بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره شصت و نهم، تابستان ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

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

هیئت تحریریه

دکتر داود اسپرهم، استـاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر 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

✍ **تحلیل داستان «پرنده در باد» از منظر بومی‌گرایی** ۱

مهدی ابراهیمی لامع/ صابر امامی/ سید محسن هاشمی

✍ **حسّامیزی استعاری یا مطابقت‌های میان‌وجهی؟ بررسی عبارات چندوجهی در «بوستان» سعدی در چارچوب معناشناسی شناختی** ۲۷

محمود نقی‌زاده

✍ **چندپارگی و تزلزل هویت و روایت‌در رمان‌های «محمدرضا کاتب»** ۵۵

مریم رامین‌نیا/ آمنه میردیلمی/ حسین محمدی

✍ **جلوه های آشنایی‌زدایی در «عبهرالعاشقین» با رویکرد قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی** ۸۱

منظر سلطانی/ آذر فیروزی‌راد

✍ **شالوده‌شکنی در مقالات شمس‌تبریزی** ۱۰۹

محمود خرم‌آبادی/ علی‌اکبر افراسیاب‌پور/ علی فتح‌اللهی

✍ **حکایات کرامات؛ از کرامت‌سازی تا کرامت‌ستیزی (منابع کرامات مشایخ تا قرن نهم قمری)** ۱۲۹

محمد رودگر

داوران این شماره

دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)

دکتر مصطفی گرجی/ استاد دانشگاه پیام نور

دکتر ناصر نیکوبخت/ استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر طاهره ایشانی/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر مرتضی حیدری/ دانشیار دانشگاه پیام نور

دکتر ایوب مرادی/ دانشیار دانشگاه پیام نور

دکتر خدیجه بهرامی رهنما/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد یادگار امام خمینی(ره)

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

دکتر یحیی عطائی/ استادیار دانشگاه پیام‌نور

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

دکتر پرند فیاض‌منش/ استادبار دانشگاه آزاد واحد صحنه کرمانشاه

دکتر موسی کرمی/ استادیار دانشگاه پیام‌نور

دکتر بتول واعظ/ استادیار دانشگاه علامه طباطبایی

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و نهم، تابستان ۱۴۰۲: ۲۵-۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۸
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل داستان «پرنده در باد» از منظر بومی‌گرایی

مهدی ابراهیمی لامع*
صابر امامی**
سید محسن هاشمی***

چکیده

بومی‌گرایی، اصطلاحی مدرن است که در روند استقلال و رهایی کشورهای استعمارزدهٔ شرقی از سلطهٔ کشورهای استعمارگر غربی پدید آمد و همزمان به حوزه‌های مختلفی از جمله ادبیات داستانی راه یافت. در این زمینه، تحلیل آثار داستانی در جایگاه یکی از مهم‌ترین منابع بومی‌گرایی، اهمیتی خاص دارد؛ زیرا از یکسو با مفاهیم گوناگون اجتماعی پیوند خورده است و از سوی دیگر به شناخت ما از مؤلفه‌های بومی‌گرایی و چگونگی کاربست آنها در متن منجر می‌گردد. این مقاله به روش توصیفی و تحلیلی به واکاوی مؤلفه‌های بومی‌گرایی در کتاب «پرنده در باد» اثر محسن حسام پرداخته است؛ بدین شیوه که ابتدا داده‌های اولیه از راه مطالعهٔ اسنادی جمع‌آوری و سپس در چارچوب تعریف بومی‌گرایی و مؤلفه‌های آن تجزیه و تحلیل شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که نویسنده در این کتاب به برجسته‌سازی مؤلفه‌های هویت ایرانی یعنی زبان، فرهنگ، دین، تاریخ و جغرافیای سرزمین و همچنین جنبه‌های بیگانه‌محور پرداخته است.

واژه‌های کلیدی: بومی‌گرایی، هویت، استعمار، بیگانه، پرنده در باد، محسن حسام.

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، ایران m.ebrahimilame@student.art.ac.ir
** دانشیار گروه هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران emami@art.ac.ir
*** دانشیار گروه سینما و تأتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران hashemi@art.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

بومی‌گرایی[1] اصطلاحی مدرن است که با مفاهیمی همچون هویت[2]، فرهنگ، استعمار[3] و بیگانه[4] (دیگری) پیوند خورده است. خاستگاه بومی‌گرایی را باید کشورهای عمدتاً آسیایی و آفریقایی دانست که پس از جنگ جهانی دوم و رهایی از استعمار کشورهای غربی به دنبال استقلال سیاسی و فرهنگی و بومی‌سازی دانش بر اساس هویت ملی و فرهنگ بومی[5] خویش بودند. «در واقع بومی‌گرایی مولود شرایط رقت‌بار استعماری و فضای پرمشقت دوران استعمارزدایی پس از جنگ دوم جهانی است. این مکتب بیانگر واکنشی فرهنگی از سوی بسیاری از روشن‌فکران جهان سوم بود که بر استقلال تازه‌یافته تأکید می‌ورزیدند تا به بندگی فکری خویش پایان بخشند و حلقه‌های زنجیر حقارتی را که برای سالیان سال بر گردن آنها بسته شده بود بدرند» (بروجردی، ۱۳۹۶: ۳۰).

بومی‌گرایی ریشه در اعتقاد به هویت بومی و تمایل به بازگشت به فرهنگ آلوده‌نشدهٔ بومی و اصیل دارد. این اعتقاد به طور کلی در برابر سلطهٔ یک عنصر بیگانهٔ خارجی پدید آمده است. در میان منابع گوناگونی که به بومی‌گرایی و ابعاد گوناگون آن در ایران پرداخته‌اند، داستان‌های بومی‌گرا همواره جایگاه و اهمیتی ویژه داشته‌اند. بنا به تعریف، «داستان» روایتی بر پایهٔ تخیل، انسجام و علتمندی است و منظور از «داستان بلند» در این تحقیق، «نوعی داستان است که از داستان کوتاه، طولانی‌تر و از رمان، کوتاه‌تر است» (داد، ۱۳۸۵: ۲۱۲).

از این‌رو اهمیت و ضرورت این تحقیق در کشف و بازخوانی این کتاب به عنوان اثری داستانی و فراموش‌شده و ارائهٔ اولین تحقیق علمی دربارهٔ آن بسیار حائز اهمیت است. همچنین این تحقیق از جنبه‌های مهم دیگری همچون آشکارسازی بیگانه‌ستیزی، نمایش ابعاد و پیامدهای استعمار و مهم‌تر از همه شناخت مؤلفه‌ها و نمودهای بومی‌گرایی در این اثر درخور اهمیت است. این اهمیت زمانی دوچندان می‌گردد که بدانیم مبحث بومی‌گرایی با مؤلفه‌هایی همچون فرهنگ، زبان، دین، تاریخ، سیاست و

1. Nativism
2. Identity
3. Colonial
4. Alien
5. Native

سرزمین، پیوندی ناگسستنی دارد. در همین راستا، این مقاله پژوهشی توصیفی- تحلیلی است که به تحلیل و واکاوی مؤلفه‌های بومی‌گرایی در داستان بلند «پرنده در باد» اثر محسن حسام از طریق تجزیه و تحلیل متن در چارچوب تعریف بومی‌گرایی (مؤلفه‌های هویت ایرانی و مؤلفه‌های بیگانه‌محور) می‌پردازد. نیاز به یادآوری است که با وجود پتانسیل بالای این کتاب از نظر بومی‌گرایی، تاکنون هیچ‌گونه تحقیق علمی‌ای دربارهٔ آن انجام نگرفته است.

بیان مسئله و روش تحقیق

این مقاله تحقیقی توصیفی- تحلیلی است که ماهیتی کیفی دارد و مهم‌ترین هدف آن دست یافتن به مؤلفه‌ها و نمودهای بومی‌گرایی در کتاب «پرنده در باد» است. در واقع این مقاله در پی آن است تا بر اساس تعاریف کاربردی بومی‌گرایی و مؤلفه‌های آن به این پرسش پاسخ دهد که مؤلفه‌های بومی‌گرایی در داستان «پرنده در باد» کدامند و چه نمودهایی دارند؟ روش گردآوری داده‌ها و روش تحقیق در این مقاله به ترتیب بر اساس مطالعهٔ اسنادی و تجزیه و تحلیل متن و توصیف نتایج حاصل از آن خواهد بود.

پیشینهٔ تحقیق

در میان کتاب‌ها و منابع پژوهشی، تنها منابعی که به این کتاب اشاره‌ای جزئی داشته‌اند، کتاب «صد سال داستان‌نویسی ایران» نوشتهٔ حسن میرعابدینی (۱۳۹۷) و رسالهٔ دکتری رضا صادقی‌شهپر (۱۳۸۹) است که صرفاً به ذکر موضوع داستان و مثال‌هایی از عناصر اقلیمی اثر بسنده کرده‌اند و تحلیلی انجام نداده‌اند. در سایر پژوهش‌ها هیچ‌گونه اشاره‌ای به این کتاب نشده است و صرفاً داستان‌هایی تحلیل شده‌اند که از نظر محتوایی ربطی به این کتاب ندارند. با این حال از نظر روش تحقیق و چگونگی کاربست تعریف بومی‌گرایی می‌توان چند پژوهش علمی را که در قالب مقاله و رسالهٔ دکتری به نگارش درآمده‌اند با این مقاله مرتبط دانست. مهم‌ترین این پژوهش‌ها عبارتند از:

مقالهٔ «بازشناسی معنای بومی‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران (۱۲۸۵-

۱۴۰۰)» نوشتهٔ مهدی ابراهیمی لامع (۱۴۰۱) که برای نخستین‌بار به تعریف کاربردی بومی‌گرایی و مؤلفه‌های آن در ادبیات داستانی پرداخته است.

رسالهٔ دکتری «بررسی عوامل و عناصر بومی‌گرایی در رمان‌های معاصر ایران و ترکیه» نوشتهٔ عایشه سوسار (۱۳۹۱)، رسالهٔ دکتری «گفتمان روشن‌فکری در ادبیات داستانی معاصر» نوشتهٔ بهرام افضلی (۱۳۹۶) و مقالهٔ «بومی‌گرایی و تأثیر آن بر ادبیات داستانی معاصر ایران ۱۳۲۰-۱۳۵۷» نوشتهٔ علیرضا صدیقی (۱۳۸۸). در همهٔ این پژوهش‌ها به جز مؤلفه‌های بومی و هویتی به نقش استعمار و جنبه‌های مرتبط با آن نیز پرداخته شده است. نیاز به یادآوری است که این تحقیق در کشف و زنده کردن این اثر داستانی و ارائهٔ نخستین تحلیل علمی دربارهٔ آن بسیار درخور اهمیت است.

چارچوب نظری

بومی‌گرایی

بومی‌گرایی برگرفته از واژهٔ «بومی» است که چنین تعریف شده است: «منسوب به شهر و بلاد؛ منسوب به بوم؛ اهل محل؛ اهل ناحیه؛ منسوب به بوم که به معنی سرزمین و مملکت و کشور است؛ ساکن اصلی زمینی؛ مقابل بیرونی و غریب و خارجی» (ر.ک: دهخدا، ۱۳۹۲). در فرهنگ لغت آنلاین آکسفورد نیز واژهٔ «بومی» به همین معنا آمده است: «مربوط به مکانی که همیشه یا مدت زیادی در آن زندگی کرده‌اید؛ سرزمین، کشور، شهر مادری». برخی از تعاریف بومی‌گرایی، ارتباط نزدیکی با تعاریف بالا دارند و عمدتاً بر فرهنگ بومی تمرکز دارند. برای نمونه در تعریفی از مهرزاد بروجردی که در اغلب پژوهش‌های دانشگاهی به کار رفته است، بومی‌گرایی را در گسترده‌ترین معنا می‌توان «آموزه‌ای دانست که خواستار باز آمدن، باز آوردن یا ادامه رسوم، باورها و ارزش‌های فرهنگی بومی است» (بروجردی، ۱۳۹۶: ۲۹).

با وجود این، تعاریف دیگری نیز از بومی‌گرایی ارائه شده است که عمدتاً بر اساس سلطهٔ کشورهای غربی بر کشورهای آسیایی و آفریقایی شکل گرفته‌اند. در همین راستا برخی بومی‌گرایی را از پیامدهای امپریالیسم و فرهنگ مقاومت می‌دانند و معتقدند که

بومی‌گرایی ریشه در هویت قومی اصیل، بازگشت به یک سنت فرهنگی آلوده‌نشدهٔ بومی و زدودن تـأثیرات غـرب دارد (Williams & Chrisman, 1993: 14، تایسـن، ۱۳۹۲: ۵۳۹، Ashcroft & et al, 2013: 175 و Crone, 2012: 162). در برخـی از مقـالات نیـز مـی‌تـوان اصطلاح «بومی‌گرایی» را در کنار اصطلاح «احیاگرایی[1]» [احیای سنت و فرهنـگ بومیـان] به معنای ابعاد یک پدیدهٔ بزرگ‌تر (جنبش احیا) مشاهده نمـود کـه عمـدتاً بـه مـواردی همچون ایجاد یک فرهنگ رضایت‌بخش‌تر، احیـای شـرایط قبلـی جامعـه و پـاک‌سـازی جامعه از بیگانگان تأکید نموده‌اند (Wallace, 2022: 1).

در نهایت مهدی ابراهیمی‌لامع در تحقیقی مفصل و علمی، انواع تعاریف بومی‌گرایـی را بررسی نموده و تعریفی کاربردی از آن را در ادبیات داستانی ارائه کـرده اسـت کـه مبنـای اصلی تعریف بومی‌گرایی در این مقاله خواهد بود: «بومی‌گرایی، واکنشی آگاهانه نسـبت بـه سلطه و استعمار کشورهای خارجی است که از یکسو به معرفـی عنصـر بیگانـه و توصـیف جنبه‌ها و پیامدهای استعمار و روش رویارویی با آن و از دیگر سـو بـه بازنمـایی فرهنـگ و هویت بومی و نشان دادن ظرفیت‌ها و توانایی‌های سرزمین ایران می‌پردازد» (ابراهیمـی‌لامـع، ۱۴۰۱: ۳۳). طبق این تعریف، شرط لازم برای بومی‌گرا دانستن آثار داستانی، وجود همزمان مؤلفه‌های هویت ایرانی و جنبه‌های استعماری و بیگانه‌محور در آنهاست.

مؤلفه‌های هویت ایرانی

بنا به تعریف ارائه‌شده از بومی‌گرایی، مؤلفه‌های بومی‌گرایـی شـامل دو بخـش اصـلی است: ۱- مؤلفه‌های هویـت ایرانـی ۲- جنبـه‌هـای اسـتعماری و بیگانـه‌محـور. در واقـع بومی‌گرایی افزون بر آشکار ساختن جنبه‌هـای اسـتعماری در مـتن، بـا برجسـته‌سـازی مؤلفه‌های هویت ایرانی و نمودهای آن مـی‌کوشـد تـا بـه شـکل عملـی در پاسداشـت و نگاهداشت هویت ایرانی (در سطح ملی و محلی) تأثیرگذار باشد. از این‌رو نیاز اسـت کـه در این بخش به چیستی هویت و مؤلفه‌های هویت ایرانی بپردازیم. هویت، واژه‌ای عربـی است به معنای ماهیت، کیستی و چیستی (من در حالت فردیت و ما در حالت جمع) که مجموع ویژگی‌هایش، آن را از دیگری متمایز می‌کند (نواصـری، ۱۳۹۹: ۱۳ و قنبـری، ۱۳۹۳: مقدمه). هویت در علوم انسانی و اجتماعی، پاسخی به پرسش کیستی و چیسـتی «مـا» در

1. Revivalism

مقابل دیگران است؛ ویژگی‌ها و خصوصیاتی که سبب تشابه «ما» در درون یک گروه یا ملت و تمایز در مقابل دیگری می‌شود. اصولاً هویت در مقابل «غیریت» و دیگری شکل می‌گیرد و بر مبنای دو عنصر تشابه و تفاوت تعریف می‌شود.

هویت می‌تواند فردی یا اجتماعی باشد. «هویت فردی[1] به خصوصیات و مشخصاتی اشاره دارد که فرد به عنوان یک شخص، منحصر و متفاوت از افراد جامعه، آنها را به خود منتسب می‌کند... هویت اجتماعی[2] یک فرد نیز به خصوصیات و مشخصات و تفکراتی اشاره دارد که فرد آنها را از طریق اشتراکات اجتماعی و عضویت در گروه‌ها و مقوله‌های اجتماعی مانند نژاد، مذهب، قومیت، ملیت و... کسب می‌کند» (زمانی محجوب، ۱۳۹۳: ۱۳۷). در این میان هویت ملی[3] به عنوان شکل دیگری از هویت اجتماعی، محصول عصر مدرن و مقوله‌ای تاریخی است که نشان‌دهندهٔ احساس تعلق جمعی به اجتماعی بزرگ‌تر در قالب ملت و هم‌بستگی ملی به شمار می‌رود. برخی از مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ هویت ملی را به طور کلی می‌توان چنین خلاصه نمود: فرد، اجتماع، فرهنگ (باورها، ارزش‌ها، هنجارها)، تاریخ، دین، سیاست، اقتصاد، زبان، سرزمین، نژاد و قومیت.

اما مفهوم ملت و ملی در ایران که از انقلاب مشروطه متولد گردید، با مفاهیمی همچون دموکراسی، استقلال، آزادی، حقوق برابر شهروندی و دلبستگی به عدالت اجتماعی و اخلاق و فضیلت‌های مدنی پیوند داشت. در این دوره کسانی همچون فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی به دفاع و پی افکندن هویت ایرانی در قالب ناسیونالیسم پرداختند. در دوره‌های بعد اندیشمندانی همچون رضا ضیاء ابراهیمی، جواد طباطبایی، مرتضی مطهری، حسین کچویان، محمد مصدق، مهدی بازرگان، علی شریعتی، مهرزاد بروجردی، عبدالکریم سروش، داریوش شایگان و... از جمله کسانی بودند که دربارهٔ هویت ایرانی از دیدگاه‌های گوناگون به اظهارنظر پرداخته‌اند. منوچهر دانش‌پژوهان، این دیدگاه‌ها را بر محوریت دولت، قوم، نژاد، زبان و فرهنگ و تاریخ خلاصه کرده است (دانش‌پژوهان، ۱۴۰۰: ۶۲- ۶۳). احمد اشرف نیز این دیدگاه‌ها را در سه روایت ملت‌پرستانه، مدرن و پست‌مدرن و تاریخ‌نگر تقسیم کرده است (اشرف، ۱۴۰۰: ۲۵-

1. Personal Identity
2. Social Identity
3. National Identity

۳۷). همچنین از نگاه عبدالرضا نواصری می‌توان دیدگاه‌های هویتی را به سه رویکرد جوهرگرا (ذات‌گرا)، گفتمانی و برساخت‌گرا دسته‌بندی نمود (نواصری، ۱۳۹۹: ۱۸- ۱۹).

به طور کلی در تعریف هویت، دو مفهوم «تشابه» و «تفاوت» اهمیتی فراوان دارند. وجود تشابه و اشتراکات گوناگون در میان افراد یک سرزمین از آنها ملتی واحد می‌سازد، اما تفاوت‌ها موجب تمایز آن ملت از ملت‌های دیگر می‌شود. بنابراین منظور از مؤلفه‌های هویتی در این تحقیق، مؤلفه‌هایی است که ملت و سرزمین ایران را از سایر ملت‌ها و سرزمین‌ها متمایز می‌کند. برخی از این مؤلفه‌ها (مانند کشور و زبان ملی) مربوط به هویت ملی هستند که در عصر کنونی پدید آمده و تعریف شده‌اند. اما برخی دیگر، مؤلفه‌هایی هستند که ریشه در تاریخ این سرزمین داشته‌اند و با وجود انواع تغییرات و دگرگونی‌ها همچنان به عنوان بخشی از ویژگی‌های تمایزبخش مردم و سرزمین ایران به شمار می‌روند (مانند تاریخ و فرهنگ‌های قومی و محلی، زبان فارسی، دین و...). با توجه به تفاوت دیدگاه‌ها دربارهٔ مؤلفه‌های هویت ایرانی و نیز برای پرهیز از سوگیری نسبت به این مؤلفه‌ها، نویسنده همهٔ مؤلفه‌هایی را که اندیشمندان به عنوان مؤلفه‌های هویت‌بخش مطرح کرده‌اند، در قالب مجموعه‌ای از مؤلفه‌های هویت ایرانی در نظر گرفته است تا با دیدی باز و غیر سوگیرانه به پیگیری آنها در اثر بپردازد. به طور کلی مهم‌ترین مؤلفه‌های هویت ایرانی در این تحقیق عبارتند از: «سرزمین ایران، فرهنگ، زبان، تاریخ، دین و مذهب».

دربارهٔ نویسنده

محسن حسام، متولد سال ۱۳۲۷ در شهر رشت است. او از جوانی داستان می‌نوشت و در دوران مهاجرت نیز با نشریه‌های مختلف فرهنگی همچون سایبان، کتاب جمعه‌ها، آفتاب، مکث، آرش، افسانه و باران همکاری داشت. نخستین رمان این نویسنده به نام «مهربانی و شیرین» در سال ۱۳۵۲ منتشر شده است. از دیگر آثار این نویسنده می‌توان به «کوچه شامپیونه» (مجموعه داستان)، «پشت پرچین» (مجموعه داستان، ۱۳۵۳)، «پرنده در باد» (داستان بلند، ۱۳۵۵)، «ملاقاتی‌ها» (مجموعه داستان، ۱۳۵۹)، «قلعه‌نشینان» (داستان بلند، ۱۳۵۹)، «ماهی در تور» (پنج قصه برای کودکان، ۱۳۵۹)، «پرنده‌های کوچک بال‌طلایی من زیر

چادر مادربزرگ» (داستان بلند، ۱۳۶۷)، «قناری شاعر» (قصه برای نوجوانان، ۱۳۶۹) و «تبعیدی‌ها» (رمان، ۱۳۷۴) اشاره کرد.

داستان بلند «پرنده در باد» در سال ۱۳۵۵ منتشر شده و موضوع و مضمون اصلی آن تقابل مشروطه‌خواهان و جنگلی‌ها با استعمار قزاق‌ها و ایادی آنها در شمال ایران (رشت) است. در تحلیل این داستان می‌توان جنبه‌های تحلیلی گوناگونی را مدنظر قرار داد؛ از آن جمله تحلیل فرمی، تحلیل تکنیکی و تحلیل محتوایی اثر. با این حال این مقاله به دلیل برجسته بودن ویژگی‌های بومی‌گرایی در اثر، به تحلیل محتوای آن از منظر بومی‌گرایی خواهد پرداخت.

خلاصهٔ داستان

داستان دربارهٔ گم شدن ناگهانی شخصیت عموجان، عموی راوی (عباس) در زمان اشغال شهرهای شمالی ایران به دست قزاق‌هاست. خانوادهٔ عباس (پدر، مادر، خواهر و مادربزرگش) در نبود عموجان سخت بی‌تابی می‌کنند و به دنبالش می‌گردند. نشانه‌ها به مشروطه‌خواه بودن عموجان و فعالیت‌های سیاسی او ضد قزاق‌ها اشاره دارند و همزمان خانواده، نگران اسارت یا شهادت او به دست قزاق‌هاست. در ادامهٔ داستان، راوی در صحنه‌ها و گفت‌وگوهای گوناگون به روایت رفتار و اعمال خشونت‌آمیز قزاق‌ها با مشروطه‌خواهان و جنگلی‌ها می‌پردازد و رفته‌رفته به آگاهی و بلوغ فکری می‌رسد؛ چنان‌که برخلاف ابتدای کتاب که نوجوانی کم‌تجربه، بی‌اطلاع و بی‌انگیزه بود، در پایان کتاب به چیستی و چرایی حضور قزاق‌ها پی می‌برد و مصمم و پرانگیزه تصمیم به مبارزه با آنها می‌گیرد.

تحلیل مؤلفه‌های بومی‌گرایی در داستان «پرنده در باد»[1]

زبان

به طور کلی زبان در این کتاب در دو سطح فارسی و گیلکی مورد توجه نویسنده بوده است که البته سهم زبان فارسی نسبت به زبان گیلکی بسیار چشمگیرتر است. مهم‌ترین روش برجسته‌سازی زبان در این داستان، پرداختن به جنبه‌های مختلف زبانی و برجسته‌سازی آنها در متن بوده است که در ادامه به تحلیل آنها می‌پردازیم.

واژه‌ها و فعل‌های فارسی: با بررسی تعداد مشخصی از سطرها[۲] مشخص شد که تعداد واژگان فارسی متن بسیار بیشتر از واژگان بیگانه است. میانگین درصد واژه‌های فارسی ۸۵.۷ درصد است که بیانگر دغدغهٔ فکری و توجه ویژهٔ نویسنده به پاسداشت واژگان فارسی و پیراستن آن است. هرچند هدف نویسنده، سره‌نویسی نبوده است، باید توجه داشت که تکیه به زبان فارسی و کاربست سنجیده و بیشینه از واژگان آن موجب جلوگیری از «ورود واژگان بیگانه به ساختار آوایی و برهم زدن آهنگ زبان فارسی» (ر.ک: کزازی، ۱۳۹۳) و نیز تقویت هویت ملی می‌گردد. تعدد و گستردگی واژه‌های فارسی، مهم‌ترین روش برجسته‌سازی آنها در متن بوده است که در جدول زیر نمایش داده شده است.

جدول ۱- درصد خلوص واژه‌های فارسی در کتاب «پرنده در باد»

شماره صفحه	۷	۱۷	۲۷	۳۷	۴۷	۵۷	۶۷	۷۷	درصد میانگین
درصد واژگان فارسی	۸۵.۹	۸۵.۱	۸۳.۶	۸۷.۵	۸۵.۲	۸۲	۸۲.۸	۹۳.۸	۸۵.۷
درصد واژگان بیگانه	۱۴.۱	۱۴.۹	۱۶.۴	۱۲.۵	۱۴.۸	۱۸	۱۷.۲	۶.۲	۱۴.۳

فعل‌های بسیط، بخشی از واژگان زبان فارسی هستند که «از یک ماده حاصل شده‌اند، یعنی دارای اجزایی نیستند که بتوان آنها را جدا کرد و در ترکیب با جزئی دیگر به کار برد» (ناتل خانلری، ۱۳۶۵، ج۲: ۱۱۶). به بیان دیگر، فعل‌هایی یک‌کلمه‌ای هستند که می‌توان از ریشهٔ آنها (بن مضارع)، واژه‌های متنوع دیگری ساخت. فعل‌های بسیط، بخش مهمی از واژگان فارسی سره هستند که کاربرد آنها می‌تواند در تقویت زبان فارسی به عنوان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های بومی‌گرایی کارساز باشد؛ زیرا به‌کارگیری این دسته از فعل‌ها به نوعی تأکید بر پاسداشت و نگاهداشت واژگان ریشه‌دار زبان فارسی است. اغلب فعل‌های بسیطِ به‌کاررفته در این داستان، همان فعل‌های رایج امروزی هستند؛ اما تعدادی از آنها به دلیل رسمی بودن، در گفتار و نوشتار امروزی و به‌ویژه داستان‌نویسی، کاربرد کمتری دارند. نویسنده با استفادهٔ گسترده از فعل‌های بسیط رایج در کنار فعل‌های بسیط کم‌کاربرد کوشیده است تا به شکلی عملی، اهمیت و کارآیی این فعل‌ها را یادآوری و کاربست آنها را احیا نماید.

داریوش آشوری در کتاب «بازاندیشی زبان فارسی»، فلج شدن فعل‌های فارسی و ساخت فعل‌های ترکیبی زشت و دست‌وپاگیر را از مهم‌ترین آسیب‌های فراموش کردن و به کار نبستن فعل‌های بسیط و تبعید آنها به زبان ادبی و شاعرانه دانسته، احیای دوبارهٔ آنها را بازگشت به مایهٔ اصلی زبان فارسی تعبیر نموده است (آشوری، ۱۴۰۰: ۳۳ و ۴۶). به هر رو مهم‌ترین روش برجسته‌سازی این فعل‌ها، تعدد، گستردگی و تکرار برخی از آنها در متن بوده است.

فعل‌های بسیط: پیچیدن، افتادن، کشیدن، رفتن، لرزاندن، ایستادن، خوردن، گفتن، شنیدن، تپیدن، زدن، نمودن، افشاندن، آشفتن، نهادن، ستردن، نگریستن، برخاستن، گشودن، آویختن و... .

«بعد انگار رفت تو فکر و ما صورتش را دیدیم، شبیه مجسمهٔ مومی می‌نمود» (حسام، ۱۳۵۵: ۲۱).

«کلاه از سرش برداشتیم و با دستمال سر و رویش را پاک کردیم و پیش رویش بشقابی برنج نهادیم» (همان: ۵۱).

اصطلاحات و گفتار عامیانه: اصطلاحات در بردارندهٔ واژه‌ها و عبارت‌هایی است که دارای معنایی خاص (در یک حوزه) یا معنای مجازی رایج هستند (ر.ک: دهخدا، ۱۳۹۲). عمدهٔ اصطلاحات این داستان، اصطلاحات عامیانهٔ فارسی هستند که در گفتار و نوشتار امروزی به کار گرفته می‌شوند. تعداد این اصطلاحات در متن چندان زیاد نیست، اما به‌کارگیری همین تعداد در کنار گفت‌وگوی شفاهی شخصیت‌ها (دیالوگ‌ها) را می‌توان نشانهٔ اهمیت نسبی زبان عامیانه برای نویسنده دانست. در واقع اصطلاحات عامیانه و زبان شفاهی، بخشی از فرهنگ عمومی هستند که کاربست آنها می‌تواند در غنی و جذاب شدن زبان فارسی مؤثر باشند. اهمیت زبان روزمره و اصطلاحات عامیانه چنان است که برخی زبان‌پژوهان آن را یکی از معیارهای درستی و تأیید کاربرد واژگان فارسی معرفی کرده‌اند (نجفی، ۱۳۷۸: پیشگفتار). برخی نیز جدایی زبان گفتار و نوشتار را بزرگ‌ترین گرفتاری نثر فارسی دانسته‌اند.

اصطلاحات عامیانه: گوش تیز کردن، سایه را با تیر زدن، به پر و پای کسی پیچیدن، از کوره به در رفتن، در جریان بودن، اسیر و عبیر شدن، آب کردن، تو دایره ریختن و... (حسام، ۱۳۵۵: ۱۸، ۲۰، ۲۹، ۳۳، ۳۴، ۴۱ و ۴۱).

«جوری به پر و پای این و آن می‌پیچید که دست آخر، همه را از کوره به در می‌کرد» (حسام، ۱۳۵۵: ۲۰).

واژه‌های محلی: به‌کارگیری برخی واژه‌های گیلکی در این داستان نشان‌دهندهٔ اهمیت این واژگان برای نویسندهٔ اثر در راستای باورپذیر کردن محیط بومی داستان بوده است. افزون بر این، پاداشت زبان گیلگی و معرفی آن به مخاطب را می‌توان از دیگر کارکردهای بالفعل این واژه‌ها دانست؛ همچنان که که محمدعلی جمال‌زاده در مقدمهٔ کتاب «یکی بود یکی نبود» (۱۴۰۰)، یکی از مهم‌ترین فواید نوشتن داستان و حکایت را آشنایی و آگاه شدن طبقات مختلف اجتماع از احوال و زندگی هم دانسته است. از دیگر سو کنار هم آوردن این واژه‌ها در کنار واژگان فارسی، بیانگر عدم تعارض کاربرد همزمان زبان فارسی و گیلکی و توانایی و ظرفیت زبان فارسی در پذیرش واژگان بومی دیگر برای تقویت خود است. با وجود تعداد اندک این واژه‌ها در متن، نویسنده کوشیده است تا با گنجاندن آنها در میان توصیف‌ها و هم‌نشین کردن آنها با سایر عناصر بومی (هم‌آیی) و نیز اختصاص دادن بخش پایانی کتاب (پی‌نوشت) به ترجمهٔ فارسی آنها، به شکل درخوری این واژه‌ها را در متن و در چشم مخاطب برجسته سازد.

واژه‌های محلی: کتله، کرت‌خاله، چموش، چوخا (چوقا)، کتل، چاخچور (چاقچور)، کته، مشربه، چانچو، گمج، چپر، پاتاوه، گمج‌دانه، چاروادار، دوشاب، دامنه، چل طاس و تبجه.

«گمج پر باقلا را از رو کوره آتش برداشتیم و آوردیم کنار سفره نهادیم و گمج‌دانه را زیرش. بعد ماهی شور را، و رفتیم سر چاه، سطل را برداشتیم و با کرت‌خاله آب از چاه کشیدیم و تو مشربه ریختیم» (همان: ۵۰- ۵۱).

فرهنگ

مؤلفهٔ فرهنگ در این کتاب در دو سطح مادی و غیر مادی مورد توجه نویسنده بوده است که عمدتاً از طریق پرداختن به جنبه‌های گوناگون فرهنگی و تأکید بر آنها برجسته شده است. در ادامه به تحلیل و بررسی مهم‌ترین این جنبه‌ها می‌پردازیم.

نمودهای مادی فرهنگ

لباس و پوشش: پوشش زنان و مردان، یکی از نمودهای فرهنگی برجسته در این داستان بوده است. برخی از این پوشش‌ها مانند چموش و چوخا مخصوص همان منطقه

و محلی هستند؛ اما برخی دیگر، پوشش‌های رایج و عمومی‌ای هستند که معمولاً در سایر نقاط ایران نیز استفاده می‌شوند. به هر رو معرفی پوشش مردم منطقه، هماهنگی آن با محیط و نیز باورپذیر کردن داستان، از مهم‌ترین کارکردهای این نمودهاست. تنوع نسبی پوشش‌ها، تکرار نام برخی از آنها و هم‌آیی آنها با سایر نمودهای محلی را می‌توان مهم‌ترین روش برجسته‌سازی این نمودها در متن دانست.

- لباس و پوشش محلی/ عمومی (زنان): کتله، لچک/ چادر، چاقچور، روبنده، چارقد و... .

- لباس و پوشش محلی/ عمومی (مردان): چموش، چوخا، پاتاوه، گالش، سرداری ماهوت و.../ قبا، شولا، عرقچین، عبا و... .

«خانم‌جان می‌گفت کتله به پا نکنید، پابرهنه راه بروید، اجنبی‌ها پشت در گوش ایستاده‌اند» (حسام، ۱۳۵۵: ۸).

«با آن چموش «پاتاوه» یی شلوار تنگ پشمی که به دور مچ پاها دکمه می‌خورد، «چوقا» نیم‌تنه، گیسوان بلند و ریش‌های انبوه...» (همان: ۴۶).

اجزا و وسایل خانه، محیط و مظاهر زندگی: اشاره به جنس، پوشش، اجزا و وسایل خانه و محیط زندگی از دیگر مواردی است که در شناساندن ویژگی‌های فرهنگی و محیطی منطقه تأثیرگذار بوده‌اند. زمین سنگفرش، بام‌های سفالی، خانه‌های کاهگلی، اجزای چوبی خانه (تیر و ستون) و برخی وسایل زندگی (کتله، کرت‌خاله، قاشق چوبی، مشربه، چانچو و...) از مهم‌ترین نمودهایی است که بیش از همه از طریق تکرار، تنوع نسبی و هم‌آیی در متن برجسته شده‌اند.

