صادق (۱۳۷۲) بوف کور، تهران، سیمرغ.

Morrison Jago (2003) contemporary fiction, Routledge, Teylor&Francicgroup, London and New York.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و چهارم، بهار ۱۴۰۱: ۱۶۶-۱۳۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی خاستگاه‌ها و راه‌های غلبه بر اضطرابِ منزلت در رمان «کتاب خَم» از علیرضا سیف‌الدینی

ایوب مرادی *
علی جمشیدی **

چکیده

نیاز به دیده‌شدن، تأییدشدن و شناخته‌شدن به‌عنوان انسانی موفق، از جمله نیازهای نوظهوراند که متأثر از پیشرفت‌های مادی و تکنولوژیک در عصر مدرن پدیدار شده‌اند؛ نیازهایی که در صورت برآورده‌نشدن، فرد را دچار اضطراب‌های ویران‌کننده می‌کنند. آلن دوباتن، فیلسوف سرشناس معاصر، ضمن دسته‌بندی این تشویش‌ها ذیل عنوان «اضطراب منزلت»، به تشریح عوامل و راه‌های مقابله با آن پرداخته است. ایدهٔ طرح‌شده از سوی دوباتن، که خود از زمرهٔ پدیدآورندگان آثار داستانی است، به‌زودی از سوی نویسندگان مورد توجه واقع شد و آثار متعددی در قالب‌های مختلف هنری با این موضوع خلق گردید. رمان «کتاب خَم» از علیرضا سیف‌الدینی یکی از نمونه‌های متمایز این آثار است که نویسنده طی آن به زندگی پرفرازونشیب مردی پرداخته که در راستای غلبه بر اضطراب منزلت و شناخته‌شدن به‌عنوان همسر و پدری قدرتمند، یا به تعبیر متن «اسم‌ورسم‌دار»، دچار سیری قهقرایی می‌شود و پا بر سر آرمان‌های خود می‌گذارد. پژوهش حاضر که با روش توصیفی ـ تحلیلی به نگارش درآمده، در پی آن است تا ضمن توصیف زمینه‌های ایجاد اضطراب یادشده در شخصیت اصلی داستان، روند قهقرایی زندگی او را

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
ayoob.moradi@pnu.ac.ir
** استادیار گروه مدیریت بازرگانی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
alijamshidi@pnu.ac.ir

تحلیل نماید. نتایج نشان می‌دهد عواملی همچون اهمیت‌یافتن رفاه و پیشرفت مادی، تغییر معیارهای ذهنی ارزش‌گذاری فقر و غنا و اثرپذیری از القائات جمعیت «اسناب»ها، عواملی‌اند که در کنار ترس از ضعیف به‌نظررسیدن در چشم همسر و هراس از ناتوانی در ایفای مناسب وظایف پدری، باعث ایجاد اضطراب منزلت در شخصیت اصلی شده‌اند؛ اضطرابی که شخصیت یادشده راه رهایی از آن را در توجه به فلسفه، هنر، آموزهٔ مذهبی مرگ و سبک زندگی بوهمیایی جست‌وجو می‌کند.

واژه‌های کلیدی: اضطراب منزلت، آلن دوباتن، کتاب خَم، علیرضا سیف‌الدینی.

مقدمه

جامعهٔ مدرن با نظام‌های جهان‌شمول اقتصادی و سیاسی همچون کاپیتالیسم و دموکراسی، وضعیت‌های جدیدی را برای انسان امروزی پدید آورده که حاصل آن، ایجاد ترس‌ها، اضطراب‌ها و دغدغه‌های نوپیدایی است که هریک به طریقی امنیت روانی فرد را نشانه گرفته‌اند. «اضطراب منزلت» یکی از مصادیق اضطراب‌های حاصل از این وضعیت تازه به‌شمارمی‌آید که آلن دوباتن فیلسوف و روان‌پژوه معاصر به آن پرداخته است. از نگاه دوباتن، ایجاد توهم تساوی اعضای جوامع انسانی در رسیدن به منابع گستردهٔ ثروت و موقعیت، باعث شده است که آرامش روانی افراد همواره با اضطراب مداومِ شناخته‌شدن به‌عنوان فردی ناموفق و شکست‌خورده، در معرض تهدید باشد. رواج ایدهٔ شایسته‌سالاری، اصلی‌ترین خاستگاه اضطراب منزلت است. ایده‌ای که به ما می‌گوید دنیا عرصه‌ای است برای رقابت در راستای کسب موقعیت و منزلت مادی و تنها افرادی در این رقابت موفق‌اند که شایستگی بیشتری دارند. نتیجهٔ طبیعی این فرض آن است که نداشتن توفیق مادی، مساوی است با فقدان شایستگی و درنهایت موقعیت و منزلت پایین. معادله‌ای که باعث ایجاد رنج دائمی در افرادی می‌شود که به هردلیلی در رقابت برای رسیدن به ثروت و موقعیت، موفقیتی حاصل نکرده‌اند.

نظریهٔ دوباتن که خود علاقهٔ ویژه‌ای به ادبیات به‌ویژه نوع ادبی رمان دارد، به‌زودی در ساخت محتوای آثار داستانی و سینمایی مورد توجه قرار گرفت و آثاری با این مضمون خلق شد. آثاری که بیان‌کنندهٔ یکی از وضعیت‌های بغرنج برای انسان معاصراند که البته در کنار تشریح روند شکل‌گیری اضطراب منزلت، به ارائهٔ راه‌کارهایی برای رهایی از این وضعیت نیز می‌پردازند. رمان «کتاب خَم» از علیرضا سیف‌الدینی نویسنده، منقد ادبی و مترجم معاصر اهل تبریز، یکی از نمونه‌های متمایز در این موضوع است. این رمان که درسال ۱۳۹۸ از سوی هیئت داوران جایزهٔ ادبی «مهرگان» به‌عنوان بهترین رمان فارسی سال برگزیده شد، روایت مردی است که علیرغم میل باطنی در مسیری قرار می‌گیرد که به‌هیچ‌وجه انتخاب او نیست. مسیری قهقرایی که قواعد آن را چهارچوب‌های جهان بیرون تعیین می‌کند و شخصیت اصلی داستان، ناخواسته وارد آن می‌شود، به قواعدش تن می‌دهد و درنهایت دچار پریشانی و پشیمانی می‌شود و برای

غلبه بر این حس پشیمانی و کسب آرامش روانی، در اعتراف‌نامه‌ای مفصل به تشریح چگونگی و چرایی گرفتارشدنش در این مسیر قهقرایی می‌پردازد.

ازآنجاکه «کتاب خَم» یکی از آثار قابل‌توجه در تشریح ایدهٔ «اضطراب منزلت» به شمار می‌آید، مقالهٔ حاضر در پی آن است تا با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و با در نظرداشتن اصول و مبانی ذکرشده از سوی آلن دوباتن در زمینهٔ علل و خاستگاه‌های اضطراب منزلت و همچنین راه‌کارهای غلبه بر آن، رمان یادشده را مورد بازخوانی و تحلیل قرار دهد. ازهمین‌رو تلاش شده است تا به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که آیا می‌توان موقعیتی را که راوی رمان در آن گرفتار می‌آید، ذیل موارد اضطراب منزلت قرار داد؟ در صورت مثبت‌بودن پاسخ، کدام عوامل باعث ایجاد این موقعیت شده‌اند و درنهایت، متن چه راه‌کارهایی را به‌شکل ضمنی برای رهایی از این موقعیت، پیش پای خواننده می‌گذارد؟

پیشینه

از آنجا که رواج دیدگاه‌های آلن دوباتن در میان ادب‌پژوهان ایرانی سابقهٔ چندانی ندارد، کاربرد آرای این اندیشمند، به‌ویژه مفهوم اضطراب منزلت، در پژوهش‌های ادبی خاصه نقد داستان چندان مورد توجه نبوده است. تنها پژوهش چشم‌گیر در این زمینه، مقالهٔ مصطفی گرجی (۱۳۹۹) است که طی آن نویسنده تلاش کرده تا رمان «ره‌ش» از رضا امیرخانی را با توجه به مفهوم اضطراب منزلت مورد واکاوی قرار دهد. نویسنده در ادامه ضمن پرداختن به موضوع شهر و دغدغه‌های انسان مدرن به دلیل شهرنشینی، به این نتیجه رسیده است که رمان یادشده نمود و نماد کامل اضطراب منزلت برای انسان معاصر ایرانی است و شخصیت‌های این رمان هرکدام به شیوه‌ای در ربط و نسبت با این نوع از اضطراب قرار دارند.

خلاصه رمان

«کتاب خَم» روایت سرگذشت مردی است که علی‌رغم میل درونی به زندگی آرام و تاحدودی درویشانه، به دلیل فشارهای اطرافیان به‌ویژه همسرش «شادی» برای داشتن

زندگی‌ای مرفّه، وارد ماجرای فروش غیرقانونی نسخه‌های خطی می‌شود. موضوعی که اگرچه اوضاع مادی او و خانواده‌اش را دگرگون می‌سازد؛ اما این شخصیت را از اصل خود دور می‌سازد. در ادامهٔ داستان دختر راوی در اثنای اعتراضات مردم انقلابی از دست می‌رود و همسرش نیز دچار جنون می‌شود و عاقبت امر دوری دختر را تاب نمی‌آورد. راوی داستان پس از فقدان دختر و همسرش تلاش می‌کند اشتباه بزرگ خود را جبران کند و به همین دلیل پس از فروش و بخشش اموالش، به کشوری دیگر مهاجرت می‌کند و در آنجا بعد از آشنایی با دوستی ایرانی به نگارش احوالات خود می‌پردازد.

مبانی نظری

«اضطراب» از اساسی‌ترین مفاهیم الهیات، فلسفه و روان‌شناسی معاصر به شمار می‌آید که ظاهراً نخستین‌بار کیرکگارد، فیلسوف دوران‌ساز اگزیستانسیال، به آن توجه نشان داده است. این مفهوم به‌عنوان یکی از مفاهیم محوری در اگزیستانسیالیسم با برخی مفهوم‌های وابسته همچون هستی، مرگ، آزادی، تنهایی، رنج و پوچی، جملگی مفاهیمی محسوب می‌شوند که جایگاه خاصی در نزد تمامی فلاسفهٔ وجودگرا دارند. چهره‌هایی همچون پل تیلیش، ژان پل سارتر، آلبر کامو و اروین یالوم که این آخری حتی موضوع اضطراب و جایگاه آن در مواجههٔ انسان با موضوعاتی نظیر مرگ، مسئولیت، تنهایی و پوچی را دست‌آویز طرح و ابداع شیوهٔ جدیدی از درمان معضلات روانی انسان معاصر ذیل عنوان «روان‌درمانی اگزیستانسیال» قرار داده است. «از منظر این رویکرد روان‌شناسانه، مرگ، آزادی (مسئولیت)، تنهایی و پوچی (بحران معنا) مهم‌ترین دغدغه‌های انسان به شمار می‌آیند که کیفیت رویارویی سوژه‌ها با این دغدغه‌ها، زمینه‌ساز سلامت یا اختلال در روان آنان است» (مرادی و چالاک، ۱۴۰۱: ۲). پل تیلیش الهی‌دان وجودگرای آلمانی، اندیشمند دیگری است که موضوع اضطراب را به‌شکل ویژه مورد توجه قرار داده است. او انواع اضطراب‌های انسانی را در سه زمینهٔ عدمیِ اضطراب‌های وجودی، اخلاقی و معنوی طبقه‌بندی می‌کند:

«۱. اضطراب حاصل سرنوشت که براساس نفس وجودی انسان است و مرگ آن را تهدید می‌کند.

