بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره شصت و پنجم، تابستان ۱۴۰۱

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

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

هیئت تحریریه

دکتر داود اسپرهم، استـاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر منوچهر اکبری، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر حجابی قرلانغیچ، استاد دانشگاه آنکارا
دکتر سید محمد اکرم شاه، استاد دانشگاه پنجاب پاکستان
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهین پناهی، استـاد دانشگاه الزهرا (س)
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگـاه تهـران
دکتر محمد تقوی، استـاد دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر علی محمدی خراسانی، استاد دانشگاه تاجیکستان
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر مجتبی منشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر زهرا پارساپور، دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر احمد رضی، استاد دانشگاه گیلان
دکتر سیدمصطفی موسوی راد، دانشیار دانشگاه تهران
دکتر محمدناصر ره‌یاب، استاد دانشگاه هرات
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- 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 ۱۳۱۶-۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲-۶۶۴۹۷۵۶۱ 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

✍ **مقایسهٔ خَمریّات «ابونُواس اهوازی» و ساقی‌نامهٔ «پرتوی شیرازی» (از خاک تا افلاک)** ۱

مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب/ فرزاد فرزی

✍ **تحلیل گفتمان معنامبنایانهٔ آموزش زبان و ادبیات فارسی برای گسترش دیپلماسی فرهنگی (مطالعه موردی: ترکمنستان، ازبکستان و گرجستان)** ۳۳

سهیلا رضایی‌مهر/ عباسعلی وفایی/ داوود اسپرهم/ غلامرضا مستعلی پارسا

✍ **بازشناخت احوال عرفانی و شیطانی به روایت «ترزا آویلایی» و «مولوی»** ۶۳

بخشعلی قنبری

✍ **امکان‌سنجی کاربرد نشانه‌های زبان حرکت دست مردم کرمان در هنر** ۸۵

زهرا موسوی خامنه/ مژگان درانی

✍ **مقایسهٔ وجوه شیءوارگی در رمان‌های «خانه ادریسی‌ها» و «سرگذشت ندیمه»** ۱۱۳

بهزاد پورقریب

✍ **دو تأویل از یک شعر: «کک‌کی»** ۱۴۱

فاطمه راکعی

داوران این شماره

دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)

دکتر حسینعلی قبادی/ استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر محمودرضا اسفندیار/ دانشیار دانشگاه آزاد واحد یادگار امام خمینی(ره) شهرری

دکتر طاهره ایشانی/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر سهیلا صلاحی‌مقدم/ دانشیاردانشگاه الزهرا(س)

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

دکتر عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس

دکتر حسین یزدانی احمدآبادی/ دانشیار دانشگاه پیام نور

دکتر سید حمیدرضا رئوف/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

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

دکتر سید محسن علوی‌پور/ استادیارپژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

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

دکتر غزال مهاجری‌زاده/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر الهام ایزدی/ دانش‌آموختهٔ دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه بوعلی سینا

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و پنجم، تابستان ۱۴۰۱: ۳۱-۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

مقایسهٔ خَمریّات «ابونُواس اهوازی» و ساقی‌نامهٔ «پرتوی شیرازی» (از خاک تا افلاک)

مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب*
فرزاد فرزی**

چکیده

ساقی‌نامه و خَمریه‌سرایی، یکی از انواع برجسته شعر غنایی است. بسیاری از شاعران و عارفان، اشعار خود را بر پایهٔ مضامین و مفاهیم اشعار خمری سروده‌اند و بعضاً بین تصاویر خاکی تا افلاکی پیوند زده‌اند. بررسی تطبیقی مضامین اشعار ابونواس اهوازی (۱۳۳ه.ق-۱۹۶) و حکیم پرتوی شیرازی (۸۷۰ ه.ق- ۹۴۱)، مسئله اصلی مقالهٔ پیش روی است. این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر متون کتابخانه‌ای درصدد پاسخ به این پرسش است که تفاوت و تشابه مضامین شعری در خمریات ابونواس و ساقی‌نامهٔ حکیم پرتوی چیست؟ نتایج تحقیق نشان می‌دهد که هر دوی این آثار به لحاظ توصیفات، تشبیهات، کاربرد آلات و نغمات موسیقی و نیز واژگان میخانه‌ای بسان یکدیگر بوده‌اند، تفاوتی که در این دو به چشم می‌خورد، آن است که شراب، آلات میخانه‌ای، ساقی و پیر میکده در خمریات ابونواس، جنبهٔ ظاهری دارد؛ اما در ساقی‌نامهٔ پرتوی، فراتر از معنی ظاهری بوده، در بیان نوعی تفکر فلسفی و عرفانی است. مفهوم شراب و باده‌نوشی در خمریات ابونواس، جنبهٔ لذت‌جویی و عشرت‌طلبی و در ساقی‌نامهٔ پرتوی، جنبهٔ سُکر عرفانی و نیل به قرب الهی دارد. او به نوعی کوشیده تا با کاربرد واژگان خمری به‌ظاهر بدنام، اندیشه‌های والای عرفانی را در اشعار خود منعکس نماید.

واژه‌های کلیدی: شراب، خمریّه، ساقی‌نامه، ابونواس و پرتوی شیرازی.

---

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین- پیشوا، ایران
aliakbarzade@iauvaramin.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، ایران farzadfarzi@gmail.com

CC BY NC

مقدمه

خمریه‌سرایی و ساقی‌نامه‌سرایی در زمرهٔ ادب غنایی و از مضامین مشترک شعر فارسی و عربی است. در ادبیات فارسی در شعر شاعرانی مانند رودکی، منوچهری، فرخی سیستانی و بشّار برد تخارستانی، اشعار خمری بسیاری وجود دارد. به نظر صفا، شاید بهتر باشد که ساقی‌نامه‌های واقعی را مولود بیت‌های پراکنده و فراوان نظامی گنجه‌ای در آغاز و انجام داستان‌ها و مباحث اسکندرنامه بدانیم: «هرچند نظامی، ساقی‌نامه یا مغنی‌نامهٔ مستقلی ترتیب نداد، این سبک و انتخاب این بحر عروضی برای چنین اندیشه‌ای، انتخاب وی بوده است» (صفا، ۱۳۷۳، ج۵: ۳۳۴). البته قطعاً وصف شراب به زمانی بسیار دورتر از نظامی بازمی‌گردد، چراکه در شعر رودکی و شاعران پس از او نیز این مضمون وجود دارد (حسینی کازرونی، ۱۳۸۸: ۶۶-۶۸).

در ادبیات عرب نیز شاعران خمریه‌سرای بسیاری به چشم می‌خوانند. آنان در دوره‌های گوناگون تاریخی در این زمینه طبع‌آزمایی کرده‌اند؛ برخی از معروف‌ترین خمریه‌سرایان دورهٔ جاهلی: «ابوبصیر میمون بن قیس» (۷ ؟ ه. ق- ؟) مشهور به «اعشی قیس» یا «اعشی اکبر»، «ابو ولید حسان بن ثابت بن منذر بن حرام» (؟- ۵۴ ه. ق) مشهور به «حسان بن ثابت خزرجی» یا «ابوالحُسام». برخی از برترین شاعران خمریه‌سرا در دورهٔ راشدی و اموی: «ظالم بن عمرو بن سفیان» (۱۶ ؟ه.ق- ۶۹) مشهور به «ابو الاسود دُؤَلی»، «ابوالمالک غیاث ابن غوث بن‌الصلت» (۲۰ه.ق-۹۲) ملقب به «اخطل» و «ابوالعباس ولید بن یزید ابن عبدالملک بن مروان» (۹۰ ه.ق-۱۲۶). برخی ازخمریه‌سرایان برتر دورهٔ عباسی: «ابونواس» که خمریه‌سرایی با او به استقلال و اوج می‌رسد، «ابوالعباس عبدالله بن محمد» (۲۴۹ ه.ق-۲۹۶) معروف به «ابن معتز» و «ابوحفص شرف‌الدین عمر بن علی بن مرشد بن علی» (۵۷۶ ه.ق-۶۳۲) معروف به «ابن فارض مصری» (عبدالجلیل، ۱۳۶۳: ۲۲، ۵۳، ۶۸، ۱۱۴ و ۱۵۷) که برخی از متأخران با انگاره‌های عرفانی سروده‌اند.

در اشعار شعرای جاهلی، وصف شراب و خمر، بسیار فراوان است. آنان عموماً در تشبیب قصاید خود، چند بیتی دربارهٔ می و می‌خواری می‌آورده‌اند. الفاخوری درباره توصیف‌های عرب جاهلی از خمر می‌نویسد: «اهل جاهلیّت عموماً وقتی به وصف می

می‌پرداختند، بیشتر مقصودشان فخر و ستایش کرم و جوانمردی خود بود و در وصف خود می، جانب اجمال را می‌گرفتند و توصیفاتشان از رنگ و طعم ساغر و مستی آن در نمی‌گذشت. علاوه بر این آنها وصف می را از فنون مستقل نمی‌شمردند» (گلچین معانی، ۱۳۶۸: ۲۹۷). با وجود حرام بودن شراب و وجود آیاتی در این‌باره در دورهٔ راشدی و اموی، شراب‌نوشی به رسم جاهلیت برقرار بود. در دوران حکومت عباسی نیز مجالس باده‌گساری همچنان رواج داشت و این امر سبب شد تا بسیاری از شعرا، استعداد و طبع شعری خود را صرف سرودن اشعار خمری کنند. از دیگر سوی همواره مفهوم عرفانی شراب نیز مطمح نظر برخی از شاعران بوده است.

این پژوهش بر آن است تا یکی از زیباترین ساقی‌نامه‌های ادب فارسی -ساقی‌نامهٔ حکیم پرتوی- را از دیدگاه مفاهیم و مضامین و درون‌مایه با مشهورترین خمریهٔ ادب عرب -خمریات ابونواس- مقایسه کند. از پرسش‌های پیش روی آن است که مهم‌ترین وجوه تفاوت و تشابه مضامین شعری در خمریات ابونواس و ساقی‌نامهٔ پرتوی چیست؟ مفهوم شراب در خمریات ابونواس و ساقی‌نامهٔ پرتوی دارای کدامین تشابهات و تفاوت‌هاست؟ فرضیهٔ پژوهش حاضر آن است که مفاهیم و ترکیبات خمریه‌ها در بردارندهٔ معنای ظاهری و در نتیجه در حوزهٔ عشرت‌طلبی دنیایی قابل بررسی است، ولی در ساقی‌نامه‌ها از معنی ظاهری فراتر رفته و رنگ عرفانی یافته است.

دیوان ابونواس بارها به طبع رسیده، اما متأسفانه اشعار پرتوی به چاپ نرسیده است. البته «نسخه‌ای خطی از اشعار حکیم پرتوی شیرازی به خط عبری در کتابخانهٔ بودلیان (ش ۲۶۶۶/۴) محفوظ و میکروفیلم آن (ش ۲۹۴۶) در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران موجود است. همچنین دو نسخه از ساقی‌نامهٔ او که در تعداد ابیات متفاوتند (ش ۴۰۷۶/۲۳ و ۵۰۴۴/۳) در کتابخانهٔ ملی ملک موجود است (بنیاد دایرة المعارف اسلامی، بی‌تا، ج ۱: ۲۶۹۳). بدین ترتیب به‌ناگزیر در مقالهٔ حاضر، اشعار پرتوی از کتاب «تذکره میخانه» تألیف فخرالزمانی -که اشعار بسیاری از شاعر مورد نظر ذکر کرده- نقل شده است.

ارزش و اهمیت پژوهش حاضر به جهت جایگاه ادبی هر دو اثر مورد نظر است، زیرا فخرالزمانی، ساقی‌نامهٔ پرتوی را بهترین ساقی‌نامه در ادب فارسی دانسته و از طرف دیگر ابونواس را در سرودن خمریات در «رتبهٔ امامت» دانسته است (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۳۴).

چنان‌که گلچین معانی، مصحح تذکرهٔ پیمانه می‌گوید: «در کلام اعراب زمان جاهلیت، وصف خمر عام است. در اوایل اسلام هم مانند زمان جاهلیت، وصف خمر در شعر عام بود، لیکن در حقیقت شعرای عهد عباسیه در این فن بسیار پیشرفت کردند. رتبهٔ امامت این فن به ابونواس می‌رسد که در خمریات این‌قدر شهرت حاصل کرده که ابن قتیبه می‌گوید: و قد سبق الی معان فی الخمریات لم یأت بها غیر» (گلچین معانی، ۱۳۶۸: ۲۵-۲۸).

پیشینهٔ پژوهش

هرچند پژوهش‌های بسیاری به گونه‌ای مجزا درباره خمریات ابونواس اهوازی و ساقی‌نامهٔ پرتوی و یا مقایسهٔ شعر یکی از این دو شاعر با دیگر شاعران انجام شده، دربارهٔ موضوع مقالهٔ حاضر تاکنون تحقیقی صورت نگرفته است. برخی از آثار یادشده عبارتند از:

عبدالنبی فخرالزمانی (۱۳۴۰) در تذکرهٔ میخانه به تصحیح احمد گلچین معانی، آنچنان که رسم تذکره‌نویسان است، به ذکر و بررسی ساقی‌نامهٔ حکیم پرتوی پرداخته است. غلام‌رضا زرین‌چیان (۱۳۵۵) در مقالهٔ «ساقی‌نامه در ادب فارسی» به طور کلی به ساقی‌نامه‌های موجود در ادبیات فارسی از جمله ساقی‌نامهٔ پرتوی پرداخته است. سید محمدرضا ابن الرسول (۱۳۸۵) در مقالهٔ «مقایسهٔ خمریات عربی و فارسی (رودکی و ابونواس)»، همان‌طور که از عنوان آن آشکار است، تکیهٔ پژوهش خویش را بر شعر رودکی و ابونواس استوار کرده است. سید احمد حسینی کازرونی (۱۳۸۸) نیز در مقاله‌ای با عنوان «ویژگی‌های سبکی و تحلیل محتوایی خمریه‌ها و ساقی‌نامه‌ها در شعر فارسی»، پس از نگاهی به سیر تحول سبک‌شناختی شعر شاعران برجسته، به ذکر و بررسی نمونه‌هایی از ساقی‌نامه‌ها پرداخته است. اما موضوع اخیر، مطمح نظر ایشان نبوده است.

با مروری گذرا بر پژوهش‌های یادشده می‌توان دریافت که در هیچ‌یک از آنها به طور اخص به مقایسهٔ خمریات ابونواس و ساقی‌نامهٔ پرتوی پرداخته نشده است. بنابراین انجام تحقیق پیش روی، ضرور و نوآورانه به نظر می‌رسد.

روش پژوهش

این مقاله به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی از گونهٔ کیفی و هنجاری و با استناد به اشعار دو شاعر فراهم آمده است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به روش اسنادی و بر اساس مطالعهٔ کتابخانه‌ای به گونهٔ تطبیقی و ترکیبی بوده، اسناد و مدارک موجود، اعم از کتاب و مقاله که هر یک به نوعی با موضوع مورد نظر ارتباط معنایی داشته‌اند، بررسی شده است.

پردازش تحلیلی موضوع

ابونواس اهوازی

خمریات ابونواس بیانگر یکی از عالی‌ترین استعدادهای شاعرانهٔ عرب است. در شعر این دوره، وصف باده با ظهور او استقلال تازه‌ای می‌یابد. «ابونواس حسن بن هانی بن عبدالاول بن صباح، مکنّی به ابونواس، از شاعران برجستهٔ دورهٔ عباسی است. وی در یکی از روستاهای اطراف اهواز در سال ۱۴۵ ه.ق به دنیا آمد» (زرکلی، ۲۰۰۲: ۲۲۵). به همین دلیل به ابونواس اهوازی مشهور است. درباره ملیت پدرش، هانی، روایات مختلفی ذکر کرده‌اند. «بعضی او را از مردم دمشق و جزء سپاهیان مروان، آخرین خلیفهٔ عباسی و عده‌ای دیگر نیز او را ایرانی الاصل خوانده‌اند. اما مادرش، جلبان، مسلماً ایرانی است» (عبدالجلیل، ۱۳۶۳: ۱۰۳). ابونواس را در علم کلام، فلسفه، منطق و نجوم، عالم شمرده‌اند، اما شراب واقعاً عروس شعر اوست. در اینجاست که نبوغ او در نوآوری تجلّی می‌کند و او را برتر از شاعران متقدم و متأخر قرار می‌دهد. «در دیوان ابونواس و ابن‌المعتز عباسی، باب مستقلی در خمریات موجود است که دارای ۲۷۵ منظومه از ابونواس و ۱۲۵ منظومه از ابن‌المعتز می‌باشد. منظومه‌های این شعرا هرچند از لحاظ حسن شعر، بسیار مختلف است، مضامین آنها کم و بیش یکسان است؛ وصف خمر و ظروف خمر، وصف مجالس فتیان، ذکر عود و نای و غیره، مناظر طبیعی یا مصنوعی که می‌خوارگان در آنجا نشسته‌اند» (فخرالزّمانی، ۱۳۴۰: ۱۳۰).

او وصف شراب را در ادبیات عربی به عنوان یکی از ابواب شعر، استقلال می‌بخشد و شراب را آنگونه می‌ستاید، چنان‌که عابدی، معبود خود یا عاشقی، معشوق خود را. از آنجا که ابونواس، شاعری است واقع‌گرا، وقتی هم سخن از شراب می‌گوید، پای از حد

واقعیت بیرون نمی‌نهد و از پردهٔ حس فراتر نمی‌رود. از این‌رو چون به وصف آن معشوق خم‌نشین می‌پردازد، هیچ دقیقه‌ای را فرو نمی‌گذارد (عبدالجلیل، ۱۳۶۳: ۳۰۹-۳۱۰). او در دربار هارون‌الرشید، ارج و قربی دارد و هرچند مادح هارون است، با این‌همه خلیفه گاه برخی از سروده‌های شاعر را که در آنها، سخن از شراب و کنیزکان زیباروی و غلامان است، برنمی‌تابد. بنابراین شاعر بارها مورد خشم خلیفه قرار گرفته، به زندان افتاده، تازیانه می‌خورد (ابن قتیبه، ۱۹۹۹م: ۶۸۲-۶۸۴).

درست است که آغاز شعر فارسی دری از زمان رودکی یعنی نیمهٔ دوم قرن سوم و چهارم دانسته می‌شود، اما ایرانیان عرب‌سرا از قرن دوم به‌ویژه در برابر اموی‌ها به عنوان شاعران شعوبی به ظهور رسیدند. بنابراین نباید ایرانی‌تبار بودن ابونواس را از نظر دور داشت. او از شاعران برجستهٔ دورهٔ اول عباسی به شمار می‌رود. دورهٔ عباسی در تاریخ و فرهنگ عرب، دورهٔ ویژه‌ای است؛ زیرا با توجه به گستردگی حوزهٔ حکومتی عباسیان و آشنایی با ملت‌های گوناگون، در این دوره، تأثیرپذیری از فرهنگ و تمدن‌های مختلف صورت پذیرفته است. در راستای این تأثیرپذیری، ایرانیان به جهت فرهنگ غنی و پیشینهٔ کهن فرهنگی توانستند بیش از دیگر اقوام بر فرهنگ و تمدن عرب‌ها تأثیر بگذارند.

بخشی از این انتقال فرهنگی توسط وزیران، دبیران، نویسندگان و مردم عادی و بخشی دیگر توسط شاعران ایرانی‌تباری صورت گرفت که در این دوره‌ها می‌زیسته‌اند. حرکت تأثیرگذاریِ فرهنگی که از دورهٔ عباسی نخست (۱۳۲-۲۳۲ ه.ق) با شاعرانی چون ابونواس، بشاربن برد و دیگران آغاز شده بود، در دورهٔ عباسی دوم با شور و شوق بیشتری ادامه یافت. فراوانی شاعران ایرانی‌تبار، افزایش اشعار عربی و میل به تازی‌سرایی، مؤید این مطلب است. ایرانیان توانستند در فرهنگ عربی به‌خوبی نفوذ کرده، با زبان و فرهنگ خود، خواستهٔ خویش، یعنی فرهنگ ایران باستان را گسترش دهند (کریمی فرد و دیگران، ۱۳۹۴: ۳۸۰).

شاعران عرب‌سرا با رواج شیوه‌های توصیف فارسیانه، استفاده از ضرب‌المثل‌ها و پند و اندرزهای مربوط به فارسی باستان، استفاده از قالب‌های شعری فارسی مانند رباعی و مثنوی و بهره‌گیری و یادکرد عناصر آیینی و جشن‌های ایران باستان در اشعار خود کوشیدند با روحیه‌ای انعطاف‌پذیر و البته با حسی وطن‌دوستانه، نه‌تنها فرهنگ و آداب ایرانی را زنده نگاه داشته، بلکه عرب‌ها را نیز تحت تأثیر آن قرار دهند (همان: ۳۸۹).

پرتوی شیرازی

حکیم پرتوی شیرازی از شاعران ساقی‌نامه‌سرای قرن دهم است که مدتی از عمر خود را در دربار شاه اسماعیل صفوی سپری کرد. وی از شاگردان علامه جلال‌الدین دوانی بود و دانش‌های عقلی را نزد وی آموخت. «گویند که علامهٔ مذکور، مرتبهٔ پرتوی را در مقامات عرفانی می‌ستود و دربارهٔ او می‌فرمود: «ما رأیت اتم مسکنه منه و هو عندی من السالکین». ملا عبدالنبی نیز که جمع‌کنندهٔ ساقی‌نامه‌ها و واقف به طرز و شیوهٔ ساقی‌نامه‌گویان بود، ساقی‌نامهٔ او را از همه ساقی‌نامه‌ها که دیده و در میخانه نقل کرده، بهتر دانسته است» (صفا، ۱۳۷۳، ج۵: ۴۹-۵۰). بعضی شاعران به پیروی از حافظ به سرایش ساقی‌نامهٔ مستقل روی آوردند. از اوایل قرن دهم هجری، امیدی تهرانی (م. ۹۲۹) و حکیم پرتوی شیرازی (م. ۹۴۱)، نخستین کسانی هستند که ساقی‌نامه‌هایی مستقل سروده‌اند. ساقی‌نامه‌های آنان در کمال پختگی و متانت سروده شده بود و چاشنی حکمت و عرفان نیز داشت؛ در مدتی اندک اشتهار کامل یافت و بر اثر آن، رفته‌رفته ساقی‌نامه‌سرایی باب شد و به‌تدریج فزونی یافت (گلچین معانی، ۱۳۶۸: ۱۲).

به نظر فخرالزمانی، «گروهی می‌گویند که فردوسی طوسی در اول تخلص خود پرتوی می‌کرده و این ساقی‌نامه از اوست. فاما پیش محققان اخبار، این خبر مطلق ندارد و می‌گویند از بس که پرتوی، این مثنوی را خوب گفته، حمل بر شعر دانای طوس کرده‌اند. مخلص سخن اینکه ابیات ساقی‌نامه بلاشبهه از حکیم پرتوی است» (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۳۴). همو به نقل از تقی‌الدین اوحدی می‌گوید: «اشعار غرّای او درخصوص ساقی‌نامه، در کمال، نه در مرتبه‌ای است که هرکس چنان شعری تواند گفت. اکثر متأخرین در ساقی‌نامه، تتّبع طرز و روش وی کرده و می‌کنند» (همان: ۱۲۷). صفا دربارهٔ ساقی‌نامهٔ پرتوی‌گوید: «ارزش ساقی‌نامه‌اش در بسط مطالب و مضمون‌های متداول برای ساقی‌نامه‌ها و بیان احساسات متنوع شاعرانه و عارفانه در آن است» (صفا، ۱۳۷۳، ج۵: ۶۵۰).

مضامین خمریات ابونواس و ساقی‌نامهٔ پرتوی شیرازی

توصیف و مفهوم شراب

واژهٔ «خمر» در لغت‌نامه چنین تعریف شده: «(خَ) (ع اِ) شراب، می، آب انگور که

مسکر بود. باده، مُل، مدام، عقار، قهوه، قرقف، راح، ترياق، نبیذ، سویق، رحیق، بگماز، سَکَر طلاء، عصیر، حانیه، شَمول، کمیت، صهباء» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل لغت خمر) و درباره واژهٔ «شراب» آمده: «(ش َ) (ع اِ) آشامیدنی از مایعات که جویدن در آن نباشد، حلال باشد یا حرام. ج؛ اشربه، آشامیدنی، نوشیدنی، آب، مقابل طعام هر شیء رقیق که نوشیده شود. آشامیدنی و خوردنی از مایعات» (همان: ذیل لغت شراب). بدین ترتیب هر خمری قابل شُرب است، اما هر شرابی، خمر به شمار نمی‌رود. هر دو شاعر با نگاهی متفاوت به تعریف و توصیف شراب پرداخته‌اند و نام‌ها و اسامی فراوانی برای این معجون برگزیده‌اند. ابونواس گوید:

خَطَبنا إلی الدهقانِ بَعضَ بَناتهِ فَزَوّجنا مِنهُنَّ فی خِدرِه الکُبری

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۳۱)

(ترجمه: ما بعضی از دختران دهقان [شراب] را عقد کردیم و با بزرگ‌ترین آنها در سراپرده ازدواج کردیم).

مِن بِنتِ کَرمٍ فی الکَأسِ رائِحَة تَحکی لمَن نالَ مِنها ریحَ تفاحِ

(همان: ۳۲۹)

(ترجمه: هنگامی که دختر شراب در کاسه است، از آن بویی صادر می‌شود که به هر کسی برسد، برای او از بوی سیب حکایت می‌کند).

تعبیر شراب به دختر رز در میان شاعران، سابقه‌ای طولانی دارد، آنچنان که ملک‌الشعرا بهار درباره ایشان گوید: «تحریک قریحه را در شراب ناب یافته، گویی دختر رز را با دختر طبع در مزاجشان عقد خواهری و اتحاد بوده که چون یکی حاضر شود، دیگری را به محبت خود جلب می‌نماید» (بهار، ۱۳۵۵، ج۲: ۳۴۵). دیگر توصیفات خمریهٔ ابونواس عبارتند از: بنت‌العنب، بنت‌الکرم، الرحیق‌السلسبیل، روح‌الدن، عقار، صهبا و... و نیز دیگر توصیفات شراب در ساقی‌نامهٔ پرتوی: تلخ شیرین‌گوار، خوش‌گوار بسیط، آتش شرک‌سوز، تلخ طهور، شراب ریاسوز، آب آتش‌مزاج، بادهٔ لاله‌گون و... . در خمریات ابونواس با توجه به شواهد و قرینه‌های آن، منظور وی از شراب همان بادهٔ انگوری است که در شرع، نجس و نوشیدنش، حرام شده است. او هنگامی که از شراب سخن می‌راند، به‌صراحت از عیاشی، خوش‌گذرانی، منکرات و لذت‌های بی‌پایان دنیایی یاد می‌کند:

تِلـــکَ لـــذّاتی و کُنـــتُ فتـــی لَـــم اقـــل مِـــن لِـــذتٍ حَسَـــبی
طَربـــتُ اِلـــی الصـــنجِ و المزهَـــر وَ شُـــربِ المُدامـــهِ بـــالاَکبَر
و القیـــتُ عَنـــی ثیـــاب الهُـــدی وَ خضـــتُ بحـــورً مِـــنَ المنکَـــر
وَأقبلـــتُ اســـحَبُ ذیـــلَ المُجـــونِ وَأمشـــی اِلـــی القَصـــفِ فـــی مِئـــزَرِ

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۳۱)

(ترجمه: اینها لذت‌های من هستند و من نوجوانی بودم که هرگز در برابر لذتی نگفته‌ام که مرا بس. به چنگ و عود و به نوشیدن باده در ساغر گران، به طرب آمدم و جامهٔ هدایت از خود دور کردم و در دریای منکرات غرقه شدم. در حالی که دامن نوش‌خواری و عیاشی بر زمین می‌کشیدم و پوشیده در لهو و لذت می‌رفتم).

پرتوی در ابیات ذیل به توصیف شراب پرداخته، با دیدگاهی عرفانی، میان خوشهٔ انگورِ معرفت و عشق الهی با مقولهٔ جمعیت خاطر عارف، پیوندی قائل شده است:

بـــه جمعیـــت خوشـــهٔ بکـــر تـــاک که شـد وقـف دردی‌کـش سـینه‌چـاک

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۱)

و در ابیات زیر به ترتیب شراب را به «بت‌شکن» و «آب کوثرسرشت»ی تعبیر کرده است که روح از آن، بوی بهشت را درمی‌یابد:

بـــده ســـاقی آن بـــادهٔ بـــت‌شـــکن فـــرو ریـــز در جـــامم آن دُرد دن
بـــده ســـاقی آن آب کـــوثرسرشـــت کـــزو بشـــنود روح، بـــوی بهشـــت

(همان: ۱۴۱)

همو شراب را به گونه‌ای توصیف می‌کند «که دارد شرف بر رحیق بهشت» (همان: ۱۴۴)؛ زیرا عارف در پی شراب عشق الهی است و نعمت‌های بهشتی نزد او ارزشی ندارد.

پرتوی در ساقی‌نامه به صراحت اعلام می‌کند که منظور وی از شراب، بادهٔ انگوری نیست، بلکه شراب همان معرفت حق است و ساقی، ساقی‌کوثر. او می‌خواهد با نوشیدن شراب عرفانی، آن سیاهی را که از گیتی در دل وی نشسته، بزداید؛ شرابی که خودبینی را از وی دور کند. این می، خماریِ شراب انگوری را ندارد و منشأ آن، چشمهٔ کوثر بهشت است:

مـی بـی خمـار آن مـی احمـر اسـت کـه سرچشـمه‌اش سـاقی کـوثر اسـت

(همان: ۱۴۸)

آشکار است که مفهوم شراب نزد ابونواس، شراب انگوری نجس یا «امُّ الخبائث» است؛ در حالی که نزد پرتوی، جنبهٔ عرفانی دارد و این موضوع، یکی از وجوه مهم افتراق میان ساقی‌نامه‌های ادب فارسی و خمریات ادب عربی است. به نظر پرتوی، این شراب الهی، «طلسمات خاکی» را نیز فرو می‌ریزد و وجود عارف را از بند دنیایی‌ها و مادیات می‌رهاند: «بریز این طلسمات خاکی ز هم» (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۸).

از قرن پنجم با رسوخ یافتن تصوف به ادب فارسی، مفاهیم عرفانی به تمامی انواع ادبی از جمله ساقی‌نامه‌ها راه یافت (زرین‌چیان، ۱۳۵۵: ۵۸۱). نظامی در شرف‌نامه به‌صراحت بیان می‌کند که هرگز دامنِ لب به می نیالوده و مرادش از شراب، کاملاً عرفانی است:

تو پنداری ای خضر فرخنده‌پی — که از می مرا هست مقصود می
از آن می همه بی‌خودی خواستم — وزان بی‌خودی مجلس آراستم
مرا ساقی از وعدهٔ ایزدی است — صبوح از خرابی می از بی‌خودی است
وگرنه به ایزد که تا بوده‌ام — به می دامن لب نیالوده‌ام

(نظامی، ۱۳۹۳: ۶۸)

در ادبیات عرب، یکی از نمونه‌های والای شراب در مفهوم عرفانی و معنوی آن، اشعار «ابن فارض» است؛ زیرا او برترین سرایندهٔ شعر صوفیانه در ادبیات عرب به شمار می‌رود. به عنوان نمونه او در بیان شراب و مستی عرفانی چنین گوید:

وَ عِنْدِیَ مِنْها نَشْوَةٌ قَبْلَ نَشْأتی مَعی — أبَدًا تَبْقَی وَ إنْ بَلِیَ الْعَظْم

(ابن فارض، ۱۳۹۵: ۱۵۳)

(ترجمه: عشق و مستی من از شراب او، پیش از خلقت و ایجاد من است؛ و همین‌طور تا ابد باقی خواهد ماند، هرچند استخوانم بپوسد).

شراب از نظر ابونواس و پرتوی، علاوه بر توصیفات و مفاهیمی که پیش از این ذکر آن رفت، به لحاظ رنگ، بو، مزه و روشنی و نظایر آن نیز شباهت‌هایی دارد.

رنگ شراب

هر دو شاعر به سرخی شراب اشاره کرده‌اند:

فدعا بِالبزال ثمَّ و جاها — فَجَرت کالعقیقِ وَ الجُلنار

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۲۰۵)

(ترجمه: پس بزال [آهنی که خم را سوراخ می‌کند] را فراخواندند و خم شراب را سوراخ کردند. پس از آن شراب کهنه‌ای که رنگش همانند رنگ گل‌نار بود، جاری شد).

حمـــراء کَالیـــاقوتِ بـــت اســـبحها و کادَت بِکَفـی فـی الزُجاجـه أن تـدمی

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۳۶۱)

(ترجمه: شراب سرخ‌رنگی که همانند یاقوت است. آن شراب را با آب آمیختم. نزدیک بود شیشهٔ شراب در دست من تبدیل به خون شود).

پرتوی علاوه بر آنکه باده را لاله‌گون می‌شمارد، اعتقاد دارد که چنین شرابی، او را به مرز بی‌رنگی و ترک تعلقات دنیایی رهنمون خواهد شد:

رســـاند مگـــر بـــادهٔ لالـــه‌رنـــگ بـه سـرحد بـی‌رنگـی‌ام بـی‌درنـگ

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۳۲)

همو از لعل‌گونی شراب گوید:

مهـل شیشـه را بـی مـی لعـل‌رنـگ که ناگـه زنـد چـرخ بـر شیشـه سـنگ

(همان: ۱۳۳)

بـــده ســـاقی آن لعـــل رمـــانی‌ام درخشـــنده کـــن ز آن بدخشـــانی‌ام

(همان: ۱۴۵)

بوی شراب

بر اساس سنن ادب فارسی، شراب دارای بویی چون بوی مشک است. سوای آنکه ادبیات عرب و فارسی در تصویرآفرینی و تعابیر دارای مشترکات بسیاری است، درباره تصویرآفرینی‌های شاعرانهٔ ابونواس می‌بایست به این نکته نیز توجه کرد که او شاعری ایرانی‌تبار است که در محیط‌های عربی رشد یافته، سرچشمه و خاستگاه بسیاری از توصیف‌های باده‌سرایی او در بن‌مایه‌های فرهنگ و تمدن ایرانی ریشه دارد (ضیف، ۲۰۱۴: ۲۲۰).

ابونواس شراب را این‌چنین مشک‌بو به تصویر می‌کشد: «أتی بِها قَهوة کَالمِسک صافیَّة» (ابونواس، ۱۹۸۰: ۲۳) (ترجمه: شرابی را که مانند مشک خالص است، برای من بیاور). و نیز:

صَـهباء صـافیَّـة تجـدیک نَکهتهـا تَـنفس المِسـک، ملطوخـاً بتفّـاح

(همان: ۱۰۴)

(ترجمه: شراب سرخ‌رنگی که بوی آن را همانند بوی مشک آمیخته به بوی سیب می‌یابی).

فَإذا ما الکؤوسُ دارت عَلینا قَذَفت فی أنوفنا بِالعَبیر

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۲۲۹)

(ترجمه: پس هنگامی که کاسه‌های شراب را دور داد بر ما، در دماغ‌های ما بوی عبیر افکند).

در شعر ذیل، پرتوی علاوه بر اشاره به مشک‌بویی شراب، به عهد الست نیز تلمیح دارد:

فَإذا ما الکؤوسُ دارت عَلینا قَذَفت فی أنوفنا بِالعَبیر

(همان: ۲۲۹)

به پیمان پیمانهٔ مشک‌بو به عهدی که بستم به دست سبو

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۹)

او در جای دیگر شراب را عنبرین می‌خواند: «بده ساقی آن جام عنبرسرشت» (همان: ۱۴۴).

آتشین‌مزاجی شراب

مُعتقة حَمراءُ وَقدتُها جَمرُ وَ نَکهَتُها مِسکٌ وَ طَلعَتُها تِبرُ

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۲۰۹)

(ترجمه: شرابی سرخ‌رنگ که درخشش آن، آتش، بوی آن، مشک و شکل و ظاهر آن، زر است).

پرتوی شراب را «بی‌غش سینه‌سوز» (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۹) می‌خواند.

مزهٔ شراب

شراب نزد هر دو شاعر به قول حافظ، «تلخوش» و تلخ‌مزه توصیف شده است. ابونواس گوید:

کَأن عقبی طعمها صَبر وَ علی البدیهة، مزة الطعم

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۳۳۴)

(ترجمه: طعم آخر آن شراب به بوی صبر [گیاهی تلخ‌مزه] مانند است و مـزهٔ اول آن شراب، ترش‌مزه).

پرتوی نیز با بیانی پارادوکس‌گونه به تلخی و شیرین‌گواری شراب اشاره دارد:

بـــده ســـاقی آن تلـــخ شـــیرین‌گـــوار کـــه دارد بـــه او جـــان شـــیرین قـــرار

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۴)

روشنی شراب

هِـــیَ الشَّـــمسُ إلا أنَّ لِلشَـــمسِ وَقـــدَه وَ قهوَتُنـــا فـــی کُـــلِّ حُســـنٍ تَفوقُهـــا

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۷۱)

(ترجمه: شراب، خورشید است، جز اینکه خورشید برافروخته شده است، در حالی که شراب ما در تمام نیکویی‌ها بر خورشید برتری دارد).

عُقـــاراً کَـــأنَّ البَـــرقَ فـــی لَمَعانِهـــا تَجَلّـــی لِأبصـــارٍ، فَکـــادَت بـــهِ تعمـــی

(همان: ۳۳)

(ترجمه: پس نزدیک بود که چشم‌ها را کور کند، شرابی که گویی برقی است کـه بـا لمعه‌ها و تابش‌هایی در برابر چشم‌ها آشکار و نمایان می‌شود).

و الشّـــمسُ تَطلَـــعُ مِـــن جِـــدارِ زُجاجِهـــا وَ تَغیـــبُ حـــینَ تَغیـــبُ فـــی الأبـــدانِ

(همان: ۴۰۶)

(ترجمه: شراب، خورشیدی است که از دیواره‌های جـام شیشـه‌ای طلـوع مـی‌کنـد و غایب می‌شود [غروب می‌کند] هنگامی که در بدن‌ها غیب می‌شود).

پرتوی شراب را اینگونه پرفروغ به تصویر می‌کشد: «که سازد فروغش شـب تیـره روز» (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۷) و نیز به روشنی شراب سوگند می‌خورد و گوید:

بـــه نـــوری کـــه رخشـــان ز ســـاغر بـــود بـــه نـــاری کـــه در تـــاک مضـــمر بـــود

(همان: ۱۴۹)

شراب زدایندهٔ غم‌ها و ایجاد لذت بی‌خبری

هر دو شاعر با رویکردی متفـاوت، شـراب را موجـب زدودن انـدوه مـی‌شـمارند و در بحبوحهٔ اندوه‌ها و ناملایمات روزگار، گویی شراب، مفرّی برای ایشـان بـه شـمار مـی‌رود. ابونواس از رنج‌های زندگی به شراب انگوری پناه می‌برد (ابن الرسول، ۱۳۸۵: ۱۰۹). او گوید:

إذا خَطَــرَت فیــکَ الهُمــومُ فَــداوِها بکَأسِــکَ حَتّــی لاتَکــونَ هُمــومُ

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۳۴۱)

(ترجمه: هنگامی که غم‌ها در اندرون تو گام نهادند، پس برای اینکه غم‌ها نباشند، به وسیلهٔ کاسهٔ شرابت، خود را مداوا کن).

نِعــمَ سِــلاحُ الفَتــی المُــدامُ، إذا ســاوَرَهُ الهَــمُّ، أم بــهِ جمحــا

(همان: ۱۰۰)

(ترجمه: بهترین سلاح جوان‌مرد، شراب است، هنگامی‌که غم‌ها یا سرگشتگی‌ها به او هجوم آوردند).

مــا وَجَــدَ النــاسُ وَمــا جَرَّبــوا لِلهَــمِّ شَــیئاً مِثلَهــا مَــدفَعا

(همان: ۳۴۵)

(ترجمه: مردم، چیزی همانند شراب برای دفع کردن اندوه نیافتند و تجربه نکردند).

پرتوی نیز از اندوه و غم‌های دنیایی به شراب عرفانی پناه می‌برد:

بــده مــی کــه طومــار غــم طــی کــنم دمــی پیــک اندیشــه را پــی کــنم

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۱)

همو در توصیف شراب گوید: «که این است افسردگان را علاج» (همان: ۱۴۵) و آشکار است که افسرده در مفهوم عرفانی، آن عارفی است که دچار قبض عرفانی گشته و واردات الهی برای مدتی از او سلب شده، بر آیینهٔ قلب او نمی‌تابد؛ حال با نوشیدن شراب عشق و جذبهٔ الهی، این قبض، مبدل به بسط شده و گویی افسردگان یخزده شفا یافته از گرما و شور شراب عرفانی، زندگی دوباره می‌یابند. نیز او در خطاب به ساقی گوید: «بیا ساقی آزادی‌ام ده ز غم» (همان: ۱۴۴).

از دیگر سوی ابونواس اهوازی بر آن است که هوشیاری و عالم صحو، زیان بزرگی است؛ زیرا اگر آدمی شراب بنوشد، گذشت زمان را حس نمی‌کند:

فعــیشُ الفَتــی فــی سُــکرةٍ بعــد سُــکرة فَــإن طــالَ هــذا عِنــدَهُ، قَصُــرَ الــدهرُ

وَ مــا الغَــبنُ إلّــا أن ترانــیَ صــاحیاً؛ و مــاالعیش إلّــا أن یُتِعتعنــی السّــکرُ

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۳۱۲)

(ترجمه: زندگی انسان در یک مستی پس از مستی دیگر است. اگر چنین چیزی ادامه پیدا کرد، روزگارش کوتاه می‌شود [زمان را حس نمی‌کند]. زیان نیست مگر تو مرا هشیار بیابی [هشیار بودن زیان است]. غنیمتی نیست، مگر ببینی که مستی مرا تلوتلو می‌دهد).

در ابیات زیر از ساقی‌نامهٔ پرتوی نیز آشکارا عالم مستی و بی‌خودی را بر عالم صحو و هوشیاری برمی‌گزیند و می‌خواهد با نوشیدن شراب از دنیا گذر کند:

چو در عالم هوش نبود سکون　　من و عالم بی‌خودی و جنون
دهم همچو چشم سیه‌مست یار　　سر و کار خود را به مستی قرار

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۲۹)

او با دیدگاهی کاملاً فلسفی و عرفانی، مستی را برمی‌گزیند، زیرا در علم بی‌خودی، حجاب‌های کفر و ایمان فرومی‌افتد و این خود عالم خلسهٔ عرفانی و مسیر عشق الهی است:

به مستی ز دنیا و دین وارهم　　که هر دو چو کوهند سدّ رهم
سوی عالم بی‌خودی کن گذر　　که از کفر و ایمان نماند اثر

(همان)

شراب نیرو بخش، جان‌فزا و شهامت‌بخش

دارَت، فَأحیَت، غَیر مَذمومَةٍ　　نفوسَ حَسراها وَ أنضائها

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۱۲)

(ترجمه: کاسهٔ شراب دور خورد و جان‌هایی را که از عشق لاغر و رنجور بودند، بدون سرزنش و کراهتی زنده کرد).

تُکسبُ شرّابها سُروراً　　فما یُراعونَ بِاهتمامِ

(همان: ۳۴۶)

(ترجمه: نوشندگان آن شراب به وسیلهٔ آن شادمانی را به دست می‌آورند. پس از هیچ‌چیزی نمی‌ترسند و هیچ‌چیز را مهم نمی‌شمارند).

پرتوی شراب را آنچنان نیروبخش می‌شمارد که می‌توان پس از نوشیدن آن بر افلاک تاخت و همچون حضرت پیامبر(ص) به معراج رفت:

بده ساقی آن آب نیروبخش　　که تازم به میدان افلاک رخش

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۳)

همو نیروبخشی شراب عرفانی را این‌چنین با اغراق و مبالغه بیان می‌دارد:

و گـر تـر کنـد شـیر از ایـن بـاده کـام　　زنـد بـر زمـین گـاو گـردون خـرام
وگـر پشّـه گـردد از ایـن بـاده مسـت　　کنـد پیـل را در تـه پـای پسـت

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۳)

شراب، داروی شفابخش

ابونواس با بیانی پارادوکس‌گونه، شراب را توأمان درد و درمان می‌شمارد:

دَع عَنـکَ لَـومی فَـانَّ اللَـومَ إغـراءُ　　وَ داوِنـی بِـالَّتی کانَـت هِـیَ الـداءُ

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۹)

(ترجمه: ملامت کردن مرا رها کن، زیرا ملامت مرا وسوسه می‌کند و مرا مداوا کن با آنچه که درد است).

پرتوی در خطاب به ساقی گوید: «دوا کن به مـی جـان معلـول را» (فخرالزمـانی، ۱۳۴۰: ۱۴۶) و نیز شرابی طلب می‌کند: «که از دل غرض شوید، از تن مرض» (همان: ۱۴۳).

شراب، در ستیز با زهد و ریاکاری

زاهد چنان‌که از معنی لغوی آن برمی‌آید، مظهر کنـاره‌گیـری از دنیـا و تـرک لـذات دنیوی است؛ اما از دیگر سوی، نماد ریاکاری و دین‌فروشی نیز به شمار می‌رود. بنـابراین چنین زاهدی از شخصیت‌های منفی در خمریات ابونواس اهـوازی و سـاقی‌نامـهٔ پرتـوی است. در شعر ابونـواس بـه دوری از هـم‌نشـینی زاهـد اشـاره شـده و معتقـد اسـت کـه هم‌نشینی و مصاحبت با زاهد، اندیشـه را مغشـوش مـی‌کنـد. بـه همـین دلیـل چونـان ملامتیه، زهد را به بهای لهو و لعب و باده‌گساری می‌فروشد:

لاتَصـحَبَنَّ أخـا نُسـکٍ، وَ إن نَسَـکا　　وَ إن فَتَکـتَ، فَکُـن حَربـاً لِمَـن فَتَکـا

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۲۸۷)

(ترجمه: اگر زاهد، زهد ورزید، با او هم‌نشینی و مصـاحبت نکـن، زیـرا اندیشـهٔ تـو را مغشوش می‌کند و با هر شراب‌نوشی که در کار شراب‌نوشی، پرده‌دری می‌کنـد و آشـکارا شراب می‌نوشد، هم‌نشینی کن).

و شَـرَیتُ الفَتـکَ بِـالثَمَنِ الـرَبیحِ　　وَ بِعـتُ النُسـکَ بِالقَصـفِ النَجـیحِ

(همان: ۱۱۰)

(ترجمه: بی‌بندوباری و لاابالی‌گری را با قیمت و بهای سودآوری خریدم و زهد را به بهای لهو و لعب و باده‌گساری به‌درستی فروختم).

ابونواس، مخالف ریاکاری است و آن را به دور از خصلت‌های خود می‌داند؛ زیرا پنهان‌کاری و ریاکاری در عالم مستی وجود ندارد. او گوید:

وادع التستّر و الریّاء فما هُما مِن شانیه!

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۴۲۴)

(ترجمه: پوشیدگی، پنهان‌کاری و ریاکاری را رها کن. پس این دو از خصلت‌های من نیست [در شأن من نیست]).

درباره منفور بودن شخصیت زاهد باید گفت که عیب او در پارسایی‌اش نیست، زیرا اغلب شعرا، خود پارسایی و پارسا بودن را می‌ستایند؛ بلکه عیب در پارسانمایی اوست و مراد هر دو شاعر از زاهد، مؤمن یا پارسای یک‌دل نیست، بلکه شخصیتی است زهدفروش و جلوه‌فروش، خودخواه، خودبین، مغرور، دین به دنیا فروش، اهل ریا و تزویر و نفاق. پرتوی، شراب را اینگونه توصیف می‌کند: «که زاهدفریب است و داناپسند» (همان: ۱۴۲). همو از دلایل شراب‌نوشی را مبارزه با ریاکاری می‌داند، زیرا شراب، ریاسوز است و آدمی را از ریاکاری نجات می‌دهد:

می از نقش هستی کند ساده‌ام رهاند ز رنگ ریا باده‌ام

شرابم کند از ریا صاف و بس شراب، آتش است و ریا، خار و خس

شراب ریاسوز هستی‌گداز گدا را ز شاهان کند بی‌نیاز

(همان: ۱۳۹)

می‌گساری و اغتنام فرصت

غنیمت شمردن دم نیز از مضامین مشترک میان دو شاعر است. از این‌روی هر دو، فصل بهار را فرصتی برای می‌گساری دانسته‌اند. ابونواس این‌چنین به شراب‌خواری در وقت صبح و نیز فصل بهار اشاره می‌کند:

اِشرب عَلی الوردِ فی نیسان، مُصطحباً مِن خَمرِ قُطربل حمراء کَالکاذی

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۱۵۷)

(ترجمه: در نیسان [فروردین و اردیبهشت] روی گل شراب بنوش و صبوحی کن از

شراب قُطرَبل که در سرخی همانند گل کاذی است).

«صبوح» به معنای شراب صبحگاهی است و برخی بر آنند که «صبوح» معرّب «سبوی» است که البته این بحث در مجال پژوهش حاضر نمی‌گنجد (ملایی، ۱۳۹۸: ۲۰۹). نکتهٔ دیگر بیت، کلمهٔ «ورد» است که علاوه بر معنای واژگانی آن اشاره دارد به مراسم باستانی «شادگلی» یا «شاذگلی» که در موسمِ گل همراه با گل‌افشانی و پای‌کوبی و دست‌افشانی برگزار می‌شده است (طباطبایی، ۱۳۹۸: ۲۱۴-۲۲۰). این مراسم باستانی مربوط به ایران کهن بوده است. پیش از این نیز اشاره شد که شاعران ایرانی‌تبارِ عرب‌سرا به خاطر وطن‌دوستی، بسیاری از عناصر فرهنگی ایران را در اشعار خود خاطرنشان کرده‌اند و بدین ترتیب در انتقال آن به فرهنگ عربی کوشیده‌اند. در شعر بالا نیز جشن باستانی یادشده که هنگام بهار اجرا می‌شده، مطمح نظرِ ابونواس اهوازی است.

فَانفِ الوِقارَ عنِ المُجونِ بِقَهوَةٍ حَمراءَ خالطَ لونها أِقمارُ

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۲۲۷)

(ترجمه: پس از سنگینی و وقار دور شو و با نوشیدن شراب سرخ‌رنگ که رنگ سبز یا سفید کدری با آن آمیخته شده، به دیوانگی و رندی روی بیاور).

همو گاهی آنگونه به اغتنام فرصت اشاره دارد که توصیه می‌کند تا روشن شدن سپیده‌های صبح، شراب بنوش: «فَاِشرَب فَقد لاحَ التباشیرُ» (همان: ۱۵۸). همچنین او از باده‌نوشی مدام و بهره‌گیری از شراب صبحگاهان و شبانگاهان این‌چنین یاد می‌کند:

أحی لی یا صاحِ روحی بِغبوقٍ، وَ صبوحِ

(همان: ۱۱۸)

(ترجمه: ای ساقی، روح مرا به وسیلهٔ شراب شبانگاهی و صبحگاهی زنده کن).

پرتوی در ساقی‌نامه نه‌تنها فرصت را غنیمت دانسته، بلکه هدف از اغتنام آن را با توصیفی خیام‌گونه در نکوهش جهان، بیان ناپایداری عمر و ستیز با دژخیمان دنیا چنین شرح می‌دهد:

غنیمت شمر پنج‌روزه حیات که دنیا نبخشد بقا و ثبات

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۲)

نیز گوید:

مهـــل کاســـه را بـــی مـــیِ دردنـــاک که خواهـد شـدن کاسـه در زیـر خـاک
کدو پر کـن از مـی کـه ایـن چـرخ پیـر کـــدویت کنـــد آخـــر آمـــاج تیـــر
(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۳۳)

برای رهایی از این دنیای دون می‌بایست دم را غنیمت شمرده، به عالم سُکر عرفـانی پناه برد و پیوسته چون گل در بهاران، کاسهٔ شراب حقیقت در کف داشت، چون دنیـا را ثبات و بقایی نیست:

چـــو گـــل از کـــف منـــه جـــام مُـــل کـــه فصـــل بهـــار آمـــد و وقـــت گـــل
کـــه تـــا هـــی زنـــی در ریـــاض بقـــا نـــه گـــل بـــرگ دارد نـــه بلبـــل نـــوا
(همان: ۱۳۳)

بنابراین در باور پرتوی، هدف از اغتنام فرصت آن است که نباید بر هسـتی بـی‌ثبـات این دنیا تکیه کرد. آدمی باید تا مهلت حیات او به سر نرسیده، بـه «نقـد وقـت» خـویش بیندیشد و آن را دریابد. البته حتماً می‌بایست به معنای عرفانی «وقت» کـه واردی اسـت الهی توجه کرد. از آنجا که دل بریدن از دنیا و وابستگی به عقبی را از نوع نقد بـه نسـیه می‌دانند، غم خوردن را شایسته نمی‌دانند. پس حکیم بر آن است که آدمی باید از تمـام لحظه‌های عمر، بهره‌های معنوی بجوید؛ زیرا به قول شبلی، «وقـت عـارف چـون روزگـار بهار است؛ می‌غرَد و ابر می‌بارد و برق می‌سوزد و بـاد مـی‌وزد و شـکوفه و مرغـان بانـگ می‌کنند» (استعلامی، ۱۳۶۶: ۶۳۲).

همراهی می‌گساری با موسیقی و آوازخوانی

بین شعر و موسیقی، پیوند ویژه‌ای برقرار است؛ زیرا موسیقی بـدون شـعر، گیرایـی و شادابی لازم را ندارد. ارزش تلفیقی ایـن دو هنـر گـران‌بهـا و تأثیرگـذاری آن بـر کسـی پوشیده نیست. یکی دیگر از ویژگی‌ها و مضامین مشترک خمریات ابونواس و ساقی‌نامـهٔ پرتوی، به کار بردن نام آلات و سازهای موسیقی و اشاره به آوازخوانی است. باده‌گسـاری همراه با موسیقی و آوازخوانی، جزء جدایی‌ناپـذیر مجـالس مـی‌گسـاری بـوده اسـت. در تعاریف ساقی‌نامه آمده است: «که شاعر ساقی و مغنی را مخاطب قرار می‌دهـد و از آنـان می‌خواهد که باده‌ای در کار کنند و سرودی ساز دهنـد» (شمیسـا، ۱۳۸۴: ۲۴۳). چنـان‌کـه ابونواس گوید:

وَلاتَشـــرَب بِـــلا طَـــرَبٍ وَ لَهـــو فَـــإِنَّ الخَیـــلَ تَشـــرَبُ بِالصَـــفیرِ

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۲۲۱)

(ترجمه: و شراب را بدون شادی و رقص و آواز و موسیقی ننوش. همانا اسبان نیز آب را با صدای سوت می نوشند).