«پشت بازارچه نزدیک پل عراق، تو آن مدرسهٔ قدیمی که چینه‌های دیوارش همه فرو ریخته بود و درهای چوبی پنجره‌هایش را انگار موریانه خورده بود و حوض نشسته میان سنگفرش حیاطش پر از زباله بود. باران که می‌آمد از بندبند سفال‌هایش آب نشد می‌کرد به سقف کاهگلی و چکه می‌کرد رو سر بچه‌ها» (همان: ۴۲).

خوراکی‌ها و مواد غذایی از دیگر نمودهایی است که با وجود برجسته نبودن در متن، تاحدی در شناساندن ویژگی‌های فرهنگی و بومی مؤثر بوده‌اند. برخی خوراکی‌ها مانند شله‌زرد و شامی جزء خوراکی‌های ایرانی است؛ اما برخی از آنها (کته، ماهی‌شور، برنج،

باقلا، دوشاب و...) با وجود کارکرد عمومی، به مواد غذایی و خوراکی‌های پرکاربرد منطقهٔ شمال اشاره دارند.

«گمج پر باقلا را از رو کوره آتش برداشتیم و آوردیم کنار سفره نهادیم و گمج‌دانه را زیرش. بعد ماهی‌شور را...» (حسام، ۱۳۵۵: ۵۰).

نمودهای غیر مادی فرهنگ

قصه: از نمودهای فرهنگی این کتاب می‌توان به کاربرد قصهٔ محلی درون متن اشاره کرد. با این حال قصهٔ «دیو و پری و مرد جوان دلیر» تنها قصهٔ کتاب است که با موضوع و مضمون داستان گره خورده است. در این قصه، شخصیت پری به دست دیو اسیر و به سیاهچال انداخته می‌شود و جوان دلیر برای نجات دادن او به مبارزهٔ با دیو می‌رود و در نهایت با کشتن او، پری را آزاد می‌کند. مهم‌ترین کارکرد این قصه، تشبیه و این‌همانی کردن شخصیت‌های داستان با شخصیت‌های قصه است؛ چنان‌که راوی بارها در متن به این قصه اشاره کرده و همزمان به دنبال تشبیه کردن قزاق‌ها به دیو و نیز تشبیه کردن خود و عموجان به شخصیت جوان دلیر بوده است. مهم‌ترین روش برجسته‌سازی این قصه در متن، توصیف قصه، اشاره‌های هر از گاه به آن (تلمیح) و همسان‌انگاری برخی شخصیت‌های قصه با شخصیت‌های داستانی بوده است. نیاز به یادآوری است که راوی، اشارهٔ بسیار کوتاهی نیز به نام «رستم» و «رخش» (نام‌های خاص) کرده است که این اشاره، کارکردی مشابه قصهٔ پیشین دارد (همان: ۵۵).

«... و برای ما قصه بگوید، قصهٔ دیو و پری و جوان دلیر را و ما انگار می‌کردیم که عموجان همان جوان دلیر است که روزی سوار بر اسب سفید به خانه باز خواهد گشت» (همان: ۵۳).

«می‌خزیدم و می‌رفتم و می‌انگاشتم، منم جوان دلیر، سفید، پروزن، سنگین، برفپوش، سوار بر اسبی سپید به جنگ دیو می‌روم...» (همان: ۸۰).

باورها و اعتقادات: هرچند نمودهای این بخش چندان در متن برجسته نشده است، با بررسی یکایک آنها می‌توان دریافت که اغلب آنها گرایشی دینی و مذهبی دارند و فقط مختص مردم شمال نیستند؛ بلکه در سایر مناطق ایران نیز کاربرد دارند. از این نظر داستان نقشی چندانی در معرفی باورهای مردم منطقه نداشته و بیشتر به باورهای

عمومی پرداخته است. از آنجا که اعتقادات دینی و مذهبی نیز بخشی از فرهنگ هستند، نمودهای مختص آنها در بخش مؤلفهٔ دین بررسی شده و از تکرار آنها در این بخش خودداری شده است.

باورها و اعتقاداتی مانند: عاقبت نداشتن دزدی، نجس بودن سگ، حاجت گرفتن از امامزاده، تعبیر خواب، عالم غیب، رخ دادن اتفاق ناگوار بعد از سیاه شدن آسمان (حسام، ۱۳۵۵: ۳۳، ۳۷، ۴۳، ۴۴ و ۵۷).

«ننه موتی اول نمی‌گذاشت که توله را تو بیاوریم. می‌گفت حیوان نجس است» (همان: ۳۷).

آداب و رسوم: از جنبه‌هایی است که در این کتاب به طور نسبی مورد توجه نویسنده بوده است. با بررسی تک‌تک نمودها می‌توان دریافت که اغلب آنها بسان نمودهای قبلی (باورها) از یکسو گرایشی دینی و مذهبی دارند و از سوی دیگر فقط مختص مردم شمال نیستند، بلکه در سایر مناطق ایران نیز کارآیی دارند. از این نظر داستان نقشی چندانی در معرفی آداب و رسوم مردم منطقه نداشته و بیشتر به آداب و رسوم رایج و عمومی توجه داشته است.

آداب و رسومی مانند: نذر سفرهٔ قاسم، بستن شال سیاه به نشانهٔ عزا، نوحه‌خوانی، عزاداری برای ائمه با سینه‌زنی و سنج و طبل و شیپور، حاجت گرفتن از امامزاده، دادن غذا به چاوش به ازای خاک تربت، تعزیه‌خوانی، فوت کردن در هوا پس از دعا، گفتن بسم‌الله به هنگام اتفاق ناگوار، گِل زدن به سر و روی و ریختن خاک بر سر و هلهله کشیدن و چنگ زدن به مو در عزاداری (همان: ۱۸، ۲۴، ۴۳، ۵۴، ۵۶ و ۶۰).

«چاوشی غریب دیدیم که نوحهٔ عباس می‌خواند و خاک تربت تو خورجین داشت. کاسه‌ای برنجش دادیم، مشتی خاک تو دستمان ریخت» (همان: ۵۴).

دین و مذهب

برخی از اندیشمندان مانند شریعتی، مطهری، نصر و... دین اسلام و به‌ویژه مذهب شیعه را به عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی هویت ایرانی مطرح کرده‌اند (ر.ک: بروجردی، ۱۳۹۶ و نواصری، ۱۳۹۹). در این داستان، این مؤلفه در دو سطح دین اسلام و مذهب شیعه

مورد توجه نویسنده بوده است که از طریق پرداختن به جنبه‌های مختلف این مؤلفه و تأکید بر آنها در متن برجسته شده است.

شخصیت‌ها و رخدادهای دینی و مذهبی: نام بردن از شخصیت‌های دینی و مذهبی مانند امام حسین و حضرت عباس و اشارهٔ کلی به ائمهٔ اطهار و اهل بیت از جنبه‌های دینی و مذهبی مهم تأکیدشده در داستان است که بیانگر الگوبرداری شخصیت‌های داستانی از آنهاست. این شخصیت‌ها از طریق تکرار نام و پیوند با رخداد کربلا و سایر رخدادهای داستانی (هم‌آیی یا تناسب معنایی) در متن برجسته شده‌اند. در واقع رخداد کربلا، مهم‌ترین رخداد مذهبی داستان است که از طریق تکرار و توصیف برجسته شده است. این رخداد در پیوند با دیگر رخدادها و شخصیت‌های داستانی، معناهایی را در متن تولید کرده است که مهم‌ترین آنها عبارت است از: مظلومیت و ظلم‌ستیزی شخصیت‌های داستانی و مذهبی، تشابه شخصیت‌های داستانی با شخصیت‌های مذهبی و خشونت فراوان دشمنان.

> «بعد بیتی خوانده بود و گویا از حسین و صحاری آتش گفته بود، از خیمه‌های سوخته، خنجر برهنه و تیرهای آغشته به سم گفته بود. از جان‌های نازنین، شط خون و اسیری و عبیری اهل بیت گفته بود» (حسام، ۱۳۵۵: ۲۴).

فرایض دینی: به جز شخصیت‌های مذهبی می‌توان به فرایضی همچون وضو گرفتن، نماز خواندن، دعا کردن و مسجد رفتن اشاره کرد که از طریق تکرار در متن برجسته‌سازی شده‌اند. اعتقاد عملی شخصیت‌های داستانی به دین اسلام، مهم‌ترین معنای یافت‌شده از این فرایض است.

> «ننه موتی رو پاگرد بود و وضو می‌گرفت» (همان: ۲۸).

اصطلاحات و عبارت‌های دینی و مذهبی: در بردارندهٔ واژه‌ها، عبارت‌ها و تکیه‌کلام‌هایی است که به دین و یا باورهای دینی و مذهبی اشاره یا ارجاع کرده‌اند. تنوع اصطلاح‌ها و عبارت‌ها و تکرار برخی از آنها، مهم‌ترین روش برجسته‌سازی این نمودها در متن بوده است که بیش از همه بیانگر حضور و کارکرد آنها در زندگی و گفتار روزمرهٔ افراد جامعه و شخصیت‌های داستانی و نیز اعتقاد آنها به آموزه‌های دین اسلام و مذهب شیعه است.

اصطلاحات دینی مانند: نجس، باطل، شریعت، عالم غیب و... (حسام، ۱۳۵۵: ۳۷، ۳۸، ۴۲ و ۴۴).

«می‌گفت این حیوان نجس است و اتاق را نجس می‌کند، آنوقت نمازش باطل خواهد شد» (همان: ۳۸).

عبارت‌های دینی و مذهبی مانند: واحسینا، خدایا، خدابیامرز، ان‌شاءالله، ماشاءالله، بسم‌الله، لااله‌الاالله (همان: ۱۰، ۲۱، ۳۱، ۳۹، ۵۸ و ۷۴).

«خانم‌جان گفت: اینکه خواب خوبی بود، خیر باشه انشاالله» (همان: ۴۴).

سایر جنبه‌های دینی و مذهبی: اشاره به برخی وسایل، مکان‌ها، نمادها، اجزای معماری اسلامی و آداب و رسوم مذهبی از دیگر نمودهایی است که به طور مستقیم یا غیر مستقیم به جنبه‌هایی از مظاهر دین اسلام و مذهب شیعه اشاره یا ارجاع داشته‌اند. تعدد (تنوع) و هم‌آیی برخی از این عناصر در کنار هم، مهم‌ترین روش برجسته‌سازی آنها در متن بوده است. مهم‌ترین نمودهای این جنبه‌های دینی و مذهبی عبارتند از:

- اماکن اسلامی و اجزای معماری مانند: مسجد، تکیه، گنبد و مناره.

«و گاه در میان راه، رجاله‌ها را می‌دید که... با نوک عصا، جایی را، گنبدی را، مناره‌ای را، طاقنمایی را نشانشان می‌دهند» (همان: ۱۰).

- اشیای دینی و مذهبی مانند: تسبیح، سجاده، چادر نماز، انگشتر عقیق، سنج و طبل و شیپور.

«عبا را رو سر می‌کشیدند، شال کمر را محکم می‌بستند، دانه‌های تسبیح از سر انگشتانشان می‌لغزید و زیر لب دعایی زمزمه می‌کردند» (همان: ۱۱).

- نمادهای مذهبی مانند: شمایل، کتل و بیرق، ضریح، سینه‌زنی، نوحه‌خوانی، خاک تربت و تعزیه.

«گویا روز عاشورا بود. دسته‌ها هم تو فلکه بودند با علم و کتل و بیرق» (همان: ۲۴).

تاریخ

هرچند تاریخ چاپ کتاب سال ۱۳۵۵ ه.ش است، داستان و رخدادهایش مربوط به

دورهٔ حضور قزاق‌ها در ایران است. در این داستان که به بازنمایی بخشی از تاریخ معاصر ایران پرداخته، مؤلفهٔ تاریخ تنها از طریق برجسته‌سازی رخدادهای تاریخی برجسته شده است؛ اما اهمیت این رخدادها به حدی بوده که اغلب صفحه‌های کتاب به آنها اختصاص یافته است. در تأیید اهمیت تاریخ همین بس که برخی مانند داریوش مسکوب، حمید احمدی، ریچارد کاتم[1] و... از آن به مثابه یکی از مؤلفه‌های اصلی هویت ایرانی یاد کرده‌اند (پروین، ۱۳۹۳: ۱۷۴- ۱۷۵).

به هر رو رخدادهای تاریخی این داستان را می‌توان به سه بخش محلی، ملی و مذهبی دسته‌بندی کرد. مهم‌ترین این رخدادها عبارتند از: اشغال شهرهای شمالی ایران به دست قزاق‌ها، جنبش مشروطه، رفتار خشونت‌آمیز قزاق‌ها با مشروطه‌خواهان، قیام جنگلی‌ها، قحطی بزرگ ایران و رخداد کربلا. این رخدادها همگی از طریق توصیف و تکرار صحنه‌های مربوط به آنها در متن برجسته شده‌اند. با بررسی یکایک این رخدادها، معناهای یافت‌شده از آنها را می‌توان چنین عنوان نمود: اشغالگر بودن قزاق‌ها، رفتار خشونت‌آمیز قزاق‌ها با مشروطه‌خواهان و جنگلی‌ها، جنبه‌ها و پیامدهای حضور قزاق‌ها در ایران (ترس، خفقان، نبود آرامش، امنیت و آزادی)، حقانیت جنگلی‌ها و مشروطه‌خواهان و مبارزهٔ آنها با قزاق‌ها، چهره و پوشش خاص جنگلی‌ها، مظلومیت و ظلم‌ستیزی شخصیت‌های داستانی و مذهبی و خشونت فراوان دشمنان آنها، اعتقاد و تدیّن شخصیت‌های داستانی، کمبود و قحطی شدید مواد غذایی و پیامدهای ناشی از آن (دزدی، گدایی، خودکشی و...)، تشبیه و این‌همانی کردن شخصیت‌ها و رخدادهای داستان با شخصیت‌های مذهبی و رخداد کربلا و در نهایت الگوبرداری شخصیت‌های داستانی از ائمه و ادامهٔ راه آنها.

> «ما نمی‌دانستیم عموجان هم مشروطه‌چی بوده است. و اصلاً نمی‌دانستیم که مشروطه‌چی چه کسی است. اما می‌شنیدیم که دولت مدام قشون می‌فرستد، می‌شنیدیم که آنها کارهای عجیبی می‌کنند. حالا چه کارهایی، کسی نمی‌دانست» (حسام، ۱۳۵۵: ۱۹).

سرزمین

مکان و خاستگاه اقلیمی را می‌توان یکی از عوامل اصلی ایجاد تمایز سبکی، تفاوت

1. Richard Cottam

در تکنیک‌های هنری و جهان‌نگری نویسنده دانست (شیری، ۱۳۸۷: ۱۴). داستان این کتاب در شهر رشت (محل تولد نویسنده) اتفاق افتاده است؛ شهری در شمال ایران که از نظر محیط و طبیعت بومی با دیگر اقلیم‌های ایران متفاوت است. مهم‌ترین روشی که نویسنده برای معرفی و برجسته‌سازی مکان و محیط داستان به کار گرفته، نام بردن از اماکن محلی، اشاره به شرایط اقلیمی و برخی عناصر بومی است که همگی به اقلیم سرسبز و شرایط آب و هوایی خاص شمال اشاره دارند؛ عناصری همچون «مه، باران، باغ، باغچه، ابر، آسمان ابری، حصیر، درخت، برنج و...» که از طریق تنوّع و تکرار خود در کل داستان برجسته شده‌اند.

افزون بر این آوردن نام برخی شهرها، محله‌ها و مکان‌های محلی نیز در برجسته‌سازی مکان و محیط داستان مؤثر بوده است. این روش ساده‌ترین روش برای معرفی مکان یک داستان است؛ زیرا با این کار، ذهن مخاطب به شکل خودکار به یادآوری و بازسازی ویژگی‌های آن مکان خاص اقدام خواهد کرد. بسیاری از مکان‌های یادشده در این داستان مربوط به شهر رشت و پیرامون آن است که نویسنده کوشیده با نام بردن از آنها، محیط داستان را برای مخاطب جذاب و باورپذیر کند. تنوع مکان‌های محلی و تکرار نام برخی از آنها، مهم‌ترین روش برجسته‌سازی آنها در متن بوده است. با این‌حال هم‌آیی این نام‌ها در کنار سایر عناصر بومی موجب افزایش باورپذیری داستان شده است.

اماکن محلی مانند: قبرستان مدیریه، خواهر امام، خمام، پل عراق، باغ الەوردی، محله قرق کارگذار، سنگر، شاقاجی، تسیه، لولمان، گوراب، عینک و پسیخان.

«همه‌جا رفته‌ام، از «لولمان» و «خمام» بگیر تا «لچه گوراب» و «عینک» و «پسیخان» همه‌جا سر زده‌ام» (حسام، ۱۳۵۵: ۳۱).

در این داستان، عبارت‌های کوتاهِ وصفی نسبتاً پرتکراری وجود دارد که توصیف‌کنندهٔ شرایط آب و هوایی و اقلیمی هستند. «سردی و برودت هوا، مرطوب و خیس بودن محیط، غبارآلود بودن هوا، سرسبزی منطقه و گرفتگی آسمان» از رایج‌ترین معناهایی هستند که این عبارت‌ها در داستان تولید می‌کنند. ویژگی مهم دیگر این عبارت‌ها، داشتن معنای ضمنی است، به طوری که افزون بر نشان دادن شرایط محیطی

و اقلیمی، بیانگر حال‌وهوای حاکم بر رمان نیز هستند؛ چنان‌که مفاهیم تکرارشونده‌ای همچون «سوز و سرمای هوا، گرفتگی آسمان و غبارآلود بودن فضا» در واقع به شکلی هنری به فضای ترس‌آلود و خفقان‌آور داستان اشاره دارند. این عبارت‌ها به شکلی پویا با رخدادها و حال‌وهوای خاص رمان هماهنگ شده و تأثیر آنها را بیشتر کرده است. در همین راستا می‌توان جمله‌های توصیفی متعددی را در داستان یافت که آنها نیز به منظور هماهنگی عناصر طبیعی با رخدادهای داستان و اشارهٔ ضمنی به فضای خشونت‌بار، ترس‌آلود و خفقان‌آور داستان به کار رفته‌اند. نیاز به یادآوری است که به جز روش‌های یادشده، هم‌آیی برخی عناصر طبیعی و بومی نیز در برجسته‌سازی مکان و محیط بومی (به مثابه مؤلفه‌ای از هویت محلی) تاثیرگذار بوده است. به طور کلی طبیعت خاص بومی، شرایط اقلیمی، خاطرهٔ تاریخی مردم نسبت به قیام جنگل، قرق اجباری و استعماری منطقه به وسیلهٔ قزاق‌های روسی، بخشی از عوامل مؤثر در شکل‌گیری داستان‌های اقلیم شمال هستند (شیری، ۱۳۸۷: ۴۴).

«قزاق‌ها همه‌جا بودند، بر سنگفرش لیز تازه‌باران‌خوردهٔ خیابان‌ها، پیچیده لای غبار مه می‌رفتند» (حسام، ۱۳۵۵: ۷).

«... زانوها را تو بغل گرفتیم و در سکوت به حوض و درخت و باغچه و به سفال‌ها و آسمان که سیاه‌روی‌تر از همیشه بود، نگاه کردیم» (همان: ۵۸).

«تاریکی همچنان ما را احاطه کرده بود. رعد می‌رمید و برق تیغه‌های رخشانش را ه پشت شب می‌کشید» (همان: ۶۸).

بیگانه (مؤلفه‌های بیگانه‌محور)

طبق تعریف، زمانی می‌توان به تعریف ویژگی‌های بومی‌گرایانهٔ یک اثر پرداخت که افزون بر ویژگی‌های بومی، ویژگی‌های بیگانه‌محور آن نیز نشان داده شود؛ زیرا «هویت همیشه در مقایسه و در نسبت با دیگری معنا پیدا می‌کند» (قنبری، ۱۳۹۳: مقدمه). به بیان دیگر «هر هویتی در تقابل با هویت‌های دیگر شکل می‌گیرد» (عظیمی، ۱۳۹۹: ۵۰). مؤلفه‌های بیگانه‌محور (استعماری) در این داستان عمدتاً از طریق پرداختن به جنبه‌هایی همچون کیستی بیگانه و اعمال و رفتار آن، جنبه‌ها و پیامدهای حضور یا

سلطهٔ بیگانه و چگونگی مقابله با آن و تأکید بر این موارد در متن برجسته شده است.

- **کیستی و اعمال و رفتار بیگانه:** اشاره به کیستی بیگانه از جمله نمودهای برجستهٔ داستان است که نویسنده از طریق آن، قزاق‌ها را به عنوان بیگانه و اشغالگر معرفی کرده است. قزاق به معنی «بی‌خانمان، حادثه‌جو و طغیانگر» (میرزایی، ۱۳۸۳: ۲۳) است و قزاقخانه «سازمانی بود که ناصرالدین شاه در سال ۱۲۹۶ ه.ق بعد از بازگشت سفر دوم فرنگ به تقلید از تنظیمات قزاق روس و تحت نظر صاحب‌منصبان و امرای روسی... ترتیب داد و بعدها تشکیلات آن توسعه یافت و از بریگارد (تیپ) به صورت دیویزیون (لشکر) درآمد» (همان: ۱۷). نیاز به یادآوری است که واژهٔ قزاق در ذهنیت عمومی مردم تداعی‌کنندهٔ سربازان همسایهٔ شمالی ایران بوده است. به هر رو مهم‌ترین روش برجسته‌سازی قزاق‌ها، تکرار پرشمار واژهٔ قزاق (اسم خاص) و پراکندگی گستردهٔ آن در متن بوده است. افزون بر این، صفت‌هایی همچون «اجنبی» و «موبور» با وجود تعداد اندک و برجسته نبودن، از نظر معنایی به شکلی آشکار و قاطع به بیگانه بودن قزاق‌ها در متن اشاره کرده‌اند.

«همه شب‌ها کوچه‌ها قرق بود. قزاق‌ها تو کوچه‌ها پر و پخش بودند» (حسام، ۱۳۵۵: ۷).

«خانم‌جان می‌گفت کتله به پا نکنید، پابرهنه راه بروید، اجنبی‌ها پشت در گوش ایستاده‌اند» (همان: ۸).

اعمال و رفتار خشونت‌آمیز قزاق‌ها از نمودهای مهم دیگری است که حجم درخور توجهی از داستان را در برمی‌گیرد. در واقع نویسنده با به تصویر کشیدن این اعمال و رفتار در پی نشان دادن چهره‌ای خشن، غیر انسانی و مهاجم از سوی قزاق‌ها بوده است. عمده روش برجسته‌سازی این اعمال و رفتار را می‌توان کاربست پرشمار افعال خشن (گردن زدن، کتک زدن، تیر زدن، دستگیر کردن، فحش دادن و...) و هم‌آیی برخی از آنها، تکرار و توصیف صحنه‌های خشن و نیز هم‌آیی برخی واژگان خشونت‌آمیز پیگیری نمود. افزون بر این شمار اندکی از واژگان نشان‌دار (مهاجم و دیو) با وجود برجسته نبودن در متن، به صفات و ویژگی‌های رفتاری قزاق‌ها اشاره داشته‌اند.

«پاهاش را به کند و زنجیر کشیده بودند، دستش را هم با طناب بسته

بودند، دو نفر بازویش را گرفته بود و آن یکی بالای سرش ایستاده بـود، قـداره در دست، با چشم‌های دریده و سبیل آویخته‌اش و می‌خندید» (حسام، ۱۳۵۵: ۲۴).

همچنین در این داستان به اداوتی مانند «توپ، کندوزنجیر، قداره، تفنـگ، تیـر، شـلاق و...» اشاره شده است که کارکرد آنها عمدتاً برای نشان دادن رفتـار و اعمـال خشـونت‌آمیـز قزاق‌ها (ایجاد رعب و وحشت، سرکوب و اشغال سرزمین و...) بوده اسـت. رایـج‌تـرین روش برای برجسته‌سازی این ادوات، تنوع، تکرار و هم‌آیی برخی از آنها بوده است (مثال قبلی).

– **حامیان و مزدوران بیگانه:** این افراد عموماً فرمانبردار قزاق‌ها هستند و منافع خـود را در همراهی با آنها می‌بینند؛ رفتار و صفاتی مشابه قزاق‌ها دارند و هم‌دست و یاریگر آنهـا در مقابله با مشروطه‌خواهان و جنگلی‌ها هستند. مهم‌ترین روش برجسته‌سازی مـزدوران در این داستان را می‌توان تنوع نام و پیشهٔ مزدوران (فراش، میرغضـب، گشـتی، داروغـه، رجاله، تفنگچـی و...) و تکـرار برخـی از آنهـا، کـاربرد فعـل‌هـای پرتکـرار و خشـن (بـه کندوزنجیر کشیدن، گردن زدن، کتک زدن، دستگیر کـردن، فحـش دادن و...)، تکـرار و توصیف صحنه‌های خشونت‌آمیز و هم‌آیـی برخـی واژگـان خشـونت‌بـار دانسـت. برخـی صفت‌ها و واژگان نشان‌دار مانند قلچماق، تفنگ به دست، دریده و... نیز با وجود برجسته نبودن، برخی ویژگی‌های ظاهری و رفتاری اشاره‌شده در بالا را تأیید می‌کننـد. بـه طـور کلی رفتار و اعمال این گروه را می‌توان بر محور اعمالی همچون تهدیـد کـردن، کشـتن، اسیر کردن، ایجاد رعب و وحشت و هم‌دستی و فرمانبرداری از قزاق‌ها دانست. مهم‌تـرین معناهای ایجادشده در این بخش را می‌توان در معرفی نام و پیشهٔ مزدوران و نشـان دادن رفتار خشونت‌بار آنها با مشروطه‌خواهان و جنگلی‌ها در هم‌دستی با قزاق‌ها خلاصه نمود.

«هرجا که نگاه می‌کردی، داروغه، فراش و قزاق می‌دیدی» (همان: ۴۵).

«از دور، ته بازارچه، داروغه‌ای دیدم که سـینه جلـو داده، دسـت‌هـا بـه پشت گره زده و با صورت پر باد می‌آمد، قداره‌ای هم پر شـالش بـود. دو تـا فراش قلچماق هم پشت سرش بودند» (همان: ۷۳).

– **جنبه‌ها و پیامدهای سلطهٔ بیگانه:** بخش مهمی از این داستان به معرفـی جنبـه‌هـا و پیامدهای حضور قزاق‌ها در شمال ایران می‌پردازد. مهم‌ترین این جنبـه‌هـا و پیامـدها را می‌توان اشغال سرزمین، از بین رفتن امنیـت و آزادی، ایجـاد تـرس و وحشـت عمـومی،

خفقان، اندوه، آشوب و قحطی مواد غذایی دانست که عمدتاً از طریق تکرار محتوا، تعدد و گستردگی صحنه‌ها، توصیف، هم‌آیی برخی جنبه‌ها و پیامدها و واژگان خشونت‌آمیز و همچنین فضاسازی‌ها و صحنه‌پردازی‌های خاص برجسته‌سازی شده‌اند.

«همه شب‌ها کوچه‌ها قرق بود، قزاق‌ها تو کوچه‌ها پر و پخش بودند... دیگر هیچ دستی کلون در را برنمی‌داشت. و هیچ سری از لای در سرک نمی‌کشید. خاموشی تو خانه‌ها می‌افتاد، انگار کسی تو خانه‌ها نفس نمی‌کشید. حتی سگ‌های ته کوچه خاکی و باغ الوردی و باغ توت خاموش بودند.» (حسام، ۱۳۵۵: ۷).

«صدای تیر اول از لای پنجرهٔ نظمیه برخاسته بود. بعد از آن قزاق‌ها اسب‌ها را به دل جمعیت زده بودند و نعره‌زنان شلاق بر کفل و گردهٔ اسب نواخته بودند و جمعیت را تارانده بودند... جمعیت را که پس راندند و پراکندند و تیر زدند و انداختند و زخمی کردند و گرفتند و بستند، آقادایی و دیگران هنوز تو باغچه بودند» (همان: ۲۵).

– **تقابل با بیگانه**: با توجه به داده‌های بخش‌های پیشین می‌توان روش تقابل با بیگانه را از طریق برجسته‌سازی فعالیت‌های سیاسی و عملی شخصیت‌های داستانی در متن (سخنرانی، تظاهرات، درگیری فیزیکی و مبارزهٔ مسلحانه) و تأکید نویسنده بر مؤلفه‌های هویت ایرانی (زبان، فرهنگ، دین، تاریخ و سرزمین) و نمودهای آنها پیگیری نمود که جزییات بیشتر آن را می‌توان در بخش‌های پیشین مشاهده کرد.

نتیجه‌گیری

با بررسی و تحلیل مؤلفه‌های بومی‌گرایی در متن مشخص شد که نویسنده در روند نگارش اثر، توجه ویژه‌ای به مؤلفه‌های هویت ایرانی همچون زبان، فرهنگ، دین، تاریخ، سرزمین و جنبه‌های استعماری و بیگانه‌محور داشته است. بر همین مبنا در مؤلفهٔ زبان به برجسته بودن واژه‌ها و فعل‌های فارسی، اصطلاحات و گفتار عامیانه و واژه‌های محلی اشاره گردید و مشخص شد که تعداد واژگان فارسی سره در متن بسیار بیشتر از واژگان بیگانه است.

در مؤلفهٔ فرهنگ به دو جنبهٔ مادی و غیر مادی فرهنگ اشاره شد و شاخص‌هایی همچون پوشش، خوراک، قصه، باورها و آداب و رسوم و... تحلیل شد. در مؤلفهٔ دین اشاره شد که شخصیت‌ها و رخدادهای دینی و مذهبی، فرایض دینی و نیز اصطلاحات دینی و مذهبی، برجستگی بیشتری نسبت به سایر جنبه‌ها دارند. در مؤلفهٔ تاریخ مشخص شد که رخدادهای تاریخی، مهم‌ترین و برجسته‌ترین جنبهٔ مؤلفهٔ تاریخ بوده است. همچنین در مؤلفهٔ سرزمین نشان دادیم که اماکن محلی، برجسته‌ترین نمود این مؤلفه بوده است. در مؤلفه‌های بیگانه‌محور نیز جنبه‌هایی همچون کیستی بیگانه، رفتار و اعمال بیگانه، اداوات جنگی بیگانه، مزدوران بیگانه، جنبه‌ها و پیامدهای سلطهٔ بیگانه و تقابل با بیگانه تحلیل شد و مشخص گردید که همگی آنها بر محور بیگانه (قزاق‌ها) شکل گرفته‌اند.

در مجموع نویسنده با تأکید و برجسته‌سازی مؤلفه‌های یادشده و نمودهای مربوط به آنها کوشیده است تا از یکسو بر مؤلفه‌های هویت ایرانی تأکید کند و از دیگر سو مؤلفه‌های بیگانه‌محور و جنبه‌های مربوط به آن را در متن برجسته سازد.

پی‌نوشت

۱. در روند تحلیل داستان، به دلیل محدود بودن حجم مقاله و فراوانی تعداد مثال‌ها، در هر بخش فقط به یک یا چند مثال بسنده شده است.

۲. در روش نمونه‌گیری واژه‌ها، پنج خط اولِ متن در هر ده صفحه بررسی شد.

منابع

آشوری، داریوش (۱۴۰۰) بازاندیشی زبان فارسی، چاپ دهم، تهران، مرکز.
ابراهیمی لامع، مهدی (۱۴۰۱) «بازشناسی معنای بومی‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران (۱۲۸۵-۱۴۰۰)»، نقد ادبی، دوره پانزدهم، شماره ۵۹، صص ۱-۳۹.
اشرف، احمد (۱۴۰۰) هویت ایرانی، چاپ یازدهم، تهران، نی.
افضلی، بهرام (۱۳۹۶) «گفتمان روشن‌فکری در ادبیات داستانی معاصر»، رساله دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی ناصر علیزاده، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
بروجردی، مهرزاد (۱۳۹۶) روشن‌فکران ایرانی و غرب، ترجمه جمشید شیرازی، چاپ هفتم، تهران، فرزان روز.
پروین، نادر (۱۳۹۳) «هویت و ملیت ایرانی در گسترهٔ تاریخ»، در: مؤلفه‌های هویت ایرانی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی.
تایسن، لیس (۱۳۹۲) نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، چاپ دوم، تهران، نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
جمال‌زاده، محمدعلی (۱۴۰۰) یکی بود یکی نبود، چاپ دوم، تهران، علم.
حسام، محسن (۱۳۵۵) پرنده در باد، تهران، جاویدان.
داد، سیما (۱۳۸۵) فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ سوم، تهران، مروارید.
دانش‌پژوه، منوچهر (۱۴۰۰) بازکاوی مؤلفه‌های هویت ملی در شاهنامه فردوسی، چاپ دوم، تهران، اطلاعات.
زمانی محجوب، حبیب (۱۳۹۳) «هویت دینی و ملی ایرانیان در عصر باستان»، در: مؤلفه‌های هویت ایرانی، علی قنبری، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی.
سوسار، عایشه (۱۳۹۱) «بررسی عوامل و عناصر بومی‌گرایی در رمان‌های معاصر ایران و ترکیه (با تأکید بر تنگسیر، نفرین زمین، سووشون، قویوجاکلی یوسف، یلجو نریه گیدییورسون و حضور)»، رسالهٔ دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی حسینعلی قبادی، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
شیری، قهرمان (۱۳۸۷) مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران، تهران، چشمه.
صادقی شهپر، رضا (۱۳۸۹) «ادبیات اقلیمی در داستان‌های معاصر ایران از مشروطه تا انقلاب اسلامی»، رسالهٔ دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی رحمان مشتاق مهر، دانشگاه تربیت معلم آذربایجان.
صدیقی، علیرضا (۱۳۸۸) «بومی‌گرایی و تأثیر آن بر ادبیات داستانی معاصر ایران (۱۳۲۰-۱۳۵۷)»،

پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۵، صص ۹۵-۱۱۶.
عظیمی، فخرالدین (۱۳۹۹) هویت ایران، چاپ دوم، تهران، آگاه.
قنبری، علی (۱۳۹۳) مؤلفه‌های هویت ایرانی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی.
کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۳) «اندر چرایی سَره‌گویی و سَره‌نویسی»، مصاحبه، برگرفته از سایت:
http‹//parsianjoman.org
میرزایی، محسن (۱۳۸۳) تاریخچه بریگارد و دیویزیون قزاق، تهران، علم.
میرعابدینی، حسن (۱۳۹۷) صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد ۱ و ۲، چاپ پنجم، تهران، چشمه.
ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۶۵) تاریخ زبان فارسی، جلد ۲، تهران، نو.
نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۸) غلط ننویسیم، چاپ نهم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
نواصری، عبدالرضا (۱۳۹۹) هویت ملی در گفتمان‌های معاصر ایران، تهران، گام نو.