۲. اضطراب حاصل محکومیت که براساس نفس اخلاق انسان است و گناه آن را تهدید می‌کند.

۳. اضطراب حاصل بی‌معنایی که براساس نفس معنوی انسان است و گناه آن را تهدید می‌کند» (تیلیش، ۱۳۸۴: ۸۷-۸۴ به نقل از گرجی، ۱۳۸۸: ۱۹۲).

از سویی اگر خاستگاه روان‌شناسی مدرن را آرای زیگموند فروید بدانیم، باید گفت که «اضطراب» یکی از اصلی‌ترین مفاهیم مورد توجه اوست. فروید که در چهارچوب فکری خود برای «سائق» یا «رانه» به‌عنوان موتور محرکهٔ احساسات و رفتارهای انسانی، نقش قابل‌ملاحظه‌ای قائل است، سائق‌های غریزی را برانگیزانندهٔ «اضطراب» می‌داند، اضطرابی که باعث فعال‌شدن سازوکارهای دفاعی در فرد می‌شود. به عبارتی می‌توان اینگونه گفت که در روان‌شناسی مدرن «فرض بر آن است که اضطراب سوخت لازم برای ناهنجاری روانی را فراهم می‌کند؛ که تمامی عملکردهای روانی چه خودآگاه، چه ناخودآگاه، به کار می‌افتند تا با اضطراب مقابله کنند» (یالوم، ۱۳۹۷: ۲۶).

اضطراب منزلت نیز که آلن دوباتن به تشریح چیستی و تأثیر آن بر روان افراد پرداخته، نمونهٔ دیگری است که ذیل توجه کلی فیلسوفان و روان‌شناسان معاصر به موضوع اضطراب قابل تفسیر است. این نوع از اضطراب اگرچه مفهومی نوپدید به نظر می‌رسد؛ اما اصلی‌ترین خاستگاه آن که همانا اهمیت‌داشتن «دیگری» در شکل‌دهی به شخصیت و هویت ماست، مسئلهٔ تازه‌ای نیست. در میان روان‌شناسان بیش‌ازهمه ژاک لاکان به موضوع اهمیت «دیگری» در زندگی فردی ما پرداخته است. او با طرح ایدهٔ «مرحلهٔ آینه‌ای»، در تشریح فرایند سوبژکتیویته بر این نکته تأکید می‌ورزد که «فرد برای وجودداشتن باید از سوی دیگری به رسمیت شناخته شود» (هومر، ۱۳۸۸: ۴۵).

گویی دوباتن در طرح ایدهٔ خود به این زمینه‌ها نظر داشته است و از رهگذر تلفیق آنها با تبعات حاصل از پیشرفت‌های اقتصادی جهان مدرن، موضوع «اضطراب منزلت» را مطرح کرده است. او اعتقاد دارد هر انسان بالغی به‌شکل ذاتی در پی عشق و توجه دیگران است و در ادامه از دو نوع عشق سخن می‌گوید. اول عشق رمانتیک که ماهیت آن برای همگان آشکار است و دوم تقلای ما برای دیده‌شدن و دریافت توجه از دیگران

که به‌زعم دوباتن، هم برای ما رازناک و ناشناخته است و همین اینکه داستان خجالت‌بارتری نسبت به عشق نوع اول دارد. او به نقل از آدام اسمیت هدف نهایی تمامی آزمندی‌ها، بلندپروازی‌ها و جدّوجهد ما انسان‌ها برای کسب ثروت، قدرت و برتری را دیده‌شدن و مورد توجه و تیمار دیگران قرارگرفتن می‌داند.

دوباتن اعتقاد دارد، نیازمندی ذاتی انسان به توجه و تأیید دیگران به این دلیل است که «ما جملگی به‌نوعی عدم اطمینان ذاتی به ارزش‌های‌مان دچاریم» (دوباتن، ۱۳۹۸: ۲۰). همین احساس بی‌ارزش‌بودن است که ما را بر آن می‌دارد دست به هرکاری بزنیم تا براساس معیارهایی که جامعه تعیین‌کنندهٔ آن است، ارزشمند به نظر برسیم. نتیجهٔ طبیعی این طرز فکر و رفتار هم آن خواهد بود که اگر در مسیر حرکت برای کسب ارزش‌های تعیین‌شده از سوی جامعه شکست بخوریم، دچار احساس بی‌ارزشی و اضطراب ویرانگر می‌شویم.

نکتهٔ قابل تأمل درخصوص اضطراب منزلت در جهان جدید، واقعیت تشدید آن به دلیل پیشرفت فزایندهٔ تکنولوژی‌های حوزهٔ اطلاع‌رسانی است. تسهیل دسترسی به اینترنت، رشد قارچ‌گونهٔ شبکه‌های اجتماعی و اطلاع‌رسانی و سرعت جابه‌جایی اطلاعات، و حرص سیری‌ناپذیر نمایش امکانات رفاهی همراه با بزرگ‌نمایی از سوی کاربران، در کنار شکل‌گیری گروه جدیدی با نام سلبریتی‌ها که کارکرد اصلی‌شان نمایش سبک زندگی چشم‌نواز و کالاهای تزئینی است، باعث کاهش حس اعتمادبه‌نفس در افراد و درنتیجه افزایش اضطراب منزلت شده است؛ چراکه در این وضعیت «عزت‌نفس و احساس آرامشمان وابسته به کسانی است که در کنترل ما نیستند» (همان، ۱۳۹۷: ۱۳۶).

دوباتن در ادامهٔ مباحث خود به بررسی خاستگاه‌های اضطراب منزلت می‌پردازد و آنها را ذیل عنوان‌های انتظارات، شایسته‌سالاری، اسنابیسم و وابستگی‌های منزلت، دسته‌بندی می‌کند. او همچنین راه‌های غلبه بر این اضطراب را توجه به آموزه‌های فلسفی، استفاده از ظرفیت هنر به‌ویژه در دو نوع تراژدی و کمدی، بهره‌گیری از توان تغییرات سیاسی در تغییر اندیشهٔ افراد، تمرکز بر آموزه‌های مذهبی مرگ و همانندی و درنهایت توجه به سبک زندگی و تفکر بوهمیایی می‌داند. مواردی که در ادامه و ذیل مباحث و شواهد ارائه‌شده از متن رمان، توضیحی مجمل درباب هرکدام ارائه خواهد شد.

بحث و تحلیل

اضطراب برخاسته از بودن در موقعیت «مرد خانواده»

اگر بخواهیم براساس معیارهای ارائه‌شده توسط آلن دوباتن در زمینهٔ اضطراب منزلت، ویژگی‌های شخصیت‌های «کتاب خَم» را تحلیل کنیم، بی‌گمان نمی‌توان هیچ‌کدام از اضطراب‌های شخصیت اصلی را به‌شکل مستقیم ذیل انواع اضطراب منزلت گنجاند. اگرچه تمامی زندگی راوی یا همان شخصیت اصلی، اسیر اضطراب‌هایی است که آرامش را از او ستانده است. به بیان دیگر به‌رغم وجود سه اضطراب اساسی در زندگی راوی - که در این بهره به آنها خواهیم پرداخت -، شخصیتی که به‌راستی می‌تواند مصداق اضطراب منزلت واقع شود، «شادی» همسر راوی است. زنی که به‌شکل جدّی به دلیل مقایسهٔ زندگی خود با دوستان، همکاران و فامیل، مضطرب است و این اضطراب را به همسرش یعنی راوی انتقال می‌دهد و او را نیز شریک دغدغه‌های خود می‌کند.

«کتاب خَم» در اصل روایت فرایند فردیت در شخصیت اصلی داستان است. کسی که در تمامی طول داستان، ناشناس باقی می‌ماند؛ به‌نحوی‌که خوانندهٔ داستان تا انتها نمی‌تواند به هویت اصلی او پی ببرد. موضوعی که با در نظر گرفتن شخصیت‌های سه‌گانهٔ بخش‌های اول و دوم داستان و همچنین اشارات صریح راوی، نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که این سه‌نفر در اصل یک‌نفر بیش نیستند و روایت نیز چیزی نیست مگر بیان فرایند فردیت راوی داستان. فرایندی که رخ‌دادن آن به‌شکلی عمیق با اضطراب‌های زندگی او در پیوند است و می‌توان گفت که این اضطراب‌ها رقم‌زنندهٔ وضعیت و تعیین‌کنندهٔ مسیری هستند که نتیجه و انتهای آن کمال این شخصیت است. زندگی راوی «کتاب خم»، به دلیل وجود سه اضطراب عمده همواره با تشویش و نارضایتی همراه است. اضطراب اول به جایگاه او به‌عنوان یک مرد یا همسر بازمی‌گردد؛ اضطراب دوم به وظایف پدری و اضطراب سوم نیز زاییدهٔ گناهی است که راوی در مسیر رفع دو اضطراب اول مرتکب آن می‌شود.

اگر بخواهیم انگیزهٔ اصلی رفتارهای راوی «کتاب خَم» را خلاصه‌وار در چند عبارت بیان کنیم، به این عبارات می‌رسیم: «قوی‌بودن»، «قوی به‌نظررسیدن» و «ضعف نشان‌ندادن». انگیزه‌هایی که هم به‌مثابه موتور محرکهٔ وقایع زندگی راوی تلقی می‌شوند

و هم اینکه خاستگاه اصلی اضطراب‌های او هستند؛ گویی که دغدغه‌های ناخودآگاه این شخصیت مصداق جملهٔ معروف هایدگر است که: «انسان آزاد برای کاملاً قدرتمندبودن در اضطراب نمایان می‌شود» (پی‌یر، ۱۳۸۵: ۳۱). در همان آغاز داستان راوی به این حقیقت اعتراف می‌کند که نه‌تنها تلاش می‌کند که در نگاه همسر و فرزندش قدرتمند به نظر برسد؛ بلکه دنبال قدرتی است که براساس آن بتواند قدرتمندبودنش را همیشگی، دائمی و خدشه‌ناپذیر نشان بدهد: «به حال و آیندهٔ خودم و خانواده‌ام فکر کردم. به‌واقع به قدرتی که باید جلوی چشم آنها ثابت نگاه می‌داشتم. باید راهی پیدا می‌کردم. باید قدرتی برای ثابت نگه‌داشتن قدرتم دست‌وپا می‌کردم» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۲۶). راوی به‌همان‌اندازه که نگران قدرتمند بودن است، از تخریب تصویر خود به‌عنوان همسر و پدر قدرتمند، در نگاه شادی و دخترش هراسناک است: «با خودم می‌گفتم: باید قوی باشم. نباید بگذارم آن‌ها ذره‌ای به قدرتم شک کنند» (همان: ۲۵). انگیزهٔ اصلی شکل‌گیری این احساس نیز چیزی نیست مگر ترس از بی‌مصرف به‌نظر رسیدن؛ احساسی که کابوس زندگی راوی است و بسیار به آن می‌اندیشد: «نمی‌گفتند می‌خواهد از زیر بار مسئولیت شانه خالی کند؟ نمی‌خواستم بگویند. نمی‌خواستم من را مثل یک کهنه‌دستمالی ببینند که کسی جایی خودش را با آن پاک کرده و بعد بادی آن را برده و انداخته‌اش پای دیوار کاه‌گلی یک خرابه. بی‌مصرف!» (همان: ۱۳).