فَلَـــیسَ الشُـــربُ إِلّـــا بِـــالمَلاهی وَ فـــی الحَرَکـــاتِ مِـــن بَـــمٍّ وَ زیـــرِ

(همان: ۲۲۱)

(ترجمه: پس نوشیدن لذتی ندارد، جز با رقص و آواز و حرکات زیر و بم موسیقی [ساز]).

با توجه به اینکه «ساقی‌نامه» و «مغنی‌نامه» در کنار یکدیگر و گاه حتی در مفهومی مترادف به کار می‌روند، در ساقی‌نامه پرتوی نیز نام آلات و سازهای موسیقی به‌وفور یافت می‌شود؛ انواع سازها، آهنگ‌ها، پرده‌ها، دستگاه‌ها و اصطلاحات خاص موسیقی. در نمونهٔ ذیل، او از نغمه‌سرا می‌خواهد تا با آوازش، شب تار او را به روز بدل سازد و دل افسرده و غمگین او را شفا بخشد:

مغنـــی شـــبی را بـــه مـــا روز کـــن شـــب تـــار مـــا را تـــو نـــوروز کـــن

ســـر انگشـــت مســـتانه بـــر پـــرده زن صـــفیری بـــه دل‌هـــای افســـرده زن

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۷)

او در ادامه از مغنی می‌خواهد که «بکش پنبهٔ غفلت از گوش من» (همان). این پنبهٔ غفلت از معنویات و عشق عرفانی است که می‌بایست از گوش جان شاعر به در شود. سپس او در خطاب به مغنی، نتیجهٔ نغمه‌سرایی را ایجاد شور و شوق عرفانی بیان می‌دارد: «رگ مردهٔ ما به جنبش در آر» (همان: ۱۴۸). پرتوی برخلاف ابونواس نه‌تنها به ذکر نام آلات موسیقی اکتفا نکرده، بلکه آنها را آنچنان دارای تقدس می‌داند که اینگونه به یکایک سازها سوگند می‌خورد: «به هنجار بربط»، «به رگ‌های نالان» قانون، «به نقش و نگار دف پوست‌پوش»، «به طنبور رسوای پرده‌نشین»، «به آن نغمهٔ دلخراش حزین» (بربط)، «به سِر دل نی» و «به سرهنگی و سرگرانیِ عود» (همان: ۱۴۹).

آلات شراب‌نوشی

شراب‌نوشی با آداب و البته آلات و لوازم خاصی چون خُم، قدح، ابریق، جام، سبو و

نظایر آن همراه بوده که این موارد در شعر هر دو شاعر مشهود است. ابونواس اهوازی گوید:

فـی قَعـر أجـوف، ذی سـاقٍ بِـلا قَـدَم نیطَـت بـدَنٌ عَظـیمِ الـبَطنِ هَـدّار

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۱۹۵)

(ترجمه: شراب را در خمی گذاشت که دارای شکم بزرگی است و دسته دارد، ولی پایه ندارد. شراب در این خمِ دارندهٔ شکم بزرگ مصون شد، در حالی که صدای قل‌قل [هدیر] آن می‌آمد).

وَهـاتِ فغَنَّنـی بَیتَـی نُصَـیبٍ فقَـد وافـانِیَ القـدَحُ المُـدارُ

(همان: ۲۰۳)

(ترجمه: پس قدح شراب را بیاور و بیتی از ابیات مرا بخوان، زیرا قدح شرابی که در حال دور زدن بود، به من رسید).

قَـد بـاتَ یَسـقینیَ دِریـاقـة سـالت مـنَ اِلـإبریقِ

(همان: ۳۲۷)

(ترجمه: ساقی پیوسته به من شرابی می‌نوشاند که همانند پادزهر است. این شراب از ابریق [آفتابه] در جام ریخته شده).

پرتوی، باده را در معنای عرفانی آن «بادهٔ بت‌شکن» (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۱) می‌شمارد؛ زیرا می‌بایست بت وجود آدمی را ویران سازد تا به حقیقت روح الهی نایل گردد. آنگاه از جام به عنوان آلات باده‌نوشی یاد می‌کند: «فرو ریز در جامم آن دُرد دن» (همان). همو خود را مرید شراب و آلات باده‌نوشی می‌داند و به رسم مریدی و مرادی بر دست و پای آنان بوسه می‌نهد:

مریـد مـی و جـام بـاش و سـبو گهی دست این بوس و گه پای او

(همان: ۱۴۳)

نیز گوید:

چـو گشـتی خرابـاتی و مـی‌پرسـت مـده چـون سـبو دامـن خـم ز دسـت

(همان: ۱۴۴)

توصیف ساقی

دهخدا، واژهٔ ساقی را چنین معنا کرده است: «آب‌ده، آب‌دهنده، ج؛ سُقات، شراب‌دار،

پیاله‌گردان، باده‌ده، شراب‌ده، می‌گسار. آنکه شراب به حریفان پیماید. آنکه می در ساغر حریفان درافکند. غلامان خوب‌روی که در بزم‌ها می به حریفان می‌پیمودند. یکی از کارهای مهم و معتبر درگاه سلاطین این بود که پیاله به دست پادشاه دهند. این مطلب برحسب رسوم اهالی مشرق‌زمین است که پیاله بر سفره نمی‌گذاردند، بلکه به دست گرفته، می‌گردانیدند و ساقیان را در خانهٔ پادشاه، رئیسی بود» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل لغت ساقی). سجادی در فرهنگ اصطلاحات و تعاریف عرفانی دربارهٔ ساقی آورده است: «در ادبیات عرفانی بر معانی متعدد اطلاق شده است؛ گاه کنایه از فیاض مطلق است و گاه بر ساقی کوثر اطلاق شده و به استعاره از آن، مرشد کامل نیز اراده کرده‌اند. همچنین گفته‌اند که مراد از ساقی، ذات به اعتبار حب ظهور و اظهار است» (سجادی، ۱۳۷۰: ذیل لغت ساقی). بدین ترتیب ساقی در زبان رمزآمیز عرفان به معنی پیر، انسان کامل، شیخ و مرشد روحانی است که به مریدان، درس عشق و معرفت و طریق مستی و از خویش رستن را می‌آموزد و یا به معنی حق که محبوب و معشوق سالکان و عارفان است و فیض و عنایات او و جلوه‌ای از جمال وصف‌ناپذیر او کافی است که با سالکان عاشق آن کند که خم‌خانه‌های شراب، چنان نتواند کرد (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۳۴۷).

از آنجا که شراب را وسیله‌ای برای زدودن غم و زایل کردن موقت عقل و آگاهی دانسته‌اند، ساقی نیز کسی است که با پیمودن شراب به باده‌پیمایان، آنان را مست می‌کند تا در ناهشیاری حاصل از مستی، غم دنیا را به فراموشی بسپارند و سرخوش شوند. در خمریات ابونواس، ساقی همان زیبارویی است که در میخانه شراب پیموده، آن را برای باده‌گساران به ارمغان می‌آورد. ساقی بر اساس سنن ادبی، پُرناز و زیباروی است. چنان‌که ابونواس در وصف زیبایی و کرشمهٔ ساقی می‌گوید:

بِکَفِّ أغَنَّ، مختَضَبٍ بَنانا مذالِ الصَدغِ، مَضفورِ القَرونِ

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۳۷۷)

(ترجمه: در دست ساقی [شراب است] که با ناز در دماغ حرف می‌زند و انگشتان خود را حنا نهاده و گیسوان او دراز و موهای او بافته است).

تحکی لَنا الجُلنارَ وَجنَتَه إذا علاها تَوَرُّدُ الخَجَلِ

(همان: ۳۱۵)

(ترجمه: رخسار و گونه‌های او برای ما از گل‌نار حکایت می‌کند [گونه‌هایش همانند گل‌نار است]، هنگامی که خجالت می‌کشد و گونه‌هایش قرمز می‌شود).

مِن کفِّ ظَبیٍ ناعِمٍ غنجٍ، بمقلتِهِ حوَر
یسبی القُلوبَ بدَلِّهِ وَ الطرف منه إذا نظَر

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۲۱۶)

(ترجمه: شراب را از دست ساقی نازپرورده، نرم‌بدنی که چشمان سیاهی داشت، نوشیدیم. این ساقی، قلب‌ها را با ناز و کرشمهٔ خود اسیر می‌کند، هنگامی که با گوشهٔ چشم نگاه می‌کند).

وَ غزالٍ یدیرُها بِبنانٍ ناعِماتٍ یزیدُها الغَمزُ لینا

(همان: ۳۷۴)

(ترجمه: و ساقی که همانند آهویی است که کاسهٔ شراب را با انگشتان نرم و نازک خود دور می‌داد که ناز و کرشمهٔ او بر نرمی آن افزوده).

اما ساقی‌ای که حکیم شیراز به تصویر کشیده، چهره‌ای متفاوت دارد؛ «ساقی کوثر» است (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۸). شراب وی برخلاف خمریات ابونواس، عقل و خرد را می‌پروراند. پس همچنان که شراب او با شراب انگوری متفاوت است، ساقی او نیز از گونه‌ای دیگر است:

دلم می‌برد لطف ساقی ز دست که دیده است معشوق عاشق‌پرست
شراب خردپرور جهل‌سوز چو رخسار ساقی است عالم‌فروز

(همان: ۱۴۶)

همو مقصود خود را از ساقی به صراحت بیان می‌کند:

بود ساقی خاص هر دو جهان امیر و امام زمین و زمان

(همان: ۱۴۸)

وصف پیر می‌خانه

پیر می‌فروش کسی بوده که در میخانه‌ها شراب می‌فروخته و آن را اداره می‌کرده است. ابونواس، او را بری از هرگونه زشتی و پلیدی می‌شمارد:

أتیحَ لها مجوسیٌّ رَقیقٌ نقیَّ الجَیبِ مِن غِشٍّ وَ ذامِ

(همان: ۳۶۶)

(ترجمه: آن شراب را مردی زردتشتی که از هر عیب و زشتی به دور بود، آورد).

اما پیر می‌فروش هنگامی که در متون عرفانی از جمله شعر حافظ مطرح می‌شود، به گفتهٔ بهاءالدین خرمشاهی: «بیهوده نباید دنبال رد پای تاریخی او بود و با مغان زرتشتی مربوطش کرد. در ابتدا پیر مغان، همان شراب‌فروش بوده، بعد در اصطلاح صوفیه، معانی دیگری هم پیدا کرده است. پیر مغان، مرشد حافظ و پیر اوست، ولی نه به معنای رسمی و خانقاهی. حافظ فقط در مقابل او سر فرود می‌آورد و سخن او را می‌نیوشد و ملازم خدمت و درگاه اوست. تصویر پیر مغان، ترکیبی است از پیر طریقت و پیر می‌فروش و علاوه بر این دو نام؛ پیر، پیر میکده، پیر میخانه، پیر خرابات و به یک تعبیر پیر گل‌رنگ، پیر پیمانه‌کش، پیر دردی‌کش و شیخ ما هم نامیده شده است» (خرمشاهی، ۱۳۷۵، ج۱: ۹۸). در ساقی‌نامهٔ پرتوی با توجه به معنی مجازی و عرفانی کلمات و ورود بسیاری از اصطلاحات عرفانی، پیر مغان، شخصی دارای تقدس است که این‌چنین به او سوگند یاد می‌کند:

به پیر مغان و خرابات او　　به بیت‌الحرام و مقامات او
به خاک در حضرت می‌فروش　　که بوی خوشش آورد خون به جوش
(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۸)

نکوهش و شکایت از روزگار

قصهٔ نکوهش دنیا هماره با جریان ادب و شعر همراه بوده است. می‌توان گفت که کهن‌ترین سرود در ادبیات، سرود بی‌اعتباری و نکوهش دنیاست. در خمریات ابونواس به نکوهش روزگاری که در کمین عمر نشسته و رباینده فرصت‌هاست، اشاره شده و به همین دلیل او برای نیل به خوشی‌ها به عالم مستی پناه می‌برد:

رَأیتُ اللیالی مُرصداتِ لِمُدتّی　　فبادرتُ لذّاتی مُبادَرة الدَّهرِ
رَضیتُ مِنَ الدُّنیا بکَأس و شادنٍ　　فی تَفصیله فَطنُ الفکر
(ابونواس، ۱۹۸۰: ۱۳۹)

(ترجمه: چون دیدم که روزگار [شب و روز] در کمین عمر من است، من نیز بسان روزگار که در هر چیزی پیش‌دستی می‌کند و فرصت‌ها را می‌رباید، در نیل به لذات خود پیش‌دستی کردم که فرصت از دستم نرود. آری من از دنیا تنها به جامی و غزالی قناعت ورزیده‌ام. آهویی که زیرک‌اندیشان و نکته‌دانان هم در وصف او سرگردانند).

ساقی‌نامهٔ پرتوی با نکوهش روزگار آغاز می‌شود. او روزگار پرفریب را مورد نکوهش قرار می‌دهد:

دلا پرده بردار از روی کار — به مستی بدر پردهٔ روزگار
چنان پردهٔ این دغا را بدر — که اسرارش از پرده افتد بدر
بکن ناخوش دهر بر خویش خَوش — به مستی از او انتقامی بکَش

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۳۷)

در واقع یکی از مهم‌ترین بخش‌های ساقی‌نامه‌ها که از منظر روان‌شناختی و جامعه‌شناختی قابل تأمل است، موضوع نکوهش دنیا و شکوه از روزگار است که گاه با عنوانی مشخص از دیگر بخش‌ها تفکیک شده و گاه بدون عنوان در لابه‌لای بیت‌های ساقی‌نامه‌ها آمده است. گویی شاعر می‌گوید اکنون که نمی‌شود در عالم هوشیاری از ریاکاران و جهل و جهالت و ستم و ستم‌کاران انتقاد کرد، پس می‌بایست همچون ابیات یادشده از پرتوی، به عالم مستی و ناهشیاری پناه برد و با مستی، «پردهٔ این دغا» را درید تا اسرارش از پرده به در افتد و بتوان از او انتقام کشید (جوکار، ۱۳۸۵: ۱۰۳).

بنابراین حکیم شیراز برای فراموشی ظلم و بی‌مهری چرخ، به عالم مستی پناه می‌برد، زیرا از در و دیوار چرخ، هر لحظه صدای دورباش به گوش می‌رسد و باید از مکر این روزگار غدّار حذر نمود:

ز بیداد چرخ مرقّع‌لباس — علم‌وار دارم به گردن پلاس
صدا هر دم آید ز دیوار و در — کزین خاک‌دان الحذر الحذر

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۳۸)

پرتوی که از این «مکدّرسرا» دلگیر است، در خطاب به ساقی، از او شراب می‌خواهد تا طرحی نو درافکند و از این «کهنه‌ویرانه» بگریزد:

بده ساقی آن طرفه پیمانه‌ام — ببر مست از این کهنه‌ویرانه‌ام
که دلگیرم از این مکدّرسرا — به طرح مجدد کن این را بنا

(همان: ۱۴۵)

امید به بخشایش خداوند

از دیگر مضامین مشترک میان دو شاعر، آن است که هر دو به گناه‌کاری خود

اعتراف می‌کنند و امیدوارند تا خداوند ایشان را مورد عفو و مغفرت خود قرار دهد:

غـــادِ المُـــدامَ، و إن كانَـــت مُحَـــرَّمَـــة فَللكَبـــائرِ عنـــدَ اللِـــه غَفـــرانُ

(ابونواس، ۱۹۸۰: ۳۹۹)

(ترجمه: اول صبح به سوی شراب برو، حتی اگر حرام باشد. پس گناهان کبیره نـزد خداوند بخشیده می‌شود).

وَثِقـــتُ بِعَفـــوِ اللِـــه عَـــن كُـــلِّ مُســـلِم فَلَستُ عَـنِ الصَـهباءِ مـا عِشـتُ مُقصِـرا

(همان: ۲۲۲)

(ترجمه: به بخشش مسلمانان از طرف خداوند اطمینان یافتم. پـس از نوشـیدن بـادۀ سرخ کوتاهی نمی‌کنم).

پرتوی با دیدگاهی عارفانه و البته در این ابیات بیشتر با رویکردی زاهدانه، این‌چنـین به بخشایش حق امید بسته است:

کـــه انجـــام کـــار مـــن نابکـــار چـــه باشـــد بـــه دیـــوان روز شـــمار

وگـر خـتم کـارم بـه بخشـایش اسـت مـــرا هـــم ز امیـــد آســـایش اســـت

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۷)

نتیجه‌گیری

خمریه و ساقی‌نامه از دیرباز در شعر فارسی و عربی بـه‌وفـور حضـور داشـته اسـت و شاعران برجستۀ بسیاری در این حوزه طبع‌آزمایی کرده‌اند. با بررسی ساقی‌نامۀ پرتـوی و خمریات ابونواسِ ایرانی‌تبار می‌توان گفت که او به عنوان امام و پیشـوای خمریـه‌سـرایان عرب و نیز حکیم پرتوی به عنوان یکی از برترین ساقی‌نامه‌سرایان به شمار مـی‌رونـد. بـا استناد به شواهد مثال ایشان و تحلیل و بررسی آنها می‌تـوان چنـین نتیجـه گرفـت کـه برخی از وجوه تشابه و تفارق میان خمریات ابونواس اهوازی و ساقی‌نامۀ پرتوی شـیرازی چنین است:

شراب نزد هر دو شاعر دارای ویژگی‌های مشترکی است. از نظر هر دو شـاعر، شـراب دارای سرخی عناب‌گونه، یاقوت‌رنگ، لاله‌گون و لعل‌رنگ است. شـراب بـه لحـاظ بـو در اشعار هر دو شاعر، مشک‌گونه یا عبیربوی و عنبرسرشت تعبیر شده است. شراب نزد هـر

دو، آتشین مزاج و سینه‌سوز است. البته این سینه‌سوزی در اشعار ابونواس، جنبهٔ ظاهری و در اشعار پرتوی، سوز و گدازی درونی و حال و هوایی عرفانی دارد. مزهٔ شرابِ هر دو شاعر، تلخ و مُرگونه است. شرابِ هر دو چونان خورشید درخشان است و چونان برق، لمعه و نور و تابش توصیف شده است.

درباره تشابهات بسیار میان تعابیر و تصویرآفرینی‌های هر دو شاعر نباید از نظر دور داشت که ابونواس ایرانی‌تبار، هرچند در محیط عربی پرورش یافته، بسیاری از نگاه‌های شاعرانهٔ او از جمله توصیف‌های باده‌گساری، ریشه در فرهنگ و ادب فارسی دارد؛ زیرا ایرانیان از دورهٔ شعوبیه به بعد در مواجهه با امویه، سعی در حفظ، پاس‌داشت و البته اشاعهٔ فرهنگ و زبان فارسی داشته‌اند. بنابراین در جریان این حرکت فرهنگی، شاعران عرب‌سرا به اشاعهٔ عناصر فرهنگ فارسی در کشورهای عربی پرداخته‌اند که ابونواس اهوازی، شاعر دورهٔ نخست عباسی نیز از این قاعده مستثنی نیست. هرچند اشعار او عربی است، او علاوه بر شیوهٔ تصویرآفرینی و توصیف فارسیانه، با اشاره‌هایی که به فرهنگ و آداب و رسوم ایرانی داشته، به رواج فرهنگ ایرانی در میان عرب‌ها دست یازیده است.

شراب از دیدگاه هر دو شاعر، زدایندهٔ اندوه است و موجب لذت بی‌خبری در برابر هجوم غم‌هاست، اما با دو مفهوم کاملاً متفاوت؛ زیرا آن شراب و مستی‌ای که نزد ابونواس موجب نشاط است، در مفهوم ظاهری یعنی شراب انگوری و در نظر حکیم شیراز، شراب عرفانی است که با قرار دادن فرد در عالم سُکر و بی‌خودی او را از عالم مادی که عالم صحو و هوشیاری است، رهانیده و به تعالی و قرب الهی می‌رساند. از دیدگاه هر دو شاعر، شراب، نیروبخش است و قدرت روزافزونی می‌بخشد. به نظر ابونواس، این نیرو در محدودهٔ دنیایی و فیزیکی قرار دارد، اما از دیدگاه پرتوی، شراب قادر است غذای روح و جان گردد و وجود معنوی را در حوزهٔ عرفان و دین نیرومند سازد. به نظر ایشان، شراب چونان دارویی شفابخش است. از منظر ابونواس، درد و درمانِ توأمان است که رنج‌ها و دغدغه‌های دنیایی را درمان است و از نظر پرتوی، درمانِ دردهای دین و عرفان است و موجب زدودن اغراض دنیوی.

ریاکاری و زهد غیر راستین، مذموم هر دو شاعر است و شراب ستیهندهٔ زهد و ریاکاری است. در شعر ابونواس، لاابالی‌گری و عشرت‌طلبی گویی چونان دهن‌کجی و

مشت محکمی بر دهان زاهد دروغین به شمار می‌رود و در شعر پرتوی، شرابِ ریاسوز گویی دلبستگی و عُجب کفر و ایمان را زدوده، جان و دل عارف را صفا می‌بخشد. هر دو، می‌گساری را اغتنام فرصت می‌شمارند و از موسم بهار به عنوان بهترین زمان بهره بردن از آن یاد می‌کنند. البته با تفاوت آشکارِ مفهوم شراب نزد هر دو که به نظر ابونواس می‌بایست در شربِ مدام کوشید تا داد از دنیا و فرصت‌ها ستاند و به نظر پرتوی با تلفیقی از دیدگاه خیامانه و عارفانه با پناه بردن به شراب عرفانی می‌بایست بر گذران تندبادِ زندگی دنیایی غلبه یافت.

اینکه موسیقی، می‌گساری و آوازخوانی ملازم یکدیگرند، مطمح نظر هر دو شاعر است. ابونواس علاوه بر این به همراهی رقص با باده‌نوشی نیز اشاره دارد و پرتوی با یادکرد آلات موسیقی و سوگند بدان‌ها به موسیقی جنبهٔ تقدس و عارفانه می‌بخشد. از سوی دیگر هر دو شاعر به آلات شراب‌نوشی همچون خُم، قدح، ابریق، جام، سبو و نظایر آن اشاره دارند. ساقی نزد هر دو دارای محبوبیت است، اما با این تفاوت که از نظر ابونواس، ساقی کاربرد ظاهری دارد، یعنی کسی که در جام او شراب می‌ریزد و ساقیِ پرتوی، ساقی کوثر، امیر و امام زمین و زمان در مفهوم شناخته‌شده و مرسومِ عرفانی با مرشد کامل و دهندهٔ فیض الهی مطابقت دارد. همچنین هر دو شاعر به مفهوم پیر میخانه اشاره دارند. یکی در معنای آنکه شراب می‌فروشد و دیگری در مفهوم مرسوم آن در ادب عرفانی، مجاز از مراد عرفانی و مطابق با معنای حافظانهٔ پیر مغان، پیر میکده، پیر میخانه، پیر خرابات، پیر گل‌رنگ، پیر پیمانه‌کش، پیر دردی‌کش.

از دیگر سوی هر دو نسبت به روزگار غدّار، دیدگاهی انتقادی دارند و به عنوان شاعرانی متفکر، هنرمند و فرهیخته با آویختن به دامان شراب، از روزگار بیدادگر می‌گریزند. اما یکی به لهو و لعبِ حاصل از شراب می‌آویزد و دیگری از شراب الهی می‌خواهد تا طرحی نو درافکند و عالمی معنوی بیافریند. هر دو شاعر به بخشایش الهی امید بسته‌اند. ابونواس در پی باده‌نوشی، خود را گناهکار می‌داند و امید به عفو کردگار دارد و پرتوی نیز با دیدگاهی زاهدانه، بیم از قیامت و امید به بخشایش او دارد.

هر دو شاعر بر اساس ذوق و سلیقهٔ شخصی و یا روحیات عصر خویش، درخواستی ویژه از شراب دارند. بدین ترتیب شرابی که ابونواس در خمریات خود به تصویر کشیده،

همان «امُّ الخبائث» و بادهٔ انگوری است که عقل را زایل کرده، سُکر ظاهری مـی‌بخشـد؛ امـا شراب پرتوی در ساقی‌نامه، شراب طهور، خردپرور، جهل‌سوز و زدایندهٔ دنیا و کفر و ایمـان است که فرد را از عالم دون دنیا به عوالم برین معنا کشانده، موجب قرب الهی می‌گـردد. او را از نیک و بد می‌رهاند، قوت روح است و نوشنده را از تفرقه به عـالم وحـدت مـی‌رسـاند. اصطلاحات خمریه نیز در شعر ابونواس فراتر از معنای واقعی و ظاهری نمی‌رود. درون‌مایـهٔ خمریات او دعوت به عیش، نشاط، مستی، لهو و لعب است، اما در ساقی‌نامهٔ حکیم شـیراز، اصطلاحات خمریه، القاکنندهٔ نوعی تفکر فلسفی، دینی و عرفانی است.

از قرن پنجم به بعد به دلیل گسترش تصوف و ایجاد خانقاه‌ها، بسـیاری از کلمـات و اصطلاحات خمری دچار تحول معنایی شد و به صورت اسـتعاری، کنـایی و مجـازی بـه متون ادبی راه یافت. پرتوی، شاعر دورهٔ صفویه نیز این مضامین به ظاهر بدنام را در بیان معانی بلند عرفانی به کار می‌گیرد. با این دیدگاه هرچند در ساقی‌نامهٔ او سخن از کلمات میخانه‌ای فراوان است، به خاطر روح فلسفی- عرفانی شعر او نمی‌تـوان آن را جـزء شـعر خمری به شمار آورد.

منابع

ابن الرسول، سید محمدرضا (۱۳۸۵) «مقایسهٔ خمریات عربی و فارسی (رودکی و ابونواس)»، فصل‌نامهٔ ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد، شماره ۹، صص ۱۰۳-۱۱۹.

ابن فارض، ابوحفص شرف‌الدین (۱۳۹۵) دیوان سلطان العاشقین ابن فارض مصری، ترجمهٔ سید فضل‌الله میرقادری و اعظم‌السادات میرقادری، تهران، آیت اشراق.

ابن قتیبه، عبدالله ابن مسلم (۱۴۲۰ ق/ ۱۹۹۹م) ادب الکاتب، تحقیق بلطه محمد الدالی، بیروت، مؤسسة الرسالة.

ابونواس، حسن بن هانی حکمی (۱۹۸۰) دیوان ابونواس، تصحیح الصولی، تحقیق بهجت عبدالغفور الحدیثی، بیروت، دارالرساله للطباعه.

استعلامی، محمد (۱۳۶۶) تذکرةالاولیاء، چاپ دوم، تهران، زوار.

بنیاد دایرة المعارف اسلامی/ کتابخانه مدرسه فقاهت (بی‌تا) «پرتوی شیرازی» در دانشنامهٔ جهان اسلام، جلد ۱، صص ۲۶-۹۳ (بازنگری ۳۰ شهریور ۱۴۰۱)، قابل دسترسی در:
https: //lib.eshia.ir23019/1/2693

بهار، محمدتقی (۱۳۵۵) بهار و ادب فارسی؛ مجموعهٔ یک‌صد مقاله از ملک‌الشعرا بهار، ج۲، به کوشش محمد گلبن، مقدمهٔ دکتر غلام‌حسین یوسفی، تهران، کتاب‌های جیبی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴) گم‌شدهٔ لب دریا، چاپ دوم، تهران، سخن.

جوکار، منوچهر (۱۳۸۵) «ملاحظاتی در ساختار ساقی‌نامه با تأکید بر دو نمونهٔ گذشته و معاصر»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۲ و ۱۳، تابستان و پاییز، صص ۹۹-۱۲۲.

حسینی کازرونی، سید احمد (۱۳۸۸) «ویژگی‌های سبکی و تحلیل محتوایی خمریه‌ها و ساقی‌نامه‌ها در شعر فارسی»، فصلنامهٔ دانش‌نامه واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، شماره ۴، زمستان، صص ۵۹-۷۰.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۵) حافظ‌نامه، ج ۱، چاپ هفتم، علمی و فرهنگی، تهران.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳) لغت‌نامه، تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

زرکلی، خیرالدّین (۲۰۰۲) الأعلام؛ قاموس تراجم لأشهر الرجال و النساء من العرب و المستعربین و المستشرقین، بیروت، دارالعلم للملایین.

زرین‌چیان، غلام‌رضا (۱۳۵۵) «ساقی‌نامه در ادب فارسی»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۳، صص ۵۷۱-۵۸۶.

سجادی، جعفر (۱۳۷۰) فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران، طهوری.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۴) انواع ادبی، چاپ چهارم، تهران، فردوس.

صفا، ذبیح الله (۱۳۷۳) تاریخ ادبیات در ایران (در هشت جلد)، ج ۵ بخش اول، تهران، فردوس.

ضیف، شوقی (۲۰۱۴) تاریخ الأدب العربی (در ده جلد)، ج۳، القاهره، دارالمعارف.
طباطبایی، سمیه سادات (۱۳۹۸) «گل سرخ و بادهٔ گلگون؛ بازخوانی ابیاتی از دیوان ابونواس بر پایهٔ آیین کهن شادگلی»، فصلنامهٔ ادب عربی، سال یازدهم، شماره ۲، بهار و تابستان، صص ۲۰۹-۲۲۹.
عبدالجلیل، محمد (۱۳۶۳) تاریخ ادبیات عرب، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران، امیرکبیر.
فخرالزمانی، عبدالنبی بن خلف (۱۳۴۰) تذکره میخانه، چاپ ششم، تصحیح احمد گلچین معانی، تهران، اقبال.
کریمی فرد، غلامرضا و دیگران (۱۳۹۴) «بازتاب فرهنگ و زبان ایرانی در زندگی سیاسی و اجتماعی عصر عباسی»، مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی ، ۴-۶ شهریورماه، اردبیل، دانشگاه محقق اردبیلی، صص ۳۷۹-۳۹۰.
گلچین معانی، احمد (۱۳۶۸) تذکرهٔ پیمانه، چاپ چهارم، تهران، کتاب‌خانه سنایی.
ملایی، علی‌اکبر (۱۳۹۸) «بررسی تطبیقی دلالت واژگانی «سبوی» و «صبوح» در شعر عربی و فارسی»، فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی، شماره ۲۰، بهار و تابستان، صص ۱۹۹-۲۱۷.
نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف (۱۳۹۳) شرف‌نامه، تصحیح بهروز ثروتیان، تهران، امیرکبیر.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و پنجم، تابستان ۱۴۰۱: ۶۱-۳۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل گفتمان معنامبنایانهٔ آموزش زبان و ادبیات فارسی برای گسترش دیپلماسی فرهنگی (مطالعه موردی: ترکمنستان، ازبکستان و گرجستان)

سهیلا رضایی‌مهر*
عباسعلی وفایی**
داوود اسپرهم***
غلام‌رضا مستعلی پارسا****

چکیده

تحلیل گفتمان، رویکردی بینارشته‌ای در حوزه‌های زبان‌شناسی، معناشناسی، ادبیات، روابط فرهنگی، حوزه‌های بین‌الملل و برخی رشته‌های دیگر است. این رویکرد، چگونگی تبلور و شکل‌گیری معنا و پیام را در پیوند با عوامل درون‌زبانی و برون‌زبانی تحلیل و ارزیابی می‌کند. گفتمان‌ها به سبب استفاده از زبان و قدرت زبانی، به نوعی زبانِ روابطِ قدرت هستند و معانی و مضامین همسو و مشترک که در زبان متبلور است نیز از جلوه‌های بارز قدرت فرهنگی محسوب می‌شود. از این‌رو هدف از نگارش این مقاله، تشریح معنامبنایانه و تحلیل گفتمانی معانی و مشاهیر مشترک در قالب طرح‌واره‌های ذهنی با استفاده از روش اسنادی و با رویکرد توصیفی- تحلیلی در جهت ارتقای سطح روابط فرهنگی است. مهم‌ترین یافته‌های این پژوهش در حوزهٔ تمدنی مشترک (غیر هم‌زبان) مضمون‌ها، طرح‌واره‌های ذهنی

* نویسنده مسئول: دانش آموخته دکتری دانشگاه علامه طباطبایی، ایران rezai_soheyla@yahoo.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران A_a_vafaie@yahoo.com
*** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران d_Sparham@yahoo.com
**** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی، ایران Mastali.parsa@gmail.com

و به‌ویژه عرفانی بین مشاهیر مشترک ایران و ترکمنستان است. طرح‌واره‌های عرفانی، اخلاقی و... برای ایران و ازبکستان نیز نمود دارد که می‌تواند با اقبال عمومی همراه شود. مضامین و طرح‌واره‌های ذهنی- حماسی شاهنامه و مضامین پاره‌ای از منظومه‌های عاشقانه یا حتی مضامین اشعار عمر خیام نیز که بیشتر با استقبال محققان گرجی مواجه شده است، می‌تواند نقشی بی‌بدیل در عرصهٔ گسترش روابط فرهنگی با کشورهای غیر هم‌زبان حوزهٔ تمدنی ایجاد کند.

واژه‌های کلیدی: تحلیل گفتمان، آموزش زبان و ادبیات فارسی، دیپلماسی فرهنگی، ترکمنستان، ازبکستان و گرجستان.

مقدمه

اصطلاح تحلیل گفتمان[1] را نخستین‌بار هریس[2]، زبان‌شناس مشهور انگلیسی به کار برده است. این اصطلاح پس از وی، گسترهٔ عمیقی را در حوزه‌های مختلف همچون ادبیات، زبان‌شناسی، معناشناسی، روان‌شناسی، فلسفه، علوم سیاسی و روابط فرهنگی و بین‌المللی و... شامل شده است.

گفتمان، امروزه یکی از مفاهیم کلیدی و پرکاربرد در تفکرات فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و... است و با مفاهیمی همچون قدرت، هژمونی و امثال آن عجین شده است. از این‌رو گفتمان‌ها، زبان قدرت هستند که در انواع مختلف آن جلوه‌گر می‌شوند. دیپلماسی فرهنگی نیز تلاش برای درک، مطلع ساختن، مشارکت دادن و تأثیرگذاری بر مردم سایر کشورهاست. پس آنچه در این میان مهم است، کیفیت اثرگذاری بر مردم سایر کشورهاست که خود از اهداف مهم دستگاه دیپلماسی هر کشوری به شمار می‌رود. از سوی دیگر در جهان کنونی، فرایند آموزش زبان دوم نیز به عنوان ابزار مؤثر در سیاست، فرهنگ و تجارت به ایفای نقش می‌پردازد و یکی از انواع مؤثر قدرت برای اثرگذاری، افزایش تعداد زبان‌آموزان و آشنایان به فرهنگ یک کشور است. چنان‌که نانبرگ[3] طی گزارشی می‌نویسد که در سال ۱۸۹۸، بیسمارک[4] به اهمیت مسئله آموزش زبان دوم پی برد و در پاسخ به سؤال خبرنگاری که از او پرسید که به اعتقاد وی، سرنوشت‌سازترین پدیدهٔ تاریخ معاصر چیست، گفته بود: «این است که مردم آمریکای شمالی به زبان انگلیسی سخن می‌گویند» (کریستال، ۱۳۸۵: ۲۳).

امروزه استفاده از فرهنگ و به خدمت گرفتن ابزار فرهنگی در دیپلماسی فرهنگی و رسیدن به اهداف فرهنگی، در مقایسه با سایر ابزار و اهرم‌های رایج در روابط بین‌الملل، هزینه‌ای اندک و مزایایی بی‌شمار دارد. از این‌رو دستگاه دیپلماسی فرهنگی باید این امکان را فراهم آورد که با استفاده از ابزار فرهنگی، که مهم‌ترینِ آنها، زبان و ادبیات فارسی به‌ویژه در حیطهٔ تمدنی مشترک است، اهداف دیپلماسی فرهنگی را دنبال کرده، موجبات گسترش روابط فرهنگی و ارتقای سطح دیپلماسی فرهنگی را فراهم آورد.

1. Discourse
2. Zellig Harris
3. Nunberg
4. Bismarck

بنا بر آنچه گفته شد، هدف از این پژوهش، شناسایی مشاهیر و مضامین مشترک یا همان دانش پیشینی است که در قالب معانی مشترک متبلورشده در آثار آنان و تدوین طرح‌واره ذهنی با نظام ارزیابی معنامبنایی است. به نظر نویسندگان، تحلیل گفتمان معنامبنایانه، نوعی تحلیل گفتمانی با رویکرد برون‌زبانی در قالب بررسی‌ها و تحلیل‌هایی است که پایهٔ آن، بر معانی (اشتراکات فرهنگی و تمدنی) و ورای ساخت، قاعدتاً در پرتو طرح‌واره‌های ذهنی شکل می‌گیرد و از گرایش‌های گفتمان معناشناسانه می‌تواند تلقی شود. بنابراین از یکسو با توجه به نقشی که این فرایند در افزایش تعداد زبان‌آموزان و آشنایان به فرهنگ یک کشور و در نتیجه قدرت فرهنگی ایفا می‌کند و ازسوی دیگر به سبب آنکه خود، نوع مهم و تأثیرگذاری از گفتمان قدرت در جهان امروز محسوب می‌شود، پرسش پژوهش این است که: گفتمان معنامبنایی آموزش زبان فارسی در کشورهای ترکمنستان، ازبکستان و گرجستان، چگونه موجبات گسترش روابط فرهنگی را فراهم می‌آورد؟

فرض ما بر این است که تحلیل گفتمان معنامبنایی آموزش زبان و ادبیات با استفاده از ابزار زبان و ادبیات فارسی در دستگاه دیپلماسی فرهنگی خواهد توانست زمینهٔ برقراری روابط عمیق فرهنگی بین ایران و کشورهای حوزهٔ تمدنی مشترک مانند ترکمنستان، ازبکستان و گرجستان را از طریق معرفی مشاهیر و تبیین مضامین مشترک در قالب طرح‌واره‌های ذهنی فراهم آورد. بنابراین پژوهش حاضر با استفاده از داده‌های اسنادی و بر پایه روش توصیفی- تحلیلی، به نقد و تحلیل مضامین مشترک و غالب در زبان (متن باز) و گفتمان قدرت، در پی یافتن طبقه‌بندی تازه و نو در تعامل با معناشناسی است که با عنوان رویکرد معنامبنایی معرفی می‌شود؛ تا از این رهگذر به واکاوی اشتراکات معنایی و مضمونی در آثار مشاهیر ادبی در حوزهٔ زبانی- فرهنگی مشترک اما غیر هم‌زبان بپردازد و زمینهٔ گسترش مناسبات فرهنگی را با همسایگان فراهم آورد.

برای توصیف و تحلیل طرح‌واره‌ها و معانی و مضامین مشترک بین ایران و ترکمنستان، به واکاوی در آثار مشاهیری همچون شیخ نجم‌الدین کبری، ابوسعید ابوالخیر و ابوالفضل سرخسی پرداخته می‌شود. همچنین درباره ایران و ازبکستان، طرح‌واره‌ها در اشعار رودکی سمرقندی، امیر علی‌شیر نوایی، عطار نیشابوری و پوریای ولی بررسی می‌شود و درباره ایران و گرجستان نیز معانی و مضامینی حماسی در

شاهنامه، همچنین داستان‌های عاشقانهٔ موجود در منظومه‌هایی همچون ویس و رامین، یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و خسرو شیرین واکاوی می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

عسگریان و همکاران (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «نقش زبان در گفتمان فرهنگی جمهوری اسلامی ایران»، به شناسایی نقش زبان در شکل‌گیری گفتمان‌ها از طریق نشانه‌شناسی شناختی عناصر زبانی، استعاره‌ها و همچنین بازنمایی اجزای دیپلماسی فرهنگی پرداخته‌اند. شهسواری‌فرد (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات و زبان در دیپلماسی فرهنگی: از ضرورت تا واقعیت» به تأثیر زبان و ادبیات به عنوان متغیری مستقل و تأثیرگذار بر رهیافت دیپلماسی فرهنگی به عنوان یک متغیر وابسته و تأثیرپذیر اشاره دارد. حسینی فائق (۱۳۹۸) در مقالهٔ «ارزیابی ظرفیت‌ها و کارامدی دیپلماسی فرهنگی ج.ا.ا در بنگلادش» به بررسی و ارزیابی ظرفیت‌های تاریخی و تمدنی مشترک دینی و مذهبی، زبان فارسی، مشابهت‌ها و اشتراکات و... در جهت گفتمان فرهنگی مشترک پرداخته است. رضایی مهر و همکاران (۱۴۰۰) نیز در مقالهٔ «تحلیل گفتمان آموزش زبان و ادبیات فارسی؛ الگویی در ارتقای دیپلماسی فرهنگی ج.ا.ا»، به تحلیل انواعی از تحلیل گفتمان‌های آموزش زبان برای ارتقای سطح دیپلماسی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران پرداخته‌اند.

در پژوهش‌هایی که بیان شد، به نقش زبان در گفتمان فرهنگی جمهوری اسلامی ایران، زبان و ادبیات به عنوان متغیری تأثیرگذار در دیپلماسی فرهنگی و همچنین ظرفیت‌های مشترک مانند دین و مذهب و زبان فارسی در روابط فرهنگی با بنگلادش و... اشاره شده است. در پژوهش آخر نیز انواعی از تحلیل گفتمان‌های آموزش زبان به طور مختصر و به عنوان نوعی الگوسازی مهم در جهت ارتقای سطح دیپلماسی فرهنگی مورد مداقه قرار گرفته است. اما پژوهش حاضر سعی دارد تا با تحلیل گفتمان آموزش زبان دوم (زبان و ادبیات فارسی) به عنوان نوعی قدرت فرهنگی، به تحلیل و تشریح طرح‌واره‌ها یا پیش‌ذهنیت‌های فرهنگی مشترک (معنامبنایی) به طور مبسوط و گسترده

در آثار مشاهیر حوزهٔ تمدنی مشترک فارسی به عنوان متن باز بپردازد، تا بدین وسیله گامی در جهت گسترش زبان و ادبیات فارسی، تقویت سطح آموزش زبان فارسی و ارتقای روابط فرهنگی بردارد.

چارچوب نظری

زبان‌شناسان پساهریسی، تحلیل گفتمان را نقطهٔ مقابل تحلیل متن دانسته‌اند و برخلاف دیدگاه هریس، اینان تحلیل گفتمان را فقط صرف عناصر لغوی و نحوی در ساخت کلام نمی‌دانند، بلکه آن را مطالعهٔ جنبه‌های مختلف چگونگی استفاده از زبان می‌دانند که بر کارکرد واحدهای زبانی متمرکز است. این عده، اعمال و کردار مردم و همچنین مقاصد معینی را که آنها در به‌کارگیری زبان بدان توجه دارند، مدنظر قرار داده و سعی می‌کنند معانی فرهنگی، اجتماعی و موقعیتی آنها را بشناسند (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۸).

معناشناسی نیز به واژه‌های یک زبان تنها به عنوان منعکس‌کننده واقعیات دنیای خارج نمی‌نگرد؛ بلکه آن را بازتاب علایق مردمی می‌داند که به آن زبان صحبت کرده یا می‌کنند (پالمر، ۱۳۸۷: ۴۸). اصطلاح درک مطلب که به نظر می‌رسد در حیطهٔ معناشناسی شناختی قابل طرح باشد نیز در فراگیری زبان دوم به پردازش ذخیره‌سازی و بازیابی اطلاعات و داده‌های زبانی و تأثیر آن در فراگیری زبان دوم تأکید دارد. در درک مطلب، شخص به واسطهٔ تقسیم داده‌ها به واحدهای معنادار به تطبیق داده‌ها و مطالب با دانش موجود در ذهن خود می‌پردازد (Long, 1989: 32).

در این میان، نظریه طرح‌واره‌های ذهنی[1] مطرح می‌گردد. این نظریه، عملکرد کلیشه‌ای و از پیش تعیین‌شدهٔ ما در موقعیت‌های شناخته‌شده را بررسی می‌کند. آنچه در این نظریه بااهمیت است، وجود طرح‌واره‌هاست که با توجه به دانش پیشین، زمینه‌ساز درک مطلب در امر آموزش زبان می‌شود که حاصل پردازش ذخیره‌سازی و بازیابی اطلاعات و داده‌های زبانی است. این طرح‌واره‌ها از یک نظر انتزاعی هستند؛ زیرا در عناصر موجود ذهن ما جای دارند و از دیگر سو، کلیشه‌ای و قالبی هستند، زیرا به روابط معمول میان عناصر یادشده دلالت می‌کنند. در این نظریه، نقش سابقهٔ ذهنی یا

1. schema theory

دانش پیشین در درک زبان بیان شده است؛ چنان‌که هر متن یا نوشتاری به‌تنهایی معنا ندارد، بلکه به شنونده یا خواننده کمک می‌کند تا به دانش اکتسابی پیشین خود معنا بخشد. این دانش، «دانش پیشین» نام دارد. حال آنکه ساختارهای ذهنی اکتسابی، طرح‌واره[1] نامیده می‌شود. به این ترتیب می‌توان گفت که «درک مطلب» به تعامل ساختار و محتوای مطالب شنیداری با آگاهی فرد در آن موضوع بستگی دارد. بنابراین در فرایند یادگیری زبان دوم، «درک مطلب» نیز نقش اساسی را ایفا می‌کند (Long, 1989: 32-39). مثلاً می‌توان گفت که ایران با ترکمنستان، ازبکستان، گرجستان و... که زبان اول آنها زبان فارسی نیست، اشتراکات فرهنگی بسیاری دارد که می‌توان به عنوان طرح‌واره و پیش‌ذهنیت فرهنگی در تألیف کتاب‌های آموزش زبان، برای درک مطلب و یادگیری سریع‌تر زبان فارسی توسط فارسی‌آموزان و در جهت تحقق اهداف فرهنگی و دیپلماسی فرهنگی از آنها بهره برد.

تحلیل گفتمان معنامبنایی آموزش زبان و ادبیات فارسی

دیدگاه نویسندگان در تحلیل گفتمانی معنامبنایی آموزش زبان این است که معانی و مضامین مشترک در جغرافیای مشترک فرهنگی در حیطهٔ معناشناسی و حتی روان‌شناسی شناختی یا آمیزه‌ای از هر دو در چارچوب طرح‌واره‌های ذهنی قرار می‌گیرد. در این میان، تحلیل گفتمان، این معانی زبان را در ارتباط با عوامل برون‌زبانی (فرهنگ و جغرافیای فرهنگی مشترک) مورد ارزیابی و پایش قرار می‌دهد. بنابراین نویسندگان در این نوع تحلیل به شناخت شاعران، نویسندگان و مشاهیر مشترک می‌پردازند و اینکه چه مضامینی از این آثار برای کدام کشورها مطلوبند و تأثیری بیشتر از نظر تداعی پیش‌ذهنیت‌های فرهنگی بر مردم دارند؛ مضامین و افکار مشترکی که می‌توان در آموزش زبان فارسی در میان زبان‌آموزان و در جهت درک مطلب سریع‌تر و بهتر از آن بهره گرفت.

تحلیل گفتمان معنامبنایی آموزش زبان و ادبیات فارسی؛ ایران و ترکمنستان

ترکمنستان، یکی از همسایگان مرزی ایران است که اشتراکات فرهنگی و اجتماعی بسیاری با ما دارد. در این بین، مشاهیری چون شیخ نجم‌الدین کبری، ابوسعید ابوالخیر،

1. schema or schemata

ابوالفضل سرخسی و... قابلیت طرح از منظر گفتمان معنامبنایانه را دارند.

شیخ نجم‌الدین کبری از برجسته‌ترین اندیشمندان در اواخر سدهٔ ششم و اوایل سدهٔ هفتم هجری است. او که در تاریخ تصوف به عنوان سرسلسلهٔ طریقهٔ کبرویه شناخته شده، یکی از شخصیت‌های اثرگذار در حوزهٔ عرفان نظری است. مزار وی در شهر «کهنه اورگنج»، که به فارسی گرگانج گفته می‌شد، در شمال‌شرقی ترکمنستان و یکی از مهم‌ترین محل‌های زیارت زائران محلی و خارجی است. شیخ علاوه بر ارشاد اهل معنی، در کار تألیف نیز دستی داشته است. رساله فی السلوک، رساله الطریق، فوائح الجمال و فواتح الجلال، آداب المریدین و... به علاوه رباعیاتی که بدو منتسب است، از جمله آثار اوست (شعبانی، ۱۳۸۷: ۲۷).

شیخ نجم‌الدین کبری در اندیشهٔ عرفانی خویش، نهایت سیر و سلوک انسان را برخورداری از دو امر معرفت و محبت می‌دانست. به باور او، نهایت امر معرفت، محبت است و محبت، ثمرهٔ معرفت است (نجم‌الدین کبری، ۱۹۹۳: ۱۷۷). همچنین او میان معرفت و عبادت نیز رابطه‌ای برقرار کرده و بدین ترتیب معرفت را انگیزهٔ آفرینش انسان شمرده است. وی با الهام از تفسیر ابن‌عباس در برداشت از آیهٔ «ما خلقت الجن و الانس الا لیعبدون» (ذاریات/ ۵۶)، «لیعبدون» را به معنای «لیعرفون» گرفته است و انگیزهٔ مورد اشاره در آیه را معرفت دانسته است (نجم‌الدین کبری، ۱۳۶۳: ۳۳). نجم‌الدین همچنین در بخشی از گفتار خود، به مراتب عرفان اشاره کرده و آن را دارای سه مرتبه دانسته است: عرفان عامه، عرفان خاصه و عرفان خاصه الخاصه (نجم‌الدین، ۱۹۹۳: ۱۹۵).

نجم‌الدین در باب مراد و مرید گوید: «ای دوست من که خدا تو را برای آنچه دوست می‌دارد، توفیق دهد و بدانچه به حب ذاتی خویش از جهت تو اظهار رضامندی می‌فرماید، رهبری می‌فرماید، باید بدانی که مراد خداست و مرید نور حضرت او تعالی است؛ و خدا که بر همگان مهربان است، به هیچ‌یک از آفریدگان خویش ستم نمی‌فرماید؛ و روح خویش را که وسیله آسایش ایشان است، در کالبد یک‌یک از آنها قرار داده؛ و نعمت عقل را که عقال راه اغیار است، در باطن آنها به ودیعت نهاده؛ و گوش و چشم و دل به آنها ارزانی داشته و همانا مردم در پس حجاب کوری می‌زیستند و جز آنها که پرده غفلت از پیش دیدگانشان به عنایت حق تعالی زدوده شده، دیگران در

حجاب غفلت همچنان به سر می‌برند. و پرده غفلت چیزی نبوده که از خارج گریبانگیر آدمی گردد، بلکه حجاب غفلت همانا خود آنهایند؛ یعنی تاریکی وجود عاریتی، حجاب غفلت آنها گردیده» (نجم‌الدین کبری، ۱۳۶۵: ۶۶).

در اصطلاحات نجم‌الدین، «وقوف» مرتبه‌ای ورای دانایی است که بعد از علم و معرفت رخ می‌دهد. به همین دلیل، او در سخن از التزام به سه امر شریعت، طریقت و حقیقت، انواعی از دانایی را نام می‌برد. به اعتقاد وی، دانایی بر شریعت علم، بر طریقت معرفت و بر حقیقت وقوف خوانده می‌شود. باید دانست او در مورد آخر، یعنی دانایی بر حقیقت، تعبیر «بصیرت» را نیز به کار می‌برد. او همچنین در توصیف پیرصالح می‌گوید: «چون مرید را در شریعت اشکالی افتد، پیر به علم خویش بیان کند؛ و چون در طریقت، واقعه‌ای روی نماید، به معرفت روشن کند؛ و چون در حقیقت، سری پیدا شود، به بصیرت خویش سر آن بازنماید» (نجم‌الدین کبری، ۱۳۶۳: ۲۷).

نجم‌الدین در آموزهای عرفانی خویش، حدیث قدسی «کُنت کنزاً مخفیاً» را نیز مورد توجه قرار داده است و در رساله‌ای که در شرح آن به رشته تحریر درآورده، انگیزهٔ نخستین آفرینش را شناخته شدن گنج پنهان، یعنی همان خدای خالق دانسته است (Meier, 1963: 198).

در باب اول کتاب «آداب الصوفیه»، سفر قلبی روحانی به سوی حضرت عزت و بیان فضیلت این سفر مطمح نظر واقع شده است که آدابی متعلق به ظاهر و آدابی متعلق به باطن دارد. در جهت شناخت طرح‌واره‌های ذهنی به برخی از آداب ظاهر اشاره می‌کنیم. ادب اول، متعلق به ظاهر که سالک، دست خود از اسباب و اموال و اشتغالات دنیوی فروشوید. ادب دوم، گوشه‌نشینی از خلق، به‌خصوص از هر کسی که او را از حضرت حق بازدارد. ادب سوم، سالک اعضا و جوارح خود را از آنچه مورد کراهت خداست -حرام یا مکروه- بازدارد؛ مثل غیبت، دروغ، سخن‌چینی و... . ادب چهارم، سالک در جمع تمنیات با نفس خود مخالفت کند. ادب پنجم، آنکه شیخ بصیر و کامل و فاضلی را طلب کند که او را در طریق کمال هدایت نماید و به حضرت حق به تحقیق واصل گرداند و... (نجم‌الدین کبری، ۱۳۶۳: ۳۷)

غیر از عرفان و فلسفه، نجم‌الدین کبری، طبع شاعری نیز داشته است و اشعاری از او

باقی مانده که در تذکره‌هایی مثل تذکره‌الشعرا، ریاض‌العارفین، هفت اقلیم و... یافت می‌شود که برای شناخت پیش‌ذهنیت‌های فرهنگی، اشاره‌ای به برخی از آن رباعیات ناگزیر است:

حاشا که دلم از تو جدا خواهد شد　　یا با کس دیگر آشنا خواهد شد
از مهر تو بگذرد، که را دارد دوست　　وز کوی تو بگذرد، کجا خواهد شد

***

در راه طلب رسیده‌ای می‌باید　　دامن ز جهان کشیده‌ای می‌باید
بینایی خویش را دوا کن زیراک　　عالم همه اوست، دیده‌ای می‌باید

***

زان باده نخورده‌ام که هشیار شوم　　آن مست نبوده‌ام که بیدار شوم
یک جام تجلی جمال تو بس است　　تا از عدم و وجود بیزار شوم

(برتلس، ۱۳۲۶: ۹۹)

اشعار شیخ نجم‌الدین کبری از حیث معنامبنایی و طرح‌واره‌های ذهنی، دارای معانی و طرح‌واره‌های عرفانی است. این پیش‌ذهنیت و سابقهٔ آن را می‌توان در آثار عرفای پیشین و پسین جست‌وجو کرد.