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen (2013) Postcolonial Studies,The Key Concepts, Third Edition, New York, Routledge Press.
Crone, Patricia (2012) The Nativist Prophets of Early Islamic Iran Rural Revolt and Local Zoroastrianism, Princeton, Institute for Advanced Study.
Oxford English Dictionary, Retrieved from.
https,//www.oxfordlearnersdictionaries.com.
Wallace, Anthony F, C (2022) "Nativism and Revivalism", International Encyclopedia of the Social Sciences, Retrieved from.
https, //www.encyclopedia.com.
Williams, Patrick, Chrisman, Laura, eds (1993) Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, New York, Routledge Press.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و نهم، تابستان ۱۴۰۲: ۵۴-۲۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۸
نوع مقاله: پژوهشی

حسّامیزی استعاری یا مطابقت‌های میان‌وجهی؟ بررسی عبارات چندوجهی در «بوستان» سعدی در چارچوب معناشناسی شناختی

محمود نقی‌زاده*

چکیده

حسامیزی یا آمیختگی حسی در زبان به صورت عبارت‌های میان‌وجهی تجلی می‌یابد و در آن، بینِ واژه‌های مربوط به وجوه حسی مختلف، انتقال معنا صورت می‌گیرد. تحقیق حاضر با هدف بررسی سازوکارهای دخیل در تفسیر عبارات میان‌وجهی در بوستان سعدی و با بهره‌گیری از رویکرد معناشناسی شناختی انجام می‌شود. در این پژوهش، نقشِ بدنمندی معنا، مؤلفه‌های فرهنگی و محتوای ارزشی واژه‌های حسی و همچنین جایگاه معماری ذهن انسان در انتقال گزاره از یک وجه حسی به وجه حسی دیگر و همچنین برداشت معانی تحت‌اللفظی و غیر تحت‌اللفظی از عبارات میان‌وجهی بررسی می‌شود. داده‌های این تحقیق از طریق مطالعهٔ بوستان سعدی و استخراج عبارات حسی جمع‌آوری می‌شود و به شیوه‌ای توصیفی تجزیه و تحلیل می‌شود. نتایج حاصل از تحلیل داده‌ها نشان می‌دهد که درک ما از انتقال معنا بین حوزه‌های حسی نه از طریق استعارهٔ صرف، بلکه به شیوه‌ای تلفیقی صورت می‌گیرد. بر این اساس، انتقال معنا در ساختارهای میان‌وجهی در بوستان سعدی ممکن است بر پایهٔ همبستگی تجربی میان مفاهیم متفاوت، رابطهٔ مجاز مفهومی بین دو پدیده یا بر پایهٔ محتوای ارزشی واژه‌های حسّی صورت گیرد. بعلاوه گویشوران زبان فارسی به کمک مفاهیم روان‌شناختی

* استادیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
m.naghizadeh@pnu.ac.ir

CC BY NC

اولیه‌ای که همه حوزه‌های تجربه حسی را در برگرفته و در حضور محرک‌های مشخص فعال می‌شود، معانی تحت‌اللفظی متعددی از واژه‌های حسی در بوستان سعدی برداشت می‌کنند. ضمن اینکه مؤلفه‌های فرهنگی زبان فارسی در پالایش مفاهیم و جلوگیری از بروز و ظهور عناصر ناسازگار در زبان نقش دارند.

واژه‌های کلیدی: حسّامیزی، حسّامیزی استعاری، بوستان سعدی، مطابقت‌های میان‌وجهی و معناشناسی شناختی.

مقدمه

حسّامیزی پدیده‌ای است که به هر گونه پیوند میان حواس پنجگانه اشاره دارد. این واژه معادل synesthesia در زبان انگلیسی است که ریشه در زبان یونانی دارد و شامل دو تکواژ syn به معنای «با هم بودن» و aesthesia به معنای «حس» است (Winter, 2019a: 67). پژوهشگران در علوم متعدد نظیر روان‌شناسی (ر.ک: Martino & Marks, 2001; Cytowic, 2002)، ادبیات (ر.ک: Day, 1996; Shen, 1997; Yu, 2003) و زبان‌شناسی (ر.ک: Ullmann, 1959; Strik Lievers, 2017; Winter, 2019b; Rakova, 2003) به مطالعهٔ این موضوع بر مبنای رویکردهای مختلف پرداخته‌اند. در رویکرد ادبی و زبان‌شناختی که موضوع تحقیق حاضر است، حسّامیزی بر آمیختگی حواس در یک عبارت زبانی دلالت دارد. در این پدیده، توصیف یک حوزهٔ حسی با استفاده از مفاهیم حوزهٔ حسی دیگر در عباراتی که وینتر (2019b: 109) و دیروی و اسپنس[1] (۲۰۱۳) عبارت‌های میان‌وجهی[2] می‌نامند، صورت می‌گیرد.

پژوهشگران سازوکارهای مختلف و مؤلفه‌های متعددی را برای تفسیر عبارات میان‌وجهی ارائه داده‌اند. این عبارات ممکن است بر اساس نگاشت موجود در استعارهٔ مفهومی (ر.ک: Ullmann, 1964; Yu, 2003; Day, 1996)، بر پایهٔ استعاره‌های اولیه[3] که ریشه در ارتباط مستقیم و بدنمند بین دو تجربهٔ مجزا در دنیای پیرامون دارند (ر.ک: Grady, 1999)، با تکیه بر سازوکار مجاز مفهومی[4] (ر.ک: Winter, 2019a) و یا با توجه به ظرفیت عاطفی[5] واژه‌های حسی (ر.ک: Majid, 2012; Tsur, 2012) تفسیر شوند.

راکووا (۲۰۰۳) که توجیه استعاری برای عبارات میان‌وجهی را نمی‌پذیرد، رویکرد غیر چندمعنایی[6] را ارائه داده است. این دیدگاه در مقابل دیدگاهِ استعاری به معنا قرار دارد. در رویکرد غیر چندمعنایی، صفات حسی با مفاهیم روان‌شناختیِ اولیه‌ای[7] پیوند ایجاد می‌کنند که از طریق روابط علّی و معلولی با جهان خارج مرتبط هستند و

1. Deroy and Spence
2. cross-modal
3. primary metaphors
4. conceptual metonymy
5. emotional valence
6. no-polysemy view
7. psychologically primitive concepts

طرح‌واره‌های ادراکی[1] و بدنمند را به هم می‌آمیزند (۲۰۰۳: ۶۹).

البته علاوه بر معیارهای زبانی، عوامل برون‌زبانی نظیر بدنمندی[2] معنا، معماری ذهن، عوامل فرهنگی و مؤلفه‌های اجتماعی نیز در برداشت معنا از عبارات حسی مؤثرند (Bagli, 2021:VII). آنچه به عنوان اصل بدنمندی معنا که لیکاف و جانسون[3] (۱۹۸۰) آن را معرفی کردند، به این نکته اشاره دارد که معنا ریشه در تعامل ما با جنبه‌های فیزیکی، اجتماعی و فرهنگی دنیای پیرامون دارد. به عبارت دیگر، تجارب ما از دنیای پیرامون باید با توجه به مؤلفه‌های فرهنگی- اجتماعی نظیر پیش‌فرض‌های فرهنگی، ارزش‌ها، عقاید و دیدگاه‌های اجتماعی پالایش شده، از صافی[4] فرهنگ عبور کنند (Yu, 2008: 253). در این میان شیوهٔ ادراک، کنش‌ها، نحوهٔ یادآوری امور و سبک استدلال که از عناصر نظام شناختی بشر هستند، در چگونگی مفهوم‌سازی عبارات حسی، نقش ایفا می‌نمایند (Bagli, 2021: 58-59).

نگاهی اجمالی به مطالعات پیشین در این زمینه نشان می‌دهد که پژوهش‌های متعدد درباره استعاره‌های حسّامیزی در حوزهٔ ادبیات در زبان‌های مختلف نظیر انگلیسی (ر.ک: Ullmann, 1964; Day, 1996)، عبری (ر.ک: Shen, 1997) و چینی (ر.ک: Yu, 2003) در چارچوب زبان‌شناسی شناختی انجام شده است. نتایج این تحقیقات را می‌توان به صورت موردی چنین بیان کرد: استعاره‌های حسّامیزی را می‌توان پیامد عصب‌شناختی و منطقی تعامل دو عنصر جهان خارج و اصول منطقی حاکم بر زیست‌شناسی انسان دانست (ر.ک: Day, 1996). نوعی توزیع سلسله‌مراتبی در انتقال معنای بین‌حسی در این داده‌ها وجود دارد (ر.ک: Ullmann, 1964). انتقال معنا از حواس پایه به حواس پیچیده‌تر انجام می‌شود (ر.ک: شن، ۱۹۹۷). و در نهایت جهت انتقال حواس بین وجوه حسی در زبان شعر و زبان روزمره یکسان است (ر.ک: Yu, 2003).

از مهم‌ترین مطالعات در این زمینه در زبان فارسی می‌توان به مقاله «جایگاه و نقش حسّامیزی در شعر شفیعی کدکنی» نوشته بهمنی مطلق (۱۳۹۶)، «حسّامیزی در شعر محمود درویش و قهار عاصی (مورد پژوهشی: مجموعهٔ شعری لاتعتذر عما فعلت و از

1. perceptual
2. embodiment
3. Lakoff and Johnson
4. filter

آتش از ابریشم)» اثر جمال و آل‌بویه لنگرودی (۱۴۰۱)، «گونه‌های حسّامیزی در سروده‌های سعید عقل و نیما یوشیج» اثر نجفی ایوکی و طالبیان (۱۳۹۸) و «حواس پنجگانه و حسّامیزی در شعر» نوشته کریمی (۱۳۸۷) اشاره کرد. این محققان حسّامیزی را به عنوان یک شگرد بلاغی و صنعت ادبی بررسی نموده‌اند که در خلال آن، شاعر می‌تواند تصاویر زیبا و بدیعی را از رهگذر آمیختگی حواس به وجود آورد.

مطالعات محدودی در زبان فارسی به بررسی این موضوع از دیدگاه شناختی پرداخته‌اند. بهنام (۱۳۸۹) در مقاله «حسّامیزی: سرشت و ماهیت» با بهره‌گیری از دیدگاه شناختی، حسّامیزی را در هنر و نمونه‌های شعری زبان فارسی واکاوی می‌کند. در این مطالعه، حسّامیزی به عنوان پدیده‌ای ادراکی و عصب‌شناختی مورد کاوش قرار می‌گیرد. سعی نویسنده در این است که ماهیت این عنصر زبانی را از استعاره تبیین نماید.

افراشی و جولایی (۱۳۹۹)، پژوهشی را با عنوان «حسّامیزی در زبان فارسی؛ رویکردی شناختی و پیکره‌بنیاد» با تکیه بر چارچوب نظری اولمان (۱۹۶۴) و با هدف یافتنِ الگوی حاکم بر سلسله‌مراتب انتقال حواس در زبان فارسی انجام داده‌اند. تحلیل داده‌ها در این مقاله نشان می‌دهد که سلسله‌مراتب انتقال حواس در زبان فارسی به صورت لامسه ← چشایی ← بینایی ← بویایی ← شنوایی است که با الگوی اولمان (۱۹۶۴) یکسان نیست، اما از این حیث که در آن حواس نزدیک (لامسه، چشایی) برای توصیف حواس دورتر (بویایی، بینایی، شنوایی) به کار برده می‌شوند، با الگوی جهانی مطابقت دارد.

مطالعهٔ حاضر از این حیث که بر مبنای رویکرد شناختی انجام می‌شود، با مطالعات شناختی فوق همسو است، اما دارای ویژگی‌هایی است که آن را از پژوهش‌های پیشین متمایز می‌کند. نخست اینکه در این تحقیق به صورت مبسوط به نقش بدنمندی معنا، معماری نظام شناختی و مؤلفه‌های فرهنگی به عنوان عوامل دخیل در ایجاد و تفسیر عبارت‌های میان‌وجهی پرداخته می‌شود. دوم اینکه در این مطالعه از رویکردهای متعدد برای تفسیر عبارات میان‌وجهی بهره گرفته می‌شود. در این پژوهش به دنبال یافتن پاسخ‌هایی برای سوالات زیر هستیم:

۱. عبارات میان‌وجهی در بوستان سعدی بر اساس کدام سازوکار مفهومی قابل

توجیه است؟

۲. نقش عوامل برون‌زبانی نظیر بدنمندی معنا و مؤلفه‌های فرهنگی در انتقال گزاره‌ها و تفسیر مطابقت‌های میان‌وجهی در بوستان سعدی چیست؟

۳. دیدگاه غیر چندمعنایی چگونه می‌تواند برداشت معانی متعدد از عبارت‌های میان‌وجهی در بوستان سعدی را توجیه کند؟

۴. ویژگی‌های ارزشی صفات حسی، چه نقشی در انتقال معنا در عبارات میان‌وجهی در بوستان سعدی دارند؟

سعی نویسنده در این تحقیق این است که با بررسی و تحلیل عبارات میان‌وجهی در بوستان سعدی و یافتن پاسخ‌هایی مناسب برای پرسش‌های یادشده، بتواند راه را برای شناخت نحوهٔ مفهوم‌سازی شاعر از پدیده‌های جهان خارج و نحوهٔ نمود این پدیده‌ها در عبارات حسی و در نهایت نقش عوامل برون‌زبانی در برداشت معنا از اشعار سعدی را هموار نماید.

روش پژوهش

در این تحقیق، نویسنده بر آن است تا به شیوه‌ای توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از رویکردهای مختلف نظیر استعاره و مجاز مفهومی، محتوای ارزشی واژه‌ها و دیدگاه غیر چندمعنایی به بررسی سازوکار مفهومی نهفته در آنچه محققان (Winter, 2019b; Deroy & Spence, 2013) مطابقت‌های میان‌وجهی می‌نامند پرداخته، عوامل مؤثر در خلق این عبارات و شیوهٔ تفسیر آنها در بوستان سعدی را مطالعه کنند. ساختار زبانی عبارات میان‌وجهی در بوستان سعدی معمولاً به صورت ساختارهای وصفی نظیر لفظ شیرین و گفتار گرم هستند، اما ساختارهایی به صورت جمله‌های اسنادی (نه تلخ است صبری که بر یاد اوست) و غیر اسنادی (اگر تلخ بینند دم درکشند) نیز گاهی در داده‌ها به چشم می‌خورد.

در این مطالعه، در راستای مطالعات شفیعی کدکنی (۱۳۹۹) و بهنام (۱۳۸۹)، واژه‌هایی نظیر «جان»، «ضمیر» و «خوی» به عنوان واژه‌هایی متعلق به وجه انتزاعی در محور همنشینی و در با هم‌آیی با عباراتی از وجوه حسی پنجگانه به عنوان عبارات میان‌وجهی تلقی می‌شوند. با توجه به بیان موضوعات متنوع از قبیل موضوعات

اجتماعی، سیاسی، اخلاقی، عرفانی و تربیتی در اشعار سعدی، نتایج این تحقیق می‌تواند به خوانندگان در درک بهتر زبان سعدی، فهم عمیق‌تر ساختار ذهنی شاعر و شناخت هرچه بیشتر الگوهای ذهنی گویشوران زبان فارسی کمک کند.

تحلیل داده‌ها

در این بخش، پس از بررسی اشعارِ بوستان سعدی، ابیات حاوی عبارات میان‌وجهی استخراج و بر اساس جهت انتقال معنا بین حواس مختلف دسته‌بندی می‌شوند. جدول (۱)، بسامد عبارات میان‌وجهی با حوزهٔ مبدأ چشایی در بوستان سعدی را نشان می‌دهد.

جدول ۱- بسامد عبارات میان‌وجهی با حوزهٔ مبدأ چشایی

مزه‌واژه‌ها	بسامد عبارات میان‌وجهی	نمونهٔ عبارات میان‌وجهی
شیرین	۲۱	شیرین‌سخن، شیرین‌لفظ، شیرین‌زبان، پاسخ شیرین، شیرین‌نفس، شیرین‌گفتار، حدیث شیرین، شیرین‌دهان، شیرین‌منش، عیش شیرین، جان شیرین، یار شیرین
تلخ	۱۷	حق تلخ، پند تلخ، تقاضای تلخ، خواست تلخ، زیست تلخ، عیش تلخ، صبر تلخ، روزگار تلخ، تلخی دیدن، تلخی بردن، به تلخی مردن
ترش	۱۳	روی ترش، ترش‌روی، روی ترش کردن، ابرو ترش کردن
تند	۱۴	نگاه تند، بانگ تند، خصم تند، خوی تند، تند خوی، اختر تند، انسان تند، تند بودن، به تندی برآشفتن
مجموع	**۶۵**	

چنان‌که در جدول (۱) می‌توان دید، واژهٔ شیرین در بوستان سعدی، در ۲۱ عبارت میان‌وجهی به عنوان حوزهٔ مبدأ به کار رفته است. انتقال معنایی در این عبارات اغلب از حوزهٔ چشایی به حوزهٔ شنوایی صورت گرفته است. مزه‌واژهٔ تلخ، ۱۷ بار در عبارات میان‌وجهی به کار رفته است و انتقال معنایی در بیشتر این عبارات از حوزهٔ چشایی به حوزهٔ شنوایی است. بسامد مزه‌واژهٔ ترش در عبارات وجهی در بوستان سعدی، ۱۳ بار است و در این عبارات، انتقال معنا از حوزهٔ چشایی به حوزهٔ بینایی است. در نهایت

مزه‌واژهٔ تند، ۱۴ بار در عبارت‌های میان‌وجهی به کار رفته است. فرایند انتقال معنا در این عبارات اغلب از حوزهٔ چشایی به حوزهٔ بینایی و شنوایی است. در ابیات زیر واژهٔ شیرین در پیوند با سایر واژه‌ها، عبارات میان‌وجهی را خلق نموده است.

۱. مرا گر تهی بود از آن قند دست — سخن‌های شیرین‌تر از قند هست
۲. یکی گفت از این نوع شیرین‌نَفَس — در این شهر سعدی شناسیم و بس
۳. گه از دیدن عیش شیرین خلق — فرو می‌شدی آب تلخش به حلق
۴. بگفتا نه آخر دهان تر کنم — که تا جان شیرینش در سر کنم

برخی از محققان (ر.ک: بهنام، ۱۳۸۹؛ افراشی و جولایی، ۱۳۹۹)، ماهیت عباراتی نظیر سخن شیرین یا جان شیرین را استعاری می‌دانند. بر این اساس نوعی نگاشت مفهومی بین دو واژهٔ حسی فرض می‌شود. اما از نظر وینتر (2019b: 81)، به دو دلیل نمی‌توان این عبارات را استعاری دانست: اول اینکه در استعاره‌های مفهومی، دو حوزهٔ مبدأ و مقصد از لحاظ انتزاعی بودن یا ملموس بودن با هم تفاوت عمده دارند (Lakoff & Johnson, 1980: 207; Kovecses, 2010: 6). این در حالی است که از نظر استریک لیورز، حوزهٔ مبدأ و مقصد در عبارات میان‌وجهی به یک اندازه بدنمند است و نمی‌توان ادعا کرد که مثلاً حوزهٔ چشایی از حوزهٔ بینایی یا شنوایی ملموس‌تر است (ر.ک: Strik Lievers, 2017). بنابراین در عباراتی نظیر سخن‌های شیرین و جان شیرین، دو طرفِ نگاشتِ مفهومی از لحاظ سطح انتزاعی بودن، فاصلهٔ چندانی با هم ندارند و از این جهت رابطهٔ استعارهٔ مفهومی نمی‌تواند بین اجزای این عبارات حاکم باشد. دوم اینکه در عبارات میان‌وجهی در مقایسه با استعاره‌های مفهومی، حجم زیادی از دانش میان دو حوزهٔ مبدأ و مقصد رد و بدل نمی‌شود (Bagli, 2021: 161). برای مثال، رابطهٔ میان وجوه حسی در عبارات میان‌وجهی مانند سخن شیرین و شیرین‌نفس تنها باعث انتقال واژه‌های منفرد بین دو حوزه شده و نگاشت کلی بین دو حوزه صورت نمی‌گیرد.

رد مبنای استعاری عبارات میان‌وجهی و تأکید بر تحت‌اللفظی بودن تفسیر این عبارات، محققان (ر.ک: Rakova, 2003) را بر آن داشت تا رویکردی غیر استعاری ارائه نمایند. بر این اساس نقطهٔ مشترک کاربرد واژهٔ شیرین در ابیات ۱-۴، وجود حس خوشایندی در این واژه است. به عبارت دیگر طی هزاران سال انسان از مواد غذایی با

مزهٔ شیرین تغذیه نموده و در کنار برآورده کردن نیاز فیزیولوژیک خود، نوعی حالت لذت یا احساس مثبت را نیز تجربه کرده است. تداعی این احساس خوشایند و تجربهٔ مثبت در بافت‌های زبانی باعث تسری این معنا به عبارات زبانی در وجوه حسی دیگر نظیر حس شنوایی می‌شود. این تحلیلِ ارزشی واژه‌های چشایی در هماهنگی با این دیدگاه است که میان معنای ادراکی و معنای ارزشی واژه‌های حسی، نوعی تعامل وجود دارد (ر.ک: Viglicco & et al, 2009). در این تعامل میان‌وجهی، گاهی یک ویژگی (خوشایندی یا ناخوشایندی حسی) از حوزهٔ چشایی به عاریت گرفته شده و برای توصیف واژه‌های حوزهٔ شنوایی به کار گرفته می‌شود. در ابیات زیر نیز نقطهٔ مشترک میان آب تلخ، تلخ دارو، حق تلخ، مردنِ تلخ و تلخیِ خواست، ناخوشایند بودن آن برای شنونده است.

۵. گه از دیدن عیش شیرین خلق — فرو می‌شدی آب تلخش به حلق
۶. اگر شربتی بایدت سودمند — ز سعدی ستان تلخ داروی پند
۷. بر آن صدهزار آفرین کاین بگفت — حق تلخ بین تا چه شیرین بگفت
۸. بگفت ای پسر تلخی مردنم — به از جورِ روی ترش بردنم
۹. توانگر ترش‌روی، باری چراست؟ — مگر می‌نترسد ز تلخی خواست؟

سعدی در ابیات ۵-۹، مجموعه‌ای از پدیده‌های ناخوشایند را با مزه‌واژهٔ تلخ توصیف کرده است. به عبارت دیگر به جای واژهٔ حسی تلخ در ابیات بالا، می‌توان از واژهٔ غیر حسی بد یا ناگوار که دارای بار عاطفی برجسته است استفاده کرد. نظر لهرر (۱۹۷۸) این است که معنای ادراکی و معنای ارزشی این صفات از هم قابل تفکیک نیست. اما آنچه باعث کاربرد واژهٔ تلخ در حوزهٔ شنوایی می‌شود، غلبهٔ معنای ارزشی این مزه‌واژه بر معنای ادراکی آنهاست. به عبارت دیگر از میان مؤلفه‌های معنایی صریح و ضمنیِ واژهٔ تلخ در ابیات ۵-۹، معنای ضمنی ناخوشایندی یا احساس منفی برجسته‌تر از دیگر مؤلفه‌های قاموسی واژه تلقی شده و این امر امکان کاربرد آن به صورت میان‌حوزه‌ای را تسهیل می‌کند. بر همین اساس است که در بیت ۶، سعدی پند را با داروی تلخی قیاس می‌کند که انسان مجبور است به‌رغم ایجاد احساسِ ناخوشایند تلخی، برای رهایی از مشکلات آن را بپذیرد. نکتهٔ حائز اهمیت در باب برداشت معنای غیر استعاری در

عبارات میان‌وجهی این است که از صفات حسی شیرین و تلخ می‌توان گروه معنایی وسیعی را برداشت کرد.

همان‌طور که در جدول شمارهٔ (۱) می‌توان دید، مزه‌واژهٔ ترش، ۱۳ بار در عبارات میان‌وجهی به کار رفته که از این تعداد، ۱۲ بار با واژهٔ روی و یک بار با واژهٔ ابرو به کار رفته است. به عبارت دیگر، تمام باهم‌آیی‌های واژهٔ ترش با اجزای چهره بوده است.

۱۰. چو عامی ترش‌کرده روی از وعید — چو ابروی زندانیان روز عید

۱۱. برو آب گرم از لب جوی خور — نه جُلاب سرد از ترش‌روی خور

۱۲. وز آن نیمه عابد سری پرغرور — ترش‌کرده بر فاسق ابرو ز دور

عبارت ترش‌روی در زبان فارسی به معنای انسان عبوس و بدخلق است (ر.ک: دهخدا، ۱۳۱۰؛ انوری، ۱۳۸۳). بر این اساس به نظر می‌رسد که انگیزهٔ خلق و تفسیر عبارات میان‌وجهی ترش‌روی و ترش ابرو در ابیات بالا، جنبهٔ فیزیولوژیک و دیداری داشته باشد. ضمن اینکه در این ابیات، نقش تجارب روزمرهٔ انسان و ماهیت بدنمند معنا در ایجاد و تفسیر این عبارات برجسته است؛ زیرا مصرف مواد غذایی ترش به دلیل وجود مواد اسیدی باعث واکنش عضلات صورت، جمع شدن ماهیچه‌های موجود در دهان و ایجاد چین و چروک در چهره می‌شود و این واکنش‌ها، وضعیت صورت را به حالت اخم کردن و عبوس بودن نزدیک می‌کند. علائم بدخلقی نیز که عمدتاً در چهره نمایان است، باعث ایجاد چین و گره در صورت، ابرو و لب‌ها می‌شود. این حالت به علائم مربوط به خوردن مواد غذایی ترش شبیه است. بنابراین گویشوران زبان فارسی می‌توانند با تداعی این دو تصویر ذهنی و پیوند وجوه چشایی و بینایی، عبارت میان‌وجهی ترش‌روی را خلق نموده یا به محض شنیدن رمزگشایی کنند. بر این اساس در عبارات ترش‌روی و ترش... ابرو، انتقال معنایی از حوزهٔ چشایی به حوزهٔ بینایی بر پایهٔ واکنش فیزیولوژیک و بدنمند انسان به مواد غذایی ترش و بر اساس مفهوم‌سازی احساس خشم و بدخلقی با استفاده از مزه‌واژهٔ ترش می‌شود.

با توجه به جدول شمارهٔ (۱)، واژهٔ تند در بوستان سعدی، ۱۴ بار و در عباراتی نظیر تندخوی، نگاه تند، خصم تند و به تندی برآشفتن به کار رفته است. واژهٔ تند در زبان فارسی دارای سه معنای رایج است: سریع و چالاک؛ طعمی که دهان را بسوزاند؛ و بدخو و

خشمگین (ر.ک: معین، ۱۳۸۲). کاربرد مزه‌واژهٔ تند در ابیات زیر از بوستان سعدی نشان از کاربرد این واژه برای توصیف حوزهٔ شخصیت و عواطف است. اما سؤال این است که در ابیات ۱۳-۱۷، باهم‌آیی این مزه‌واژه با واژه‌های دیگر نظیر نگاه، خوی، خصم و بانگ که متعلق به وجه چشایی نیست، چگونه رخ می‌دهد و بر اساس چه سازوکاری قابل توجیه است؟

۱۳. نظر کردی این دوست در وی نهفت — نگه کرد باری به تندی و گفت
۱۴. به گردن فتد سرکش تندخوی — بلندیت باید بلندی بجوی
۱۵. پدر را جفا کرد و تندی نمود — که آخر تو را نیز دندان نبود؟
۱۶. تواضع کن ای دوست با خصم تند — که نرمی کند تیغ برنده کُند
۱۷. پدر بارها بانگ بر وی زدی — به تندی و آتش در آن نی زدی

حالت سوزش بعد از مصرف مواد غذایی تند و قیاس آن با پدیدهٔ سوختن که اغلب ناشی از گرمای زیاد است، ریشه در مختصات فیزیولوژیک بدن ما دارد (Rakova, 2003: 34). وجود مزهٔ تند در برخی مواد غذایی نظیر فلفل به خاطر وجود ماده‌ای به نام کپسایسین[1] است که به کمک گیرنده‌های درد در بدن دریافت شده، باعث ایجاد علائمی مانند خارش، احساس گرما و تعریق در انسان می‌شود (Lakoff & Kövecses, 1987: 217). قرار گرفتن در معرض گرمای بالاتر از ۴۳ درجه سانتیگراد یا فعالیت بدنی زیاد و راه رفتنِ سریع نیز باعث بروز همین علائم در بدن می‌شود.

با توجه به یکسان بودن گیرنده‌های عصبی دخیل در دریافت مزهٔ تندی و حرارت، راکووا (۲۰۰۳) معتقد است که بین این دو پدیده، ارتباطی پدیدارشناختی وجود دارد. بنابراین یک مشخصهٔ فیزیولوژیک که منجر به افزایش گردش خون در بدن می‌شود، نقطهٔ مشترک حالت عاطفی خشم، احساس گرما و مصرف مواد غذایی تند است. این ارتباط پدیدارشناختی بین پدیده‌های مستقل، منجر به تداعی معنا و کاربرد مزه‌واژهٔ تندی برای بیان معنای خشم و همچنین ایجاد عبارات خوش‌ساخت نگاه تند، بانگ تند یا تندخوی در ابیات ۱۳-۱۷ می‌شود. انتقال معنا در این ابیات از حوزهٔ چشایی به حوزهٔ بینایی، شنوایی و حوزهٔ انتزاعی یا مفهومی انجام شده است. بر این اساس می‌توان ادعا کرد که تفسیر عبارات میان‌وجهی نگاه تند، بانگ تند و خصم تند به صورت تحت‌اللفظی

1. capsaicin

و بدون توسل به سازوکارهای مفهومی امکان‌پذیر است؛ زیرا نقطهٔ مشترک این عبارات، حالت فیزیولوژیک افزایش گردش خون و گرمای بدن است که ماهیت پدیدارشناختی داشته و در همهٔ انسان‌ها مشترک است (ر.ک: Yu, 2008).

در این میان، نقش مؤلفه‌های فرهنگی در مفهوم‌سازی معنای خشم در واژهٔ تند را نباید نادیده گرفت. بر اساس دیدگاه ایبارجه-آنتونانو[1] (۲۰۱۳)، تنها آن دسته از ویژگی‌های فیزیولوژیک که با فرهنگ جامعه سازگاری دارند، امکان گذشتن از صافی فرهنگ را داشته، در زبان نمود پیدا می‌کنند. بروز و ظهور معنای خشم و بدخلقی از این مزه‌واژه و پنهان کردن دیگر ویژگی‌های فیزیولوژیک این مادهٔ غذایی، نقش صافی فرهنگ و مولفه‌های اجتماعی موجود در میان فارسی‌زبانان را برجسته می‌سازد.

از نمونه‌های دیگر عبارات میان‌وجهی که در جدول شمارهٔ (۲) می‌توان دید، عباراتی است که در آنها انتقال معنایی از حوزهٔ لامسه به وجوه حسی دیگر انجام می‌شود. صفات حسی نرم، سخت، تیز، گرم و سرد از صفات حوزهٔ لامسه هستند که در کنار واژه‌های مربوط به وجه شنوایی، بینایی و وجه مفهومی (انتزاعی) عبارات میان‌وجهی نظیر نرم گفتن، بانگ سخت، نگاه تیز، گفتار گرم و سخن سرد را ایجاد کرده‌اند. جدول شمارهٔ (۲)، بسامد کاربرد واژه‌های حوزهٔ لامسه در عبارات میان‌وجهی در بوستان سعدی را نشان می‌دهد.

جدول ۲- بسامد کاربرد واژه‌های حوزهٔ لامسه

واژه‌های لمسی	بسامد عبارات میان‌وجهی	نمونه عبارات میان‌وجهی
گرم	۱۰	گفتار گرم، مرد گرم، بازار گرم، گرم کردن، گرم راندن، گرم‌رو، گرم افتادن
سرد	۲	سخن سرد، ستم سرد
نرم	۵	نرم گفتن، نرم پرسیدن، اخلاق نرم، نرمی کردن
سخت	۹	بانگ سخت، سخت‌گوی، سخت‌روی، سخت‌دل
تیز	۸	آواز تیز، نگاه تیز، پای تیز، انسان تیز، آتش تیز
مجموع	۳۴	

1. Ibarretxte-Antuñano

در ابیات ۱۸-۲۱، واژه‌های لمسی گرم و سرد که به صورت تحت‌اللفظی برای اشاره به دما به کار می‌روند، در محور همنشینی در کنار واژه‌هایی نظیر گفتار، بازار، مرد و سخن قرار گرفته و برای توصیف حوزه‌های شنوایی و بینایی استفاده شده‌اند. به نظر می‌رسد رویکردی که کاربرد این صفات حسی را با واژه‌های گفتار، سخن، بازار و مرد در بوستان سعدی توجیه می‌کند، دیدگاه غیر چندمعنایی (ر.ک: Rakova, 2003) است. بر اساس این رویکرد، صفات گرم و سرد را صفات دارای کارکرد دوگانه می‌نامند؛ بدین صورت که این صفات که اصالتاً دارای ماهیت جسمانی بوده، برای اشاره به درجهٔ حرارت به کار می‌روند، برای بیان ویژگی‌های روان‌شناختی و خصوصیات شخصیتی به کار می‌روند.

بدین ترتیب ارتباط بین صفت حسی گرم در عبارات آب گرم و گفتار گرم در بیت‌های ۱۸ و ۲۰ و همچنین ارتباط بین صفت حسی سرد در عبارات جُلاب (گلاب) سرد و سخن‌های سرد در بیت‌های ۱۸ و ۲۲، ارتباط میان معنای تحت‌اللفظی و معنای غیر تحت‌اللفظی نیست. در این دیدگاه، وجود تنها یک معنای تحت‌اللفظی یا فیزیکی و اشتقاق معانی استعاری دیگر از این معنای ملموس بر اساس شباهت ظاهری قابل پذیرش نیست. صفات حسی بر اساس این رویکرد می‌توانند دو یا چند معنای تحت‌اللفظی داشته باشند.

۱۸. برو آب گرم از لب جوی خور — نه جُلاب سرد از ترش‌روی خور
۱۹. گرانی نظر کرد بر کار او — حسد برد بر گرم بازار او
۲۰. غرض زین حدیث آنکه گفتار گرم — چو آب است بر آتش مرد گرم
۲۱. و گر با همه خلق نرمی کند — تو بیچاره‌ای با تو گرمی کند

بر اساس رویکرد غیر چندمعنایی می‌توان ادعا کرد که صفت گرم در ابیات ۱۸-۲۱ دارای مفاهیم روان‌شناختی اولیه است که گسترهٔ آنها همه حوزه‌های تجارب حسی را فرامی‌گیرد. محتوای این مفاهیم اولیه که دارای پیکربندی عصبی[1] بوده، قابل تفکیک به اجزای ساده‌تر نیست، به انواع محرک‌ها پاسخ می‌دهند (Rakova, 2003: 70). مثلاً یک مفهوم روان‌شناختی اولیه نظیر گرم در ابیات یادشده، در حضور محرک‌های دیداری (مرد یا بازار) و شنیداری (گفتار) فعال می‌شود و این فعال شدن زمانی رخ می‌دهد که شخص در حال تفکر درباره ویژگی‌هایی است که واژهٔ حسی گرم بر آنها دلالت می‌کند.