اینکه برای راویِ داستان «قوی‌بودن» به همان‌اندازهٔ «قوی جلوه‌کردن» اهمیت دارد، نشان‌دهندهٔ اضطراب عمیق او تحت تأثیر نقش‌هایی است که از پیش برای انسان‌ها تعریف شده است. راوی، زندگی را به‌سان «اردوگاه نقش اجباری» (همان: ۳۱۹) می‌بیند که در آن مردان و زنان نقش‌هایی را ایفا می‌کنند که سناریوی آنها را کسان دیگری نوشته‌اند و بازیگران نادانسته و ناخواسته در چرخهٔ این نقش‌ها گرفتار شده‌اند: «به مردهای توی خیابان نگاه می‌کردم؛ خصوصا به مردهایی که با زنشان توی پیاده‌روها راه می‌رفتند... هرکدام‌شان انگار نقشی را که به او محول شده بود پذیرفته بود. حتی نقش رضایت از نقش را هم پذیرفته بود. انگار از پله‌های چوبی صحنهٔ نمایش زندگی بالا آمده بود یا زندگی وادارش کرده بود تا بالا بیاید و نقش را به عهده بگیرد» (همان: ۳۱۶).

راوی با وجود آنکه به فقدان اصالت این نقش‌ها باور دارد و آنها را ساختگی می‌داند، اما ناخواسته به بازی در نقش «مرد خانواده» تن می‌دهد و تمام تلاشش را به کار می‌گیرد تا در آتشی که برای رونق بساط زندگی ساختگی فراهم آمده است یا شعله‌ای باشد که گرمابخش خانواده‌اش است و یا دست‌کم خودش را مثل باقی شعله‌ها نشان دهد (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۸۰)، و همواره در اضطراب انجام‌ندادن کارهایی باشد که می‌داند آن کارها شادی را خوشحال خواهند کرد و با اینکه یقین دارد تک‌تک کارهایی را که علی‌رغم میلی باطنی‌اش، برای جلب رضایت شادی انجام می‌دهد او را هم از خودش (همان: ۱۵۹) و هم «از شادی دورتر می‌کند» (همان: ۲۶)، اما برای آنکه خود را مردی قوی جلوه بدهد با تمام وجود درصدد انجام آنهاست؛ درحالی‌که در خلوت و تنهایی به خود نهیب می‌زند: که این نقش‌بازی، زندگی نیست بلکه «من بازیگر نبودم. نمی‌خواستم باشم. نمی‌خواستم نقش بازی کنم... تا کی باید تحمل می‌کردم؟ تا کی باید محیط خانه و خانواده را مثل صحنه‌ای می‌دیدم که در آن فقط باید نقش بازی می‌کردم» (همان: ۱۱۲).

نکتهٔ آزاردهندهٔ ماجرا اینجاست که در این «اردوگاه نقش اجباری»، شادی نیز اسیر نقش تعیین‌شده‌ای است که براساس آن می‌خواهد قدّش همیشه از شخصیت مرد کوتاه‌تر به نظر بیاید؛ چراکه در این‌حالت احساس آرامش بیشتری می‌کند (همان: ۲۳۲) و ازآنجاکه در ذهنش، مردبودن مساوی است با قدرت و امنیت، هرگز به‌گونه‌ای رفتار نمی‌کند که همسرش در روزها و لحظات سخت بخواهد با او درددل کند؛ تاآنجاکه راوی به این نتیجه می‌رسد که «درددل ممکن است در چشم شادی نشانهٔ ضعف باشد» (همان: ۲۶). ازهمین‌رو علی‌رغم احساس ناامنی درونی، مأمن و پناهگاهی نمی‌بیند و نمی‌یابد مگر پناه‌بردن به لایه‌های درونش؛ چراکه جامعه به او گفته است: «مرد باید قرص و محکم بایستد تا زن و بچه و گاهی پدر و مادر و خواهر و برادر بتوانند به او تکیه کنند» (همان: ۲۳۲).

گذشته از هراسی که راوی به‌واسطهٔ نقشش به‌عنوان همسر احساس می‌کند، پدر بودن نیز موضوع دیگری است که به‌شدت او را مشوّش و مضطرب می‌سازد. او از همان آغاز تأکید می‌کند که از بچه‌دارشدن می‌ترسد و اصولاً یقین دارد که برای پدربودن ساخته نشده است: «فکر می‌کردم داشتن بچه جسارت می‌خواهد. فکر می‌کردم مردم

بچه‌دار چه جسارتی دارند. و فکر می‌کردم مردم بچه‌دار جسور چه خونسردند!» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۱۳). دلایل ترس او از بچه‌دارشدن یکی آن است که مبادا غفلت احتمالی‌اش باعث آسیب‌رسیدن به فرزندش شود و دو دیگر آنکه بچه را همانند سدّی در برابر آزادی خود می‌انگارد؛ ازهمین‌رو زمانی‌که همسرش در بیمارستان زایمان می‌کند هنوز با خود کلنجار می‌رود که چگونه توانسته است بر ترسش از بچه‌دارشدن غلبه کند؟ (همان: ۲۱)؛ و از سویی از همان لحظهٔ تولد دخترش، خود را به‌سان مسافری می‌بیند که «او را از سفر دلخواهش منصرف کرده‌اند و حالا بین دو احساس سرگردان است: میل باطنی به سفر و میل ظاهری به ماندن» (همان). وقتی هم که برای اولین‌بار دخترش را در آغوش می‌گیرد، آگاهی‌اش از شدت نیاز او به پدرومادر، می‌ترساندش و باعث احساس درماندگی روحی‌اش می‌شود (همان: ۲۵).

اگرچه بعدها حضور دخترش را گرمابخش زندگی خود و شادی می‌بیند و حتی وقت‌هایی از «احساس پدربودن» (همان: ۲۲۸)، سرمست می‌شود؛ اما گویی ترس‌ها و اضطراب‌هایش از وظیفهٔ سنگین پدری، مهارپذیر نیستند؛ ازهمین‌رو شنیدن خبر فرزند دوم به‌همان‌اندازهٔ سابق او را می‌ترساند و فکر کردن به جنینی که در شکم همسرش «لحظه‌به‌لحظه بزرگ می‌شد» (همان: ۱۵۴)، اضطرابی را که در جان او نشسته است، دم‌به‌دم بزرگ‌تر می‌کند. چراکه او هنوز معتقد است بار زندگی «با بچه سنگین‌تر می‌شود» (همان: ۴۰۹).

با توجه به مواردی که اشاره شد، می‌توان اینگونه نتیجه گرفت که دو عامل عمده‌ای که باعث ایجاد اضطراب در وجود راوی «کتاب خَم» شده‌اند، وظایف تعیین‌شده از سوی جامعه برای او در هیئت و کسوتِ پدر و همسر خانواده است. مواردی که کوتاهی در انجام مناسب آن‌ها، شأن راوی را در نگاه دیگران به چالش می‌کشد و در وجود او «اضطراب منزلت» پدید می‌آورد و درنهایت شخصیت راوی را به سوی مسیری سوق می‌دهد که نتیجهٔ آن ارتکاب گناهی است سنگین که سنگینی آن، تا همیشه همراه او می‌ماند. گناهی که مایهٔ اضطرابی تازه، عذاب‌آور و دائمی می‌شود.

شخصیت راوی که همواره در تشویش عدم ایفای مناسب نقش‌های همسری و پدری به سر می‌برد، بر پایهٔ همین تشویش دائمی و برای برآوردن خواسته‌های متنوع همسرش

و نیازهای دخترش، که آن را ذیل تعبیر «رفاه» گنجانده است، به خودش، عقایدش و احساساتش پشت می‌کند و با عده‌ای سودجو، در ارتکاب جنایتی علیه فرهنگ و تمدن این سرزمین همراه می‌شود؛ که پاداش این همراهی همان رفاهی است که همسرش شادی از او می‌خواهد: «رفاه، به نظرم مثل سپری بود که می‌شد به کمک آن با چیزهای آزاردهندهٔ بیرون مقابله کرد... رفاه پله‌ای بود که قدّم را کمی بیشتر از شادی نشان می‌داد» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۲۳۲). و جزای این جنایت نیز ترس، اضطراب و تشویشی است که تا انتهای داستان از سر او دست برنمی‌دارد و درنهایت او را مجبور به نوشتن اعتراف‌نامه‌ای می‌کند که روایت «خَم‌شدن» راوی است. خَم‌شدن در برابر خواسته‌های عالم بیرون و نقش‌هایی که این عالم برای آدم‌ها رقم زده است و نتیجهٔ آن نیز قربانی‌شدن درون است: «و این بلاست؛ خم‌شدن برای خط راست را می‌گویم. وقتی این اتفاق می‌افتد، آدم به دو فرد متفاوت بدل می‌شود. فردی که توی آن دالان‌های تاریک می‌رود و برمی‌گردد، و فردی که در معرض دید افرادی است که مثال محبسی از تن‌هاست. خدا می‌داند که آن بندی کی آزاد شود» (همان: ۷۹).

خاستگاه‌های اضطراب منزلت در روان «راوی» رمان

پیشرفت مادی

پیشتر اشاره شد که دوباتن یکی از خاستگاه‌های اصلی اضطراب منزلت را پیشرفت مادی جهان مدرن می‌داند. پیشرفتی که باعث ایجاد و توسعهٔ کالاها و خدماتی شد که شاید در اعصار گذشته، انسان ضرورت آنها را چندان احساس نمی‌کرد؛ اما در چند دههٔ اخیر از حالت تزئینی به‌درآمده و به نیازهای ضروری مبدّل شده‌اند. در روایت «کتاب خَم» نیز این مظاهر مادی و صنعتی که ویژگی جهان مدرن‌اند، تبدیل به عواملی شده‌اند که در شخصیت‌های اصلی به‌ویژه شخصیت شادی و به تبع او در راوی، ایجاد اضطراب می‌کنند.