ریشه‌دار بودن افکار نجم‌الدین را می‌توان در عرفای پیشین چنان دانست که شجرهٔ ارادت وی را پس از نام بردن از چندین تن از متصوفه بزرگ همچون جنید، معروف کرخی و حسن بصری به شیخ عمار یاسر بدلیسی و در خاتمه به حضرت علی(ع) و پیامبر اکرم(ص) می‌رسانند. همچنین تأثیر اندیشهٔ او را در عرفای پسین، از جمله در شیخ مجدالدین بغدادی، نجم‌الدین رازی، سیف‌الدین باخرزی، عطار نیشابوری، رضی‌الدین علی لالا، باباکمال خجندی، سهروردی و... می‌توان مشاهده کرد (شعبانی، ۱۳۸۷: ۳۰-۳۳).

با توجه به آنچه گفته شد، طرح‌واره‌های ذهنی شیخ نجم‌الدین کبری، عرفان نظری و استفاده از معانی بلند عرفانی در جهت القای معرفت و محبت یا معرفت و عبادت است (پاکتچی، ۱۳۸۳: ۱۸). همچنین وی، غرور و منیت را حجاب و سبب کوری باطن و غفلت آدمی می‌داند. طرح‌واره‌های ذهنی که وی درباره دانایی مطرح می‌کند، آن است که در مشرب عرفانی‌اش، دانایی به واسطه شریعت را علم و به وسیله تحصیل طریقت را

معرفت و دانایی بر حقیقت را وقوف و بصیرت می‌داند. دوری از اشتغالات مادی محض و دوری از هر چیزی که او را از حق تعالی بازدارد، همچنین دوری از غیبت و دروغ‌گویی و سخن‌چینی و مکروهات و محرمات، مخالفت با تمنیات نفس و طلب کردن شیخ و پیر واصل که بتواند او را در راه طلب به حضرت حق برساند و...، همه از طرح‌واره‌های ذهنی برگرفته از معانی عرفانی اوست. وی در رباعیاتش نیز طرح‌واره‌های عالی عرفانی را رسیدن به مقام فنا و بقای در ذات اقدس الهی دانسته است که با توجه به دانش پیشین و آشنایی مردمان با این شیخ، قابلیت بهره‌گیری از آن در کتب درسی وجود دارد.

از دیگر مشاهیر مشترک که می‌تواند در روابط فرهنگی ایران و ترکمنستان، نقش بی‌بدیلی ایفا کند، ابوسعید ابی‌الخیر است. در باب این عارف نامی قرون چهارم و پنجم هجری قمری و شناخت پیش‌ذهنیت فکری او برای دستیابی به طرح‌واره‌های ذهنی مشترک بین دو کشور ایران و ترکمنستان، باید متذکر شد که آرامگاه او در ۱۳۰ کیلومتری جنوب شرقی پایتخت ترکمنستان و همجوار با مرز جمهوری اسلامی ایران واقع شده است. در کتاب اسرار التوحید -که شرح زندگانی او به کوشش نواده‌اش محمدبن‌منور است- احساسات بشری و تعالیم عالیه اخلاقی در همه‌جای کتاب و در قالب حکایات جلوه‌گر شده است. همچنین در این اثر به بیان مسائل دقیق و ظریف عرفانی در قالب حکایت‌ها نیز پرداخته شده است. بنا بر آنچه درباره طرح‌واره‌های ذهنی گفته شد، طرح‌واره‌های ذهنی این اثر را -که شخصیت اصلی آن، مورد علاقه وافر مردم ترکمنستان نیز است- می‌توان در قالب عرفان عملی و سبک زندگی صوفیانه برشمرد. برای نمونه به گوشه‌ای از افکار و اندیشه‌های او اشاره می‌کنیم:

> «شیخ، یک روز سخن مترسّمان می‌گفت... پس ابوبکر مودب را گفت: برخیز و دوات و کاغذ بیاور تا از رسوم و آداب خانقاهیان، فصلی بگویم. چون بیاورد، گفت: بنویس... بدانک اندر عادت و رسوم خانقاهیان، ده چیز است کی بر خود فریضه دارند، به نسبت اصحاب صفّه... . یکی آن است که جامه پاک دارند و پیوسته بر طهارت باشند. دوم، در مسجد یا جای مقدسی دیگر، فقط برای کار خیر بنشینند. سوم، آنکه در سر وقت، نماز را به جماعت کند. چهارم، نماز شب را به جای آورند. پنجم، در سحرگاه استغفار و دعا بسیار کنند. ششم، بامدادان چندانک تواند، قرآن خواند و تا

آفتاب بر نیاید، حدیث نکند. هفتم، آنک میان نماز شام و خفتن (مغرب و عشاء) به وردی و ذکری مشغول باشند. هشتم، آنک نیازمندان و ضعیفان را و هر که بدیشان پیوست وی را بپذیرند و رنج آنان را تحمل کنند. نهم، آنک بی موافقت یکدیگر چیزی نخورند. دهم، آنک بی دستور یکدیگر غایب نشوند» (محمدبن‌منور، ۱۳۷۶: ۳۱۶-۳۱۷).

دربارهٔ تأثیر ابوسعید در میان شاعران و عرفای دیگر ایرانی نیز می‌توان به نقل احوال شیخ فریدالدین عطار نیشابوری اشاره کرد. او در وصف خویش، قصیده‌ای دارد که برای ادراک احوال درونی و سیر او در مدارج سلوک و شناخت طرح‌واره‌های ذهنی و عرفانی بوسعید و خود عطار، بااهمیت به نظر می‌رسد:

آنچه در قعر جان همی‌یابم — مغز هر دو جهان همی‌یابم
و آنچه بررست از زمین دلم — فوق هفت آسمان همی‌یابم
در رهی اوفتاده‌ام که در او — نه یقین، نه گمان همی‌یابم
غرق دریا چنان شدم که در آن — نه سر و نه کران همی‌یابم
گم شدم، گم شدم، نمی‌دانم — که منم آنچه آن همی‌یابم
آنچه آن کس نیافت و جان درباخت — من ز حق، رایگان همی‌یابم
هر دم از آفتاب حضرت حق — جای صد مژدگان همی‌یابم
تا گل دل ز خاوران بشکفت — همه دل، بوستان همی‌یابم
از دم بوسعید می‌دانم — دولتی کین زمان همی‌یابم
از مددهای او به هر نفسی — دولتی ناگهان همی‌یابم
دل خود را ز نور سینهٔ او — گنج این خاکدان همی‌یابم
تا که بی‌خویش گشته‌ام من از او — خویش، صاحبقران همی‌یابم

(عطار نیشابوری، ۱۳۵۹: ۱۱۳-۱۱۴)

نکته جالب آنکه شخصیتی چون عطار -که خود دارای طرح‌واره‌های ذهنی عرفانی و معارف جذاب و وسیع در سیر و سلوک معرفتی است- این معانی عرفانی را از دم و نفس جان‌بخش و سخنان ابوسعید می‌داند و همین نکته، اشعار عطار را برای دوستداران بوسعید در کشور ترکمنستان و... محبوب‌تر و رقت و لطافت طرح‌واره‌های عرفانی وی را

دوچندان می‌نماید. چنان‌که گفته می‌شود، عطار به هیچ‌یک از پیشینیان و هم‌عصرانش، این‌چنین اظهار اخلاص نکرده و خود را وام‌دار او ندانسته است. در بیت‌الغزل یکی از غزل‌هایش -که آن را با این بیت آغاز کرده است: آن را که نیست در دل از این سر سکینه‌ای/ نبود کم از کم و بود از کم کمینه‌ای- می‌توان این پیش‌ذهنیت عرفانی بوسعید را نیز دید:

عطار در بقای حق و در فنای خود　　چون بوسعید مهنه نیابی مهینه‌ای

(عطار نیشابوری، ۱۳۵۹: ۵۸۹-۵۹۰)

همچنین حکایت‌هایی به نقل از بوسعید در اسرارنامه عطار نیشابوری آمده است که می‌تواند الگویی در تکمیل روند معنامبنایی باشد. این پیش‌ذهنیت‌های مشترک، مضامین عرفانی و مواردی از این‌دست است که در تدوین کتاب‌ها و منابع آموزشی مهم ارزیابی می‌شود. چنان‌که عطار در «اسرارنامه» نقل کرده است:

سخن بشنو ز سلطان طریقت　　سپه‌سالار دین، شاه حقیقت

سلیمان سخن در منطق الطیر　　که این کس بوسعید است، ابنِ بوالخیر

چنین گفت او که در هر کار و هر حال　　نشان پی همی جستم بسی سال

چو دیدم آنچ جستم گم شد از من　　همی چون قطره در قلزم شدم من

کنون گم گشته‌ام در پرده راز　　نیابد گم‌شده، گم‌کرده را باز

(عطار نیشابوری، ۱۳۳۸: ۹۳-۹۴)

تأثیر ابوسعید و نفوذ معنوی او تا به آنجا رسیده بود که حتی شاهان روزگار هم هنگام تربیت فرزندان و اندرز دادن به آنان، از سخنان او بهره می‌بردند و از اقوال او بر زبان می‌راندند. برای نمونه در کتاب «قابوسنامه» عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر، آنجا که در بیان عشق ورزیدن به فرزند خود گیلان‌شاه نصیحت می‌کند، به نقل از سخنان ابوسعید می‌گوید: «شیخ ابوسعید ابوالخیر رحمه الله گفته است که آدمی را از چهار چیز ناگزیر بود: اول نانی، دوم خلقانی و سوم ویرانی و چهارم جانانی» (عنصر المعالی، ۱۳۴۵: ۸۲). چنان‌که پیداست، طرح‌وارهٔ ذهنی او علاوه بر عرفان عملی، مسائل اجتماعی نیز است؛ زیرا عرفان را جدای از روابط اجتماعی نمی‌داند.

دولت ترکمنستان در چند دهه اخیر به دلیل احترام به اهل معرفت و عرفا به‌ویژه

ابوسعید ابی‌الخیر، اهتمامی خاص به تقویت جایگاه این بزرگان در جامعه از خود نشان داده است. به همین دلیل نیز پژوهشکده ملی نسخ خطی ترکمنستان در سال‌های اخیر به ترجمه آثار مرتبط با ابوسعید پرداخته و تعدادی از آنها را نیز به زبان ترکمنی منتشر کرده است. با اهتمامی که دولت ترکمنستان به احیای ادبیات ملی و کهن شرق و گرامی‌داشت بزرگان اهل قلم دارد، در پارکی بزرگ در مرکز عشق‌آباد، پایتخت ترکمنستان، موسوم به پارک «الهام»، مجسمه و تندیس ادبا، عرفا و قهرمانان ملی ترکمن نصب شد که بین آنها، مجسمه بزرگ سنگی شیخ ابوسعید ابی‌الخیر (منه بابا) نیز قرار دارد. بنابراین بزرگانی چون ابوسعید ابی‌الخیر، شیخ نجم‌الدین کبری و... از جمله شخصیت‌های تأثیرگذار در فرهنگ و ادب فارسی هستند که هم‌اکنون در ترکمنستان به عنوان شخصیت‌های تاریخی این ملت تکریم می‌شوند.

از این‌رو ابوسعید ابی‌الخیر نیز از طرح‌واره‌های ذهنی در قالب عرفان عملی و سبک زندگی اجتماعی برخوردار است که می‌تواند به دو صورت تجلی یابد: یکی بیان عرفان اجتماعی در مبانی تصوف و دیگری روابط اجتماعی عارفانه او با دیگر صوفیان و... .

از دیگر افرادی که پیش‌ذهنیت‌ساز فرهنگی بین ایران و ترکمنستان هستند، می‌توان به ابوالفضل سرخسی، استاد ابوسعید که از مشایخ مفسران و محدثان قرن پنجم هجری است، اشاره کرد. جالب آنکه تفسیرهای او به شیوهٔ عرفانی بوده است. این شخصیت عرفانی را در ترکمنستان به نام «سرخس‌بابا» می‌شناسند. تاریخ‌نویسان، علت کم بودن اطلاعات از آرا و اندیشه‌ها و نحوهٔ سیر و سلوک این عارف بزرگ را سوزاندن آثار وی پس از مرگش عنوان می‌کنند.

تنها اطلاعات ما از ابوالفضل سرخسی، سخنان و حکایاتی است که در اسرارالتوحید و از قول ابوسعید ابی‌الخیر آورده شده است؛ چنان‌که در این باب نقل شده است:

> «شیخ بوسعید گفت ما در سرخس پیش بوالفضل بودیم. یکی درآمد و گفت لقمان را نالندگی پدید آمده است و فرومانده و گفت مرا برباط بورجا برید. سه روزست تا آنجاست و هیچ سخن نگفته است. امروز گفته است کی پیر بوالفضل را بگویید که لقمان می‌برود، هیچ شغلی هست؟ پیر بوالفضل چون بشنید، گفت آنجا رویم. برخاست و مجمع آنجا شدیم. چون

لقمان، وی را بدید، تبسمی کرد. پیر بوالفضل بر سر بالین او بنشست. او در پیر می‌نگریست و نفسی گرم می‌زد و لب نمی‌جنبانید. یکی از جمع گفت لا اله الا الله. لقمان تبسمی کرد و گفت یا جوامرد ما خراج بداده‌ایم و برات سته و بر توحید باقی داریم. آن درویش گفت آخر خویشتن را می‌باید داد. لقمان گفت مرا عربده می‌فرمایی بر درگاه او؟ پیر بوالفضل را خوش آمد و گفت راست می‌گوید. ساعتی بود، نفسش منقطع شد و همچنان در پیر می‌نگریست و هیچ تغییر در نظرش پدید نیامد. بعضی گفتند تمام شد و بعضی می‌گفتند نشد، کی هنوز نظرش درست است. پیر بوالفضل گفت تمام شد، ولکن تا ما نشسته‌ایم، او چشم فراز نکند. بوالفضل برخاست و لقمان چشم بر هم نهاد» (محمدبن‌منور، ۱۳۷۶: ۲۲۵).

بوسعید همچنین از او با عنوان پیر صحبت یاد می‌کند: «و شیخ ما بوسعید -قدس الله روحه العزیز- هیچ‌کس را شیخ مطلق نخواندی، مگر الا شیخ ابوالعباس قصاب را، و پیر بوالفضل را پیر خواندی، چه او پیر صحبت شیخ ما بوده است» (همان: ۳۸).

مضامین عرفانی یادشده، جزء طرح‌واره‌های ذهنی است که خاصه در قالب پیش‌ذهنیت‌های عرفانی، روحانی و اخلاقی تبیین شده است. اگر پیش‌ذهنیت‌ها و طرح‌واره‌های ایجادشده در کتب آموزش زبان فارسی به عنوان زبان دوم برای ترکمن‌ها استفاده گردد، رغبت بیشتر به زبان فارسی در بین زبان‌آموزان ایجاد خواهد شد و تأثیری شگرف در دیپلماسی فرهنگی و تقویت روابط فرهنگی با کشور یادشده خواهد داشت.

تحلیل گفتمان معنامبنایی آموزش زبان و ادبیات فارسی؛ ایران و ازبکستان

کشور ازبکستان در حوزهٔ معنامبنایی گفتمانی و در زمینه طرح‌واره‌های ذهنی با ایران، اشتراکات فراوانی دارد. از جمله مشاهیر مشترک ایران و ازبکستان عبارتند از: رودکی سمرقندی (پدر شعر فارسی)، امیر علی‌شیر نوایی متخلص به فانی (از شاعران معروف و شاعر مورد علاقه ازبک‌ها)، عطار نیشابوری، پوریای ولی و... که در حوزهٔ شعر دو کشور مورد اقبال مردم آن سامان هستند. در حوزهٔ متون منثور نیز می‌توان به آثاری مانند *جوامع‌الحکایات* محمد عوفی بخارایی، *تذکره‌الشعرا* دولتشاه سمرقندی، *دستورالملوک* خواجه سمندر ترمذی و... اشاره کرد که طرح‌واره‌های برخی از آنها را برخواهیم شمرد. طرح‌واره‌های ذهنی در بعد معناشناسانه گفتمان زبان دوم (فارسی) در

شعر رودکی شامل عشق، زیبایی، طبیعت بکر و پاک و احوال طبیعی انسان است که ساده و بی‌پیرایه در شعر او تجلی یافته است:

آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب — با صدهزار نزهت و آرایش عجیب
شاید که مرد پیر بدین گه شود جوان — گیتی بدیل یافت شباب از پی مشیب
چرخ بزرگوار، یکی لشکری بکرد — لشکرش، ابر تیره و باد صبا، نقیب
نفاط برق روشن و تندرش طبل زن — دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب
آن ابر بین، که گرید چون مرد سوکوار — و آن رعد بین، که نالد چون عاشق کئیب
خورشید را ز ابر دمد روی گاه‌گاه — چونان حصاریی که گذر دارد از رقیب
یک چند روزگار، جهان دردمند بود — به شد، که یافت بوی سمن باد را طبیب

(رودکی، ۱۳۷۳: ۹۷)

بازخوانی وصف شگفت‌انگیز اماکن طبیعی واقع در ازبکستان کنونی همچون آمودریا (رود جیحون و بخارا) در ادب فارسی به‌ویژه قصاید رودکی به‌خوبی می‌تواند به مناسبات فرهنگی از رهگذر توجه به علایق مشترک میان دو ملت کمک کند و این خود محملی برای کشف و طراحی طرح‌واره ادبی- ذهنی برای آموزش زبان دوم این کشور است؛ چنان که در پایان این مبحث به تبیین آن خواهیم پرداخت.

بوی جوی مولیان آید همی — یاد یار مهربان آید همی
ریگ آموی و درشتی راه او — زیر پایم پرنیان آید همی
آب جیحون از نشاط روی دوست — خنگ ما را تا میان آید همی
ای بخارا! شاد باش و دیر زی — میر زی تو شادمان آید همی
میر ماه است و بخارا آسمان — ماه سوی آسمان آید همی
میر سرو است و بخارا بوستان — سرو سوی بوستان آید همی

(رودکی، ۱۳۷۳: ۶۹)

همان‌طور که می‌دانیم به سبب اقامت طولانی نصر بن احمد در بخارا، سران و بزرگان از اقامت درازمدت و دوری از خانواده‌شان به تنگ آمده بودند و از رودکی خواستند تا کاری کند که امیر به بخارا بازگردد و... (ر.ک: نظامی عروضی، ۱۳۳۱: ۴۹–۵۳).

طرح‌واره‌های ذهنی و ادبی این ابیات در قالب دانش پیشینی و نوستالژیک، منجر به

ایجاد حسی خوشایند نسبت به زبان و ادبیات فارسی می‌گردد و به شکل‌گیری طرح‌واره‌های ذهنی از رهگذر حافظهٔ تاریخی مشترک برای اهالی سمرقند و بخارا و ساکنان کناره‌های جیحون و آمودریا در ازبکستان امروزی می‌شود؛ زیرا این محدوده پیشتر جزء ایران فرهنگی بوده است. از این‌رو بروز چنین دانشی، زمینهٔ هم‌ذات‌پنداری و پیش‌ذهنیت مشترک فرهنگی را فراهم می‌سازد و تصویری مطلوب از قرابت زبانی- ادبی و تاریخی و جغرافیایی در ذهن مخاطب ازبکستانی نسبت به حیطه فرهنگیِ تاریخی و گستردهٔ تمدنی‌اش ایجاد می‌کند.

از دیگر مشاهیر مشترک در حوزهٔ ایران و ازبکستان، امیر علی‌شیر نوایی است. او در تاریخ و فرهنگ ازبک، جایگاهی ویژه دارد. خمسهٔ نوایی، ادبیات ازبک را به مقامی والا رسانید. خمسهٔ او نه‌تنها به پیروی از اسلاف بزرگ شعر فارسی سروده شده است، بلکه عامل رقابت‌های شاعرانه و بروز خلاقیت‌های بسیار گشت (وفایی و دیگران، ۱۳۸۴: ۱۸۸). خمسه نوایی که در تقلید و استقبال از خمسهٔ نظامی و خمسهٔ امیرخسرو دهلوی سروده شده، شامل مثنوی‌هایی است به زبان جغتایی به نام‌های حیرةالابرار، لیلی و مجنون، فرهاد و شیرین، سبعه سیاره، سد اسکندری یا اسکندرنامه. این طرح‌واره‌ها در شعر امیرعلی‌شیر نوایی شامل مسائل اجتماعی، سیاسی، اخلاقی، آموزشی و پرورشی، همدردی با مظلومان و مخالفت با ظالمان است (جهانشاهی و رحیمی، ۱۳۹۳: ۹۹).

نوایی بسیار به تصوف گرایش داشت و سرانجام در سال ۱۴۴۷ میلادی در اثر تبلیغ عبدالرحمن جامی رسماً وارد جرگه صوفیان شد و در شمار پیروان او درآمد (سعدالله، ۱۳۸۵: ۳۲). تخلص «فانی» به احتمال زیاد مربوط به پذیرش مرام صوفیانه از سوی اوست؛ زیرا معنای این کلمه در تصوف آن است که شخص سالک در سیر الی االله به نوعی تحول اخلاقی و تجرید ذهنی از تمامی مدرکات، افکار، اعمال و احساسات نائل شود و در مقام فنا، صفات خودی و انانیّت را از دست دهد و به مقامی درآید که منجر به عالی‌ترین مقام و مقصد نهایی او یعنی وصال گردد:

در دهر، هر که دامن پیر مغان گرفت — بهر نجات، دامن او می‌توان گرفت
نبود دگر ز خفت دور فلک غمش — آن کو، به کوی میکده رطل گران گرفت
دل داشتم نگه، ز وی، اما به عشوه‌ای — دانم گرفت، لیک ندانم چه سان گرفت
آن کو، متاع هر دو جهان داد، وصل یافت — گفتن توان، که دُرّ ثمین رایگان گرفت

در خانقـاه غیـر ریـا، چـون ندیـد دل — شد سوی دیر و مـذهب رنـدان از آن گرفـت
خون دلم، که روی زمین را گرفتـه بـود — نبـود شـفق، کـه دامنـه آسـمان گرفـت
فانی، به وصل دوست، از آن روز راه برد — کـو ترک هـوش و عقل و دل و خانمان گرفت
(نوایی، ۱۳۴۲: ۳۲-۳۳)

از دیگر مشاهیر مشترک میان ایرانیان و ازبک‌ها، فریدالدین عطـار نیشـابوری اسـت؛ چنان‌که نوایی، منطق‌الطیـر عطـار را در سـال ۹۰۴ ق در قالـب ۳۴۹۵ بیـت بـا عنـوان «لسان‌الطیر» به ازبکی برگرداند. آثار عطار نیشابوری از اواخر قرن هفتم به بعـد بـه طـور مستقیم در بین تمام اقوام منطقه آسیای مرکزی رواج داشته است. وجود ده‌ها نسـخه از دست‌نویس‌های آثار وی در کتابخانه‌های منطقه، به‌ویژه ازبکستان، خود تأییدی بـر ایـن ادعاست. شایان ذکر است که بخشی اعظم از شـهرت عطـار در بـین غیـر فارسـی‌زبانـان آسیای مرکزی و ازبکستان، مدیون آثار علی‌شیر نوایی است (خدایار، ۱۳۹۰: ۶۱).

در منطق‌الطیر، گفتمان معنامبنایی، به طرح‌واره‌های ذهنی مراحـل مختلـف سـلوک عرفانی (همچون طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت، فقر و فنا) و حکایـت‌هـا و تمثیل‌هایی در این مراحل و تشریح آنها ختم می‌شود.

گـفت مـا را هفـت وادی در ره اسـت — چون گذشتی هفت وادی، درگـه اسـت
وانـیامد در جهـان زیـن راه کـس — نیست از فـرسنگ آن آگـاه کـس
چـون نیامـد باز کـس زیـن راه چـون — چـون دهنـدت آگـهی ای ناصـبور
چـون شدند آن جـایگه گـم سربه‌سـر — کـی خبر بـازت دهـد از بـی‌خـبر؟
هسـت وادی طـلب آغـاز کـار — وادی عشق است از آن پـس، بـی کنـار
پس سیـم وادی است آنِ مـعرفت — پس چـهارم وادی استغـنا صـفت
هست پنجـم وادیِ تـوحید پـاک — پـس ششـم وادی حیـرت صعبنـاک
هفتمـین، وادی فـقر است و فـنا — بعـد از ایـن رویِ روِش نبـود تـرا
در کشش افتی، رَوِش گـم گـردت — گـر بود یک قـطره، قُـلزُم گـرددت
(عطار نیشابوری، ۱۳۸۷: ۲۱۶)

تاریخ کهن ایران‌زمین، مملـو از تـاریخ پهلـوانی و آیـین خـردورزی، آزادی و فتـوت،

راستی و مردم‌داری و... است. یکی از پهلوانان ایرانی که در کشور ازبکستان -و نیز ترکمنستان- به عنوان میراث مشترک یاد می‌شود، پهلوان محمود خوارزمی معروف به پوریای ولی و متخلص به قتالی، عارف اهل فتوت و شاعر قرن هفتم و هشتم است که جلوه پهلوانی‌ها و جوانمردی‌های وی در تاریخ پهلوانی ایران و ادبیات فارسی مشهود است. نمادهای پهلوانی و جوانمردی رایج در زورخانه‌ها مانند احترام به پیش‌کسوت (کهنه‌سوار)، دروغ نگفتن، دشنام ندادن، ترک نماز نکردن و محبت کردن به مردم از اصول طراحی‌شده پوریای ولی است (پرتو بیضایی، ۱۳۳۷: ۳۶۱-۳۶۲). مثنوی «کنز الحقایق» او نیز که شامل مضامین عرفانی و اخلاقی (ایمان، شهادت، طهارت، زکات، حج و...) است (گوپاموی، ۱۳۳۶: ۵۹۹)، مملو از سرچشمه‌های فرهنگی مشترک و اصول اخلاق اسلامی-ایرانی است که بازخوانی آن در تبیین اشتراکات و شناخت دانش پیشین، بسیار یاری‌کننده است. از اشعار زیبای منتسب به پوریای ولی که از روح بلند و سلوک عرفانی عمیق وی حکایت دارد، رباعی‌های زیر است:

از دفتر عشق، راز می‌خوان و مگو — مرکب پی این قافله می‌ران و مگوی
خواهی که دل و دین به سلامت ببری — می‌بین و مگو ظاهر و می‌دان و مگو

***

جز دست تو زلف تو نیارست کشید — جز پای تو سوی تو نیارست دوید
از روی تو چشم من از آن بربندند — کان روی به جز چشم تو نتواند دید

***

گر کار جهان به زور بودی و نبرد — مرد از سر نامرد برآوردی گرد
این کار جهان چو کعبتین است چو نرد — نامرد ز مرد می‌برد چه توان کرد

***

تا بر سر کبر و کینه هستی، پستی — تا پیرو نفس بت‌پرستی، مستی
از فکر جهان و قید و اندیشهٔ او — چون شیشه آرزو شکستی، رستی

(به نقل از واله داغستانی، ۱۳۸۴: ۱۷۸۶-۱۷۸۷)

اشعار بالا که در «ریاض الشعرا» نقل شده است، آنچنان خواننده را مسحور می‌کند که گویی با یک استاد عرفان روبه‌رو هستیم؛ آنچنان که گویی تمام پیش‌ذهنیت‌های فرهنگی

عرفانی به‌یک‌باره در کلام یک پهلوان ایرانی اهل خوارزم، تبدیل به طرح‌واره‌های عمیق عرفانی در رباعی اول و کمال آن در رباعی چهارم، طرح‌واره‌های عارفانه- عاشقانه در رباعی دوم و طرح‌واره‌های اخلاقی و اجتماعی در رباعی سوم می‌شود.

از دیگر آثاری که می‌تواند حاوی پیش‌ذهنیت‌های فرهنگی ایران و ازبکستان باشد، «جوامع الحکایات» عوفی است. این کتاب مشتمل بر حدود ۲۰۰۰ حکایت ادبی و تاریخی و یکی از بزرگ‌ترین و مهم‌ترین متن‌های ادبی زبان فارسی است که بیش از هزار صفحه است و در چهار بخش و هر بخش مشتمل بر ۲۵ باب یا فصل که در مجموع مشتمل بر صد باب می‌شود. از ویژگی‌های بارز این اثر آن است که نثر کتاب در بسیاری از داستان‌ها ساده و روان است و از نثر پرتکلف فارسی در قرون گذشته نشانی ندارد (ر.ک: خوانساری، ۱۳۷۵). این کتاب که محمد عوفی آن را در سال ۶۳۰ هجری، هنگام مهاجرت به هند بر اثر حمله مغولان نوشته است، به نوعی بازسازی فرهنگ ایرانی در قالب گفتارها و حکایات اخلاقی و تاریخی است (گرد فرامرزی و کاشی، ۱۳۹۷: ۹۷).

جوامع‌الحکایات حاوی طرح‌واره‌های تاریخی، اخلاقی، مذهبی و پند و اندرز و... است. برای نمونه به حکایت «گران‌فروشی قصابان و تدبیر خان سمرقند» اشاره می‌شود:

> «آورده‌اند که در عهد سلطان طمغاج‌خان سمرقند، وقتی جماعتی قصابان شهر مرافعت کردند به خدمت او که ما گوسپند می‌خریم و می‌کشیم و گوشت می‌فروشیم و ما را سودی زیادت نمی‌آید. اگر پادشاه اجازت فرماید تا نرخ گوشت، گران‌تر کنیم، هزار دینار به خزانه می‌رسانیم. پادشاه فرمود که زر به خزانه باید رسانید و بدان نرخ که خواهید، گوشت بفروخت. چون زر به خزانه رسانیدند و چیزی در نرخ گوشت درافزودند، پادشاه در شهر ندا فرمود که «هر که از قصابان گوشت خرد، بفرماییم تا او را سیاست کنند». هیچ‌کس از ایشان گوشت نخرید و در محلّتی پنج شش تن به‌شرکت گوسفندی بخریدندی و قصّابان را گوشت‌ها به زیان آمدی و البته کس از ایشان چیزی نخریدی. مالی دیگر قبول کردند تا اجازت یافتند که به همان نرخ اول بفروشند و چون این

کار بر این جملت قرار گرفت، طمغاج‌خان گفت: نیکو نبودی که ما تمامت رعیّت خود به هزار دینار بفروختمی» (عوفی، ۱۳۵۲: ۲۱-۲۲).

طرح‌واره‌های ذهنی اکنون در این آثار میان کشور ما و ازبکستان شامل طرح‌واره‌های ذهنی شامل توصیفات ملموس و دست‌یافتنی تا طرح‌واره‌های اخلاقی و بالاخره طرح‌واره‌های عرفانی است که به نظر می‌رسد طرح‌واره‌های اخلاقی و عرفانی بر اساس پیش‌ذهنیت‌های فرهنگی، اهمیت بیشتری دارند.

تحلیل گفتمان معنامبنایی آموزش زبان و ادبیات فارسی؛ ایران و گرجستان

زبان و ادب ایرانی در سرزمین گرجستان، پیشینه‌ای سه‌هزارساله دارد و روابط سیاسی- فرهنگی ایران و گرجستان از همین قدمت برخوردار است. گرجستان در زمان هخامنشیان، یکی از ساتراپ‌نشین‌های ایران بوده و از نظر نظام سیاسی، اداری، اقتصادی و فرهنگی تحت تأثیر ایران قرار داشته است. محقّقان گرجی، دستاوردهای عصر هخامنشی را در امر ظهور و تکامل دولت ایبری -یعنی گرجستان شرقی- حائز کمال اهمیّت دانسته‌اند (تسرتلی، ۱۳۶۵: ۳۷۰). پژوهشگران، واژهٔ ارمزی[1] یعنی پایتخت باستانی گرجستان را که نام معبد و زیارتگاهی در این کشور است، به اهورامزدا نسبت داده‌اند (Gvakharia, 2001: 481). شواهد تاریخی بیانگر این نکته است که گرجیان، پیش از آیین مسیح، تحت تأثیر آیین‌های باستانی ایران و از آن جمله آیین زرتشت بوده‌اند (برنی و لانگ، ۱۳۸۶: ۳۳۸).

سابقهٔ آشنایی گرجیان با ادبیّات فارسی به قرون ۱۱ و ۱۲ میلادی برمی‌گردد. هرچند شواهد متعدّد زبانی و ادبی وجود دارد که نشان می‌دهد آنان با زبان و ادبیّات پیش از اسلام ایران به‌ویژه داستان‌های عاشقانه، حماسی و اساطیری ایرانی آشنایی داشته‌اند. منظومهٔ «ویس و رامین» فخرالدین اسعد گرگانی، اولین اثری بوده که در قرن ۱۲ به زبان گرجی ترجمه شده است. در قرون بعدی، آثار برجسته دیگر مانند شاهنامه فردوسی، لیلی و مجنون و خسرو و شیرین نظامی به همراه رباعیات خیام و... به زبان گرجی ترجمه شده‌اند (عسکری، ۱۳۸۴: ۵۴).

از زمره شاعرانی که تأثیر زیادی از ادب فارسی گرفتند، باید از «شوتا روستاولی» بزرگ‌ترین شاعر گرجی- یاد کرد. او به میراث ادبی رجال برجستهٔ ادبیّات فارسی

1. Armazy

مانند فردوسی و فخرالدّین اسعد گرگانی، علاقه‌ای عمیق داشته، با خلاقیّت و خصوصیات بینش شاعرانهٔ نظامی گنجوی آشنا بوده است (گیوناشویلی، ۱۳۷۴: ۱۷). «شوتا روستالی»، پدیدآورندهٔ منظومهٔ «پلنگینه‌پوش»، داستان آن را از منشأ ایرانی ذکر می‌کند. منظومه عاشقانه ویس‌ورامین فخرالدین اسعد گرگانی، فقط پس از پنجاه- شصت سال بعد از سرودن، در گرجستان به زبان گرجی ترجمه شده است که یکی از منابع اصیل بررسی علمی و انتقادی این اثر به شمار می‌رود (امیراحمدیان، ۱۳۸۴: ۲۴). کلیله و دمنه نیز در سال ۱۹۷۵ به همت پروفسور ماگالی تودوآ در بیست هزار نسخه منتشر گردید. نام‌های فریدون، گرگین بهمن، جمشید و سهراب و...، نام‌های آشنا برای گرجیان است که در سرزمین گرجستان، این اسامی رواج دارد (اجاکه، ۱۳۸۹: ۲۷۷).

در گفتمان معناشناسانه ایران و گرجستان با توجه به تأثیر عمیقی که شاهنامه و داستان‌های پیرامونی آن بر فرهنگ و ادب گرجستان داشته است، به نظر می‌رسد که بتوان گفت شاهنامه فردوسی توانسته است از جایگاه ویژه‌ای در گرجستان برخوردار شود چنان‌که در قرون وسطی، شاهنامه فردوسی و شخصیت‌های آن مانند فریدون، جمشید، رستم، سهراب، زال و غیره در گرجستان، خیلی مشهور و محبوب بودند (مامولا شویلی، ۱۳۹۸: ۱). روستاولی به شاهنامهٔ فردوسی اشراف داشته است و در متن پلنگینه‌پوش، یکبار به طور صریح از رستم نام می‌برد و بعضی از نام‌های دیگر پلنگینه‌پوش نیز به طور مستقیم یا غیر مستقیم تحت تأثیر نام‌های مندرج در شاهنامه‌اند.

برای اطلاع از نام‌هایی که در پلنگینه‌پوش به طور مستقیم یا غیر مستقیم از شاهنامه فردوسی یا اساطیر ایران گرفته شده است، می‌توان به تحقیق ایران‌شناس گرجی *الکساندر چولاخادزه* با عنوان «ریشه‌شناسی و معناشناسی وام‌واژه‌های ایرانی در حماسه پلنگینه‌پوش» اشاره نمود (ر.ک: چولاخادزه، ۱۳۸۶). همچنین به گفتهٔ ماگالی‌تودوا، ایران‌شناس معاصر گرجی، در پیش‌گفتار ترجمه فارسی پلنگینه‌پوش، در گرجستان از دوره باستان با خوتای‌نامک آشنایی داشتند؛ زیرا در منابع تاریخی گرجستان، اسامی‌ای همچون کاکاپوس (کاووس)، شیوش (سیاوش)، ویشتاسپ (گشتاسپ)، ویسپاندیات (اسفندیار) به کار رفته است (روستاولی، ۱۳۷۹: ۱۷) در بیان طرح‌واره‌های مشترک دو اثر شاهنامه و پلنگینه‌پوش و مقایسه هفت‌خان رستم و ده‌خان تاراییل قابل تعمق است. از

مضامین و طرح‌واره‌های مشترک، وجود اشتراکات در ده‌خان تاراییل، قهرمان حماسهٔ پلنگینه‌پوش با هفت‌خان رستم شاهنامه است.

نظامی در مثنوی لیلی و مجنون خود درباره خصوصیات گرجی‌ها، ترکیب «گرجی طره برکشیده» را به کار برده است.

زاین گرجی طرّه برکشیده　　شد روز چو طرّه سر بریده

(نظامی گنجوی، ۱۳۶۳: ۱۱۳)

خاقانی شروانی که بارها در تفلیس اقامت داشته، در وصف تفلیس می‌گوید:

خاقانی و خاقان و کنار کُر و تفلیس　　جیحون شده آب کُر و تفلیس سمرقند

(خاقانی، ۱۳۷۳: ۷۵۹)

تفلیس، پایتخت گرجستان در ساحل علیای رود کُر در نزد جغرافی‌نویسان قرن چهارم معروف بوده است و ابن‌حوقل در توصیف آن می‌نویسد: «این شهر دو بارو دارد و شهری است سرسبز و حاصل‌خیز و مستحکم، دارای سه دروازه و حمام‌هایی که بدون آتش، آبشان گرم است و رود کر از میان شهر عبور می‌کند» (لسترنج، ۱۳۶۴: ۱۹۵).

طرح‌واره ذهنی ابیات بالا می‌تواند توصیف زیبارویی گرجیان در نظامی و حس نوستالژیک و همزادپنداری خاقانی با شهر تفلیس باشد؛ زیرا آن را شبیه به شهر سمرقند که در آن زمان، جزیی از ایران بود، می‌بیند.

ته آ آشورغایا، استاد دانشگاه دولتی تفلیس و مترجم آثار ادبی فارسی به گرجی، درباره محبوبیت خیام در گرجستان می‌گوید: گرجی‌ها تا دهه بیستم قرن بیستم میلادی از اشعار خیام بی‌اطلاع بودند و آشنایی خود با این شاعر را مدیون ادوارد فیتز جرالد، مترجم این اشعار به انگلیسی‌اند؛ زیرا این آشنایی نه از منابع فارسی، بلکه با ترجمه انگلیسی فیتز جرالد میسر شد. وی همچنین بیان می‌دارد که نخستین ترجمه از رباعیات خیام در سال ۱۹۲۴ منتشر شد. با وجود تأثیر فراوان ادبیات فارسی بر ادبیات گرجی، تا آن زمان به خیام توجهی نشده بود. به همین دلیل روشن‌فکران آن دوره به رفع این نقصان شتافتند. بنابراین ترجمه دیگری نیز که آن هم تحت‌اللفظی بود، از این رباعیات منتشر شد. وی با اشاره به اینکه تاکنون نُه مترجم گرجی اقدام به ترجمه رباعیات خیام کرده‌اند، درباره ترجمه نشدن این اثر تا پیش از قرن بیستم میلادی

می‌گوید: توجه به شعر حماسی و عاشقانه فارسی سبب غفلت از ادبیات غنایی این حوزه شده بود. آشورغایا به رقابت موجود میان مترجمان رباعیات خیام برای ارائه ترجمه ای قابل قبول‌تر از مترجم پیشین اشاره کرده و می‌گوید: این رقابت سبب پدید آمدن ترجمه های عالی از این اشعار شد؛ تا جایی که گفته می شود برخی از آنها از رباعی اصلی قوی تراند. لازم به یادآوری است که اگر استعداد مترجمان گرجی نبود، اشعار خیام به این شایستگی در گرجستان شناخته نمی‌شد. با توجه به ترجمه‌های یادشده می‌توان دریافت که طرح‌واره‌های ذهنی در بعد تحلیل گفتمان معناشناسانه، بیشتر شامل حماسه و روایات و مضامین عاشقانه و گاه سادگی و بی‌تکلفی اغتنام فرصت و خوش‌باشی در مورد رباعیات خیام است (خبرگزاری کتاب ایران)[1].

به نظر می‌رسد که اشعار عمر خیام که دارای طبیعتی ساده و بی‌تکلف‌اند و حتی به قول اسلامی ندوشن، سرچشمهٔ اصلی خود را در شاهنامه جسته است (اسلامی ندوشن، ۱۳۴۵: ۲۳۰)، نیز شاید دلیل دیگر بر ترجمه‌های زیاد از این اثر و شناخته شدن این شاعر در گرجستان شده است. چنان‌که برای نمونه می‌توان به اشتراکات معانی و طرح‌واره‌های ذهنی در رباعیات خیام و شاهنامه فردوسی نیز اشاره داشت.

از این مضامین مشترک می‌توان به حیرت در برابر دنیا که در رباعیات خیام و شاهنامه نمود یافته، با ذکر نمونه‌ای اشاره داشت.

این بحر وجود آمده بیرون ز نهفت　　کس نیست که این گوهر تحقیق بسفت
هر کس سخنی از سر سودا گفتند　　زان روی که هست کس نمی‌داند گفت
(خیام، ۱۳۷۲: ۷۴)

چنین است و رازش نیامد پدید　　نیابی، به خیره چه جویی کلید؟
(فردوسی، ۱۳۸۴: ۲۱۱)

از دیگر مضامین و پیش‌ذهنیت‌های مشترک که شاید در پذیرش خیام در بین گرجیان بی‌تأثیر نبوده است، چون و چرا در کار خلقت و غنیمت شمردن وقت و شادباشی است که از دیگر تشابهات شاهنامه و رباعیات خیام است. چنان‌که می‌گوید:

1 .www.ibna.ir/fa/report/70237
.

ترکیب پیاله‌ای که درهم پیوست　　بشکستن آن روا نمی‌دارد مست
چندین سر و پای نازنین از سر دست　　بر مهر که پیوست و به نام که شکست
(خیام، ۱۳۷۲: ۷۶)

جهانا ندانم چرا پروری　　چو پروردهٔ خویش را بشکری
جهانا چه بَدمهر و بدگوهری　　که خود پروراني و خود بشکری
(فردوسی، ۱۳۸۴: ۴۴)

تشابه در مضمون «غنیمت شمردن وقت و خوش‌باشی»:

ایام زمانه از کسی دارد ننگ　　کاو در غم ایام نشیند دلتنگ
(خیام، ۱۳۷۲: ۱۰۰)

از او تو به جز شادمانی مجوی　　به باغ جهان، برگ انده مبوی
(فردوسی، ۱۳۸۴: ۲۹۰)

شاید به همین خاطر باشد که رباعیات خیام مورد اقبال مردم و مترجمان گرجی قرار گرفته است. بنابراین روایت‌ها و داستان‌های عاشقانهٔ اساطیری و حماسی، شادی و سادگی موجود در این روایت‌ها و داستان‌ها، از جمله طرح‌واره‌های ذهنی مشترک ادبی و فرهنگی است. چنین مضامین مشترک و طرح‌واره‌هایی به عنوان مواد آموزشی یا محور گزینش متن، در کتاب‌های آموزش زبان فارسی برای فارسی‌آموزان کشور گرجستان نیز مفید خواهد بود. در پرتو مواردی که بیان شد، می‌توان برای مردم گرجستان که خود را با ادبیات فارسی و سرزمین ما دارای پیوندهای تاریخی و زبانی مشترک در واژه‌ها و اسامی می‌دانند، جذابیت‌های زیادی را فراهم آورد.

نتیجه‌گیری

یکی از بسترهای تقویت دیپلماسی فرهنگی، تقویت آموزش زبان فارسی در کشورهایی است که قبلاً در حوزهٔ تمدنی ایران قرار داشته‌اند یا به نوعی با تاریخ و فرهنگ ایرانی در ارتباط بوده‌اند. حوزهٔ نفوذ زبان فارسی از آسیا و حتی از سواحل دریای سیاه تا کناره‌های خلیج بنگال و از آسیای مرکزی تا آسیای صغیر ادامه داشته است. در این جستار از منظر گفتمان معنامبنایانه، چارچوب طرح‌واره‌های ذهنی حاصل از دانش

پیشینی مشترک (مشاهیر، مضامین و باورهای مشترک) در کشورهای ترکمنستان، ازبکستان و گرجستان بررسی شد. این اشتراکات، با توجه به دانش پیشین فرهنگی، در کشور ترکمنستان شامل طرح‌واره‌های عرفانی است که اغلب در اشعار و اقوال مشاهیر مشترک به طرح‌واره‌های عرفانی (عرفان نظری، عملی و حتی به نوعی عرفان اجتماعی) می‌انجامد. دانش پیشین فرهنگی در کشور ازبکستان با محوریت اشعار رودکی منجر به طرح‌واره‌های ذهنی توصیفی مشترک و برانگیختن احساسات مخاطب است. در اشعار پوریای ولی با طرح‌واره‌های عرفانی و اخلاقی و بالاخره در باب تذکره‌الشعرای عوفی با طرح‌وارهایی از پند و اندرز و... مواجه‌ایم. اما درباره گرجستان، طرح‌واره‌های ذهنی متفاوت است و شامل روایت‌ها و داستان‌های عاشقانهٔ اساطیری، حماسی و مضامینی دیگر همچون شادی، بی‌اعتباری دنیا، سادگی و... است که بیشتر مورد توجه مردم گرجی واقع شده است.

از این مضامین می‌توان برای ارتقای سطح درک مطلب در فارسی‌آموزان این کشورها بهره برد؛ زیرا این اشتراکات در اندیشه و معانی و مضامین (طرح‌واره‌ها) می‌تواند حس مشترک و به نوعی درک مطلبِ فرهنگی را در بین مردمان آن اقوام تقویت کند و به عنوان مؤلفه‌ای مهم و تأثیرگذار در جهت برنامه‌ریزی برای کرسی‌های آموزش زبان فارسی از طریق نهادهایی همچون بنیاد سعدی و رایزنی‌های فرهنگی که عهده‌دار بسط و گسترش دیپلماسی فرهنگی هستند، در تقویت روابط فرهنگی استفاده شود؛ چنان‌که هر کدام از این طرح‌واره‌ها می‌تواند با طرح در کتب آموزشی برای کشور هدف، به بسترسازی برای تقویت دیپلماسی فرهنگی و روابط قوی سیاسی با کشورهای دوست حوزهٔ تاریخی و تمدنی ایران کمک کند.

منابع

اجاکه، علی اکبر (۱۳۸۹) «بررسی و تحلیل سیر فرهنگ گرجی در ادب فارسی»، فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی، شماره ۲۸، صص ۲۶۶-۲۸۰.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۴۵) «خیام و فردوسی»، مجله یغما، شماره ۲۱۷، صص ۲۲۵-۲۳۳.

امیراحمدیان، بهرام (۱۳۸۴) گرجستان در گذر تاریخ، تهران، شیرازه، مرکز بین‌المللی گفت‌وگوی تمدن‌ها.

برتلس، یوگنی (۱۳۲۶) «رباعیات شیخ نجم‌الدین کبری»، ترجمه ولی‌الله شادان، مجله یادگار، شماره ۳۱، صص ۹۶-۱۰۱.

برنی، چالرز و مارشال لانگ (۱۳۸۶) تاریخ اقوام کوه‌شین شمال غرب ایران، ترجمه هوشنگ طاووسی، تهران، نگاه.

پاکتچی، احمد (۱۳۸۳) «معرفت در اندیشه عرفانی شیخ نجم‌الدین کبری»، نامه حکمت، شماره ۴، صص ۱۵-۳۳.

پالمر، فرانک رابرت (۱۳۸۷) نگاهی تازه به معنی‌شناسی، ترجمه کوروش صفوی، چاپ پنجم، تهران، مرکز.

پرتو بیضایی، حسین (۱۳۳۷) تاریخ ورزش باستانی ایران (زورخانه)، تهران، زوار.

تسرتلی، گیورگی (۱۳۶۵) «دولت هخامنشی و تمدّن جهان»، مجله آینده، سال دوازدهم، شمارهٔ ۷-۸، ص ۳۷۰.

حسینی فائق، سید محمدمهدی (۱۳۹۸) «ارزیابی ظرفیت‌ها و کارآمدی دیپلماسی فرهنگی ج.ا.ا در بنگلادش»، فصلنامه مطالعات میان‌فرهنگی، شماره ۴۰، صص ۱۲۵-۱۵۸.

جام جم (۱۳۸۸) «نگاهی به آرامگاه ابوالفضل سرخسی»، قابل دسترسی در پایگاه اینترنتی (خبرگزاری) https://jamejamonline.ir/fa/news/269683.

جهانشاهی افشار، علی و خدیجه رحیمی صادق (۱۳۹۳) «عناصر هویت در دیوان امیر علی‌شیر نوایی»، مجله مطالعات ایرانی، شماره ۲۵، صص ۹۳-۱۱۸.

چولاخادزه، الکساندر (۱۳۸۶) ریشه‌شناسی و معناشناسی وام‌واژه‌های ایرانی در حماسه پلنگینه‌پوش، پایان‌نامه گروه زبان‌شناسی، به راهنمایی دکتر علی‌محمد حق‌شناس، دانشگاه تهران.

خاقانی شروانی، بدیل‌بن‌علی (۱۳۷۳) دیوان خاقانی، تصحیح سید ضیاءالدین سجادی، تهران، زوار.

خیام نیشابوری، محمدبن‌عمر (۱۳۷۲) رباعیات حکیم عمر خیام، با مقدمه و حواشی به اهتمام محمدعلی فروغی و قاسم غنی، تهران، عارف.

خدایار، ابراهیم (۱۳۹۰) «عطار نیشابوری و میراث فکری وی در آسیای مرکزی با تکیه بر آثار امیر

علیشیر نوایی»، نشریه ادبیات تطبیقی، شماره ۴، صص ۴۷-۷۳.
خوانساری، محمد (۱۳۷۵) «معرفی و نقد کتاب: جوامع الحکایات»، نشریه معارف، شماره ۲۵، صص ۸۰-۹۲.
رودکی، جعفربن‌محمد (۱۳۷۳) گزیده اشعار رودکی، انتخاب و شرح جعفر شعار و دکتر حسن انوری، چاپ دوم، تهران، علمی.
روستاولی، شوتا (۱۳۷۹) پلنگینه‌پوش، ترجمه محمدکاظم یوسف‌پور، گیلان، دانشگاه گیلان.
سجادی، سید جعفر (۱۳۸۳) فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران، طهوری.
سعدالله، ضمیر (۱۳۸۵) «آثار ادبی خلق‌شده از علی‌شیر نوایی به زبان فارسی»، سخن عشق، شماره ۳۰، صص ۳۱-۳۷.
سلطانی گردفرامرزی، مهدی و محمدجواد غلامرضا کاشی (۱۳۹۷) «تحلیل گفتمان جنسیت در متون عرفانی قرن هفتم هجری (مطالعه موردی: نسخه خطی جوامع الحکایات و لوامع الروایات اثر محمد عوفی»، سال دوم، دوره دوم، شماره پیاپی ۴، صص ۹۵-۱۱۸.
شعبانی، اکبر (۱۳۸۷) «نجم‌الدین کبری، استادان و شاگردان وی»، فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد، دوره پنجم، شماره ۲۰، صص ۲۵-۳۴.
شهسواری‌فرد، شهره (۱۳۹۶) «ادبیات و زبان در دیپلماسی فرهنگی؛ از ضرورت تا واقعیت»، مجله بین‌المللی پژوهش ملل، دوره سوم، شماره ۲۵، صص ۲۹-۴۳.
عسکری، حسن (۱۳۸۴) «گزارش: نقش، جایگاه و تأثیر زبان و ادبیات فارسی در گرجستان»، مجله سخن عشق، شماره ۲۷، صص ۴۴-۶۱.
عسگریان، عباسقلی و صارم شیراوند و میر هادی موسوی (۱۳۹۳) «نقش زبان در گفتمان دیپلماسی جمهوری اسلامی ایران»، فصلنامه تحقیقات سیاسی بین‌المللی، شماره ۱۹، صص ۱۶۳-۱۹۸.
عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۳۸) اسرارنامه، به اهتمام سید صادق گوهرین، تهران، صفی‌علیشاه.
---------- (۱۳۸۷) منطق‌الطیر، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ چهارم، تهران، علمی.
---------- (۱۳۵۹) دیوان شیخ فریدالدین عطار نیشابوری، حواشی و تعلیقات م. درویش، تهران، جاویدان.
عوفی، محمد (۱۳۵۲) برگزیده جوامع الحکایات، به کوشش محمدجعفر شعار، تهران، امیرکبیر.
عنصرالمعالی کیکاووس‌بن‌اسکندر (۱۳۴۵) قابوسنامه، به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۴) گزیده شاهنامه فردوسی، تصحیح و گزینش مصطفی سیفی‌کار جیحونی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹) تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
کریستال، دیوید (۱۳۸۵) انقلاب زبانی، ترجمه شهرام نقش تبریزی، تهران، ققنوس.
گوپاموی، محمد قدرت‌الله (۱۳۳۶) تذکره نتایج الافکار، چاپ بمبئی.
گیوناشویلی، جمشید (۱۳۷۴) «ایران‌شناسی در گرجستان»، نشر دانش، شماره ۸۷، صص ۱۷-۲۸.
لسترنج، گی (۱۳۶۴) جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی، ترجمه محمود عرفان، تهران، مؤسسه مطبوعاتی علمی.
مامولا شویلی، گولیکو (۱۳۹۸) «نمایش‌های مذهبی- دینی در روایت‌های گرجی شاهنامه فردوسی»، همایش بین‌المللی شاهنامه در گذرگاه جاده ابریشم، مشهد، صص ۱-۵.
محمد بن منور (۱۳۷۶) اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، بخش اول، چاپ چهارم، تهران، نگاه.
نجم‌الدین کبری (۱۳۶۳ش) آداب الصوفیه، به کوشش مسعود قاسمی، بی‌جا، چاپخانه ۱۶- گشن.
---------- (۱۳۶۵) فوائح الجمال و فواتح الجلال، ترجمه محمدباقر ساعدی خراسانی، به اهتمام حسین حیدرخانی مشتاق‌علی، تهران، مروی.
---------- (۱۹۹۳ م) فوائح الجمال و فواتح الجلال، به کوشش یوسف زیدان، چاپ قاهره.
نظامی گنجوی، الیاس‌بن‌یوسف (۱۳۶۳) کلیات خمسه (تصحیح وحید دستگردی)، تهران، شرکت چاپ و علمی.
نظامی عروضی، احمدبن‌عمر (۱۳۳۱) چهارمقاله، در حدود سال ۵۵۰ هجری قمری طبق نسخه‌ای به سعی و اهتمام و تصحیح محمد قزوینی، به کوشش محمد معین، تهران. زوار.
نوایی، امیر علی‌شیر (۱۳۴۲) دیوان اشعار، به سعی و اهتمام رکن‌الدین همایون فرخ، تهران، کتاب‌فروشی ابن سینا.
واله داغستانی، علی‌قلی بن محمدعلی (۱۳۸۴) تذکره ریاض الشعرا، مقدمه، تصحیح و تحقیق محسن ناجی نصرآبادی، تهران، اساطیر.
وفایی، عباسعلی و جمعی از نویسندگان (۱۳۸۴) سیمای فرهنگی ازبکستان، تهران، بین‌المللی الهدی.