1. neuronal configuration

حال سوالی که باید به آن پاسخ داد این است که: بین آب گرم، بازار گرم، گفتار گرم و مرد گرم، چه ارتباط معنایی یا شباهت ادراکی وجود دارد؟

گرما در علم فیزیک به انرژی جنبشی موجود در فرایند جابه‌جایی مولکول‌ها در یک جسم اطلاق می‌شود و هرچه میزان انرژی جنبشی بیشتر باشد، جسم مورد نظر گرم‌تر است (Kripke, 1980: 129). بر این اساس در بیت ۱۸، واژهٔ گرم بر جابه‌جایی مولکول‌ها در آب دلالت دارد و در معنای تحت‌اللفظی به کار رفته است. اما در بیت ۱۹، عبارت بازار گرم در بوستان سعدی به معنای بازار پررونق و شلوغ است (ر.ک: دهخدا، ۱۳۱۰). اگر آب و بازار را دو فضای جداگانه در نظر بگیریم، قیاس میان اجزای تشکیل‌دهنده آب و عناصر موجود در بازار نشان می‌دهد که مفهوم گرمی در آب و بازار، دلالت بر جنب و جوش و حرکت در این دو فضا دارد. بنابراین همان انرژی جنبشی موجود در آب گرم را می‌توان در رفت‌وآمد و جنب‌وجوش افراد در فضای بازار مشاهده کرد.

کاربرد صفت حسی گرم در گفتار گرم و مرد گرم، نمونه‌هایی روشن از کاربرد صفات بیان‌کنندهٔ دما برای بیان ویژگی‌های عاطفی، شخصیتی و خلقی در انسان است. چنان‌که در بحث مربوط به مزه‌واژهٔ تند به تفصیل شرح داده شد، قرار گرفتن در معرض گرما باعث افزایش گردش خون در بدن می‌شود و این علائم را می‌توان با قرار گرفتن در معرض سخن برآمده از محبت و عطوفت نیز مقایسه کرد. واژهٔ خون‌گرم نیز در زبان فارسی به شخص مهربان و بامحبت اطلاق می‌شود. بر این اساس گفتار گرم به سخنی اطلاق می‌شود که باعث ایجاد حس مهربانی می‌شود و یا نتیجهٔ محبت و مهربانی است و در هر دو مورد این عبارت را می‌توان نوعی مجاز مفهومی (علت به جای معلول) تلقی کرد.

نحوهٔ تفسیر عبارت مرد گرم در بیت ۲۰ و گرمی کردن در بیت ۲۱ نیز با شیوهٔ تفسیر عبارت تندخو در عبارات چشایی قابل مقایسه است. در هر دو عبارت، شباهت در واکنش فیزیولوژیک بدن به دو محرک متفاوت یعنی گرما و مزهٔ تند باعث شده است که از واژهٔ لمسی گرم و مزه‌واژهٔ تند برای بیان ویژگی‌های شخصیتی خشم و بدخلقی استفاده کنیم. در مورد صفت حسی سرد در ابیات ۲۲-۲۳ که صفتی دارای کارکرد دوگانه جسمانی- روان‌شناختی محسوب می‌شود نیز وجود مفهوم اولیه روان‌شناختی سرد قابل تصور است.

۲۲. ببخشود بر حال مسکین مرد فرو خورد خشم سخن‌های سرد

۲۳. که پرورده کشتن نـه مـردی بـود ســـتم در پـــی داد ســـردی بـــود

در فهم عبارات جُلاب سرد در بیت ۱۸ و سخن‌های سرد در بیت ۲۲، صفت سـرد بـا مفهوم روان‌شناختی اولیه سرد منطبق می‌شود، ولـی انطبـاق میـان ایـن دو بـه معنـای هم‌معنایی واژهٔ سرد در این عبارات نیست؛ زیرا این صفت در یک عبارت، گـزاره‌ای بـرای جُلاب (گلاب) و در عبارتی دیگر گزاره‌ای برای سخن تلقی می‌شود. انتقال گزاره‌ها میـان وجوه حسی مختلف در این دو عبارت، ریشه در کارکرد ادراکی ما دارد، ولی تنها منحصر به ادراک حسی نیست. به عبارت دیگر آنچه انتقال گزاره از یک وجه حسی (لامسـه) بـه وجه حسی دیگر (شنوایی) را میسـر نمـوده و باعـث همپوشـی میـان دو مفهـوم ذهنـی می‌شود، شباهت صرف میان دو محرک ادراکی (جلاب و سخن) نیست.

از نظر راکووا (۲۰۰۳)، درک این عبارات مستلزم وجود یک مفهوم روان‌شـناختی بـه نام سردی در ذهن است که امکـان تشـخیص و تفسـیر صـفت حسـی سـرد در محـیط فیزیکی را فراهم می‌آورد. اما اینکه چرا صفت حسی سرد در جلاب سرد نسبت به صـفت حسی سرد در سخن‌های سرد، ملموس‌تر یا تحت‌اللفظی‌تر بـه نظـر مـی‌رسـد، ریشـه در تجارب بدنمند ما از محیط پیرامون دارد؛ بدین معنا که برخی از کاربردهـای واژهٔ حسـی سرد در زندگی روزانهٔ ما، اهمیت بیشتری دارد. بر همین اساس واژهٔ سرد در وجه حسـی لامسه در زندگی روزمرهٔ ما نسـبت بـه همـین واژه در وجـه حسـی شـنیداری، اهمیـت بیشتری دارد.

در ابیات ۲۴-۲۵، واژهٔ حسی نرم به صورت قید و برای توصیف فعل‌هـای پرسـیدن و گفتن که ماهیت شنیداری دارند به کار رفته است. نکتهٔ مهم در این باهم‌آیی‌هـا، انگیـزهٔ انتقال معنایی بین حس لامسه و حس شنوایی است. گویشوران زبان فارسی بر پایهٔ چـه سازوکاری برای تفسیر عبارات میان‌وجهی در ابیات زیر اقدام می‌کنند؟

۲۴. بـه نرمـی بپرسـیدم ای بـرهمن عجـب دارم از کـار ایـن بقعـه مـن

۲۵. خردمند را سر فرو شـد بـه شـرم شنیدم که مـی‌رفـت و مـی‌گفـت نـرم

واژهٔ نرم در ابیات بالا، واژه‌ای با کارکرد دوگانهٔ جسمانی- روانـی محسـوب مـی‌شـود. این واژه که اصالتاً ماهیت لمسی دارد، برای توصیف عبارتی شنیداری به کار رفته اسـت. ریشه یا انگیزهٔ انتقال معنا در این عبارات را می‌توان در اصل بدنمنـدی معنـا دانسـت. از

آنجایی که لمس اشیای نرم و لطیف باعث ایجاد احساس خوشایند شده، این احساس خوشایند باعث برانگیختن معنای مثبت در ذهن می‌شود، گویشوران زبان فارسی با هدف ایجاد همان تأثیر خوشایند و مطلوب در وجه شنیداری، اقدام به کاربرد این واژهٔ لمسی در حوزهٔ شنیداری از طریق ایجاد نگاشت بین واژهٔ نرم و مفهوم روان‌شناختی اولیهٔ نرم در ذهن می‌کنند. با توجه به وجود این مفهوم اولیه در ذهن سخنوران، به محض فراهم شدن شرایط ادراکی مقتضی، کاربرد و درک این صفت حسی در بافت زبانی جدید و با معنای متفاوت امکان‌پذیر می‌شود. در نقطهٔ مقابل واژهٔ نرم، صفت حسی سخت قرار دارد. این واژهٔ لمسی در کنار واژه‌هایی از حوزهٔ بینایی (روی) و حوزهٔ شنیداری (گوی) به کار رفته است.

۲۶. چو سندان کسی سخت‌رویی نکرد که خایسک تأدیب بر سر نخورد

۲۷. جفا بردی از دشمن سخت‌گوی ز چوگان سختی بخستی چو گوی

واژهٔ سخت‌رویی در زبان فارسی به معنای بی‌شرمی و گستاخی (ر.ک: عمید، ۱۳۷۱) یا پررویی و سماجت (ر.ک: دهخدا، ۱۳۱۰) است. بر این اساس و بر پایهٔ تجارب انسان از لمس سطوح سخت یا اجسام سخت که اغلب باعث برانگیخته شدن احساس ناخوشایند می‌شود و با توجه به باهم‌آیی این عبارت حسی در محور همنشینی با سندان، خایسک (پتک) و تأدیب، می‌توان ادعا نمود که انتقال معنا در این عبارات از حوزهٔ لامسه به حوزهٔ بینایی و برای ایجاد تأثیر منفی یکسان با حوزهٔ مبدأ در حوزهٔ مقصد انجام می‌شود.

در بیت ۲۷ نیز انتقال معنا از حوزهٔ لامسه به حوزهٔ شنیداری صورت گرفته است. ترکیب دو واژهٔ حسی سخت و گویی (گفتن) و قرار گرفتن این عبارت در محور همنشینی با واژه‌های جفا، دشمن و بخستی، معنای منفی آزار و اذیت را منتقل می‌کند. به عبارت دیگر این باهم‌آیی با هدف بیان این نکته است که تأثیر سخن ناگوار بر گوش به اندازهٔ تماس شیء سخت با بدن آزاردهنده است. کاربرد سندان برای دلالت بر مفهوم سخت‌رویی و بی‌شرمی، بیانگر تأثیر تجارب روزمرهٔ گویشوران زبان فارسی و همچنین نقش مؤلفه‌های فرهنگی و اجتماعی به عنوان صافی در شیوهٔ درک مسائل، ارائهٔ استدلال یا بیان ویژگی‌های شخصیتی است.

در ابیات ۲۸-۲۹، صفت حسی تیز در محور همنشینی با واژه‌های آتش و نگه کرد،

عبارات میان‌وجهی را خلق نموده است که نتیجهٔ آمیزش حس بینایی و لامسه است. پرسش اصلی در این بخش این است: بین کاربرد تحت‌اللفظی صفت حسی تیز در چاقوی تیز و آتش تیز یا نگاه تیز، چه شباهت ادراکی یا مفهومی وجود دارد؟

۲۸. به باد آتش تیز برتر شود پلنگ از زدن کینه‌ورتر شود

۲۹. نگه کرد قاضی در او تیزتیز معرف گرفت آستینش که خیز

بر اساس دیدگاه غیر چندمعنایی، آنچه باعث کاربرد میان‌وجهی صفت حسی تیز در ابیات بالا می‌شود، وجود مفهوم روان‌شناختی اولیه است که باعث برداشت معانی متعدد تحت‌اللفظی از این صفت در بافت‌های مختلف می‌شود. نکته‌ای که نباید از نظر پنهان داشت این است که ماهیت آنچه باعث تیز بودن چاقو، آتش و نگاه می‌شود، متفاوت است؛ بدین معنا که صفت تیز در کنار آتش به ویژگی‌هایی دلالت دارد که خاص آتش بوده، خاصیت سوزندگی و تأثیر آن بر پوست را نمایان می‌نماید؛ در حالی که تیزی در نگاه، دلالت بر نگریستن در کسی به خشم (ر.ک: دهخدا، ۱۳۱۰) دارد و سعی شاعر در این بیت بیان این نکته است که تأثیر نگاه تیز بر مخاطب، مطابق با تأثیر چاقوی تیز بر پوست است. خواننده نیز با رجوع به تجربهٔ بدنمند خود از حوادث پیرامون، دانش دایره‌المعارفی خود دربارهٔ تعاملات اجتماعی و سلسله‌مراتب موجود در جایگاه اجتماعی در عصر سعدی، معنای عبارت میان‌وجهی تیز نگاه کردن در بیت ۲۹ را استنتاج می‌کند.

جدول شمارهٔ (۳) شامل عبارات میان‌وجهی از بوستان سعدی است که در آنها انتقال معنا از وجه بینایی به سایر وجوه حسی انجام شده است. حوزهٔ مقصد در برخی از این عبارات میان‌وجهی، حوزهٔ انتزاعی- مفهومی است.

جدول ۳- بسامد واژه‌های حوزهٔ بینایی در عبارات میان‌وجهی در بوستان سعدی

واژه‌های حوزهٔ بینایی	بسامد عبارات میان‌وجهی	نمونه عبارات میان‌وجهی
روشن	۸	روشن‌رأی، روشن‌دل، روشن‌ضمیر، روشن‌روان
تیره	۵	تیره‌دل، تیره‌رای
درشت	۵	بانگ درشت، درشت گفتن
بلند	۱	رای بلند
افتان و خیزان	۱	افتان خیزانِ تب
زشت	۲	زشت‌خوی، زشت‌گوی
ناراست	۱	ناراست‌خوی
دیدن	۱	دیدنِ بدی در سخن
مجموع	۲۴	

در عباراتی نظیر روشن‌رأی، روشن‌ضمیر، تیره‌دل و تیره‌رأی، واژهٔ حوزهٔ مبدأ دارای ماهیت حسی، اما واژهٔ حوزهٔ مقصد، انتزاعی (غیر حسی) است. محققاق این نوع عبارات را عبارات اندیشه- حسی[1] می‌نامند (ر.ک: Nikolic, 2009).

۳۰. به شب گفتی از جِرم گیتی‌فروز دری بود از روشنایی چو روز
۳۱. طریقی بیندیش و رایی بزن که رأی تو روشن‌تر از رای من
۳۲. نگیرد خردمند روشن‌ضمیر زبان‌بند دشمن ز هنگامه گیر

برای تفسیر عبارات میان‌وجهی در ابیات ۳۰-۳۲ باید برای هر کدام از صفات حسی روشن و تیره، مفهوم روان‌شناختی اولیه در ذهن داشت. درباره صفت روشن، یک مفهوم روان‌شناختی اولیه وجود دارد که در ابیات بالا باعث برداشت معانی مختلف و مرتبط با وجوه حسی متفاوت می‌شود. نکته‌ای که باید خاطرنشان کرد این است که بر اساس دیدگاه غیر چندمعنایی، معنای دقیق هر مورد از کاربرد صفت روشن را بافت و دانش دایره‌المعارفی خواننده از موضوع مشخص می‌کند. به عبارت دیگر، صفت روشن در بیت ۳۰ واژهٔ روز، در بیت ۳۱ واژهٔ رأی و در بیت ۳۲، واژهٔ ضمیر را توصیف می‌کند.

از دیدگاه کریپکی (۱۹۸۰)، وجود اسم‌های متفاوت در کنار صفت حسی در محور

1. ideaesthesia

همنشینی گویای این مطلب است که این صفت، معنای خود را از اسمی که توصیف می‌کند می‌گیرد و نه در خلأ. همچنین دلالت هر اسم بر مصداقش، امری ثابت است و اوصاف در دلالت اسم بر مصداق، نقشی ندارند. بر این اساس می‌توان گفت که واژهٔ روشن را می‌شود به صورت میان‌وجهی به کار برد، اما بسته به وجهِ حسی مورد نظر، مصداق این صفت متفاوت است و مرزبندی مشخصی دارد. به عبارت دیگر، انطباق صفت روشن بر مفهوم اولیهٔ روشن از طریق نمود معنایی [روشن (x)] صورت می‌گیرد (ر.ک: Stanely & Szabo, 2000). درباره صفت حسی تیره نیز وجود مفهوم روان‌شناختی اولیه در ذهن قابل تصور است. آنچه باعث تمایز میان معانی تحت‌اللفظی متعدد برای این واژه می‌شود، وجود اسم‌های گوناگون در زنجیرهٔ همنشینی با این صفت است.

۳۳. پدر گفتش اندر شب تیره‌رنگ — چه دانی که گوهر کدام است و سنگ؟
۳۴. چو خدمت پسندیده آرم به جای — نیندیشم از دشمن تیره‌رای
۳۵. از آن تیره‌دل مرد صافی‌درون — قفا خورد و سر بر نکرد از سکون

نکتهٔ دیگر آنکه اگر صفت حسی تیره در بیت ۳۳ در کنار واژهٔ شب، نسبت به کاربرد این صفت در عبارات تیره‌رای و تیره‌دل تحت‌اللفظی‌تر به نظر می‌رسد، به دلیل کاربرد مکرر این صفت در وجه بینایی است. تفسیر صفت تیره در ابیات ۳۳-۳۵، تحت تأثیر بافت کلام و دانش دایره‌المعارفی خواننده از مفاهیم صورت می‌گیرد. از همین‌رو است که نوعی متغیر پنهان x برای صفات حسی در نظر می‌گیرند که ارزش آن در بافت مشخص می‌شود (ر.ک: Stanely & Szabo, 2000). بنابراین در تفسیر این ابیات، آنچه به عنوان بازنمون معنایی[1] برای خواننده مطرح است، نه فقط صفت حسی تیره، بلکه عبارت میان‌وجهی تیره‌دل و تیره‌رای است.

از دیگر واژه‌های حسی مورد استفاده در بوستان سعدی، صفت حسی درشت است که در محور همنشینی با واژه‌هایی نظیر بانگ و گفتن به کار رفته است. این صفت دارای ماهیتی دیداری است و همراه با واژه‌هایی از وجه حسی شنیداری، عبارات میان‌وجهی بانگ درشت و درشت گفتن را ایجاد کرده است.

۳۶. شنید این سخن پیر خم بوده پشت — به تندی برآورد بانگی درشت
۳۷. به گفتن درشتی مکن با امیر — چو بینی که سختی کند سست گیر

1. semantic representation

بانگ درشت یا درشت گفتن به معنای «با خشم صحبت کردن» است (ر.ک: دهخدا، ۱۳۱۰). می‌توان چنین حدس زد که منظور از درشتی در سخن، صحبت کردن با صدای بلند است و معمولاً در مقابل عبارات نرم پرسیدن یا نرم گفتن در ابیات ۲۴-۲۵ به کار می‌رود. درک معنای این عبارت میان‌وجهی ریشه در دانش دایره‌المعارفی ما از تعاملات اجتماعی بین مردم دارد؛ زیرا مردم عموماً در حالت خشم و عصبانیت بلندتر صحبت می‌کنند. بر اساس دیدگاه غیر چندمعنایی، هرگاه یک واژه، کاربرد جدید و ثابتی پیدا کند به طوری که معنای صریح آن به صورت دقیق قابل تشخیص باشد، آنگاه می‌توان گفت که آن واژه، معنای تحت‌اللفظی جدیدی دارد (ر.ک: Rakova, 2003). بر این اساس صفت درشت در ابیات بالا را می‌توان یک واژهٔ حسی با یک مفهوم اولیهٔ روان‌شناختی دانست که معانی تحت‌اللفظی متعدد دارد. البته از ذکر این نکته نباید غفلت کرد که صفت حسی درشت در ابیات ۳۶-۳۷ تنها بخشی از این معنای استنتاج‌شده را منتقل می‌کند. عوامل زبانی از قبیل دیگر واژه‌های موجود در محور همنشینی نظیر تندی، سختی و سستی و همچنین عوامل برون‌زبانی مانند کاربرد مکرر، مؤلفه‌های فرهنگی و دانش دایره‌المعارفی فارسی‌زبانان در برداشت معنای کلی نقش دارند.

در ابیات ۳۸-۳۹ عبارات رأی بلند و افتان و خیزان تب شامل یک واژهٔ حسی و یک واژهٔ غیر حسی است. از نظر کووچش (۲۰۱۳: ۷۵) در چنین عباراتی بین دو واژه، فاصلهٔ مفهومی کافی[1] می‌توان تصور کرد و از همین‌رو ریشهٔ انتقال معنا را باید در استعارهٔ اولیه دانست.

۳۸. که فکرش بلیغ است و رایش بلند در این شیوهٔ زهد و طامات و پند
۳۹. براندیش از افتان و خیزان تب که رنجور داند درازای شب

در بیت ۳۸ بین صفت ملموس بلند و مفهوم انتزاعی خوبی یا درستی، نوعی همبستگی تجربی (ر.ک: Grady, 1999) وجود دارد. از نظر گریدی (۱۹۹۹)، پیامدِ تعامل میان انسان و محیط، ایجاد همبستگی میان انواع خاصی از تجارب بدنمند انسانی است. یکی از این تجارب، همبستگی میان رشد عمودی یک شیء فیزیکی و افزایش کیفیت آن است. یعنی اینکه وقتی رشد عمودی یک شیء افزایش می‌یابد، کیفیت آن شیء نیز افزایش خواهد یافت.

1. sufficient conceptual distance

نمونه‌ای دیگر از استعارهٔ اولیه را می‌توان در بیت ۳۹ یافت. در این بیت و به طور مشخص در عبارت افتان و خیزان تب، نوعی همبستگی تجربی میان رشد عمودی و کمیت یا میزان درجهٔ حرارت بدن وجود دارد. به عبارت دیگر هرچه ارتفاع یا رشد عمودی بیشتر باشد، میزان یا شدت تب بیشتر است. همبستگی دو تجربهٔ متمایز (مانند افزایش کیفیت یا کمیت و رشد عمودی در ابیات ۳۸-۳۹ اهمیت خاصی دارد، زیرا باعث می‌شود که دو مفهوم که در حالت عادی از هم متمایز هستند، در سطح مفهومی واحدی با هم مرتبط شوند. بنابراین عبارت میان‌وجهی رای بلند در بیت ۳۸ به معنای نظر درست یا اندیشهٔ خوب است و عبارت افتان و خیزان تب در بیت ۳۹ به معنای کم یا زیاد شدن درجهٔ حرارت بدن است. این معانی از طریق همبستگی میان رشد عمودی و مفاهیم انتزاعیِ کیفیت و کمیت به دست می‌آید.

همان‌طور که در جمله‌های ۴۰-۴۲ می‌توان دید، در عبارات زشت‌گوی و زشت‌خوی نیز صفت دیداری زشت برای توصیف واژه‌هایی از حوزهٔ شنیداری (گوی) و حوزهٔ انتزاعی (خوی) به کار رفته است.

۴۰. نه از جور مردم رهد زشت‌روی — نه شاهد ز نامردم زشت‌گوی
۴۱. ببرد از پری‌چهرهٔ زشت‌خوی — زن دیوسیمای خوش‌طبع‌گوی
۴۲. سوم کز ترازوی ناراست‌خوی — ز فعل بدش هرچه دانی بگوی

از نظر لوینسون و مجید (۲۰۱۴)، غنای واژگانی بیشتر در حوزهٔ دیداری در قیاس با وجه شنیداری، انگیزهٔ کاربرد عبارات میان‌وجهی نظیر زشت‌گوی است. اگر وجه دیداری را حوزهٔ مبدأ و وجه شنیداری را حوزهٔ مقصد در نظر بگیریم، آنگاه هدف از کاربرد واژهٔ زشت برای توصیف واژهٔ گوی، ایجاد تأثیری مساوی با حوزهٔ بینایی در حوزهٔ شنوایی است. البته برداشت معنا در عبارت زشت‌گوی و زشت‌خوی ممکن است بر پایهٔ مجاز مفهومی از نوع معلول (تأثیر ناخوشایند) به جای علت (رفتار ناخوشایند) نیز صورت گیرد. به‌علاوه در عبارت زشت‌خوی می‌توان یک مفهوم روان‌شناختی اولیه برای واژهٔ زشت تصور کرد که بسته به بافت‌های زبانی مختلف، کاربردهای متعدد خواهد داشت.

بر این اساس باهم‌آیی واژهٔ حسی زشت به همراه واژه‌های گوی و خوی بیانگر معنای استعاری این واژه نیست. این باهم‌آیی نشان از معانی متعددِ تحت‌اللفظی واژه در

بافت‌های زبانی مختلف دارد. ادعای یادشده بر پایهٔ این استدلال استوار است که واژهٔ زشت در این بافت‌ها، کاربرد ثابت دارد؛ زیرا گویشوران زبان فارسی، شم زبانی برای تمایز بین زشت‌گویی، زشت‌خویی و زشت‌رویی در ابیات بوستان سعدی را دارند. عبارت ناراست‌خوی در بیت ۴۲ نیز نشان‌دهندهٔ وجود نوعی استعارهٔ اولیه بین مفهوم راست بودن در خطوط هندسی و نیک بودن اخلاق و سرشت است. به عبارت دیگر، تجربهٔ بدنمند انسان از وقایع پیرامون نظیر راهِ راست و راست‌گویی از یک طرف و راه کج و دروغ‌گویی از طرف دیگر باعث ایجاد نوعی همبستگی تجربی میان این دو مفهوم ظاهراً متفاوت شده است.

در بیت ۴۳ در عبارت دیدن بدی در سخن، فعل حسی دیدن که مهم‌ترین فعل حسی در زبان فارسی است و بیشترین تنوع معنایی در بین افعال حسی را دارد (ر.ک: ذاکری و دیگران، ۱۴۰۰؛ قادری و دیگران، ۱۳۹۸)، در عبارتی به کار رفته است که مفعول آن (بدی در سخن)، ماهیت شنیداری دارد.

۴۳. تو هم ار بدی بینی‌ام در سخن به خُلق جهان‌آفرین کار کن

در این عبارت، انتقال معنایی از حوزهٔ بینایی به حوزهٔ شنوایی است. این نوع انتقال معنایی هرچند با الگویی که افراشی و جولائی (۱۳۹۹) از زبان فارسی ارائه داده‌اند مطابقت دارد، بسامد بالایی ندارد؛ زیرا دو حس بینایی و شنوایی، جزء مفاهیم حسی پیشرفته هستند و در نگاشت‌های حس‌آمیخته با بالاترین بسامد در جایگاه مقصد واقع می‌شوند (ر.ک: افراشی و جولائی، ۱۳۹۹). بنابراین به نظر می‌رسد که دیدگاه راکووا (۲۰۰۳) مبنی بر وجود مفهوم روان‌شناختی اولیه برای واژه‌های حسی در ذهن سخنوران که در شرایط بافتی فعال شده و باعث برانگیخته شدن معانی متعدد تحت‌اللفظی می‌شود، توجیهی مناسب‌تر برای انتقال معنایی از حوزهٔ بینایی به شنوایی در بیت ۴۳ است.

نتیجه‌گیری

تحقیق حاضر با هدف بررسی سازوکارهای دخیل در برداشت معانی متعدد از عبارات میان‌وجهی و همچنین مطالعهٔ عوامل مؤثر در خلق و تفسیر این عبارات در بوستان سعدی انجام شده است. با مطالعهٔ بوستان سعدی، تعداد ۱۲۳ مورد عبارت میان‌وجهی استخراج و در چارچوب رویکرد شناختی تجزیه و تحلیل شد. تحلیل ابیات حاوی

عبارات میان‌وجهی در بوستان سعدی نشان می‌دهد که از این تعداد عبارت حسی، در ۶۵ مورد وجه چشایی، در ۳۴ مورد وجه لامسه و در ۲۴ مورد وجه بینایی، حوزهٔ مبدأ قرار گرفته است. ایفای نقش حوزهٔ مبدأ به وسیله دو حس چشایی و لامسه در ۹۸ مورد از ۱۲۳ مورد عبارات میان‌وجهی، یافته‌های مطالعات پیشین (ر.ک: Shen, 1997؛ Yu, 2003؛ افراشی و جولایی، ۱۳۹۹) در زمینهٔ انتقال معنایی از حواس پایه به حواس بالاتر را تأیید می‌کند.

افزون بر این در عباراتی که مزه‌واژه‌های شیرین و تلخ از حوزهٔ چشایی به عنوان حوزهٔ مبدأ به کار رفته است، حوزهٔ شنوایی، بیشترین سهم را در جایگاه حوزهٔ مقصد دارد. انتقال معنایی در این عبارات اغلب بر پایهٔ محتوای ارزشی (ر.ک: Tsur, 2012; Majid, 2012) مزه‌واژه‌های شیرین و تلخ استوار است. تجربهٔ بدنمند انسان از مواد غذایی شیرین و لزوم استفاده از برخی گیاهان با مزهٔ تلخ برای معالجه برخی انگل‌ها و بیماری‌ها در میان انسان‌ها، تجربهٔ خوشایند استفاده از میوه‌های شیرین، عسل یا خرما و واکنش نامطلوب ناشی از مصرف داروهای تلخ باعث غلبهٔ محتوای ارزشی این مزه‌واژه‌ها بر معنای قاموسی آنها شده است. بر همین اساس، انسان شنیده‌های خوشایند و مطلوب را با مزه‌واژهٔ شیرین و گفتارهای ناخوشایند و آزاردهنده را با مزه‌واژهٔ تلخ توصیف می‌کند. توجیه فرایند انتقال معنا از یک وجه حسی به وجه حسی دیگر با استفاده از محتوای ارزشی صفات حسی به معنای عدم دخالت سازوکار استعاره در این پدیده است؛ بدین معنا که معنای برداشت‌شده از این صفات، استعاری نیست، بلکه معنایی تحت‌اللفظی و برگرفته از بار معنایی مثبت یا منفی صفات حسی است.

درباره کاربرد صفت حسی ترش در عبارات میان‌وجهی باید گفت که انتقال معنایی در این عبارات بر پایهٔ واکنش فیزیولوژیک بدن به دو محرک متفاوت و بر اساس تداعی ذهنی بین دو مفهوم ترشی و نتیجهٔ مصرف مواد غذایی ترش یا علائم موجود در چهره بعد از مصرف مواد ترش است. تفسیر عبارات میان‌وجهیِ حاوی مزه‌واژهٔ تند بر پایه ارتباط پدیدارشناختی میان مصرف مواد غذایی تند و قرار گرفتن در معرض گرما یا فعالیت جسمانی نظیر راه رفتن سریع است؛ زیرا همه این عوامل باعث افزایش گردش خون، خارش بدن و تعریق می‌شود. بر این اساس انتقال معنایی در این عبارات بر مبنای واکنش‌های فیزیولوژیک یکسان در بدن (ر.ک: Yu, 2008) استوار است و نمی‌توان این

عبارات را دارای نگاشت استعاری دانست. ایفایِ نقش مؤلفه‌های فرهنگی و عوامل اجتماعی به عنوان صافی (ر.ک: Ibarretxte-Antuñano, 2013)، برای جلوگیری از ورود عوامل ناسازگار با فرهنگ فارسی‌زبانان در فرایند انتقال معنا از حوزهٔ چشایی به حوزهٔ شخصیت و ویژگی‌های خلقی در عباراتی نظیر تندخوی و خصم تند مشهود است.

در باب عبارات میان‌وجهی که در آنها انتقال معنایی از وجه لامسه به وجوه حسی دیگر انجام شده است باید گفت که بر اساس دیدگاه غیر چندمعنایی (ر.ک: Rakova, 2003)، این صفات دارای کارکرد دوگانهٔ جسمانی- روان‌شناختی هستند و انتقال معنایی بر مبنای یک مفهوم روان‌شناختی اولیه صورت می‌گیرد که ماهیت ذهنی دارد، همهٔ تجربه‌های حسی را در برگرفته، به انواع محرک‌ها پاسخ می‌دهند. برای مثال از نظر کریپکی (۱۹۸۰)، صفت حسی گرم در عبارت آب گرم، بر انرژی جنبشی مربوط به حرکت مولکول‌ها دلالت دارد و افزایش حرارت معادل افزایش جنبش مولکولی در آب است. حال در عبارتی نظیر گرم‌بازار در بیت ۴۴ نیز همان جنبش مولکولی را می‌توان بین عناصر تشکیل‌دهنده بازار مشاهده کرد و در برداشت این معنا، نیازی به توسل به سازوکار استعاره نیست.

۴۴. گرانی نظر کرد بر کار او حسد برد بر گرم‌بازار او

۴۵. که فکرش بلیغ است و رایش بلند در این شیوهٔ زهد و طامات و پند

در بیت ۴۵ در عبارت رای بلند که در آن دو واژه دارای فاصلهٔ مفهومی کافی (ر.ک: Kövecses, 2013) هستند، برداشت معنا بر اساس همبستگی تجربی (ر.ک: Grady, 1999) میان دو مفهوم کاملاً مجزا و متفاوت صورت می‌گیرد. در این عبارت، بین مفهوم رشد فیزیکی (بلند) و مفهوم کیفیت (خوب بودن)، رابطهٔ استعارهٔ اولیه وجود دارد که برگرفته از تجارب بدنمند ما و همچنین دانش دایره‌المعارفی ما از وقایع و رخدادهای پیرامون است. جدول شمارهٔ (۴)، نمایی از عبارت‌های میان‌وجهی، وجوه حسی و سازوکارهای دخیل در انتقال معنا را نشان می‌دهد.

جدول ۴- عبارات میان‌وجهی، وجوه حسی و سازوکارها

عبارت‌های میان‌وجهی	نوع حواس دخیل	سازوکار دخیل در انتقال معنا
پند تلخ سخن شیرین	چشایی به شنوایی	محتوای ارزشی واژه‌های حسی
نگاه تند خوی تند	چشایی- بینایی چشایی- انتزاعی	ارتباط پدیدارشناختی بین واکنش‌های بدن به پدیده‌های مختلف
گفتار گرم بازار گرم	لامسه- شنوایی لامسه- بینایی	وجود مفاهیم روان‌شناختی اولیه از صفات حسی در ذهن سخنوران (دیدگاه غیر چندمعنایی)
رای بلند افتان و خیزان تب	بینایی- انتزاعی لامسه- بینایی	استعارهٔ اولیه، همبستگی تجربی بین پدیده‌های به ظاهر متفاوت
ترش‌روی	چشایی- بینایی	مجاز مفهومی، تداعی همزمان بین واکنش بدن به ترشی و بدخلقی

نکتهٔ پایانی در این بحث اینکه برداشت معانی از عبارات میان‌وجهی با بهره‌گیری از شیوه‌ای تلفیقی صورت گرفته و به‌کارگیری عبارت حسّامیزی استعاری برای این عبارات، چندان کارامد به نظر نمی‌رسد؛ به این دلیل که نخست عبارات میان‌وجهی، ماهیتی یکپارچه دارند و اغلب دارای معنای تحت‌اللفظی (غیر استعاری) هستند (ر.ک: Winter, 2019b) و در عبارات میان‌وجهی، حاوی وجوه حسی غیر یکپارچه (چشایی- شنوایی) از محتوای ارزشی واژه‌ها (و نه استعاره) برای برداشت معانی متعدد استفاده می‌شود. بر این اساس معیارهای پذیرفته‌شده در باب استعاره و انتقال معنا از حوزهٔ مبدأ به حوزهٔ مقصد با استفاده از نگاشت مفهومی، در باب عبارات میان‌وجهی صدق نمی‌کند. دوم اینکه در کاربرد میان‌وجهی عبارات حسی در بوستان سعدی تنها استعارهٔ مفهومی دخالت ندارد، بلکه سازوکارهای متعددی از جمله محتوای ارزشی واژه‌های حسی، تداعی همزمان دو مفهوم به واسطهٔ مجاز مفهومی، ارتباط پدیدارشناختی میان واکنش‌های بدن، وجود مفاهیم روان‌شناختی اولیه در ذهن سخنوران زبان فارسی و همچنین همبستگی تجربی میان پدیده‌های به ظاهر مختلف در انتقال معنایی از یک وجه حسی به وجه حسی دیگر دخیل هستند.