زمان در داستان خَم به دو دورهٔ پیش از انقلاب اسلامی و پس از آن تقسیم می‌شود. دورهٔ پیش از انقلاب که در آن هنوز شادی زنده است، از سال ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۶ را شامل می‌شود. یعنی دورانی که افزایش درآمدهای نفتی و اشاعهٔ فرهنگ مصرفی از طریق رسانه‌های رسمی، فضای خاصی را در جامعهٔ ایران ایجاد کرده است (ر.ک: یدالله‌زاده طبری، ۱۳۷۹). شکل‌گیری صنایع، مهاجرت از روستاها و ایجاد طبقهٔ متوسط شهری ازجمله

عواملی هستند که این دوره را تبدیل به دورانی متمایز در تاریخ کشور کرده‌اند. شخصیت شادی که خود زنی به‌روز و شاغل است، با دیدن رشد مظاهر مادی و مصرفی و مقایسهٔ زندگی‌اش با همکاران، دوستان و خویشاوندان، احساس سرشکستگی و ضعف می‌کند. چراکه همسر او یعنی راوی داستان، از زندگی حداقلی و تاحدودی فقیرانهٔ خود قانع است و اصلاً به فکر پیشرفت مادی نیست. او به همراه خانواده‌اش در خانه‌ای استیجاری و قدیمی در محله‌ای از پایین شهر تبریز زندگی می‌کند و به همراه دو دوستش از طریق خرید و فروش کتاب‌های دست‌دوم امرار معاش می‌کند. دلخوشی اصلی‌اش نیز رفتن به زیرزمین خانه و مشغول‌شدن با کتاب‌هاست. این زندگی حقیرانه و حداقلی گرچه بر مراد راوی است؛ اما شادی که ظاهراً از خانواده‌ای متموّل برخاسته است، هرگز نمی‌تواند با آن کنار بیاید. از همین‌رو بنای ناسازگاری می‌گذارد و به هر بهانه‌ای همسرش را برای بهبود اوضاع تحت فشار قرار می‌دهد.

شادی «دلش می‌خواست شوهرش شغل دیگری داشته باشد؛ دور کتاب را خط بکشد؛ پول بیشتری دربیاورد؛ با آدم‌های اسم‌ورسم‌دار مراوده کند» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۵۸). به‌همین‌دلیل در هر مناسبتی، به مقایسهٔ زندگی خود با دیگران می‌پرداخت. همیشه هم «حرفش را از شوهرهای بافکر و آینده‌نگر شروع می‌کرد» (همان: ۷۱) و بعد پای دخترش را به میان می‌کشید و «می‌گفت: تو بالاخره چه‌کار می‌خواهی بکنی؟ ...خوشت می‌آید مهوش... با بچه‌های این محله بزرگ بشود؟ خوشت می‌آید هرروز عربده‌های شهربانو را بشنوی؟ خوشت می‌آید این مردم دائم توی زندگی‌ات سرک بکشند و فضولی کنند؟» (همان: ۱۱۲-۱۱۳). شادی نه‌تنها خانهٔ شخصی و محلهٔ بهتر می‌خواهد؛ بلکه با مقایسه‌ای که میان خودش با دوستان یا به قول خودش «آدم‌های اسم‌ورسم‌دار» یا به تعبیر راوی همان آدم‌های «پول‌دار» (همان: ۵۸) دارد، به امکانات جدیدی همچون تخت‌خواب و اتوموبیل فکر می‌کند. راوی نیز در گفت‌وگویی که با پدرومادر خود دارد، حق را به شادی می‌دهد «گفتم: ... شادی دوست دارد زندگی بهتر از اینی که دارد داشته باشد. البته من بهش حق می‌دهم. محدودیتی که توی زندگی ما وجود دارد، محدودیت امکانات مادی است... شادی می‌خواهد تو یک خانهٔ خوب و یک جای خوب زندگی کند. خانه‌ای که مال خودش باشد. بچه‌اش راحت‌تر زندگی کند. ما

هنوز که هنوز است نتوانسته‌ایم یک تخت‌خواب برای دخترمان بخریم. نه اینکه نتوانیم، همیشه چیزهای ضروری‌تر مانع شده» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۱۲۷-۱۲۶). اما مسئله این است که کاری از دستش برنمی‌آید؛ چراکه به‌زعم خودش تمام تلاشش را برای رفاه خانواده به‌کار گرفته است و بیش از این نمی‌تواند کاری کند.

در متن «کتاب خَم» شواهد بسیاری وجود دارد که نشان می‌دهد، فرهنگ مصرفی حاکم بر جامعه و مظاهر پیشرفت مادی، باعث ایجاد سطح بالایی از اضطراب منزلت در شخصیت شادی شده است و انتقال این اضطراب به راوی، که خود دچار اضطراب منزلت از نوع تشویش برای پذیرفته‌شدن به‌عنوان همسری قوی است، باعث می‌شود که او به‌شدت تحت فشار قرار گیرد و بر اثر این فشار به خواسته‌های شادی تن دردهد. تاآنجاکه این ویژگی به‌حدّی در ناخودآگاه راوی متمکّن می‌شود که خوشحالی و ناراحتی شادی به معیاری برای تشخیص درستی و نادرستی کارها تبدیل می‌شود: «باید اعتراف کنم که همیشه این‌طور به نظرم می‌آمد که وقتی کاری و رفتاری خوشحالش می‌کرد احساس می‌کردم آن کار و رفتار درستی است. البته می‌دانستم که یک‌سر این احساس برمی‌گشت به این خوی و خصلت من که نمی‌خواستم من را مرد ضعیفی ببینند» (همان: ۲۸۰).

در همین اثنا است که از سوی اشخاصی برای مشارکت در امر فروش غیرقانونی کتاب‌های خطی وسوسه می‌شود و درنهایت خواسته‌ها و فشارهای شادی، راوی را در وضعیتی قرار می‌دهد که باید بین شرکت در خیانت (همان: ۴۲۸) به میراث فرهنگی این سرزمین و برآوردن خواسته‌های همسرش یکی را انتخاب کند؛ که البته راوی این دومی را برمی‌گزیند و به تعبیر خودش قدم در مسیری تاریک می‌گذارد که نارضایتی شادی برایش رقم زده است: «احساس می‌کردم از مدت‌ها پیش انگار نارضایتی شادی دستم را گرفته بود در تاریکی راه می‌بردم. دائم از راه‌هایی که دلخواه اوست می‌رویم. حتی گاهی که دستم را از دستش جدا می‌کنم، انگار در تاریکی وسط یک برهوت راه می‌روم» (همان: ۱۳۸).

از دیگر موضوعاتی که دوباتن ذیل ارتباط پیشرفت مادی و ایجاد اضطراب منزلت به آن می‌پردازد، مسئلهٔ برابری، انتظارات و حسادت است. از نگاه این فیلسوف، انقلاب‌های بزرگ سیاسی، صنعتی و مصرفی در سه قرن اخیر به‌همان‌اندازه که باعث ایجاد رفاه و پیشرفت مادی در زندگی افراد شده، زمینه‌های شکل‌گیری اضطراب‌های عمیق روانی را

نیز فراهم آورده است؛ چراکه «این انقلاب‌ها بر مجموعه‌ای از آرمان‌های خارق‌العادهٔ نوین و باوری عملی به برابری ذاتی انواع بشر و نیز بـه قـدرت نامحـدود دسترسـی هـرکس بـه هرچیز مبتنی بودند» (دوباتن، ۱۳۹۸: ۳۶-۳۵). نتیجهٔ طبیعی رواج ایدهٔ تساوی افـراد مختلـف برای رسیدن به هرچیز - که دقیقاً در نقطهٔ مقابل باورهای کهنی که انسـان‌هـا را براسـاس سلسله‌مراتب و طبقات بعضاً تغییرناپذیر طبقه‌بندی می‌کردند-باعث می‌شود افـراد همـواره خود را با دیگران مقایسه کنند و از اینکه دوستان، هم‌سالان، هم‌کلاسی‌ها و هم‌رده‌هایشـان به امتیازاتی دست یافته‌اند که ایشان از آن محـروم مانـده‌انـد، دچـار اضـطراب مـی‌شـوند. دوباتن در ادامهٔ مباحث خود به این مسئله پرداختـه کـه موضـوع مقایسـه، بیشـتر زمـانی آزاردهنده می‌شود که فرد خود را با کسـانی قیـاس مـی‌کنـد کـه هـم‌سـطح او محسـوب می‌شوند و در این‌حالت است که حس حسادت نیز شکل و قوّت می‌گیرد.

در «کتاب خَم»، همسر راوی به‌شدت اسیر بلیّـهٔ مقایسـه اسـت. او وضـعیت خـودش، همسرش و زندگی‌اش را با دوسـتان، همکـاران و خویشـاوندانش مقایسـه مـی‌کنـد و از نتیجهٔ این کار دچار اضطراب می‌شود. چراکه همسر او زیاد به مادیات و پیشرفت اهمیت نمی‌دهد و ترجیحش آن است که به حداقل‌ها بسنده کند. این موضـوع شـادی را بسـیار آزرده می‌کند و نتیجهٔ آن اختلافات جدی میان این زوج است. در یکی از همین دعواهـا، شادی ضمن مقایسهٔ همسرش با دیگر مردان، به نشانهٔ اعتراض خانه را ترک می‌کند؛ که این مسئله با موضوع پیشنهاد وسوسه‌انگیز بـرای فـروش غیرقـانونی کتـاب‌هـای خطـی مقـارن مـی‌شـود و نتیجـه هـم همانطورکـه پیشـتر اشـاره شـد، تسـلیم راوی در برابـر زیاده‌خواهی‌های شادی است. «وقتی حاضر می‌شد چمدانش را ببندد و بـه خانـهٔ پـدرش برود، معنایش همین بود. او مصرانه از من می‌خواست برایش از زنـدگی بگـویم. زنـدگی. زندگی. زندگی. و من نمی‌توانستم. چون آن نوع زندگی را برایش نمی‌خواسـتم... یـا مـن باید از خودم دور می‌شدم و به شادی نزدیک می‌شدم یا او باید از خودش دور مـی‌شـد و به من نزدیک می‌شد. اما او رفته بود و با رفتنش این پیغام جدی را به من داده بـود کـه من باید از خودم دور شوم» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۷۳). نکتهٔ جالب ماجرا اینجاست که شادی بعد از موضوع تخلف همسرش که منجر به بهبود چشم‌گیر اوضاع مـالی‌شـان مـی‌شـود، برخلاف گذشته که از جمع دوستان کناره می‌گرفت، علاقه‌مند آمدوشد با آنان می‌شـود؛

چراکه احساس می‌کند حالا اگر بحث مقایسه به میان بیاید، چیزهای زیادی برای عرضه‌کردن دارد: «فکر می‌کردم شادی قبلاً زیاد مهمانی نمی‌رفت، مهمان دعوت نمی‌کرد، اما از موقعی که دارم خانه می‌سازم به مراوده با دوست‌ها و همکارهایش علاقه‌مند شده» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۱۷۵).