Gvakharia. A. (2001) "Georgia IV Literary Contacts with Persia", Encyclopedia Iranica ed. Ehsan Yarshater New York.
Long, D.R. (1989) "second Language Listening Comprehension:A schema-theoretic Perspective", Modern Languag Journal 73 (1).PP.32-39.
Meier, F. (1963) "Traites mineurs de Nagm al-Din Kubra", Annales Islamologiques, Cairo, IV.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و پنجم، تابستان ۱۴۰۱: ۸۳-۶۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

بازشناخت احوال عرفانی و شیطانی به روایت «ترزا آویلایی» و «مولوی»

بخشعلی قنبری*

چکیده

از منظر نگرش‌های معنوی، یکی از تقسیم‌بندی‌های احوال درونی انسان، عرفانی و شیطانی است. شناخت این احوال به‌ویژه احوال عرفانی و شیطانی از مباحث مهم معرفت‌شناسی عرفانی بوده، خود عارفان هم به این امر تفطن داشته‌اند. «ترزا آویلایی» (۱۵۱۵- ۱۵۸۲ م.) و «مولوی» (۶۰۴- ۶۷۲ ق.) در آثارشان کم و بیش به این امر پرداخته‌اند. استخراج و مقایسهٔ نظرهای این دو عارف می‌تواند در شناخت احوال حقیقی و کاذب عرفانی کمک شایانی کند. بررسی این مسئله نشان می‌دهد که هر دو عارف، منشأ اصلی احوال حقیقی عرفانی را خدا و منشأ احوال کاذب را شیطان و توهم آدمی می‌دانند و با عروض احوال عرفانی، تسلّیاتی هم برای انسان ارزانی می‌شود که آنها هم به دو دسته عرفانی و شیطانی تقسیم می‌شوند. ظاهراً هم ترزا و هم مولوی، هر دو بر این نظرند که احوال اصیل ناظر به آینده، قابلیت تحقق دارند، اما احوال کاذب در حد اموری ذهنی یا بیانی باقی می‌مانند. سخنان ترزا در این زمینه دقیق‌تر و جزئی‌تر از مولوی است. هر دو عارف در مواردی برای تشخیص احوال حقیقی از احوال کاذب، آزمودن شخصی را پیشنهاد می‌کنند؛ یعنی تا زمانی که خود شخص چنین احوالی را از سر نگذراند، نمی‌تواند سایر موارد را تشخیص دهد. مولوی در این زمینه از تشخیص اصالت یک حال عرفانی از طریق حال عرفانی دیگر یاد می‌کند که با نظر ترزا شباهت دارد. به اعتقاد هر دو عارف،

* دانشیار گروه فلسفه، ادیان و عرفان دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی، ایران
bakhshalighanbari@gmail.com

CC BY NC

احوال حقیقی، انسان را از اسارت دنیا رها می‌سازد، در حالی که احوال کاذب، انسان را اسیر دنیا و خواهش‌های نفسانی می‌کند. بهره‌گیری از معیارهای آشکار نبودن القائات دروغین و شباهتشان به رؤیا، در دسترس بودن احوال کاذب و دور از دسترس بودن احوال عرفانی و امکان راستی‌آزمایی آنها در نماز و نیایش می‌تواند در تشخیص این احوال کمک کند. غیرمنتظره، انتساب‌ناپذیر بودن احوال ناب به خود و معطوف ساختن توجهات انسان به خدا، تقویت اخلاق و دین‌داری، از شاخصه‌های احوال عرفانی است. در بیان این شاخص‌ها، ترزا دقیق و جزئی‌نگر و مولانا اغلب کلی‌نگر است.

واژه‌های کلیدی: معرفت‌شناسی عرفانی، احوال عرفانی، احوال شیطانی، ترزا آویلایی، مولوی.

مقدمه

در ساحت روان (احساس، عاطفه و هیجان) انسان، پدیده‌های مختلف فراحسی و فراطبیعی پدیدار می‌شود که نمی‌توان آنها را از راه‌های مرسوم شناسایی کرد. عرفان‌پژوهان برای تشخیص آنها، راه‌های زیادی ارائه کرده‌اند. خود عارفان نیز گاه در آثارشان به این مقوله پرداخته‌اند. در میان عارفان مسیحی، ترزا آویلایی و مولوی در میان عارفان مسلمان، در آثارشان در حد مناسبی به این موضوع پرداخته‌اند و برای شاگردان و مریدانشان، ویژگی‌ها و شاخصه‌های مختلف احوال عرفانی را بازگو کرده‌اند تا آنان بتوانند از طریق ویژگی‌های یادشده، احوال اصیل را از غیراصیل تشخیص دهند و خود را از خطر احوال نادرست و شیطانی در امان نگه دارند و میزان موفقیت خود را در طی طریق عرفانی بسنجند. بنابراین پرسش اصلی این نوشته آن است که از دیدگاه این دو عارف، چگونه می‌توان احوال عرفانی را از احوال شیطانی بازشناخت؟

درباره چگونگی تشخیص احوال حقیقی از احوال کاذب، آثار مختلفی نوشته شده که از میان آنها می‌توان به برخی نوشته‌های ویلیام جیمز (د. ۱۹۱۰ م.) در کتاب «تنوع تجربه دینی»، والتر ترنس استیس[1] (د.۱۹۶۷م.) در کتاب «عرفان و فلسفه»، استون کتز در کتاب «ساخت‌گرایی، سنت و عرفان»، رابرت کی.سی. فورمن در کتاب «عرفان ذهن آگاهی» و راقم این سطور در مقاله «وضعیت احوال عرفانی در نهج البلاغه» (۱۳۹۶ ش.) به بررسی وجوه تمایز میان احوال عرفانی حقیقی و کاذب پرداخته‌اند. برای مثال جیمز، توصیف‌ناپذیری و چند ویژگی را از شاخص‌های حال عرفانی به شمار می‌آورد و استیس هم شاخص‌هایی از قبیل بینش وحدانی و... را برمی‌شمارد.

اما آنچه مقاله حاضر درصدد بررسی و تحلیل آن است، استخراج تمایزات میان احوال عرفانی حقیقی از احوال شیطانی از منظر مولوی و ترزا است. نگارنده پیش از این چند مقاله دیگر نیز درباره مقایسهٔ آرای عرفانی ترزا آویلایی و مولوی نوشته است که در ادامه به آنها اشاره می‌شود. در مقاله «بررسی مقایسه‌ای دژ هوش‌ربای مولوی و دژ درون ترزا آویلایی» (ر.ک: قنبری، ۱۳۹۰ب)، دو دژ درون و هوش‌ربا بررسی شده است که هرچند به احوال عرفانی مرتبط است، به شناخت تمایز این احوال از احوال شیطانی ارتباطی

1. Walter Terence Stace

ندارد. مقاله «اخلاق عرفانی سلبی به روایت ترزا آویلایی و مولـوی» (ر.ک: قنبـری، ۱۳۸۸) و «اخلاق ایجابی عرفـانی بـه روایـت تـرزا آویلایـی و جـلال‌الـدین مولـوی» (ر.ک: قنبـری، ۱۳۹۰الف) موضوع اخلاق سلبی از دیدگاه این دو عارف را بررسی می‌کنـد. در مقالـه «راه-های رابطهٔ انسان با خدا از نظر ترزا و مولوی» (ر.ک: قنبری، ۱۳۸۶)، دربـاره راه‌هـای ایجـاد رابطه با خدا بحث شده، اما به بازشناسی احوال عرفانی و شیطانی پرداخته نشـده اسـت. نگارش این مقاله با تکیه بر روش‌های توصیفی، تحلیلی و مقایسه‌ای انجام شـده اسـت و در عین حال از چارچوب انسان‌شناختی نیز استفاده شده است؛ مبنی بـر اینکـه انسـان، توانایی کسب احوال عرفانی و احوال شیطانی را دارد و در عـین حـال مـی‌توانـد آنهـا را تمییز و تشخیص هم بدهد. این پیش‌فرض هم در نظرهای ترزا قابل استنباط است و هم در آثار مولوی.

شاخص‌های عام احوال حقیقی

برخی از عرفان‌پژوهان معاصر بـه صـراحت تمـایزات میـان ایـن دو دسـته احـوال را بررسی کرده‌اند. ویلیام جیمز برای تشخیص احوال حقیقی از احوال کاذب، شاخصه‌هـای زیر را در نظر گرفته است:

۱. توصیف‌ناپذیری: به این معنا که این احوال جنبه سلبی دارنـد و بعـد رخدادشـان بلافاصله قابل درک نیستند و نمی‌توان گزارش کاملی از آنها به دست داد.

۲. کیفیت معرفتی: به این معنا که در بطن خود، معرفت به حقایق را دارند.

۳. گذرا بودن.

۴. حالت انفعالی داشتن (جیمز، ۱۳۹۱: ۲۲۲-۲۲۳).

اما بهترین و بیشترین شاخص‌ها را استیس بیان کرده است:

۱. بینش وحدت‌نگرانه که در احوال عرفانی به صورت ایجاز بیان می‌شود.

۲. احساس انضمامی از امر واحد به عنوان ذهنیت درونی که همـه‌چیـز بـه حیـات، آگاهی یا حضور جان‌دار توصیف شده است.

۳. احساس عینیت یا واقعیت.

۴. احساس نشاط و خرسندی.

۵. احساس تقدس و حرمت الوهی. این ویژگی، بیان‌کننده درک و دیدار خداوند است (استیس، ۱۳۸۸: ۷۴ و ۱۳۴).

در این ویژگی‌ها، احوال عرفانی به صورت عام بررسی شده است، به گونه‌ای که اگر در یک حال عرفانی، این ویژگی‌ها به دست نیاید، می‌توان درباره حقیقی بودن آن تردید کرد. عارفان مسلمان هم بر تمایز میان احوال حقیقی و کاذب تأکید کرده‌اند. از این نظر احوال عرفانی حقیقی در برابر ظهورات نفس و بروز نیروهای نهفته درونی یا القائات نفسانی و شیطانی قرار دارند که این دسته از احوال عارض بر روح سالکان، متضمن کمالی بر آنان نیست (رحیمیان، ۱۳۸۸: ۳۵). بنابراین هر حال باطنی، حال عرفانی تلقی نمی‌شود.

بازشناخت احوال عرفانی و شیطانی در نگرهٔ ترزا

ترزا آویلایی تحت تأثیر عرفان قرن شانزدهم اسپانیاست که تبیین دقیق احوال عرفانی، از ویژگی‌های عام عرفان مسیحیت و از اوصاف خاص عارفان کشور اسپانیاست. همین رویکرد، موجب شده که او هم در بیان احوال خویش دقت لازم را به کار برد و از بیانات کلی بپرهیزد. ظاهراً معیارهای تشخیص احوال حقیقی از احوال کاذب را قبل از رسیدن به آخرین مرحله سلوک عرفانی میسر می‌داند و بعد از آن، چنین کاری را ناممکن تلقی می‌کند؛ زیرا سالک غرق خدا می‌شود و مجال بررسی صحت و سقم حال عرفانی را از دست می‌دهد و در این مرحله، خدا در او زندگی می‌کند (Spencer, 1963: 256) و حتی می‌توان گفت که با خدا یکی شده و نمی‌توان درباره آن بیشتر از این، چیزی گفت (Parrinder, 1996: 152-153, 156, 166; Smith, 1973: 99). این مسئله در اشعار وی نیز منعکس شده و ترزا در این اشعار به گونه‌ای سخن می‌گوید که امکان تردید در احوال حاصل‌شده به وجود نمی‌آید (Teresa, 1957a, V.3: 308-309).

حال حقیقی، تجربه‌ای ناشی از خدا و حال کاذب، نشئت‌گرفته از شیطان یا قوه خیال و یا وهم سالک است و تسلیات عرفانی. احوال آرامش‌بخش و امیدوارکننده هم شامل دو دسته الهی و شیطانی‌اند که ترزا به صراحت از آنها سخن گفته است. بی‌تردید تسلیات شیطانی با تسلیات ناشی از خدا متفاوت است. با وجود این، هیچ پیشنهادی دربارهٔ حال خالص و پاک وجود ندارد و دیدن این مشاهدات خیلی زود امکان‌پذیر می‌شود و به نظر می‌رسد اگر دریافت‌کننده این احوال، انسان مجربی باشد، الهی یا

شیطانی بودن آنها را تشخیص می‌دهد (Teresa, 1991: 264).

ترزا در آثار خود نه‌تنها میان این احوال تفاوت قائل شده و معیارهای تشخیص و ویژگی‌های اصلی هر یک از آنها را بیان کرده، بلکه حتی میان لذت‌های معنوی و لذت-های حاصل از جذبه‌های عرفانی هم فرق قائل شده است. لذات معنوی فقط روی سطح حواس جسمانی انسان اثر می‌گذارد، ولی جذبه‌های عرفانی به مغز استخوان‌های آدمی نفوذ می‌کند (جیمز، ۱۳۹۱: ۴۵۶).

ترزا با علم به امکان پدید آمدن مشاهدات شیطانی برای سالکان، به آنان هشدار می‌دهد که نسبت به وقوع آنها حساس باشند و وسوسه‌ها و تلقین‌های شیطانی را به جای احوال عرفانی حقیقی تلقی نکنند. اگر در جاهای دیگر، اطمینان و یقین بسیار مناسب است، در تشخیص احوال عرفانی، تردید مناسب‌تر است. از این جهت ترزا به راهبان، هیچ‌گونه ضمانتی نمی‌دهد که در چه زمانی، احوال آنها واقعاً عرفانی خواهد بود، بلکه با ذکر مثال‌هایی می‌خواهد به آنان ثابت کند که در این مسیر، هیچ‌گونه ضمانتی وجود ندارد و هر آن خطر تهدیدشان می‌کند و به آنان هشدار می‌دهد که بر گوشهٔ عزلت، زندگی ندامت‌آمیز و نیایش مداوم با خدا اعتماد نکنند. (Teresa, 1995: 33)؛ چرا که هر لحظه ممکن است وسوسه‌های شیطان در قالب احوالی فراطبیعی، آنان را گمراه کند و به دنیا وابسته و دلبسته سازد. داشتن بیم در این موارد، بسیار توصیه می‌شود. در انجیل آمده که سعادتمند کسی است که از پروردگار خویش بیم داشته باشد. یکی از مصادیق خوب این ترس این است که تا زمانی که مطمئن نشود که آنها حقیقتاً از جانب خداوند است، در برابر آنها مقاومت کند و بر اساس آنها، برنامهٔ زندگی عرفانی خود را تنظیم نکند؛ بلکه همیشه در برخورد با احوال عرفانی، جانب احتیاط را رعایت کند؛ زیرا حتی اگر این احوال واقعاً از جانب خداوند باشد، شیطان قادر است خود را در شمایل فرشته ظاهر کند. پس اگر سالکی، تجربهٔ زیادی نداشته باشد، قادر به درک این امور نخواهد بود. بنابراین او باید نیایش‌های زیادی بکند تا بتواند احوال اصیل را از احوال کاذب تشخیص دهد (Teresa, 1995: 152).

ترزا برای اینکه راهنمایی خود را در حوزهٔ تشخیص احوال اصیل و توهمی کامل کند، تفاوت تسلیات[1] شیطانی و الهی را به صراحت اعلام می‌دارد:

1. Consolation

در تسلیات شیطانی، نشانی از عشق ناب دیده نمی‌شود و پس از گذشت مدتی، عدم خلوص آنها آشکار می‌شود (Teresa, 1995: 264). مثلاً باعث می‌شود که سالک به کارهای خلاف اخلاق مرتکب شود.

۱. تسلیات شیطانی برای افراد مجرب روی نمی‌دهد.
۲. برخی از این تسلیات ممکن است کار قوه تخیل باشد.
۳. تسلیات الهی بسان خواب باعث آرامش و استراحت مغز و تجدید قوای سالک می‌شود؛ در حالی که تسلیات شیطانی بسان چرتی هستند که به خواب عمیق منجر نمی‌شود، بلکه باعث رخوت سالک نیز می‌شود (Teresa, 1995: 264).

روش‌های تشخیص

به هر حال ترزا برای تشخیص احوال عرفانی اصیل و کاذب، دو روش ایجابی و سلبی به کار برده است. او در روش ایجابی بیان می‌کند که از چه طریق یا طرقی می‌توان تجربه‌ای به‌واقع عرفانی را تشخیص و به خدا نسبت داد و در روش سلبی یادآور می‌شود که از چه روش یا روش‌هایی می‌توان ثابت کرد که احوال الهی نبوده، واقعاً شیطانی، خیالی و یا وهمی‌اند.

الف) روش ایجابی

یکی از انواع مشاهدات عرفانی از نظر ترزا، شهود گفت‌وگویی است. ترزا برای تشخیص الهی و غیرالهی بودن صداها و گفت‌وگوها بر این نکته پای می‌فشارد که گفت‌وگوهای اصیل و الهی در آینده به تحقق می‌رسند و گفت‌وگوهای وهمی به تحقق نمی‌رسند (Teresa, 1995: 234). ضمن اینکه این گفت‌وگوها با روح انسان، پیوندی عمیق دارند و شخص واجد شهود با آنها احساس یگانگی می‌کند؛ در حالی که در گفت‌وگوهای توهمی، چنین چیزی حاصل نمی‌شود (Teresa, 1995: 234). به‌علاوه سخنانی که از خداوند صادر می‌شود، به لحاظ ساختار و محتوا با سخنان عموم مردم تفاوت دارد؛ به گونه‌ای که شنونده سخنان، خود با وجدانش، تفاوت آنها را کاملاً درک می‌کند و حتی تشخیص می‌دهد که آیا این سخنان واقعاً از خدا صادر شده یا بافتهٔ عقل‌اند؛ زیرا بافته‌ها و یافته‌های عقل دقیقاً مشابه سخنان بشری‌اند. بلکه حتی خواهد فهمید که آیا نفس، عامل این سخنان (غیرالهی و ساخته بشر) است و یا تنها گوش‌دهنده به آنها (همان).

به‌علاوه می‌توان از برخی گفت‌وگوهای ترزا با خدا به این نتیجه رسید که اگر حاصل گفت‌وگو، انسان را بر بلندای امور معنوی قرار دهد و کمال خودساخته انسان را بشکند، الهی است (William Ralph, 1947: 42).

راه دیگر اینکه اگر این سخنان الهی باشد، ما توان منصرف کردن نفسمان از آنها را نداریم؛ ولی اگر بشری باشد، توانایی صرف‌نظر کردن از آنها را داریم. به‌علاوه غیرالهی، هیچ تأثیری بر جان نمی‌گذارد، در حالی که سخنان الهی، تأثیر عمیقی در جان می‌گذارد. مثلاً نفس را به سمت علاقه و مهر سوق می‌دهد و موجبات نورانیت و آرامش و شادی نفس را فراهم می‌کند. در یک کلام، تفاوت میان این دو سخن مانند تفاوت صحبت کردن و گوش کردن است، نه بیشتر و نه کمتر؛ زیرا انسان در سخن گفتن انشا می‌کند، در حالی که وقتی به سخن دیگران گوش می‌دهد، کاری غیر از گوش کردن انجام نمی‌دهد (William Ralph, 1947: 42). پس انسان در صحبت کردن فعال، ولی در شنیدن کاملاً منفعل است.

ترزا میان سخنان الهی و نفس انسان، سنخیتی قائل است؛ یعنی نفس به محض شنیدن سخنان الهی، با آنها احساس همدلی و هم‌سنخی می‌کند و کاملاً متوجه آنها می‌شود؛ گویی که به سخنان انسان بسیار مقدسی گوش می‌دهد و مطمئن است که او هرگز دروغ نمی‌گوید. در حالی که در سخنان غیر الهی، چنین وضعیتی وجود ندارد (William Ralph, 1947: 235).

راه دیگر تشخیص این احوال، راه تجربی است؛ یعنی تا زمانی که خود شخص، چنین احوالی را از سر نگذراند، نمی‌تواند سایر موارد را تشخیص دهد. از نظر ترزا، بدون داشتن تجربه شخصی از اینگونه فیوضات، سخت می‌توان آنها را فهم کرد و صحیح و سقیمش را تشخیص داد. آن کس که چنین احوالی را دریافت کرده، محال است از اشاره به موضوعاتی تن زند که به حکم رحمت خداوند هرگز شامل حال ما نخواهد شد (Teresa, 1995: 9 & 1991: 243).

طی سریع مراحل کمال نیز از نشانه‌های ارزانی شدن الطاف الهی به فرد است. اگر انسانی که به لحاظ عرف هنوز مراحل کمال را طی نکرده، یک‌باره ره صد ساله را یک شبه طی کند در آن صورت می‌توان تشخیص داد که برای او خلسه‌ای رخ داده است. از این جهت حرکت او به سوی کمال هرگز با کسی که به طور عرفی و منطقی مسیری را

طی می‌کند، قابل مقایسه نیست. چنین فردی به سهولت می‌تواند بر امور دنیوی چیره شود و دل از دنیا بکند. گاهی هم خود خدا به طور مستقیم به انسان الهام می‌کند و حال عرفانی را برایش معین و مشخص می‌کند و گاهی نیز خدا روش‌ها را برای انسان معرفی می‌کند تا بداند که رؤیاهایی که دیده است، شیطانی نیستند، بلکه از طرف خدا صادر شده‌اند (Teresa, 1991: 271.).

ترزا علاوه بر معیارهای گفته‌شده، نکات زیر را نیز در تمییز دادن احوال عرفانی ناب و تخیلی مورد ملاحظه قرار داده است:

۱. القائات[1] دروغین کاملاً واضح و قابل تشخیص نیستند، بلکه به رؤیا می‌مانند.

۲. البته این القائات ممکن است ناشی از عقل شهودی باشد، نه تخیل. معیار تشخیص در این موارد آن است که به هنگام نماز و نیایش می‌توان القائات الهی را مشاهده کرد. اما اینها کاملاً به ارادهٔ ما بستگی دارد؛ یعنی هر وقت بخواهیم، می‌توانیم آنها را ببینیم و هر وقت نخواهیم، از بین می‌روند. در نتیجه اینها القائات الهی محسوب نمی‌شوند.

۳. معیار ناب بودن یک حال آن است که غیرمنتظره واقع شود؛ انتساب آن به خود فرد ناممکن باشد و شخص را به طور کامل غرق خدا کند (Faning, 2001: 155).

به هر حال خداوند خود قدرت فهم یک حال عرفانی را از طریق القای آن به اعماق نفس، به عارف ارزانی می‌دارد. خداوند، نفس را وا می‌دارد تا حقایق و اسرار را درک کند (Faning, 2001: 155؛ Teresa, 1991: 249). ترزا خود اصرار دارد که از این طریق، الهی بودن احوال خود را درک کرده است. اگر حال عرفانی بعد از انجام اعمال دین، نظیر ذکر حاصل آید، الهی است، در غیر این صورت ممکن است تحت القائات شیطانی به وجود آمده باشد (Teresa 1991: 91). ترزا در اواخر عمر از طریق این احوال، پیام‌های زیادی را دریافت که از دید او، الهی بوده یا خود او از آنها تفسیر الهی به‌دست می‌داده است (Spencer, 1963: 172). ضمن اینکه اگر این احوال، حقیقتی ناآشنا را برای معروض این احوال آشکار کند، جزء احوال الهی و حقیقی به شمار می‌آید که ترزا درباره احوال خود همین نظر را داشته است (Spencer, 1963: 243).

راه دیگر، رفتار احتیاط‌آمیز است؛ یعنی شخصی که این حالت‌ها برایش رخ داده، باید

1. Locution

با احتیاط تمام با آنها برخورد کند و نسبت به حقیقی بودن آنها تردید داشته باشد و یا از راهنمایی فردی آگاه استفاده کند و در حین گزارش به او، چیزی را نباید مخفی دارد. اگر فرد، چنین اقداماتی را در پیش گیرد، آسیبی به او نخواهد رسید(Spencer, 1963: 239).

اگر پس از پدید آمدن حالتی، شخص در زندگی معنوی‌اش، پیشرفتی احساس کرد، می‌تواند یقین کند که آن حال، حال الهی بوده است. اینجاست که ترس و احتیاط، خود به عامل بازدارنده‌ای تبدیل می‌شود که سالک باید آن را کنار گذارد (Spencer, 1963: 221). به‌علاوه اگر شخص، خود را از گناهان کبیره برحذر دارد، وجدان او بیدارتر شده، خود به خود خواهد فهمید که حالتی که برایش رخ داده، حقیقی است یا شیطانی؛ زیرا شیطان به نفوسی که از گناهان کبیره و صغیره دوری می‌کنند، تسلطی ندارد. در نتیجه حالتی هم برای ایشان پدید نمی‌آورد (Spencer, 1963: 220). البته کسانی که دارای چنین شرایطی نیستند، همچنان در معرض خطر نفوذ شیطان خواهند بود.

از طریق نتایج احوال عرفانی نیز می‌توان به اصیل بودن یا واهی بودن آنها پی برد. اگر شهودهای تخیلی، الهی باشند، نسبت به خود مشاهده‌کننده و دیگران مفید خواهد بود. به‌علاوه اگر این شهودها با سرشت مشترک انسان‌ها سازگار باشد، می‌تواند حقیقی تلقی شود؛ مگر آن شهودهایی که به ظاهر با این امور سازگارند، اما پروردگار، ناسازگاری آنها با امور یادشده را نشان می‌دهد (Chapman, 1956, V.9: 99).

فروتنی از آموزه‌های بسیار مهم در عرفان ترزا و یکی از شاخص‌های تشخیص احوال حقیقی است. احوالی که به طور مستقیم یا غیرمستقیم در تقویت این صفت اخلاقی مؤثر باشند، الهی‌اند؛ زیرا شیطان در انسان، حالت فروتنی به وجود نمی‌آورد، بلکه همواره خودپسندی و تکبر را پدید می‌آورد (Chapman, 1956, V.9: 269). پس احوال عرفانی همیشه فروتنی به بار آورده‌اند، نه خودپسندی و تکبر.

ب) روش سلبی

ترزا از این طریق هم برای شناساندن احوال عرفانی از احوال شیطانی بهره می‌گیرد. در این روش، آنچه شناخته می‌شود، شیطانی بودن احوال است، نه الهی بودن آنها. در حالی که در روش ایجابی، قضیه کاملاً عکس آن بوده است.

در روش سلبی هم توجه به آثار این احوال می‌تواند حقیقی یا کاذب بودن آنها را معین کند؛ یعنی عمدتاً احوال شیطانی برخلاف احوال حقیقی، آثار مثبتی در برندارند.

تنها خوبی آنها، شیوایی بیان و مشهود بودن آثار منفی آنهاست. البته چه‌بسا اتفاق افتد که خداوند خود صریحاً به سالک اعلان کند که چنین حالی، ناشی از ارادهٔ شیطان است. به‌علاوه حالی که از شیطان نشأت گرفته، در انسان عطشی آزاردهنده به وجود می‌آورد (Chapman, 1956, V.9: 237). در صورتی که عطش حاصل از احوال عرفانی، مآلاً به آرامش منجر می‌شود.

از نظر ترزا، اگر به دنبال رخ دادن حالی برای انسان، تکبر و غرور حاصل شود، در آن صورت می‌توان فهمید که این حال از شیطان نشأت گرفته است. شیطان در این دسته از احوال به انسان القا می‌کند که تمام این خوشی‌ها از خود او نشأت گرفته، نه از موجود دیگری. ضمن اینکه وقتی چنین احوالی رخ می‌دهد، تمام خوبی‌ها از وی می‌گریزد و روحش، بی‌قرار و زودرنج می‌شود (Chapman, 1956, V.9: 239). هرچند ممکن است آثار این حال هم به‌ظاهر خوب باشد و بسا که تواضع کاذبی هم در او پدید آورد، این خوبی‌ها و تواضع در شخص، آرامش به وجود نمی‌آورد. اگر کسی در عمر خود حتی یک حال اصیل را تجربه کرده باشد، نکته یادشده را نیک درک می‌کند. خلاصه اینکه نتایج احوال شیطانی را می‌توان در موارد زیر بیان کرد:

۱. خوبی‌ها پنهان می‌شوند.
۲. نفس بی‌قرار و زودرنج می‌شود.
۳. احتمالاً آثار نیکویی از شخص واجد حال صادر می‌شود.
۴. شخص آرزوهای خوبی خواهد داشت، اما در تحقق آنها استوار نیست.
۵. تواضع کاذب در وی پدید می‌آید، زیرا تواضع اصیل و حقیقی، تواضعی است که به فرد آرامش و سکون دهد؛ اما تواضع ناشی از حال حاصل از ارادهٔ شیطان، چنین آثاری در برندارد (Chapman, 1956, V.9: 239).

ترزا در مواردی به راهبان تحت تربیت خود هشدار می‌دهد که گاهی شیطان درصدد دادن آرامش به آنان برمی‌آید و ممکن است افراد تصور کنند که این آرامش از سوی خدا می‌آید، در حالی که عامل چنین آرامشی، شیطان است. از این‌جهت افراد باید خود را از چنین آرامشی دور سازند. معیار بازشناخت این آرامش آن است که افراد دنیوی، انسان را به چنین آرامشی دعوت کنند؛ زیرا اینان در واقع در پوشش این آرامش و صلح، جنگی را به دنبال می‌آورند که سخت ویرانگر است. از این‌جهت به راهبان هشدار

می‌دهد که باید از اینگونه آرامش‌ها هراسان باشند (Tereas, 1957b, V.1: 364-365).

تطبیق حال عرفانی با کتاب مقدس از راه‌های دیگر تمییز حال اصیل از حال کاذب است. به این معنا که اگر چنین حالی با فحوای کتاب مقدس مخالفتی داشته باشد، شیطانی بوده، هرگز پذیرفتنی نیست: «اگر تمام دنیا به من اطمینان دهند که این حال از خدا ناشی شده، باور نمی‌کنم» (Tereas, 1957b, V.1: 364-365). از این‌جهت صریحاً اشاره می‌کند که همه الهاماتی که نفس می‌تواند آنها را به تخیل درآورد، حتی اگر قرار باشد که آسمان‌ها را گشوده ببیند، نباید باعث شود که سالک واجد احوال عرفانی، ذره‌ای از تعلیم کلیسا چشم‌پوشی کند. انسان باید بپذیرد که تنها آنچه با کتاب مقدس مطابقت داشته باشد، از جانب خداوند است وگرنه شیطانی است (Tereas, 1957b, V.1: 238-239).

شفاف بودن نداها و حوادث، خود مبین حقیقی بودن آنهاست؛ اما نداها یا حوادث شیطانی همیشه با ابهام و پیچیده‌ای خاصی همراهند. اینها شبیه چیزی‌اند که به روشنی نمی‌توانیم آنها را بشنویم. گویی آنها را در خواب می‌شنویم (Fanning, 2001: 156).

همیشه این‌طور نیست که اگر تجربه‌ای الهی نبود، حتماً شیطانی است؛ بلکه می‌تواند ناشی از تخیل و تعقل انسان باشد. اما فرق اساسی میان حوادث یا نداهای عقلانی و خیالی با نداها و حوادث الهی وجود دارد و آن اینکه این احوال الهی را در هر زمان و مکانی نمی‌توان دریافت کرد، در حالی که امور عقلانی و خیالی در هر جا و زمانی قابل دریافت هستند (Fanning, 2001: 156).

بازشناخت احوال عرفانی و شیطانی در نگرهٔ مولوی

مشرق‌زمینیان به طور عام و عارفان وحدت‌گرای اسلام به طور خاص در پرداختن به احوال عرفانی اغلب نگرش کلی و بیانات کلی را بر بیانات و تبیین‌های جزئی ترجیح می‌دادند و مولوی هم تحت تأثیر این نگرش است. از این‌جهت برخلاف ترزا آویلایی، جزئیات احوال عرفانی را مدنظر قرار نمی‌دهد و به بیان کلی آنها می‌پردازد.

مولوی همانند ترزا با مسئله احوال حقیقی و کاذب درگیر بوده است. وقتی برای مولوی شهودی رخ می‌داد و یا از شهودهای دیگران سخن به میان می‌آورد، اطرافیان گاه نسبت به آنها به دیدهٔ تردید و انکار می‌نگریستند و او درصدد دفاع از آنها برآمده، دلایلی می‌آورد تا اثبات کند که این حالات، بهره‌ای از حقیقت دارند و با احوال شیطانی یا

احوال ناشی از وهم و خیال متفاوت‌اند. ضمن آنکه در استدلال‌های خود، معیارهایی برای تشخیص این احوال از یکدیگر ارائه می‌کرد:

۱- بررسی احوال عرفانی پس از وقوع آنها: عارف باید پس از وقوع احوال عرفانی به خود برگردد و خود را از هوی و هوس خالی کند. آنگاه به یافتهٔ خود بنگرد، متوجه خواهد شد که حالتی که برایش رخ داده، حالت حقیقی است، نه کاذب. ممکن است سالک شک کند که یافتهٔ او حاصل تخیل اوست یا برخاسته از حال حادثه حقیقی که در این صورت عنایت دیگر خدا، او را از این تردید نجات می‌دهد و یقین می‌کند که حال عارض‌شده، حقیقی است:

من چو آدم، بودم اول حبسِ کرب — پُر شد اکنون نسلِ جانم شرق و غرب
من گدا بودم در این خانه چو چاه — شاه گشتم، قصر باید بهرِ شاه
انبیا را تنگ آمد این جهان — چون شَهان، رفتند اندر لامکان

(مولوی، ۱۳۶۳ب: ج۲: ۲۰۱)

بنابراین وقتی عارف خود را در لامکان می‌یابد، به صحت حال عرفانی‌اش پی می‌برد و در آن تردید روا نمی‌دارد.

۲- رهایی از هوا و هوس: اگر حال عارض‌شده با هوی و هوس هماهنگ باشد، شیطانی و اگر مخالف آن باشد، حال رحمانی و حقیقی است، بلکه مخالف هوا و هوس بودن هم می‌تواند علت وقوع این حالت باشد و هم معیار درستی آن.

خلق مست آرزوند و هوا — زآن پذیرایند دستان تو را
هر که خود را از هوا خود باز کرد — چشم خود را آشنای راز کرد

(همان، ج۱: ۳۹۹)

مرتبه نهایی شاخص سلبی تمایز احوال حقیقی و کاذب، نفی خود است. به این معنا که اگر حالی که بر انسان عارض می‌شود، همه خودخواهی‌های او را از میان بردارد، الهی بوده و در غیر آن ممکن از شیطان یا امور غیر الهی نشأت گرفته باشد. مولوی این معنا را در تعریف استغراق به صراحت آورد و بیان کرده که استغراق آن است که انسان در میان نباشد، ولو اینکه این استغراق با کلمه اناالحق بیان شود (مولوی، ۱۳۸۰: ۴۴).

۳- تشخیص حال عرفانی با حال دیگر عرفانی: اگر کسی اهل تجربهٔ احوال عرفانی باشد، پس از وقوع حال عرفانی می‌تواند از طریق تکرار آن یا از طریق انجام امور غیر

متعارف، درستی حال خود را ثابت کند. لازمهٔ این کار آن است کـه شـخص، لقمـه‌هـای معنوی را قوت جان کند، تا بتواند معروض حال جدیدی شود.

چونـک در تـو مـی‌شـود لقمـه گهـر　　تـن مـزن چنـدانک بتـوانی بخـور

(مولوی، ۱۳۶۳ب، ج۱: ۴۴۷)

مولوی از زبان یکی از عرفا نقل می‌کند که پس از اینکه حال عرفانی به او دسـت داد، منکری در کار او سوءظن کرد. برای رفع آن در لگنی قی کرد و به درّ تبدیل شد. به ایـن ترتیب یک امر معنوی را با امری محسوس نشان داد:

شـیخ روزی بهـر دفـع سـوءظن　　در لگـن قـی کـرد، پـر دُر شـد لگـن

گـوهر معقـول را محسـوس کـرد　　پیـر بینـا بهـر کـم‌عقلـی مـرد

(مولوی، ۱۳۶۳، ج۲: ۴۴۷-۴۴۸)

۴- پاک‌سازی زمینه‌ها و اسباب تحقق حال عرفانی: اگـر زمینـه‌هـا و اسـباب حـال عرفانی، پاک و پاکیزه باشند، یعنی با اصول اخلاقی و اخلاق دینی مطابق باشـند، عـارف می‌تواند مطمئن باشد که حالی که برایش رخ داده، حقیقی و اصیل است. اما اگـر پـیش از تحقق این احوال، شـخص مرتکـب اعمـال غیراخلاقـی و یـا غیرشـرعی شـود، احـوال پدیدآمده، حقیقی نخواهند بود. برای مثال اگر کسی برای رسیدن بـه احـوال عرفـانی از خمر و بنگ استفاده کند، هرچند ممکن است تصوراتی داشته باشد، باید یقین کنـد کـه همه این تصورات، شیطانی‌اند، نه رحمانی و یا نتیجه توهمات حاصل از مواد مخدراند:

تـا دَمـی از هوشـیاری وارَهَنـد　　ننگِ خَمر و زَمـر بـر خـود مـی‌نهنـد

جمله دانسته که این هستی فَخ اسـت　　فکـر و ذکـرِ اختیـاری، دوزخ اسـت

مـی‌گریزنـد از خـودی در بـی‌خـودی　　یا به مستی یـا بـه شـغل ای مُهتَـدی

نَفـس را ز آن نیسـتی وامـی‌کشـی　　زآنکـه بـی‌فرمـان شـد انـدر بیهُشـی

(همان، ج۳: ۲۸۴)

۵- آرامش‌بخشی: وی درباره عموم احوال عرفانی به‌ویژه احوال پیامبران بر این نکته اشاره کرده که اگر حال عارض بر انسان موجب آرامش ناب شود، الهی به شمار مـی‌آیـد، که پیامبران در هنگام دریافت وحی الهی، چنـین حـالی داشـته‌انـد (مولـوی ۱۳۸۰: ۱۵۶). همین وضعیت برای عارفان هم رخ می‌دهد؛ به این صورت که عارف هم وقتی دست خدا

را بر سر خود تجربه می‌کند، به آرامشی بی‌بدیل دست می‌یابد. از این‌دست آرامش‌ها در سراسر کلیات شمس تبریزی می‌توان سراغ گرفت.

مانده شده‌ست گوشِ من از پی انتظارِ آن — کز طرفی صدای خوش دررسدی ز ناگهان
خوی شده‌ست گوش را گوشِ ترانه‌نوش را — کو شنود سَماع خوش هم زِ زمینْ هم آسمان
فَرعِ سَماعِ آسْمان هست سَماعِ این زمین — وان که سماع تن بُود فرع سماع عقل و جان
نَعْره رعد را نگر چه اثر است در شَجَر — چند شکوفه و ثمر سَر زده اندر آن فَغان
بانگ رسید در عدم گفت عدم بلی نَعَم — می‌نهم آن طرف قدم تازه و سبز و شادمان
مُستمع اَلَست شد پایْدَوان و مست شد — نیست بُد او و هست شد لاله و بید و ضَیْمَران

(مولوی، ۱۳۶۳الف، ج۴: ۲۰۱)

۶- **بصیرت دل:** مولوی در آثار خود به این شاخص هم اشاره کرده است. به این معنا که وقتی حال اصیل عرفانی به انسان دست می‌دهد، سر تا پای وجود او نو و بصیرت می‌شود:

تا تو حریف من شدی ای مه دلستان من — همچو چراغ می‌جهد نور دل از دهان من
ذره به ذره چون گهر از تف آفتاب تو — دل شده است سربه‌سر آب و گل گران من
پیشتر آ، دمی بنه آن بر و سینه بر برم — گرچه که در یگانگی، جان تو است جان من
در عجبی فتم که این، سایه کیست بر سرم — فضل توام ندا زند کانِ من است آنِ من
از تو جهان پربلا همچو بهشت شد مرا — تا چه شود ز لطف تو صورت آن جهان من

(مولوی، ۱۳۶۳الف، ج۴: ۲۱۰)

۷- **تمسک به آثار احوال عرفانی:** از جمله آثار احوال عرفانی، باز شدن چشم دل و شهود اموری است که اغلب آدمیان قادر به دیدن آنها نیستند. مولوی این حالت عرفانی را در داستان دقوقی به خوبی مورد توجه قرار داده است:

بر دلی کو در تحیّر با خداست — کی شود پوشیده رازِ چپّ و راست؟
گفتم ار سویِ حقایق بشگُفند — چون ز اسمِ حرفِ رسمی واقفند؟
گفت: اگر اسمی شود غیب از ولی — آن ز استغراق دان، نز جاهلی

(مولوی، ۱۳۶۳ب، ج۲: ۱۱۸)

به این صورت که اگر وقوع حال عرفانی، آثار یادشده را به دنبال داشته باشد، جزء احوال حقیقی و اگر باعث ناآرامی و ناخوشی در دنیا و فراموشی رستگاری در

آخرت بشود، جزء احوال شیطانی خواهد بود:

در حدیث آمد که مؤمن در دعا　　چون امان خواهد ز دوزخ از خدا
دوزخ از وَی هم امان خواهد به جان　　که خدایا دُور دارم از فلان

(همان، ج۲: ۴۳۴۸)

از دید مولوی، نجات جز در سایه عبادت به دست نخواهد آمد. از این نظر اگر حال عرفانی موجب افزایش عبادت شود، مطلوب، وگرنه شیطانی خواهد بود:

تا ببینی چاشنی زندگی　　سلطنت بینی نهان در بندگی

(همان، ج۱: ۲۸)

به همان‌سان، مولوی حالی را مطلوب می‌داند که ما را فقط تا لب گور همراهی نکند، بلکه یار همیشگی انسان باشد:

چون تو را روز اجل آید به پیش　　یار گوید از زبان حال خویش
تا بدینجا بیش همره نیستم　　بر سر گورت زمانی بیستم

(مولوی، ۱۳۶۳ب، ج۳: ۶۶)

در این دو بیت بر این نکته اشارت رفته که یار یا همسر مرده، فقط تا لب گور، آدمی را مشایعت می‌کند و از آنجا پیشتر نمی‌رود و در داستان وکیل صدر جهان این را با زبان حال بیان کرده که از زبان قال مؤثرتر است (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۳۱۸)، در حالی که آثار برخی از احوال عرفانی تا قیامت هم استمرار می‌یابد.

تطبیق و مقایسه

ابتدا باید بگوییم که ترزا در بررسی احوال عرفانی، بسیار دقیق و ریزبین است؛ در حالی که مولوی اغلب به بررسی‌های کلی قناعت می‌کند. برای مقایسهٔ نظرهای این دو عارف در حوزهٔ تشخیص احوال حقیقی از احوال کاذب می‌توان موارد زیر را بیان کرد:

۱- منشأ حال عرفانی: هم ترزا و هم مولوی هر دو بر این باورند که منشأ حال حقیقی، خدا و منشأ حال کاذب، شیطان، تخیل و یا توهم است و در عین حال عارفان صاحب‌تجربه بهتر از بقیه می‌توانند الهی یا شیطانی بودن آنها را تشخیص دهند. ترزا نه‌تنها میان احوال حقیقی و کاذب تفاوت قائل است، بلکه حتی میان لذت‌های معنوی و لذت‌های حاصل از جذبه‌های عرفانی هم فرق قائل شده است؛ اما ظاهراً مولوی چنین نظری را مطرح نکرده است.

هم ترزا و هم مولوی، هر دو به سالکان طریقت توصیه می‌کنند که مواظب وسوسه‌ها و تلقین‌های شیطانی باشند و آنها را به جای احوال عرفانی اصیل تلقی نکنند. از این‌جهت ترزا در مواجهه با احوال عرفانی، شک کردن را اصل تلقی می‌کند. مولوی هم در این زمینه مانند ترزا عمل کرده است؛ زیرا هر آن ممکن است وسوسه‌های شیطان در قالب احوالی فراطبیعی، آنان را گمراه و به دنیا وابسته و دلبسته سازد.

۲- تسلیات عرفانی: هم ترزا و هم مولوی معتقدند که تسلیاتی از عالم غیرانسانی به انسان می‌رسد و سبب آرامش و راحتی او می‌شوند. اینها بر دو نوع الهی و شیطانی تقسیم می‌شوند. البته ترزا در این موضوع به مراتب بیشتر از مولوی بحث کرده و تفاوت‌های آنها با یکدیگر را بیشتر مورد توجه قرار داده است؛ به این صورت که تسلیات شیطانی فاقد عشق ناب‌اند و برای افراد مجرب بی‌تأثیرند. ضمن اینکه در اغلب موارد افراد را به کارهای خلاف اخلاق و دین می‌کشانند. در عین حال اینها برخلاف تسلیات الهی، آرامش‌بخشی کاذب و موقتی دارند.

۳- بهره‌گیری از روش‌های ایجابی و سلبی در تشخیص احوال عرفانی: ظاهراً هم ترزا و هم مولوی هر دو بر این نظراند که احوال اصیل اگر ناظر به آینده باشند، تحقق خواهند یافت؛ اما احوال کاذب در حد اموری ذهنی یا بیانی باقی می‌مانند. البته سخنان ترزا در این زمینه دقیق‌تر و جزئی‌تر از مولوی است. ترزا برای مثال از تجربه گفت‌وگو با خدا سخن می‌گوید که برخلاف سخنان حاصل از حال کاذب، قابل تحقق، دارای پیوند عمیق با روح انسان، اثرگذار، صرف‌نظرناپذیر، باعث نورانیت، آرامش و شادی نفس‌اند. ضمن اینکه میان سخنان الهی و نفس انسان هم‌سنخ‌اند؛ یعنی نفس به محض شنیدن سخنان الهی با آنها احساس همدلی کرده، آنها را درک کرده و دید تقدس‌آمیز به آنها دارد و هیچ‌گونه شائبهٔ دروغ به آنها راه نمی‌دهد.

۴- تشخیص از راه تجربه: هم ترزا و هم مولوی دست‌کم در مواردی برای تشخیص احوال حقیقی از احوال کاذب، آزمودن شخصی را پیشنهاد می‌کنند؛ یعنی تا زمانی که خود شخص چنین احوالی را از سر نگذراند، نمی‌تواند سایر موارد را تشخیص دهد. مولوی در این زمینه از تشخیص یک حال عرفانی از طریق حال عرفانی دیگر یاد می‌کند که با نظر ترزا شباهت دارد.

۵- قرار دادن سریع سالک در مسیر استکمالی: فردی که در معرض احوال حقیقی عرفانی قرار می‌گیرد، به سهولت می‌تواند بر امور دنیوی چیره شود و دل از دنیا بکند و بی‌درنگ در مسیر استکمال قرار گیرد؛ در حالی که احوال کاذب، مانع طی مسیر استکمالی‌اند و انسان را در لذت زودگذر متوقف می‌سازند.

۶- بهره‌گیری از معیارهای ذیل: الف) وضوح نداشتن القائات[1] دروغین و شباهتشان به رؤیا. ب) در دسترس بودن القائات و احوال کاذب و دور از دسترس بودن احوال الهی و امکان راستی‌آزمایی آنها در نماز و نیایش. ج) احوال ناب، غیرمنتظره، انتساب‌ناپذیر به خود و غرق‌کنندهٔ انسان در خدا هستند. از میان این معیارها، مولوی به نماز، بیشتر از بقیه بها داده است.

۷- توجه به نتایج احوال: هم مولوی و هم ترزا، توجه به نتایج احوال عرفانی را از جمله معیارهای تشخیص احوال حقیقی از کاذب می‌دانند. برای مثال اگر احوال عارض‌شده بر انسان باعث تقویت اخلاق به‌ویژه فروتنی باشد، حقیقی تلقی می‌شود، در غیر این صورت کاذب شمرده خواهد شد. مولوی هم بر بررسی احوال عرفانی پس از وقوع آنها جهت تشخیص آن حال و احوال محتمل دیگر تأکید می‌کند.

۸- تطبیق حال عرفانی با کتاب مقدس: به این معنا که اگر چنین حالی با فحوای کتاب مقدس، مخالفتی داشته باشد، شیطانی بوده، هرگز پذیرفتنی نیست. این نظر هم مورد اتفاق ترزا و مولوی است.

۹) روش سلبی: به این معنا که اگر شرایط مناسب احوال حقیقی وجود نداشته باشد، آن احوال کاذب خواهند بود. این دسته از احوال باعث پنهانی خوبی‌ها، بی‌قراری و زودرنجی نفس و پدید آمدن تواضع کاذب در انسان می‌شود. اگر این احوال از سنخ ندا باشند، همیشه با ابهام و پیچیده‌ای خاصی همراهند.

در روش سلبی می‌توان از مبارزه با نفس و رهایی از هوا و هوس برای تشخیص احوال یاد کرد که ترزا و مولوی به آن پرداخته‌اند. به تعبیر مولوی اگر سالک بتواند از قید هوی و هوس رها شود، مطمئناً احوال او از وساوس شیطان در امان خواهد بود؛ زیرا شیطان، ناقص‌ها را گمراه می‌کند، نه کامل‌ها را. البته به این مورد، بیشتر از ترزا پرداخته است.

1. Locution

نتیجه‌گیری

۱- از دیدگاه هر دو عارف، منشأ اصلی احوال حقیقی عرفانی، خداست، ولی شیطان هم می‌تواند برای سالکان، احوال کاذبی پدید آورد و انسان از طریق تجربه و لطف خدا می‌تواند این دو را از هم تمییز دهد. البته در این موضوع، نظرهای ترزا، دقیق‌تر از مولوی است. او میان لذت‌های معنوی و لذت‌های حاصل از جذبه‌های عرفانی هم فرق قائل است.

۲- تسلیات حاصل از عروض احوال به دو دسته الهی و شیطانی تقسیم می‌شود. این تسلیات سبب آرامش و راحتی حقیقی در احوال حقیقی و راحتی گذرا و کاذب در احوال شیطانی می‌شود. در اینجا هم ترزا، بیشتر از مولوی بحث کرده، تفاوت‌های آنها را با یکدیگر بیشتر مورد توجه قرار داده و تسلیات شیطانی را فاقد عشق ناب و بی‌تأثیر برای افراد مجرب دانسته است که در اغلب موارد هم زمینه‌ساز کارهای ناروای اخلاقی و دینی می‌شود.

۳- ظاهراً هم ترزا و هم مولوی هر دو بر این نظرند که احوال اصیل ناظر به آینده قابلیت تحقق دارند، اما احوال کاذب در حد اموری ذهنی یا بیانی باقی می‌مانند. سخنان ترزا در این زمینه، دقیق‌تر و جزئی‌تر از مولوی است.

۴- ترزا و مولوی دست‌کم در مواردی برای تشخیص احوال حقیقی از احوال کاذب، آزمودن شخصی را پیشنهاد می‌کنند؛ یعنی تا زمانی که خود شخص، چنین احوالی را از سر نگذراند، نمی‌تواند سایر موارد را تشخیص دهد. مولوی در این زمینه از تشخیص یک حال عرفانی از طریق حال عرفانی دیگر یاد می‌کند که با نظر ترزا تفاوت دارد.

۵- به اعتقاد هر دو عارف، احوال حقیقی، انسان را از اسارت دنیا رها می‌کند و احوال کاذب، انسان را اسیر دنیا و خواهش‌های نفسانی می‌نماید.

۶- معیارهای عدم وضوح القائات دروغین و شباهتشان به رؤیا، در دسترس بودن القائات و احوال کاذب و دور از دسترس بودن احوال الهی و امکان راستی‌آزمایی آنها در نماز و نیایش، غیر منتظره و انتساب‌ناپذیر به خود بودن احوال ناب و غرق ساختن انسان در خدا، از دیگر معیارهای مدنظر این دو عارف است.

۷- اگر نتایج احوال عارفان باعث تقویت اخلاق و دین‌داری شود، الهی و حقیقی و

اگر باعث تضعیف آنها شود، کاذب خواهد بود.

۸- اگر حال عرفانی با کتاب مقدس مطابقت داشته باشد، حقیقی و اصیل بوده، وگرنه کاذب به شمار می‌آید.

۹- نکته آخر اینکه ترزا در بیان احوال عرفانی و تبیین شاخص‌های آنها برخلاف مولوی به جزئیات می‌پردازد و حتی در احوال خویش روشن می‌سازد که قوای نفس، چه وضعیتی پیدا می‌کنند.

منابع

استیس، والتر ترنس (۱۳۸۸) عرفان و فلسفه، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران، سروش.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۵) زبان حال، تهران، هرمس.

جیمز، ویلیام (۱۳۹۱) تنوع تجربه دینی، ترجمه حسین کیانی، تهران، حکمت.

رحیمیان، سعید (۱۳۸۸) مبانی عرفان نظری، تهران، سمت.

قنبری، بخشعلی (۱۳۸۶) «راه‌های رابطه انسان با خدا از نظر ترزا و مولوی»، پژوهشنامه ادیان، شماره ۱، صص ۱۳۹-۱۶۷.

---------- (۱۳۸۸) «اخلاق عرفانی سلبی به روایت ترزا آویلایی و مولوی»، پژوهشنامه ادیان، سال سوم، شماره ۶، صص ۸۹ـ۱۰۹.

---------- (۱۳۹۰الف) «اخلاق ایجابی عرفانی به روایت ترزا آویلایی و جلال‌الدین مولوی»، پژوهشنامه ادیان، شماره ۱۰، صص ۱۲۹ ـ ۱۵۵.

---------- (۱۳۹۰ب) «بررسی مقایسه‌ای دژ هوش‌ربای مولوی و دژ درون ترزا آویلایی»، مطالعات عرفانی، شماره ۱۳، صص ۱۶۱ ـ ۱۸۴.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۰) فیه ما فیه، به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر.

---------- (۱۳۶۳الف) کلیات شمس تبریزی (۱۰جلد)، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر.

---------- (۱۳۶۳ب) مثنوی معنوی، به کوشش رینولد نیکلسون، تهران، امیرکبیر.

Chapman, J. (1956) "Mysticism" (Christian,Roman Catholic)" Encyclopaedia of Religions and Ethics, (ed) James Hastings, Vol.9.