منابع

افراشی، آزیتا و کامیار جولایی (۱۳۹۹) «حس‌آمیزی در زبان فارسی؛ رویکردی شناختی و پیکره‌بنیاد»، مجلهٔ تازه‌های علوم شناختی، سال بیست‌دوم، شماره ۴، صص ۱۱۴-۱۲۳.

انوری، حسن (۱۳۸۳) فرهنگ سخن، تهران، سخن.

بهمنی مطلق، حجت‌الله (۱۳۹۶) «جایگاه و نقش حس‌آمیزی در شعر شفیعی کدکنی»، پژوهش‌های دستوری و بلاغی، دوره هفتم، شماره ۱۲، صص ۶۷-۹۱.

بهنام، مینا (۱۳۸۹) «حس‌آمیزی: سرشت و ماهیت»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دوره نوزدهم، شماره ۱، صص ۶۷-۹۲.

جمال، وحیدالله و عبدالعلی آل بویه لنگرودی (۱۴۰۱) «حس‌آمیزی در شعر محمود درویش و قهار عاصی (مورد پژوهشی: مجموعهٔ شعری لاتعتذر عما فعلت و از آتش از ابریشم)»، ادبیات تطبیقی، سال چهاردهم، شماره ۲۶، صص ۹۳-۱۲۳.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۱۰) فرهنگ دهخدا، تهران، دانشگاه تهران، بازیابی در: https://abadis.ir/dehkhoda/ (تارنما)

ذاکری، فاطمه و دیگران (۱۴۰۰) «ساختار موضوعی فعل حسی دیدن در زبان فارسی: رویکرد دستور ساختِ گلدبرگ»، فصلنامه مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران، سال نهم، شماره ۴، صص ۲۵-۴۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۹) صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران، تهران، آگاه.

عمید، حسن (۱۳۷۱) فرهنگ عمید، تهران، امیرکبیر.

قادری، مهدی و دیگران (۱۳۹۸) «چندمعنایی نظام‌مند در رویکرد شناختی، تحلیل چندمعنایی فعل حسی «دیدن» در زبان فارسی»، فصلنامه مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران، سال هفتم، شماره ۲۷، صص۷۳-۹۱.

کریمی، پرستو (۱۳۸۷) «حواس پنجگانه و حس‌آمیزی در شعر»، نشریه گوهر گویا، سال دوم، شماره ۸، صص ۱۳۱-۱۵۰.

معین، محمد (۱۳۸۲) فرهنگ لغت فارسی، تهران، زرین، برگرفته از https://abadis.ir/moeen/

نجفی ایوکی، علی و منصوره طالبیان (۱۳۹۸) «گونه‌های حس‌آمیزی در سروده‌های سعید عقل و نیما یوشیج»، کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی، سال نهم، شماره ۲، صص ۹۷-۱۲۴.

Bagli, M. (2021) Tastes we live by: The Linguistic conceptualization of taste in English, Berlin/ Boston: De Gruyter Mouton.

Cytowic, R. (2002) Synesthesia: A Union of the Senses (second edition), MIT Press, Massachusetts.

Day S. (1996) "Synesthesia and synesthetic metaphors", Psyche: An Interdisciplinary Journal of Research on Consciousness, 2 (32), http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-32.

Deroy, O., & Spence, C. (2013) "Why we are not all synesthetes (not even weakly so)", Psychonomic Bulletin & Review, 20, 643–664, https://doi.org/10.3758/s13423-013-0387-2.

Grady, J. (1999) Metaphors in Cognitive Linguistics, Philadelphia, John Benjamins.

Ibarretxte-Antuñano, I., (2013) "The relationship between conceptual metaphor and culture", Intercultural Pragmatics, 10 (2), 315–339.

Kövecses, Z. (2010) Metaphor: a practical introduction, Second edition, Oxford: Oxford University Press.

---------- (2013) "The metaphor–metonymy relationship: Correlation metaphors are based on metonymy", Metaphor and Symbol, 28 (2), 75–88. https://doi.org/10.1080/10926488.2013.768498.

Kripke, S. (1980) Naming and Necessity, Oxford: Oxford University Press.

Lakoff, G., & Johnson, M. (1980) Metaphors we live by, Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, G., & Kövecses, Z. (1987) The cognitive model of anger inherent in American English, In D. Holland & N. Quinn (Eds.), Cultural models in language and thought (pp. 195–221), Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/ CBO9780511607660.009.

Lehrer, A. (1978) "Structures of the lexicon and transfer of meaning", Lingua, 45, 95–123, https://doi.org/10.1016/0024-3841 (78)90001-3.

Levinson, S, C., & Majid, A. (2014) "Differential ineffability and the senses", Mind & Language 29 (4): 407–427.

Majid, A. (2012) "Current emotion research in the language sciences", Emotion Review, 4 (4),432–443, https://doi.org/10.1177/1754073912445827.

Martino, G., & Marks, L. E. (2001) "Synesthesia: Strong and weak", Current Directions in Psychological Science, 10, 61–65. https://doi.org/10.1111/1467-8721.00116.

Nikolic, D. (2009) "Is synaesthesia actually ideaesthesia? An inquiry into the nature of the phenomenon", Proceedings of the Third International Congress on Synaesthesia, Science & Art, Granada, Spain, April 26- 29 2009.

Rakova, M. (2003) The extent of the literal: Metaphor, polysemy and theories of concepts, London, Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230512801.

Shen, Y. (1997) "Cognitive constraints on poetic figures", Cognitive Linguistics, 8 (1), 33–71, https://doi.org/10.1515/cogl.1997.8.1.33.

Stanley, J. and Z.G. Szabo (2000) "On Quantifier Domain Restriction", Mind and Language, 15, 219–61.

Strik Lievers, F. (2017) "Figures and the senses, Towards a definition of synaesthesia", Review of Cognitive Linguistics, 15 (1), 83–101,

https://doi.org/10.1075/rcl.15.1.04str.
Tsur, R. (2012) Playing by ear and the tip of the tongue: Precategorical information in poetry, Amsterdam: John Benjamins. https://doi.org/10.1075/lal.14.
Ullmann, S. (1959) The principles of semantics (2nd Edition), Glasgow: Jackson, Son & Co.
---------- (1964) Language and style, Oxford: Basil Blackwell.
Vigliocco, G., Meteyard, L., Andrews, M., & Kousta, S. (2009) "Toward a theory of semantic representation", Language and Cognition, 1, 219–247. https://doi.org/10.1515/Langcog.2009.011.
Winter, B. (2019a) Sensory Linguistics: Language, perception and metaphor, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.
---------- (2019b) Synesthetic metaphors are neither synesthetic nor metaphorical, In L. Speed, L. San Roque & A. Majid (Eds.) Perception Metaphor (pp. 105–126), Amsterdam: John Benjamins.
Yu, N. (2003) "Synesthetic metaphor: A cognitive perspective", Journal of Literary Semantics, 32 (1): 19-34.
--------- (2008) Metaphor from body and culture, In R. W. Gibbs, Jr. (Ed.), The Cambridge handbook of metaphor and thought (pp. 247–261), Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511816802.016.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و نهم، تابستان ۱۴۰۲: ۷۹-۵۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۸
نوع مقاله: پژوهشی

چندپارگی و تزلزل هویت و روایت در رمان‌های «محمدرضا کاتب»

مریم رامین‌نیا*
آمنه میردیلمی**
حسین محمدی***

چکیده

هویت در رمان‌های پست‌مدرن، انسجام و ثبات رمان‌های پیشامدرن را ندارد و از این‌رو سیال، چندپاره، از هم گسیخته و متزلزل است. روایت‌پردازی در داستان پسامدرن به تأثیر از هویت‌های چندپاره و سیال شخصیت‌ها، غیر قابل اعتماد، مشکوک و متناقض است. «محمدرضا کاتب»، یکی از نویسندگان پرکار دورهٔ معاصر است که برخی رمان‌هایش به مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی تشبه می‌جوید. به همین منظور، پژوهش پیش رو درصدد بررسی مسئله هویت و روایت‌پردازی رمان‌های این نویسنده برآمده است. در این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، شش رمان کاتب به نام‌های «آفتاب پرست نازنین»، «بالزن‌ها»، «بی‌ترسی»، «پستی»، «رام‌کننده» و «هیس» از منظر مؤلفه‌های پست‌مدرنیستیِ هویت، شخصیت و روایت‌پردازی بررسی شده است. نتایج اجمالی پژوهش بیانگر آن است که در رمان‌های بررسی‌شده، بیشتر شخصیت‌ها، هویت‌های نامتعین، سیال و چندپاره دارند. سرگردانی، جابه‌جایی و هم‌پوشانی شخصیت‌ها با یکدیگر، ناتوانی در شناختِ خود، گواه هویت‌های ازهم‌گسیخته آنهاست. روایت‌های چندپاره و متناقض از

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبدکاووس، ایران maryam.raminnia@gmail.com
** دانشجوی کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبدکاووس، ایران mirdeylami1100@gmail.com
*** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبدکاووس، ایران h.mohammadi1981@gmail.com

CC BY NC

شخصیت‌ها و ماجراها، شاخصهٔ دیگری است که رمان‌های کاتب را با عدم قطعیت نشان‌دار می‌کند. مؤلفه‌های پست‌مدرنیستیِ تردید هستی‌شناسانه، عدم قطعیت و چندپارگی و تناقض در هویت و روایت‌پردازی در رمان‌های «آفتاب‌پرست نازنین»، «پستی»، «رام‌کننده» و «هیس» بسیار چشمگیر است ولی در «بالزن‌ها» و «بی‌ترسی» به میزان ملایم‌تری به کار رفته است.

واژه‌های کلیدی: محمدرضا کاتب، چندپارگی هویت، روایت پسامدرن، تناقض و عدم قطعیت.

مقدمه

هویت در ساده‌ترین انگاشت، نمود بیرونی و درونی سوژهٔ انسانی یا همان فاعل شناسا/ من است. هویت، نوعی آگاهی داشتن و تبیین ساحت‌های گوناگونِ «خود» است که با مناسبات اجتماعی پیوند بیشتری می‌یابد. ساحت‌های گوناگون «خود» در زمینه‌های فردی، ذهنی، اجتماعی، قومی، مذهبی، جنسیت، شغل و مواردی از این‌دست نمود می‌یابد. هویت، رنگ اجتماعی دارد و به واسطه تمایز خود با دیگری در مناسبات اجتماعی تبیین می‌شود. در جهان سنتی و پیشامدرن، به دلیل ساده‌تر بودن مناسبات و نقش‌های اجتماعی، برتری اصالت جمع بر فرد، سیطره نهادها و آموزه‌های دینی، خود با ساختار منسجم‌تری بروز می‌کند. به یک معنا با دگرگونی‌های اجتماعی و به‌ویژه در عصر روشنگری هم‌زمان که پروژه فردگرایی ورق می‌خورد، انسجام خود و پیرو آن هویت اجتماعی فرد دستخوش تغییر می‌شود. در دورهٔ روشنگری سوژه انسانی، موجودی خودبنیاد و دارای ذهنی منسجم و سرشار از ظرفیت‌های خردورزی، آگاهی و کنش دانسته شده است و از این‌رو مفهومی که از سوژه و هویت انسانی ارائه می‌شود، بسیار فردگرایانه است (Hall & et al, 1992: 275).

بر مبنای این نگرش تازه از سوژهٔ انسانی، تعریف و برداشت از هویت و «خود» نیز دستخوش تغییر می‌شود. این دگرگونی در عصر مدرنیسم، شتاب روزافزون‌تری به خود می‌گیرد. اگر در سنت و دورهٔ پیشامدرن، هویتِ فرد از سوی نهادهای عرفی، خانواده، دینی و اجتماعی از پیش تبیین شده بود و فرد، هویت کمابیش ثابتی می‌یافت، در عصر روشنگری که بر فردگرایی استوار است، هویت، برساخت اجتماعیِ فرد از خویش است. اندیشه‌ای که بر سرشت ساختگی هویت بنا شده، اندیشه‌ای سراپا مدرن است و از این‌رو گسترهٔ توانمندی برساخت هویت سنجه‌ای است بر میزان مدرن بودن فرد و پیکربندی جامعهٔ مدرن. این هویت ساخته‌شده در مدرنیته و مدرنیسم و به‌ویژه پست‌مدرنیسم با رشد روزافزون خودمحوری، فردگرایی و گسست از نهادهای جمع‌محور و کل‌گرا، به تدریج دچار بحران می‌شود. در برداشت پست‌مدرن از سوژه، هویت ثابت و پایداری برای آن تصور نمی‌شود.

هویت در مفهوم «کیستی و چیستی انسان‌ها به پدیده‌ای سیال و متحرک تبدیل می‌شود که مدام بر اثر نظام‌های فرهنگی پیرامون انسان شکل می‌گیرد و تغییر شکل

می‌دهد. سوژه‌ها در زمان‌های گوناگون، هویت‌های متفاوتی را می‌پذیرند. هویت‌هایی که حول یک خود، سامان و انسجام نیافته‌اند و این بدان معناست که درون ما هویت‌های متناقضی وجود دارد که برحسب موقعیت، مدام تغییر می‌کند» (Hall & et al, 1992: 227). این طرز برداشت از هویت، یکپارچگی هویت پیشامدرن را از هم می‌پاشد و با نوعی گسست مواجه می‌کند. هرچند در دوره مدرن با برساخت هویت، چهرهٔ جدید و تا سرحد امکان تعریف‌پذیری به هویت داده می‌شود، به دلیل بریده شدن و کنار ماندن از نهادهای پشتیبان، این گسست‌ها با نوعی تزلزل، گم‌گشتگی و سرگردانی هویتِ پسامدرن را نشان‌دار می‌کنند. این هویتِ متزلزل و نامتعین در شخصیت و روایت‌پردازی داستان‌های پست‌مدرن نمود می‌یابد. شخصیت‌های این داستان‌ها به‌مانند سوژهٔ پست‌مدرن در بیشتر مواقع دچار بحران هویتی هستند و از این‌رو آنچه راوی یا شخصیت‌ها از خود روایت می‌کنند، چندپاره، متناقض و نامعتبر است.

محمدرضا کاتب از نویسندگان معاصر ایران است که رمان‌هایش عمدتاً در فاصله دهه هفتاد تاکنون نوشته شده است. پری در آبگینه، بلاهای زمینی، فقط به زمین نگاه کن، دوشنبه‌های آبی ماه، هیس، آمده‌ام- شاید!، پستی، وقت تقصیر، آفتاب‌پرست نازنین، رام‌کننده، بی‌ترسی، بالزن‌ها و چشم‌هایم آبی بود، از رمان‌های منتشرشده کاتب است که از این میان، رمان «هیس»، برگزیدهٔ جایزهٔ منتقدان و نویسندگان مطبوعات و رمان «وقت تقصیر»، جایزه یلدا را به دست آورده است. از برجسته‌ترین ویژگی رمان‌های کاتب، عدم قطعیت و تردیدهای هستی‌شناسانه شخصیت‌ها در تبیین هویت خود است و همین ویژگی باعث شده که بسیاری از منتقدان، رمان‌های او را در زمره آثار پست‌مدرنیستی جای دهند. به همین منظور از میان رمان‌های وی، شش رمان «آفتاب‌پرست نازنین، «رام‌کننده، «پستی»، «بی‌ترسی»، «بالزن‌ها» و «هیس» که با شاخصه رمان‌های پست‌مدرن همسوترند، انتخاب شده است. مسئله اصلی پژوهش، بررسی بحران هویت و تأثیر آن بر روایت‌پردازی و چگونگی بازنمود آن در رمان‌های یادشده است.

پیشینهٔ پژوهش

مفهوم چندپارگی هویت با پسامدرن‌گرایی پیوند خورده است. مقاله‌های «گفتمان

پست مدرنیسم، تأویل ناپایداری هویتی و انگاره‌های معنایی» نوشته محمدعلی توانا و عبدالله هاشمی اصل (۱۳۹۴) و «مدرن‌گرایی و پسامدرن‌گرایی در مواجهه با مسئله هویت و غیریت» اثر محمدعلی عباسیان (۱۴۰۰)، به انگاره‌های چندپارگی هویت و معنا در گفتمان پسامدرن پرداخته است.

چندین پژوهش نیز به صورت موردی یا چندموردی، آثار کاتب را از منظر پست‌مدرنیستی بررسی کرده است. «تحلیل و نقد ویژگی‌های پسامدرنی رمان هیس» از تیمور مالمیر و رستم یونس نجم‌الدین (۱۳۹۹)، «بررسی عوامل ساختاری و محتوایی تشکیک پسامدرن در رمان هیس» نوشته فاطمه جعفری کمانگر (۱۳۹۴)، «پایان قطعیت‌ها: بوطیقای عدم قطعیت در رمان پست‌مدرن پستی» نوشته مریم شفیع‌نیا و همکاران (۱۳۹۷) و «تعویق «خود» در داستان‌پردازی محمدرضا کاتب» نوشته پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی و همکاران (۱۳۹۶) در زمره پژوهش‌هایی است که به صورت موردی یا چندموردی برخی از رمان‌های کاتب را از منظر مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی بررسی کرده است. این پژوهش شش رمان یادشده را بر مبنای تناظر برساخت هویت و روایت بررسی خواهد کرد.

از ذات باوری و انسجامِ هویت پیشامدرن به برساخت‌گرایی و چندپارگیِ هویت پسامدرن

در عصر پیشامدرن، اصالت جمع و کل‌گرایی بر اصالت فرد برتری داشت. بازتعریف و تبیین حدود و حوزهٔ کنشگری فرد بر مبنای باور به ذات لایتغیر و یکپارچه‌ای صورت می‌گرفت که به طرز پیشینی بر هستی فرد سایه افکنده بود. چیرگی نهادهای مذهبی، اجتماعی و سیاسی در پیش‌داشت دستورالعمل‌های مبتنی بر انگاشت فرد به‌مثابه یک واحد منسجم و متعین، ریشه در همان ذات‌باوری داشت. در عصر روشنگری و در پی برتری دادن به دانش‌های تجربی و نیز ظهور و بروز فلسفه‌های فردمحوری چون اومانیسم و اگزیستانسیالیسم که بازبینی در اصول و مفروضات پیشینی در نگرش به «ذات» و «خود» را به دنبال داشت، باور به ذات و هویت یکپارچهٔ فرد به شدت دستخوش

تردید شد. این روند با روی کار آمدن مدرنیسم و به‌ویژه پساساخت‌گرایی و پست‌مدرنیسم که در آن مرکزیت و محوریت سوژه به بازی و پرسش گرفته شد، شتاب روزافزونی یافت.

ذات‌باوری که عبارت بود از اعتقاد به ذاتی حقیقی - تأویل‌ناپذیر، لایتغیر در نزد اکثر متفکران متأثر از نحله‌های پساساختارگرا و هوادار شالوده‌شکنی که فاعل ادراک، سوژه را برساخته هر دو دسته رویه‌های گفتاری و اجتماعی می‌دانند، مردود به شمار می‌آید (دان، ۱۴۰۱: ۷۸). در این رویکرد مدرن و البته متفاوت به سوژهٔ انسانی، آن هویتِ محکم و متعینی که از آغاز تا پایان زیستِ فردی و اجتماعی یکسان و ثابت انگاشته می‌شد، به چیزی تبدیل می‌شود که بر مبنای انگاشت فردگرایانه و شأن هستی‌شناسانه فرد و مناسباتش با جامعه نوعی صورت گرفته است. برداشت مدرن از سوژه هرچند نوعی برساخت جدید و پسینی از هویت فرد به شمار می‌رفت، همچنان به معناداری و یکپارچگی همان هویتِ ساخته‌شده مدرن در وضع و الگویی خودانگارانه گرایش داشت و سودای القای هویتی خودبسندهِ پایدار را در سر می‌پروراند. به تأثیر از آرای نیچه، فروید، سوسور، دریدا و حتی ژیل دلوز دیری نپایید که ثبات و خودمرکزیِ سوژه متزلزل شد و از اینجاست که بسیاری، شرایط متغیر و ناپایدارِ تکوین هویت را وجه تمایز سوژه مدرن و پست‌مدرن انگاشته‌اند.

ساختارهای زایندهٔ زندگی مدرن، زمینه را مهیای تکوین هویتی می‌ساختند که متکی بر مرزهای بالنسبه ثابتی بودند و حدود و ثغور «خود» هر فرد را بر مبنای تمایز میان عالم درون و عالم برون، تمایز میان خود و دیگری تعیین می‌کردند. در مقابل، خویشتن فرد در تصویری که نظریه‌های پست‌مدرنیته از آن به دست می‌دهند، خودی است سیال که بارزترین ویژگی‌اش چندپارگی، ناپیوستگی و فرو ریختن مرزهای جداکنندهٔ جهان‌های درون و برون می‌باشد. از این‌رو شرایط متغیر تکوین هویت، یکی از ملاک‌های اساسی برای تمییزگذاری بین مدرن و پست‌مدرن است (همان: ۱۱۱ و ۱۴۳). البته این خود مسئله‌آمیز است؛ دست یافتن به یکپارچگی معنادار و خودساخته در سوژهٔ مدرنی که قید و بندهای خانواده، اجتماعی، مذهبی و فرهنگی را از خود رهانیده یا تاحد توان کم‌رنگ و بی‌جان ساخته بود، چندان خوش‌بینانه نبود. حالت هم‌گرایانه و

اشتراک‌پذیر سوژۀ پیشامدرن در سوژۀ انزوایافته مدرن «جای خود را به احساس بلاتکلیفی و سوگم‌کردگی و تنهایی می‌دهد» (لایون، ۱۳۹۲: ۵۸)؛ چراکه گسست هویت ثابت بورژوازی، امکان پیدایش مدرنیسم را فراهم آورد و این در نوعی از دور مطبوع به تزلزل هویت بورژوازی کمک کرد. بر این اساس نشانه‌های خطوط اصلی مدرنیسم را می‌توان با بررسی انواع مختلف هویت‌های گسیخته بورژوازی یافت (لش، ۱۳۹۰: ۲۸۵).

در مدنیته، دگرگونی سوبژکتیویته نیز محل بحث است. تکثر در نحله‌های فکری، فروپاشی انگاشت یکه از جهان و احاطه شدن با تکثر و چندگانگی تعریف از «خود» را دگرگون می‌کند. سوژه مدرن که به این خودِ برساخته آگاه است، این را نیز می‌داند که آن برساخت و تبیین، یک بار برای همیشه نیست و به فراخور مناسبات فردی و اجتماعی خویش هرگاه بخواهد می‌تواند هویت خود را تغییر دهد یا پاره‌های آن را بنا به نیاز و ضرورت دستکاری کند. «تفاوت هویت در وضع مدرن و پسامدرن در این است که دست‌کم هدف هنجاری خود مدرن، نیل به آن هویتی پایدار و ماهوی و درون‌نگرانه‌ای بود که آزادانه انتخاب شده بود. اما هویت در وضع پسامدرن به نوعی بازی بدل گشته؛ بازی‌ای که آزادانه انتخاب شده. بنابراین هویت پست‌مدرن بر سرگرمی استوار است» (واگنر، ۱۳۹۴: ۳۰۷). این بازی که بر پایۀ مرکززداییِ پساساختارگرایانه صورت‌بندی می‌شود، هویتِ پسامدرن را با سیالیت، چندپارگی، ازهم‌گسیختگی و مبتنی بر امکان و تصادف نشان‌دار می‌کند.

چندپارگی هویت در جهان پسامدرنیستی رمان‌های محمدرضا کاتب

در جهان داستان‌های پسامدرن، هویت شخصیت‌ها بر مبنای «خود»های منقسم‌شده، متکثر و چندگانه ساخته می‌شود. این امر انسجام شخصیت را متزلزل می‌کند. فروریختن یکپارچگی و انسجام در هویت و شخصیت فرد، به بروز تناقض می‌انجامد؛ تناقضی که از جهانِ متکثر بیرون داستان به برون می‌خزد و شخصیت‌های داستانی را در جست‌وجوی هویت یکپارچه دست‌نایافتنی سرگردان می‌کند. «وقتی دنیای سوژه متکثر می‌شود و به عبارت بهتر از مجموعه‌ای از دنیاهای مجزا و در کنار هم تشکیل می‌گردد، هویت نیز به ناچار دچار تکثر می‌گردد. هویت بنا بر ذات خود همواره میل به

یکی‌شدن دارد، اما داستان پسامدرن این امکان را به او نمی‌دهد. همواره مرز باریکی میان پاره‌های هویتی وجود دارد. وقتی که این مرز از میان می‌رود، هویت به یکپارچگی نمی‌رسد، بلکه به طور کلی متلاشی می‌شود» (کریمی، ۱۳۹۸: ۸۳-۸۵). افزون بر این، سرگردانیِ شخصیت‌ها در پرسش‌های بی‌پاسخ یا پاسخ‌های احتمالی هستی‌شناسانه‌ای روی می‌دهد که آنها را هر دم با تکانه‌ای از کیستیِ خود روبه‌رو می‌کند. به نظر مک‌هیل، امر غالب در داستان پست‌مدرن، هستی‌شناسانه است. عدم قطعیت در یک نقطه معین به صورت متکثر بودن یا ناپایداری هستی‌شناسی درمی‌آید (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۴۱).

در پست‌مدرنیسم، پرسش از «من کیستم؟ من چیستم؟» به اوج خود می‌رسد. پرسش از وجود در پست‌مدرنیسم با پیش‌فرض امکانیت و عدم قطعیت همراه می‌شود. شخصیت‌های داستان‌های محمدرضا کاتب با همین عدم قطعیت و امکانِ تکوین و «شدن»، هسته مرکزی خود را از دست می‌دهند. در نبود واحد منسجم و یکپارچه‌ای که هویت آنها را شکل دهد و قوام بخشد، مدام در ساخت و تکوینِ خویش پردازش می‌شوند. در رمان «آفتاب‌پرست نازنین»، شوکا شخصیت اصلی داستان، با به دست دادن فهرستی رنگین‌کمان‌وار از اصل و نسب خود، از همان آغاز، یکپارچگی و انسجام هویتی‌اش را در معرض تردید قرار می‌دهد.

> «پدربزرگم ایرانی بود و مادربزرگم جزء مسلمان‌های باکو. پدرم و عمه‌ام در عراق به دنیا آمده بودند و بزرگ‌شده آنجا بودند و پدرم با مادرم که عرب بود، همان‌جا آشنا شده بود و ازدواج کرده بودند و من بعد از اخراج آنها از عراق تو ترکیه به دنیا آمده بودم و تو ایران بزرگ شده بودم. یک چیز بین‌المللی بودم، شاید فقط این‌طوری فکر می‌کردم، چون دلم این‌طوری می‌خواست» (کاتب، ۱۳۸۸الف: ۳۴).

اما مسئله به اینجا پایان نمی‌یابد. چندگانگی و ابهام شخصیت شوکا از طریق گفت‌وگوهای درونی و نمایشی راوی پدیدار می‌شود. بارها از زبان راوی، تردیدش را درباره هویت خود می‌شنویم. اینکه راوی همان شوکاست، آفتاب‌پرست نازنین است یا فرد دیگر، مرده است، زنده است یا هر طور دیگر، نشانه سرگردانی شخصیت در تعیین و ثبات هویتی‌اش است.

«و بالاخره بعد از آن همه تاریکی و سکوت ساعت به دادم می‌رسد و زنگ می‌زند. و حالا یک شوکای دیگر باید می‌شدم؛ چون آن شوکا تمام شده بود یا باید تمام می‌شد» (کاتب، ۱۳۸۸الف: ۲۸۵)

«و من حالا دیگر شوکایی دیگر بودم. بلند شدم و تو جایم نشستم. بدنم خسته بود: انگار تمام شب زیر یخ دریاچه‌ای گیر افتاده بودم ... و می‌گشتم پی حفره‌ای، جایی که بتوانم از زیر آن یخ‌ها بیرون بیایم و نفس بکشم» (همان: ۲۳).

اینکه شخصیت، همانی نیست که پیش از آن معرفی شده بود، یا ممکن است هر شخص دیگری در رمان باشد، یا اینکه به درستی نمی‌داند کیست، سخن فوکو را به یاد می‌آورد که «از من نپرسید که کیستم و به من نگویید که همان بمان» (فوکو، ۱۳۹۲: ۳۰). پرسش از وجود، پرسشِ من کیستم، از کجا آمده‌ام، به صراحت در رمان «رام‌کننده»، سوگم‌کردگی سوژه داستانی محمدرضا کاتب را نشان می‌دهد:

«همیشه فکر می‌کردم شناخت آدم از خودش و گذشته‌اش، از اینکه کیست، از کجا درآمده و... بهترین هدیهٔ زندگی است. اما من زنده بودم چون او بی‌هویتم کرده بود. نمی‌دانستم مال کی هستم، از کجا آمده‌ام... و این هم شاهکار او بود» (کاتب، ۱۳۸۸ب: ۲۰۹).

بی‌هویتی با نامِ راوی این سخن که «هیچ» است، ورق بیشتری می‌خورد. تأکید بر «هیچ» در رمان «رام‌کننده»، تأکید بر معناباختگی جهان ذهنی راوی و شخصیت داستان است که آن را به جهان پیرامونش و به تمامیت خود و روایتش سرایت می‌دهد.

«فکر می‌کنم هرچه می‌گفت یک‌طور به آن هیچ و تهی مربوط می‌شد. حیف غیر از خودش کسی ربط حرف‌هایش با آن هیچ را نمی‌فهمید... پی چیزهای مختلفی بودم تا حالا. وقتی خوب نگاه می‌کنم می‌بینم خلاصه همه آنها همان هیچ توست» (همان: ۱۱۹).

هویت‌های چندپاره و شخصیت‌های جابه‌جاشونده

یکی از بارزترین نمودهای گسستِ هویتیِ شخصیت‌ها در آثار محمدرضا کاتب، جابه‌جاشوندگی شخصیت‌ها با یکدیگر است. در بیشتر رمان‌های کاتب، مرز مشخصی

برای تفکیک شخصیت‌ها وجود ندارد. جابه‌جایی راوی با شخصیت‌ها و شخصیت‌ها با یکدیگر، تکنیکی است که محمدرضا کاتب برای ترسیم بحران شخصیتی و سیالیت هویت در جهان پسامدرن روایت‌هایش به کار می‌برد. «فاعل ادراک یا سوژهٔ پست‌مدرن اگرچه ناگزیر تحت موجبیت جبریِ انواع و اقسام تأویل‌ها یا تحویل‌های فرهنگی قرار دارد، هم‌زمان و تحت تأثیر بی‌واسطه همین عوامل به طرز شگفت‌آوری دارای ماهیتی سیال و شناور و امکانی و تصادفی می‌باشد» (دان، ۱۴۰۱: ۱۰۵). کاتب از زبان راوی رمان‌هایش، سیلان و تغییر دائم شخصیت‌ها را گوشزد می‌کند که به راحتی به دام نمی‌افتند و خواننده را در میان تبیین هویت واقعی آنها سرگردان می‌کنند:

«یکی از نشونه‌های اصلی اون‌ها اینه که دائم در حال تغییر هستن. اگه هزار بار هم اون‌ها رو بشناسیم و صد هزار صفحه درباره‌شون بخونیم یا بنویسیم، باز هزار و یکمین بار می‌تونن از دست‌مون در برن. این یعنی که توصیف‌شدنی نیستن، چون همیشه در حرکت هستن» (کاتب، ۱۳۹۶: ۷۷).

گاه این شخصیت‌های جابه‌جاشونده، آینه‌ای از هم هستند که تصویر خود را در دیگری بازمی‌تاباند. در اینجا هویت تکه‌تکه می‌شود، تکثیر یافته و در دیگری انعکاس می‌یابد. خودِ منقسم‌شده و تکثیرشونده، راوی رمان «بالزن‌ها» را همچون رمان «آفتاب‌پرست» در وضعی آشفته و جابه‌جاشونده قرار می‌دهد تا دلالت‌های احتمالی از هویت خویش را پیش روی مخاطب قرار دهد.

«وقتی من میگم دارم تو رو می‌برم پیش خودت تا با هم بریم پیش خودمون، تو باید همین‌طوری این رو قبول کنی و ازش لذت ببری» (همان: ۲۰۴).

رمان، جابه‌جایی‌های گوناگونی دارد. راوی، دختر ارباب، تردست، دختر موصاف و پیشکار، همه چونان تصویر در آینه‌های روبه‌رو، هم متکثرند و هم بازتاب یک چهره. گویی شخصیت‌ها تکه‌تکه‌هایی هستند که هر تکه از آنها در جایی/ شخصیتی دیگر است که خواننده درتشخیص هویت واقعی آنها دچار تردید، تناقض و سردرگمی می‌شود. سردرگمی و پریشانی شخصیت‌ها از آنجا نشأت می‌گیرد که شخصیت‌ها در رمان نقطه اتکای ثابتی ندارند. گویی هر فرد، نسخه‌هایی از دیگران و دیگران، نسخه‌هایی از او

هستند که در رمان مدام جایشان با هم عوض می‌شود. برای نمونه در رمان «بالزن‌ها»، دختر موصاف و دختر راوی مدام در نقش یکدیگر و دیگر شخصیت‌ها فرومی‌روند و خواننده را در ابهام می‌گذارند که سرانجام دختر موصاف، کدام یک از شخصیت‌هاست.

«حالت من و آن دختر موصاف مثل یک حیوان و تصویرش در آینه بود.

هر حرکتی من می‌کردم، تصویرم هم تکرار می‌کرد، اگرچه یک چشم معمولی فاصله بین حرکت من و تصویر مرا نمی‌دید. اما فقط آن فاصله بود که می‌توانست نشان بدهد کی، اصل است و می‌ماند و کی، فرع و تصویر است... اگر آن دختر موصاف من بودم، پس می‌شد گفت تردست به سمت من می‌آمد، نه آن دختر موصاف که هنوز تو انتخاب اسمش مانده بودم» (کاتب، ۱۳۹۶: ۱۷۹-۱۸۰).

راوی، این جابه‌جایی‌ها را با تعبیر «پریدن در فکرش» به نمایش می‌گذارد و به مخاطب نشان می‌دهد که در ذهنیت تکثریافته راوی، هر چیزی می‌تواند چیز دیگری باشد و هر شخصیتی، شخصیت دیگر. راوی درباره پریدن در فکر خودش یا از روی فکرش، شایدهای بسیاری پیش رو دارد. اینکه ارباب که بود و تردست چه رابطه‌ای با ارباب داشت و اصلاً پیشکار چه جایگاهی داشت، راوی را دچار شک کرده و احتمالات زیادی در ذهن او آورده است.

«پریده بودم از روی خودم: شاید ارباب کسی نبود جز خود پیشکار.

پریده بودم: شاید ارباب یک بالزن یا حالا بگو یک جور سنگ محک بود... .

پریده بودم: مخفی کاری تردست به من می‌گفت که او هنوز پیشکار ارباب است یا تقلید آن پیشکار را می‌کند...

پریده بودم باز: شاید ارباب یک بالزن نبود. یک روانی ساده و افسون‌زده یا محققی بود که افکار و رؤیاهایی او را زندانی خودش کرده بود» (همان: ۱۷۲-۱۷۳).