شایسته‌سالاری

دوباتن در ادامهٔ مباحث خود به موضوع بسیار مهم تغییر نگرش جهان مدرن به مسئلهٔ فقر و غنا می‌پردازد که نقشی خطیر در ایجاد اضطراب در انسان امروزی دارد. به بیان دیگر ازآنجاکه «تأثیر فقر بر عزّت‌نفس تا حد زیادی معطوف است به شیوهٔ تعبیر و روایت جامعه از فقر» (دوباتن، ۱۳۹۸: ۵۱)، تغییر در روایت‌های جمعی از موضوع فقر و غنا می‌تواند تاحدود زیادی بر اضطراب برخاسته از این موضوع اثر بگذارد. دوباتن بعد از طرح این مقدمه، به سه روایت عمده از فقر در جهان پیشامدرن اشاره می‌کند که رواج و روایی آن، انسان دوران گذشته را تا حدود زیادی از اضطراب به دلیل فقر و نداری مصون نگه داشته بود. راویت‌هایی با این عنوان: ۱- فقرا مسئول شرایط‌شان نیستند و به‌دردبخورترین اعضای جامعه‌اند. ۲- دون‌پایگی متضمن بی‌اخلاقی نیست. ۳- ثروتمندان گناهکارند و فاسد و ثروتشان را از راه دزدی از فقرا به دست آورده‌اند. دوباتن بعد از طرح این عناوین با آوردن شواهد بسیاری از سنت دینی مسیحیت (همان: ۵۲-۵۸)، به چگونگی روایی آنها اشاره می‌کند. شواهدی که در سنت دینی و مذهبی ما مسلمانان نیز نظایر بسیاری دارند. که ازآن میان می‌توان به این موارد اشاره کرد: حدیث: «الفقرُ فَخری و بِهِ افتخرُ»: فقر، مایهٔ افتخار من است و به آن مباهات می‌ورزم (بحارالانوار، ج ۶۹: ۳۰). یا حدیث: «اَلْفَقْرُ ذُلٌّ فِی اَلدُّنْیَا وَ فَخْرٌ فِی اَلْآخِرَه»: فقر در دنیا خواری است و در آخرت، افتخار (ارشادالقلوب، ج ۱: ۱۹۴) هر دو از پیامبر (ص) که بر اهیمت و ارزش فقر در دنیا و آخرت تأکید دارند و یا حدیث: «کَثْرَةُ اَلْمَالِ تُفْسِدُ اَلْقُلُوبَ وَ تُنْشِئُ اَلذُّنُوبَ»: مال زیاد دل‌ها را فاسد می‌کند و بر گناهان انسان می‌افزاید (عیون الحکم و المواعظ، ج ۱: ۳۹۰) از امام علی(ع) که بر ارتباط گناه و غنا تأکید دارد.

وجود سنت یادشده تا سالیان سال به فقرا این اعتماد را می‌داد که فقر آنها نه‌تنها نباید باعث سرشکستگی‌شان باشد، بلکه می‌توانند آن را مایهٔ مفاخره قرار دهند. اما

جهان مدرن به‌شکلی جدّی این باورها را به چالش کشید و در برابر آن روایت‌های جدیدی را از این قرار رواج داد: ۱- پولدارها از فقرا مفیدترند. ۲- بین موقعیت مالی افراد و میزان شایستگی آنان ارتباطی مستقیم وجود دارد. ۳- فقرا فاسد و گناه‌کارند و فقرشان نشان‌دهندهٔ حماقت آنان است. این روایت‌های جدید در جهانی که رقابت برای کسب ثروت و امکانات تبدیل به ارزش شده بود، باعث ایجاد این ایده در افراد می‌شد که اگر درمقایسه با دیگران رفاه و امکانات کمتری دارند، این نقصان برخاسته از ضعف آنان است و معادله‌ای که درنهایت شکل‌دهندهٔ اضطراب منزلت در افراد فقیر می‌شد.

همانگونه‌که پیش از این نیز اشاره شد، روایت «کتاب خَم» به دو برههٔ زمانی مختلف می‌پردازد. بخش اول به وقایع زندگی راوی پیش از انقلاب و بخش دوم بعد از انقلاب. اشاره کردیم که برههٔ پیش‌ازانقلاب، مصادف بود با دورهٔ رشد فزایندهٔ قیمت نفت و به تبع آن، افزایش نقدینگی و اشاعهٔ فرهنگ مصرفی؛ چیزی که با به‌هم‌زدن معادلات سنتی مربوط به فقر و غنا، باعث رقم‌خوردن فرهنگ جدیدی در جامعه شده بود که از سویی فقر را مساوی با ناتوانی و جهل می‌دانست و از سوی دیگر ثروت و رفاه را برابر با توانایی و برتری ارزیابی می‌کرد. در این فضاست که همسر راوی به دلیل سطح پایین زندگی‌اش، راوی را شماتت می‌کند و به طرق مختلف او را برای تغییر وضعیت، تحریک می‌کند. روندی که نتیجه‌اش چیزی نیست جز تن‌دادن راوی به قواعد جهان جدید که در آن افراد «قاعدهٔ مشترکی را رعایت می‌کردند که زبان واحدی داشت. زبان واحدی که من هیچ‌وقت نتوانستم آن را یاد بگیرم. شاید چون فقط بهترین‌ها را می‌خواست. و این به نظر من هیچ فرقی با یک جنگ تمام‌عیاری که شهر و کشوری را به تلی از خاک بدل کند نداشت» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۳۵۵). همانگونه‌که راوی خود اعتراف می‌کند، نتیجهٔ گفتمان جدیدی که مطابق آن همه برای کسب بهترین‌ها در رقابت‌اند، چیزی جز تزاحم آرزوها و جدال برای برتری در این رقابت نخواهد بود: «حالا می‌دیدم که در دنیای بیرون هم جدال‌های خاصی بین بیرون‌ها در جریان است» (همان: ۱۸۷).

راوی که در آغاز بیشتر تابع روایت‌های قدیمی دربارهٔ معادلهٔ فقر و غنا بود، کمتر به بازی‌های جهان جدید تن می‌داد و با اتخاذ منشی مقتصدانه و درویشی، با دنیای درون کتاب‌هایش سرگرم بود؛ اما وقتی از سوی همسرش تحت فشار قرار می‌گیرد، به خود

نهیب می‌زند که «نکند نگاه من به زندگی ایراد دارد. چرا نمی‌خواستم با آدم‌هایی که شادی تعریفشان می‌کرد مراوده کنم؟ چون به بیرون چندان اهمیتی نمی‌دادم؟» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۱۳۸). این نهیب درونی وقتی بیشتر تقویت می‌شود که او از دیگران نیز می‌شنود که اگر بخواهد در زندگی مورد توجه و تأیید قرار گیرد، چاره‌ای جز تسلیم‌شدن در برابر قواعد تازه ندارد: «گفت: اول باید خورد، بعد فکر کرد. تو اول می‌خواهی فکر کنی، بعد اگر هم نخوردی، نخوردی، نه؟ این نمی‌شود. این مردم آدم را جدی نمی‌گیرند. اینها همیشه دوست دارند کنار یک آدم قوی بایستند. چون راه‌رفتن را بلد نیستند. باید به او تکیه کنند. حتی آویزانش بشوند. چه مردش چه زنش» (همان: ۱۲۱).

این مسائل کم‌کم راوی را به این باور می‌رساند که هم برای نجات زندگیِ در آستانهٔ فروپاشی‌اش و هم برای کسب اعتبار و توجه بیشتر باید وارد بازی‌ای شود که در آن قالب‌های ازپیش‌مشخصی، تعیین‌کنندهٔ شرایط‌اند. این اعتراف او که «با گوشت و پوستم فهمیدم که قالب زندگی قبل از من ریخته شده و باید قواعدی را که از قبل برایمان نوشته‌اند اجرا کنم، بی‌آنکه صدایم دربیاید» (همان: ۳۴۹)، نشان‌دهندهٔ ورود او به موقعیت جدیدی است که طی آن به اجبار «نقش مردی را بازی می‌کرد که مثل کوه درمقابل هر سیل و توفانی ایستاده بود» (همان: ۳۲۰). و با وجود آنکه باور دارد این وضعیت «بازی‌ای بود که آدم‌ها برای خودشان ساخته بودند» (همان: ۳۱۶)، تسلیم‌شدنش به موقعیت جدید را اینگونه توجیه می‌کند که «باید باور کنم که همیشه این‌طور بوده است؛ هرکسی آرام‌آرام شبیه دیگران شده است» (همان: ۱۴).

اگرچه بعدها در گفت‌وگویی که میان راوی و شخصیتی به نام «اشتری» درمی‌گیرد، در عکس‌العمل به این ادعای آقای اشتری که همهٔ آدم‌ها «دوست دارند خوب زندگی کنند. چیزهای خوب داشته باشند» (همان: ۳۵۴)، این فرض به‌ظاهر بی‌نقص را به چالش می‌کشد و می‌گوید: «ممکن است کسانی باشند که نه بهترین‌جا برایشان اهمیتی داشته باشد، نه آیندهٔ خوب» (همان). و البته جواب اشتری در این چالش قابل تأمل است؛ چراکه نشان‌دهندهٔ غلبهٔ منطق جهان جدید در باب فقر و غناست: «اشتری حرفم را برید، گفت: چطور ممکن است آدم به بهترین‌جا و آیندهٔ خوب پشت پا بزند... آخر این حرفی که من

می‌زنم چیزی نیست که آدم‌ها انتخابش نکنند. هیچ آدمی نمی‌تواند انتخابش نکند. چه انتخابی؟ انتخابی درکار نیست. مثل این می‌ماند که آدم نخواهد جسم سالمی داشته باشد. یعنی مثلاً از من بخواهند بین سلامتی و بیماری یکی را انتخاب کنم. من به عقل آن کسی که این را از من بخواهد شک می‌کنم... مگر ممکن است؟» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۳۵۴).

اسنابیسم

یکی از مهم‌ترین مسائلی که دوباتن ذیل موضوع اضطراب منزلت به آن می‌پردازد، مفهوم «اسنابی‌گری» و گروه «اسناب‌ها»ست. دوباتن این مفهوم را برای معرفی گروه خاص و البته بزرگی از افراد جوامع امروزی به کار می‌گیرد که قائل‌اند میان ردهٔ اجتماعی افراد و ارزش انسانی آن‌ها ارتباطی وثیق وجود دارد. اصلی‌ترین علاقهٔ اعضای این گروه «قدرت است و ازاین‌رو هم‌زمان با تغییر در توزیع قدرت، به صورت طبیعی و بی‌درنگ، ابژهٔ تحسین اینان نیز تغییر می‌کند» (دوباتن، ۱۳۹۸: ۷۸). اسنوب‌ها که ظاهراً علاقهٔ زایدالوصفی به شهرت و موفقیت افراد دارند و دون‌پایگی دیگران برای‌شان آزاردهنده و تحمل‌ناپذیر است، در انتخاب ابژه‌های دوستی و توجه، معیارهایی دارند که بیشتر آنها مأخوذ از چهارچوب‌هایی است که رسانه‌ها تعیین می‌کنند. یک اسناب، افراد ارزشمند براساس معیارهایش را مرجع خود قرار می‌دهد و «به دنبال این است که خود را به گروه مرجع نزدیک کند و به آن شبیه شود» (بابک معین، ۱۳۹۶: ۲۰۴)؛ چراکه «او موقعیت افراد گروه مرجع را برتر و فراتر از خود می‌داند» (رضایی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۳۲). رفتار اسناب‌ها به دلیل آنکه ارزش‌های درونی و ذاتی افراد را نادیده می‌گیرند، در اغلب اوقات آزاردهنده می‌شود؛ چراکه توجه آنها بیشتر به مظاهر شناخته‌شده و معیارهای بیرونی موفقیت معطوف است و کافی است که این دست‌آوردهای بیرونی در فردِ موردِ توجه، به هر دلیلی از دست برود تا این گروه او را رها کنند و گِرد دیگری جمع شوند.