Faning, Steven (2001) Mystics of the Christian, Tradition, London, & New York.

Parrinder, Geoffery (1996) Mysticism in the World's Religions, Oxford.

Smith, Margaret (1973) An Introduction To The History of Mysticism Amsterdam Philo Press.

Spencer, Sidney (1963) Mysticism In World Religion, Great Britain, Penguin Books Press.

Tereas of Avila (1957a) “Poems”,The Complete Works of Saint Teresa of Jesus V.3, tr. By Allison Peers, London, Shed & Ward Press.

---------- (1957b) “Conception of Love of God”,The Complete Works of Saint Teresa of Jesus V.1, tr. By Allison Peers, London, Shed & Ward Press.

---------- (1991) Life, Tr.E.Allison Peers, New York, Image Books Doubleday.

---------- (1995) Interior Castle, (ed) Robert Van de Weyer, London, Fount.

William Ralph. Inge (1947) Mysticism in Religion. London, Mayflower Press.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت‌وپنجم، تابستان ۱۴۰۱: ۱۱۲-۸۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

امکان‌سنجی کاربرد نشانه‌های زبان حرکت دست مردم کرمان در هنر

زهرا موسوی خامنه*
مژگان درانی**

چکیده

حرکات بدن به جای کلام، بخشی از پیام مورد نظر را به مخاطب منتقل می‌کنند. در بین ایرانیان، «کرمانی‌ها» زبان دست‌ها را به‌طور گسترده به کار می‌برند. به دلیل بازتاب گستردهٔ این حرکات در هنر ایران می‌توان پذیرفت که عدم شناخت نشانه‌شناسانه از زبان دست‌ها در کارکرد ارتباطی تصویری و نمایشی خلل ایجاد کرده، استفاده از نشانه‌های محلی موجب تنوع در صورت‌های هنری می‌شود. پژوهش تحلیلی- توصیفی حاضر با هدف تبیین این گونه از نشانه‌ها در سپهر نشانه‌ای فرهنگ کرمان تدوین شده است و پاسخگوی این پرسش است که زبان حرکات دست، چه ارتباطی با زبان گفتار دارد و چگونه می‌تواند نقش مؤثری در هنر داشته باشد. همچنین با تکیه بر مفهوم ترجمهٔ بینانشانه‌ای، روشن می‌کند که تکرار نشانه‌ها که در دو گونه مثبت- روزمره و یا منفی در کرمان به زبانی مفهومی بدل گردیده، می‌تواند برای ارتباط بهتر با مخاطب، از طریق روایت‌ها در هنرهای تجسمی و نمایشی به کار گرفته شود.

واژه‌های کلیدی: نشانه، زبان گفت‌وگو، حرکات دست، فرهنگ کرمان و هنرهای تجسمی و نمایشی.

* نویسنده مسئول: استادیار گروه صنایع دستی دانشگاه الزهرا، ایران z.mousavikhameneh@alzahra.ac.ir
** دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد صنایع دستی دانشگاه الزهرا، ایران mozhgandorany@gmail.com

مقدمه

زبان در دل فرهنگ جای دارد و می‌تواند شکل‌های گوناگون گفتار و نوشتار و حرکات بدن و اشاره‌ها را در برگیرد. حرکات دست که به جای زبان گفت‌وگو می‌نشیند، بر اساس نظامی نشانه‌ای، تصوری است که در آن تولید و دریافت معنای اشاره‌ها، نقش اساسی را در ارتباطات برعهده دارد. در ایران، «کرمانی‌ها» از جمله مردمانی هستند که در ارتباطات روزانه خود از زبان دست‌ها به طور گسترده استفاده می‌کنند؛ به طوری که بخش بزرگی از فرهنگ مردم کرمان متأثر از این نظام نشانه‌ای است.

اثر هنری می‌تواند به صورت‌های مختلفی از جمله شنوایی، دیداری و لامسه نمودار گردد، که البته بیشترین نمود آن در حوزهٔ شنوایی و تصویری است. در حوزهٔ هنرهای نمایشی، هر دو وجه «شنیداری و دیداری به صورت متحرک» و در هنرهای تجسمی، «تصویر ثابت»، نقش رسانه را برای انتقال مفاهیم برعهده دارد. همچنین باید گفت که میان فرستنده، گیرنده و پیام -در اینجا بین هنرمند، مخاطب و اثر هنری- ارتباطی ساختاری و محکم برقرار است و در این ساختار است که بر اساس مشترکات بین زبان اشاره که تجسمی است و آثار هنری، ارتباط ممکن شده و بسیاری از اشاره‌های زندگی روزمره به هنرهای تجسمی و نمایشی راه می‌یابد. گاهی نیز روند این تعامل به صورت معکوس عمل می‌کند و در صورت تکرار و فراگیر بودن، اشاره‌های هنری به زبان مفهومی مبدل شده، به سوی جامعه هدف و مخاطب برمی‌گردد.

مقاله تحلیلی- توصیفی حاضر، مشتمل بر اطلاعات کمّی و کیفی بوده، به دنبال پاسخ این پرسش است که زبان حرکات دست، چه ارتباطی با زبان گفتار دارد و به طور خاص زبان دست مردم کرمان، چگونه می‌تواند نقش مؤثری در هنرهای ایرانی داشته باشد؟ بدین منظور ضمن در نظر داشتن مفاهیم کلیدی اندیشمندان پیشگام، نگاهی به نشانه‌شناسی فرهنگی «لوتمان» با توجه به کارکرد ارتباطی و گفت‌وگویی فرهنگ بر زبان به عنوان جزء جدایی‌ناپذیر آن دارد. علاوه بر آن «نشانه- کارکردها» را که اصطلاحی بارتی است، به منظور انتقال پیام‌های تک‌وجهی مردم کرمان یافته، سپس امکان و چگونگی کارکرد آن در هنر را بررسی نموده است. از این رهگذر، دو مفهوم «ترجمه بینانشانه‌ای» و «دگردیسی» در این نشانه‌های خاص فرهنگی مورد توجه قرار گرفته است.

برای دست یافتن به این منظور، مطالب مورد استفاده در بخش نظری به صورت کتابخانه‌ای و درباره حرکات دست مردم کرمان به صورت میدانی جمع‌آوری شده است.

یافتن و معرفی مؤلفه‌های تازه، بدیع و ریشه‌دار از میان وجوه فرهنگی مردم کرمان که در حرکات بدن آنان نمود یافته و تبیین چگونگی امکان تعمیم آنها به زبان و بیان هنری به کل کشور در راستای گسترش توانایی ارتباطی جمعی، از اهداف اصلی این تحقیق بوده است. این مضمون علاوه بر آنکه برای ارتباط عمیق بین استان بزرگ کرمان با سایر مناطق مؤثر است، با توجه به گنجینه‌ای از لهجه‌های محلی گوناگون در این نقطه از کشور که تحت فرهنگ مشترک منجر به تولید نشانه‌های حرکتی متنوع اما قابل درکی شده است، نظام نشانه‌شناختی تصویری داخل را گسترش و پویایی خواهد بخشید؛ زبانی که متناسب با هر دوره، بی‌قطع پیوند با هسته اصلی، قابلیت تولید و ارائه واژگانی جدیدتر دارد. در عین حال برخی از این علائم، دامنهٔ توانایی کاربرد گسترده‌تری داشته، حتی با تمهیداتی در عرصه‌های متفاوت جهانی نیز امکان بروز و کارکردهای تازه‌تر دارند و می‌توانند با ورود به عرصهٔ تصویر در این حیطه نیز نقش مؤثرتری داشته باشند. ارتباطات تصویری در سال‌های اخیر به سرعت مبادله اطلاعات از طریق رسانه‌های دیجیتال و شبکه‌های اجتماعی افزوده است و این نشانه‌ها می‌توانند حیطه تخصصی از زبانی تصویری- هنری را پایه‌گذاری کنند که مطالعه و کاربردی بینارشته‌ای در حیطه زبان‌ها و هنر مطابق با تحولات روز جامعه نیز می‌باشد.

پیشینه پژوهش

این نوشتار بر دو محور اساسی، شامل بررسی زبان نشانه‌ها در فرهنگ بومی کرمان و امکان‌سنجی به‌کارگیری آن اشاره‌ها در هنرهای نمایشی و تجسمی شکل گرفته است.

با وجود سابقهٔ طولانی بررسی نشانه‌ها، علم نشانه‌شناسی منتسب به سوسور و پیرس است. سوسور در کتاب «دروسی در زبان‌شناسی عمومی» که پس از مرگش بر اساس یادداشت‌های کلاسی منتشر شد، زبان را سیستمی نشانه‌ای تعریف کرد که از گفتار متمایز است. او در زمینهٔ مقولهٔ گفتار، جایگاه اولیه را به دستگاه صوتی نمی‌داد. بارت به تقابل زبان در برابر گفتار که امری فردی است، توجه داشته (ر.ک: بارت، ۱۳۷۰) و در

«امپراتوری نشانه‌ها» (۱۳۸۳) نیز حرکات کالبد بدن برای انتقال معنا را مدنظر قرار داده است. اما موضوع مورد توجه مقاله حاضر مربوط به مسئله فرهنگ است. نشانه‌شناسی فرهنگی با نام لوتمان گره خورده است. لوتمان، زبان را الگودهندهٔ نخستین می‌دانست که حتماً در بافت یک فرهنگ شکل می‌گیرد (ر.ک: لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹۰). او که ساختار زبان را ابزار انتقال اطلاعات و هنر را زبانی می‌دانست که دارای ساختاری ویژه است (ر.ک: Gramigna, 2013)، نظرهای خود را به طور مفصل درباره نشانه‌شناسی هنر و به طور مجزا درباره ویژگی‌های نشانه‌شناختی تآتر تبیین کرده است (ر.ک: Nascimento, 2019).

به دنبال نظریه‌های لوتمان، یاکوبسن نظریهٔ ترجمهٔ بینانشانه‌ای را مطرح نمود (ر.ک: پاکتچی، ۱۳۹۸) که در دامنهٔ این نظریه، نیل به هدف اصلی این مقاله که امکان‌سنجی ورود نشانه‌های دست یک منطقه خاص با فرهنگی سازمان‌یافته و غنی یعنی کرمان به سپهر نشانه‌ای فرهنگ ایرانی- کرمانی و نیز حتی خارج از این سپهر نشانه‌ای است، ممکن می‌گردد.

در زمینه حرکات و زبان بدن، پژوهش‌های متعددی در حوزه‌های مختلف انجام شده است. همرستینگل (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «پیشینه نشانه‌شناسی»، به نشانه‌شناسی رمزگان بدن به طور کلی پرداخته است. همچنین مقاله‌ای در بخش کتاب ترجمه بینانشانه‌ای که پیشتر به آن اشاره شد، به قلم گورن سونسون وجود دارد که موشکافانه به مدل‌های کرداری موجود در داخل یا بین فرهنگ‌ها اشاره نموده است.

محمدسعید زکائی (۱۳۹۳) در کتاب «درآمدی بر تاریخ فرهنگ بدن» به نگرش فرهنگی به بدن پرداخته و آن را رکن مهمی در فهم روابط برمی‌شمرد. در فصلی از این کتاب به طور مجزا ارتباطات غیر کلامی در علوم اجتماعی، قدرت و پزشکی، از نظر تاریخی بررسی شده است. افتخاری و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله «تحلیل گفتمانی نحوهٔ قرارگیری بدن فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه در «سپهر نشانه‌ای قاجار» از روی نقاشی‌های موجود به تحلیل گفتمانی نشانه‌های بدن فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه پرداخته‌اند. پهلوان‌نژاد (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان «ارتباطات غیر کلامی و نشانه‌شناسی حرکات بدن»، بیشتر وجوه ارتباطات غیر کلامی را وابسته به فرهنگ

دانسته و به صورت موردی برخی از اشاره‌های چشم، دست، پا و دهان را توصیف و تبیین می‌کند.

دامنه فرهنگی مورد نظر این مقاله مربوط به کرمان است. کتاب مجموعه مقالات «کرمان در قلمرو تحقیقات، مجموعه‌ای از مقالات پژوهشی درباره تاریخ و فرهنگ کرمان» اثر دریاگشت (۱۳۷۰) در زمینه رمزگشایی از فرهنگ مردم کرمان با رجوع به تاریخ و ادبیات آن منطقه، مجموعهٔ مفید و به نسبت کاملی از اطلاعات را مهیا کرده است. ستوده (۱۳۴۵) در کتاب «فرهنگ کرمانی»، ۴۷۰۰ واژهٔ اختصاصی مردم کرمان را با تفصیل آورده و در صورت در دسترس بودن، گوشه‌هایی از تاریخ اجتماعی منطقه را نیز مطرح نموده است. در قسمت کلمات مرتبط با دست، ۲۵ کلمه وجود دارد که هشت کلمه آن به نوعی دلالت بر نوعی رفتار برای انتقال مفهوم با دست یا اشاره با دست دارد. تعدادی نیز به ابزار یا مکانی مرتبط هستند که از واژهٔ دست در آنها استفاده شده است. علاوه بر آن پاره‌ای از افعال وجود دارد که به حرکات دست و یا دهان برای انتقال معنی و احساسات اشاره دارد.

باستانی پاریزی نیز در مقاله‌ها و سخنرانی‌های خود به مسئله گویش کرمانی و ارتباط آن با زبان فارسی پرداخته است. از جمله در مقدمه کتاب «فرهنگ گویش کرمانی» (۱۳۷۵) از محمد صرافی درباره گویش مردم کرمان، آن را محله شهری و بسیار نزدیک به فارسی قدیم دانسته است که ضبط آن بر اساس اعراب معمولی یا فونتیک دشوار است. همچنین وزن کلمات در گویش کرمانی در پایان‌نامه پورتاج‌الدینی (۱۳۹۵) با عنوان «مقایسهٔ وزن در لهجه کرمانی و تهرانی» مورد توجه قرار گرفته است.

مبانی نظری: نشانه‌شناسی زبان مکالمه، حرکات دست و ارتباط آن با هنر

الف) زبان مکالمه و هنر

چگونگی ارتباط هنر و زبان همواره از جمله موضوعات قابل توجه بوده است. بخشی از دلایل اثبات‌کننده این موضوع را که نشانه‌های زبانی می‌توانند با مظاهر هنری مرتبط گردند، می‌توان در تلاش لوتمان بر تبیین ساختار نشانه‌ای و ویژگی ارتباطی آن دریافت (Gramigna, 2013: 341). او به دنبال این بود که با انطباق بیان خاص هنری از نظر شکل

ساختاری به سایر زبان‌ها، امکان بررسی آن از طریق نشانه‌ای ممکن گردد. در همین راستا نیز به تآتر توجه ویژه‌ای داشت و با تحلیل جزءبه‌جزء عناصر تآتری از روایت تا اجرا، آن را دایره‌المعارف کامل یک نظام نشانه‌شناسی می‌دانست (Nascimento, 2019: 201). او در کتاب «ساختار متن هنری»، این دیدگاه را مطرح کرد که هنر، سیستم مدل‌ساز ثانویه‌ای است که بر اساس الگوهای زبان ساخته شده و اگر قواعد نقاشی و سینما از این الگوها منفک گردند، می‌توان ویژگی نشانه‌شناختی را در آنها بر اساس الگوی زبان اولیه پیدا کرد (Lotman, 1977: 14). در واقع کنار گذاشتن این قواعد، مرزهای جداکننده را کنار می‌زند و امکان شناخت آنها را برای کاربرد در هنر به عنوان میدانی مشترک ممکن می‌سازد.

مطابق نظر لوتمان، معنای نشانه‌ها در خلأ و بدون ارتباط با یکدیگر ایجاد نمی‌شود. سپهر نشانه‌ای، فضایی نشانه‌شناختی است که آنها در کنار یکدیگر قرار گرفته، عملکرد خود را می‌یابند. نشانه‌ها در این فضای فراگیر غوطه‌ور بوده، با هم مرتبطند. هافمایر، آن را درست مثل اتمسفر جو می‌داند که به همه زوایا از جمله صداها، بوها، حرکات، رنگ‌ها، اشکال و موارد متعدد دیگر و به طور خلاصه نشانه‌هایی از زندگی نفوذ می‌کند (Hoffmeyer, 1996: 7).

در این محیط، تقابل خود و دیگر، وضعیت و تعریف نشانه‌ها را تبیین می‌کند. پاکتچی در «درآمدی بر ترجمه بینانشانه‌ای»، رخداد فرآیندی از این‌دست را چنین تبیین نموده است که اگر خودی نباشد و بیرون مرزهای آن قرار گیرد، یا در دسته برون‌نشانه‌ای است که اصولاً در آن فرایند دلالتی روی نمی‌دهد، یا دگرنشانه‌ای است که به نظام نشانه‌ای دیگر تعلق دارد (پاکتچی، ۱۳۹۸: ۱۳). همچنین یاکوبسن، سه راه را برای معرفی نشانه‌ها در حیطهٔ زبان‌ها تبیین کرده است. از منظر او، یک نشانه کلامی «ممکن است به نشانه‌های دیگری از همان زبان، یا به زبان دیگر، یا سیستمی از نمادهای غیر کلامی ترجمه شود» (jakobson, 1959: 233). انتقال معنا از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر، ترجمه بینانشانه‌ای است.

با توجه به مسئلهٔ اصلی این پژوهش، حتی اگر هنر را سپهری نشانه‌ای و مجزا از زبان اصلی بدانیم، می‌توان گفت وقتی نشانه‌ها از حیطهٔ زبان گفت‌وگو -که در مرکز یک

سپهر نشانه‌ای خاصی شکل گرفته- به فضای هنر -که خود ساختار و قواعد و مرزهای تعریفی متفاوت دارد- وارد شده، کاربردی تازه بیابند، از بین نمی‌روند، بلکه وجهی دگرنشانه‌ای خواهند داشت. اما تقابل بین خود و دیگر، امری مطلق نیست؛ چراکه در آن صورت، هیچ راهی برای توجیه تعامل‌ها و تبادل‌ها میان زبان‌ها وجود نخواهد داشت (پاکتچی، ۱۳۸۷: ۱۲۱). اینکه تبادل معنا در لبه‌ها یا در مرکز یک سپهر، چگونه صورت می‌گیرد، دارای اهمیت است. درباره زبان هنر، هرچند صورت‌های هنری در حیطهٔ فردی، بازتابی از سلایق و تجربه‌های هنرمند و در حیطهٔ جمعی، متأثر و بازتاب مؤلفه‌های متعدد اجتماعی، تاریخی و جغرافیایی است و چگونگی نمود آن را به حیطه‌ای تخصصی مبدل می‌کند، به علت برخورداری از اصول تجسمی که بر پایهٔ روان‌شناختانهٔ مشترک بین همه انسان‌ها شکل گرفته، بیان‌های هنری، بسیار راحت‌تر از زبان گفت‌وگویی قابلیت ترجمه و ارتباط با یکدیگر را می‌یابند. حذف قواعد خاص بیان هنری که پیشتر به آن اشاره شد، این تقابل را کاهش داده، تبادل معنایی را ممکن می‌نماید.

می‌توان گفت که نشانه‌های تازه‌وارد از گذرگاه ترجمه بینانشانه‌ای در سپهر تازه، خودی می‌شوند. همان‌طور که سونسون گفته، فرایند ترجمه‌ای که منجر به جذب و خودی‌سازی حرکات بدن در زبان و بیان هنری می‌گردد، به وسیله کیفیت‌هایی به‌اصطلاح وجهی‌برداری انجام می‌شود که خود را در ساحت‌های حرکتی نمودار می‌سازند و شامل مواردی ازجمله «باز و بسته شدن دست یا دهان، جهت، تعادل، ریتم و نفوذ» هستند (پاکتچی، ۱۳۹۸: ۱۸۰-۱۸۵).

این وجوه با یازده اصل نظریه گشتالت که چگونگی ادراک بصری توسط ذهن انسان را شرح می‌دهد، مطابقت دارد[1]. از میان همین اصل‌هاست که ویژگی‌های مشابهت، جهت، تقارن، تعادل، ریتم، عمق، جمع‌شدگی و امتداد، سبکی، سنگینی برآمده و دریافت‌هایی مانند شادی، غم، خشم، انزوا، اخطار، تحرک یا سکون و غیره در جایگاه مبانی هنرهای تجسمی، امکان بروز می‌یابند. مشترکات برداری یادشده، امکان ایجاد این فضاهای جسمانی را یکبار در ارتباط بین معنا و بدن (دست) و یکبار دیگر از حرکات موجود بدن به هنرهای تجسمی فراهم می‌آورند. ترجمه بینانشانه‌ای، نشانه‌های دو ساحت زبان را به صورت مکتوب یا به صورت علایم تصویری به سپهر نشانه‌ای هنر با

مختصاتی که دارد، منتقل و قابل درک می‌کند. در واقع می‌توان گفت که این فرایند که در دو مرحله، یکبار ورود نشانه‌های دست به زبان و سپس از زبان به ساحت هنر انجام می‌پذیرد، فرایندی ترجمه‌ای است.

ب) شکل‌گیری تصاویر و نشانه‌ها در حرکات «دست»

پیشتر گفته شد که قابل درک شدن و امکان بروز جسمانی نشانه‌های زبان در ساحت هنر، ترجمه‌ای بینانشانه‌ای است، اما خود تبدیل نشانه‌های کلامی به نشانه‌های دست که در ساحت زبان روی می‌دهد، معطوف به راه سوم معرفی نشانه‌ها در حیطه زبان‌هاست که یاکوبسن از آن سخن گفته است. زبان بدن، زبانی تصویری است که در آن مفاهیم با دست‌ها، پاها، چشم‌ها و لب‌ها منتقل می‌گردد. این زبان مثل هر نظام نشانه‌شناسی، قواعد، نمود و بیان خاص خود را دارد. انسان قبل از آشنایی با زبان و تکلم، مفاهیم مورد نظر را با نشانه‌های دیداری بیان می‌کرد. این نوع مکالمه بدون کلام بعدها به ابراز احساسات معنوی و عرفانی، رقص‌های آیینی و پانتومیم منتقل شد. «پانتو» در لغت به معنی محاوره و «میم» یا «میما» از ریشهٔ «میماس» یا همان «میمسیس» به معنی تقلید است. به همین دلیل، تمامی اشاره‌های فاقد کلام را چه در زندگی روزمره و چه در هنرهای نمایشی، پانتومیم نامیده‌اند. برخی اشاره‌ها و حرکات مربوط به ساختار بدن است، اما برخی از نشانه‌ها، جنبهٔ قراردادی دارند (Darsi, 1999: 18).

از سویی دیگر، طبق نظر بارت، صداها همیشه با نشانه‌ای تصویری همراه هستند. او نشانه را برشی دووجهی از صدا و واقعیت مرئی می‌داند (بارت، ۱۳۷۰: ۶۵). حال آنکه تصویر لزوماً مصداق بیرونی ندارد و می‌تواند در ذهن شنونده تداعی شود. در هنرهای نمایشی -غیر از پانتومیم- نیز هر دو ساحت مورد توجه قرار می‌گیرد. حذف شدن صوت و یا تصویر، نوعی تخریب ساختاری است. در روند این تخریب و بازسازی است که زبان دست پدیدار می‌گردد. بارت در لذت متن به دو نوع خوانش اشاره کرده است: یکی بازی زبان را نادیده گرفته، اما دیگری، مشابه بازی «دست روی دست»، هیجان ناشی از تخریب زبان را تجربه می‌کند (بارت، ۱۳۸۶: ۳۲). اما در این روند، گاه بخشی از این دو وجه شنیداری یا دیداری به دیگری غلبه می‌یابد. در هنرهای تجسمی و پانتومیم که از راه درک تصویر و یا نمایش دیداری صورت می‌پذیرد، وجه مرئی، بسیار گویاتر از گفتار،

مفهوم را منتقل می‌کند. شاید به همین دلیل است که بارت بر درک روزانهٔ این نشانه‌ها تأکید کرده، آنها را «نشانه- کارکرد» می‌نامد و می‌نویسد: «اشارات موجود در آیین‌ها قادرند تا نظام‌هایی پایه‌گذاری کنند که البته گاهی برای تفسیر آنها، نسخه دومی شکل می‌پذیرد؛ نظیر نوشته‌های موجود در یک عکس یا فیلم» (بارت، ۱۳۸۶: ۳۲).

در این روند بر اساس نظریه‌های زبان‌شناسانه، سه شکل از ارتباط صوت و تصویر ممکن است روی دهد (احمدی، ۱۳۹۳: ۳۶-۳۸).

۱. تصویری که فقط از یک واحد تشکیل شده است؛ همانند نشانه‌های انگشتان که امروزه به شکل وسیعی در حال انتشار است و همه‌جا معنی یکسانی دارد، مانند علامت تأیید.

۲. تصویری که مجموعه‌ای از واحدهای نشانه‌ای است که هیچ‌یک از آنها در مجموعه، معنایی مستقل نخواهد داشت. مانند رقص‌های آیینی، رقص شیوا و حرکات استفهامی که در هنرهای تجسمی، نقاشی یا ارتباطات روزانه از آنها استفاده می‌شود. در چنین شرایطی باید تمام تصویر را مطالعه کرد. برای نمونه تصور کنید که فردی، دستش را بر سینه نهاده است. این فرم همیشه حاکی از احترام و اطاعت نیست؛ ممکن است نشانه‌ای از درد باشد که مفهوم آن در ارتباط با خطوط چهره تعبیر می‌شود. در پانتومیم و رقص‌های آیینی[۲] نیز نشانه‌های دست را با توجه به موقعیت درونی، حالات روانی و خطوط چهرهٔ هنرمند بررسی می‌کنند.

۳. تصویر می‌تواند مجموعه‌ای از علائم و نشانه‌ها را داشته باشد. در این ترکیب حداقل تخریب ساختاری صورت می‌گیرد. برای مثال در تصویری با چهرهٔ خندان که علامت پیروزی را نشان می‌دهد، همهٔ واحدها همان معنایی دارند که انگشتان به‌تنهایی آن را بیان می‌کنند.

تداوم این نشانه‌ها نه‌تنها به اشاره‌های کاربردی در ارتباطات روزانه تبدیل می‌شود، بلکه به هنرهای تجسمی و نمایشی نیز راه می‌یابد. به همین علت بارت، آنها را نشانه- کارکرد نامیده است. در اثر تعامل افراد جامعه، هر علامت به یک نشانهٔ مشترک تبدیل می‌شود.

نشانه‌های دست در فرهنگ بومی مردم کرمان

نشانه‌های دست در نقش زبان می‌توانند با وزن آن مرتبط باشند. وزن طبیعی گفتار در هر زبانی مستقیماً با مدت‌زمان لازم برای ادای واحدهای وزنی آن زبان رابطه دارد. گویش کرمانی در زیرمجموعهٔ زبان فارسی قرار دارد، اما از نظر وزن با گویش تهرانی متفاوت است (پورتاج‌الدینی، ۱۳۹۵: ۲). از سویی دیگر مردم کرمان با گویش‌های متعددی صحبت می‌کنند که مطابق نظر باستانی پاریزی با فارسی قدیم، ارتباطی دیرینه دارد؛ ولی نوع آن به گونه‌ای است که ثبت آن در قالب کلمات دشوار است. نشانه‌های دست کرمان در واقع با گویش این منطقه مرتبط است؛ زیرا از نظر واژگان، تفاوت کامل مثل بعضی گویش‌ها که دریافت آن را دشوار کند و در نتیجه اشاره‌های دست و بدن برآمده از آن ندارد. به کمک حرکات دست‌ها می‌توان عمیق‌ترین مفاهیم را منتقل نمود. از این-رو اشاره‌های دست، نقش مهمی در مکالمه و ارتباط روزانه دارد. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، گاه استمرار و بازتولید این حرکات در یک فرهنگ، آنچنان نهادینه می‌شود که برای انتقال پیام، بر وجه صدا غلبه کرده، یا آن را به طور کلی حذف می‌نماید.

«کرمانی‌ها» از جمله مردمانی هستند که در ارتباطات روزانه خود از زبان دست‌ها به طور گسترده استفاده می‌کنند. این استفاده در جمع‌های صمیمی، بروز بیشتری دارد. با این کار به سرعت بیشتری برای انتقال معنا دست می‌یابند. آنها قبل از کاربرد ایمایی، آن را در گویش محلی، ضرب‌المثل‌ها، نوشته‌های تاریخی، ادبی و... به کار گرفته‌اند. نمونهٔ در گویش، با تأسی به آیین‌های بومی در اصطلاحاتی نظیر: «دست به دست مالیدن، دست به دهن، دستِ پا گم کردن، دست چسبو و...»[۳] و در ضرب‌المثل‌ها، مانند «به هر دستی بدهی، پس می‌ستانی؛ دست، دست را می‌شناسد؛ دست بستان، بِدِه نمی‌شود؛ از دست چپ برخاستیم و...»[۴] به چشم می‌خورد. همچنین شاعرانی مانند «اسدالله رشاد» و «فؤاد کرمانی» با الهام از آیین‌های بومی و آیات قرآن از این نشانه در شعر خود بهره برده‌اند:

هر کسی در بزم ایشان راه یافت — بی‌تکلف راه بر الله یافت
ز آنکه آن ارواح پاک باصفا — دست بر دستند تا دست خدا[۵]

(دریاگشت، ۱۳۷۰: ۳۴۳)

در بخش‌های مختلف «شاهین کویر» از این نشانه‌ها برای تجسم تصویری آداب و رسوم نزد مخاطب استفاده شده است. برای مثال می‌توان به این جمله توجه کرد: «بر فراز قله بلند دُرّان[۶]، دست‌هایشان را به رسم معمول در محل و آیین ایلیاتی روی هم گذاشتند و سوگند یاد کردند به هم وفادار باشند...» (مظهری کرمانی، ۱۳۷۱: ۴۰). یا برای خداحافظی، اشاره به حرکت دست می‌کند: «منقل آتشی را که در آن دشتی و کندر دود می‌شد و سر راه آنها گذاشته بود، از زمین برداشت و با تکان دادن دست، کاروان راهیِ جنگ را بدرقه کرد...» (همان: ۵۳).

استفادهٔ فراوان از این نشانه در فرهنگ بومی مردمان، به‌تدریج از وجه آوایی به وجه تصویری تبدیل شده است. هرچند کاربرد این زبان در همه جای ایران متداول است و برخی از نشانه‌ها در سطح ملی و حتی جهان هم شناخته شده هستند، بسیاری از علائم، خاص فرهنگ این منطقه از ایران است.

در مطالعهٔ میدانی برای مقاله حاضر از بین بی‌شمار نشانه‌های فرهنگی دست در این جامعه به عنوان جامعهٔ آماری، ۴۳ مورد با سه دلیل انتخاب شد. از این ۴۳ مورد به ۲۶ مورد که قابلیت روایی بیشتر داشته و سایر موارد را هم پوشش می‌دهد، انتخاب و بررسی شد. این سه شرط عبارتند از رواج و شیوع گستردهٔ استفاده که در منطقه کرمان با وجود گستردگی جغرافیایی و تسلط لهجه‌های مختلف حتی اقوام مختلف در این منطقه مشترکند. این اشتراک بر اثر زیست طولانی‌مدت و مراوده‌های اجتماعی و فرهنگی در این منطقه ایجاد شده است. بخشی از این نمونه‌ها، آنهایی هستند که با کمی تغییرات در فرهنگ کلی کشور هم جای دارد. تفاوت‌های آنها مبتنی بر حرکاتی است که برای رساندن مطالب، مردم این منطقه مدت‌ها از آن استفاده می‌کردند.

- **فاقد کلام بودن:** یعنی نیازی نیست تا صوت و گفت‌وگو همراه این حرکات باشد؛ زیرا پاره‌ای از نشانه‌های حرکتی برای تکمیل لازم است تا با صوت هم همراه شود.
- **تکرر کاربرد در ارتباطات روزانه:** از بین موارد متعدد، نشانه‌های منتخب، آنهایی هستند که همواره و نه در یک مناسبت خاص و دقیقاً برای برطرف کردن نیازهای ارتباطی در یک زندگی روزمره به کار گرفته شده‌اند.

همهٔ این موارد در دو دستهٔ بزرگ دلالت‌گر بر مفاهیم مثبت- روزمره یا ناخوشایند و منفی تقسیم و در دسته‌بندی سه‌گانهٔ مربوط به نشانه- کارکردها طبقه‌بندی می‌شود. این دسته‌بندی سه‌گانه عبارتند از:

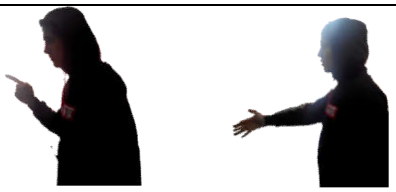
- نشانه‌های جانشین صوت
- پنهان‌کننده معنی
- جانشین گفتار شفاهی

تقسیم‌بندی مشروح بالا که به صورت خلاصه در جدول زیر آمده است، به طور تفصیلی نیز شرح داده خواهد شد.

جدول ۱- حرکات اشاره‌ای دست مردم کرمان، با قابلیت روایی و تقسیم‌بندی آن

جانشین صوت		پنهان‌کننده معنی		جانشین گفتار شفاهی	
مثبت و روزمره	**منفی**	**مثبت و روزمره**	**منفی**	**مثبت و روزمره**	**منفی**
سلام، ادب	تحقیر	عشق	ناپسند بودن رفتار	فراخوان	رخداد غم‌انگیز
خداحافظی	تذکر	مردم‌داری، مهمان‌نوازی	اخطار	تعارف	تحقیر
اشاره به جهت	تهدید	شادی	تهدید به تنبیه	سکوت	خشم
ارتباط تماس		برطرف کردن نیاز اقتصادی		خرید	دردنما
هشدار		دعوت به سکوت، آرامش		تعجب	

جدول ۲- تطبیق تصویری نشانه‌های جانشین صوت

نشانه‌های مثبت و روزمرهٔ جانشین صوت			نشانه‌های منفی جانشین صوت
سلام، ابراز ادب و احترام	خداحافظی		تحقیر کردن طرف مقابل (دو حرکت پیوسته از راست به چپ)
اشاره برای مسیر به رانندهٔ تاکسی	برقراری تماس	هشدار	 تذکر همراه با تهدید

۱- نشانه‌های جانشین صوت

از این اشاره‌ها هنگام دور بودن مسافت، به علت نرسیدن صدا به گوش طرفین استفاده می‌شود (مجموعه تصاویر ۲).

الف) اشاره‌های مثبت و یا روزمره

- **سلام، ابراز ادب و احترام:** این نشانه با بالابردن دست همراه است. گاهی برای ابراز احترام بیشتر پس از بالا بردن آن دست بر سینه قرار می‌گیرد و این حرکت با پایین آوردن سر و ستون فقرات تکمیل می‌شود. حرکات سر و ستون فقرات منطبق با وزن کلمات این منطقه، طولانی‌تر از سایر نقاط است، ضمن آنکه اگر طرف مقابل برای مرتبه دوم با فاصله زمانی اندک دیده شود، از حرکت پیوستهٔ دست که ابتدا در کنار سر قرار گرفته و سپس از سر فاصله می‌گیرد، استفاده می‌شود.

- **خداحافظی:** بالا بردن دست با انگشتانی باز، که گاهی با تکان دادن مداوم آن همراه می‌شود. در این حرکت برخلاف بیشتر نقاط که کف دست به طرف مخاطب است، شصت

دست موقع حرکت نزدیک صورت و کف دست به سمت عمود بر نگاه مخاطب قرار می‌گیرد.

- **اشاره برای جهت و مرتبط با مسیر:** نوع حرکت دست یا انگشت مسافر، راننده را از مقصد آگاه کرده، از توقف غیر ضروری پیشگیری می‌نماید. این حرکت در سایر نقاط هم دیده می‌شود؛ اما کاربرد آن در کرمان با مدتی طولانی‌تر و تأکید بیشتر و ممتد است.

- **ارتباط یا برقراری تماس:** این علامت که دست بالا آمده، بین دهان و گوش قرار می‌گیرد، در زمان حرکت سریع یا برای تقلیل کلام به کار می‌رود و به معنی لزوم برقراری تماس در اسرع وقت است و حرکتی رایج در اکثر نقاط دیگر بر اساس شکل گوشی تلفن است؛ اما می‌تواند در این منطقه، جنبه امری داشته و جایگزین جملهٔ تلفن کن با تأکید بر اهمیت حرف زدن مخاطب و لزوم شنیدن صدای او توسط انجام‌دهندهٔ حرکت باشد.

- **هشدار:** حرکت دورانی انگشت اشاره، به معنی هشدار و آگاهی است که یک خطر یا اتفاق ناخوشایند هشدار داده می‌شود و انتظار قطع یک عمل یا دقت بیشتر را در خود دارد. این نشانه، واجد مهربانی و همدلی است.

ب) اشاره‌های منفی

- **تحقیر کردن طرف مقابل:** به‌شکل یک نشانه دنباله‌دار است که ابتدا با انگشت به سر اشاره کرده، سپس با حرکت تمام دست به پشت سر تکمیل می‌شود، به این مفهوم که طرف مقابل عقل ندارد! اگر از مخاطب رفتاری جدی سر نزده باشد، توأم با تکان دادن متوالی یک دست و صورت به طرفین، همراه با تغیرات دهان بوده، که با خنده تکمیل می‌گردد. در غیر این صورت با نهایت خشم مورد استفاده قرار می‌گیرد.

- **تذکر همراه با تهدید:** افراد هنگام عصبانیت، توصیه‌های خود را با انگشت اشاره همراه می‌کنند. اگر این حرکت به صورت مداوم و بدون کلام انجام شود، به معنی تهدید و اخطار است. بیشترین کاربرد آن، مواقعی است که فرزند در برابر دیگران، خطایی را انجام می‌دهد و والدین با این نشانه به او می‌فهمانند که در صورت ادامهٔ اشتباه، تنبیه سختی منتظرش خواهد بود. حرکت دوم بیشتر در برابر خودروهای متخلف و گاه در برابر فرد پرخاشگر به کار برده می‌شود.

۲- نشانه‌های پنهان‌کنندهٔ معنی

این علائم برای پنهان ماندن مطلب از دید دیگران کاربرد دارد (مجموعه تصاویر جدول۳).

الف) اشاره‌های مثبت و روزمره

- **ابراز عشق و علاقه:** به شکل بوسیدن کف دست و گرفتن به سمت فرد مقابل، گاه با دو دست گره‌کرده و بر سینه نهاده، به مفهوم در آغوش گرفتن؛ گاهی با حرکت پیوستهٔ دست بر سینه زدن و اخیراً نیز در ارتباط با جامعهٔ غیر بومی، با نشان دادن انگشتان به شکل قلب بیان شده که حالات چهره و به طور ویژه چشم‌ها و دهان، آن را تکمیل می‌کند. مردم منطقهٔ کرمان، مردمانی با بیان عاطفی بسیار زیاد هستند و کلماتی را که بار عاطفی دارند، با تأکید بیشتر ادا می‌کنند. دست بر سینه گذاشتن تقریباً حرکتی مشترک در بسیاری از جوامع است؛ اما در اینجا وجهی اضافه‌تر می‌یابد. کف دست، نوعی پیام شدیدتری از محبت را منتقل می‌کند.

- **مردم‌داری، مهمان‌نوازی، آوردن خوراک و نوشیدنی:** این نشانه که در بسیاری از نقاط دیگر نیز دلیل بر نوشیدنی و یا شکل دست گرفتن لیوان دارد، اگر در بدو ورود میهمان استفاده شود، به معنی آوردن شربت یا چای برای میهمان است، تا بدون اینکه مهمان احساس زحمت کند، کسی از خانواده آن را به عهده بگیرد و پنهان از چشم میهمان انجام می‌شود؛ اما در مواقع دیگر به معنی آوردن آب است. این حرکت در کرمان، جنبه آمرانه، اما دوستانه دارد.

- **ابراز شادی:** با دستان گره‌کرده به همراه جست‌وخیز و نشان دادن هیجان ناشی از شادی است. این حالت با چهرهٔ بشاش تولیدکنندهٔ نشانه تکمیل می‌گردد.

- **برطرف کردن نیازهای اقتصادی:** بر اساس ساختار فرهنگی مردم کرمان، پدر جایگاه ویژه و مادر نقش واسطه دارد. به همین دلیل فرزندان برای برقراری بخشی از ارتباطات خود با پدر از مادر کمک می‌گیرند. برای نمونه، کشیدن دست بر چانه همراه با خضوع به معنی وساطت مادر برای حل مشکل و به هم ساییدن انگشت شست و اشاره برای درخواست وجه مورد نظر از پدر است.

- **دعوت به آرامش و صلح:** معمولاً افراد برای پیشگیری از مشاجره بین دو یا چند نفر، با اشاره به شکل قیچی به معنی کوتاه کردن، بریدن یا قطع کردن[۷] به فردی که حرف‌شنوی دارد، از او می‌خواهند که به جنجال پایان دهد. این نشانه گاه حالت تهدید به خود گرفته، از سوی یکی از طرفین دعوا به کار می‌رود که به معنی گوشمالی در فرصت مناسب است. کاربرد این حرکات در مواقع عادی، به سرعت و پشت سر هم به

معنی آوردن قیچی است. این دو حرکت با توجه به موقعیت افراد قابل تفسیر است. علامت دوم، گذاردن بی‌وقفه انگشت اشاره بر لب به معنی سکوت کردن برای پیشگیری از انتشار خبر و در نتیجه فتنه‌انگیزی است؛ اما اگر این حرکت با فشردن انگشت بر لب و سپس حرکت دست به سمت شانه باشد، به معنی پرسش نکردن از حادثهٔ پیش‌آمده است. در حالت چهارم، اگر کف دست در برابر مخاطب بالا بیاید، به معنی اجازه گرفتن از مخاطب برای تکمیل سخن است. نشانهٔ اخیر بیشتر هنگام دعواهای لفظی، کاربرد دارد. استفاده از دو دست به سمت پایین نیز دعوت یک جمع عصبانی به سکوت و آرامش است.

ب) اشاره‌های منفی

- **ناپسند بودن رفتار، هشدار جهت پیشگیری از اشتباه و اخطار برای تنبیه:** برای نشان دادن زشتی عملی، دو دست یک فرد روی هم ضربه زده، با گزیدن لب همراه است. این حرکت بیشتر در برابر خردسالان انجام می‌شود که جایگزین تنبیه بدنی است. درباره بزرگ‌ترها، این مفهوم با دست مشت کرده در برابر دهان همراه می‌گردد. این نشانه اغلب برای نشان دادن شدت خشم، با گاز گرفتن انگشت سبابه و اخم کردن، تکمیل می‌شود.

- **اخطار و انواع تهدید برای تنبیه:** این اشاره‌ها، جنبهٔ هشدار دارد و کاربرد آنها زمانی است که والدین به دلیل حفظ شخصیت فرزند نمی‌توانند به وضوح با وی سخن بگویند. برای نمونه نشان دادن علامتی شبیه تابانیدن سبیل، یا بردن دست به سمت گوش به مفهوم تهدید و هشدار برای تنبیه جدی در خلوت است. این موارد در جدول زیر با تطابق تصویری دیده می‌شود.

جدول ۳- نشانه‌های پنهان‌کنندهٔ معنی

نشانه‌های مثبت و روزمره در پنهان‌کننده معنی	نشانه‌های منفی در پنهان‌کننده معنی
ابراز عشق و علاقه	ناپسند بودن رفتار
مردم‌داری	**اخطار و انواع تهدید برای تنبیه**
ابراز شادی	
برطرف کردن نیازهای اقتصادی	
دعوت به‌آرامش و صلح	

۳- نشانه‌های جانشین گفتار شفاهی

این نشانه‌ها، هنگام پرهیز از صحبت کردن به دلایل مختلف کاربرد دارد (مجموعه تصاویر جدول ۴).

الف) اشاره‌های مثبت یا روزمره

- **اشاره برای فراخوان:** استفاده از انگشت سبابه یا چهار انگشت، برای فراخواندن فردی که در فاصلهٔ دوری قرار دارد. کاربرد یک انگشت می‌تواند نشانهٔ تهدید، مؤاخذه یا تنبیه مخاطب باشد، که با حرکات چهره، تکمیل و شناسایی می‌شود.

- **تعجب کردن:** این نشانه، معانی مختلفی دارد که با توجه به مجموعه نشانه‌ها تفسیر می‌شود. گاهی فرد در پاسخ مخاطب به جای ابراز تعجب و گاه در واکنش به کلامی غیر منطقی یا دروغ، از این نشانه استفاده می‌کند. همچنین به این مفهوم دلالت دارد که مخاطب، متوجه دروغ گوینده شده است.

- **اشاره برای ایستادن و تعارف برای نشستن:** در فرهنگ بومی مردم کرمان، احترام به بزرگ‌ترها و میهمان، جایگاه ویژه‌ای دارد. معمولاً افراد غافل را با اشاره به ایستادن روی پا، متوجه ادای احترام می‌نمایند. میهمان نیز برای پاسخ به افراد ایستاده از علامت تعارف برای نشستن استفاده می‌کند. البته این اشاره، حالتی دوسویه دارد؛ زیرا میزبان نیز برای تعارف میهمان برای نشستن در بهترین مکان منزل، با توجه به دوری یا نزدیکی، آن را با یا بی‌کلام به کار می‌برد.

- **اشاره به سکوت و آرامش:** این نشانه به منظور سکوت و پیشگیری از بیدار شدن افراد خوابیده کاربرد دارد. کاربرد دیگر آن در محیط داخلی خانه، تفهیم اتمام مسئولیت و کسب اجازه برای آرامش، هنگام حضور میهمان و پنهان از دید او است. در چنین حالتی، پاسخ از طریق حرکت چشم و ابرو و یا تکان دادن سر در دو جهت بالا یا پایین به معنی آری یا نه داده می‌شود.

- **دستور خرید:** این نشانه بیشتر زمانی به کار می‌رود که شخص به دلیل موجه هنگام اشتغالی که گفتار مانع آن باشد، مانند ذکر گفتن، مکالمهٔ تلفنی یا حضور میهمان، امکان انتقالِ انتظار خود مبنی بر لزوم انجام خرید را نداشته باشد.

ب) اشاره‌های منفی

- **رخداد مهم و غم‌انگیز:** مواقعی که اتفاق ناخوشایندی رخ دهد، دست‌ها به شدت بر

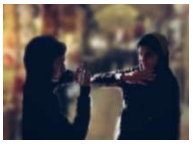
صورت می‌خورد و در بیشتر مواقع با کشیدن لپ‌ها به سمت پایین همراه است. گاه کاربرد این نشانه توسط مادر و دور از چشم دیگران، جهت علامت دادن به فرزند برای جلوگیری از ادامهٔ خطاست. زمانی که عمق فاجعه زیاد باشد، کوبیدن دست بر سر، نشانهٔ قبل را تکمیل می‌کند. این نشانه گاه به تنهایی استفاده می‌شود.

- **تحقیر کردن طرف مقابل:** دو دست با شدت از بالا به پایین و در جهت سر مخاطب، به معنی نادان بودن وی پایین می‌آید، بی‌آنکه به او اصابت کند.

- **واکنش خشم:** یک واکنش دوطرفه، تهدیدآمیز و غیر قابل وقوع است که فرد هنگام عصبانیت شدید از آن استفاده می‌کند و جایگزین جملهٔ عامیانه متضمن معنای تهدید جانی است.

- **دردنماها از نشانه‌های مشترک جهانی هستند که در واکنش به‌عوامل مختلف نظیر** درد، اندوه، پرخاش و... به کار برده می‌شوند. یکی از انواع این اشاره‌ها در کرمان، واکنش در برابر سردرد و ناراحتی است. اگر برای پرهیز از صحبت و نشان دادن سردرد باشد، دست به صورت یک نشانهٔ دنباله‌دار ابتدا بر سر قرار گرفته، با فاصلهٔ اندکی به سمت بیرون حرکت می‌کند.

جدول ۴- نشانه‌های جانشین گفتار شفاهی

نشانه‌های مثبت و یا روزمره جانشین گفتار شفاهی			نشانه‌های منفی جانشین گفتار شفاهی	
اشاره برای آمدن	تعارف برای نشستن	آرامش/ استراحت	رخداد مهم غم‌انگیز	تحقیر کردن طرف مقابل
خرید	اشاره برای ایستادن	تعجب کردن	 واکنش‌های خشم	سردرد و ناراحتی

ورود نشانه‌های دست به هنر تجسمی و نمایشی از راه روایت‌ها

در رویکردهای جدید هر نمونه نشانه کمابیش پیچیده را می‌توان متن نامید (پوسنر، ۱۳۹۰: ۳۲۲). آثار هنری به‌مثابه متن در سپهر نشانه‌ای فرهنگ جای دارند. چگونگی ورود نشانه‌های اشاره‌ای به حوزهٔ هنر، ابتدا ممکن است با ابهاماتی همراه باشد. رفع این ابهامات در واقع اثبات امکان کاربرد این دست از نشانه‌ها، در حوزه‌های متفاوت است. همان‌طور که چندلر گفته است، بروز نشانه به وجود یک رسانه وابسته است و می‌توان آنها را به رسانه‌ای دیگر انتقال داد (چندلر، ۱۳۸۶: ۹۰). اما نشانه‌ها در ساختارهای زبانی و معین، در بافت مربوط به خود و در توالی با سایر نشانه‌ها، معنا دارند و ارزش می‌یابند. پس با اقتباس، ترکیب یا به‌کارگیری آنها در زمینه دیگر، دچار تغییر ماهوی و ارزشی می‌شوند. در نگاه سوسوری، بین دال و مدلول، رابطه‌ای دوسویه قرار دارد. اگر پیوند بین یک نشانه -در اینجا حرکت دست- و معنای مربوط به آن را در یک حیطهٔ خاص جدا کنیم و در جای دیگر به کار بریم، آن حرکت دیگر نشانهٔ قبلی نخواهد بود. در این وضعیت جدید، جایگزینی مدلول ایجاد نشده است، بلکه در کل نشانه‌ای جدید خلق می‌شود (گندمکار، ۱۳۹۶: ۸۱). پس اگر نشانه اشاره‌ای دست در زبان محاوره، در هنرهای مختلف یا فضایی متفاوت به کار رود، نشانه‌ای جدید تولید شده است که در وجوهی با اصل خود مشابه است. این وجوه همان الگوهای زبان اولیه مدنظر لوتمان است که پیشتر به آن اشاره شد.

از راه‌های تشخیص و شناخت اجزا و نیز الگوهای موجود در یک نظام ساختارمند، توجه به تضادها و مشباهت‌هاست. تضادهای این اجزا با آنچه در این نظام نمی‌گنجد، مرزها را با سایر نظام‌ها روشن می‌کند و شباهت‌ها آنها را در آن نظام کنار هم می‌گنجاند. از وجه مشابهتی، گفتمان، روایت و اشاره‌های دست نظام‌های الگوساز ثانویه هستند و بر پایه زبان، نظام الگوساز اصلی و اولیه شکل می‌گیرد.

روایت‌ها از یکسو با گفتمان که در سپهر نشانه‌ای جای دارد، مرتبطند و از سویی با زبانی که در این سپهر قرار دارد، بیان می‌گردند. چنان‌که بارت، روایت را به‌مثابه یک جمله بزرگ می‌دانست که متأثر از گفتمان است، اما هرگز به مجموع جمله‌های خرد تقلیل نمی‌یابد (Roland & Duisit, 1975: 240).

اما روایت به واسطهٔ داستانی که در خود دارد می‌تواند به یک فرهنگ یا تاریخ محدود نشود. درباره هنرهای تجسمی و نمایشی و یک جامعه مورد نظر -در این مقاله

کرمان- نمونه‌های متعددی از روایات مشترک در حوزه‌های متنوع تمدنی وجود دارد که می‌تواند عامل وحدت‌بخش قرار گیرد. این روایت یکسان به عنوان محور مرکزی نقل و انتقال اشاره‌ها به حوزه دیگر، درک شده که سنجش آنها را به صورت مشابه‌یابی یا روش افتراقی ممکن می‌سازد. پیشتر گفتیم که فضای جسمانی که بر پایه وجوه مشترک روان‌شناختی ایجاد می‌گردد، زمینهٔ ترجمهٔ بینانشانه‌ای را ممکن می‌سازد. اکنون با توجه به نکات یادشده درباره نشانه‌های دست می‌توان گفت که این عملکرد را روایت‌ها می‌توانند به عهده بگیرند. چنین است که الگوهای مشترک در پس پردهٔ زبان دست‌ها که خود بازتاب الگوهای زبانی منطقه ایجادشده -در اینجا کرمان- هستند، حول مرکز روایت‌ها، در زبان هنری تصویری و نمایشی می‌توانند پدیدار گردند و راوی اتفاقات، شرح احوال فردی و حتی پیش پا افتاده، یا روایاتی فراگیرتر و پراهمیت مثل داستان‌های دینی، اساطیری و قهرمانی، اجتماعی و اخلاقی به صورت نشانه‌ای نو، اما مرتبط با موارد قبل به کار روند.

روایت درون‌فرهنگی و برون‌فرهنگی

داستان سیاوش و یوسف و زلیخا، نمونهٔ موردی برای نقش روایت‌ها در انتقال حرکات دست

آن دسته از روایت‌های بومی و دینی و اساطیری که نشانهٔ کارکردهای دست را می‌توانند انتقال دهند، ممکن است تنها درون‌فرهنگی باشند. برای مثال، داستان محبوب و دردناک سیاوش، که بعدی محلی برای ایرانیان دارد و قابلیت استرداد نشانه‌ای را بین زندگی روزمره و هنر فراهم می‌نماید. این داستان در همهٔ ادوار تاریخ هنر و سبک‌های هنری ایران بارها به تصویر درآمده و در نمایش‌های سنتی نیز اجرا شده است و حتی بعد از دورهٔ تشیع، آیین‌های سوگواری سیاوش در آیین‌های عزاداری شیعی با شیفت معنایی ادامه یافته است. اما داستان یوسف و زلیخا، واجد بعدی فراملی است و به واسطه بار دراماتیک و در عین حال داستانی مشترک بین ادیان با ریشهٔ آسمانی، بارها در طول تاریخ روایت و تصویر شده و یا به نمایش درآمده است و از نظر امکان بهره‌مندی از نشانه‌ها، گسترهٔ وسیعی دارد. یکی، گردش و بازتولید نشانه‌ها را در داخل منطقه تحت تأثیر ایران فراهم می‌کند و دیگری می‌تواند محملی بین‌المللی را فراهم

کند. ضمن آنکه این دو، بخش بزرگی از نشانه‌های دست مورد توجه در بخش‌های پیشین این مقاله را دارد.