در رمان «بی‌ترسی» نیز جابه‌جایی شخصیت‌ها، شگردی در نشان دادن بحران هویتی

جهان داستان است. شخصیت‌ها مدام جابه‌جا می‌شوند تا جایی که تشخیص جایگاهشان یا مرجع ضمیرها در متن دشوار می‌شود.

«و این‌طوری بود که قصهٔ زندگی او به مرور قصهٔ زندگی من شده بود و یک‌جوری با هم جابه‌جا شده بودیم. چون دیگر بین قصه‌ها و گمشده‌هایمان نمی‌توانستم فرقی بگذارم و بگویم کجایش مال من است و کجایش مال اوست» (کاتب، ۱۳۹۲: ۱۱)

در «بی‌ترسی» نه‌تنها راوی، بلکه شخصیت‌های دیگر نیز با یکدیگر جابه‌جا می‌شوند. جابه‌جایی زاد و راوی یا نویسنده در سطح اول روایت، جابه‌جایی زاد و ابن در سطح دوم روایت و جابه‌جایی خورشید با موجودی عجیب، نمونه‌هایی از این‌دست هستند. این جابه‌جایی‌ها، فروپاشی کلیت منسجم را هشدار می‌دهند و با تکه‌تکه شدن و قرار گرفتن در پازل‌های شخصیتی دیگران، سیالیت و تکثرگرایی در هویت را گوشزد می‌کنند و می‌خواهند بگویند که «به جای اینکه در پی کلیت خود باشیم، ما که سوژه‌های این جامعهٔ متکثر و پیچیده‌ایم، باید دیگربودگی را درون خودمان تأیید کنیم» (کهون، ۱۳۹۴: ۶۷۶).

«ابن به زاد گفته بود: تو حالا من هستی و من گذشتهٔ تو شده‌ام. جابه‌جا شده‌ایم در هم و این گیجی مال آن است. هر وقت گیج شدی بدان یک چیزی در جایی جابه‌جا شده یا یک چیزی در تو بی‌علت جابه‌جا شده... ما در همدیگر جابه‌جا شده‌ایم و این باعث ناآرامی ما شده. خب هر چه می‌گردیم، نمی‌توانیم خودمان را پیدا کنیم؛ چون جای خودمان، دیگری را پیدا می‌کنیم» (کاتب، ۱۳۹۲: ۹۱-۹۰).

رمان «پستی» نیز با جابه‌جایی شخصیت‌ها، هویتِ متزلزل، ازهم‌گسیخته و سیال آنها را بازمی‌نمایاند. رمان، نشانی درست و دقیق از فردیت شخصیت‌ها نمی‌دهد؛ بلکه گویی تمامی شخصیت‌ها، تکه‌پاره‌های شخصیتیِ راوی است که در دیگر شخصیت‌ها نمود می‌یابد. راوی، هویتی چهل‌تکه دارد؛ تکه‌هایی که در رفت و برگشت روایت و ماجراها از هم گسیخته و سپس به هم پیوند می‌خورند:

«تکه‌ها بعد از مرگ کالبدشان دوباره جمع می‌شدند و اصلشان

می‌ساختند. هرچی بیشتر زندگی و مرگ‌ها را مرور می‌کردم، آن آدم تکه‌تکه شده که هر تکه‌اش توی زندگی یک نفر افتاده بود، بیشتر خودش را نشان می‌داد» (کاتب، ۱۳۸۱: ۵۲).

چرخندگی و آدم‌های چرخنده در رمان «رام‌کننده»، استعاره‌ای بر هویت سیال و دگرگون‌شونده آنهاست. آدم‌های چرخنده در رمان، نماد انسان‌هایی هستند که مدام در حال تغییر و تحول هستند و تمام اشیا را در چرخش می‌بینند. برون‌داد توصیف چرخندگی آدم‌ها و دنیا، رسیدن به اصل گیجی، سرگشتگی و ناپایداری در شناخت و تبیین «خود» و «جهان» است که پیش‌فرض نگرۀ پسامدرنیستی شخصیت‌های داستانی است.

«قشنگی آن عالم و چرخت را وقتی می‌توانی ببینی که تو دیگر نمی‌چرخی و زمین و زمان به چرخش خودش برای مدتی کوتاه ادامه می‌دهد. انگار که تو هنوز داری می‌چرخی و این چرخش قطع‌شدنی نیست. تو نمی‌چرخی، اما جهان دارد بازمی‌چرخد. تو این لحظه است که تو متوجه چرخش دنیای بیرون از خودت می‌شوی. می‌فهمی این چرخش، ادامۀ چرخش توست، اما مال تو نیست. فکر کنم شروع دیوانگی هم چیزی شبیه این باید باشد که تو بچرخی و دنیا بچرخد و تو بایستی، ولی باز دنیا دور سر تو بچرخد. از این گیجی که او می‌گفت، زیاد کشیده بودم... تا یادم می‌آید، میان هم‌چنین گیجی و منگی‌ای زندگی می‌کردم» (همان، ۱۳۸۸ب: ۹۸).

رمان «هیس» نیز همانند رمان‌های پیشین با جابه‌جایی‌های مداوم شخصیت‌ها، تنش‌ها و بحران، سوژه پست مدرن را بازمی‌نمایاند. این شخصیت‌ها گویی یک نفر بیش نیست، اما آنقدر هویت نامنسجم و ازهم‌گسیخته‌ای دارد که هر کدام و هر تکه در یک شخصیت ساخته و پرداخته می‌شود.

«دیگر حتی اسم‌هایشان هم یادم نمی‌ماند. شاید چون دلم می‌خواست فراموششان کنم. شاید هم شکل‌هایشان این قدرشبیه هم بود که انگار همه‌شان یک نفر بودند و من هر بار با تکه‌های از بدن یا فعل‌های این زن بزرگ زندگی می‌کردم» (همان، ۱۳۸۲: ۴۳).

تمامی شخصیت‌های این رمان‌ها در یافتن هویت اصلی و واقعی خود درمی‌مانند.

ناتوانی در فهم و درک خودِ واقعی ناشی از اضطراب و ازهم‌گسیختگی روانی است که شخصیت را دچار تزلزل کرده تا نتواند میان جهان واقعی و ذهنیت مبتنی بر وهم و خیال تمایز بگذارد.

«دیگر خودمان هم نمی‌دانستیم چقدر با چیزهای واقعی روبه‌روییم و چقدر با وهم‌هایمان» (کاتب، ۱۳۸۱: ۶۷).

اضطراب و ناتوانی در تمایز واقعیت از توهم، در فهم یکدست و منسجم از «خود» در شک هستی‌شناسانه‌ای ریشه دارد که وسواس به جان سوژهٔ پست‌مدرن می‌اندازد. شک‌گرایی و تردید در وجود نظم و قطعیت بسامانی در جهان هستی، کار را بدانجا می‌رساند که سوژهٔ پست‌مدرن در قطعیت «خود» نیز دچار تردید می‌شود و این حالتِ اضطراب و وهم، او را در وضعیتی شبیه به پارانویا قرار می‌دهد. «داستان‌های پسامدرنیستی به شکل‌های گوناگون منعکس‌کنندهٔ اضطراب پارانویایی انسان‌ها در دوره و زمانهٔ ما هستند. بدگمانی به ثبات و دوام روابط انسان‌ها، محدود شدن به هرگونه مکان یا هویت خاص، برخی از این اضطراب‌ها هستند» (پاینده، ۱۳۹۶: ۹۶).

این امر باعث شده تا بسیاری از نظریه‌پردازان داستان پسامدرن، شخصیت‌های این داستان‌ها را همانند یک شخصیت اسکیزوفرنیک قلمداد کنند. «فرد اسکیزوفرنیک به عنوان کسی است که قادر نیست خود را ذیل ضمیر «من» متحد کند که به واسطه نوعی دوگانگی فکری رخ می‌دهد» (کوری، ۱۳۹۷: ۱۸۰). شخصیت‌های رمان‌های کاتب در سودای دست یافتن به «منِ یکپارچه» مدام دست و پا می‌زنند و هر بار به امید یافتنِ خود، دیگری را فرامی‌خوانند بلکه به یاری آنها، معمای شخصیتی خود را کامل کنند؛ اما آن دیگری‌ها نیز چون راوی/ سوژه رمان، ناقص و سردرگم‌اند و در تکمیل خویش ناتوان. بدین‌سان جهان شخصیت‌ها چون کلاژی از هویت‌های چهل‌تکه نمایان می‌شود و روایت بر اساس این جهان بازنموده‌شده پیش می‌رود.

راوی غیر قابل اعتماد و روایت‌های متناقض

از سوژه ناپایدار، سرگردان و خودگم‌کرده‌ای که هر دم در برساخت هویت خویش، روایتی متناسب با تکه‌های جابه‌جاشونده‌اش به هم می‌بافد، انتظار روایتی منسجم و

متعین، چیزی دور از ذهن است. در رمان پست‌مدرن، روایت به شدت تحت تأثیر وضع و حال سوژه سو گم کرده است و از این‌رو کلاژگونه و سرهم‌شده‌ای از تکه‌های پراکنده و منقطع است که میان واحدهای روایی‌اش، ارتباط روشنی وجود ندارد. «راویان داستان پسامدرن غالباً دچار بیماری‌های حاد روانی‌اند و یا دست‌کم خود سردرگم‌اند و نمی‌توانند منبع قابل اتکایی برای فهم جهان داستان باشند» (پاینده، ۱۳۹۳: ۴۶).

در رمان‌های مورد بحث از کاتب، پیرنگ روایت‌ها، روند مشخصی ندارد. پاره‌پاره بودن پیرنگ و انقطاع روایی ریشه در بلاتکلیفی و تردیدهای هستی‌شناسانه و پارانویای راویانش دارد که در شک و تردید میان روایت‌های ممکن، از سر تصادف و احتمال، یکی از آنها را برمی‌گزینند. در این گونه از روایت‌ها، «تردید و تزلزل درخصوص تعیین معانی یا روابط چیزها به موازات رغبت به زیستن با عدم قطعیت‌ها و با روامداری بوده و در برخی موارد، گویای استقبال از دنیایی است که تصادفی و متکثر و حتی گاه پوچ می‌نماید» (وایلد به نقل از یزدانجو، ۱۳۹۴: ۲۰۲).

در رمان «آفتاب‌پرست نازنین»، روایت‌ها همانند شخصیت‌ها، چندگانه و گاه متناقض است. شخصیت‌هایی که رویدادی را روایت می‌کنند، از نظر روحی، فردی مغشوش و آشفته به نظر می‌رسند و هر لحظه حادثه‌ای را روایت می‌کنند و چند سطر بعد همان را با شایدهای بسیار اظهار می‌دارند و معلوم هم نمی‌شود کدام صحیح است. این امر ناشی از عدم قطعیتی است که در رمان پست‌مدرن وجود دارد و به روایت و راوی و شخصیت‌ها نیز تعمیم می‌یابد. قسمت‌هایی از داستان آفتاب‌پرست از زبان شوکا بیان می‌شود. راوی همان شخصیت داستان (شوکا) است. شوکا، روایت‌های گوناگون و گاه متناقضی از خود، مادرش و شخصیت‌ها نقل می‌کند. روایت‌های چندپاره و گوناگون، از سرگردانی و تردیدهای شناختی و هویتی راوی/ شوکا سرچشمه می‌گیرند. شوکا خود به این «از شاخه به شاخه دیگر پریدن‌ها» اعتراف می‌کند.

> «وقتی نمی‌خواهم زجر بکشم، از این شاخه هی می‌پرم به آن شاخه و حرف‌هایم و فکرهایم عوض می‌شوند و خودم هیچ‌وقت نمی‌دانم به چه و کی فکر می‌کنم و چرا تا می‌آیم دلیلش را پیدا کنم، به چیز دیگری فکر می‌کنم» (کاتب، ۱۳۸۸الف: ۹۷).

شوکا به دلیل ذهنیت نامنسجمی که دارد، مدام از این شاخه به آن شاخه می‌پرد. دلیلش همانی است که خود می‌گوید: «نمی‌خواهد که زجر بکشد». اما چه چیزی شوکا را رنج می‌دهد که خودخواسته روایتش را تغییر می‌دهد؟ آنچه مسلم است نارضایتی از وضع کنونی، خانواده، سرنوشت و آنچه تا اکنونِ شوکا برایش زجرآور بوده، او را بر آن می‌دارد که پیوند خود را از گذشته بگسلد و روایتی ساختگی و تا سرحد ممکن مطلوب از هویت خویش برسازد. از آنجا که برساخت هویتی شوکا از خویش می‌باید بر پایه‌هایی از زندگی واقعی که دلخواه شوکا نیست و همچنین تخیل او از آنچه می‌خواسته باشد سوار شود، روایت‌های سرهم‌بندی‌شده او از خویش، متناقض و غیرقابل اعتماد خواهد بود. از اینجاست که در به‌هم‌چسباندن تکه‌های هویتی‌اش ناکام می‌ماند. او نه‌تنها نمی‌تواند روایت سرراست و قابل اعتمادی از خودش ارائه دهد، بلکه در تبیین هویت مادرش/ آفتاب‌پرست و دیگر شخصیت‌های داستان نیز سرگردان و ناتوان است. ناتوانی در شناخت و تبیینِ یقینی از مادر و انتساب خویش به او به عنوان سرمنشأ، برگ دیگری از دفتر چندپارگی راوی را نمایان می‌کند:

> «او فقط آفتاب‌پرست بود و هیچ‌کسِ من نبود. مادر من شریکی، عمه ناقص‌عقل و بی‌بی‌ام بودند... شاید مادرم اینقدر که من فکر می‌کنم، بد نباشد. اما اگر آن سرهنگ با هم‌دستی مادرم، حساب بابا را رسیده باشد، آن وقت چه؟... شاید آفتاب‌پرست مجبور شده بود بابا را لو بدهد تا آن سرهنگ، عشقش را باور کند... . گاهی با خودم می‌گفتم شاید آفتاب‌پرست با سرهنگ ازدواج کرده تا او دست از سر بابا، من و عمه بردارد. شاید سرهنگ، عاشق آفتاب‌پرست بود و به او گفته بود اگر با بابا ازدواج کند، روی خوشی را نمی‌گذارد ببیند» (کاتب، ۱۳۸۸الف: ۲۳۸ و ۲۴۰).

شیوه روایت در «بالزن‌ها» نیز همانند نمونهٔ پیشین در پی ایجاد روایت‌های جدید بر مدار شک و احتمال می‌چرخد. پاره‌روایت‌هایی که درصدد هم‌پوشانی هم‌دیگرند، اما همچنان تکه و منقطع به نظر می‌رسند. راوی «بالزن‌ها» به صراحت می‌گوید که روایت‌ها و ماجراهای شخصیت‌ها می‌تواند غیر واقعی و من‌درآوردی باشد:

> «ظاهر هرچیزی تو خودش یک گذشته من‌درآوردی داشت و من باید

آن را ازش فی‌الفور می‌کشیدم بیرون و جای باطنش جا می‌زدم» (کاتب، ۱۳۹۶: ۲۱۳).

نکته مهم و کلیدی دیگری که به روایت‌های رمان، شکل نامتعینی می‌دهد این است که جهان روایت رمان به اصطلاح راوی با «این طور به قضیه نگاه کردن» و «فرض کردن» نامتعین می‌شود. گزارهٔ «بیا این‌طوری فرض کنیم» برآمده از خواست راوی بر امکان تغییر چیزهاست که بر مدار شک‌گرایی و فرض کردن استوار است. این گزاره‌ها، روایت راوی را به شدت متزلزل و غیر قابل اعتماد می‌کند.

«بیا این‌طوری فرض کنیم که قراره تو سفر کنی به جایی که تموم سال اون‌جا برف می‌آد و همه چیز زیر اون برف سنگین گم شده. دیگه هیچ چیزی پیدا نیست. یه چیزی تو مایه‌های همین برفی که تو یا من فکر می‌کنیم اون بیرون الان داره می‌باره و همه‌جا رو این‌طوری پوشونده... . شاید هم تردست همه آن حرف‌ها را زده بود تا به من بفهماند آن برفی که دارد آن بیرون می‌بارد، برف واقعی نیست. برف فراموشی، شک یا یک چیز دیگر است. حرفش، دیوانگی محض بود، چون آدم را بدجوری به شک می‌انداخت که نکند آن برف واقعی نباشد و چیزی است که فقط خودش را این‌طور نشان می‌دهد و می‌خواهد دنیا را تو خودش دفن کند» (همان: ۲۱۱-۲۱۲).

این روایت‌های متناقض از ذهن نامنسجم و روان‌پریش راوی‌ای تراوش می‌کند که خود دچار بحران هویتی و تردیدهای هستی‌شناسانه‌ای است که توان آن را ندارد که شکل منسجم و باورپذیری به روایت بدهد و همین تناقض و بی‌اعتباریِ روایت است که مشخصه‌های پست‌مدرنیستی به روایت‌پردازی محمدرضا کاتب می‌دهد. «یکی دیگر از ویژگی‌های داستان پست‌مدرن، حضور عناصر ضد و نقیض در کنار هم است. نویسندگان این‌گونه آثار به عمد با قرار دادن عناصر متضاد و بی‌ربط در کنار هم درصددند که خواننده را در بلاتکلیفی قرار دهند. به همین دلیل خواننده پس از مطالعه‌ای کوتاه از داستان درنمی‌یابد که حقیقت چیست و اصلاً علت رخ دادن این حوادث چیست؟ تغییر سریع و متوالی مکان‌ها و ارائهٔ تصاویر متعدد و گوناگون از زوایای مختلف در یک صحنه، عامل دیگری است که در مغشوش کردن ذهن خواننده مؤثر است» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۴۹).

در این رمان نیز چندگانگی و پرش ذهنیت شخصیت‌ها بـه تعـدد روایـت‌هـایی منجـر می‌شود که به شدت سیال هستند. هر روایت به چند گونه بیان می‌شود و روایتی جدیـد را در پی خود می‌آورد که هیچ کدام به قطعیت مورد نظر خواننده منجر نمی‌شود و بـه شـک و تردیدِ هرچه بیشتری دامن می‌زند. بسامد بـالای فعـل «ندانسـتن»، در برخـی مـوارد بـه تردیدهای وجودشناسی نیز نزدیک می‌شود. تردید در هویت و هستی شخصـیت‌هـا و گـاه تردید در همه هستی آنها منجر به قطعیت نداشتن مسائل و ماجراها در داستان می‌شود.

«دیگر نمی‌دانسـتم کـی هسـتم و او کیسـت و همـه‌چیـز را واقعـاً گـم می‌کردم. نمی‌دانم، شاید می‌خواست به بدنم بفهماند هر چیزی که در دنیـا هست، چند تا صاحب دارد و همان‌قدر که آنها می‌توانند صـاحب تکـه‌هـای من و بقیه باشند، من هم خودم را می‌توانم صاحب تکه‌ای از آنها یـا خـودم حساب کنم» (کاتب، ۱۳۹۶: ۷۵).

در رمان «بی‌ترسی»، بی‌نام‌کنندگی و بی‌نام‌شدگی، استعاره مرکـزی رمـان در تبیـین عمومیت‌بخشی به هویت است. به بیان ساده، نام داشـتن هـر فـرد، بـر هویـت خـاص او دلالت کرده، او را از دیگران متمایز می‌کند. بی‌نام‌کننده‌ها، متولیان سلب هویت هسـتند که افراد را در مقام کارگزاران مقاصد خویش به کـار مـی‌گیرنـد. بـاغ بـی‌نـامی در ابتـدا به‌مثابه مکان هتروتوپیایی (دگرمکان) صرفاً مکانی عجیب و متفـاوت مـی‌نمایـد. هرچـه رمان پیش می‌رود، وضعیت بحرانی به خود می‌گیرد، به طوری که افراد بی‌نام‌شـده درون آن، راه به بیرون می‌جویند.

«بعد از مرگ من، دو راه پیش روی توست: یا مجبوری خـودت را وقـف باغ کنی یا دنبال زندگی خودت بروی. نمی‌تـوانی هـر دو را داشـته باشـی. چون اگر ارباب‌ها، بی‌نام‌شده‌ها و بی‌نام‌کنندگان بفهمند همسر یـا فرزنـدی داری، بیمارشان می‌کنند تا روی تو نفوذ بیشتری داشته باشـند... اگـر بـاغ بی‌نـامی را بخـواهی فرامـوش کنـی، مـی‌شـوی چیـزی شـبیه یـا میـان آن حالت‌هایی که برایت گفتم. و اگر زندگی را فراموش کنـی، مـی‌شـود چیـزی شبیه من. در هر دو صورت، چیزی جز درد نصیب تو نمی‌شود. فقط می‌توانی انتخاب کنی این درد را می‌خواهی یا آن درد را» (همان، ۱۳۹۲: ۹۸- ۹۹).

افزون بر دلالت‌مندی باغ بی‌نامی و بی‌نام‌شدگی بر مسئله بحران هویت و عدم تعین، روایت‌های متناقض و یا محتملی که پیش روی شخصیت‌های داستان و رویدادها قرار می‌گیرد نیز در خدمت عدم قطعیت رمان به کار گرفته می‌شود. مسئلهٔ انتخاب و کنش‌های دوگانه‌ای که نویسنده/ راوی به شخصیت‌های رمان پست‌مدرن پیشنهاد می‌دهد، پیش بردن دو رویدادِ مفروض به صورت موازی است که در صورت انتخاب یکی از آن دو، دو سرنوشت محتمل فراروی شخصیت‌ها قرار می‌گیرد. رمان، گزاره‌های این رویدادها یا سرنوشت‌های ممکن را با «شانس»، «یا»، «اگر» و «ممکن است» همراه می‌کند.

> «ممکن است حالت دیگری مثلاً برایت پیش بیاید: مثلاً یک روز نشانه‌های مرضی عجیبی را در خودت ببینی. بی‌خبر از خانه بیرون می‌زنی و می‌روی میان کوه. کلبه‌ای برای خودت دست‌وپا می‌کنی. و تک‌وتنها آنجا می‌مانی تا بفهمی سرنوشتت چیست... مجبوری تا آخر عمر در تنهایی و ترس سر کنی... نهایت همه این سرنوشت‌های احتمالی این است که می‌فهمی چه ساده و آسان، خانه و کاشانه‌ای که ساختی می‌تواند ویران شود و اگر فقط دنبال خودت باشی، اولین چیزی که نابود می‌شود، خود تو هستی؛ چون هر کدام از این حالت‌ها را ادامه بدهی، به تنهایی و ترس و مرگ در عزلت ختم می‌شود... تمام این حالت‌ها در صورتی است که شانس بیاوری تا دیگران تو را نشناسند و جایت را پیدا نکنند...» (کاتب، ۱۳۹۲: ۹۷-۹۹).

در رمان «پستی» نیز ذهنیت متکثر، مغشوش و بیمارگونهٔ شخصیت‌ها، روایت را پیش می‌برد. هر شخصیتی که روایت را دست می‌گیرد، با طرح‌های زمانی مختلف، ماجراهای قبل و بعد را بدون ترتیب زمانی می‌آورد. پسری که سرش را زیر قطار کرده، بعد از اینکه مُرد، در قالب جسدی که در کنار ریل‌ها افتاده است، با ماجرای مادرش، روایتش را آغاز می‌کند و بعد از آن، زندگی خود را روایت می‌کند. لابه‌لای آن، روایت‌هایی از زندگی بنکه، دکتر، مقدونی، غیرت‌جان و مردی که شاید پدر او باشد، به میان می‌آید. راوی مدام زمان را به هم می‌ریزد؛ از حال به گذشته، از گذشته به حال، از یک رویداد به رویدادی دیگر می‌پرد. وجود روایت‌هایِ ناتمام و منقطعِ مبتنی بر احتمال و تصادف باعث می‌شود پایان متعین و مرسومی که انتظار می‌رود، در این رمان نیز مدام به تعویق

بیفتد یا اصلاً بروز نکند.

پایان‌های داستان‌های پسامدرن، به جای ختم شدن به نتیجه‌ای قطعی و واحد به شکل‌های مختلف و در قالب‌هایی غیر مشخص، تردیدبرانگیز، مبنی بر ناسازگاری و مبهم درآمده، مجموعه‌ای از پایان‌های ممکن را به خواننده ارائه می‌کند؛ پایان‌هایی که اجتماع هم‌زمان آنها، تناقض‌آفرین است. در این داستان‌ها، پایان‌ها گاهی در قالب بدیل‌های چندگانه، تکه‌تکه و موازی می‌آید که امکان وقوع آنها در یک زمان ممکن نیست؛ گاهی هم به صورت کاذب و تصنعی، غیر قطعی و محتمل، چرخشی یا مبنی بر واپس‌روی، واگذارشده به خواننده ارائه می‌شود (وو، ۱۳۸۹: ۲۰۳).

مفهوم روایت در «پستی» با مفهوم بازی و سرگرمی گره خورده است. راوی در انتهای روایتش می‌گوید که نمی‌داند آنچه گفته، واقعیت دارد یا ساختهٔ ذهن اوست و برای سرگرم کردن خودش سر هم کرده است.

> «شاید هم برای اینکه خودم را سرگرم کنم، حکایت‌های زیادی سر هم کرده بودم. شاید یکی از حکایت‌هایم این بود که با آینده خودم روبه‌رو شده‌ام و یا با آدم‌های زیادی روبه‌رو می‌شوم و دست آخر می‌فهمم همه آنها خودم هستند» (کاتب، ۱۳۸۱: ۷۵).

در اینجا بازی، فقدان نشانه‌ای مبتنی بر دلالت متعین است؛ فقدان مرکزیتی که نظام علّی - معلولی پیرنگ را بر پایه ساختار و معنای مرکزی قوام بخشد. نقطهٔ اتکا یا مدلولی مرکزی و متعینی وجود ندارد که بتوان زنجیرهٔ پیرنگ را بر آن استوار ساخت. بنابراین «غیاب مدلول استعلایی، قلمرو و بازی دلالت را تا بی‌نهایت بسط می‌دهد. این گسترهٔ بازی، گسترهٔ جایگزینی‌های بی‌کران است» (دریدا به نقل از یزدانجو، ۱۳۸۱: ۱۰).

در رمان «پستی»، برخی خرده روایت‌های موازی در نبودِ روایت مرکزی، به بازی و سرگرمی بدل می‌شود. بازی و سرگرمی نه‌تنها دستمایهٔ پردازش هویت‌های چندپاره در رمان پست‌مدرن است، که عنصر هماهنگ‌کنندهٔ روایت با هویت نیز می‌شود. تناظر روایت و هویت‌های ساختگی، عامل پیش‌برنده و بنیادین در داستان پسامدرن است که خود بر پایهٔ عدم قطعیت و شک‌اندیشی بنا شده است. شک‌اندیشی به عنوان یکی از اصول مهم و متمایزکنندهٔ رمان مدرن از رمان پسامدرن به این معناست که هیچ دیدگاه

مطلق و همه‌جانبه‌ای وجود ندارد، هیچ قطعیتی قابل تصور نیست و باید به همه‌چیز شک کرد. بسامد بالای روایت‌هایی که به طرز گیج‌کننده‌ای با «شاید»های متوالی همراه شده‌اند، رمان «پستی» را از بنیاد، متزلزل و بی‌اعتبار می‌کند و قطعیت جهان داستان را به سخره می‌گیرد.

«شاید آن مرد بعد از مدتی برگشته باشد، اما تو دیگر نمی‌خواستی ببینی‌اش... شاید اصلاً آن مرد می‌خواست تو را انتخاب کند، ولی تو از ترس اینکه نکند او را انتخاب کند، فرار می‌کنی... شاید می‌دانست عاقبت آن زن را انتخاب می‌کند و او را می‌گذارد و می‌رود. شاید هم آن مرد، عاشق او بود و می‌خواست هر طور هست، پایبندش کند. شاید او هیچ علاقه‌ای به مرد نداشت و نمی‌خواست به خاطر لذت یک شب، پایبندش شود... شاید هم با آن بچه که شکل پدرش بود، بدرفتاری می‌کرد که با پدرم بدرفتاری کرده باشد... شاید هم چون آن پسر را از او دزدیده بود، دزدکی زندگی می‌کرد... شاید هم برای اینکه از هر دوشان انتقام بگیرد، از هم قایمشان کرده بود... شاید هم پسرک را وادار به خودکشی کردی که راحت‌تر حساب خودت را برسی و مقصد خودت بودی، نه آن مرد یا کس دیگری... شاید او همان مرد بود... شاید فقط با کشتن من و خودش بود که می‌توانست پیدایش کند» (کاتب، ۱۳۸۱: ۶۵- ۶۶).

رمان «رام‌کننده» نیز آشکارا فرض هستی‌شناسانه احتمالات و نامعلوم و قطعی نبودن را در پردازش روایت تبیین می‌کند. قاعدهٔ احتمال به طرز چشمگیری موتور محرکه بسیاری از رویدادهاست که در ذهنیت متکثر شخصیت‌ها ریشه دارد.

«می‌دانی علت مرگ یا زندگی ما آدم‌ها چیست؟ احتمالات. یک‌هو اتفاقی می‌افتد و سر از جایی درمی‌آوری که حتی فکرش را نمی‌توانستی بکنی. کسانی که قواعد احتمالات را نادیده می‌گیرند، زودتر از آنچه که باید نابود می‌شوند» (همان، ۱۳۸۸ب: ۳۲).

رمان «هیس» نیز همانند رمان‌های پیش‌گفته شده، با روایت‌های چندگانه، تکه‌تکه و متناقضِ مبتنی بر امکان و شاید و احتمال، خواننده را سرگردان می‌کند. راوی آشکارا

اعتراف می‌کند که قصه‌هایش در مرز خیال و واقعیت و حقیقت به هیچ سو نمی‌روند. قصه‌های درهمی که قرار است سوژهٔ سرگردان را تسلی دهد و سرپوشی بر به‌هم‌ریختگی درونی‌اش باشند، خود از آشوب ذهن و روان راوی‌اش پرده برمی‌دارد و این‌چنین، قصه و قصه‌پرداز با هم پیوند می‌خورند و نشان می‌دهد که در جهان داستان پست‌مدرن، روایت و هویت متناظر بر یکدیگرند.

«گاهی حتی خودم هم می‌ماندم واقعیت چیست، حقیقت چیست. کدام این اتفاق‌ها، آرزو و خیال است و کدامشان هوس و حقیقت: شاید همه‌چیز را با این قصه‌ها به هم می‌ریختم تا به‌هم‌ریختگی خودم بینشان گم شود: نمی‌خواستم قصه اصلی رو شود. برای همین این قصه‌ها را می‌ساختم» (کاتب، ۱۳۸۲: ۲۴۵).

نتیجه‌گیری

بحران هویت، عدم قطعیت و تردیدهای هستی‌شناسانه، بارزترین ویژگی شخصیتی رمان‌های کاتب است. شخصیت‌های این رمان‌ها به دلیل داشتن ذهنیتی نامنسجم و اساساً شک‌گرا، بسیار متزلزل و نامتعین‌اند. کاتب با جابه‌جا کردن تکه‌های هویتی آنها همچون یک کلاژ یا پازل، شخصیت‌های رمان‌هایش را پردازش می‌کند. آنها در تبیین هستی و هویت خود پیوسته دچار ابهام، سرگردانی و تناقض هستند و به همین دلیل با هویت‌های چندپاره، ازهم‌گسیخته و متزلزل شناخته می‌شوند. هویت‌های بحران‌زده‌ای که مدام در تکاپوی برساخت هویت خویش از این شاخه به آن شاخه می‌روند و هر دم روایت متفاوتی از کیستی و چیستی خود برمی‌سازند که همگی ناقص و غیر قابل اعتمادند.

محمدرضا کاتب با گذاشتن نام‌های عام و غیر متعارف چون زاد، ابن، تردست، دختر موصاف، بالزن‌ها، زاد و حیرت، سرگردانی و نبودِ هرگونه تشخصِ هویتیِ متمایزکننده در شخصیت‌های رمان‌هایش را می‌نمایاند. این شخصیت‌ها به دلیل بی‌نشانی و ابهام در وجود یا تعیین سرمنشأ و کانون خانواده، عدم یقین در درستی انتساب به پدر یا مادری مشخص و ازهم‌گسیختگی روابط خانوادگی، از اساس دچار ابهام هویتی و تردیدِ وجودی هستند و به بیان دیگر بی‌شناسنامه‌اند و از همین‌رو است که مدام جابه‌جا می‌شوند و هر

دم روایتی از «خود» بازگو می‌کنند.

روایت‌پردازی نیز کاملاً متأثر از هویت و شیوهٔ شخصیت‌پردازی است و در بیشتر موارد یک رویداد با چندین احتمال و به چندین شکل از زبان شخصیت‌ها و حتی یک شخصیت، روایت می‌شود. این روایت‌های مبتنی بر احتمال و تصادف، چند تکه، نامنسجم و متناقض می‌نمایند. در نبود هستهٔ مرکزی و منسجمی که بتواند رویدادها و هویتِ شخصیت‌های رمان‌های کاتب را شکل دهد، ساختار هویت و روایتی رمان فرو می‌پاشد و هرچیزی بر بنیان بازی و جابه‌جاشوندگی خود را می‌نمایاند. برآیند مسئله هویت، شخصیت و روایت‌پردازی، ترسیم تردیدهای هستی‌شناسانه، عدم قطعیت، تکثّر و تناقض است که رمان‌های محمدرضا کاتب را با ویژگی‌های پست‌مدرن نشان‌دار می‌کند.

منابع

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸۱) «پست‌مدرنیته، داستان پست‌مدرن و پیامدهای آن»، مجله ادبیات داستانی، شماره ۶۲، صص ۴۸-۵۱.

پاینده، حسین (۱۳۹۳) داستان کوتاه در ایران (جلد سوم: داستان‌های پسامدرن)، تهران، نیلوفر.

---------- (۱۳۹۶) مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، تهران، نیلوفر.

توانا، محمدعلی و عبدالله هاشمی اصل (۱۳۹۴) «گفتمان پست مدرنیسم، تأویل ناپایداری هویتی و انگاره‌های معنایی»، پژوهش‌های سیاسی، ش ۱۳، صص ۱۵۰-۱۶۰.

جعفری کمانگر، فاطمه (۱۳۹۵) «بررسی عوامل ساختاری و محتوایی تشکیک پسامدرن در رمان هیس»، پژوهش‌های ادبی، ش ۵۴، صص ۳۲-۶۶.

دان، رابرت. جی (۱۴۰۱) بحران‌های هویت، نقد اجتماعی پست‌مدرنیته، ترجمه صالح نجفی، تهران، شیرازه.

شفیع‌نیا، مریم و همکاران (۱۳۹۷) «پایان قطعیت‌ها: بوطیقای عدم قطعیت در رمان پست‌مدرن پستی»، پژوهش‌های ادبی، ش۶۱، صص۷۵-۱۰۶.

عباسیان، محدعلی (۱۴۰۰) «مدرن‌گرایی و پسامدرن‌گرایی در مواجهه با مسئله هویت و غیریت»، هستی و شناخت، شماره ۱، صص۱۵۱-۱۷۱.

فوکو، میشل (۱۳۹۲) دیرینه‌شناسی دانش، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران، نی.