راوی «کتاب خَم» که به تعبیر خودش، چندان به «بیرون» اهمیت نمی‌دهد (سیف‌الدینی، ۱۳۹۸: ۱۳۸) و علاقه دارد اوقاتش را در خلوت کتابخانه‌اش سپری کند، به دلیل مسائلی که پیش‌ازاین بدان پرداختیم، که در رأس آنها القائات همسرش قرار دارد، مجبور می‌شود از علایقش دست بکشد و بیشتر به «بیرون» توجه کند؛ غافل از اینکه

«وقتی خود را به جماعت وابسته می‌کنیم، نخستین گام را در مسیری لغزنده برمی‌داریم تا روح خود را از دست بدهیم» (کوئن، ۱۴۰۰: ۷۹). یکی از اصلی‌ترین موضوعاتی که او را در این تغییر آزار می‌دهد، شبیه‌شدنش به افرادی است که دوست دارند «کنار اسم‌ورسم‌دارها زندگی کنند... پیش آدم‌هایی که دیده می‌شدند. و به خاطر همین دیده‌شدن‌ها بود که به همدیگر شباهت داشتند. شباهت به یک مأمن می‌مانست. کسانی هم که آن جای امن را ترجیح می‌دادند به شباهت پناه می‌بردند» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۶۱). راوی این وضعیت خاص را حاصل بی‌توجهی به درون و حقیقت ذاتی افراد و تمرکز بر تظاهرهای بیرونی می‌داند؛ تظاهرهایی که مقبولیت یا عدم مقبولیت‌شان درگرو معیارهایی است که دیگران تعیین می‌کنند. راوی بعدها وقتی رفتار همسرش را مرور می‌کند، اصلی‌ترین مشکل او را همین توجه بیش‌از اندازه به بیرون و تلاش برای دیده‌شدن ارزیابی می‌کند: «یادم آمد که دوست داشت با آدم‌های متشخص معاشرت کند. نه، اول یادم آمد که او آدمی از جنس بیرون بود. دوست داشت دیده بشود. دوست داشت خانه و امکاناتی داشته باشد که بتواند در مقابل آدم‌های متشخص ابراز وجود کند» (همان: ۴۱۰). و خود را شماتت می‌کند چرا برای نجات همسرش از شر اسناب‌ها که «همیشه دوست دارند کنار یک آدم قوی بایستند... حتی آویزانش بشوند» (همان: ۱۲۱)، کاری نکرده و به‌عکس، خود او نیز برای جلب توجه و مهر شادی، تسلیم خواسته‌های «بیرونی‌ها» شده است؛ «خواسته‌هایی که با تن‌دادن به آنها خشنودی دیگران فراهم می‌شد» (همان: ۱۳). راوی از این تسلیم‌شدن و تن‌دادن با تعبیر فاحشگی یاد می‌کند و با مرور تجربهٔ یکی از قهرمانان رمان «جنایت و مکافات» داستایوفسکی با خود می‌گوید: «من هم همان حس سونیا را دارم. جامعه وادارش کرد فاحشگی کند. فاحشگی کرد» (همان: ۱۴۲-۱۴۱).

راه‌کارهای طرح‌شده در داستان برای رهایی از اضطراب منزلت

فلسفه

یکی از راه‌های پیشنهادی دوباتن برای رهایی فرد از اضطراب منزلت در جهان جدید، پناه‌بردن به دامن آموزه‌های فلسفی است. آموزه‌هایی که با فرایادآوردن این اصل

مهم که ذهن دیگران بسیار حقیرتر از آن است که محملی برای تعیین خوشبختی یا سیاه‌بختی ما باشد، باعث روئین‌تنی فرد در برابر معیارها و چهارچوب‌هایی می‌شود که بیشتر القائات رسانه‌ها و رفتارهای اسناب‌ها تعیین‌کنندهٔ آنهاست. حقیقتی که باور به آن باعث پشت‌کردن فرد به تمامی آن چیزهایی است که افکار عمومی به‌عنوان درست و نادرست به خورد ما می‌دهند. دوباتن به ما توصیه می‌کند که برای رهایی از بسیاری اضطراب‌های بی‌مورد، باید ابزار فلسفه را به‌مثابه میانجی‌ای میان القائات عالم بیرون و باورهای شخصی‌مان از درست‌ونادرست قرار دهیم. به باور او «فلسفه عاملی نو و واسط در رابطهٔ بین نظر شخصی و نظر دیگران وارد کرد. این عامل را می‌توان به‌شکل جعبه‌ای تصویرسازی کرد که تمام ادراک عمومی از یک فرد، چه مثبت و چه منفی، اول به‌منظور ارزیابی در آنجا انباشته می‌شود و از آنجا با نیروی مضاعف (درصورت درست‌بودن) یا برعکس (در صورت نادرست‌بودن) بدون آنکه آسیبی وارد کند، با خنده یا شانه‌بالاانداختنی باد هوا می‌شوند» (دوباتن، ۱۳۹۸: ۱۱۰). شاید همین نگاه به فلسفه است که دوباتن را بر آن داشته تا در اثر ممتاز دیگری با عنوان «تسلی‌بخشی‌های فلسفه» یا استناد به آثار شش‌تن از فلاسفهٔ بزرگ جهان یعنی سقراط، سنکا، اپیکور، مونتنی، شوپنهاور و نیچه تلاش کند تا راه‌حل‌هایی کاربردی برای دغدغه‌های روزمرهٔ مخاطبان امروزی ارائه نماید. این اثر در شش‌بخش مجزا به شش موضوع مهم محبوبیت، فقر، ناکامی، نابسندگی، دلشکستگی و سختی به‌عنوان معضلات اساسی انسان مدرن پرداخته است و در هر بخش با طرح آموزه‌های فیلسوفان یادشده، در پی آن بوده است تا فلسفه را از دانشی انتزاعی به روشی کاربردی در مسیر بهبود زندگی انسان مدرن مبدّل سازد. (ر.ک: همان، ۱۳۹۰).

در «کتاب خَم» این آموزه‌های فلسفی در قالب گفت‌وگوهایی که میان راوی و شخصیت مجدالدین که به‌شکلی نقش استاد و راهنما را ایفا می‌کند، نمایان است. مجدالدین در یکی از گفت‌وگوهایش، بر اهمیت برداشت شخصی فرد در تعیین معیارهای آسودگی و فلاکت تأکید می‌ورزد و خاطرنشان می‌کند که این برداشت‌ها نمی‌توانند در برخورد و تعامل با دیگران یا در سطحی وسیع‌تر، در تعاملات جمعی کارآیی داشته باشند: «گفته بود تو می‌توانی موج باشی، می‌توانی نباشی. در مورد خودت

می‌توانی تصمیم بگیری. اما با تعریف خودت از آسودگی نمی‌توانی در مورد آسودگی دیگران قضاوت کنی. همان‌طورکه آدم نمی‌تواند با تعریف خودش از فلاکت در مورد فلاکت دیگران قضاوت کند» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۶۲).

نضج اندیشه‌های فلسفی که برخی از آن‌ها حاصل تأملات شخصی راوی است و برخی دیگر تحت تأثیر آموزه‌های مجدالدین شکل گرفته، باعث می‌شود راوی به‌تدریج خود را از سیطرهٔ ایده‌های جهان بیرون خلاص کند و به این باور برسد که «زندگی یعنی بتوانی نفس بکشی، آن‌طورکه دلت می‌خواهد» (همان: ۳۱۶). ازهمین‌روست که در بخش‌های پایانی «بی‌اعتنا به همهٔ نقش‌ها» (همان: ۳۱۷) و الگوهای جامعه، به دارایی خود پشت می‌کند و رؤیای آزادی را می‌بیند: «شب خواب زینال را دیدم. بزرگ شده بود اما با صدای بچگی‌اش گریه می‌کرد. گفتم که چرا گریه می‌کند؟ گفت که کفترش را آزاد کرده. پرسیدم که چرا آزادش کرده، آن پرنده که به پرواز نکردن عادت کرده بود. گفت که هیچ پرنده‌ای به پروازنکردن عادت نمی‌کند... صبح که از خواب بیدار شدم، احساس بی‌میلی‌ای که همیشه به دارایی‌ام داشتم، شدت گرفته بود. طوری‌که حتی وقتی به در و دیوار و اثاث خانه نگاه کردم، خودم را مثل کسی می‌دیدم که داشت به شیئی بیگانه نگاه می‌کرد. تصمیم گرفتم از دفتر ساختمانی جدا بشوم، همهٔ دارایی‌ام را به مهندس علمداری و یعقوب قدیری بسپارم تا بفروشند» (همان: ۴۴۱-۴۴۰). این رؤیای خاص و اثرگذار بعدها با ایده‌ای فلسفی همراه می‌شود که مرور آن نه‌تنها برای راوی بلکه برای همهٔ انسان‌ها می‌تواند راه‌گشا باشد: «دلم می‌خواست می‌توانستم به آدم‌ها بگویم که راه من را هم جزء راه‌هایی ببینند که وجود دارد. چون من وجود دارم. دلم می‌خواست به آنها بگویم که هیچ‌کس صاحب هیچ‌چیز نیست. دلم می‌خواست بگویم طوری به آینده فکر کنیم که ما را نترساند، پیری ما را نترساند، تنهایی ما را نترساند، چون ترس از همین‌هاست که زندگی را هم برای خودمان و هم برای دیگران دشوار می‌کند» (همان: ۴۴۴).

هنر

دوباتن در ادامهٔ مباحث خود درخصوص معرفی و تشریح راه‌کارهای غلبه بر اضطراب منزلت، به هنر اشاره می‌کند. آثار هنری و ادبی در قالب‌های مختلف از رمان، شعر و فیلم‌نامه گرفته تا نقاشی و موسیقی و ... علاوه بر ایجاد امکان بروز هیجانات و افکار

سرکوب‌شده، «موجب اصلاح شناختی و بینشی نیز می‌گردد» (مقدسی و منشئی، ۱۳۹۴: ۱۲۶). ازهمین‌رو انواع هنرها می‌توانند بر آمادگی ذهنی انسان مدرن برای رویارویی با القائات جهان مدرن درخصوص معیارها و الگوهای منزلت اثر بگذارند و «شیوه‌های منزلت‌دهی به انسان‌ها در جامعه را به چالش بکشند» (دوباتن، ۱۳۹۸: ۱۲۲). او در ادامه به دو نوع کلی «تراژدی» و «کمدی» و شیوه‌های تأثیر آنها در به‌چالش‌کشیدن الگوهای منزلت‌بخشی اشاره می‌کند و نمونه‌های برگزیده‌ای از این‌دست آثار را نیز نقل و نقد می‌کند. البته نباید از این نکته غافل بود که آثار هنری از این منظر بیشتر به‌عنوان قالب‌هایی برای عرضهٔ تفکرات فلسفی و آموزه‌های مذهبی تلقی می‌شوند که دوباتن آنها را در جای خود مورد بررسی قرار داده است.