در داستان یوسف و زلیخا که روایتی دووجهی از غم و شادی است، عشق و شادی از نشانه‌های مثبت، و نفرت، خیانت، غم و تحقیر از نشانه‌های منفیِ بدون صوت در کنار پنهان‌گری جلوه‌گر می‌گردد و می‌تواند از مجموعه نشانه‌های پنهان اقتباس گردد. در داستان سیاوش، حسادت، هشدار، نگرانی تنبیه، رخداد مهم و غم‌انگیز و نیز تعجب کردن که برای همه این موارد، نمونه‌هایی از نشانه‌های دست وجود دارد، نیز این امر ممکن است. هر دو داستان متضمن ماجرایی عاشقانه، تضاد بین شرافت و خیانت و امر پنهان است. مطابق جداول، چنین دریافت می‌شود که هرچه یک روایت، جنبهٔ همگانی و بین‌المللی داشته باشد، قابلیت بیشتری در به‌کارگیری و جذب این نشانه‌ها خواهد داشت.

جدول ۵- تطابق نشانه‌های دست مردم کرمان با روایت یوسف و زلیخا

جانشین صوت		پنهان‌کنندهٔ معنی		جانشین گفتار شفاهی	
مثبت و	**منفی**	**مثبت و**	**منفی**	**مثبت و**	**منفی**
سلام، ادب	تهدید	عشق	ناپسند بودن رفتار	فراخوان	خشم
هشدار	تحقیر	شادی	اخطار	تعجب	تحقیر
	تذکر	دعوت به سکوت، آرامش	تهدید به تنبیه	سکوت	

جدول ۶- تطابق نشانه‌های دست مردم کرمان با روایت سیاوش

جانشین صوت		پنهان‌کنندهٔ معنی		جانشین گفتار شفاهی	
مثبت و روزمره	**منفی**	**مثبت و روزمره**	**منفی**	**مثبت و روزمره**	**منفی**
سلام، خداحافظی،	تهدید	عشق	ناپسند بودن رفتار	سکوت	رخداد غم‌انگیز
هشدار	تحقیر	دعوت به سکوت، آرامش	اخطار		خشم، تنفر

«شاملو» (۱۳۸۰) معتقد است که در هنر پانتومیم، بسیاری از نشانه‌ها تنها برای مخاطبانی قابل فهم است که قبلاً معنای خاص آن نشانه را فراگرفته باشند. درست همانند نشانه‌شناسی مردم کرمان از علائم دست، که بدون فراگیری قبلی قابل درک نیست. بنابراین نشانه‌ها ابتدا در مکالمات روزانه ابداع می‌شوند و سپس به وادی هنر راه می‌یابند. در نتیجه نشانه‌های تولیدشده دوباره توسط مخاطبان مورد استفاده قرار گرفته، تکثیر شده، به نسل‌های بعد منتقل می‌شوند. از این‌رو تبادل علائم از زندگی روزمره به هنرهای نمایشی و تجسمی از گذشته تا امروز و از امروز تا آینده همچنان ادامه خواهد داشت.

نتیجه‌گیری

می‌توان گفت که زبان، نشانه‌های دست، روایات، آثار هنری، چهار گوشه‌ای را تشکیل می‌دهند که جهت شکل‌گیری آن از زبان آغاز و به تولیدات هنری ختم می‌گردد و در صورت گسترش و تکرار، حتی در روندی معکوس و با برگشت نشانه‌های هنری به زبان، موجب غنای بیشتر آن می‌شود.

خواسته و نیاز جوامع امروزی، گسترش نشانه‌ها، تلخیص و حتی حذف کلام در راستای توسعه و سرعت ارتباط و انتقال پیام است و با این نیاز، بشر برای ارتباطات گسترده‌تر به نشانه‌های ارتباطی فارغ از کلام خوش‌آمد می‌گوید. انسان‌ها به طور گسترده از نشانه‌های دست برای ارتباطات استفاده می‌کنند. تبادل اطلاعات و پیام در دنیای امروز با حذف دست‌ها قابل تصور نیست؛ زیرا حذف آن نه‌تنها کلام روزمره، بلکه دامنهٔ ارتباطات را مختل و ناقص می‌نماید. دست‌ها علاوه بر اینکه معانی نهفته در زبان را به زبان تصویری معطوف به حوزهٔ بدن ترجمه می‌کنند، در بستر روایات مشترک درون‌فرهنگی می‌توانند مترجم نشانه‌های معطوف به خود در هنرهای تجسمی و نمایشی باشند.

ورود نشانه‌ها به هنر، مبحثی است که می‌تواند زوایای مختلف داشته باشد. از جمله با توجه به مفهوم و کارکرد، در هر یک از این دو، روایات قابل پذیرش در جامعهٔ مخاطب و مولد نشانه‌های دست، این قابلیت را دارد که فضای جسمانی مبادلهٔ نشانه‌ای را مهیا کند. برخی از این روایات به حیطهٔ یک اجتماع خاص معطوفند؛ اما آن دسته که در گروهی از جوامع حضور دارند، مانند داستان‌های دینی در ادیانی با ریشه‌های یکسان یا

بخشی از اساطیر، قابلیت تطابق بیشتری با این نشانه‌ها در راستای کاربرد انتقال اطلاعات و ارتباطات دارند و می‌توانند نشانه‌های ترجمه‌شده را به بیان هنری در گسترهٔ وسیع‌تری انتقال دهند. روایات منطقه‌ای در چرخش نشانه‌های دست در منطقه و روایات بین‌المللی، می‌توانند این نقش را در جامعهٔ جهانی داشته باشند. این نقش می‌تواند به طور دقیق‌تر در دنیای هنر ارتباطات تجسمی و در شکل کلی‌تر مراودات انسانی مؤثر باشد.

در مقایسهٔ بین نمونه روایات بومی و بین‌المللی به طور موردی، سیاوش در ایران و یوسف و زلیخا در دنیا، می‌توان دریافت که نمونه‌های بین‌المللی، واجد بیشترین تعداد نشانهٔ کارکردهای منطبق با حرکات دست هستند و می‌توانند نقش فعال‌تری در راستای فراهم‌آوری امکان انتقال نشانه‌های دست به هنر داشته باشند.

استان کرمان، وسیع‌ترین استان کشور، از فرهنگی غنی و تاریخی طولانی و پایدار برخوردار است. مردم کرمان برای ارتباط و انتقال پیام از نشانه‌های شفاهی و مکتوب، غیر رسمی و قرار دادی به طور گسترده و به وضوح بهره می‌برند که برگرفته از تحولات فرهنگی چندهزار سالهٔ این منطقه است. استفاده از علائم دست، ریشه در تمدن دیرینهٔ کرمانی‌ها دارد که در گسترهٔ این استان به صورت مشترک، پیشتر به کار رفته و بازتولید نیز می‌شود. استفادهٔ روزمرّه این علائم، آنها را به امری عادی در ارتباطات این جامعه تبدیل کرده است؛ به گونه‌ای که دریافت رمزگان نشانه‌ها برای افراد ناآشنا با این فرهنگ، جالب و عجیب است. با شناخت عمیق و درون‌فرهنگی این استان، در پاسخ به پرسش اصلی تحقیق و با شناخت این نشانه‌ها می‌توان گفت که در یک روند معکوس، این حرکات نشانه‌ای قابلیت کاربرد یا ترجمه در نظام نشانه‌شناسی هنری دارند.

در هنرهای نمایشی برای ارسال پیام به مخاطب از حرکات دست استفاده می‌شود. در نقاشی نیز دست‌ها در رساندن مفاهیم متعددی چون ابراز احساسات و علایق، نگرانی، تعجب، برتر بودن، رفتار مخفیانه، دعوت‌کننده و هشداردهنده، نقشی بیانگر و گاه ارتباطی دارند. از همه این مفاهیم و نشانه‌های مرتبط در نشانه‌های دست مردم کرمان، مواردی موجود است.

در تطابق با تعاریف مبانی نظری ارائه‌شده، فرضیهٔ تحقیق -عدم شناخت نشانه‌شناسانه از زبان دست‌ها در کارکرد ارتباطی تصویری و نمایشی، خلل ایجاد کرده و

استفاده از نشانه‌های محلی موجب تنوع در صورت‌های هنری می‌شود- اثبات شده و به دنبال آن می‌توان نشانه‌های دست را به سه گونهٔ مجزا تقسیم‌بندی نمود: الف) نشانه‌های جانشین صوت: هنگام دور بودن مسافت. ب) آن بخش که پنهان‌کنندهٔ معنی است: برای پنهان ماندن مطلب از دید دیگران. ج) نشانه‌های جانشین گفتار شفاهی: که هنگام پرهیز از صحبت کردن به دلایل مختلف به کار برده می‌شود. هر کدام از این تقسیم‌بندی‌ها خود می‌توانند منتقل‌کنندهٔ بار مثبت، روزمره یا منفی باشند. به عنوان دستاورد تحقیق مطابق با طبقه‌بندی از بین بی‌شمار اشاره‌های مورد استفاده در کرمان، ۴۳ مورد از این نشانه‌ها به طور اختصاصی در فرهنگ این مردم یافته و بررسی شد. این اشاره‌ها بر اساس مفهوم و در محیط روایی خرد یا کلان، قابلیت انتقال به حوزه‌های جدید هنر را دارند. ۲۶ مورد از این نشانه‌های دست به طور کامل برای ایجاد چنین فضایی در راستای مبادلهٔ نشانه‌ای مطابقت دارند. ترجمه این نشانه‌ها به نظام نشانه‌شناختی هنر با تمرکز به اصول یازده‌گانهٔ گشتالت، علاوه بر اینکه موجب غنای بیشتر این هنرهاست، همچنین ارتباط بین فرهنگ‌ها را ممکن نموده، این امر را تسهیل می‌کند.

پی‌نوشت

۱. گشتالت، مکتبی روان‌شناختی است که ورتهایمر در سال ۱۹۱۲ در آلمان پایه‌گذاری کرد و چگونگی سازمان‌دهی و گروه‌بندی عناصر بصری توسط انسان را به گونه‌ای که به شکلی واحد درک شوند، شرح می‌دهد. این نظریه، یازده اصل را درباره چگونگی درک تصویر مطرح می‌کند (Zakia, 2013: 26).

۲. برای مطالعه مفاهیم دست در رقص‌های آیینی، ر.ک: لافورگ و آلندی: ۱۳۹۵: ۲۲ و شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج۲: ۲۲۳-۲۲۴.

۳. به ترتیب کنایه از: معطل کردن یا انجام کاری را به تأخیر انداختن، محتاج، دستپاچه شدن و دزد است (صرافی، ۱۳۷۵: ۹۷).

۴. به ترتیب به معنای: گندم از گندم بروید جو ز جو (بقایی، ۱۳۷۰: ۷۵)، امانت را باید به دست خود صاحبش داد (همان)، گیرنده، بخشنده نمی‌شود (همان: ۷۷). کسی که روز نامیمونی را سپری کرده، از این ضرب‌المثل استفاده می‌کند (همان: ۲۴۹).

۵. در آیین‌های ازدواج کرمانی، مرسوم است که هنگام رفتن عروس و داماد در حجله، فرد

ریش‌سفید خانواده، دست آنها را در دست یکدیگر می‌گذارد. شاعر کـه یکـی از دراویـش نعمت‌اللهی بوده، این آیین را به عرفان ربط داده است.

۶. نام روستایی کوهستانی در نزدیکی شهر کرمان.

۷. به مفهوم cut.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۹۳) از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ چهاردهم، تهران، مرکز.

افتخاری یکتا، شراره و دیگران (۱۳۹۸) «تحلیل گفتمانی نحوهٔ قرارگیری بدن فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه در سپهر نشانه‌ای قاجار»، دوفصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر، سال نهم، شماره ۱۸، پاییز و زمستان، صص ۱۲۱-۱۳۵.

بارت، رولان (۱۳۷۰) عناصر نشانه‌شناسی، ترجمه مجید محمدی، تهران، بین‌المللی هدی.

--------- (۱۳۸۳) امپراتوری نشانه‌ها، ترجمه ناصر فکوهی، تهران، نی.

--------- (۱۳۸۶) لذت متن، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

باستانی پاریزی، محمدابراهیم (۱۳۷۳) «مبانی تساهل و سازگاری در تاریخ کرمان»، ماهنامه چیستا، تیر.

بقایی، ناصر (۱۳۷۰) امثال فارسی در گویش کرمان، کرمان، کرمان‌شناسی.

پاکتچی، احمد (۱۳۸۷) «الزامات زبان‌شناختی مطالعات میان‌رشته‌ای»، فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، سال اول، شماره ۱، صص ۱۱۱-۱۳۵.

---------- (۱۳۹۸) ترجمه بین نشانه‌ای، از نظریه تا کاربرد، ترجمه محسن نوبخت و دیگران، تهران، سمت.

پورتاج‌الدینی، محمدامین (۱۳۹۵) بررسی مقایسه وزن در لهجه کرمانی و تهرانی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، گلناز مدرسی قوامی، دانشگاه علامه طباطبایی تهران، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی.

پوسنر، رولان (۱۳۹۰) «اهداف اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی»، در: نشانه‌شناسی فرهنگی، ترجمه فرزان سجودی و گروه مترجمان، تهران، علم.

پهلوان‌نژاد، محمدرضا (۱۳۹۶) «ارتباطات غیر کلامی و نشانه‌شناسی حرکات بدنی»، زبان و زبان‌شناسی، دوره سوم، شماره ۶، پاییز و زمستان، صص ۱۳-۳۰.

چندلر، دانیل (۱۳۸۶) مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر.

دریاگشت، محمدرسول (۱۳۷۰) کرمان در قلمرو تحقیقات، مجموعه‌ای از مقالات پژوهشی درباره تاریخ و فرهنگ کرمان، کرمان، مرکز کرمان‌شناسی.

ستوده، منوچهر (۱۳۳۵) کتاب فرهنگ ایرانی، تهران، ایران‌زمین.

شاملو، سیروس (۱۳۸۰) پانتومیم (اسطوره، تاریخ و تکنیک نوین)، تهران، نگاه.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۳) فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایلی، جلد ۳، چاپ دوم، تهران، جیحون.

صرافی، محمود (۱۳۷۵) فرهنگ گویش کرمانی، تهران، سروش.

گندمکار، راحله (۱۳۹۶) آشنایی با معنی‌شناسی ساخت‌گرا، تهران، علمی.
لافورگ، رئه و رنه آلندی (۱۳۹۵) مجموعه مقالات اسطوره و رمز، ترجمه جلال ستاری، چاپ پنجم، تهران، سروش.
لوتمان، یوری و بی ای وی اوسپنسکی (۱۳۹۰) در باب سازوکار نشانه‌شناختی فرهنگ، ترجمه فرزان سجوی، تهران، علم.
مظهری کرمانی، علی‌اصغر (۱۳۷۱) شاهین کویر، حماسه تقی‌خان دُرّانی، کرمان، خدمات فرهنگی کرمان.
همرستینگل، ورنر (۱۳۹۶) مبانی نشانه شناسی در: نجومیان، امیرعلی. نشانه شناسی مقالات کلیدی، تهران، مروارید.

Barthes, Roland and Lionel Duisit (1975) "Introduction to the Structural Analysis of Narrative", New Literary History winter 237-272.
Darsi, Alexander (1999) Body Languge, New York: Museum of Modern Art.
Gramigna, Remo (2013) The place of language among sign systems: Juri Lotman and Émile Benveniste, Sign Systems Studies, 41. 10.12697/SSS.2013.41.2-3.10.
Hoffmeyer, Jesper (1996) Signs of Meaning in the Universe, Bloomington: Indiana University Press.
Jakobson, Roman (1959) On Linguistic Aspects of Translation, On Translation Cambridge, Massachusetts
Lotman, Juri (1977) The Structure of the Artistic Text, Trans, Gail Lenhoff, University of Michigan Press.
Nascimento, Rodrigo Alves (2019) Yuri Lotman and the Semiotics of Theatre / Iuri Lótman e a semiótica do teatro, Universidade de São Paulo - USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, Campus Butantã, São Paulo, São Paulo, Brasil.
Nascimento, Rodrigo Alves (July/Sep 2019) "Iuri Lótman e a semiótica do teatro," Bakhtiniana, Rev, Estud, Discurso.
Zakia, Richard D (2013) Perception and Imaging: Photography a Way of Seeing, New York & London: Focal press,Taylor & Francis.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت‌وپنجم، تابستان ۱۴۰۱: ۱۴۰-۱۱۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

مقایسهٔ وجوه شیءوارگی در رمان‌های «خانه ادریسی‌ها» و «سرگذشت ندیمه»

بهزاد پورقریب*

چکیده

شیءوارگی، اصطلاحی است که در رویکرد فمینیستی برای نقد موقعیت زبان در جهان مدرن به کار می‌رود. در این نگرش مبتنی بر تفکر سرمایه‌داری، زن به‌مثابه شیء در نظر گرفته می‌شود و تمامی عوارض شیء شدن همچون تملک، بهره‌کشی و بی‌مصرف شدن بر او تحمیل می‌شود. شیءوارگی را رسانه‌ها، تبلیغات و فرهنگ عمومی چنان عادی می‌نمایند که به جزئی از فرهنگ بدل می‌شود. در رمان «خانه ادریسی‌ها»، یک انقلاب، جامعه را دگرگون می‌کند. خانه اشراف سنتی تصرف می‌شود، اما زنان به آزادی نمی‌رسند. حتی زنانی چون شوکت که در درجات بالای قدرت هستند، مجبورند زنانگی خود را انکار کنند و این اوج جنسیت‌زدگی و خودشیءانگاری زنان داستان است. از دیگر سو، رمان «سرگذشت ندیمه» از مارگارت اتود، ماجرای «افرد»، ندیمه‌ای است که در کشوری تخیلی به نام گیلاد زندگی می‌کند؛ جایی که زنان، حق خواندن ندارند. ارزش زنان تنها به باروری آنهاست. مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر این است که نویسندگان آثار مورد نظر، چگونه شیءوارگی را برجسته کرده‌اند و با بازتولید آن در جهان داستان، مقومات و عوارض آن را در تجربه‌های زیستهٔ شخصیت‌ها به نمایش گذاشته‌اند. این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است. پرسش اصلی این است که در این دو رمان، زنان چگونه به‌مثابه شیء تصویر

* استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه گلستان، ایران b.pourgharib@gu.ac.ir

CC BY NC

شده‌اند و وجوه اشتراک و افتراق این دو رمان چیست؟ نتایج نشان می‌دهد که در جریان شیءوارگی، هویت زنان از دست می‌رود. مردان از زنان همچون ابزاری برای برآوردن مطامع خود بهره می‌برند. زنان در جایگاه برده، نام خود را از دست می‌دهند و عشق در آنان تقبیح می‌شود.

واژه‌های کلیدی: فمینیسم، شیءوارگی، هویت، خانه ادریسی‌ها و سرگذشت ندیمه.

مقدمه

روزگار مدرن، روزگاری است که زنان و مشکلاتشان، بیش از گذشته مورد توجه قرار گرفته است و از لزوم آزادی آنان سخن گفته می‌شود. با این حال چنین به نظر می‌رسد که این هدف هنوز محقق نشده است و حتی در زمانه معاصر نیز (در ایران و غرب)، زنان به شکل‌های مدرن‌تری در انقیاد مردان هستند. برای تبیین بهتر این مسئله، دو رمان ایرانی و غربی انتخاب شده، تا نشان داده شود که برای رهایی و نجات از شیءوارگی، همچنان راه بسیاری پیش روی زنان است.

رمان از آغاز شکل‌گیری‌اش که تفاوتی معنادار را با رمانس به منصهٔ ظهور رساند، در تصور خالقانش، تلاشی بود برای به تصویر کشیدن زندگی عادیِ مردمِ عادی که گاه از فرط جزئی‌نگری در مسائل روزمره و جزئیات طبیعت انسانی، خاصه در کوشش ناتورالیست‌ها، به ابتذال و ملال گرایید. در عین حال رمان حتی از پسِ مکاتبی چون مدرنیسم، آینه‌ای از زندگی انسان و مصائب روزگارش شد. رمان فارسی نیز در پیِ تحولات عصر بیداری ایرانیان به تقلید از رمان فرنگی و با تکیه بر ادبیات دیرپای فارسی به وجود آمد. نخستین رمان‌ها در ایران، شاید به علت هم‌زمانی با جنبش‌های ملی، رمان‌های تاریخی هستند. اما رمان تاریخی در ایران به نخستین رمان‌ها محدود نشد و برخی از شاخص‌ترین رمان‌های فارسی همچون «چشمهایش»، «سووشون» و «جای خالی سلوچ» و... در بستر رمان‌نویسی تاریخی نُضج گرفت.

پیشینه تحقیق

درباره مقایسه دو اثر یادشده از منظر شیءوارگی، اثری تاکنون نوشته نشده است. مقالاتی که تاحدی به موضوع مقاله حاضر نزدیکند، عبارتند از:

مقاله عبدالعلی دستغیب (۱۳۷۶) با عنوان «حلقه‌های متفاوت نویسندگی در دهه چهل» به رنگ و بوی سیاسی رمان «خانه ادریسی‌ها» و ارتباطش با نظام‌های کمونیستی توتالیتر اشاره کرده است. فتاح محمدی در مقاله مروری و کوتاه «خانه ادریسی‌ها» (۱۳۷۸)، اشاره‌های دقیقی به ویژگی‌های برخی از شخصیت‌ها همچون شوکت دارد. محمد غلام در مقاله «جامعه‌شناسی رمان معاصر فارسی» (۱۳۸۳)، رمان «خانه

ادریسی‌ها» را تنها استعاره‌ای از حکومت‌های کمونیستی نمی‌داند و معتقد است که این رمان می‌تواند اشاره‌ای به اتفاقات دیگر انقلاب‌های جهان نیز باشد.

محمدی آسیابادی و افروز نجابتیان در مقاله «جلوه‌های زنان در خانه ادریسی‌ها» (۱۳۸۶) تنها به حضور زنان به‌مثابه دیگری در این داستان اشاره کرده‌اند. حمیدرضا فرضی و رستم امانی آستمال در مقاله «رئالیسم در رمان خانه ادریسی‌ها» (۱۳۹۱) تلاش کرده‌اند تا داستان را با مؤلفه‌های رئالیسم هم‌خوان جلوه دهند؛ تلاشی که البته چندان ثمربخش نبوده است. بازتاب نویسندگی مدرن و تأثیر پیدا و پنهان نویسنده از ژانر رئالیسم جادویی، هویداتر از آن است که بتوان با چند حکم ساده، رمان «خانه ادریسی‌ها» را اثری رئالیستی خواند.

رؤیا یداللهی شاه راه، در مقاله «تکامل شخصیت وهاب در زمینه عشق در داستان خانه ادریسی‌ها بر مبنای الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل» (۱۳۹۲) کوشیده است که رمان علیزاده را با الگوی اسطوره‌ای کمبل تطبیق دهد و محسن بتلاب اکبرآبادی و فرزانه مونسان در مقاله «کهن‌الگوی زن در آثار غزاله علیزاده» (۱۳۹۵) نیز شخصیت زنان داستان را با توجه به کهن الگوهای معروف زنانه تفسیر کرده‌اند. اما چنان‌که پیشتر اشاره شد، این اثر تاکنون در کنار هیچ رمان پادآرمان شهری تحلیل نشده است. در رمان «سرگذشت ندیمه» اثر مارگارت اتوود، نه‌تنها دو موضوع شیءوارگی و از بین رفتن هویت را می‌توان یافت، بلکه اتوود عمداً به بزرگ‌نمایی و مبالغه در ایدئولوژی مبتنی بر سنت راست مذهبی در آمریکا و یا بینش اخلاقی اکثریت در اوایل دهه ۱۹۸۰ می‌پردازد، تا از این راه آنها را نقد و پیامدهای اجتماعی حاصل از این تفکرات را نیز گوشزد کند. شایان ذکر است که تاکنون جلوه‌های فمینیستی این دو داستان در کنار هم سنجیده نشده است.

نویسنده بر آن شده تا در این مقاله با طرح پرسش زیر به مقایسهٔ این دو اثر یادشده بپردازد. در رمان «خانه ادریسی‌ها» و «سرگذشت ندیمه»، زنان چگونه به‌مثابه شیء تصویر شده‌اند و وجوه اشتراک و افتراق این دو رمان چیست؟ در هر دو رمان به زنان همچون شیء نگریسته می‌شود و هویت آنان به‌مثابه آدمی نادیده گرفته می‌شود. در «سرگذشت

ندیمه»، زنان نام خود را از دست می‌دهند، اما در «خانه ادریسی‌ها» چنین نیست و این برآمده از زیست‌جهان متفاوت دو فرهنگ است.

مبنای نظری

شیءوارگی زنان در جهان مدرن و انعکاس آن در ادبیات معاصر

از موج دوم فمینیسم در سال ۱۹۶۰، روشن‌فکران و فعالان فمینیست، مسئله شیءوارگی زن را به عنوان جنبه‌ای مهم در تبعیض جنسیتی مطرح نموده‌اند و آگاهی از حضور، چگونگی عملکرد و راه‌های رفع آن را کلید دستیابی به برابری جنسیتی دانسته‌اند. شیءوارگی در ساده‌ترین تعریف آن، «شیء انگاشتن آدمی»، دریافت او نه به عنوان یک فرد، که به مثابهٔ شیئی قابل مالکیت است. در فرایند شیءوارگی نه‌تنها فاعلیت آدمی و احساسات او، بلکه تجربه‌های زیستی او نیز انکار می‌شود. شیءوارگی جنسی که مهم‌ترین وجه این جریان است، به معنای محدود کردن فرد به رفتارها و ویژگی‌های جنسی و تبدیل فردیت زن به ابژهٔ جنسی صرف است. با محدود کردن زن به بدن (چه در لفظ و چه در فکر)، شیءوارگی جنسی به وجود می‌آید.

فمینیست‌های معاصر از جمله اندرا دورکین و کاترین مک‌کینون معتقدند که این رخداد، بستر بسیار گسترده‌ای دارد. شیءوارگی جنسی در رسانه‌ها، تبلیغات و حتی اخبار نمود یافته است. دورکین و مک‌کینون معتقدند که ما در جهان نابرابری جنسیتی زندگی می‌کنیم که نقش‌ها کاملاً تعریف شده‌اند: زنان، مفعول و مردان، فاعل هستند. هنجارهای اجتماعی به طور سنتی، نقش‌های جنسیتی خاصی برای مردان و زنان تعیین کرده‌اند. مردان به طور کلی غالب، سلطه‌گر و مستقل در نظر گرفته شده‌اند، در حالی که زنان، ضعیف، حساس و وابسته توصیف گشته‌اند. این نگاه که نگاهی دوآلیستی یا دوقطبی است، از ایجاد و قبول یک مفهوم در تضاد و تقابل با مفهومی دیگر حکایت می‌کند. به این ترتیب که جنسیت زنانه با تمام ویژگی‌هایی که به آن نسبت داده شده است، در تقابل با جنسیت مردانه قرار گرفته است. با این همه جنسیت مانند فرهنگ، محصول اجتماع است و به همه افرادی وابسته است که پیوسته به جنسیت عمل می‌کنند (Butler, 1990: 1).

در جامعه‌ای که بر اساس جنسیت طبقه‌بندی شده است، آنچه مردان انجام می‌دهند، اغلب ارزشمندتر دانسته می‌شود تا کارهای زنان، تنها از این‌رو که مردان آنها را انجام داده‌اند؛ حتی زمانی که فعالیت‌های این دو بسیار مشابه یا حتی یکسان است (Butler, 1990: 3). این احکام اخلاقیِ مذهب و بازنمایی‌هایِ فرهنگی هستند که مشخص می‌سازند برای افراد هر جنسیت، چه چیزی مجاز و چه چیزی ممنوع است.

از آنجایی که مفهوم جنسیت را بنیادها و نهادهای اجتماعی شکل داده و متأثر از عناصر زیست محیطی و فرهنگی غالب بر جامعه است، نگاه دوقطبی حاکم نیز برگرفته از همین نهادهاست؛ نگاهی که زن را غیر منطقی، بی‌ثبات، شکننده، سلطه‌پذیر و منفعل ترسیم می‌کند و سرپیچی از این تعریف، زن را به «نازن[1]» تبدیل می‌کند. در این فرایند، زن یاد می‌گیرد که چه چیزی از او انتظار می‌رود و به این ترتیب در ساخت و محافظت از نظم جنسیتی حاکم شریک می‌شود. شیوهٔ رفتاری و واکنش‌های او مستقیماً برگرفته از تعریف نقش جنسیتی است. این نقش جنسیتی است که مهر تأیید «متعارف» به زن می‌زند. در اثر دوگانه‌انگاری زنانه/ مردانه که معمولاً با برتری مردانه همراه است، زنان از رفتار کنشگرانه فاصله می‌گیرند و به موجودی منفعل تبدیل می‌شوند. به این ترتیب زنی که با نگاه مردانه تعریف می‌شود، علاوه بر تبدیل شدن به شیئی برای برآوردن نیازهای مردان، در این شیءوارگی مشارکت نیز می‌کند. این مشارکت که از آن به عنوان «خود شیءانگاری» یاد می‌شود، تحت تأثیر جامعه‌ای صورت می‌گیرد که از راه‌های مختلف با ارسال پیام‌هایی، به ارائه یک مدل آرمانی و ایده‌آل از زنانگی می‌پردازد که برای بسیاری دست‌نیافتنی، ناعاقلانه و مضر است. جامعه سرمایه‌داری مدرن در تمام طول تاریخ خود در محدودهٔ وسیعی، بدن زن را به شیء تبدیل کرده است و باعث شده است که بسیاری از زنان، خود را از دید یک ناظر خارجی مشاهده کنند و طبق عادت همواره چه در فضای عمومی و چه در حریم شخصی، مراقب ظاهر خود باشند. خود شیءانگاری همچنین زمانی رخ می‌دهد که فرد تصمیم می‌گیرد که خودش را بر اساس ظاهرش ارزیابی کند؛ زیرا گمان می‌کند که دیگران او را از این طریق ارزیابی می‌کنند (Butler, 1990: 13). رسانه، نقش بسیار برجسته‌ای در آموزش زن و هدایت او به این دیدگاه ایفا می‌کند.

1. Unwoman

در شیءوارگی، اساسی‌ترین چیزی که رنگ می‌بازد و به نابودی می‌گراید، هویت زن است. بر اساس نظر آندرا دورکین، هنگامی که شیءوارگی رخ می‌دهد، فرد، هویت خود را از دست می‌دهد. شیءوارگی، آسیبی در قلب تبعیض است: کسانی که به گونه‌ای مورد استفاده قرار می‌گیرند، خوی انسانی را از دست می‌دهند و در عرصهٔ روابط اجتماعی، گویی دیگر انسان نیستند. در واقع انسانیت آنها با تقلیلشان به شیء به کلی نابود می‌شود (Dworkin, 2000: 30).

خلاصه داستان «خانه ادریسی‌ها»

داستان مربوط به خانواده‌ای اشرافی در شهر عشق‌آباد است و تمام حوادث مربوط به بعد از انقلاب بلشویکی است. انقلابیون، خودشان را مالکان این خانه اشرافی می‌دانند، در حالی که این خانه متعلق به خانوادهٔ ادریسی‌هاست. کل حوادث داستان در خانه‌ای بزرگ و تاریخی اتفاق می‌افتد. مادر خانواده، ادریسی و پیرزن است؛ مادر سه فرزند: پدر وهاب، لقا و رحیلا. آنها اولین ساکنانی هستند که در این شهر زندگی کردند. خانه و خاطرات گذشته برای همه ادریسی‌ها، زندان شده است. به گفته وهاب، آنها هرگز از خانه بیرون نرفته‌اند، زیرا به ماندن در خانه عادت کرده‌اند و در آن آرامش یافته‌اند. اتفاقات شاد، غم‌انگیز و عجیب زیادی در «خانه ادریسی‌ها» می‌افتد. وقتی «شوکت» به آتشخانه مرکزی وارد شد، زندگی روزمره همه ادریسی‌ها تغییر کرد؛ شوکت، زن سنگین وزنی که مدام رنگ زرد می‌پوشد و هیچ خصوصیات زنانه ندارد. علی‌رغم زبان تند و زننده‌اش، دل خوشی دارد و عادل است. افرادِ همراه با او، همه‌شان رنج‌دیده و همیشه در زندگی قبلی خود درگیر خشونت بوده‌اند. تمام این وقایع در مکانی رخ می‌دهد که امروزه به آسیای میانه شهرت یافته و نویسنده، هیچ اشاره‌ای به ایران در این داستان نکرده است.

نگاه ابزاری به زنان در رمان «خانه ادریسی‌ها»

«خانه ادریسی‌ها» و یادمان آرمان‌شهر

غزاله علیزاده (بهمن ۱۳۲۷- اردیبهشت ۱۳۷۵)، نویسنده ایرانی است که از آثار معروف او می‌توان به رمان دوجلدی «خانه ادریسی‌ها» اشاره کرد. او فعالیت ادبی خود را

از سال ۱۳۴۰ با داستان‌های کوتاه در مشهد آغاز کرد. از داستان‌های کوتاه او می‌توان به «چهارراه»، «بعد از تابستان» و «سفر ناگذشتنی» اشاره کرد. «دو منظره» و «شب‌های تهران» از دیگر رمان‌های او است. برخی از آثار او را رزا جمالی به انگلیسی ترجمه کرده است. وی در زندگی خود در حالی که از سرطان رنج می‌برد، دو بار اقدام به خودکشی کرد. او سرانجام در اردیبهشت ۹۶ در جواهر ده رامسر مازندران با حلق آویز کردن خود از درخت، خودکشی کرد و جسدش در قبرستان امامزاده طاهر به خاک سپرده شد.

رمان «خانه ادریسی‌ها» اثر غزاله علیزاده از معدود رمان‌های زبان فارسی است که تصویرگر جهانی کاملاً استعاری است. به عبارت دقیق‌تر، در حدود جست‌وجوی نویسندگان، رمان یادشده از معدود رمان‌های پادآرمان شهری زبان فارسی است. در زبان انگلیسی اثری چون رمان ۱۹۸۴ جورج اورول تقریباً شناخته‌شده‌ترین و بهترین اثر این نوع رمان‌هاست. ۱۹۸۴، تصویری است از حکومتی تمامیت‌خواه و فوق مدرن که سعی می‌کند خصوصی‌ترین زوایای زندگی انسان‌ها را زیر ذره‌بین ببرد و با استفاده از ابزار فوق مدرن، از انسان‌ها، موجوداتی یکسان و استبدادپذیر بسازد.

رمان «خانه ادریسی‌ها» نیز شباهتی ساختاری با رمان‌های پادآرمان شهری از جمله «سرگذشت ندیمه» دارد؛ اما نویسنده در این رمان، آگاهانه گذار از استبداد شرقی به دیکتاتوری مدرن را به نمایش می‌گذارد. در صورتی که در «سرگذشت ندیمه»، از آنجا که در یک جهان متجدد روی می‌دهد، تنها با یک دیکتاتوری مدرن و مخوف روبه‌رو هستیم. «خانه ادریسی‌ها»، روایتگر ظهور یک نظام کمونیستی توتالیتر است که سعی می‌کند که بر تمام ابعاد زندگی انسان سایه اندازد و مردم را به موجودات حقیری تبدیل کند که چیزی جز آرمان‌های حزبی نمی‌شناسند. در این گذار، زنان، نخستین و بزرگ‌ترین قربانیان هستند. شخصیت‌های اصلی داستان، اغلب زنانی هستند که هم در نظم سنتی پیشین و هم در نظم مدرن سوسیالیستی جدید، فدای مردسالاری سنتی و مدرن می‌شوند.

علاوه بر رابطه بینامتنی رمان «خانه ادریسی‌ها» با رمان‌های پادآرمان شهری غربی، برخی شخصیت‌های داستان، چهره‌های آشنایی در ادبیات داستان معاصر دارند و یادآور برخی شخصیت‌های ماندگار داستان‌های صادق هدایت‌اند. خانم ادریسی، پیرزنی است

که در خاطرهٔ عشقی نافرجام می‌سوزد؛ یکی از دخترانش -رحیلا- در جوانی به ازدواجی ناخواسته تن داده و بعد جوان‌مرگ شده است. وهاب، نوهٔ خانم ادریسی، همچون راوی «بوف کور»، شخصیتی روان‌رنجور و عزلت‌گزیده است و با عشقی بیمارگون به عمه‌اش (رحیلا) روزگار می‌گذراند. رحیلای رمان علیزاده، شباهت آشکاری با زن اثیری رمان «بوف کور» هدایت دارد. دختر دیگر خانم ادریسی -لقا- دختری است که نتوانسته یا نخواسته که ازدواج کند و در عرف جامعه مردسالار ایران، «ترشیده» خوانده می‌شود. او همواره و به دلایلی نامعلوم از مردان بیزار است. لقا نیز یادآور شخصیت اصلی داستان «آبجی خانم» هدایت است. رکسانا، زن دیگر مهم رمان «خانه ادریسی‌ها»، زنی است جلوه‌گر که در داستان، شباهت ظاهری عجیبی به رحیلا دارد. اما رکسانا برخلاف رحیلا در هیئت زنی اثیری ظهور نمی‌کند. به دیگر سخن، رکسانا نیز یادآور زن لکاتهٔ راوی «بوف کور» است.

وهاب پس از دیدن رکسانا به علت شباهت او با رحیلا به او نیز آشکارا عشق می‌ورزد. اما این‌بار عشق او با نفرت آمیخته است؛ زیرا رکسانا همچون رحیلا، زنی پرده‌نشین نیست، بلکه زنی است که شیفتگان بسیار دارد و پیشتر هم یک بار ازدواج کرده است. اما جذاب‌ترین شخصیت رمان علیزاده بی‌گمان شوکت است. شوکت در کودکی، زندگی ناگواری را تجربه کرده و در روزگار حکومت آتشکاران که به جایگاهی دست می‌یابد، تلاش می‌کند تا زنانگی خود را سرکوب کند. زنان در نظم جدید همچون شیء به کار گمارده می‌شوند، اما شیءانگاری زنان در همین نفی زنانگی شوکت به اوج می‌رسد.

اشاره به عناصر کمونیستی در رمان علیزاده به گفته‌های منتقدان محدود نمی‌شود. مثلاً در بخشی از داستان، یکی از شخصیت‌ها، افکار حزبی‌اش را که برداشتی از ماتریالیسم علم‌باور استالینیستی است، اینگونه بیان می‌کند:

> «بال پروانه‌ها ظریف است. به پرنده‌ها رحم کنید. با قورباغه‌ها مهربان باشید! احساسات صد تا یک غاز، رمانتیسم قرن بوق! روشنایی خیره‌کننده علم همه‌جا را گرفته، تو هنوز خوابی موش کور! انسان صد سال بعد برخلاف ما خوشبخت خواهد بود. در دوره طلایی محو خرافات، فقر و بیماری ریشه‌کن می‌شود. اندیشه‌های علمی از اصول اخلاقی جلو

می‌زند. بر جهان پیروز فردا، صلح و عدالت حاکم می‌شود. افسوس کـه مـا نیستیم» (علیزاده، ۱۳۹۵: ۱۸۲).

در قسمتی دیگر وهاب به لقا که تصمیم گرفته در کارهای خانه به قهرمان‌هـا کمـک کند، می‌گوید: «به‌به فولاد آبدیده! قهرمان‌ها را از رو بردی» (همان: ۳۳۹). این عبارت اشاره واضحی به کتاب معروف سوسیالیستی «چگونه فولاد، آبدیده شد» اثر آستروسکی است.

«خانه ادریسی‌ها» و انقلاب کمونیستی

باری، اشاره علیزاده به حضور یک انقلاب کمونیستی، بسیار واضح‌تر از کتـاب «قلعـه حیوانات» جرج اورول و حضور یک نظم دیکتاتورمـآب در آن، واضـح‌تـر و ملمـوس‌تـر از کتاب «سرگذشت ندیمه» است. اما کلیت داستان علیزاده به ما نشان می‌دهـد کـه نبایـد این اثر را تنها در نفی کمونیسم یا انتقاد از حزب تودهٔ ایران بدانیم. برخی معتقدنـد کـه نویسنده خواسته تلویحاً خطراتی را که انقلاب ایران را تهدید می‌کند، گوشزد کند (غـلام، ۱۳۸۳: ۱۵۳). به عبارت دیگر از نظر محمد غلام، «از لایه‌های رمـان، بـه خـوبی مـی‌تـوان فاصله گرفتن یک انقلاب را از آرمان و اهداف اصلی و ابتدایی‌اش مشـاهده کـرد. انقـلاب بلشویکی که به نفع کارگران و ایجاد حکومت آنهـا رخ داده بـود، تغییـر روش و ماهیـت می‌دهد. در واقع قدرت، آتش کارهای سرکرده را فاسد می‌کند. کسانی چون حـدادیان و مؤید، در بین آنها مقام و منزلت می‌یابند و افراد واقعاً وفادار بـه انقـلاب و ارزش‌هـای آن چون شوکت کنار گذاشته می‌شوند» (همان: ۱۶۴). از این‌رو می‌توان گفت که رمـان «خانـه ادریسی‌ها»، تمثیلی است که راه را برای تفسیرهای متعـدد بـازمی‌گـذارد. شـیءانگـاری زنان، یکی دیگر از جنبه‌های مهم این رمان است.

در میان شخصیت‌های زن داستان، زن اثیری رمان -رحیلا- با حضور غـایبش، همـه شخصیت‌های اصلی را تحت تأثیر قرار می‌دهـد. او عمـلاً در داسـتان حضـور نـدارد. امـا بسیاری چون وهاب و لقا با خاطرهٔ مرگ او زنده‌اند. چنان‌که پیشتر اشاره شد، رحیلا بـه ازدواجی تحمیلی تن می‌دهد. راوی داستان در عبارتی معنادار، شوهر تحمیلـی رحـیلا را مالک او خطاب می‌کند:

«دختر را با مردی سرخ‌چهره، چشم‌گاوی و تنومند، تـازه نـامزد کـرده بودند. مالک، زن‌مرده‌ای بود به نام مؤید. می‌گفتند قصری دارد و اصـطبل

پردنگ‌وفنگی. کرِند سوگولی او را سه هزار روبل می‌خریدند. با چهار نوکر، شتاب‌زده می‌آمد، صدای کفش‌های او روی سنگفرش‌ها می‌پیچید. رحیلا لب تخت می‌نشست. از آنجا تکان نمی‌خورد» (علیزاده، ۱۳۹۵: ۹-۱۰).

چنان‌که مشخص است، زن اثیری داستان، برای مؤید که بی‌شباهت به پیرمرد خنزپنزی «بوف کور» نیست، به‌مثابهٔ یک شیء است. مؤید از دید راوی، مالکِ زن است؛ زنی که در حد یک شیء سقوط کرده است.

شخصیت رحیلا اما در همین‌جا تمام نمی‌شود. رحیلا، جوان‌مرگ می‌شود، ولی در نظم استبدادی جدید، وجود او در زن دیگری به اسم رکسانا حلول می‌کند. رکسانا پیشتر هنرپیشه بوده و در حکومت انقلابی جدید، به یک زن ظاهراً سرسپرده و انقلابی تبدیل می‌شود، که البته در باطن، مخالف حکومت جدید است. رکسانا، ورودش به خانه را اینگونه وصف می‌کند:

«وقتی پا به حیاط گذاشتم، عطر یاس بنفش آشنا بود. سرم را پایین انداختم، رفتم به اتاق رحیلا. در گنجه را باز کردم. لباس‌ها را می‌شناختم. کشو میز آرایش را جلو کشیدم. عطرها را بیرون آوردم. ترس برم داشت و فکر کردم روح آدم دیگری در من حلول کرده است. به روح اعتقاد ندارم، اما باید اقرار کنم نیروی مرموزی مرا این‌ور و آن‌ور می‌کشید» (همان: ۱۸۸).

«خانه ادریسی‌ها» و جامعهٔ مردسالاری

در جامعهٔ مردسالار، زنان از آنجا که قربانی‌اند، به یکدیگر شبیه‌اند. این تنها رکسانا نیست که گمان می‌رود روح رحیلا در او حلول کرده باشد، بلکه دیگر زن سایه‌گون داستان، که او نیز چون رحیلا حضوری غایبانه دارد، رعنا، مادر وهاب است. وهاب همچون راوی «بوف کور»، خاطره‌ای گنگ و نفرت‌آلوده از مادرش دارد؛ اما رکسانا به وهاب می‌گوید که او به عمه‌ات رحیلا شبیه بود. رکسانا، خطاب به وهاب که نسبت به مادرش بدبین است، می‌گوید: «ولی رحیلا با تو فرق داشت. آنها پنهانی دوست بودند، مثل دو همزاد. نقشه فرار می‌چیدند. هر دو از محیط خانه به یک اندازه نفرت داشتند و سر آخر قربانی شدند؛ به فاصله‌ای نزدیک مردند» (همان: ۲۰۳).

لقا، عمهٔ دیگر وهاب، برخلاف رحیلا، نسبتی با زیبایی و دل‌فریبی ندارد. جامعهٔ

مردسالار و نظام دیوان‌سالار سنتی از او دختری منزوی ساخته است و دیکتاتوری کمونیستی جدید، او را به یک نوازنده- کارگر تبدیل می‌کند. کسی که مجبور است برای شادی اعضای حزب بنوازد. لقا از سایهٔ مردان نیز هراسان است.

«در غلام گردش دور می‌زدند. کفپوش چوبی ناله می‌کرد. از برابر اتاق لقا رد شدند. بوی چرک و عرق از درز در تو آمد. با صدایی خفه می‌خندیدند. روی درها تلنگر می‌زدند. لقا از جا جست. مانتوی بلندی پوشید. کنار پنجره رفت. دست زیر چانه گذاشت، به آسمان نگاه کرد. پشت‌بام‌های کاهگلی، شاخه‌های درختان توت و دریچه مقابل، روشن از نور آبی و مات، قوت قلبی به او داد. پشت چارچوب پنجره، پرده‌ای سفید می‌جنبید. لحظه‌ای فکر کرد پرهیب قدیسه را دیده است. دست‌خوش رقت و جذبه شد: باکرهٔ مقدس! به این بینوا رحم کن! چشم بست و حس کرد نسیمی از پنجره رو به او می‌وزد، به نرمی نوازش سرانگشتی. بغض او ترکید» (علیزاده، ۱۳۹۵: ۴۳).

لقا در اینجا از عبور دو مرد از کنار اتاقش اینگونه می‌ترسد. پیشتر بر او چه گذشته که اینگونه از مردان بیزار است؟ داستان، اطلاعات چندانی به ما نمی‌دهد، جز خاطرهٔ گنگی از پدری خشن. او به باکرهٔ مقدس التجا می‌برد؛ گویی خود نیز تمثالی از باکره‌های مقدس باستانی است؛ یادآور مادران باکره اوشیدر و اوشیدرماه و سوشیانس در اساطیر زرتشتی. گویا در تصور مردسالار اسطوره‌ای، زنی مقدس است که طعم روابط تنانه را نچشیده باشد. حضور مردان جدید در خانه، آنقدر برای لقا سخت است که می‌گوید اگر وارد اتاق من شوند، خود را از پنجره به پایین پرتاب می‌کنم (همان: ۳۷).

«خانه ادریسی‌ها» و ساختار مردسالاری

در یک ساختار مردسالار، این تنها زنها نیستند که تحقیر می‌شوند. مردانی که فارغ از گفتمان مردسالار هستند، یا توانایی رسیدن به الگوها و نشانه‌های مردانه و نرینگی را ندارند، همواره سرزنش می‌شوند. چنان‌که پیشتر اشاره شد، وهاب همچون راوی «بوف کور»، شخصیت بیمارگونی است که از یکسو دلباخته عشق اثیری رحیلاست و از دیگر سو، گرفتار عشوه‌گری‌های رکسانا. وهاب در طول داستان بارها تحقیر می‌شود. اما جالب

اینجاست که از طعنه‌های خانواده خودش نیز در امان نیست. خانم ادریسی در گفتاری طعنه‌آمیز به لقا درباره وهاب می‌گوید:

«با گفتن مرد به او، زیاده‌روی می‌کنی. مرد کار و باری دارد، نامزدی، رفیقی، اسب‌سواری و شکاری، می‌گساری در کافه‌ای. (آه کشید) کاش در این خانه مردی بود» (علیزاده، ۱۳۹۵: ۱۶).

شوکت، جذاب‌ترین شخصیت داستان است. در حدود جست‌وجوی نویسندگان، هیچ نمونه مشابهی برای این شخصیت در ادبیات داستانی فارسی وجود ندارد. یکی از منتقدان درباره شخصیت یکهٔ شوکت می‌نویسد: «شوکت چیز دیگری است. یکه است؛ تک است؛ بی‌بدیل است. پیش از خود الگویی ندارد. شاید بعد از این الگویی بشود برای ساختن و پروراندن کاراکترهایی ناسازه، پیچیده، پیش‌بینی‌ناپذیر. چکمه و شلاق و خشونت و زور و سینه ستبرش، پوششی هستند بر عطوفتی سرکوب‌شده، زخم‌های جوش‌خورده» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۴).

شوکت، اوج زن‌ستیزی و استثمار نظم جدید است. اگر در حکومت سنتی و اشراف‌محور پیشین، ظلم طبقاتی وجود داشت، در حکومت برآمده از انقلاب کمونیستی، زنی چون شوکت در جایگاهی قرار می‌گیرد که زنانگی خود را نفی کند و به یک سرباز تبدیل شود. اگر مابقی زنان داستان، به نوعی وسیله تفریح و بهره‌کشی هستند، شوکت مجبور است زنانگی خود را نفی کند و مردمانند شود. شوکت اولین‌بار در داستان به این شکل توصیف می‌شود: «از راهروی مقابل، زنی در غلاف پیراهن زرد، ژولیده‌مو، تنومند، چهرهٔ عرق‌کرده و سرخ، با دو چال عمیق روی گونه، لبخندزنان پیش آمد. دندان‌ها درشت و محکم، سینه فراخ و حجیم» (علیزاده، ۱۳۹۵: ۶۴). بی‌گمان این تصویر یک زن معمولی نیست.

در طول داستان همواره با زنی روبه‌رو هستیم که دیگران، خاصه وهاب را به خاطر دور بودن از شرایط جسمی مردانه تحقیر می‌کند. اما رفته‌رفته ویژگی‌های زنانه و رفتار احساسی شوکت در بخش‌هایی از داستان به چشم می‌آید. مثلاً در بخشی از داستان، آنگاه که راوی از شوکت، شخصیتی ساخته که تلاش می‌کند رفتاری مردانه و خشن داشته باشد، ناگاه رگه‌هایی از احساسات شوکت نمایان می‌شود. البته همکاران شوکت فوراً به او اخطار می‌دهند که حق ندارد دچار احساسات شود. زمانی که وهاب به یاد

مادرش افتاده، شوکت به او نزدیک می‌شود.

«شوکت به او نزدیک شد: حتماً بچه بودی. مادر من هم جوان‌مرگ شد. در نانوایی کار می‌کرد. از کله صبح دست او توی تغار بود، خمیر چانه میزد، با وردنه صاف می‌کرد، عرق از هفت چاکش می‌چکید. در همان دکان می‌خوابیدیم، روی سکوی گرم، با برادر کوچکم، هر سه تنگ هم. وقتی خروس می‌خواند، هولکی بیدار می‌شدیم. می‌رفتیم سر جوی آب، دست و رو می‌شستیم. مرغ‌ها وسط تاپاله‌ها می‌پلکیدند. وهاب مردد پرسید: او را دوست داشتید؟ کی؟ مرغ را؟ مادرتان را. البته که دوست داشتم، احمق! می‌شود کسی مادرش را دوست نداشته باشد؟ چشم‌های وهاب کدر شد. برزو اعتراض کرد: قهرمان شوکت! چرا حرف‌های عاطفی با او می‌زنید؟ این برخلاف اصول است. قهرمان شوکت اخم کرد: گندش بزنند! کسی نمی‌تواند به مادرش فکر کند؟ دانشجو سبیل را جوید: او درکی از رنج‌های زحمت‌کشان ندارد. بی‌پدر از سنگ که نیست، حتماً او هم دردی دارد. برزو پوزخند زد: البته که دارد، درد بی‌دردی» (علیزاده، ۱۳۹۵: ۷۴).

چنان‌که مشخص است، یک لحظه که شوکت از نقش خشک حزبی‌اش خارج می‌شود، حتی مورد عتاب مقام پایین‌تر قرار می‌گیرد. او حق ندارد کسی را دوست داشته باشد. در قسمتی از داستان، یکی از مردهای ساکن در خانه سعی می‌کند تاحدودی به شوکت نزدیک شود. شکنندگی شوکت و رفتار دوگانه‌اش در این صحنه، بیش از هر جای دیگر در داستان آشکار است.

«کاوه، گل مینای سرخی از باغچه چید و آورد: به لباستان می‌آید. (سنجاقی از لبه کت بیرون کشید و گل را به سینه شوکت زد. چند قدم عقب رفت) حیف چشم‌های شما نیست؟ پر اخم و تخم مثل پلنگ خشمگین؟ لطیف نگاه کنید! شوکت، پلک‌ها را نیمه باز کرد. ترکه بید را بالا برد، به پشت دست او زد: شیطنت نکن. کاوه، رّد ضربه را بوسید: «به روی چشم خانم». با شنیدن واژه خانم، گوش‌های شوکت تیز شد. برق خشمی در عمق چشم‌هایش درخشید، ولی اعتراض نکرد. دور شد و گل را از لباس کند؛

زمین انداخت و با پاشنهٔ چکمه له کرد. برگی از درخت توت چید، تا زد و بین لب‌ها گذاشت. صدای بلند سوت در فضا پیچید (علیزاده، ۱۳۹۵: ۱۲۲).

در اواسط رمان، تقریباً تمام شخصیت‌ها، حتی وهاب که بارها از شوکت ضربه خورده، متوجه می‌شود که شوکت علی‌رغم ظاهرش، باطنی از سنگ ندارد.

«وهاب به شوکت نگاه کرد: دره‌ای عمیق بین ماست. هیچ درکی از هم نداریم، ولی اعتراف می‌کنم که او همه‌چیز را ساده و روشن می‌بیند. با غریزه و تجربه، آدم‌ها را می‌شناسد. یکه‌تاز هراس‌آوری است. اما وقتی گرد و خاک اطرافش فرو می‌نشیند، می‌فهمی از آهن نیست و شاید قلبی داشته باشد. قهرمان شوکت، سر و گردن را راست گرفت. قاشق چای‌خوری را با صدا در فنجان چرخاند: خب من همینم! آهن! ببریدم توی کوره، برم گردانید، با پتک بکوبید، ببینید تغییر می‌کنم؟ رکسانا خندید: وهاب به زبان خودش خواست بگوید شما مهربانید. قهرمان شوکت، انگشت روی سینه گذاشت: مرا مهربان می‌داند؟ غلط‌های زیادی! بدبخت محبت‌ندیده! به او حالی کن! هدف، مهم است، نه وسیله» (همان: ۱۸۱-۱۸۲).