کاتب، محمدرضا (۱۳۸۱) پستی، تهران، نیلوفر.

---------- (۱۳۸۲) هیس، تهران، ققنوس.

---------- (۱۳۸۸الف) آفتاب‌پرست نازنین (نحر سنگ‌ها)، تهران، هیلا.

---------- (۱۳۸۸ب) رام‌کننده، تهران، چشمه.

---------- (۱۳۹۲) بی‌ترسی، تهران، ثالث.

---------- (۱۳۹۶) بالزن‌ها، تهران، هیلا.

کریمی، فرزاد (۱۳۹۸) تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پسامدرن ایران، تهران، روزنه.

کوری، مارک (۱۳۹۷) نظریهٔ روایت پسامدرن، ترجمه آرش پوراکبر، تهران، علمی و فرهنگی.

کهون، لارنس (۱۳۹۴) از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، ویراست عبدالکریم رشیدیان، تهران، نی.

لایون، دیوید (۱۳۹۲) پسامدرنیته، ترجمه محسن حکیمی، تهران، آشیان.

لش، اسکات (۱۳۹۰) پست‌مدرنیسم، ترجمه شاپور بهیان، تهران، ققنوس.

مالمیر، تیمور و رستم یونس نجم‌الدین (۱۳۹۹) «تحلیل و نقد ویژگی‌های پسامدرنی رمان هیس»، فصلنامه ادب فارسی، شماره ۲، صص ۳۹-۵۷.

مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲) داستان پسامدرنیستی، ترجمه علی معصومی، تهران، ققنوس.

واگنر، پتر (۱۳۹۴) جامعه‌شناسی مدرنیته، ترجمه سعید حاجی‌ناصری و زانیار ابراهیمی، تهران، اختران.

وو، پاتریشیا (۱۳۸۹) فراداستان، ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران، چشمه.

یزدانجو، پیام (۱۳۸۱) به سوی پسامدرن، تهران، مرکز.

---------- (۱۳۹۴) ادبیات پسامدرن، تهران، مرکز.

یعقوبی جنبه سرایی، پارسا و همکاران(۱۳۹۶) «تعویق «خود» در داستان‌پردازی محمدرضا کاتب»، متن‌پژوهی ادبی، ش ۷۳، صص۵۳-۷۸.

Hall, S. , D. , Held, and T. McGrew (eds.) (1992) Modernity and its Futures, Cambridge, Polity Press.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و نهم، تابستان ۱۴۰۲: ۱۰۸-۸۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۸
نوع مقاله: پژوهشی

جلوه‌های آشنایی‌زدایی در «عبهر العاشقین» با رویکرد قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی

منظر سلطانی [*]
آذر فیروزی‌راد [**]

چکیده

بخشی از عرفان قرن ششم، حاصل اندیشه‌های «روزبهان بقلی» است. در کتاب «عبهر العاشقین»، روزبهان بقلی با بیان شاعرانه در قالب نثر، اندیشهٔ پویا را با خلاقیت درآمیخته و مرزهای بین شعر منثور و نثر منظوم را درهم تنیده است. در بررسی زبان «عبهر العاشقین» در این پژوهش، مؤلفه‌های آشنایی‌زدایی در نثر او با تأکید بر آرای «لیچ» شناسایی شد. روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و از ابزار منابع کتابخانه‌ای استفاده شده است. زبان روزبهان در این کتاب، نظامی ویژه دارد و شگردهای آشنایی‌زدایی، قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی زبانی، متأثر از تجربه‌های عرفانی روزبهان به خوبی نمود یافته است. قاعده‌افزایی از طریق فرایند تکرار کلامی به شکل توازن حاصل از تکرار واژگانی است و از این میان تکرار آوایی ناقص بیشتر از تکرار آوایی کامل در قالب کلمات مسجع (متوازی و مطرف) و متجانس وجود دارد. قاعده‌کاهی (هنجارگریزی) نیز به عنوان عاملی در ایجاد آشنایی‌زدایی در قالب تشخیص و تشبیه و استعاره، پربسامدترین صور خیال در «عبهر العاشقین» است و ترکیبات واژگان که به شکل هنری و بدیع درآمیخته‌اند از زبان آشنایی‌زدایی می‌نمایند. تتابع اضافات و به کارگیری آیه و حدیث و متناقض‌نمایی نیز از شگردهای او در این اثر به شمار می‌آید.

واژه‌های کلیدی: عبهر العاشقین، روزبهان بقلی، آشنایی‌زدایی، قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی.

---

[*] نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران Soltani53@yahoo.com
[**] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران، ایران azar.firouzi@yahoo.com

CC BY NC

مقدمه

صورت‌گرایی (فرمالیسم)

فرمالیسم، یکی از مکاتب نقد در حوزهٔ زبان‌شناسی است. در سال ۱۹۱۶ م. در پترزبورگ روسیه، انجمنی تأسیس شد به نام «انجمن تحقیقاتی زبان شعری» که در آن زبان‌شناسان و منتقدان بزرگی چون شکلوفسکی فعالیت داشتند. اساس نظریهٔادبی صورتگرایان که در آثار شکلوفسکی[1] (۱۹۱۶-۱۹۵۸م.)، موکارفسکی[2] (۱۸۹۱-۱۹۷۵م.) و هاورانک[3] (۱۸۹۳-۱۹۷۸م.) بیان شده، بر شالودهٔ مفاهیم آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی[4] و برجسته‌سازی[5] زبان بنا شده است.

فرمالیست‌ها معتقد بودند که «آنچه شعر را از غیر شعر متمایز می‌سازد، نه تازگی صور خیال یا معانی آن، بلکه زبان برجسته و خاص آن است؛ زبانی که برای مخاطب بیگانه می‌نماید و گویی چیزی جدا و برتر از زبان خودکار یا معیار است» (احمدی، ۱۳۸۲: ۵۸). همچنین آنها شعر را کاربرد زبان ادبی ناب می‌دانستند و می‌گفتند: «شعر، گفتاری است که در بافت کاملاً آوایی خود سازمان یافته است» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۴).

پورنامداریان بر این باور است که صورت‌گرایان، تمام شگردها، ترفندها و آرایه‌هایی که زبان شعر را از زبان غیر شعر (معیار) جدا کرده، آن را برای مخاطب بیگانه می‌ساخت، تحت عنوان کلی «آشنایی‌زدایی» جای دادند (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۴). از نظر آنان این آشنایی‌زدایی به دو طریق صورت می‌گرفت؛ هم از طریق حذف یا کاهش برخی عناصر از زبان معیار (قاعده‌کاهی) و هم از طریق افزودن برخی عناصر به زبان معیار (قاعده‌افزایی) (صفوی، ۱۳۹۴، ج۲: ۳۵-۳۷).

شفیعی کدکنی با گنجاندن این حذف‌ها و افزایش‌ها در دو گروه موسیقیایی و زبان‌شناختی، تمام ویژگی‌های زبان شعری اعم از انواع گونه‌گون موسیقی کلام، صورت‌های مختلف خیال، شگردهای متنوع بلاغی و ظرافت‌های خاص بدیعی و نیز مسائل خاص زبان شعر چون واژگان پربسامد، ترکیب‌سازی‌های باستان‌گرایی،

1. V.shklovsky
2. J.Mukarovsky
3. B.Havranek
4. Defamilarization
5. Foregrounding

متناقض‌نمایی، انتخاب واژگان خاص و ضرب‌المثل را برشمرده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۹- ۳۸). همچنین «در نظر صورت‌گرایان، این شگردها باعث می‌شود تا زبان شعر از تشخص و برجستگی بیشتری نسبت به زبان نثر برخوردار شود و در نتیجه توجه مخاطب از معنی به زبان منعطف شود» (احمدی، ۱۳۸۲: ۶۰). مسئلهٔ مهم در این شگردها این است که برداشت آشنا و معمولی مخاطب از زبان از بین برود تا مخاطب به جهت غرابت و ناآشنایی زبان و بیان به نخستین ادراک حسی خود از اثر بسنده نکرده، به تأویل آن بپردازد (همان، ۱۳۸۰: ۳۹۷). در واقع می‌توان گفت که «شگرد هنر، ناآشنا کردن موضوعات و مشکل کردن صورت‌هاست. مشکل تولید می‌کند تا احساس لذت را طولانی کند؛ زیرا فرایند درک حسی، یک پایان جمال‌شناسیک هنری و لذت‌بخش دارد و هرچه طولانی‌تر باشد، زیباتر است» (شیری، ۱۳۸۰: ۱۹).

با توجه به مطالبی که درباره صورت‌گرایی بیان شد، «باید در جست‌وجوی عناصر شاعرانه‌ای باشیم که به واسطهٔ بسامد و کاربرد زیادشان از زبان اثر، آشنایی‌زدایی کرده و آن را برجسته ساخته‌اند. صور گونه‌گون خیال، جنبه‌های بلاغی زبان و موسیقی به ترتیب مهم‌ترین این عناصرند» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۶۴). هرچند توجه خاص فرمالیست‌ها به شعر و متون شعری بوده، آنان از ابتدای کار خود به نثر خطابه‌ای نیز علاقه‌مندی نشان دادند و سخن خطابه‌ای را بیش از همه به ادبیات نزدیک می‌دانستند (تودوروف، ۱۳۸۵: ۷۸). حق‌شناس بر این نکته تأکید دارد که در نثر ادبی، گونه‌های زبان در اختلاط با یکدیگرند. وی نمونه‌های متعددی را برای اثبات این دیدگاه به دست می‌دهد و ثابت می‌کند که در نثر ادبی، دست‌کم باید از قاعده‌کاهی سبکی (هنجارگریزی سبکی) بهره گرفته شود. پس نثر ادبی، زمانی از نثر خودکار متمایز می‌شود که دست‌کم یکی از ابزار شعرآفرینی، یعنی قاعده‌کاهی سبکی بر آن اعمال شده باشد. در چنین شرایطی، ابزار برجسته‌سازی صرفاً در دو گونهٔ ابزار شعرآفرینی و ابزار نظم‌آفرینی، امکان طبقه‌بندی می‌یابد و ابزار آفرینش نثر ادبی، چیزی جز قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی نخواهند بود (صفوی، ۱۳۹۴، ج۲: ۳۸-۳۹). «در آثار روزبهان به لحاظ پیچیدگی صنایع لفظی و نیز ساختار بغرنج طریقت عرفانی، سبک شخصی خاصی پدید آمده است» (موریس، ۱۳۷۲: ۲۲۲).

پرسش‌ها و فرضیه‌های تحقیق

با توجه به رویکردهای جدید در نظریه‌های ادبی مدرن و بررسی ساختاری کتاب «عبهر العاشقین» از طریق چشم‌اندازهای فرمالیستی، با نشان دادن زمینه‌های فکری و عاطفی روزبهان می‌توان به دنبال پاسخ برای پرسش‌های زیر بود:

۱. آیا مؤلفه‌های آشنایی‌زدایی در «عبهر العاشقین» با تأکید بر آرای لیچ قابل شناسایی است؟

۲. قاعده‌افزایی از طریق فرایند تکرار کلامی به چه صورت در آثار فارسی روزبهان برای بیان تجربه‌های عرفانی به کار رفته است؟

۳. چگونه قاعده‌کاهی (هنجارگریزی) به عنوان عاملی در ایجاد آشنایی‌زدایی بدون آنکه به ساختار زبان خلل وارد کند، در آثار روزبهان زیبایی می‌آفریند؟

در پاسخ به این پرسش‌ها، فرضیهٔ ذیل مطرح است: آشنایی‌زدایی در «عبهر العاشقین» با تأکید بر آرای لیچ، مصادیق بارزی را شامل می‌گردد. در این میان قاعده‌افزایی به شکل توازن حاصل از تکرار واژگانی و قاعده‌کاهی به عنوان عامل آشنایی‌زدایی در قالب آرایه‌های تشخیص، تشبیه و استعاره در کتاب «عبهر العاشقین» پربسامد هستند.

پیشینه و روش تحقیق

این پرسش‌ها، رویکردهای جدیدی است که پاسخ به آنها با توجه به روش توصیفی-تحلیلی و منابع کتابخانه‌ای است و از آن می‌توان لزوم تحقیقات بیشتر درباره کتاب «عبهر العاشقین» را دریافت. در این مسیر از مقاله‌های زیر به عنوان پیشینهٔ بررسی‌ها نام برده می‌شود:

«تحلیل بینامتنیت مؤلفه عشق در عبهر العاشقین و صفات العاشقین» از ابراهیم‌تبار و نجفی (۱۳۹۷)، «بررسی تشبیهات حوزه‌ای عشق در عبهر العاشقین روزبهان بقلی» نوشته آقا حسینی و همکاران (۱۳۹۵)، «بررسی سبک نثر شاعرانه در عبهر العاشقین» نوشتهٔ بزرگ بیگدلی و همکاران (۱۳۸۵)، «بررسی رابطهٔ تجربهٔ عرفانی و زبان تصویری

در عبهر العاشقین» اثر فتوحی رودمعجنی و علی نـژاد (۱۳۸۸)، «بررسـی اغـراض ثانویـه معانی، بیان، مختصـات نگارشـی و سـبکی عبهـر العاشـقین» نوشـته شـهبازی (۱۳۹۴)، «تحلیل خوشه‌های صوتی در عبهر العاشقین» نوشته میرباقری فـرد و جعفـری (۱۳۹۰)، «کارکردهـای شـعری و عـاطفی در زبـان غنـایی عبهـر العاشـقین» از میرزایـی مقـدم و همکاران (۱۳۹۹)، «کارکرد اسـتعاره در بیـان تجـارب عرفـانی روزبهـان بقلـی در عبهـر العاشقین» نوشته فتـوحی رودمعجنـی و رحمـانی (۱۳۹۵) و کتـاب «زبـان شـعر در نثـر صوفیه» از شفیعی کدکنی (۱۳۹۲) در بخش‌هایی به معرفی ویژگـی‌هـای کتـاب «عبهـر العاشقین» می‌پردازد.

در این میان مرتبط‌ترین مقاله با پژوهش را می‌توان مقاله «بررسی سبک نثر شـاعرانه در عبهر العاشقین» نام برد؛ زیرا این مقاله، سبک نثر شاعرانهٔ «عبهر العاشـقین» را از سـه منظر موسیقی و نظم در بیان، زبان اسلوب بیان و تخیل که مهم‌ترین عناصـر شـاعرانگی کلام محسوب می‌شوند، بررسی کرده و هر سه این موارد موجب آشنایی‌زدایـی از متـون ادبی می‌گردند. با توجه به بررسی پیشـینهٔ پـژوهش‌هـای مـرتبط بـا «عبهـر العاشـقین» مشاهده می‌گردد که درباره آشنایی‌زدایی با رویکرد قاعـده‌افزایـی و قاعـده‌کـاهی پیشـتر تحقیقی صورت نگرفته و پژوهش حاضر، راه را برای تحقیقات بعدی باز خواهد کرد.

روزبهان بقلی شیرازی

عارفان و نویسندگانی از نوع بایزید و ابوالحسن خرقانی و بوسـعید و شـمس تبریـزی فراتر از نویسندگان دیگر زمانهٔ خود نوشته‌اند. پس از ایـن دسـته، عارفـانی هسـتند کـه دارای تأملات مشخصی در قلمرو الاهیات اسلامی‌اند. اینان گاه با الهام از نگاه دسـته اول و گاه با فرو رفتن در اعماق تجربهٔ دینـی، دسـتاوردهای هنـری و زبـانی خـاص خـود را دارند. یکی از این عرفا، روزبهان بقلی در «عبهـر العاشـقین» اسـت کـه مـی‌تـوان او را از اندیشه‌ورزان قلمرو روحانی به شمار آورد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۸۱).

روزبهان بقلی شیرازی (شیخ شطاح) ۵۲۲- ۶۰۶ ه. ق. از آن دسته صوفیانی است که مبنای طریقت عرفانی‌اش را بر عشق و جمال‌پرستی نهاده است. مولد مبارک شیخ کبیـر

در «فسا» بوده است. روزبهان دکان (بقلی) داشت، ولی روزی دکان و صندوق را رها کرد و همه‌چیز را بیرون افکند و جامه‌های خود بدرید، به صحرا شد و مدت شش سال و نیم (۵۴۵- ۵۵۱ ه. ق) را در بیابان‌ها گذرانید. پس آرام گرفت و روی به تصوف آورد و اعمال صوفیان را تعقیب کرد و حافظ قرآن شد (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۷- ۸).

مرزهای جهان معنوی و زبان هنری

زبان روزبهان در عناصر آسمانی و تجریدی مستغرق است و وجه غالب اجزای سازنده آن را در هر دو سوی عوالم ملکوت و لاهوت و جهان انتزاع و تجرید می‌سازد و عامل پیوند اجزای این زبان، بیشتر، جادوی مجاورت است. رمزها و استعاره‌های برخاسته از ذهنیت روزبهان، برگرفته از زندگی شهری آمیخته با ملکوت و جهان تجرید است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۵۷- ۲۵۸). او برخلاف سبک سنتی پیشین صوفیه از بیانی موجز و منعطف برای شرح مفاهیم عرفانی خود استفاده کرده و برای نیل به این مقصود، استعاره در زبان هنری او، کاربردهای زیادی یافته است (همان: ۹۹- ۱۰۰).

کاربرد زبان و نثر روزبهان

کاربرد زبان، کاربردی است که در خوانندگان و شنوندگان تاحدود زیادی می‌تواند حالات عاطفی مشابه ایجاد کند. به عنوان مثال در مقامات عرفانی، «شوق» می‌تواند یک نوع حالت عاطفی ایجاد کند، حال آنکه همین منازل یا مقامات را که در آثار روزبهان و زبان او می‌خوانیم، نمی‌توانیم مدعی شویم که نوع حالت عاطفی حاصل از شنیدن آن در افراد یکسان یا نزدیک به یکدیگر باشد؛ زیرا کاربرد زبان در آثار او، کاربردی دیگر است و تجارب حاصله از آن غموض بیشتری دارد و در خواننده و شنونده، آثاری متفاوت ایجاد می‌کنند (احمدی، ۱۳۸۲: ۲۵۴). در مورد صورت‌گرایی روزبهان می‌توان گفت که در آن همه‌چیز تابعی است از متغیر موسیقی کلام و تناسب اصوات و حروف (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۷۷- ۲۷۸).

عبهر العاشقین

«عبهر العاشقین»، عنوان رساله‌ای است در عشق و جمال‌پرستی از روزبهان بقلی و آنگونه که از مقدمه این رساله برمی‌آید، زنی از روزبهان می‌خواهد که توضیح دهد چگونه خدای را می‌توان به زبان عشق وصف کرد (ارنست، ۱۳۷۷: ۳۳). مؤلف این کتاب آن را

به دنبال یک واقعهٔ روحانی به رشته تحریر درمی‌آورد که طی آن با معشوق آسمانی خود «جنی لعبت» که همان جمال قدم است، ملاقات می‌کند و بنا به درخواست او و در پی این پرسش که «آیا می‌توان عشق‌ورزی را به خداوند منسوب کرد؟» در ۳۲ فصل در تشریح عشق انسانی و ربّانی، داد سخن می‌دهد. این کتاب، مقدمه‌ای دارد و نویسنده با عناوین هر فصل، داستان‌های شیرین و حکایت‌های متنوعی را از انبیا و مشایخ صوفیه نقل می‌کند. وجه تسمیه عبهر را به معنی نرگس آورده‌اند، مؤلف غیاث اللغات نوشته: «عبهر بفتح اول و ثالث، نرگس که در میان آن زرد باشد به خلاف شهلا که سیاه باشد» (غیاث‌الدین محمد، ۱۳۳۷: ج۲: ۴۹). مصنف، کتاب را به نرگسی تشبیه کرده که مشام جان عاشقان را عطرآگین می‌سازد (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۸۳). «عبهر العاشقین»، یکی از دو اثر فارسی روزبهان است که به نوعی بیانیه تصوف عاشقانه و طریقت جمال‌پرستی محسوب می‌شود.

آشنایی‌زدایی

آنچه مانع از درک حقیقت می‌شود، «غبار عادت است و ناب‌ترین ادراک آن است که از غبار عادت پیراسته شود» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۳۸۱). اما از منظر فرمالیست‌ها، رسالت هنرمند آشنایی‌زدایی و زدودن غبار عادت از چشم ماست (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۹۵). مکاریک معتقد است که این آشنایی‌زدایی مبتنی بر تخطّی شاعر از قواعد و قراردادهاست و او به واسطه این کار از سطح منابع ارتباطی به هنجار زبان فراتر می‌رود و با رهاندن خواننده از قید بیان کلیشه‌ای، او را متوجه چشم‌اندازهایی دیگر می‌کند (مکاریک، ۱۳۹۰: ۶۱). شفیعی کدکنی معتقد است که «انواع برجسته‌سازی را می‌توان در دو گروه موسیقایی و زبانی تبیین کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۴۷). به اعتقاد لیچ، برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است: «نخست آنکه نسبت به قواعد زبان خودکار انحراف پذیرد و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی تجلی خواهد یافت» (صفوی، ۱۳۹۴، ج۱: ۴۶).

قاعده‌کاهی (هنجارگریزی)

به اعتقاد لیچ، «قاعده‌کاهی در کل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است»

(صفوی، ۱۳۹۴، ج۲: ۳۷). لیچ، انواع هنجارگریزی را به هنجارگریزی واژگانی، آوایی، نحوی، نوشتاری، گویشی، سبکی، معنایی و زمانی طبقه‌بندی می‌کند. در این بخش از پژوهش، انواع هنجارگریزی‌های لیچ در «عبهر العاشقین» که پربسامدتر بوده است، بررسی می‌شود.

الف) قاعده‌کاهی آوایی: در این نوع قاعده‌کاهی، شاعر یا نویسنده از قواعد آوایی هنجار گریز می‌زند و صورتی را به کار می‌برد که از نظر آوایی در زبان هنجار متداول نیست (همان، ج۱: ۵۴). تحولات آوایی را با عنوان‌های تخفیف، اشباع، ابدال، تشدید، اضافه، حذف، ادغام، تسکین، التقای ساکنین و قلب می‌توان بررسی نمود که در این میان از بین این تحولات در نثر «عبهر العاشقین»، جلوه‌های ادغام و حذف، مصادیق بیشتری دارد و تشدید نیز با مصداق کم در اشعار متن مشاهده می‌شود.

- **حذف**: هرگاه در ترکیب آواها با هم، نوعی همنشینی بین واحدهای زنجیری به وجود آید که یا خلاف نظام صوتی زبان باشد و یا بر اساس طبیعت آوایی زبان، ثقیل به نظر برسد، برای رفع این اشکال، یک واحد آوایی از زنجیرهٔ گفتار حذف می‌شود (حق‌شناس، ۱۳۶۹: ۵۷). حذف ممکن است از آغاز، میان یا پایان واژه یا سازه‌های بزرگ‌تر زبانی انجام پذیرد (سپنتا، ۱۳۷۷: ۱۲۷).

  – «در کارگاه انسانی ابریشم حله نیم، کار آدم تنم» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۶۶).

  – «تا دانی که یافت به‌قدر دل است» (همان: ۱۳۳).

  – «و از میلان نفس امّاره باشد، که بدان فُتَد» (همان: ۱۵).

- **ادغام**: ادغام را باید زیر مجموعهٔ «حذف» در نظر گرفت.

  – «بدایت آفرینش ما راست، نهایت امر، خدای راست» (همان: ۷).

  – «چون کار عشق بدین سامانست، برگشتن از ما، کار خامانست» (همان: ۸).

  – «با من بگوی در عین الله تو کیستی / یا از سر افعال چیستی» (همان: ۶).

  – «از هر چه کشد می نخورد، چتوان کرد؟/ وز هر چه فروشد نخرد،

چتوان کرد؟»، «گوید مگری و می زند، چتوان گفت؟/ بازد به دغا و می بَرد، چتوان کرد؟» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۱۱۱).

ادغام از تحولات آوایی به شمار می‌آید که در نثر مسجع «عبهر العاشقین» باعث آهنگین شدن نثر شده و جلوه‌های موسیقی را در متن به زیبایی به نمایش درمی‌آورد.

- **تشدید:** مشدد کردن حروف غیر مشدد است و می‌تواند یکی از روش‌ها برای حفظ نظام عروضی شعر باشد.

«برتر از گوهریّ و از عرضی/ جمله کاینات را غرضی» (همان: ۶).

ب) قاعده‌کاهی واژگانی: هنجارگریزی در بخش واژه‌های (یا صرفی) زبان شامل تمامی نوآوری‌هایی است که در سطح واژه اعمال می‌شود و این نوع هنجارگریزی واژگانی را می‌توان به‌وفور در کتاب «عبهر العاشقین» به دلیل ترکیبات واژگانی بدیع مشاهده نمود. استفاده زیاد از ترکیبات و تتابع اضافات، به کتاب «عبهر العاشقین»، زبان شاعرانه بخشیده تا بتواند با ترکیب تصویر و موسیقی، تجربه‌های عرفانی را منتقل نماید. در این کتاب، سخن از «عشق» و مشتقات آن، «عاشق» و «معشوق» فراوان به چشم می‌خورد که به صورت ترکیبات کنایی و استعاری بدیع با عوالم روحی روزبهان پیوند خورده است. او به‌عمد و از سر آگاهی سعی کرده که از واژگان بسیط کمتر استفاده کند و تجربه‌های عرفانی خود را در قالب ترکیب‌های دو، سه یا حتی چهار واژگانی بیان کند. برای مثال در وصف پیامبر(ص) می‌گوید:

«و چون حُسن احسن وسایط بود، این محبت فرمود بلبل عشق ازلیات و سیمرغ آشیانه ابدیات صلی الله علیه و سلم- که «قل ان کنتم تحبون الله فاتبعونی یحببکم الله»» (همان: ۲۰).

از این نوع ترکیبات بدیع و نوساخته در کتاب «عبهر العاشقین» می‌توان موارد زیر را برای نمونه نام برد: غواص بحر عبرات شوق (همان: ۲۳)، عباد صبغ عشق (همان: ۱۸)، ممکنات عقول روحانیان (همان: ۱۸)، رایت وصل دوست (همان: ۳۷)، پرندگان شمع قدم (همان: ۴۸)، انوار کشف عجایب اسرار (همان: ۱۲۹)، تجلیات فعلیه متجدده (همان: ۱۶۶)، تحصیل جمال جبروت (همان: ۱۷۱)، مداوات جنون محبت (همان: ۷۱)، راهروان انوار

کواشف (همان: ۹۲)، لاله رخسار قدم (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۳۷)، فطرت روح ناطقه (همان: ۵۶)، آشیان عنقای مغرب عشق ازل (همان: ۷۷).

در این کتاب بسیاری از اسم‌های عربی به سیاق فارسی جمع بسته شده است که این نوع کاربرد نیز به نوبهٔ خود هنجارگریزی واژگانی محسوب می‌شود، مانند: «چون محبت خاص از جلال ذات... در ممکنات عقول روحانیان عباد صبغ عشق در جانِ جان زد...» (همان: ۱۸)؛ «در فضیلت آن بر محبان خویش...» (همان)؛ «... محبت انسانی از صفات و جاذبه ارواح مؤمنان شد...» (همان: ۱۹)؛ «لیکن عاشقان را بصد هزار جان دادند» (همان: ۲۸)؛ «از آن سیارگان سماوات رسالت بنعت حرمت پیش او سجود کردند» (همان) و «لکن موحدان دانند که مستقبح از آن امور اضافی است» (همان: ۳۷-۳۶).

لغات مرکب فارسی و فارسی- عربی قابل توجه در این کتاب بسیار است که در بسیاری از موارد، ترکیبات دو واژگانی تازه‌ای ساخته‌اند، مانند: استغفارخانه (همان: ۱۰۴)، استوار کتاب (همان: ۴۸)، غرچه (همان: ۵۶)، کج‌زن (همان: ۹۳)، گردنان (همان: ۱۱۸)، گل بدن (همان: ۵۲)، گل‌وش (همان: ۱۲۳) و نخاس‌خانه (همان: ۷۶ و ۹۶).

در این کتاب همچنین لغات و ترکیبات و جمع‌های عربی کم‌کاربرد و گاه نامأنوس فراوانی مشاهده می‌گردد، مانند: شطاح (همان: ۵۰)، تمزیق (همان: ۷۰)، تسویت (همان: ۲۵)، دموع (همان: ۵۶)، زفرت (همان: ۷۰)، تخریق (همان: ۷)، اصطلام (همان: ۸۲ و ۹۶)، بطنان (همان: ۵۶)، عرایس (همان: ۲۳)، غرام (همان: ۳۹)، عبرات (همان: ۲۳) و عثرت (همان: ۷۰) که همگی تأیید این مطلب است که روزبهان در قواعد ساخت و استفاده از واژگان، در زمان خود نوآوری داشته است.

ج) قاعده‌کاهی نحوی: بازی با آرایش واژگانی و خروج از آرایش واژگانی معیار در زبان، ماهیتی شاعرانه به زبان می‌بخشد. آرایش واژگانی از یکسو با موسیقی جمله و آهنگ آن در ارتباط است و از سوی دیگر، عرصهٔ نوعی آشنایی‌زدایی نحوی و آزادی‌خواهی شاعرانه است (سیدقاسم، ۱۳۹۶: ۱۰۳). معمولاً اینگونه جابه‌جایی‌ها یا به دلیل وزن کلام صورت می‌گیرد یا ناشی از تمایل به برجسته کردن یک واژه است.

- **آوردن متمم در اول جمله:** «نفس را در این عالم حظ نیست» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۸).

هیچ حظی برای نفس در این عالم وجود ندارد. آوردن دو متمم در اول جمله

یعنی نفس و عالم و گذاشتن نهاد نزدیک فعل که از اختصاصات شعر است.
«از غیب حق سلسله جذب به نعت عشق خاص بجنباند» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۹۹).
از غیب حق، گروه متمم که در اول جمله قرار گرفته است.
«از سر خوش‌دلی گفتمش که» (همان: ۶). از سر خوش‌دلی، متمم کـه اول جملـه است و ضمیر متصل مفعولی «ش» که به فعل چسبیده است.

- **آوردن فعل در اول جمله:** «دانند ملازمان معارف و راهروان انـوار کواشـف» (همـان: ۹۲). فعل دانند در اول جمله آمـده و نهـاد (ملازمـان معـارف) و معطـوفش (راه روان انوار کواشف) بعد از فعل آمده‌اند: «ودانند اولوالالبـاب» (همـان: ۷۰). «مپنـدار که این درد را حاصلست»، «نداند که او خود پرده ماست» (همـان: ۸۸). «بـدان کـه اصل عشق چهار چیز است» (همان: ۳۸).
- **آوردن مفعول در اول جمله:** «نفس را هوای عشق پیدا شود» (همـان: ۳۹). «جـان را از جانان محجوب جهان مدار» (همـان: ۶۵). «روح را هوس جانان در جان و جمال جان که صفات معشوقست پدید آید» (همان: ۴۰). «ارواح را بمیـاء قـاموس ازل بـه نعـت «ألستُ» تطهیر داد» (همان: ۶۷). «دل را اندوه پدید آید» (همان: ۳۹). «دل را احـوال را احوال پیدا شود» (همان: ۸۱). «حدث را طاقت صرف قدم نباشد» (همان: ۷۰).
- **آوردن قید در اول جمله:** «بسیار نپایند در این حال» (همـان: ۶۹). «نیک معلوم کن» (همان: ۱۰۸).

د) قاعده‌کاهی معنایی: در برجسته‌سازی ادبی، حوزه معنی به دلیل همنشینی واژه‌هـا بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت‌های خاص خود است که آن را می‌توان در چهارچوب بدیع معنوی و بیان، صنایعی از قبیـل اسـتعاره، مجـاز، تشـبیه، تشخیص، کنایه و جز آن مطالعه نمود.

۱- تشبیه: تشبیه را می‌توان مهم‌ترین عامل قاعده‌کـاهی و هنجـارگریزی نامیـد کـه در سطح بسیار ساده در زبان، همانندی دو چیز را نمایـان مـی‌سـازد. در میـان انـواع تشـبیه، تشبیه بلیغ، زیباترین و رساترین آن است. در این مورد می‌توان گفت که بیشـتر تشـبیهات «عبهر العاشقین»، تشبیه بلیغ است که مشبه آن، امر معقول و مشبهٌ‌به آن، محسوس اسـت

(بیگدلی و دیگران، ۱۳۸۵: ۴۱). این امر بیانگر آن است که روزبهان به تأملات روحی و تجربه‌های ذهنی خود، جنبهٔ عینی بخشیده است. از ویژگی‌های تشبیهات فشردهٔ او، مقید بودن به اضافه و حتی تتابع اضافات است و تازگی این تشبیهات و گاه وجه‌شبه‌های دور از ذهن از نشانه‌های بارز آن است، از جمله: جامه عبودیت و لباس حریت (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۴) و چنگل جذب (همان: ۱۸). گاه نیز مشبهٌ‌به به شکل ترکیبی است، مانند: «جمالش پرتو تجلی ذات بود، زیرا که او آیینه صفات ذات بود» (همان: ۲۰).

درباره تشبیه مؤکد یا تشبیه بالکنایه که ادات تشبیه در آن حذف می‌گردد می‌توان به این نکته اشاره کرد که تشبیه مؤکد، بلیغ‌تر از تشبیه مرسل است و روزبهان نهایت استفاده را از کاربرد این نوع تشبیه در «عبهر العاشقین» نموده است. استفاده از این نوع تشبیه در کتاب، فراوان است: «شوق آتشی دان از لوایح مشاهده» (همان: ۱۳۶)، «عشق کمالی است که از کمال حق است» (همان: ۱۴۱).

اهل بلاغت، فرمالیست‌ها و منتقدان نقد جدید معتقدند که شعر عبارت است از هنر به‌کارگیری حواس به وسیله تصویرهای حسی در صناعاتی مانند استعاره، تشبیه و... (فتوحی، ۱۳۹۷: ۴۱۹). روزبهان از عنصر تصویرساز تشبیه به گونه‌ای استفاده کرده که ذهنیات پیچیدهٔ خود را به شکلی حسی پیش چشم خواننده نمایان نماید و به این ترتیب راه را برای فهم هرچه بهتر مخاطب از ادراکات خود فراهم کند. در این راه گاهی از تشبیهات جمع نیز استفاده کرده است:

«رجا منزل شطاحانست، مرکب عیار است، محمل عاشقانست، عرصه پاکان است» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۱۱۴). «وجد سلب است، وجذب است، رمز عشق است، لطمه کبریایی است، سطوت ازلی است، کشف نوادر غیبی است، نزول پیادگان تجلی است، که طور أرنی موسی جانرا نزول کند؛ موج بحار قدم است، استعداد آدم است، بنیاد عالمست، رؤیت اشکال افعال است» (همان: ۱۱۶- ۱۱۷).

چنان‌که در این مثال‌ها دیده می‌شود، اغلب جمله‌ها، اسنادی است، اما جمله‌های فعلی نیز به کار رفته که به صورت‌های زیر است:

جمله اسنادی:

- (مسندٌالیه) مشبه + (مسند) مشبهٌ‌به: «خوف منجنیقی است که از آن سنگ

امتحان اندازند» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۱۱۰).