در «کتاب خَم»، آثار ادبی به‌عنوان یکی از گریزگاه‌های اصلی شخصیت راوی از چهارچوب‌های خشک دنیای مادی تلقی می‌شود. راوی داستان بارها به علاقه‌اش نسبت‌به کتاب و کتاب‌خوانی اشاره می‌کند و هرزمان که عرصه را بر خود تنگ می‌بیند، ترجیح می‌دهد به زیرزمین خانهٔ اول و طبقهٔ بالایی خانهٔ دومش مراجعه کند و سوار بر بال خیال در سرزمین کتاب‌هایش گم شود: «نمی‌دانم چطور به سراغ کتاب رفتم و چطور فهمیدم که کتاب می‌تواند تنهایی‌ام را پر کند و من را با خودش به دنیاهای دیگری که شبیه دنیای خودم بود و نبود ببرد» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۲۲۶). او ترجیح می‌دهد به‌جای غرقه‌شدن در غوغای جهان واقعیت به سکوت درون کتاب‌هایش پناه ببرد و جالب اینجاست که در ذهنش جای این سکوت و غوغا را با یکدیگر جابه‌جا می‌کند: «هربار که از خواندن کتابی خسته می‌شدم و آن را برای رفع خستگی کنار می‌گذاشتم، با سکوتی عظیم و کرکننده مواجه می‌شدم. در دنیای اطرافم از سروصداهای توی کتاب‌ها اثری نبود» (همان: ۲۴۲).

توجه به ادبیات و هنر در «کتاب خَم» تنها منحصر به مطالعهٔ آثار ادبی نیست؛ بلکه تحوّل شخصیتی راوی او را در دو برههٔ مختلف به وادی نوشتن سوق می‌دهد. در برههٔ اول که به دورهٔ نقاهت او بعد از تصادف رانندگی اختصاص دارد، راوی تلاش می‌کند با تقویت پاهای تخیّلش، سکون پاهای آسیب‌دیده را جبران کند (همان: ۱۵) و به قول خودش با این کار «انگار بخواهم جریان کسالت‌بار زندگی توی اتاق و آن وضعیت

یکنواخت را از بین ببرم و ضعف روحی‌ام را با یک زندگی دیگر تقویت کنم» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۲۳). برههٔ دوم نویسندگی راوی زمانی آغاز می‌شود که دوست تازه‌یافته‌اش در ایتالیا، بعد از شنیدن گناه بزرگش در زمینهٔ فروش کتاب‌های خطی، او را به نوشتن اعتراف‌نامه برمی‌انگیزد: «از طریق نوشتن است که می‌توانی به آرامش برسی. حتماً می‌پرسی چطور؟ من می‌گویم با اعتراف. با اعتراف و ابراز شرمندگی. یعنی درواقع، آدم از این‌طریق عذرخواهی می‌کند؛ هم از دیگران، هم از روح خودش... آن نوشته سندی است که وجدان متلاطم را آرام می‌کند» (همان: ۴۵۴).

آموزه‌های مذهبی (مرگ)

باورهای مذهبی یکی از راه‌کارهای پیشنهادی دوباتن برای مواجهه با اضطراب منزلت است. شکی نیست که بیشتر آموزه‌های مذهبی می‌توانند از طریق تغییر جهت نگاه فرد مؤمن از زمین به آسمان یا به تعبیر صحیح‌تر از خَلق به سوی خالق، باعث ایجاد آرامش و زدودن عوامل اضطراب شوند؛ اما دوباتن بیش از هر مسئله‌ای بر موضوع مرگ و مواجههٔ منطقی با آن به‌مثابه عاملی اثرگذار در راستای مقابله با اضطراب منزلت تأکید می‌ورزد. توجه به مرگ و فناپذیری انسان، می‌تواند نقشی اساسی در تغییر اولویت‌های افراد داشته باشد. اینکه همه روزی شکار مرگ خواهند شد، می‌تواند القاکنندهٔ این اصل باشد که اهمیت‌قائل‌شدن برای بسیاری از معیارهای ارزیابی این‌جهانی، تناسبی با فرصت اندک انسان برای لذت‌بردن از زندگی ندارد. از سوی دیگر اندیشیدن به این حقیقتِ گریزناپذیر که مرگ میان فرادستان و فرودستان فرقی قائل نمی‌شود و بهرهٔ نهایی انسان از جهان چیزی بیش از مشتی خاک نیست، می‌تواند بسیار آرامش‌بخش باشد. درمجموع می‌توان گفت اندیشیدن یه مرگ، با القای بی‌اهمیتی نسبی جهان و دغدغه‌های بسیارش، می‌تواند در غلبه بر اضطراب، و داشتن زندگی اصیل اثرگذار باشد. هایدگر، فیلسوف دوران‌ساز، «مرگ‌اندیشی را مختص دازاین اصیل دانسته و زندگی اصیل را معنادار می‌داند. او اندیشهٔ مرگ را نیرویی برای گسست از پوچی روزمرگی و معناداری زندگی به شمار می‌آورد» (عسگری یزدی و میرزایی، ۱۳۹۷: ۲۵).

در «کتاب خَم» نیز شواهد متعددی مبنی بر توجه به آموزهٔ مرگ در راستای کاستن از توجه به مسائل مادی به‌عنوان یکی از جلوه‌ها و معیارهای منزلت به چشم می‌آید. به

عنوان نمونه، در بخشی از داستان که همسر راوی او را با آدم‌های «اسم‌ورسم‌دار» مقایسه می‌کند، راوی با پیش‌کشیدن مسئلهٔ فناپذیری نوع انسان بر او نهیب می‌زند که «شادی! شادی! شادی! باور کن آدم‌های اسم‌ورسم‌دار هم می‌میرند. باور کن مرگ اسم و رسم نمی‌شناسد» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۵۸). اما ظاهراً این شگرد چندان به کار راوی نمی‌آید چراکه شادی از هر چیزی که یادآور مرگ و مرگ‌آگاهی است، رویگردان است و برعکس دوست دارد همسرش برای او از زندگی بگوید: «من برای شادی از مرگ می‌گفتم. او اصرار داشت برایش از زندگی بگویم» (همان: ۷۲). راوی خود در بخشی از نوشته‌هایش اعتراف می‌کند که این‌حجم از زندگی‌خواهی شادی برایش قابل درک و هضم نبوده و چون می‌داند که مرگ‌آگاهی می‌تواند از طریق تحقیر نفس افراد، آنان را رام و مطیع سازد، در برابر اصرار همسرش برای توجه به زندگی، مصرّانه از مرگ می‌گفته است: «او مصرانه از من می‌خواست برایش از زندگی بگویم. زندگی. زندگی. زندگی. و من نمی‌توانستم. چون آن نوع زندگی را برایش نمی‌خواستم. پس باید اسیرش می‌کردم؛ حقیرش می‌کردم؛ رام و مطیعش می‌کردم. فکر مرگ انسان را اسیر می‌کرد؛ حقیر می‌کرد؛ رام و مطیع می‌کرد» (همان: ۷۳).

بوهمیا

دوباتن در ادامهٔ مباحث خود، از تفکر و سبک زندگی بوهمیایی به‌عنوان راه‌کار دیگری برای رهایی افراد از اضطراب منزلت یاد می‌کند. عنوان «بوهمیا» به گروهی اطلاق می‌گردد که با سبک زندگی خاصشان در چند دههٔ اخیر نگاه‌ها را به خود معطوف کرده‌اند. این گروه «خیلی در قیدوبند پول نبودند؛ خلق‌وخوی مالیخولیایی داشتند؛ بیشتر طرفدار هنر و احساس بودند تا کسب‌وکار و موفقیت مالی» (دوباتن، ۱۳۹۸: ۲۲۷). از ویژگی‌های عمدهٔ فکری بوهمیایی‌ها می‌توان به بی‌توجهی‌شان به معیارهای شایسته‌سالاری مبتنی بر مسائل اقتصادی، ترجیح فقر برخاسته از پیگیری رؤیاهای شخصی بر هدردادن زندگی در پای شغل‌های بیزارکننده، اعتقاد به بی‌اعتبار بودن ارزش‌گذاری‌های این‌جهانی، باور به این اصل که اساساً کنترل دنیا همواره در دست احمق‌هاست و پیگیری رؤیای جهانی آزاد از دیکتاتوری عقلانیت، عقاید عامه و ابتذال، اشاره کرد.

علاقه به سبک زندگی و آموزه‌های تفکر بوهمیایی در «کتاب خَم» به‌خوبی مشهود است. شخصیت راوی از همان آغاز تمایل ویژه‌ای به زندگی درویشانه دارد. او تنهایی و عزلت را بر مصاحبت با دیگران ترجیح می‌دهد: «هرچه بیشتر با دوستان معاشرت می‌کردم، تنهایی و خلوتم به نظرم خواستنی‌تر می‌شد» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۱۴). نسبت به هیچ‌چیز احساس مالکیت نمی‌کند: «هیچ‌وقت این احساس را نداشتم که مالک چیزی هستم. من مالک چیزی نبودم. مالک هیچ‌چیز» (همان: ۴۴۴) و از «گردش زمین به دور شر و شکم و شرمگاه» (همان: ۸۲) هاج‌وواج می‌ماند. همین ویژگی‌هاست که ناخواسته او را به سوی دوستی با پیرمرد وارسته‌ای به نام «مجدالدین» سوق می‌دهد. مجدالدین انسان خاصی است. «او هم تنها بود. آدم پیر و تنهایی که افکارش باعث آوارگی‌اش شده بود. از این خانه به آن خانه» (همان: ۲۳۲). راوی که نمی‌داند کدام واقعیت اینگونه مجدالدین را «زیرورو کرده بود که دائم از اینجا به آنجا رفته بود و باز می‌رفت» (همان:۴۲۴)، با دیدن پیرمرد حس کرده بود که «چهره‌ای از جنس خلوتش» (همان: ۱۴) یافته است، ازهمین‌رو در هر بزنگاهی که احساس درماندگی و ناتوانی می‌کند با خود می‌گوید: «باید به دیدن مجدالدین می‌رفتم. نه، باید به او پناه می‌بردم؛ مثل کسی که بخواهد از غوغای بیرون به آرامش درون پناه ببرد» (همان: ۳۲۷). حتی اگر با توجه به معیارهای جهانی که شادی برای او ساخته است، مجدالدین جزء گروه آدم‌های «اسم‌ورسم‌دار» نگنجد: «می‌دیدم که خود من هم او را آدم اسم‌ورسم‌داری نمی‌بینم... اما باز در هر فرصتی مصاحبت با او را به هر کار دیگری ترجیح می‌دادم. مثل او می‌خواستم بخوانم. مثل او می‌خواستم بنویسم» (همان: ۶۲).