زن‌های دیگر داستان، انسان‌های مفلوکی هستند که خود را تنها کارگر حکومت می‌دانند (همان: ۸۳). این زنان که تنها اسم‌های سرگردان و بی‌هویتی هستند، در زندگی جدید به سعادت رخت‌شویی و کلفتی رسیده‌اند و درباره زندگی گذشتهٔ خود، هر یک روایت غم‌انگیزی دارند. این زنان، موجوداتی بوده‌اند سرخورده و تحقیرشده. کوکب درباره شوهرش می‌گوید:

«وای به وقتی که عرق می‌خورد، عینهو خوک می‌آمد تو، چشم و چار مثل کاسهٔ خون، سرخ و آبکی، حالا نزن کی بزن. مشتهایش از آهن بود... می‌گفتم چرا می‌زنی؟ تسمه را از کمر نحسش بازمی‌کرد، می‌کوبید به فرقم، «چون که مردَم» گردن‌شکسته! اگر مردی، اول خرجی بیاور! به صورتم سیلی می‌زد» (همان: ۹۴)

مرد، زنش را می‌زند، تنها به این دلیل که مرد است. با نیروی بدنیِ بیشتر، زن را به بردگی می‌گیرد. این نشانه‌ای از زندگی بدوی و پیشامدرن است. آنچه دردناک‌تر

می‌نماید، عادت کردن بیمارگونه و مازوخیستی این زنان به کتک خوردن و تحقیر شدن است. در یک روایت دیگر، از گلرخ، درباره پدرش می‌شنویم:

«گلرخ پوزخند زد: ما از او کتک می‌خوردیم. مست که می‌کرد، دیوانه می‌شد. یک‌دفعه می‌خواست گوش‌های مرا ببرد. گوش چپ را نشان لقا داد. جای زخم کهنه‌ای داشت. لقا پرسید: چند سالت بود؟ مادر می‌گوید چهار سال... لقا سر را خم کرده بود، ریشه‌های شال را می‌کشید: خوب شد که رفت. بله، ولی تنها ماندیم. مادر تب کرد و مریض شد... . رازی را به شما می‌گویم... لقا بازوی گلرخ را گرفت: چی؟ دخترک زیر گریه زد: مادر هنوز عاشق اوست... نه سال تمام دنبالش می‌گشت... اما مادرت به آن مرد، فحش‌های زشتی می‌داد. با گوش خودم شنیدم. باور نکنید! دروغ است... لقا، گره روسری را محکم کرد: نه، قبول نمی‌کنم. هیچ‌کس، شکنجه‌گرش را دوست ندارد. صدایی از پشت سر گفت: چرا بعضی‌ها دوست دارند» (علیزاده، ۱۳۹۵: ۱۵۱-۱۵۲).

چنان‌که مشخص است، این روایت کوتاه از زندگی زنی که به کتک خوردن عادت کرده است و حتی در جست‌وجوی این مرد بیمار است که خانه را هم ترک کرده، یادآور داستان به‌یادماندنیِ «زنی که مردش را گم کرد» صادق هدایت است. هرچند تأثیر هدایت بر علیزاده، تحقیق جداگانه‌ای را می‌طلبد، غرض این است که اشاره کنیم بسیاری از زنان سرخوردهٔ داستان علیزاده، تکرار زنان روزگار هدایت‌اند. بیش از آنکه نویسنده دچار تقلید باشد، فاجعه دایره‌وار برای زنان تکرار می‌شود. خانم ادریسی که مسن‌ترین زن داستان است نیز به ازدواجی اجباری تن داده است. آنچه بر او گذشته، بی‌شباهت به گرفتاری دیگر زنان داستان نیست.

«سراسر عصر روی پلکان می‌نشست، به فواره خیره می‌شد، خمیازه می‌کشید و شب‌ها قبل از خواب گریه می‌کرد. در بیست‌سالگی بعد از آن که قباد غیبش زد، آرزوی مردن کرد و به سرانجام دختر عمو غبطه خورد. با دل‌مردگی ازدواج کرد. بعد از تولد پدر وهاب، بحرانِ بیزاریِ او اوج گرفت. تاب دیدن بچه را نداشت. دایه، کودک را شیر می‌داد» (همان: ۲۷۴).

رعنا، عروس خانم ادریسی و مادر وهاب نیز سرنوشتی مشابه داشت. مادر وهاب هم از فرزندش بیزار بود: «مادر از وهاب بیزار بود، چون به ازدواج با پدر وادارش کرده بودند» (علیزاده، ۱۳۹۵: ۷۲). در این جهان سنتی، فاجعهٔ ازدواج‌های تحمیلی برای زنان مدام تکرار می‌شده است. از این‌رو زنان خانواده همگی قربانی شدند:

> «زن‌های خانواده، از دم، تسلیم و قربانی بودند: لوبا، خانم ادریسی و رحیلا، هر یک پذیرنده تقدیر محتوم. نه پرتگاه‌ها را می‌شناختند، نه ژرفای رنج عشق و مرگ را. سلسله زن‌های زیبا و با قریحه: نیلوفرهای سپیدی که بر سطح برکهٔ اجدادی می‌شکفتند و پس از مدتی می‌پژمردند» (همان: ۲۸۹).

اما شوربختانه پشت تپه‌ها هم نوری نبود و حکومت انقلابی جدید هم برای آنها آزادی نیاورد. در حکومت بعدی، آنچه از همه دردناک‌تر بود، انکار زنانگی بود. یکی از مردهای داستان (کاوه) می‌گوید: «هرگز از مردان زن‌نما خوشم نیامده، باز هم خانم‌های قدیمی، دل‌های نازک. یادش به خیر، دنیا روشن و لطیف بود» (همان: ۳۰۲). یکی از این زنان نورسیدهٔ مردنما در بخش‌های پایانی رمان، پس از فتح مجدد خانه ادریسی‌ها می‌گوید: «جایشان را ما می‌گیریم: محکم، مثبت و سازنده! نسل آینده فاقد انحراف است؛ بیماری عشق، ریشه‌کن می‌شود؛ مردان و زنان قوی در خدمت تولید نسل قرار می‌گیرند. پس از ادای وظیفه، برای پیشبرد صنعت، پا به میدان می‌گذارند. من به دورنمای این نسل افتخار می‌کنم» (همان: ۵۱۹). رسیدن به این دورنما، شروع همان فاجعه‌ای است که در رمان «سرگذشت ندیمه» آغاز می‌شود. آنجا زنان برای تولید نسل‌های آینده به کار گرفته می‌شوند و عشق به کلی ریشه‌کن شده است.

خلاصه داستان «سرگذشت ندیمه»

در داستان «سرگذشت ندیمه» اثر مارگارت اتوود، خوانندگان با یک پادآرمان شهری به نام گیلاد که در آن یک دولت مذهبی توتالیتر به سلسله‌مراتب جنسیتی بیش از هر چیز دیگری اهمیت می‌دهد، آشنا می‌شوند. گیلاد تحت پوشش دین، شهروندان خود -از

کنیز گرفته تا مارتا و همسر- را به شیوه‌ای بسیار خاص کنترل می‌کند. شخصیت اصلی داستان، آفرد، سرگذشت خود را به شکل فلاش‌بک و خاطراتی که جزئیات ازدواج، فرزندش و دستگیری او را در بردارد، توصیف می‌کند. زنان جوانی مانند آفرد که قابلیت باروری داشتند، در نظام اعتقادی گیلاد جمع‌آوری می‌شوند و دوباره آموزش می‌بینند. همه آنها باید خود را به یک «مراسم» ماهانه تسلیم نمایند و در امتداد باید با فرماندهی که برای آنها منصوب شده، با هدف داشتن فرزند برای زوج‌های نخبه و نابارور هم‌بستر شوند. در سیر پیش‌رونده داستان، آفرد بیش از بیش جامعه‌ای را که اکنون خود بخشی از آن است، توصیف می‌نماید و معتقد است که هیچ حد و مرزی برای این جامعهٔ تاریک وجود ندارد. او با هدف حفظ امنیت خود و دخترش برای فرار از زندان جدیدی که نظام جامعه آن را ساخته است، میل باطنی خود را تقویت می‌نماید.

شیءانگاری زنان در رمان «سرگذشت ندیمه»

مارگارت النور اتوود (زاده ۱۸ نوامبر ۱۹۳۹)، شاعر، رمان‌نویس، منتقد ادبی، مقاله‌نویس، معلم، فعال محیط‌زیست و مخترع کانادایی است. از سال ۱۹۶۱، هجده کتاب شعر، هجده رمان، یازده کتاب غیر داستانی، نه مجموعه داستان کوتاه، هشت کتاب کودک و دو رمان گرافیکی و تعدادی چاپ کوچک مطبوعاتی شعر و داستان منتشر کرده است. آتوود، جوایز و افتخارات متعددی را برای نویسندگی خود به دست آورده است، از جمله دو جایزه بوکر، جایزه آرتور سی کلارک، جایزه فرماندار کل، جایزه فرانتس کافکا، جوایز شاهزاده آستوریاس و جوایز یک عمر دستاورد هنری مرکز ملی قلم و منتقدان کتاب ایالات‌متحده آمریکا. تعدادی از آثار او برای سینما و تلویزیون اقتباس شده است. آثار اتوود، موضوعات مختلفی از جمله جنسیت و هویت، مذهب و اسطوره، قدرت زبان، تغییرات آب و هوا و «سیاست قدرت» را در برمی‌گیرد. بسیاری از اشعار او، الهام‌گرفته از افسانه‌ها، از جمله افسانه‌هایی است که او از سنین پایین مورد توجه قرار داده است.

محوریت اصلی داستان، زندگی زنان در دولت گیلاد است؛ جایی که در آن زنان به عنوان کارگر جنسی یا خانگی خدمت می‌کنند. گیلاد، یک الگوی زندگی مبتنی بر صرفه‌جویی، تبعیت، سانسور، فساد، ترس و تروریسم است و در آن زنان همچون سیاه‌پوستان، یهودیان، همجنس‌گرایان و غیره به وسیله دولت و نظام آموزشی حاکم به

شیء تبدیل می‌شوند (Bloom, 1987: 87). زنان از خواندن، نوشتن و کار منع شده‌اند؛ زیرا این حقوق ممکن است باعث سرکشی و استقلال زنان شود. هدف گیلاد این است که آزادی زنان را محدود کند و آنها را به دستگاه‌های تولیدمثل تقلیل دهد. در نظام گیلاد، کنیزها به عنوان زنان بارور، به اموال جمعی تبدیل شده‌اند که وظیفه اصلی آنها، تولید بچه است (Bouaffoura, 2012: 34).

رمان سرگذشت ندیمه از دیدگاه آفرد نقل می‌شود؛ کنیزی که پیش از آنکه دیکتاتوری گیلاد بسط داده شود، یک مادر بوده است. آفرد هنگام فرار به کانادا همراه با همسر و دخترش، اسیر می‌شود و او را پس از دستگیری به عنوان یک کنیز آموزش می‌دهند؛ به عنوان زنی که قرار است صرفاً برای تولیدمثل در خانهٔ یکی از چهره‌های بالارتبهٔ دولتی خدمت کند. نامی که روی او گذاشتند -«Offred» (برای فرد)-، او را به عنوان یکی از دارایی‌های فرمانده گیلاد تعریف می‌کند.

مردسالاری موجب کنترل و قدرت مردان بر زنان در تمام عرصه‌های زندگی شده است و یک جامعه مترقی، ملزم است که با مردسالاری مبارزه کند. اما این کار آسان نیست. ایدئولوژی مردسالار، این امر را که مردان همیشه نقش غالب و زنان نقش تابع را دوست داشته‌اند، به عنوان حقیقتی مسلم جلوه داده است. با چنین پیش‌فرضی، مردان قادر هستند تا رضایت عموم زنان را برای سرکوب زنان کسب کنند. این سرکوب از طریق نهادهایی مانند دانشگاه، کلیسا و خانواده انجام گرفته است. این نهادها، انقیاد زنان را توجیه کرده و عقلانی جلوه داده‌اند و در اغلب موارد، منجر به ایجاد حس خودکم‌بینی در زنان شده‌اند.

«سرگذشت ندیمه» و طبقه حاکم

می‌توان زنان را در داستان اینگونه طبقه‌بندی کرد:

۱- همسران: که زنان فرماندهان هستند و طبقهٔ حاکم رژیم گیلاد را تشکیل می‌دهند. برای مثال سرناجوی، همسر فرمانده، به عنوان زن طبقهٔ بورژوا، همزمان ستمگر و تحت ستم است. او نمایندهٔ گیلاد است. با این حال همواره حضور کنیزها باعث تحقیر او می‌شود؛ زیرا آنها یادآور ناتوانی او در باروری بوده‌اند (Atwood, 1986: 15)؛ همان‌طور که از

زبان خود آفرد، کنیز سرناجوی می‌شنویم: «با من حرف نمی‌زند، مگر اینکه مجبور باشد. من هم مایهٔ خفت او هستم، هم عصای دستش» (Atwood, 1986: 12). به دیگر سخن، هرچند سرناجوی در تحقیر زنان طبقهٔ پایین‌تر مشارکت دارد، خود نیز قربانی نظامی است که با نهادینه کردن تفکر مردسالار، او را تحقیر می‌کند. سرناجوی که به شدت بچه می‌خواهد، تحت تأثیر سیستم حاکم بر جامعه که او را ناتوان و ناکامل می‌داند، هم‌دست سیستم می‌شود و بدن آفرد را به شیئی برای رسیدن به خواسته‌اش تبدیل می‌کند. از طرف دیگر، او قوانین مذهبی گیلاد را زیر پا می‌گذارد، تا بدن آفرد را کنترل کند و کمبود خود و شوهرش را با او برطرف کند. در این میان، بدن آفرد یک شیء، یک قلمرو است. میدانی که فرمانده و سرنا هر کدام در آن، قدرت خود را به رخ دیگری می‌کشند و از آن برای رسیدن به اهداف شخصی خود استفاده می‌کنند (Porfert, 2011: 86).

۲- کنیزها: زنانی با قابلیت باروری که تنها وظیفه‌شان، تولیدمثل برای همسران و ادامهٔ نسل آن طبقه است. کنیزها در داستان به عنوان «رحمِ دوپا» تعریف شده‌اند و اگر موفق به تولیدمثل نشوند، کشته خواهند شد. برخی منتقدان، به شئ‌شدگی بی‌رحمانهٔ زنان، که به ماشین‌های باروری فاقد هرگونه صفت انسانی تبدیل شده‌اند، پرداخته‌اند. فمینیست‌ها نیز این شئ‌انگاری را به عنوان ظالمانه‌ترین عمل پدرسالاری بررسی کرده‌اند (Hooks, 1984: 19). تقلیل کنیزها به رحمشان تا جایی پیش رفته که از زبان آفرد در داستان می‌خوانیم:

> «اهمیتی نمی‌دادند که با پاها و دستانمان چه کنند، حتی اگر برای همیشه علیل می‌شدند. خاله لیدیا می‌گفت: یادتون باشه، واسه کاری که ما با شما داریم، داشتن دست و پا لازم نیست» (Atwood, 1986: 141).

در نتیجهٔ این جنسیت‌زدگی، زنان به‌مانند کشورها تضعیف می‌شوند:

> «بدن ضعیف زنان همچون زمینی حاصلخیز، فتح و ربوده می‌شود. همان‌طور که آفرد از محیط طبیعی خود تبعید شد» (Atwood, 1986: 13).

گویا در این نظام تمامیت‌خواه مدرن نیز زنان همچون زنان «خانه ادریسی‌ها» برای قربانی شدن آفریده شده‌اند. آفرد حتی باید به نام خود بی‌اعتنا می‌بود؛ که این نوعی تحریف هویت و انکار تاریخ فرهنگی و شخصی است:

«اسم من آفرد نیست. من اسم دیگری دارم که هیچ‌کس از آن استفاده نمی‌کند. چون این کار ممنوع است. اسم مثل شماره تلفن، فقط برای دیگران مفید است» (Atwood, 1986: 79).

این جمله بیانگر نوعی تعدی، مالکیت و تقلیل به جایگاه گروهی است. همچنان که شوکت تلاش می‌کرد تا زنانگی خود را انکار کند.

در بخش‌های مختلف داستان، از کنیزها با تعابیری چون ظروف مقدس و جام سیار نام برده می‌شود که طی شست‌وشوی مغزی، تهدید هم می‌شوند و بدنشان برای منفعت کشور مورد استفاده قرار می‌گیرد: «آنها آینده رژیم گیلاد را در دست داشتند» (Atwood, 1986: 55). همچنین با انکار مادرانگی آنها و لزبین/ نازن خواندنشان، در معرض شکنجه قرار می‌گیرند. در اینجا، فرمانده عقیم (آقای فرد)، نماد تمدن غرب است که موجودیتش به‌زودی پایان می‌یابد. مراسم تجاوز ماهانه به طرز مضحکی با حضور همسر، کنیز و فرمانده برگزار می‌شد، که ملغمه‌ای بود از تحقیر، شیءانگاری و مالکیت زنان به صورت رسمی به وسیله رژیم گیلاد. در قسمتی از رمان می‌خوانیم: «فرمانده مشغول است. نمی‌گویم مشغول عشق‌ورزی؛ چون کاری که می‌کند، این نیست. جفت‌گیری هم کلمه مناسبی نیست؛ چون به معنای مشارکت دوطرفه است. در اینجا فقط یک نفر فعال است» (Atwood, 1986: 144). آفرد در پایان این وصف از مراسم، از خود می‌پرسد: «برای کدام‌یک از ما دشوارتر است؟ من یا سرناجوی؟» (Atwood, 1986: 146) و این‌چنین زنان، کنترل بدن و هویت انسانی خود را از دست می‌دهند.

۳- دختران، مارتاها و در نهایت همسران ارزان: که دیگر زنان جامعه گیلاد را تشکیل می‌دهند و هر کدام به نحوی قربانی دیکتاتوری مردسالار حاکم بر گیلاد شده‌اند. دختران به فرزندی فرماندهان درمی‌آیند و اغلب خیلی زود وادار به ازدواج می‌شوند. مارتاها، زنان نابارور مسن‌تر هستند که انجام کارهای خانگی طبقه حاکم را به عهده دارند و همسران ارزان که با مردانی از طبقه پایین ازدواج کرده‌اند، به انجام وظایف مختلف نسبت داده‌شده به زنان، یعنی همسری، خانه‌داری و نگه‌داری از بچه می‌پردازند.

اعتقاد به اینکه زنان به طور طبیعی مطیع و شیءمانند هستند، نادرست است. زنان وادار شده‌اند تا اینگونه باشند. وضعیت شیءمانند زنان، واقعیتی طبیعی نیست؛ بلکه

نتیجهٔ نابرابری جنسیتی است. همان‌طور که از زبان خاله لیدیا نیز نقل می‌شود: «جمهوری گیلاد، مرز نمی‌شناسد. در درون ماست» (Atwood, 1986: 40) و یا از زبان آفرد که می‌گوید: «خودم را تنظیم می‌کنم. وجودم حالا چیزی است که باید تنظیمش کنم؛ مثل کسی که متن سخنرانی را تنظیم می‌کند. آنچه باید ارائه دهم، نه چیزی زاده‌شده، که چیزی ساخته‌شده است» (Atwood, 1986: 103).

در داستان هرچند آفرد به عنوان یک فرد تحت ستم و استثمار، که باید در برابر مردسالاری و سنت‌های اجتماعی مقاومت کند، به تصویر کشیده شده است، در عین حال به دنیای جدید عادت می‌کند و خود را با آن وفق می‌دهد. او تمام تلاش خود را به کار می‌گیرد تا به منطقهٔ «نازن»ها فرستاده نشود. آفرد چنان در وفق دادن خودش و همانندسازی با اعضای گیلاد موفق عمل کرده که گاهی انگار از خود آنها، گیلادی‌تر است. بنابراین آفرد در مواقعی به استعمار/ زندانی کردن خود کمک می‌کند. او با وجود وابستگی، ساده‌لوحی و انفعالش، مسئول درد و رنج خویش است. اما تأثیر قوانین و آموزش در مشارکت او در این فرایند، که منجر به شیء شدن او می‌گردد، انکارناپذیر است. مثلاً در مطب دکتر، هنگامی که دکتر از عقیم بودن مردان سخن به میان می‌آورد، آفرد فوری حرف او را قطع می‌کند: «عقیم. چیزی به عنوان مرد عقیم وجود ندارد... این فقط زن‌ها هستند که بارور یا نابارورند. قانون این است» (Atwood, 1986: 94).

توجیه شیءوارگی در نهادهای آموزشی را می‌توان در مرکز سرخ (محل آموزش کلفت‌ها) عیناً مشاهده کرد. آموزشِ همراه با تلقین در این مراکز آنقدر عمیق است که در نهایت زنان بدون نیاز به وجود خاله‌ها و مراقبان، ارزش‌های رژیم گیلاد را در خود درونی می‌کنند و قوام می‌بخشند. این امر وقتی بارز می‌شود که آفرد باور می‌کند که عادات و سنت‌های زندگی سابق او، «اسراف‌کارانه، فاسد و غیر اخلاقی، مانند عیاشی‌های بربریت» (Atwood, 1986: 113) بوده است.

ممکن است اینگونه استدلال شود که وضعیت سرکوب آفرد، در واقع بردگی جنسی نبوده است؛ زیرا او در این موضوع، حق انتخاب داشته است. اما زمانی که می‌فهمیم تنها گزینهٔ جایگزین پیش روی کلفت‌ها، تمیز کردن زباله‌های هسته‌ای و سمی بدون محافظ

است، درمی‌یابیم که طبق نظر خود آفرد و همان‌طور که فمینیست‌ها می‌گویند، این گزینه در واقع اصلاً انتخاب نیست (Johnson, 2004: 12).

«سرگذشت ندیمه» و توجه به بدن

نگاه آفرد به بدن خود در بخش‌های مختلف داستان بیان شده است که گویای تناقض درونی‌شده در ذهن اوست:

> «سعی می‌کنم به بدنم نگاه نکنم، نه به این دلیل که آن را شرم‌آور و یا زشت می‌بینم، بلکه به این دلیل که نمی‌خواهم آن را ببینم. نمی‌خواهم به چیزی که تا این حد مرا تعریف می‌کند، نگاه کنم» (Atwood, 1986: 82).

از آنجایی که رژیم گیلاد تمام اقدامات لازم را برای از بین بردن اندیشه‌های خصوصی و مستقل شهروندان به کار گرفته است، عجیب نیست که آفرد، تمام افکار خود، حتی خصوصی‌ترین آنها مانند تصویرش از بدن خود را بر پایهٔ آنچه به او گفته شده است، تحلیل کند: «برهنگی‌ام برایم غریب است. تنم به نظر منسوخ و کهنه می‌آید» (همان: ۹۸) و از آنجایی که او پیام‌های متناقض دریافت کرده است، نگاه و افکارش درباره خود و زندگی، پر از تناقض است (Gulick, 1991: 53).

در بخش دیگری از داستان که افکار متضاد آفرد مشهود است، فرمانده، او را به جازبل، یک فاحشه‌خانه مخفی برای دیگر فرماندهان و مردان بالارتبه می‌برد. در آنجا آفرد متوجه می‌شود که همزمان زنی مقدس و بدکاره است. او دارایی مقدس فرمانده است و از طرفی دیگر، زنی بدکاره است؛ زیرا جذابیت‌های فیزیکی خود را در معرض نمایش همگان قرار داده است:

> «به نظرم رسید که او مرا با افتخار به همه نشان می‌دهد. او مرا نمایش می‌داد و بقیهٔ مردان به اعضای بدنم نگاه می‌کردند. گویی هیچ دلیلی وجود ندارد که این کار را نکنند. اما او در واقع به من هم فخر می‌فروخت. او تسلط خود بر جهان را به من نشان می‌داد... این یک نمایش کودکانه و ترحم‌انگیز است. اما چیزی است که من درک می‌کنم» (Atwood, 1986: 55).

نکتهٔ دیگری که از نقل‌قول آفرد دربارهٔ بدنش و از ناتوانی او برای نگاه کردن به چیزی که بیش از حد او را تحت تأثیر قرار می‌دهد، می‌توان استنباط کرد، یکی دیگر از وجوه شیءوارگی است که بارتکی در کتاب «خودزنانگی و سلطه[1]» با استفاده از تئوری ازخودبیگانگی مارکس توضیح می‌دهد. آن وجه این است که شیءوارگی از دغدغه و تمایل زنان نسبت به ظاهر خود ناشی می‌گردد. او معتقد است که در جوامع مردسالار تنها به بدن و کارکردهای جنسی زنان توجه می‌شود، نه نفس انسانی زن‌ها. از این‌روی زنان نوعی ازهم‌گسیختگی را تجربه می‌کنند (Bartky, 1990: 130). در نتیجه هویت زن از بین می‌رود. طبق نظر بارتکی، با از بین رفتن هویت زن، او شیءواره می‌شود؛ زیرا بدنش از نفس (خویشتن) او جدا گشته و جسم و تن تبدیل به تنها معرف زن می‌شود. به دیگر سخن، این بدن زن است که او را تعریف می‌کند، نه اندیشه‌اش. برای آفرد هم این دغدغهٔ ظاهری و جنسی وجود دارد. این دغدغه تا جایی پیش می‌رود که با وجود ممنوعیت استفاده از کرم برای کلفت‌ها، آفرد به صورت پنهانی از کره برای مرطوب کردن پوستش استفاده می‌کند و برای این منظور به نوعی حتی از قانون سرپیچی می‌کند: «این فرمان همسران است که از کرم استفاده نکنیم. نمی‌خواهند جذاب باشیم...» (Atwood, 1986: 148).

آفرد حاضر نیست خودش را در محدودهٔ فیزیکی ساخته‌شدهٔ رژیم ببیند و تعریف کند. در طول رمان، او کم‌کم خودش را کامل‌تر می‌بیند و کمتر گیج می‌شود. او خودش را یک انسان متفکر و بااحساس می‌بیند، نه یک بدن که تنها می‌تواند زندانی شود، مورد تجاوز قرار گیرد، باردار و یا کشته شود. این «کشف خود» فوری نیست، بلکه در طول رمان اتفاق می‌افتد (Gulick, 1991: 67).

از آنجا که آفرد به خاطر قانون گیلاد، اجازهٔ سفر فیزیکی را ندارد، در روانش سفر می‌کند. این سفرها معمولاً در شب اتفاق می‌افتند؛ زیرا این تنها زمانی است که آفرد برای خودش دارد. او به ما می‌گوید: «شب مال من است، زمان من، تا آنچه دوست دارم انجام دهم، زمانی که من آرام هستم... شب برای من است. کجا بروم؟» (Atwood, 1986: 69). سفرهای او، سمبل جست‌وجوی هویت و نشانه‌ای برای شکست گیلاد است.

از دیدگاه فمینیستی، آفرد، زنی باهوش و تقریباً مستقل است و با وجود تمام

1. Femininity and Domination

محدودیت‌ها، شباهتی به کاریکاتور تک‌بعدی و فرمانبرداری که رژیم گیلاد از زن انتظار دارد، ندارد. به نظر می‌رسد که آموزه‌های سخت مذهبی و باورهای گیلاد، شکست خورده است؛ زیرا ایدئولوژی بنیان‌گذاران گیلاد که زنان را ضعیف، تابع و پست می‌داند، در مقابل هوش و توانایی زنان، ناکارآمد است. این اختلاف و گسست بین ایده و واقعیت قطعاً تلاش‌های آنها را نقش بر آب می‌کند (Porfert, 2011: 5). برای مثال با وجود دیکتاتوری گیلاد و در اختیار داشتن تمام رسانه‌ها، آفرد این آگاهی را نسبت به دروغ بودن اخبار منتشرشده در آن رژیم دارد: «آنها فقط تصاویر پیروزی‌هایشان را نشانمان می‌دهند، نه شکست‌هایشان» (Atwood, 1986: 125).

در پایان هرچند به گفته بوردو، «بدن آفرد، متلاشی شده و به رحم دوپا تقلیل یافته است» (Bordo 1993: 87)، با این همه منتقدان دیگر مانند هاولز بر این باورند که بدن می‌تواند منبع مقاومت و براندازی باشد. هلن سیکسو در مقاله‌ای با عنوان «خنده‌های مدوسا» می‌نویسد: «زن با نوشتن از خود (درباره آفرد با صحبت‌کردن از خود) به بدن خود که مصادره شده است، بازمی‌گردد» (Bordo 1993: 137). هاولز نتیجه می‌گیرد که به این ترتیب داستان به یک ابزار بازسازی و احیای بدن تبدیل شده است و این به معنی زنده ماندن و شورش علیه سلطهٔ مردان است (Bouaffoura, 2012: 20).

نتیجه‌گیری

شیءوارگی عبارت است از اینکه آدم نه به‌مثابه فرد که به‌مثابه شیء قابل مالکیت نگریسته می‌شود و بارزترین وجه آن در شیءانگاری جنسی دیده می‌شود که فرد به‌مثابه ابزار جنسی در نظر گرفته می‌شود و زن در محدوده تن خود به پایان می‌رسد. رمان «خانه ادریسی‌ها» رمانی پادآرمان شهری است و نگاهی ناامیدانه به آینده و آدمی دارد. «سرگذشت ندیمه» نیز به جایگاه آدمی در نظام دیکتاتوری و تمامیت‌خواه می‌پردازد و زنان را در جایگاه موجودات فرودست نشان می‌دهد.

نابرابری جنسیتی منجر به بی‌ارزش ساختن زنان و سلطهٔ اجتماعی مردان شده است و نظم اجتماعی حاکم بر جوامع سرمایه‌داری و مردسالار، بر اساس همین نابرابری جنسیتی، در کنار نابرابری نژادی، قومی و طبقاتی برقرار می‌شود. برای کار زنان، اغلب

دستمزد کمتری پرداخت می‌شود. مردان، شغل‌های دارای اقتدار و قدرت مانند رهبری دولتی، نظامی یا حقوقی را به عهده دارند. فرهنگ‌ها نیز اغلب منافع مردان را بازتاب می‌دهند. این جدایی فضای زنان و مردان، رفتار جنسیتی را تقویت می‌کند. رمان‌های مارگارت آتوود نیز به موضوعاتی مرتبط با سیاست‌های جنسیتی می‌پردازد. موضوعاتی مانند بیگانگی زن در نظام مردسالار، محدود کردن زن به شیء و از بین رفتن هویت زن. اتوود، جست‌وجوی زن برای هویت فردی و متمایز را به مسئلهٔ اصلی رمان معروف خود -سرگذشت ندیمه- تبدیل کرده است. جست‌وجویی که طی آن به بررسی و افشای اراده معطوف به قدرت مرد و نیاز به شناخت و مقاومت در برابر مردسالاری هژمونیک و همگن با ساختارهای قدرت می‌پردازد.

آشکار است که زنان در دیکتاتوری گیلاد اصلاً هویت انسانی ندارند، بلکه همگی ابزار اجتماعی - سیاسی و اموال دیگران هستند؛ دیگرانی که از آنها برای بهبود جایگاه اجتماعی و بقای نسل خود استفاده می‌کنند. سرگذشت ندیمه، قصه رنج زنانی است که از زندگی، همسر و فرزندانشان دور افتاده‌اند و حتی هویت خود را نیز از دست داده‌اند. کسی حتی کنیزها را به نام واقعی نمی‌شناسد. آنها به اسمی صدا می‌شوند که اربابان روی آنها گذاشته‌اند؛ اسمی که مالکیت اربابان و کالا بودن کنیزها را به وضوح نشان می‌دهد. آتوود نتیجه می‌گیرد که اگر زنان، مالکیت بدن خود را در اختیار نداشته باشند، نمی‌توانند افراد کاملی باشند. اگر زنان، مالکیت بدن خود را باخته باشند، در نتیجه کنترل فردی، استقلال، آزادی و هویت مجزا را باخته‌اند.

رمان «خانه ادریسی‌ها»، روایتی مشابه «سرگذشت ندیمه» است در سرزمین و فرهنگی متفاوت. رمان «خانه ادریسی‌ها»، روایتگر بردگی زنان است در دو نظم ساختاری قدرت. نظم پیشامدرن و نظم ظاهراً کمونیستی شبه‌مدرن؛ بیگاری و استثمار زنان در نظامی توتالیتر. چنان‌که در رمان «خانه ادریسی‌ها» مشاهده می‌کنیم، زنان در جامعه سنتی فرسوده می‌شوند؛ زیرا عشق، گناهی است نابخشودنی؛ زیرا حق انتخاب ندارند و ناگزیند به ازدواج‌های تحمیلی تن بدهند. اما انقلاب ایدئولوژیک هم برای آنها سودی در پی ندارد. در آنجا نیز با عنوان‌های شعارگونه و پوشالی همچون «قهرمان» و «آتشکار» به کار گرفته می‌شوند.

روایت علیزاده و اتوود به هم شبیه است، چون هردو روایتگر رنج زنان در زیر چرخ‌دنده‌های قدرتند. تنها شکل نظام‌ها متفاوت است. اما تجربه‌های تاریخی نیز نشان داده است که زنان در جوامع سنتی به علت نیروی جسمی پایین‌تر مورد بهره‌کشی مردان بوده‌اند و در حکومت‌های چپ سوسیالیستی با شعار عدالت به مقام بردگی نائل آمدند و با شعار آزادی‌خواهی (لیبرالیسم) سرمایه‌داری به مقام ابزار جنسی ترقی یافتند. مقایسهٔ تلویحی این دو اثر پادآرمان شهری (خانه ادریسی‌ها و سرگذشت ندیمه) بیش از هر چیز مشخص می‌سازد که زنان در هیچ‌یک از نظام‌های سنتی و مدرن نتوانسته‌اند به حقوق انسانی خود دست یابند.

منابع

بتلاب اکبرآبادی، محسن و فرزانه مونسان (۱۳۹۵) «کهن‌الگوی زن در آثار غزاله علیزاده»، متن‌پژوهی ادبی، شماره ۶۹، صص ۲۰۴-۱۸۱.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۶) «حلقه‌های متفاوت نویسندگی دردهه چهل»،گزارش، شماره۷۶، صص ۴۶-۴۰.

علیزاده، غزاله (۱۳۹۵) خانه ادریسی‌ها، چاپ هفتم، تهران، توس.

غلام، محمد (۱۳۸۳) «جامعه‌شناسی رمان معاصر»، زبان وادبیات فارسی، شماره ۴۵ و۴۶، صص ۱۷۳-۱۲۹.

فرضی، حمیدرضا و رستم امانی آستمال (۱۳۹۱) «بازتاب رئالیسم در رمان خانه ادریسی‌ها»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال سوم، شماره ۹، صص ۱۶۰-۱۳۵.

محمدی آسیابادی، علی و افروز نجابتیان (۱۳۸۶) «جلوه‌های زنانه در خانه ادریسی‌ها»، مجله ادبیات و علوم انسانی شهرکرد، شماره ۱۸ و ۱۹، صص ۱۸۰-۱۶۸.

محمدی، فتاح (۱۳۷۸) «خانه ادریسی‌ها»، بایا، شماره ۳، صص ۱۶-۱۲.

یداللهی شاه راه، رؤیا (۱۳۹۲) «تکامل شخصیت وهاب در زمینه عشق در داستان «خانه ادریسی‌ها» بر مبنای الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل»، نقد ادبی، شماره ۲۴، صص ۱۹۸-۱۶۹.

Atwood, Margaret (1986) The Handmaid’s Tale, New York, Anchor Book, Print.

Bartky, Sandra Lee (1990) Femininity and Domination, Studies in the Phenomenology of Oppression, New York, Routledge, ISBN 9780415901864.

Bloom, Harold (1987) Ed., Modern Critical Views, New York, New Haven, Philadelphia, Chelsea House Publishers.

Bordo, Susan (1993) Unbearable Weight, Feminism, Western Culture, and the Body, Berkeley, University of California Press, Print.

Bouaffoura, Maroua (2012) The Dystopic Body in Margaret Atwood’s The Handmaid’s Tale, Mai.

Butler, Judith (1990) Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity, New York and London, Routledge.

Dworkin, Andrea (2000) Scapegoat, The Jews, Israel, and Women's Liberation, New YorkFree Press, ISBN 9780684836126.

Gulick, Angela Michelle (1991) The Handmaid's Tale by Margaret Atwood, Examining its Utopian, Dystopian, Feminist and Postmodernist Traditions. Iowa State University, Ames, Iowa.

Hooks, Bell (1984) Feminist Theory from Margin to Center, Boston, MA, South End Press, Print.

Johnson, Tara J (2004) The Aunts as an Analysis of Feminine Power in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Nebula 1. 2. Sept.

Mackinnon, Catherine (1989) Toward a Feminist Theory of State, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Porfert, Joseph (2011) Hell on Earth, The Feminist Dystopia of The Handmaid’s Tale, Department of English Publications, Old Dominion University, Norfolk.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت‌وپنجم، تابستان ۱۴۰۱: ۱۶۸-۱۴۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

دو تأویل از یک شعر: «کک‌کی»

فاطمه راکعی*

چکیده

تکرار کاربرد گسترده و متنوع نیما یوشیج از نمادها در شعر، به‌ویژه نمادهای جدید و گاه بکر از میان واژگان زادگاهش یوش مازندارن، ویژگی و تازگی خاص به شعرهای آثار دورهٔ سوم حیات شاعرانهٔ وی (از شعر «خواب زمستانی» (زمان سرایش: ۱۳۲۰ به بعد)) بخشیده است. این نوع شعرها عموماً دارای پیام‌های اجتماعی- سیاسی است که نیما به دلیل فضای سیاسی پراختناق روزگار خود، آنها را به صورت نمادین بیان کرده است. از نظر نویسنده، دستیابی به دلالت‌های موجود در این آثار، یا دست‌کم نزدیک شدن به ذهنیّت شاعر در هنگام سرودن آنها، با استفاده از روش هرمنوتیکی «شلایرماخر» بهتر امکان‌پذیر است. از طرف دیگر این شاعر سمبولیست بر وجود چندمعنایی و ابهام در شعر تأکید بسیار دارد و آن را یکی از معیارهای شعریت اثر می‌داند. از این‌رو نویسنده، کشف معانی چندگانه در شعرهای نمادین نیما را جزء وظایف تأویلگر در قبال این شعرها تلقی می‌کند. از آنجا که واژهٔ «کک‌کی» در فرهنگ‌های مختلف با معانی متفاوت آورده شده و تحقیقات محلی از بومیان مازندران نیز بر این امر صحه گذاشته است و نیز برخی واژه‌های موجود در شعر مانند «پری‌وار»، ویژگی «زنانگی» را به ذهن متبادر می‌کند، نویسنده با تأمل بیشتر در واژگان و برخی ویژگی‌ها که فرهنگ قزوانچاهی و بومیان مازندران برای «کک‌کی» برشمرده‌اند، در کنار برخی تأملات دیگر، به تأویل دومی از «کک‌کی» دست یافت که این مقاله به آن می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: نیما یوشیج، هرمنوتیک، تأویل و «کک‌کی».

---

* دانشیار گروه زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ایران fatemehrakei@gmail.com

CC BY NC

مقدمه

برای تأویل هر شعر لازم که است تأویلگر، خود را تاحد امکان به زبان و شخصیت شاعر و نیز عناصر و مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی موجود در عصر وی نزدیک کند. نویسنده در این راستا با مطالعهٔ کلیهٔ آثار و اَسناد قابل دسترسی مربوط به نیما، اعم از نظم و نثر و نیز منابع تاریخی معتبر، به شناخت اوضاع و شرایط و حوادث اجتماعی، سیاسی و فرهنگی روزگار او مبادرت ورزیده و بر مبنای این یافته‌ها به تأویل شعر «کک‌کی» پرداخته است. هدف این مقاله، دستیابی به معنا یا معانی پنهان در شعر «کک‌کی» نیما یوشیج است که با استناد به اطلاعات موجود دربارهٔ زندگی خانوادگی، اجتماعی، سیاسی و ادبی نیما، با استفاده از روش‌های هرمنوتیک جدید و با توجه به زمان سرایش «کک‌کی» صورت پذیرفته است.

هرچند «فردریش شلایرماخر[1]» -پدر هرمنوتیک جدید- معتقد به یک تأویل از هر متن است که آن را نیت نویسنده می‌نامد، «هانس گئورگ گادامر[2]» و همفکران وی معتقدند که مؤلف، مرده و مهم، دریافت مخاطب از متن است. به‌ویژه در تأویل متون ادبی، گادامر بر این امر تأکید می‌ورزد که اصولاً هیچ تأویل نهایی و قطعی وجود ندارد (بالو، ۱۳۹۹: ۳۵).

به این دلیل که در آثار سمبولیک، ابهام دارای جایگاهی ویژه است و از نظر سمبولیست‌ها در شعریت کار بسیار تأثیر دارد، در آثار نیما باید آن را جدی گرفت. به قول نیما، «انسان نسبت به آثار هنری و شعرهایی بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل‌های متفاوت باشد. کارهای باعمق، اساساً ابهام‌انگیز هستند» (یوشیج، ۱۳۷۵: ۱۰۹). البته در چارچوب ساختار معنایی و واژگانی شعر و با توجه به اوضاع سیاسی، فرهنگی و اجتماعی عصر نیما و همچنین زندگی فردی و خانوادگی وی در زمان سرایش «کک‌کی»، به تأویل دومی متفاوت از تأویلی که تاکنون عموماً از این شعر به دست داده شده، دست یافته‌ایم که در این مقاله به آن خواهیم پرداخت.

1. Friedrich Schleiermacher
2. Hans-Georg Gadamer

ادبیات پژوهش

از آنجا که در مقالهٔ «نیمای معترض؛ تأویل هرمنوتیکی شعر کک‌کی» (راکعی، ۱۳۹۱) که قبلاً در همین نشریه به چاپ رسیده، به نماد، نمادگرایی و نمادگرایی خاص نیما و نیز روش‌های هرمنوتیکی برای کشف معنای نهفته در متون نمادین به طور مبسوط پرداخته شده است، در اینجا اشاره‌وار به این مفاهیم پرداخته خواهد شد.

نماد و نمادگرایی

پورنامداریان در ارتباط با نماد (رمز یا سمبل) می‌نویسد: «به طوری که در فضای لغوی و اصطلاحیِ «سمبل» دیده می‌شود، همچنان که در واژه «رمز» در تمام معانی، یک صفت مشترک وجود دارد و آن عبارت از پوشیدگی و عدم صراحت است و حتی آنچه علامت، شیئی، کلام، شکل یا کلمه (به اعتبار مدلول آن) نشان می‌دهد و دلالت می‌کند، مفهوم آن نیست، بلکه منظور، معنا و مفهومی است که در ورای ظاهر آنها قرار دارد» (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۶).

نمادگرایی به معنای استفاده از نمادها و مفاهیم نمادین، شیوه‌ای در شعر است که در واکنش به واقع‌گرایی[1] صریح و افراطی، در سال‌های ۱۸۷۰ تا ۱۹۰۰در فرانسه به وجود آمد. نمادگرایان بر این باور بودند که شعر باید از رهگذر آهنگ واژه‌ها، حالات روحی و احساسات را القا کند. لذا قدرت القا، ایجاد تأثیر دل‌خواه، ذهنیت‌گرایی، نادیده گرفتن ساختمان دستوری زبان و وابستگی به قابلیت‌های آهنگین کلام، از ویژگی‌های اصلی شعر نمادگرایان است (رضایی، ۱۳۸۲: ۲۳۰-۲۳۲).

از نظر نیما، ورود سمبل به عالم شعر، پس از تکامل دنیای واژگان پدیدار می‌شود. در واقع بسنده نبودن واژگان موجود و دنیای رازناک شاعر، سمبولیسم را ایجاب می‌کند (یوشیج، ۱۳۷۵: ۱۰۹). او استفاده از سمبل را بسیار مهم می‌شمارد و معتقد است: «آن چیزی که عمیق است، مبهم است. کنه اشیا جز ابهام، چیزی نیست. ابهام، جولانگاهی برای هنرمند است. این وسعت ابهام است که هنرمند واقعی را تشنه‌تر نگه می‌دارد» (همان: ۱۷۴).

1. Realism

هرمنوتیک (علم تأویل)

«تأویل» در اصل عربی خود به معنای «بازگرداندن» است. از این‌رو بر مبنای معنای واژگانی آن، «تأویل» را به معنی «بازگرداندن به معنای اصلی که پنهان است» به کار خواهیم برد.

پیشتر گفته شد که شلایرماخر معتقد است که به یاری تأویل می‌توان به معنای قطعی و نهایی اثر هنری مورد نظر مؤلف دست یافت و تأویلگر نباید اجازه دهد که دیدگاه ناسازگار خودش بر تأویل اثر بگذارد (بالو، ۱۳۹۹: ۳۵). از طرفی گفته شد که گادامر از طریق به چالش کشیدن نظریه‌های شلایرماخر، پیش‌فرض‌ها و مفروضات تاویلگر را از پیش‌شرط‌های تأویل می‌داند و بر آن است که اصولاً هیچ تأویل نهایی و قطعی وجود ندارد (همان).

نویسنده دربارهٔ شعرهای نمادین نیما که شاعر به دلایل اجتماعی- سیاسی زمان خود، معنا و پیام مورد نظرش را از طریق نمادها به مخاطب القا می‌کند، تاویلگر را متعهد به کشف معنا و پیام شعر می‌داند؛ ضمن آنکه به دلیل اهمیت ابهام در شعر از نظر نیما و تأکید وی بر این مسئله و نیز نظر گادامر که هیچ تأویلی را قطعی و نهایی تلقی نمی‌کند، دستیابی به معنا یا معناهای ممکن دیگر را در اینگونه شعرها حائز اهمیت می‌داند.

پیشینه تحقیق

در این بخش، به برخی پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ نیما یوشیج و ویژگی‌های شعری او اشاره می‌شود.

شمیسا و حسین‌پور (۱۳۸۰) در مقاله‌ای با عنوان «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران» به معرفی نیما یوشیج در جایگاه بنیان‌گذار و نمایندهٔ واقعی جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران پرداخته‌اند. آنها شعر «ققنوس» نیما را نخستین تجربه از این‌دست در شعر معاصر فارسی می‌دانند. بنا به نظر نویسندگان این مقاله، شاعران این جریان با زبانی سمبلیک و تأویل‌بردار، مسائل سیاسی- اجتماعی زمانهٔ خویش را در شعر منعکس می‌کنند و شعرهای این شعرا، متعهدانه و ملتزم به

مسائل اجتماعی است.

رضوانی (۱۳۸۷) در «تأملی در نگاهی به شعر نیما یوشیج» به بررسی جهان‌بینی و شعر نیما یوشیج و نیز به تحلیل نظری درباره چگونگی پیدایش نظام‌های شعری پرداخته است. در این اثرِ رضوانی دربارهٔ خاستگاه‌های تاریخی و فرهنگی شعر و اندیشه‌های ادبی نیما بحث شده و با تحلیل برخی از اشعار وی، بعضی از سمبل‌ها و نیز شیوه‌های او در بیان افکارش مطرح شده است.

راکعی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «شب‌پره و سیولیشه، دو نماد برای یک موقعیت: تأویل دو شعر نمادین از نیما یوشیج» به بیان این نکته پرداخته است که در تأویل شعرهای نمادین نیما یوشیج، با این پیش‌فرض روبه‌رو هستیم که تعدادی از این شعرها دارای درون‌مایه‌های اجتماعی- سیاسی است که شاعر به دلایلی نمی‌توانسته یا نمی‌خواسته آنها را به طور روشن و صریح بیان کند و برای ابلاغ آنها به نمادهای شاعرانه متوسل شده است. به همین دلیل وی برای تأویل اینگونه شعرهای نمادین، از روش شلایر ماخر برای دستیابی به پیام مورد نظر شاعر سود جسته است. راکعی در نهایت بر این امر تأکید کرده است که این رویکرد به‌هیچ‌وجه به معنای انکار رویکرد مخاطب‌محور به متون ادبی نیست و نویسنده حتی دربارهٔ شعرهای نمادین دارای پیام‌های اجتماعی- سیاسی، تأویل‌های مختلف را از دیدگاه‌های متفاوت قابل اعتنا می‌داند.

یاحقی و سنچولی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «نماد و خاستگاه آن در شعر نیما یوشیج»، سرچشمهٔ اصلی نمادها در اشعار نیما یوشیج را نخست طبیعت و جلوه‌های گوناگون آن می‌دانند که شامل عنصر زمان، مکان، برخی عناصر اربعه، پرندگان، جانوران، جنگل و درختان و... است و سپس نمادهای انسانی که اغلب به شخصیت‌های بومی و مردم منطقه زندگی نیما مربوط می‌شود. برخی دیگر از نمادهای او، ریشه در اساطیر و سنت و فرهنگ گذشتهٔ ما دارد.

پورنامداریان و دیگران (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر» با تأویل و تفسیر چند نماد مشترک بین اشعار نیما، اخوان و شاملو مانند «پرنده»، «جنگل»، «سپیدار»، «چراغ» و «پنجره» به تحلیل چند عامل مهم نمادین و سمبولیک شدن شعر پرداخته‌اند. بنا بر نتیجه‌گیری آنها، از هدف‌های کاربرد نماد یا سمبل در شعر

شاعران معاصر مثل نیما، اخوان و شاملو، خلق بافتی مبهم و شعری عمیق، تأثیر در مخاطب و شرکت دادن او در آفرینش معنای شعر، حرکت شعر از حالت تک‌معنایی به سوی چندمعنایی و واداشتن خواننده و مخاطب به درنگ و تأمل در معنا و مفهوم شعر است.

راکعی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «نیمای معترض؛ تأویل هرمنوتیکی کک‌کی» به بررسی و تأویل این شعر نمادین به روشی برگرفته از آرای شلایرماخر، با مطالعهٔ آثار نیما و درباره نیما و نیز اوضاع و شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی سال‌های پس از کودتا تا پایان عمر نیما پرداخته است. وی در این مقاله بر امکان تأویل‌هایی دیگر از اینگونه شعرها، از سایر دیدگاه‌های هرمنوتیکی تأکید می‌کند.

کمالی‌زاده و همکاران (۱۳۹۱) در مقالهٔ «تأثیر سمبولیسم در شیوه‌های بیانی اندیشه‌های نیما یوشیج» با مطالعهٔ برخی از رویکردهای سیاسی شاعران سمبولیست اروپایی و بازخوانی نحوهٔ تعامل «نیما» با جریان‌های روشن‌فکری زمانهٔ خود، به دنبال بررسی افکار وی و تحلیل جهت‌گیری‌های سیاسی و نوع رابطهٔ او با ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های روشن‌فکری زمانه و قرابت فراوان با رویکردهای کلی حاکم بر اندیشه و عمل سمبولیست‌های اروپایی بوده‌اند. بنا به نتیجه‌گیری آنها، سمبولیست بودن نیما -البته نه به عنوان تنها مؤلفه- تأثیری فراوان بر نوع موضع‌گیری‌ها و انتخاب‌های سیاسی او داشته است. از نظر آنها در این میان، گفتمان‌های روشن‌فکری حاکم بر زمانه و نوع مواجههٔ نیما با این گفتمان‌ها نیز نقشی تعیین‌کننده در تقویت این جهت‌گیری‌ها ایفا کرده است.

مرادی و پارسا (۱۳۹۶) در مقالهٔ «مقایسهٔ سمبولیسم اجتماعی در سروده‌های نیما یوشیج و مهدی اخوان‌ثالث پس از کودتای ۲۸ مرداد» به مقایسهٔ تطبیقی میزان نمود ویژگی‌های اصلی سمبولیسم اجتماعی در سروده‌های دههٔ ۳۰ دو شاعر بنام این جریان، نیما یوشیج و مهدی اخوان‌ثالث پرداخته‌اند. بنا بر نتیجه‌گیری آنها، رویکرد نیما به سمبولیسم، تحت تأثیر سمبولیسم اروپایی و با هدف تعالی کیفیت و ارتقای جنبه هنری شعر بوده است. به عبارت دیگر نیما از دو جنبهٔ شاخص سمبولیسم اجتماعی، بیشتر به جنبهٔ نمادین و رمزگرایی آن توجه دارد، در حالی که اخوان بر هر دو جنبهٔ تعهد اجتماعی و نمادگرایی تأکید می‌ورزد. بخش اعظم این تفاوت، ناشی از نگرش‌های اجتماعی متفاوت آنهاست.

راکعی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «جلوه‌های نمادگرایی در شعر نیما یوشیج، دو تأویل از یک شعر: هست شب» به بررسی جلوه‌های نمادگرایی در شعر «هست شب» نیما پرداخته است. «هست شب»، یکی از شعرهای نمادینِ آخرین سال‌های عمر این شاعر است که به لحاظ ساختمندی و استفاده از نمادهای «شب»، «ابر» «باد» و «هوا» که از نمادهای طبیعی جاافتاده و شناخته‌شده در شعرهای نیما هستند، فضاهایی نمادین را در خود نهفته دارد. از نظر وی، یافته‌های هرمنوتیک جدید می‌تواند تأویلگران را در کشف این معانی یاری دهد. راکعی در این مقاله، بر اساس روش‌های هرمنوتیک جدید، دو تأویل ممکن از شعر «هست شب» ارائه داده است.

وجه تمایز مقالهٔ حاضر با مقاله‌های هرمنوتیکی دیگری که در زمینه شعرهای نمادین نیما نگاشته شده، از جمله مقالهٔ «نیمای معترض؛ تأویل هرمنوتیکی کک‌کی» (ر.ک: راکعی، ۱۳۹۱)، تعمق و باریک‌بینی ویژهٔ نویسنده در واژگان شعر، به‌ویژه واژهٔ «پری‌وار» است که ویژگی «زنانگی» را به ذهن متبادر می‌کند. تحقیق از بومیان اهل شعر و ادب مازندران دربارهٔ معانی واژهٔ «کک‌کی» و مطالعهٔ بیشتر در موضوع همسایگی شاعر با سیمین دانشور و همسرش جلال آل‌آحمد و برخی یافته‌های جدید دیگر از این قبیل، مواردی است که تأویلگر را در رسیدن به تأویل دوم «کک‌کی» یاری کرده است. این امر، مقالهٔ حاضر را از سایر مقاله‌های در این زمینه متمایز می‌کند.

زمانه و زندگی شاعر

در مقالهٔ «نیمای معترض»؛ تأویل هرمنوتیکی کک‌کی (۱۳۹۱)» در این زمینه به تفصیل توضیح داده شده است. از این‌رو در اینجا به مختصری از اهم وقایع و تحولات سیاسی سال‌های ۱۳۳۲-۱۳۳۶ (زمان احتمالی سروده شدن «کک‌کی») اشاره می‌شود:

در این دوره، محمدرضا پهلوی به قدرت رسیده و حکومت نظامی برقرار است؛ دادگاه‌های نظامی در سرکوب مخالفان شدت عمل دارند؛ مطبوعات تعطیل یا شدیداً سانسور شده‌اند؛ اجتماعات ممنوع است و انتخابات مجلس با دخالت مستقیم دولت برگزار شده؛ با انگلیس، تجدید رابطه شده و دکتر محمد مصدق در احمدآباد در تبعید است؛ دورهٔ سلطهٔ کنسرسیوم بر نفت ایران آغاز شده؛ حزب توده لو رفته و ۲۷ نفر از

اعضای سازمان نظامی آن دستگیر و اعدام شده‌اند؛ تسلط آمریکا بر پیمان بغداد که ایران به آن وارد شده، مشهود است؛ آمریکا برای تحکیم حکومت محمدرضا پهلوی تلاش می‌کند و اعلام می‌دارد که حمله به ایران به منزله حمله به خاک آمریکاست؛ فرمانداری نظامی به سازمان امنیت تغییر نام یافته است.

نیما که در دوره‌هایی از عمرش به فلسفهٔ مادی گرایش داشت، پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که کادر رهبری حزب توده به وابستگی خود به شوروی اعتراف کرد، اعتقاد و اعتماد خود را به این حزب کاملاً از دست داد. هرچند پیشتر نیز اعتقادی به آنها نداشت، پس از این واقعه، کتباً به نفی و تقبیح توده‌ای‌ها پرداخت (طاهباز، ۱۳۶۸: ۶۸).

بعد از کودتا، مأموران رژیم به خانهٔ نیما هجوم برده، به تفتیش آن می‌پردازند و او را تحت نظر می‌گیرند. بعد از این واقعه، دوستان و آشنایان وی، به‌ویژه شاعران جوانی که برای استفاده از نظریه‌های ادبی نیما، بسیار دور او می‌پلکیدند، از اطرافش پراکنده می‌شوند.

نیما در این ایام، زندگی مرفهی ندارد و حقوق ناچیزش کفاف زندگی شخصی‌اش را هم نمی‌دهد. همسرش عالیه بازنشسته شده و همین، کار را خراب‌تر کرده است (آل‌احمد، ۱۳۴۰: ۲۳۱-۲۳۲).

شعر «کک‌کی» مربوط به مرحلهٔ سوم شاعری، یعنی دورهٔ پختگی حداکثری شعر نیماست. تقریباً در همه شعرهای این مرحله، ابهام و استفاده از نماد وجود دارد و هرچه تاریخ سرایش آنها به سال‌های پایانی عمر نیما نزدیک‌تر می‌شود، شعرها به لحاظ زبانی، پخته‌تر و هموارترند. همچنین توجه شاعر به شکل، ترکیب، هماهنگی و ساختار منسجم شعر در حد کمال است (خامه‌ای، ۱۳۶۸: ۹۰-۱۱۴).

با توجه به مطالب یادشده در ارتباط با نماد، نمادگرایی و دیدگاه‌های نیما درباره اهمیت نماد و ابهام در شعر و اوضاع و شرایط اجتماعی- سیاسی و وضعیت فکری، خانوادگی و فردی نیما در زمان سرودن شعر «کک‌کی» به تفسیر و تأویل این شعر می‌پردازیم.

دو تأویل از «کک‌کی»

«کک‌کی» یکی از واژه‌های بومی مازندرانی است که در منابع موجود، از جمله در کتاب «خانه‌ام ابری است» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۰۳)، «قاصد روزان ابری» (سادات اشکوری،

۱۳۷۵: ۲۰) و کتاب «اندیشه و هنر در شعر نیما» (ثروتیان، ۱۳۷۵: ۲۳۴)، «گاونر» معنا شده است؛ هرچند در «نیما و شعر امروز» (قزوانچاهی، ۱۳۷۹: ۲۴)، معنایی متفاوت از این واژه ارائه شده است. برای اطمینان از این معنا، به تعدادی از بومیان اهل شعر و ادب مازندران مراجعه شد که نتیجهٔ گفت‌وگو با آنها، تأویل دومی از این شعر است که در مقالهٔ حاضر ارائه شده است.

قبل از پرداختن به تأویل اول، به معنای لغوی برخی از واژه‌های شعر «ککِ‌کی» می‌پردازیم:

- **ککِ‌کی:** گاو نر
- **علف‌زار:** زمینی که در آن علف بسیار باشد؛ چراگاه، مرتع
- **نعره کشیدن:** نعره زدن، فریاد و فغان کردن به بانگ بلند
- **برومند:** خرم و شاداب

شعر را با هم می‌خوانیم:

دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشه خموش
«ککِ‌کی» که مانده گم
از چشم‌ها نهفته پری‌وار
زندان بر او شده است علف‌زار
بر او که او قرار ندارد
هیچ آشنا گذار ندارد
اما به تن درست و برومند
«ککِ‌کی» که مانده گم
دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشه خموش

تأویل اول[1]

فرضیه‌ها:

قبل از پرداختن به تأویل شعر، سه فرضیهٔ زیر را مطرح می‌کنیم:

- نیما «ککِ‌کی» را با ذهنیت قوی اجتماعی- سیاسی سروده است.

- فضای حاکم بر این شعر، فضای اختناق، خفقان و اعتراض به ماندن در بند روزمرگی است.
- «کک‌کی» نماد یک مرد است و این مرد، خود نیماست.

«کک‌کی»، تصویر گاوی است گم‌شده در یک بیشهٔ خموش، در حالی که هیچ آشنایی بر وی گذار (= گذر) ندارد و او در این بیشه، بی‌قرارانه نعره می‌کشد. برخلاف برخی نمادهای دیگر در شعر نیما که معنای نمادین مشخصی را هم در شعر نیما و هم در خارج از آن دارند، نمادی شناخته‌شده و جاافتاده نیست.

گفتیم که «کک‌کی» را «گاو نر» معنا کرده‌اند. هرچند برای «گاو» به جز معنای صریح خود کلمه، معنای تمثیلی یا نمادین خاصی در فرهنگ‌های فارسی یافت نمی‌شود، در فرهنگ عامیانه، «گاو»، معانی ضمنی یا کِنایی «بی‌توجه، نفهم، پرخور، اهل چریدن و خوروخواب و روزمرگی» را به ذهن متبادر می‌کند.

حال برگردیم به تأویل شعر: در پاره اول شعر، سخن از «کک‌کی» است که مانده گم (= گم‌مانده، گم‌شده) و دیری است که از بیشهٔ خموش نعره می‌کشد. پارهٔ دوم شعر با حذف واژگانی، با پاره اول ارتباط می‌یابد و باز از «کک‌کی» می‌گوید. بالاخره پارهٔ سوم با ادات ربط «اما» با بند دوم و به واسطهٔ آن، با بند اول ارتباط می‌یابد. می‌بینیم که شعر از انسجام کامل در ساختار و معنا برخوردار است.

با توجه به اینکه پورنامداریان، این شعر را در کتاب «خانه‌ام ابری است» در میان دو شعر «برف» و «پاس‌ها از شب گذشته است» قرار داده که به ترتیب دارای تاریخ‌های ۱۳۳۴ و زمستان ۱۳۳۶ است (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۰۳-۳۰۴)، تاریخ تخمینی سروده شدن «کک‌کی» را می‌توان زمانی بین این دو تاریخ در نظر گرفت. فرم، ساختار و محتوای شعر نیز بر این امر صحه می‌گذارد. فضای حاکم بر «کک‌کی» را می‌توان مانند دیگر شعرهای این دورهٔ نیما مانند «سیولیشه» و «شب‌پره»، فضای دل‌تنگی و ناامیدی ناشی از استمرار حکومت و بر باد رفتن امیدهای سیاسیون و روشن‌فکران نسبت به تحول اجتماعی-سیاسی و حاکم بودن جو اختناق و خفقان ارزیابی کرد. با این پیش‌فرض، به طور مختصر به تأویل اول شعر می‌پردازیم:

«گاوی» در بیشهٔ خاموش (جنگل کوچک، ساکت و آرام) گم شده و مانند جن، پنهان از چشم‌ها، در حالی که علفزار (مرتع) برایش زندان شده و هیچ آشنایی بر او گذر ندارد، بی‌قرارانه فریاد می‌زند. اما این «گاو» هرچند ظاهری تن‌درست و برومند (= خرم و شاداب) دارد، گم شده و دیری است از بیشهٔ خموش فریاد می‌کشد.

به نظر می‌رسد که همانند بسیاری از شعرهای نمادین از این نوع، شاعر از مشاهدهٔ منظره‌ای طبیعی الهام گرفته و به خلق این اثر پرداخته است. گفتیم که واژهٔ «گاو» در فرهنگ ما، معانی کنایی «نفهم و بی‌توجه» و «پرخور» را دارد.

اما با توجه به ساختار منسجم شعر و معناهایی که از آن می‌تراود، معنای اول (نفهم و بی‌توجه) در شعر «کک‌کی» نمی‌تواند مورد نظر شاعر بوده باشد؛ زیرا «کک‌کی»، «دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشه خموش». گاو مورد نظر شاعر، مثل جن از چشم‌ها پنهان شده و علف‌زار (مکان چریدن و خوردن) برای او حکم زندان را پیدا کرده و بی‌قرار است. هرچند به لحاظ فیزیکی، تن‌درست و برومند (= خرم و شاداب) است، گم شده و دیری است نعره می‌کشد. پس معنای دوم را در نظر می‌گیریم: معنای «پُر خوردن». واژه‌های «بیشه» و «علف‌زار» به این معنا کمک می‌کند. اما در شعر، این گاو علی‌رغم بودن در بیشه و چراگاه، از چریدن و خوردن راضی نیست، زیرا «دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشه خموش». از واژهٔ «گم‌شده» در شعر، دو معنا استنباط می‌شود:

- کسی که امکان تشخیص درست از غلط و انتخاب راه صحیح را ندارد.
- کسی که با فضا و محیط سازگاری ندارد و برای خروج از آن یا تغییر آن تلاش و تقلا می‌کند؛ همان‌طور که پورنامداریان در تأویل شعر «هست شب» آورده است (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۶).

به اتکای معنای نمادین «اهل خور و خواب» برای «گاو» و نعره زدن «کک‌کی» از بیشه، علی‌رغم بودنش در مرتع و چراگاه، معنای دوم را برای «گم‌شده» در نظر می‌گیریم. مستندهای تاریخی و برخی نوشته‌های نیما در سال‌های سرایش «کک‌کی» بر این استنباط صحه می‌گذارد. در فاصله ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا ۱۳ دی ۱۳۳۸ که جسم نیما به خاموشی می‌گراید، وی در خلوت و یأس جان‌گدازش، تأملاتی دارد و نکته‌هایی را در

یادداشت‌های پراکنده خود بیان کرده است (طاهباز، ۱۳۶۸: ۶۷).

نیما در بخشی از نامه خود به تاریخ ۲۱ فروردین ۱۳۳۴ برای دوست نقاشش، محصص می‌نویسد: «درست مثل داروهای رطوبت‌زده شده‌ام. برای من، حرارت آفتاب کافی، لازم است. آسمان متأسفانه ابری است و جوری برای زندگی کردن خود دست‌وپا می‌زنم که خودم خنده‌ام می‌گیرد» (همان: ۶۶).

از طرفی وی در یکی از نوشته‌هایش درباره رابطهٔ هنرمند و مردم می‌گوید: «باید هنرمند در نظر داشته باشد که برای مردم است. خودخواهی، او را نباید در کوره‌راه بیندازد که من فقط برای پوست خودم هستم. در زندگی با مردم، این خودخواهی، وقتی که به آن زیاد از حد اهمیت گذارده شود، خنک و در عمق، بسیار شرم‌آور است» (یوشیج، ۱۳۷۵: ۲۱۶-۲۱۷).

مطالب ذکرشده بیانگر موارد زیر است:

- نیما در زمان سرودن «ککی» در ارتباط با مسائل اجتماعی- سیاسی دچار یأس عمیق است. هنگام سرودن این شعر در کشور همچنان برنامهٔ اختناق، سانسور و سرکوب مخالفان ادامه دارد و همه‌چیز حاکی از عدم استقلال کشور و آزادی مردم است و هر تحرک و تلاشی در جهت آزادی و استقلال از سوی حکومت، به شدت سرکوب می‌شود.
- هرچند ظاهراً حکومت پهلوی، کاری با او ندارد، به خاطر امکان نداشتن فعالیت سیاسی و حاکم شدن جو اختناق و خفقان در کشور، به ظاهر ساکت و مشغول زندگی روزمره است. آن بخش از نامه‌اش به محصص که می‌گوید «... جوری برای زندگی کردن خود دست و پا می‌زنم که خودم خنده‌ام می‌گیرد» (طاهباز، ۱۳۶۸: ۶۶)، بر این امر صحه می‌گذارد.
- از سویی نیما به عنوان یک هنرمند و روشن‌فکر مردمی، از این روزمرگی ناراضی است و خود را در این فضا، «گم‌شده‌ای» احساس می‌کند که می‌خواهد، ولی نمی‌داند چگونه از این شرایط بگریزد.
- نیما خود را موظف به این می‌داند که برای مردم باشد و در این موقعیت کاری بکند و از اینکه چنین امکانی وجود ندارد، رنج می‌برد؛ به‌ویژه اینکه از حزب

توده، بعد از اعترافاتشان به جاسوسی برای روسیه، ناامید شده است و با وجود افکار چپ، همکاری با آنها را نفی می‌کند.

با توجه به آنچه گفته شد، تأویل اول از شعر «ککِ‌کی»، نزدیک‌ترین تأویل به ذهنیت نیما در هنگام سرودن این شعر به نظر می‌رسد. «ککِ‌کی» نماد یک انسان (خود شاعر) است که در بیشه (جنگل کوچک، شهر خودش در مقایسه با کشور) گم شده (احساس غریبگی با فضای موجود می‌کند و درصدد گریز از آن است، ولی نمی‌داند چگونه). او در این تنهایی و گم‌شدگی که هیچ آشنایی بر او گذار ندارد (گفتیم که در این سال‌ها، نیما تنهاست و در مجله‌ها از آثار او خبری نیست و جوانانی که پیشتر بسیار دور و برش می‌پلکیدند، او را تنها گذاشته‌اند)، مثل جن از چشم‌ها پنهان شده و علف‌زار (چراگاه محل خور و خواب و استراحت) بر او زندان شده است و او در این وضعیت، بی‌قرارانه دیری است فریاد می‌زند و هرچند به ظاهر تن‌درست، خرم و شاداب است، در اثر این گم‌شدگی و دچار روزمرگی و خور و خواب شدن، دیری است فریاد می‌زند. این فریاد، البته باید فریاد درونی نیما باشد و شعرهایی معترضانه که می‌سراید.

تأویل دوم

تأویل دوم را با سخنی از نیما آغاز می‌کنیم. او می‌گوید: «برای فهمیدن شعر یک شاعر چه باید کرد؟» (یوشیج، ۱۳۶۴: ۳) و می‌افزاید: «باید آن شعر را خواند. باید با آن شعر، شریک شد. چه‌بسا لازم می‌آید که در یک مرحلهٔ سنی و وضعیتی آن را نفهمیم. پس باید در شرایط مختلف و مواقع متفاوت، این کار انجام گیرد و آن شعر را به خلوت خود برد و از پوست خود بیرون آمد و در پوست دیگری رفت...» (همان).

نویسنده با توجه به تأکیدهای مکرر نیما درباره اهمیت ابهام در شعر و با توجه به مطالعات و یافته‌های جدید درباره نماد اصلی شعر «ککِ‌کی» و تأمل جدی‌تر در نمادهای پیرامونی و برخی واژه‌ها و عبارات مثل «پری‌وار» و «برومند»، مبادرت به بازخوانی شعر و ارائهٔ تأویل دوم از آن کرده است.

فرضیه‌ها

- نیما، «ککِ‌کی» را با ذهنیت قوی اجتماعی- سیاسی سروده است.

- فضای حاکم بر این شعر، فضای اختناق، خفقان و اعتراض به ماندن در بند روزمرگی است.
- «کک‌کی» نماد یک فرد است. این فرد یک زن است.

«کک‌کی» را دوباره با هم می‌خوانیم:

دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشه خموش
«کک‌کی» که مانده گم
از چشم‌ها نهفته پری‌وار
زندان بر او شده است علف‌زار
بر او که او قرار ندارد
هیچ آشنا گذار ندارد
اما به تن درست و برومند
«کک‌کی» که مانده گم
دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشه خموش

تصویر، همانی است که در تأویل اول دیدیم: تصویرهایی دیداری و شنیداری از «کک‌کی» که گم شده است و در بیشهٔ خاموش فریاد می‌کشد.

و مثل پری از چشم‌ها نهفته (= پنهان) [است]
و علف‌زار بر [برای] او زندان شده [است]
بر او که (او) قرار ندارد (= بی‌قرار است)
هیچ آشنا (یی) گذار (= گذر) ندارد
اما [درحالی‌که] به تن درست و برومند (تن‌درست و خرم و شاداب) است
«کک‌کی» که مانده گم (= گم شده است)

دیری‌ست از بیشه (= جنگل کوچک) ساکت و خموش (= خاموش)، نعره (= فریاد) می‌کشد.

در این تأویل، «کک‌کی» دلالت نمادین به «یک فرد» دارد که در شهرش گم شده و احساس بیگانگی می‌کند و هرچند ظاهری پروار (واژه «پری‌وار»، مفهوم «پروار» را نیز تداعی می‌کند)، قوی، تن‌درست و خرم و شاداب دارد، مانند پری (جن مؤنث) از چشم‌ها

پنهان است یا خود را پنهان کرده است. «علف‌زار»، نماد «محل تأمین زندگی مادی روزمره»، علی‌رغم وسعت ظاهری‌اش، برای او زندان شده و در حالی که بی‌قرار است، هیچ آشنایی بر او گذر ندارد (آشنایان او را ترک گفته‌اند) و دیری است فریاد می‌کشد.

پیشتر گفتیم که معنای نمادین «بیشهٔ خموش» می‌تواند «شهر» باشد؛ شهری که در مقایسه با کشور می‌توان از آن به «بیشه» در مقایسه با «جنگل» تعبیر کرد؛ بیشه‌ای که به خاطر شرایط اختناق و خفقان، خاموش و ساکت است و «کک‌کی»، خسته از روزمرگی‌ها و زندگی خور و خوابی (در این محیط) که برایش حکم زندان را دارد، خود را پنهان کرده و (دور از چشم این و آن) فریاد می‌کشد. «کک‌کی» در تأویل برگرفته از دیدگاه دوم، با تأکید بر واژهٔ «پریوار» که ترکیبی مؤنث به معنی «جن ماده» است، با شواهد و قراینی که بیان خواهد شد، نماد «یک زن» تلقی شده است. اما این زن، چه کسی می‌تواند باشد؟

مطالعه‌ای هرچند اجمالی در حکایت سال‌ها همسایگی دیوار به دیوار نیما یوشیج با جلال آل‌احمد و سیمین دانشور، ذهن تأویلگر را به سمت «سیمین دانشور» می‌برد؛ زنی آگاه، اندیشمند، منتقد و نویسنده و مترجمی آگاه و توانا، هرچند جوان، که نیما به دلیل هم‌جواری و روابط همسایگی نزدیک و رفت‌وآمدهای طولانی‌مدت می‌توانسته متوجه احساس غربت و دل‌تنگی‌های او از شرایط اجتماعی و سیاسی روزگارشان و ناخشنودی وی از زندگی یکنواخت و روزمرگی‌ها بوده باشد.

موارد زیر، تأویل دوم را تقویت می‌کند:

۱. «علف‌زار» که معنای محل و مکان برخورداری از مواهب زندگی مادی را در خود دارد.
۲. «رنگ کک‌کی» که به نقل از بومیان مازندران (عمدتاً اهالی یوش و نور)، قهوه‌ای تیره مایل به سیاه است.
۳. عبارت «به تن درست و برومند»؛ در حالی که واژه «برومند» را فرهنگ معین «خرم»، «شاداب»، «کامیاب» و «برخوردار» معنا کرده است.
۴. عبارت «پری‌وار» که در فرهنگ معین به معنی «پریوش» و «مؤنث جن» معنا شده است. (این واژه مفهوم پروار را نیز تداعی می‌کند.)

اینک، توضیح هر یک از موارد بالا یاد شده می‌آید: مطالعات نویسنده در زندگی سیمین دانشور، بیانگر این است که وی، دوران کودکی و نوجوانی‌اش را در خانواده‌ای مرفه گذرانده و پس از ازدواج با جلال آل‌احمد نیز از زندگی نسبتاً مرفهی برخوردار بوده است. خانه‌ای که جلال در ایام تحصیل سیمین دانشور در آمریکا، در دزاشیب به دست خود برای زندگی مشترکشان ساخت، ویلایشان در آسالم و مواردی از این‌دست، لااقل در مقایسه با زندگی نیما یوشیج در آن زمان که با حقوق ۱۵۰ تومانی آموزش و پرورش گذران می‌کرده، زندگی مرفهی است (انزابی‌نژاد و رنجبر، ۱۳۸۵: ۴۶-۴۷).

قزوانچاهی در کتاب «نیما و شعر امروز»، از «کک‌کی» به گاوی به رنگ نیلوفری یاد کرده است (قزوانچاهی، ۱۳۷۹: ۲۴). وی بعد از بیان ارتباط این نام با کوکو یا فاخته و اشاره به داستانی که پشت سر این نام وجود دارد، می‌گوید: «به دلیل عشق این پرنده به گل نیلوفر سفید، نیلوفر را نیز «کوکو» یا «کک‌کی» می‌گویند». وی می‌افزاید: «گاوهایی که به رنگ نیلوفرند یا مدام آواز می‌خوانند، به این نام خوانده می‌شوند».

با توجه به معنای متفاوتی که قزوانچاهی از این واژه ارائه کرده و تفاوت این معنا، با معنای «گاو نر» که دیگران ارائه کرده‌اند، نویسنده بر آن شد که طی تحقیقی از بومیان مازندارن، به‌ویژه اهالی یوش و نور، تلقی آنها از واژه «کک‌کی» را دریابد. از این‌رو از طریق دو تن از شاعرانی که اهل تحقیقات ادبی هستند، یعنی دکتر ضیا قاسمی و افشین علاء، مسئله در یک جمع ادبی در استان مازندران مطرح شد. شایان ذکر است که بومیان مازندران نیز از «کک‌کی»، تعبیری مشابه داشتند. اهالی در این زمینه از افسانه‌ای بومی سخن گفتند که در مازندران، بزرگ‌ترها برای فرزندانشان نقل می‌کنند، به این مضمون که «کک‌کی»، اشک چشم چوپان عاشقی است که در فراق عشق گم‌شدهٔ خود، آن‌قدر «کوکو» زد که به پرنده‌ای تبدیل شد و از آن پس، این پرنده را کوکو می‌نامند. این پرنده آنقدر در فراق محبوبش اشک ریخت که در اثر آن، از خاک، گلی بیرون آمد که آن را «کک‌کی» می‌نامند. این گل برای بومیان، به عنوان سمبل عشق و محبت، عزیز و محترم است و آن را در خانه‌های خود می‌کارند و کودکان را از کندن آن پرهیز می‌دهند. در ضمن بومیان منطقه بر آن بودند که «کک‌کی» قطعاً معنای «گاو نر» ندارد، مگر آنکه این

نام را بر گاوی خاص گذاشته باشند. آنها بر این نکته تأکید داشتند که این نام، عزیز و دوست‌داشتنی است و آن را معمولاً روی حیوانات اهلی و چهارپایان مورد علاقه خانواده‌ها، فارغ از جنسیت آنها می‌گذارند. با این توصیف به نظر می‌آید که «کک‌کی» اگر دربارهٔ گاو نر هم به کار رفته باشد، در واقع نامی است که بر آن گاو خاص گذاشته شده است و نه نامی عام به معنای «گاو نر». آنها همچنین رنگ «کک‌کی» را «قهوه‌ای مایل به سیاه» عنوان کردند، به طوری که اگر در تاریکی پنهان شود، دیده نمی‌شود.

نکته دوم اینکه عبارت «به تن درست و برومند»، توصیفی است که لااقل در مقایسه با نیما یوشیج با کالبد ضعیف، تکیده و استخوانی‌اش، درباره سیمین دانشور بیشتر صدق می‌کند و رنگ چهره سیه‌چرده می‌تواند با پوست قهوه‌ای تیره «کک‌کی» بی‌ربط نباشد. بدیع‌الزمان فروزانفر، یکی از اساتید سیمین دانشور، به سبب پوست آفتاب‌خورده سیمین، او را «دوشیزه مشکین شیرازی» صدا می‌زده است. این مطلب با عنوان «لقبی شیرین» که استاد بر وی نهاد، در مقالهٔ «دریغاگوی استاد بدیع‌الزمان فروزان‌فر» آمده است (دانشور، ۱۳۸۶: ۱۰۱). منزوی نیز سیمین را اینگونه توصیف می‌کند: «خانم دانشور را من اولین‌بار در سال ۱۳۴۵ دیدم. از آن دیدار، چهرهٔ سیاه مهربان او، قامت کشیدهٔ او با قوسی اندک بر پشت، چون کسانی که وقت راه رفتن کمی قوز می‌کنند، به یادم مانده است» (منزوی، ۱۳۸۹: ۲۵۳).

اما آنچه می‌تواند علی‌رغم همهٔ قراین و شواهد ذکرشده، تأویل حاضر را به چالش بکشد، موارد زیر است:

۱. مفهوم «گم‌شدگی» در سطرهای آغازین و پایانی شعر، بیانگر تأکید شعر بر این امر است که در آغاز به صورت اخباری، با تأکید بر فریاد کشیدن طولانی‌مدت «کک‌کی» از بیشه خموش آمده است. شعر با همین عبارت نیز پایان می‌پذیرد. تعبیر «گم‌شدگی» در برخی دیگر از شعرهای پایانی عمر نیما یوشیج، مثل «هست شب» نیز وجود دارد و در آنها با تأویل‌های صورت‌گرفته، «گم‌شدگی» به خود نیما برمی‌گردد.

۲. به مفهوم «تنهایی» نیز در این شعر برمی‌خوریم که تأویلگران عموماً آن را به

احساس اِنزوا و تنهایی نیما یوشیج بعد از تاریخ ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و آزار و اذیت‌های حکومت پهلوی و پراکنده شدن دوستان و دوستداران، به‌ویژه جوانان از دور و بر او تعبیر کرده‌اند: «بر او که او قرار ندارد، هیچ آشنا گذار ندارد».

۳. تعبیر «زندان و زندانی» هم در برخی دیگر از شعرهای همین دورهٔ نیما یوشیج وجود دارد؛ از جمله در شعر «پاسی از شب گذشته است» که تاریخ سروده شدنش زمستان ۱۳۳۶ است:

مانده زندانی به لب‌هایش
بس فراوان حرف‌ها، اما
با نوای نای خود در این شب تاریک پیوسته
چون سراغ از هیچ زندانی نمی‌گیرند
میزبان در خانه‌اش تنها نشسته (یوشیج، ۱۳۹۶: ۲۴۳).

همچنین نیما از واژهٔ «گاو» در تعدادی از شعرهایش در ارتباط با خود استفاده کرده است. برای مثال:

نیما گوید: به گاو مانم، چه درست
میلم نه بر آن گیا که در پیشم رست
نزدیک نهاده، رانده‌ام تا به کجا
اندر طمعی که به از آن خواهم جست (همان: ۱۳۸).

در شعرهایی دیگر به زبان مازندرانی نیز، نیما بارها از واژه «گاو» استفاده کرده است، که این امر تعلق خاطر وی به این حیوان و اهمیت آن را در نظر وی نشان‌می‌دهد؛ کمااین‌که گفته می‌شود در مازندران، «گاو» اصولاً موجودی مهم و قابل اعتناست.

همان‌طور که گفته شد، «گم‌شدگی»، «تنهایی» و «احساس زندانی بودن»، فضاهایی است که در اشعار سال‌های پایانی عمر نیما (دهه ۳۰) دیده می‌شود و کم‌وبیش همه تأویلگران از آن به احساس وی در ایام انزوا و تنهایی بعد از کودتای ۲۸ مرداد یاد کرده‌اند و همین امر می‌تواند مؤید این باشد که «کک‌کی» نیز کس دیگری نیست. قرار گرفتن «کک‌کی» با وجود مشخص نشدن تاریخ سرایش توسط صاحب‌نظران در کنار

شعرهای دهه ۳۰ نیما یوشیج نیز امکان چنین تأویلی را تقویت می‌کند.

اما چرا همین احساس «تنهایی»، «گم‌شدگی» و «حس زندانی بودن» را نتوانیم بر اساس قراینی که در سطرهای دیگر شعر وجود دارد، به سیمین دانشور نسبت دهیم؟ دلایلی که طرفداران تأویل شمارهٔ یک می‌توانند در نفی تأویل شمارهٔ دو ارائه کنند، چنین خواهد بود:

۱. خانهٔ سیمین دانشور و جلال آل‌احمد همواره پایگاهی برای رفت‌وآمد چهره‌ها و شخصیت‌های سیاسی، فرهنگی و ادبی بوده و استنباط «تنهایی» برای سیمین دانشور، دور از ذهن به نظر می‌رسد.

۲. بنا به اظهارات خود سیمین دانشور، وجد و سرور در ذات اوست و انسان خوش‌بینی است. وقتی همه ناامیدند، او امیدوار است و کمتر دل به اندوه می‌سپارد. او دوست دارد دنیا را با دیدی همه‌جانبه ببیند و به همین دلیل، عضو هیچ حزب و گروهی نشده است، چون نمی‌خواسته افکارش را محدود به گروهی خاص کند و فقط از عینک آنها به جهانِ پیرامون بنگرد (حریری، ۱۳۹۷ ۴۴). با این اوصاف، سیمین نمی‌تواند به اندازه نیما یا همسر وی، جلال آل‌احمد سیاسی باشد.

۳. دربارهٔ سیمین دانشور گفته شده است که او زیبا زیست و جهان را زیبا دید و زیبایی جهان را برای همه می‌خواست و شادی، آرمانش بود (همان: ۶۷). منزوی دربارهٔ او می‌گوید: «او همهٔ یتیم‌های جهان را پناه می‌داد» (منزوی، ۱۳۸۹: ۲۵۳). با توجه به موارد یادشده، احساس «در زندان بودن»، «تنهایی» و «گم‌شدگی» نباید درباره چنین شخصیتی صدق کند. منزوی باز در ارتباط با سیمین می‌گوید: «در گفت‌وگویی با زنده‌یاد هوشنگ گلشیری شنیدم که [سیمین] از این «نژندگرایی» یا به قول معروف «دپرسیون‌بازی» نویسندگان معاصر ایرانی شاکی بود و می‌گفت: «چرا اینها اینقدر سیاهی و ناامیدی تبلیغ می‌کنند و چرا می‌خواهند خواننده را از غم و اندوه خفه کنند؟ دلم می‌خواهد وقتی که همه در قعر ناامیدی هستند، من امیدوار باشم. وظیفهٔ نویسنده این نیست که خواننده را از غم خفه کند»» (همان: ۲۵۳).

اما این سکه، روی دیگری هم دارد:

۱- ظاهر آرام، متواضع، مهربان و امیدوار، چیزی است و درون دردمند، غمگین و ناخشنود، چیزی دیگر. سیمین دانشور، زنی با مهری بی‌بدیل، امیدی بی‌پایان و لبخندی که در چشمانش متجلی بوده است، آیا نمی‌تواند مصداقی از انسان‌هایی باشد که به قول حافظ همچو «جام»، «با دل خونین»، «لب خندان» می‌آورند؟ یا به قول سید حسن حسینی، «از درد پُرند و باز هم می‌خندند»؟ چرا! اتفاقاً در میان زنان این خصلتی بسیار آشناست. زنی از جنس مادر، بی‌آنکه حتی دارای فرزندی بوده باشد! اتفاقاً آنچه حسین منزوی به نقل از گلشیری به نقل از سیمین آورده است، یعنی نارضایتی سیمین از تبلیغ سیاسی و ابراز ناامیدی توسط نویسندگان هم‌عصر خودش، تأکیدی است بر این که وی برای نپرداختن به «نژندگرایی» و «دپرسیون بازی» و القای امید به مخاطبان آثار خود، تعمّد دارد و این امر نمی‌تواند دال بر سیاسی نبودن یا فقدان دلتنگی‌های اجتماعی او باشد.

موارد مؤید نظر اخیر را با هم مرور می‌کنیم. عبداله انوار (به نقل از: جعفری‌جزی، ۱۳۸۵: ۲۵) می‌گوید: «سیمین به‌اندازه جلال در سیاست بود، ولی تند و تیزی جلال را نداشت». منزوی درباره شیوهٔ تدریس سیمین دانشور می‌گوید: «راحت درس می‌داد و گریزهای ظریفی هم به مسائل اجتماعی می‌زد، که در شرایط آن روزها، خالی از گستاخی و شجاعت نبود» (منزوی، ۱۳۸۹: ۲۵۳).

همچنین عنوان شده است که سیمین به دلیل اینکه همسر جلال آل‌احمد است و به خاطر فعالیت‌های فرهنگی و سیاسی‌اش، چندین‌بار از جانب ساواک احضار شده و ارتشبد نصیری -رئیس وقتِ ساواک- به دکتر نگهبان -رئیسِ وقت دانشکده ادبیات دانشگاه تهران- نامه می‌نویسد که سیمین دانشور، صلاحیت تدریس در دانشگاه تهران را ندارد؛ ایشان را به‌تدریج کنار بگذارید (آریامنش، ۱۳۹۶: ۲۶).

پس نمی‌توان به علت ظاهر آرام، مهربان، خوش‌بینانه و امیدوارانه، سیمین دانشور را فردی بدون درد و دغدغه اجتماعی- سیاسی تلقی کرد؛ به‌ویژه آنکه وی در جایی درباره خودش می‌گوید: «... این را هم بگویم که از روزگار، سیلی‌های سختی خورده‌ام؛ اما پذیرفته‌ام که زندگی همین است. این‌طور نبوده که زندگی از بغل گوشم رد شده باشد.

زندگی از روبه‌رو با من برخورد کرده و بارها و بارها به من سیلی‌های سخت زده است. اما سعی کرده‌ام هر وقت افتادم، خودم بلند شوم و از نو شروع کنم. بارها پاک‌باخته شدم، اما از صفر شروع کرده‌ام» (ر.ک: دانشور، ۱۳۷۳؛ گلستان، ۱۳۹۷؛ یاحقی، ۱۳۸۰). سیمین، این سیلی را چه از زندگی فردی خورده باشد، چه زندگی خانوادگی یا اجتماعی، چندان فرقی در دردمندی و تجربهٔ ناخشنودی وی از اوضاع زندگی نمی‌کند.

۲- هرچند «گم‌شدگی»، «تنهایی» و «زندانی بودن» را چه به نیما یوشیج نسبت بدهیم و چه به سیمین دانشور، در تأویل اساسی شعر، تغییر بنیادین ایجاد نمی‌کند. همچنین فریاد اعتراض را به هر یک از آنها که نسبت دهیم، این فریاد بی‌گمان، درونی است و نه در جهان واقعیت (در جامعه‌ای که اختناق و خفقان، چه در گفتار و چه در نوشتار، در آن حکم‌فرماست). فرق ماجرا این است که نیما یوشیج، پیشینهٔ سیاسی و آثار اعتراضی سیاسی بیشتری نسبت به سیمین دانشور دارد و همین، ذهن را به آسانی متوجه خود وی می‌کند؛ در حالی که از قراین و شواهد ذکرشده در تأویل حاضر می‌توان «ککِ کی» را شخصیتی تلقی کرد که علی‌رغم ظاهرِ آرام و رویکرد خوش‌بینانه، نسبت به مسائل و مشکلات انسانی و اجتماعی بی‌تفاوت نیست و در جامعهٔ آکنده از اختناق و خفقان فضای موجود در جامعه، احساس غربت و دل‌تنگی می‌کند.

۳- باز بودن درِ خانهٔ جلال آل‌احمد و سیمین دانشور به روی متفکران و نویسندگان و رفت‌وآمدهایی از این نوع را نمی‌توان نافی احساس گم‌بودگی، احساس تنهایی و معترض بودن و منتقد بودن در جامعه آن روز تلقی کرد؛ زیرا اتفاقاً روی خوش نشان دادن سیمین به آمد و رفت اهل فرهنگ و قلم و افراد سیاسی و منتقد از جمله احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث و امثال آنها به خانه خود، می‌تواند دلیل همدلی و هم‌آوایی وی با آنان باشد. دل‌تنگی‌های سیمین دانشور و دغدغه‌های فکری و احساسی او را در فریادهای شخصیت‌هایش در رمان «سووشون» که یک اثر اجتماعی- سیاسی است (ر.ک: پناهی‌فرد، ۱۳۹۰؛ سرمشقی، ۱۳۸۵)، به طور مشهود و ملموس می‌توان یافت.

۴- مشاهدهٔ عناصر زنانه همچون «پری‌وار» به معنی «پریوش» و خود «پری» که مؤنث «جن» است و به لحاظ آوایی، مفهوم «پروار» را تداعی می‌کند، در تأویل دوم، نقشی مؤثر دارد.

۵- افزون بر مسائل یادشده در بالا، موارد زیر نیز ذهنیت موجود در تأویل دوم را

تقویت می‌کند:

- همسایهٔ نزدیک بودن سیمین و نیما
- رفت‌وآمدهای زیاد بین دو خانواده
- دوستی و صمیمیت آنها، به استناد درددل‌هایشان دربارهٔ برخی مسائل زندگی و خانوادگی

اینک مطالبی در جهت اثبات موارد بالا ذکر می‌شود. سیمین دانشور در یکی از گفت‌وگوهای خود، تصویری از نیما یوشیج ارائه می‌دهد که می‌تواند در تأیید تأویل حاضر مؤثر باشد. وی می‌گوید: «نیما، خدابیامرز، خیلی مرد نازنینی بود. یکی از بزرگان قرن معاصر بود. عالیه خانم آمد و گفت: نیما مُرد. جلال رفت به منزلشان و بالای سرش نشست. جلال خوابوندش، چشماشو بست؛ چشماش باز بود. جلال نشست قرآن خواند بالای سرش... به حدی این مرد صاف بود، به حدی این مرد مهربان بود و با من هم خیلی دوست بود» (طاهباز، ۱۳۹۴: ۶۸). این سخنان سیمین دانشور بعد از مرگ نیما، حاکی از مراودات و دوستی‌های صمیمانه نیما یوشیج با وی و همسرش جلال آل‌احمد است. سیمین در جایی دیگر از همین گفت‌و گو می‌گوید: «نیما بیشتر شعرهاش رو واسه من خونده. خودش می‌گفت من یه رودخانه‌ای هستم که از هر جاش میشه آب گرفت» (حریری، ۱۳۹۷: ۸۹). «صبح می‌اومد اینجا پیش من. من عصرها درس داشتم. یک تخته سنگ بود اینجا. اینجاها همه بیابون بود. ما اینجا برای نیما آمدیم. گفت: اینجا یک زمینی هست، بیایین بسازین. تقریباً ما شب و روزمون با نیما بود. صبح می‌آمد دنبال من، با هم می‌رفتیم راه‌پیمایی... شش تا سیب‌زمینی بهش می‌داد، اینو می‌برد، نهارش بود. می‌رفتیم، شعر می‌گفت؛ بعد می‌گفت سیب‌زمینی‌هام پخته؛ می‌اومد سیب‌زمینی‌ها رو تو یه پاکت می‌گذاشت، می‌گفت این نهارمه» (عظیمی، ۱۳۸۶: ۳۱).

درد دل‌های نیما یوشیج از زندگی شخصی‌اش برای سیمین دانشور از همسرش عالیه و راهنمایی خواستن از سیمین برای حل پاره‌ای مشکلات اقتصادی و خانوادگی از صمیمیت و هم‌دلی نزدیک این همسایگان سالیان سخن می‌گوید (همان: ۳۱). سیمین دانشور همچنین در جایی دیگر از همین گفت‌وگو، در ارتباط با رفت‌وآمد چهره‌های سیاسی، فرهنگی، ادبی و هنری به خانه سیمین دانشور و جلال آل‌احمد می‌گوید: «همه را ما به وسیله نیما یوشیج

شناختیم. اینجا قرار می‌گذاشت، چون عالیه خانم راه نمی‌داد. بـه نیمـا گفتـه بـودم مهمانـاتو بردار بیا اینجا. شاملو، اخوان و همه مریداش؛ فروغ فرخـزاد؛ دیگـه خیلـی‌هـا بودنـد؛ بیشـتر، شاملو مریدش بود» (عظیمی، ۱۳۸۶: ۳۳). «سه چهار بار به یوش رفتـیم؛ مهمـونی مـی‌داد نیمـا. اون وقت با قاطر می‌رفتیم یوش و خیلی راه سختی بود» (همان).

سیمین دانشور از شوخ‌طبع بودن نیما می‌گوید و از صمیمیتی که بـین او، خـودش و جـلال آل‌احمـد وجـود داشـته اسـت: «خیلـی ادا درآوردن رو بلـد بـود. ادای جـلال را درمی‌آورد. ادای منو درمی‌آورد. می‌گفت وقتی تـو وارد مـی‌شـی، عینهـو اسـبایی؛ فقـط شیهه کم داری! و می‌گفت: عین اسبی؛ عین مـن ادا درمـی‌آورد» (همـان: ۳۵). بعـد از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ هم نیما یوشیج شعر و یادداشت‌هـایش را پـیش سـیمین دانشـور و جـلال آل‌احمد گذاشته بود. سیمین در این‌باره می‌گوید: «یک گونی شعر داشـت. قلعـه سـقریم اینا، همه پیش ما بود. شعرهاش پیش ما بود. اینجا می‌گذاشـت شعرهاشـو. مـی‌ترسـید، پشت کاغذ سیگار، روی کاغذی که اگر گیر می‌آورد» (همان).

همان‌طور که گفته شد، سیمین دانشور، ویژگی‌های شاخصی چون مهربـانی فراگیـر، تواضع، هم‌دلی، هم‌راهی و ازخودگذشتگی و ایثار مثال‌زدنی را کنـار دانـش ادبـی و قلـم تأثیرگذار و آگاهی‌های اجتماعی و سیاسی در خود جمـع دارد. او شـادی را بـرای همـه می‌خواهد و مهرورزی مادرانه‌اش، به قول منزوی «همه یتیم‌های جهان» را در برمی‌گیـرد (منـزوی، ۱۳۸۹: ۲۵۳). او جلـوه‌هـایی از ایـن شخصـیت را در شخصـیت «زری» در رمـان «سووشون» -که فکر اصلی آن پرداختن به انسان مبارز است- تبیین می‌کند و زنی را بـه تصویر می‌کشد که در وضعیتی آشوب‌زده، در فکر آرام نگه‌داشتن خانه خویش است.

چنین زنـی، اگـر در خانـه‌اش بـه روی شـاعران و نویسـندگان آگـاه و اندیشـمندان روزگارش باز است و به‌ویژه با نیما آن‌همه احساس صمیمیت و همدلی دارد، بی‌شک بـه علـت دغدغـه‌منـدی‌هـای اجتمـاعی، سیاسـی و انسـانی اوسـت و رمـان «سووشـون» و شخصیت‌هایش، هرچند سال‌ها بعد از ایـن وقـایع چـاپ و منتشـر مـی‌شـود، بـی‌گمـان می‌بایست مشغله ذهنی او در طول سالیان بـوده باشـد. بـه قـول هوشـنگ گلشـیری در معرفی سووشون، همه زنان سووشون، حتی چهره‌های منفی چون عزت‌الدولـه، هـر یـک

به‌نوعی وجوه گوناگون ستم‌دیدگی، بی‌پناهی، ناکامی، فداکاری و تحمل زن ایرانی را به نمایش می‌گذارند. در این رمان، مابه‌ازای «خانه»، همهٔ ایران است؛ مابه‌ازای «زری»، زن به طور کلی و «یوسف» نمایندهٔ قشر روشن‌فکر این کشور (گلشیری، ۱۳۷۶: ۲۲). زری می‌خواهد درون کشور ایران، کشور خاص خود را از آشوب، مرض، قحطی و مرگ حفظ کند. مگر سیمین دانشور جز این می‌کند؛ با آن لبخند همیشگی در چشمانش و درونی دردمند که کسی چون نیما یوشیج باید که آن را بشناسد و در قطعه‌ای چون «کک‌کی» به جاودانگی بسپارد. ضمناً «شوخ طبعی» نیما و اینکه به خاطر صمیمیت بسیار بین او و سیمین دانشور و جلال آل احمد، سیمین را به اسب تشبیه می‌کرده، می‌تواند تشبیه او به «کک‌کی» را نیز محتمل بدارد؛ به‌ویژه آنکه بر اساس مطالب ارائه‌شده در مقاله، «گاو» در فرهنگ مازندران و شعرهای نیما عموماً دارای معانی مثبت است.

نتیجه‌گیری

در رویکرد هرمنوتیکی به تأویل شعرهای نمادین، از جمله دربارهٔ آثار نیما یوشیج که عمیقاً متأثر از ایده‌های سمبولیستی در شعر است، ابهام جزء لاینفک شعر محسوب می‌شود. به‌ویژه درباره آثار دوره سوم شاعری نیما از ۱۳۲۰ به بعد که ساختارمندترین شعرهای وی به لحاظ فرم و اندیشه است، نمی‌توان ابهام را نادیده گرفت. چنان‌که خود وی در گفته‌ها و نوشته‌هایش بسیار بر این امر تأکید می‌ورزد و دست تأویلگر را برای جست‌وجوی معنا یا معانی چندگانه بازمی‌گذارد.

بر همین اساس نویسنده با استفاده از کلیدواژهٔ «پریوار» و تأمل در معنای برخی واژه‌ها و عبارات دیگر، همچون «به تن درست» و «برومند» به تأویل دومی در این مقاله دست یافته است.

شایان ذکر است که مبادرت نویسنده به این امر، بیش از آنکه اثبات و پافشاری بر تأویل دوم باشد، تأکید بر امکان تأویل‌های دوگانه یا چندگانه در شعرهای نمادین است. به این امید که رویکردهای انتقادی به مقاله‌هایی از این‌دست و چالش‌هایی که احیاناً ایجاد می‌کند، در پرداختن جدی‌تر منتقدان به این رویکرد در تأویل آثار ادبی، نقشی هرچند کوچک داشته باشد.

پی‌نوشت

۱. نویسنده پیشتر تأویل اول شعر «کک‌کی» را به صورت مبسوط به چاپ رسانده است. به همین دلیل برای مقایسه با تأویل دوم، به فشرده‌ای از آن در این مقاله بسنده شده است. اطلاعات مقاله به شرح زیر است: راکعی، فاطمه (۱۳۹۱) «نیمای معترض؛ تأویل هرمنوتیکی کک‌کی»، فصل‌نامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، پاییز، شمارهٔ ۲۶، صص ۱۶۸-۱۵۱.

منابع

آریامنش، شاهین (۱۳۹۶) سرو سیمین، یادنامه دکتر سیمین دانشور، تهران، پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری.

آل احمد، جلال (۱۳۴۰) «پیرمرد، چشم ما بود»، آرش، شماره ۲، ویژه نیما یوشیج، صص ۶۵-۷۵.

امیدعلی، حجت‌الله (۱۳۹۶) «تحلیل نمادپردازی در شعر نیمایی (مطالعهٔ موردی: اشعار پنج شاعر)»، زیبایی‌شناسی ادبی، سال هفتم، شمارهٔ ۳۰، صص ۱۳۵-۱۵۸.

انزابی‌نژاد، رضا و ابراهیم رنجبر (۱۳۸۵) «سیمین دانشور از آتش خاموش تا سووشون و اثرپذیری از آل‌احمد»، نشریه علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، سال بیست‌وپنجم، شماره ۳، صص ۴۵-۵۶.

احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.

بالو، فرزاد (۱۳۹۹) «هرمنوتیک، از نظریه تا نقد ادبی؟»، نقد و نظریه ادبی، سال پنجم، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۱۰)، صص ۳۵-۵۶.

پناهی‌فرد، سیمین (۱۳۹۰) سیمین دانشور در آینه آثارش، تهران، سمیر.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷) خانه‌ام ابری است، تهران، سروش (صدا و سیما).

---------- (۱۳۹۱) رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چاپ دوم، تهران، علمی و فرهنگی.

پورنامداریان، تقی و دیگران (۱۳۹۱) «بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر»، ادبیات پارسی معاصر، سال دوم، شماره ۱ (پیاپی ۳)، صص ۲۵-۴۸، قابل دسترسی در:
https://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=167342.

ترکاشوند، فرشید (۱۳۹۵) «تحلیل هرمنوتیکی نقش عناصر فرهنگی در درک زیبایی‌شناسی شعر عربی قدیم»، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، سال چهارم، شماره ۳، صص ۱۰۹-۱۳۴.

ثروتیان، بهروز (۱۳۷۵) اندیشه و هنر در شعر نیما، تهران، نگاه.

جعفری‌جزی، مسعود (۱۳۸۵) نامه‌های سیمین دانشور و جلال آل‌احمد، تهران، نیلوفر.

حریری، ناصر (۱۳۹۷) هنر و ادبیات امروز، گفت و شنودی با سیمین دانشور و پرویز ناتل خانلری، تهران، آویشن.

خامه‌ای، انور (۱۳۶۸) چهار چهره ادب، جلد اول، تهران، کتابسرا.

دانشور، سیمین (۱۳۷۳) «نمی‌خواستم نویسندهٔ تک‌اثره باشم، گفت‌وگو با سیمین دانشور»، گردون، شماره ۳۷-۳۸، صص ۱۶-۲۶.

---------- (۱۳۸۶) «دریغاگوی استاد بدیع‌الزمان فروزانفر»، مجله بخارا، شماره ۱، صص ۹۹-۱۰۲.

راکعی، فاطمه (۱۳۸۷) «شب پره و سیولیشه؛ دو نماد برای یک موقعیت تأویل دو شعر نمادین از نیما یوشیج»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، پاییز و زمستان، شماره ۱۱، صص ۱۶۳-۱۸۱.

---------- (۱۳۹۱) «نیمای معترض؛ تأویل هرمنوتیکی کک‌کی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۶، صص ۱۵۱-۱۶۸.

---------- (۱۳۹۸) «جلوه‌های نمادگرایی در شعر نیما یوشیج؛ دو تأویل از یک شعر، هست شب»، زبان‌شناخت، پاییز و زمستان، شماره ۲، صص ۴۵-۶۵.

رضایی، رؤیا و دیگران (۱۳۹۸) «بررسی سبک زندگی نیما یوشیج در نامه‌های او (بر پایه الگوی اریک لاندوفسکی)»، پژوهش ادبیات معاصر جهان (پژوهش زبان‌های خارجی)، سال بیست‌وچهارم، شماره ۱، صص ۱۱۹-۱۴۷.

رضایی، عربعلی (۱۳۸۲) واژگان توصیفی ادبیات، تهران، فرهنگ معاصر.

رضوانی، سعید (۱۳۸۷) «تأملی در نگاهی به شعر نیما یوشیج»، نامه فرهنگستان، سال دهم، شماره ۳ (پیاپی ۳۹)، صص ۱۲۴-۱۲۸، قابل دسترسی در:
https.//www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=102292

سادات اشکوری، کاظم (۱۳۷۵) قاصد روزان ابری، چاپ سوم، تهران، بزرگمهر.

سرمشقی، فاطمه (۱۳۸۵) رویکرد جامعه‌شناسی و فمنیستی در تحلیل رمان سووشون سیمین دانشور، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی هلن اولیایی‌نیا، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

شمیسا، سیروس و علی حسین‌پور (۱۳۸۰) «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران»، مدرس علوم انسانی، سال پنجم، شماره ۳ (پیاپی ۲۰)، صص ۲۷-۴۲.

طاهبار، سیروس (۱۳۶۸) یادمان نیما یوشیج، تهران، مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.

---------- (۱۳۹۴) درباره هنر و شعر و شاعری (از مجموعه آثار نیما یوشیج)، تهران، نگاه.

عظیمی، محمد (۱۳۸۶) «گپ و گفت/ گفت‌وگو با سیمین دانشور (ویژه‌نامه نیما یوشیج)»، مجله گوهران، شماره ۱۳ و ۱۴، صص ۳۰-۳۴.

قزوانچاهی، عباس (۱۳۷۹) نیما و شعر امروز، گفت‌وگو با محمد مختاری، تهران، فصل سبز.

کمالی‌زاده، محمد و دیگران (۱۳۹۱) «تأثیر سمبولیسم در شیوه‌های بیانی اندیشه‌های نیما یوشیج»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، سال اول، شماره ۲۷، صص ۴۳-۷۰، قابل دسترسی در:
https.//www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx ?id=231160

گلستان، ابراهیم (۱۳۹۷) نامه به سیمین، تهران، بازتاب‌نگار.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۶) جدال نقش با نقاش در اثار سیمین دانشور، تهران، نیلوفر.

مجتهد شبستری، محمد (۱۳۷۷) هرمنوتیک، کتاب و سنت، چاپ دوم، تهران، طرح نو.

مدنی، سید جلال‌الدین (۱۳۶۱) تاریخ سیاسی معاصر ایران، جلد اول، تهران، دفتر اسلامی.
مرادی، فرشاد و سید احمد پارسا (۱۳۹۶) «مقایسه سمبولیسم اجتماعی در سروده‌های نیما یوشیج و مهدی اخوان‌ثالث پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲»، متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)، سال بیست‌ویکم، شماره ۷۱، بهار، صص ۷۹-۹۸.
منزوی، حسین (۱۳۸۹) «سیمین دانشور از نگاه...»، مجله بخارا، شماره ۷۵، فروردین و تیر، ۷۵ ص ۲۵۳.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۰) جویبار لحظه‌ها (جریان‌های ادبیات معاصر نظم و نثر)، تهران، جامی.
یاحقی، محمدجعفر و احمد سنچولی (۱۳۹۰) «نماد و خاستگاه آن در شعر نیما یوشیج»، پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، سال پنجم، شماره ۲، صص ۴۳-۶۴.
یوشیج، نیما (۱۳۶۴) حرف‌های همسایه (نامه‌های نیما به شاعر جوان)، تهران، دنیا.
---------- (۱۳۷۵) درباره شعر و شاعری، تدوین سرویس طاهباز، جلد اول، تهران، دفترهای زمانه.
---------- (۱۳۹۶) گزیده اشعار نیما یوشیج، تهران، کتابراه.