اگرچه در ظاهر اینگونه به نظر می‌رسد که زندگی کولی‌وار مجدالدین، باعث سلب آرامش از او شده است؛ اما راوی می‌داند که او به بهای ازدست‌دان این آسایش بیرونی، درون آرامی دارد و ازهمین‌روست که آرزو می‌کند کاش می‌توانست مانند او باشد: «نه خانه‌ای برای خودش دارد و نه زندگی درست‌وحسابی. نمی‌توانست صاحب خانه‌ای باشد؟ نمی‌توانست در رفاه و آسایش زندگی کند؟ آسودگی‌اش را با چه چیزی تاخت زده بود؟ این را قبلاً یک‌بار طور دیگری از او پرسیده بودم؛ طوری که نرنجد. گفته بود آسودگی من

عدم من است!... بعد لبخند زده بود و گفته بود: من آسوده‌ام» (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۶۲). همین مسئله باعث می‌شود که در یکی از شب‌های سخت زندگی‌اش، زمانی‌که شادی برای فشارآوردن به او خانه را ترک کرده است، تجربهٔ یک‌شب زیستن بوهمیایی را از سرمی‌گذراند و این تجربه نه‌تنها برایش آزاردهنده به نظر نمی‌رسد؛ بلکه یکی از مهم‌ترین درس‌های زندگی را برای او به ارمغان دارد: «برای مراسمِ جشن کارتنی پیدا کردم و پهنش کردم روی یک پلهٔ سرد و رویش دراز کشیدم. آن‌شب فهمیدم که هیچ‌چیز این دنیا ارزش این را ندارد که به خاطرش انسانی را ناراحت کنند» (همان: ۸۲-۸۱).

درنهایت امر نیز راوی «کتاب خَم»، تحت تأثیر مجدالدین و تجربه‌های خاصی که از سر می‌گذراند، زندگی مطابق اصول زیست بوهمیایی را بر آسایش و امکانات مادی‌اش ترجیح می‌دهد و تصمیم می‌گیرد، رها از هر قید و بندی «خود بودن» را تجربه کند: «دلم می‌خواست خودم باشم. دلم می‌خواست روی خطی راست راه بروم... دلم می‌خواست به آنها بگویم که هیچ‌کس صاحب هیچ‌چیز نیست. دلم می‌خواست بگویم طوری به آینده فکر کنیم که ما را نترساند، پیری ما را نترساند، تنهایی ما را نترساند، چون ترس از همین‌هاست که زندگی را هم برای خودمان و هم برای دیگران دشوار می‌کند» (همان: ۴۴۴).

توجه به این نکته ضروری است که اگرچه در این بخش از نوشتار سبک درویشانهٔ زندگی شخصیت مجدالدین، ذیل مفهوم بوهمیا مورد تحلیل قرار گرفته است؛ اما شکی در این نیست که این شیوهٔ زیست در سنت ایرانی- اسلامی نیز دارای دیرینه‌ای چشم‌گیر است و طبیعتاً مجدالدین بیش از هر چیزی متأثر از همین سنت دیرپا بوده است.

نتیجه‌گیری

جهان مدرن در کنار موهبت‌های بسیارش برای نوع انسان، پدیدآورندهٔ موقعیت‌های خاصی است که باعث ایجاد ناآرامی‌های روانی و اضطراب‌های آزاردهنده است. اضطراب‌هایی که بیشتر آنها حاصل پیشرفت‌های مادی، رشد تکنولوژی‌های اطلاع‌رسانی و به‌هم‌خوردن ملاک‌های سنتی ارزشیابی است. شکل‌گیری و توسعهٔ ایده‌هایی نظیر شایسته‌سالاری، تساوی ظاهری افراد در دست‌یابی به منابع ثروت و آسایش مادی،

قدرت‌یافتن و اثرگذاری گروه‌هایی که معیار ارزشمندی افراد را در موقعیت مادی آنها خلاصه می‌کنند و در یک کلام شکل‌گیری نظام نوین ارزشیابی، باعث ایجاد نوع خاصی از اضطراب شده است که می‌تواند زندگی افراد را با چالش‌های جدی ویران‌کننده همراه سازد. آلن دوباتن از این حالت، با عنوان «اضطراب منزلت» یاد می‌کند و برای آن نشانه‌ها، عوامل و البته راه‌کارهایی برای چیرگی برمی‌شمارد.

بررسی سرگذشت و وقایع زندگی این شخصیت نشان می‌دهد راوی «کتاب خَم» از همان ابتدا با اضطراب‌های عمده‌ای مواجه است که مهم‌ترین آنها، ترس از موقعیت و عملکرد به‌عنوان یک همسر، ترس از توانایی انجام وظایف پدری و درنهایت اضطراب برخاسته از مشارکت در فروش غیرقانونی نسخ خطی است. که البته هیچ‌کدام از این سه، جزء مصادیق اضطراب منزلت محسوب نمی‌شوند؛ اما دغدغه‌های راوی برای ایفای مناسب نقش‌های همسری و پدری، ناخواسته او را به سوی تجربهٔ ترس‌هایی که ذیل اضطراب منزلت می‌گنجند، سوق می‌دهد. به‌ویژه آنکه همسر راوی به‌شدت دچار اضطراب منزلت است و این مشکل او به راوی نیز سرایت می‌کند.

بررسی محتوای «کتاب خَم» نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که مسائلی همچون پیشرفت‌های مادی و جلوه‌های آن، تغییر معیارهای شایسته‌سالاری و جایگزینی روایت‌های قدیمی درباب فقر و غنا با روایت‌های جدید که قائل به برتری ثروت و برخورداری از منابع مادی بر فقر و قناعت بودند و همچنین رشد جمعیت اسناب‌ها که دل در گرو ثروتمندان داشتند و ثروت را برابر با منزلت اجتماعی قلمداد می‌کردند، مسیری را پیش پای راوی می‌گذارند که انتهای آن سقوط اخلاقی اوست. در نیمهٔ دوم داستان که راوی پی به اشتباه و غفلت خود می‌برد، تلاش می‌کند گذشتهٔ پراشتباهش را جبران نماید. تلاشی که انجام آن با یاری‌گرفتن از هنر نویسندگی، تمرکز بر موضوع مرگ به‌عنوان یکی از آموزه‌های معنوی اثرگذار و درنهایت توجه به آموزه‌های فکری و عملی سبک زندگی بوهمیایی، امکان‌پذیر می‌شود.

درکل می‌توان ادعا کرد علیرضا سیف‌الدینی با ظرافت و نکته‌سنجی ویژه، نظریهٔ «اضطراب منزلت» را با تمامی وجوه و زوایای آن طی روایت «کتاب خَم»، بازنمایی کرده است؛ به‌شکلی که هم‌نوا با چهارچوب الگوی ارائه‌شده از سوی آلن دوباتن، بیشتر عناوین

ذکر شده از سوی این اندیشمند درباب خاستگاه‌های این نوع اضطراب، اعـم از پیشـرفت مادی، شایسته‌سالاری و اسنابیسم و هچنین راه‌های غلبه بر این اضطراب نظیـر فلسـفه، هنر، مذهب و بوهمیا، به روش‌های مختلف در متن داستان بازتاب یافته‌اند.

منابع

بابک معین، مرتضی (۱۳۹۶) ابعاد گمشدهٔ معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک، تهران، علمی و فرهنگی.

پی‌یر، ماری (۱۳۸۵) «درباب سرگذشت اضطراب»، ترجمهٔ زهرا وثوقی، نشریهٔ سمرقند، شمارهٔ ۱۳ و ۱۴، صص ۲۵-۳۴.

دوباتن، آلن (۱۳۹۰) تسلی‌بخشی‌های فلسفه، ترجمهٔ عرفان ثابتی، تهران، ققنوس.

--------- (۱۳۹۷) آرامش، ترجمهٔ محمد کریمی، تهران، کتاب‌سرای نیک.

--------- (۱۳۹۸) اضطراب منزلت، ترجمهٔ شقایق نظرزاده، تهران، فرمهر.

دیلمی، حسن‌بن‌محمد (۱۳۹۷) ارشادالقلوب، ترجمهٔ صادق حسن‌زاده، قم، آل علی.

رضایی، رؤیا، محمدامیر مشهدی و حمیدرضا شعیری (۱۳۹۸) «بررسی سبک زندگی نیمایوشیج در نامه‌های او»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ ۲۴، شمارهٔ ۱، صص ۱۱۹-۱۴۷.

سیف‌الدینی، علیرضا (۱۳۹۹) کتاب خم، تهران، نیماژ.

عسگری یزدی، علی و مسعود میرزایی (۱۳۹۷) «مرگ‌اندیشی و معنای زندگی در هایدگر»، فلسفهٔ دین، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۱، صص ۲۵-۴۹.

کافی‌الدین، ابی‌الحسن علی لیثی (۱۳۷۷) عیون الحکم و المواعظ، قم، مؤسسهٔ فرهنگی دارالحدیث.

کوئن، دارل (۱۴۰۰) سرشت شر، ترجمهٔ بهار رهادوست، تهران، نشر هنوز.

گرجی، مصطفی (۱۳۸۸) «انواع ادبی و اضطراب‌های بشری با توجه به آرای پل تیلیش»، فصلنامهٔ نقد ادبی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۶، صص ۱۸۵-۱۹۸.

---------- (۱۳۹۹) «بررسی و تحلیل رمان ره‌ش با توجه به دیدگاه‌های آلن دوباتن (اضطراب موقعیت)»، ادبیات پارسی معاصر، سال ۱۰، شمارهٔ ۲، صص ۳۲۹-۳۵۳.

مجلسی، محمدباقر (۱۳۸۴) بحارالانوار، تهران، مکتبه الاسلامیه.

مرادی، ایوب و سارا چالاک (۱۴۰۱) «اصول و شیوه‌های نگارش نقد روان‌شناسانه با استفاده از رویکرد روان‌شناسی شناختی»، دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۲۵-۱.

مقدسی، ریحانه و غلامرضا منشئی (۱۳۹۴) «مقایسهٔ اثربخشی گروه‌درمانی وجودی با هنردرمانی گروهی بر کاهش اضطراب هستی‌شناسانه»، پژوهش‌های روان‌شناسی بالینی، سال ۵، شمارهٔ ۲، ۱۲۲-۱۳۵.

یالوم، اروین (۱۳۹۷) روان‌درمانی اگزیستانسیال، ترجمهٔ سپیده حبیب، تهران، نشرنی.

یدالله‌زاده طبری، ناصرعلی (۱۳۷۹) «درآمدهای نفتی و بیماری هلندی، تحولات ساختاری اقتصاد ایران طی دهه‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰»، اطلاعات سیاسی و اقتصادی، شمارهٔ ۱۵۳ و ۱۵۴، صص ۲۰۶-۲۲۲.

هومر، شان (۱۳۸۸) ژاک لاکان، ترجمهٔ محمدعلی جعفری و ابراهیم طاهایی، تهران، ققنوس.