- (مسندٌالیه- اسم) مشبه + (مسند- مضاف و مضافٌالیه) مشبه‌به: «محبت زمین شوق است» (همان: ۱۳۴)، «چه عشق تولد وجد است، عشق حقیقت مجد است» (همان: ۱۱۶).
- (استعارهٔ مکنیه) مشبه + (موصوف و صفت) مشبهٌبه: «چون منبع عشق که محبت خاص است» (همان: ۲۱).
- (موصوف و صفت) مشبه + (تتابع اضافات) مشبهٌبه: «لیکن از خط اصلی که مدار فلک طبیعت است» (همان: ۱۱۲).
- (موصوف و صفت) مشبه + (مضاف و مضافالیه) مشبه‌به: «دل گمشده شمع خدایست» (همان: ۶۴).
- (مضاف و مضافالیه) مشبه + (آیه قرآن) مشبه‌به: «که این در مکنون- که عهد و نفخت فیه من روحی است» (همان: ۵۸).

جمله فعلی:

- (موصوف و صفت- مفعول) مشبه + (اسم- تمیز) مشبه‌به: «روح قدسی نور آن شمع دان» (همان: ۶۴).

اضافه تشبیهی که ادبی‌ترین نوع تشبیه است، در عبهرالعاشقین بیشترین بسامد را دارد: «چون ربیع رجا درآید، شتاء خوف بگریزد» (همان: ۱۱۱). البته تشبیه گسترده نیز در آشنایی‌زدایی در کتاب «عبهر العاشقین»، نقش مؤثری در برجسته‌سازی متن ایفا می‌کند. در بررسی صناعات معنوی کلام می‌توان عنوان کرد که آرایهٔ تشبیه به شکل‌های متنوع مضاف و مضافٌالیه و جمله‌های اسمی و فعلی و تشبیه جمع، بیشترین کاربرد را دارند. تشبیهات روزبهان از جهت تازگی وجه‌شبه و بدیع بودن مشبه‌به در نثر عرفانی قرن ششم بی‌نظیر است.

۲- استعاره: در کنار تشبیه، آرایه استعاره نیز بخشی از تصاویر این کتاب را دربرگرفته است. روزبهان در این میان به خوبی توانسته است که در قالب استعاره، مفاهیم ذهنی‌اش را که به تجربه‌های روحانی‌اش مربوط می‌گردد، بیان کند و خصوصیتی

متفاوت را که اثری عمیق در ذهن او گذاشته است، به شکل متفاوتی بیان نماید. او از پیامبر(ص) در ترکیب‌های کنایی و استعاری تازه و بدیع که با عوالم روحانی‌اش ارتباط مستقیم دارد، یاد می‌کند و نعوت خاص را درباره ایشان به کار می‌برد. از آن جمله: «بلبل عشق ازلیات و سیمرغ آشیانه ابدیات» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۲۰)، «غواص بحر عبرات شوق، نخاس عرایس عشق در اشواق مشاهده تجلی و انوار مشارق تدلی» (همان: ۲۳)، «قمر ولایت تفرید و شمس عالم توحید و مسافر بیابان تجرید» (همان: ۲۳)، «سیمرغ مشرق کان و آیت ماکان» (همان: ۲۹).

او با ساختن استعاره‌های جدید، ذهن خواننده را به چالش می‌کشد و درگیر متن می‌کند. این تصویر در «عبهر العاشقین» به دو صورت فشرده و گسترده به کار رفته است که بسامد وقوع تصویرهای فشرده، بیشتر از گسترده است و تعدادی از انواع استعاره در بخش تشخیص قرار می‌گیرد: «شراب ربانی» (همان: ۸۱)، «چه می‌شنوی لذت محبت خاص در جام عصمت آن ترک است» (همان: ۸۳) (عصمت استعاره مکنیه)، «دیده دل صفات بی رؤیت ذات بیاید» (همان: ۱۱۹)، «برای آنکه به منقار عشق جز جان نگیرد» (همان: ۱۱۶)، «هر که به چشم عقل در تصاریف قضا و قدر نگه کند، و از لوح محفوظ آیه یمحو الله مایشاء و یثبت برخواند» (همان: ۱۱۰)، «لکن از منقار شاهین عشق بی‌خبر» (همان: ۷۲)، «گه ترکان عشق سر نفس کافر بردارند و دیوار شریعت در سرای طبیعت بغارتند» (همان: ۷۶).

- استعاره مکنیه تخییلیه از نوع جاندارانگاری: «باز عشقش را از جناح عبودیت بال می‌روید و به منقار ارادت در زمین دل دانه پرگار الهی چو کلنگ می‌جوید» (همان: ۱۰۲)، «و بلابل حقایق معرفت منقار شوق بدل راسخان عقل فرو کرد و باز قهر عشق امر ربانی به چنگل جذب محبت بجهان مشاهده برد» (همان: ۱۸).

- استعاره مکنیه تخییلیه: «زیرا که مشهود سرای ازل و عرایس مشاهده‌اید از نخاس خانه غیب روی عفت به بیگانگان طبیعت بنمایند» (همان: ۶۶)، «دریغا! اگر این حدیث دانستی، معجز از روی نگارین عروس وحدت قدم برانداختی، که آفتاب احدیت بی

چگونه از مشارق جمالش برمی‌آید» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۹۲)، «اگرچه قدم او را بقدم رساند، مزدوران افلاک آسان اسرار در شور لاابالی بریاحین حسن انسان بیاساند» (همان: ۶۴).

یکی از پربسامدترین صور خیال یعنی یکی از جلوه‌های تشخیص در «عبهر العاشقین» از طریق افزودن یکی از اعضا یا صفات و اعراض مربوط به انسان به یک مفهوم انتزاعی به وجود آمده است (بیگدلی و دیگران، ۱۳۸۵: ۴۹-۲۱). اگر بپذیریم هر منادای غیر انسانی، یک استعاره مکنیه و تشخیص است، روزبهان در انتهای فصول کتاب «عبهر العاشقین» به شیوه‌های خاص، معشوق ازلی خود را مورد خطاب قرار می‌دهد و این خطاب در قالب گاه عبارت یا جمله است:

> «ای پرآشوب از دست نقش در بازار صفاء تو اهل صفوت شوخی و خلیع المنقاری، ای کیمیای جان در جزع لعل رعنای تو، ای سرمایه دل خردمندان در طلب حقیقت به‌مطالعه آیات تو» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۷۱).

۳- متناقض‌نما (پارادوکس): فتوحی در کتاب «بلاغت تصویر» از تصویر متناقض‌نما نام می‌برد و ویژگی‌های آن را اینگونه می‌داند: «پارادوکس در زبان شعر عمدتاً در دو ساخت نحوی شکل می‌گیرد» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۳۲۸) و از ترکیب متناقض‌نما نام می‌برد؛ شیوه‌ای از بیان (تضاد بلاغی) که از رهگذر ترکیب دو واژهٔ متضاد و ناساز به قصد تأیید یا تأثیر بیشتر شکل می‌گیرد. شاعران فارسی‌زبان به‌ویژه در ادبیات عرفانی از جلوه‌های پارادوکسی زبان به زیبایی استفاده کرده‌اند. تصویر امر محال، بدیع و شگفت‌انگیز است، زیرا با ترکیب دو امر متناقض، وحدتی محال را در خیال می‌آفرینند. در این میان روزبهان نیز از این شیوه استفاده نموده است: «ای دیده بی‌دیدگان» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۱۱۴)، «و از آن عشق خوشم بی‌زحمت وسواس طبع در نشان بی‌نشان دانی» (همان: ۷۸).

روزبهان در برخی عبارات، خود را به تصویر پارادوکسی نزدیک می‌کند: «اما حدیث کتمان از اشارات سید عاشقان تسویت احتراق جان است» (همان: ۲۵)، «شمع گیتی‌نواز ملازم پرده راز» (همان: ۳۰)، «شب ایشان همه روز است، روز ایشان همه نوروز است» (همان: ۵۲-۵۳).

۴- تلمیح: در کتاب «عبهر العاشقین»، تلمیحات زیبا، بیشتر به صورت اضافه بیانی به

کار می‌رود:

- «زیرا که در بیت احزان عشق‌است؛ یوسف حقیقتش از چاه امتحان روی نمی‌نماید. چون از زندان امتحان بدراید، حلاوت عشق انسانی باز نیاید، زیرا که ذوق آثار جمال حق بدید، لطایف آن وی را از وسایط برهانید» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۹۹)؛
- «روح به جناح عشق و قوت طیران پیش کند، زیرا که در مرغزار رجا رخش عشق شهی‌تر است؛ از آن قوت سیرش بیشتر است» (همان: ۱۱۳)؛
- «نزول پیادگان تجلی است، که طور «آرنی» موسی جان را نزول کند» (همان: ۱۱۷).

ترکیباتی همچون یوسف حقیقت، رخش عشق و موسی جان، اضافه تلمیحی هستند. در بیان زیبایی عرفان از زیبایی حضرت یوسف علیه‌السلام استفاده نموده و زیبایی او را به عرفان گره زده است.

قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی، هنجارگریزی از قواعد زبان نیست، بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به شمار می‌رود. قاعده‌افزایی منجر به آفرینش نظم در کلام می‌گردد، از طریق تکرار کلامی پدید آمده و به توازن در کلام می‌انجامد (صفوی، ۱۳۹۴، ج۱: ۱۶۴). گاهی تأکید ورزیدن بر انتقال یک احساس، موجب ایجاد تکرار می‌گردد؛ بدین‌گونه که شاعر برای القای ذهنیات خود به مخاطب، دست به تکرار واژه یا عبارت می‌زند. آنچه مسلم است این است که تلقین و تکرار، عواطف زودگذر، بلکه اعتقادات دیرپای مقام را در ذهن‌ها رسوخ می‌دهد و تثبیت می‌کند (متحدین، ۱۳۵۴: ۵۰۹). تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله‌ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند (علیپور، ۱۳۷۸: ۸۹). توازن را احتمالاً در یکی از سطوح تحلیل آوایی، واژگانی یا نحوی می‌توان دسته‌بندی کرد (صفوی، ۱۳۹۴، ج۱: ۱۷۷-۱۷۶).

الف) توازن آوایی

یکی از مسئله‌های بنیادین در زیبایی‌شناسی هنر، تکرار است. تأکید فرمالیست‌ها بر توازن آوایی (ساختار واجی) در یک اثر ادبی، بیش از سایر صنایع ادبی است؛ چراکه

پیش از هر چیز با این تکرارهای آوایی است که اثری ادبی برجسته شده و به زبان شعری نزدیک می‌شود (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۵۷). صفوی معتقد است که تکرارهای کلامی در کل وابسته به صورت زبان و هنجارگریزی‌ها، وابسته به محتوای زبانند (صفوی، ۱۳۹۴، ج۱: ۱۷۶). تکرار آوایی می‌تواند یک واج، چند واج درون یک هجا، کل هجا و توالی چند هجا را شامل شود و یا به شکل پراکنده در کلام باشد که در کتب بدیع به طور کلی از آن با عنوان واج‌آرایی یاد می‌شود.

مانند تکرار همخوان پایانی که در برخی موارد در قالب قافیه در نظم به کار رفته است.

- «چون تو نمودی جمال، عشق بتان شد هَوَس/ رو که ازین دلبران کار تو داری و بس» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۱۰۳).
- «دل ز رنگ سیه چه غم دارد/ زان که شب و روز در شکم دارد» (همان: ۹۴).

از آن جمله، تکرار همخوان پایانی است که موارد زیادی را در کتاب «عبهر العاشقین» می‌توان یافت:

«حُران رهینند، سیارگانِ سمواتِ یقینند. جانِ حُرشان بنده عشقست، زانکه روحشان قفص جسم بشکست. دَرِ باغِ عشق را بسر پیش شوند، دُرِ دریای عشق را بجان خویش شوند. ویران‌کُنان سرای طبیعت‌اند، بی‌خودان راه حقیقت‌اند. رخش دلشان جز بار محبت نکشد، لب جانشان جز شراب الفت نچشد. عشوه‌خران بی‌مقصود و استادانِ بی‌مزدورند، در رهِ عشق از افسردگی دورند.» (همان: ۵۲).

تکرار واکه و همخوان آغازین: «چون ربیع رجا درآید» (همان: ۱۱۱)، «زیرا که مشهود سرای ازل و عرایس مشاهده ابد از نخاس‌خانه غیب روی عفت به بیگانگان طبیعت بنمایند» (همان: ۶۶).

چنین می‌نماید که اگر تکرار، واکهٔ هجا را شامل شود، عملکرد موسیقایی توازن، قوی‌تر از تکرار همخوانی خواهد بود و احتمالاً تعداد همخوان‌های تکرارشونده نیز در موسیقایی‌تر شدن هجا مؤثر است: «تفرید و تجرید سوی عالم ازل رفتم» (همان: ۴)، «در

زمره عارفان عاشق توئی نگارا که سخت در خوری»، «کـه شـهر خـدای جـای جانسـت و جان ندارد» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۸).

هرچه واج‌های مشترک بیشتر باشد، سجع متوازن، موسیقایی‌تر اسـت (صـفوی، ۱۳۹۴، ج۱: ۱۹۶). سجع متوازن در دو واژه یعنی وزن یکی و روی مختلف باشـد. سـجع متـوازن اگر شامل تکرار آوایی نباشد، در ایجاد تناسب موسیقی اضافه بر وزن نـاتوان اسـت؛ ولـی اگر به دلیل تکرارهای واجی، توازنی آوایی در آن بـه وجـود آمـده باشـد، در چهـارچوب توازن‌های آوایی قابل بررسی است. در «عبهر العاشقین» از نوع سجع متـوازن کـه تـوازن آوایی زیبایی را ایجاد می‌کند، نمونه‌های بسیاری را می‌توان یافت: «رؤیت کَون قبله زهاد است، و رؤیت آدم قبله عشاقست» (همـان: ۳۵)، «میـان آدمیـان معهـود اسـت و معـروف» (همان: ۱۷).

درباره نوع دیگر تکرار واجی می‌توان از واج‌آرایی یا هم‌حروفی نـام بـرد کـه نمـودی نه‌چندان برجسته در نظام آوایی «عبهر العاشقین» دارد. از نمونه‌های کاربرد تکـرار واجـی می‌توان از این موارد نیز نام برد:

- تکرار واج «ش»: «نفس را خرمن تهمت شهوت به آتش عشق بسوزد، و بعد از تزکیه در عشق جانان همرنگ جان شود» (همان: ۷۵).

- تکرار مصوت بلند «ا»، «گ» و «ن»: «گهی گریان، گهی خندان، گهـی سـوزان، گهـی سوزان، گهی سازان» (همان: ۷۶).

- تکرار صامت «ج»، مصوت بلند «ا» و «ن»: «جهان جان باشراق جان عشق از غیـر عشـق مطهر کند» (همان: ۷۹). تکرار صامت «ج» در این بند به همـراه مصـوت کشـیده «ا» هرچنـد نوعی برجسته‌سازی در قاعده‌افزایی را نشان می‌دهد که در اصل بر برونه زبان دخالـت دارد و حاصل آن شکل موسیقایی زبان است، به لحاظ معنایی نیز در برجسته‌سازی مـتن مـؤثر واقع شده است و بزرگی و بی‌نهایت بودن جان را به خواننده القا می‌کند.

تتابع اضافات و ترکیب‌های اضافی و وصفی: تأثیر نقش این تتابع اضافات و ترکیب‌های اضافی در نشان‌دار ساختن و برجسـته نمـودن نثـر روزبهـان، بسـیار آشـکار اسـت. ایـن ترکیبات به شکل ترکیبات دو یا سه و چهار واژگانی، اندیشه‌های آگاهانه و پراحسـاس او

را همراه با تصاویر زیبا به نمایش می‌گذارد:

- «مرغ باغ ازل در آشیان افعال به‌پرده صنع در پنهان شده بود» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۵).
- «ولایتِ عشقِ انباتِ انسانی در رمز مبارک فرمود» (همان: ۲۴).
- «در مزگتِ کوچِه یار مناجاتی باشند، در صومعه زهاد خراباتی باشند» (همان: ۵۳).
- «تا مصون باشد جمالِ جلالِ جانِ جهان آشوب از چشم زخم حُسادِ قهر» (همان: ۵۹).
- «لاجرم عارفان در صدر صحن جان عاشقان جز رواق صفا نخورند» (همان: ۵۸).

تتابع اضافات، تصاویر متعدد و پشت سرهمی ایجاد می‌کند و واژه‌ها در کنار همدیگر قرار داده شده، زبان شاعرانه‌ای را تشکیل می‌دهند که متمایز از زبان عادی است. در تتابع اضافات، تکرار مصوت کوتاه در توالی چند واژه انجام شده که روزبهان در کتاب «عبهر العاشقین» از این شیوه آشنایی‌زدایی بسیار استفاده کرده است.

همان‌طور که اشاره شد، توازن آوایی در دو سطح زبانی واج و هجا قابل تحلیل است. توازن واجی که حاصل تکرارهای آوایی در هجاست و در موارد خاص آن یعنی واج‌آرایی، کاربرد زیادی در «عبهر العاشقین» ندارد؛ اما نوع دیگر یعنی توازن هجایی به زبان متن نوعی شکل منظوم و موسیقایی عطا کرده و سبب آفرینش وزن عروضی در ابیات و بندهای آن شده است.

ب) توازن هجایی

در این بخش به آن دسته از تکرارهای آوایی توجه خواهد شد که از همنشینی چند هجا در کنار یکدیگر تحقق می‌یابد و در کل به ایجاد نظم منجر می‌شود. این نوع تکرار آوایی در ساختار عروضی ابیات و در برخی از بخش‌های منثور این اثر پدید آمده و بندهای دارای وزن عروضی را تشکیل می‌دهد.

- **مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن:** «گهی گریان، گهی خندان، گهی سوزان، گهی سازان باشند»، «گهی در قبض، گهی در بسط، گهی در خوف» (همان: ۷۶). همان‌طور که

در مثال‌های بالا مشهود است، توازن آوایی در اکثر موارد با تکرار واژگانی همراه است که موسیقی کلام را افزایش داده و نشان‌دهنده ارتباط گونه‌های توازن‌آفرین در کتاب «عبهر العاشقین» است.

ج) توازن واژگانی

توازن واژگانی، آن دسته از تکرارهایی را شامل می‌شود که در سطح تحلیل صرفی قابل بررسی هستند. می‌توان چنین تصور کرد که مقوله‌هایی نظیر سجع متوازی، سجع مطرف، سجع متوازن و جناس‌هایی چون جناس مضارع، جناس ناقص، جناس مطرف، جناس مذیل، جناس اشتقاق یا جناس قلب، همگی گونه‌هایی از توازن‌های واژگانی به شمار می‌روند که از طریق همگونی ناقص به وجود آمده‌اند و قابل توصیف هستند.

- **همگونی ناقص:** منظور از همگونی ناقص، تشابه آوایی بخشی از دو یا چند واژه است و همگونی کامل در اصل تشابه آوایی کامل میان دو یا چند عنصر دستوری یا تکرار یک عنصر دستوری واحد است. جدا از این صناعات، شگردهای دیگری چون ترصیع، موازنه یا تضمین‌المزدوج نیز در همین مقوله می‌گنجند که در اصل به‌کارگیری واژه‌هایی با همگونی ناقص در ارتباط با یکدیگر روی زنجیره گفتارند (صفوی، ۱۳۹۴، ج۱: ۲۲۲-۲۲۱). کاربرد این جفت واژه‌ها که با عنوان سجع متوازی طبقه‌بندی می‌شوند، به گونهٔ قرینه یکدیگر در دو جمله، اصطلاحاً صنعت ترصیع خوانده می‌شود: «در این دام بسی کام ندارد، و در این کام بسی آرام ندارد» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۶۰).

سجع متوازی، وزن و آهنگ بیشتری دارد. بیشتر سجع‌هایی که در کتاب «عبهر العاشقین»به کار رفته، از نوع سجع متوازی است.

در قامت او دلم را قیامت‌هاست در رؤیت جمال او نفسم را دیانت‌هاست

(همان: ۲۶)

استفاده از سجع متوازن: «و فرق میان مستحسنات و مستقبحات آن است که حق تعالی مستحسن را آینه لطف آفرید، و مستقبح را آینه قهر. قهر محل نکرت آمد، و لطف محل معرفت» (همان: ۳۶).

موازنه نیز چیزی جز گونه‌ای نشان‌دار از سجع متوازن نیست و می‌تواند به عنوان زیرمجموعه‌ای از سجع متوازن توصیف شود. در نمونه‌های بالا، گونه‌هایی از همگونی‌های

ناقص واژگان مشهود است، ولی واژه‌هایی نیز به چشم می‌خورد که به طور کامل تکرار شده‌اند (صفوی، ۱۳۹۴، ج۱: ۲۲۳).

جناس ناقص حرکتی: «شمع گیتی‌نواز ملازم پرده راز احسن الخَلق والخُلق» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۳۰)، «چون مُهر مِهر نقوش خاتم ملک اعلای معرفت شد» (همان: ۶۸)، «تا خَلق و خُلق صفای کلی گیرد» (همان: ۱۰۲)، «اگرچه قدم او را بقدم رساند» (همان: ۶۴). در این نمونه‌ها تکرار صامت‌ها، موسیقی درونی کلام را بیشتر کرده و از کلام آشنایی‌زدایی نموده است.

- **همگونی کامل**: باید یادآور شد که همگونی ناقص میان واژه‌ها از طریق تکرار آوایی ناقص ممکن می‌شود. اما در همگونی کامل می‌تواند شامل تکرار یک پی‌واژ، واژه، گروه یا جمله باشد (صفوی، ۱۳۹۴، ج۱: ۲۲۶). این تکرارها، موسیقی کلام را بالا برده، معنا را تقویت می‌کند. منظور از همگونی کامل میان واژه‌ها، تکرار آوایی کامل در عناصر دستوری است که یکی از انواع آن میان صورت‌هایی با نقش‌های دستوری متفاوت تحقق می‌یابد:

- «چون معنی در معنی و حسن در استعداد مُلتبس شد، اهلیت به اهلیت متصل گشت» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۳۹).
- «سرّ با سّر بیامیزد» (همان: ۳۹). معنی سرّ اول در نقش نهاد و سّر دوم متشکل از حرف اضافه و اسم که در نقش متمم است.
- «و امتنان دل از تأثیر عشق بروی معشوق در دل پدید آید» (همان: ۴۱). دل، اسم و در نقش مضافٌالیه و دل دوم با حرف اضافه «در» در نقش قید است.
- «زیرا که عشق طبیعی منهاج عشق روحانیست، و عشق روحانی منهاج عشق ربانی است» (همان: ۴۲). «عشق» زمانی در نقش نهاد و جایی دیگر در نقش مضافٌالیه آمده است.
- «قبله جان شدی، تا در خوردِ جانان، جانان شدی» (همان: ۶۵). درخورد جانان، متمم و جانان، مسند است.
- «دیگر سلب است، و در سلب طلبست، و در طلب هیجانست» (همان: ۸۴).
- «دیگر در سیر احوال شود: اولش هموم است، حضور در حضور، سوزش

در سازش، نغمات در نغمات، وطنات در وطنات، هیجان در هیجان، بیخوابی در بیخوابی، آشوب در آشوب، بیکاری در بیکاری» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۸۶).

- «بُکا در بکاست، حزن در حزن، بی بکا ضحک، با بکا ضحک، با هیجان از سوز و جای بی بکاست در حالات قرب جانست، قرب عقل» (همان: ۸۷).

همگونی کامل واژگانی می‌تواند با تکرار یک نقش دستوری واحد پدید آید: «و چون از این شراب نخوردی، الله الله، هیچ ما را ندیدی» (همان: ۴۳). همگونی کامل می‌تواند عناصر دستوری بزرگ‌تری را نیز حتی تا سطح جمله شامل شود.

در کتاب «عبهر العاشقین»، تکرار در سطح واژه، بسامد بالایی دارد و روزبهان از آن برای تقویت معانی مورد نظر خود و موسیقایی کردن کلام خود بهره برده است.

تکرار در سطح گروه

منظور از گروه، آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیشتر ساخته شده است و نقشی واحد در جمله دارد. گروه خود در ساختمان بالاتر یعنی بند به کار می‌رود. گروه‌های زبان فارسی به سه دسته تقسیم می‌شود: گروه فعلی، گروه اسمی و گروه قیدی.

الف) همگونی ناقص: در همگونی ناقص، بخشی از دو یا چند گروه، شامل یک یا چند عنصر دستوری درون گروه تکرار می‌شود. مثال‌های زیادی از این نوع همگونی در «عبهر العاشقین» وجود دارد:

- «گهی گریان، گهی خندان، گهی سوزان، گهی سازان باشند»، «گه با ترنم نوای ازل بسازند، گه در شکر، گه در صحو، گه در محو. گهی در قبض، گهی در بسط، گهی در خوف، گهی در رجا، گهی در فراق، گهی در وصال» (همان: ۷۶).

- «از تأثیر حرقت به آتش عشق، نفس را هوای عشق پیدا شود» (همان: ۳۹).

- «از احتراق اقتضاء خوفِ معشوق کند، و رجاء معشوق» (همان: ۷۰).

- «جانِ آدم در آئینه آدم نگرد»، «جهان جان باشراق جانِ عشق از غیر عشق مطهر کند»، «از طبعِ خوی، طبعِ عشق یار بستاند»، «جانِ آدم در آئینه آدم نگرد، و صفاتِ خاص در فعلِ خاص بیند»، «آن حدیث که جانِ

جان انبیاست، و قوتِ جان اولیا و غذایِ جان ملک، بسّرِ جان عاشق مباشر شود، حقیقتِ جان با عشق جانان یکتا شود» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۷۹).

- «و روی جان بقبلهِ خاص که در فعلِ خاص است، آوردم» (همان: ۸۳).

- «کسی عاشقی بر کَون ندید، و جز بر روی یوسف تغیری در کَون ندید» (همان: ۳۵).

- «آن جمال تو چیست؟ مستیِ تو/ وان سپند تو چیست؟ هستیِ تو» (همان: ۵۹).

- «اینچنین عاشقی را حق در این جهان بمدارجِ عشقِ انسانی بمعراجِ عشقِ رحمانی رساند» (همان: ۷۷).

این نوع همگونی بیشتر در نقش مضاف یا مضاف‌الیه در این کتاب به کار برده شده است.

ب) همگونی کامل: در تکرار در سطح گروه، زمانی که تمامی عنصر دستوری گروه با توالی یکسان تکرار شود، به آن همگونی کامل می‌گویند. مانند:

«جانِ جان‌آفرینت در جانِ جان نهانست» (همان: ۶۵).

این دیده گرینده چو میغ از رخ تو گر نیست شود نیست دریغ از رخ تو (همان: ۱۱۵)

استفاده روزبهان از همگونی کامل در سطح گروه نسبت به همگونی ناقص در کتاب «عبهر العاشقین» کمتر مشاهده می‌شود.

تکرار در سطح جمله

هر جمله در زبان فارسی دست‌کم از دو عنصر فعل و فاعل یا مسند و رابطه تشکیل شده است. جدا از این عناصر دستوری اجباری، عناصر دستوری دیگری نیز در ساخت جمله‌ها به کار می‌روند که می‌توانند نقش‌های مشخصی را در جمله ایفا کنند. بدین ترتیب تکرار در سطح جمله در اصل تکرار این مجموعه عناصر دستوری است، به شرط آنکه از محدودهٔ گروه فراتر رود و دیگر در سطح گروه قابل بررسی نباشد (صفوی، ۱۳۹۴، ج۱: ۲۲۹). تکرار در سطح جمله به دو شکل ناقص و کامل قابل بررسی است.

الف) همگونی ناقص: در همگونی ناقص، بخشی از یک جمله که بیش از یک گروه است، در جمله‌ای دیگر تکرار می‌شود.

«بوالعجب همائیست که از آسمان بقا روی بجهان فنا دارد، و (بوالعجب همائیست که) از جهان فنا روی بعالم بقا دارد» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۶۲).

در این مثال هر دو جمله از یک جمله پایه (بوالعجب همائیست) و یک جمله پیرو تشکیل شده است، جمله‌های پایه، همگونی کامل (جمله پایه دوم به قرینه معنوی حذف شده است) و جمله‌های پیرو در همگونی ناقص با یکدیگرند. از حیث تصاویر خیال می‌توان گفت این تصاویر بسیار ارزنده و زیبا و مختص خود روزبهان است و فقط در آثار او مشاهده می‌شود.

ب) **همگونی کامل**: همگونی کامل در سطح جمله در شرایطی محقق می‌شود که تمامی یک جمله تکرار گردد که این مورد در کتاب «عبهر العاشقین» مشاهده نشد.

توازن نحوی

تکرار ساخت نحوی، یکی از روش‌هایی است که شاعر و نویسنده به کمک آن، دست به ایجاد توازن نحوی می‌زند و زبان اثر خویش را برجسته می‌سازد. این به آن مفهوم است که وی با تکرار ساختار نحوی یک جمله، نوعی نظم موسیقایی را به خواننده القا می‌کند که در پاره‌ای از موارد، متفاوت با هنجار رایج در زبان است. این توازن متضمن تکرار آوایی نیست. در اکثر موارد شاعر به هنگام پدید آوردن توازن نحوی از تکرار آوایی نیز سود می‌جوید (صفوی، ۱۳۹۴، ج۱: ۲۳۷).

الف) همنشین‌سازی نقشی: اگر آرایش عناصر سازندهٔ جمله در نظم یا نثر منظوم تکرار شود، می‌تواند نظم موسیقایی بیشتری را القا کند، حتی اگر آرایش انتخاب‌شده، در زبان هنجار به کار نرود (همان: ۲۴۰). تکرار ساخت در دو یا چند جمله الزامی است. در چنین وضعیتی می‌توان گفت که همنشینی عناصر هم‌نقش به نوعی توازن نحوی می‌انجامد.

«در قامت او دلم را قیامت‌هاست، در رؤیت جمال او نفسم را دیانت‌هاست، در رهِ هجر او دلم را ولایت‌هاست، در میدان وصال او روحم را با چند عشق مبارزت‌هاست» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۲۶).

از انواع بدیع مانند اعداد و تنسیق‌الصفات و لف و نشر که باعث ایجاد توازن در اثر

می‌شود و حاصل همنشین‌سازی نقشی به شمار می‌آید، اعداد کاربرد بیشتری در کتاب «عبهر العاشقین» داشته است.

- «بعد احتراق اقتضاء خوف معشوق کند، و رجاء معشوق، عبرت و عثرت و زفرت، تخریق، تمزیق، ترقص، نشاط، وله، هیجان، حیا، فنا، صلوت، تلاشی، بکا، ضحک، نطق، صمت، و جمیع اوصاف عشاق ایشان را پدید آید» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۷۰).
- «همگنان عالم علوی و سفلی و ملکی و روحانی و ربانی و جسمانی و حیوانی با استعداد کامل فعل قدرت و مباشرت عشق را استعداد یافته» (همان: ۷۲).
- «و آنجا همان صورت و معنی متحرک آید» (همان: ۷۳).

آرایه بدیعی دیگری که همنشین‌سازی نقشی است، تنسیق‌الصفات می‌باشد و در ایجاد توازن در سطح نحو زبان شرکت دارد، اما کاربرد آن نسبت به سایر گونه‌ها پربسامد نیست.

- «اما بهیمی، رُذال خلق را باشد، اهل خمر و فساد و زَهر و فسق؛ و ارتکاب معاصی جز بتأثیر هوی نیست» (همان: ۱۵).
- «جمله گریان و نالان و سوزان و خروشان، روح مشاهده صرف در روی آن ترک خواهد» (همان: ۷۵).

در رویکردهای زبان‌شناختی، دو آرایه بدیعی لفظی یادشده حاصل دو گونه توازن واژگانی و نحوی‌اند که این دو شگرد زبانی، سبب قرینه‌بندی جمله‌ها با یکدیگر می‌شود و شکلی منظوم و موزون به آنها می‌دهد. نوعی دیگر از همنشین‌سازی نقشی که اهمیت زیادی در کتاب «عبهر العاشقین» دارد این است که نویسنده ابتدا یک مسندٌالیه را ذکر کرده و سپس چندین مسند را به آن نسبت داده و برای هر کدام رابطه‌ای می‌آورد و موسیقی کلام را دوچندان می‌نماید.

- «... زیرا که منظر اعلی است، منجنیق اشواق است، مصباح عشاق آفاق است...» (همان: ۱۲۰).
- «این یقین، مدارج عشق است، رباط خیول اشکال کواشف است، موارد

اطیار معارف است» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۷: ۱۲۰).

ب) جانشین‌سازی نقشی: گونه‌ای دیگر از بدیع که حاصل جانشین‌سازی نقشی است، انواع قلب می‌باشد و زمانی به وجود می‌آید که آرایش جمله تغییر نکند و با جابه‌جایی نقش عناصر سازنده یک جمله، جمله‌ای جدید پدید آید که با جمله نخست در توازن نحوی باشد.

- «گه جان نشان تُست و گهی تو نشان جان» (همان: ۶۵). «جان» در جمله اول، نهاد است و «تو»، مضافٌالیه برای مسند جمله است. در جمله دوم، «تو» نهاد است و «جان» مضافٌالیه برای مسند جمله است.
- «بوالعجب همائیست که از آسمان بقا روی بجهان فنا دارد، و از جهان فنا روی به عالم بقا دارد» (همان: ۶۲).

در جانشین‌سازی نحوی، تکرار واژگانی نیز پدید می‌آید. اما از آنجا که تکرار واژگانی در این نمونه‌ها متضمن حفظ ساخت نحوی جمله است، تحلیل توازن‌هایی از این‌دست در سطح نحوی ممکن است (صفوی، ۱۳۹۴، ج۱: ۲۴۵).

نتیجه‌گیری

نثر «عبهر العاشقین»، نثری یک‌رویه و مستقیم نیست، بلکه اثری است برجسته که آن شگردهای مختلف آشنایی‌زدایی به کار رفته است؛ یعنی در آن هم از قاعده‌افزایی و هم از انواع هنجارگریزی به‌ویژه نحوی، واژگانی و معنایی استفاده شده است. نتایج این پژوهش به قرار زیر است:

۱- در آشنایی‌زدایی در حوزه معنوی کلام، هنجارگریزی معنایی در چهارچوب بدیع معنوی و بیان می‌توان از تأثیر بسیار زیاد آرایه تشبیه در شکل‌های متنوع اضافه تشبیهی، جمله‌های اسمی و فعلی و تشبیه جمع در این کتاب نام برد. همچنین تازگی وجه‌شبه و بدیع بودن مشبه‌به، برجسته‌سازی نثر این کتاب را دوچندان کرده است. از ویژگی‌های دیگر این کتاب، تشخیص‌هایی است که به صورت خطاب در پایان فصل‌های کتاب وجود دارد و برجسته‌ترین گونه تشخیص است که به زیبایی موجب آشنایی‌زدایی شده و زبان کتاب را از زبان روزمره زمان متفاوت می‌کند و تشخّص به کلام او می‌دهد.

۲- در «عبهر العاشقین»، تکرار در سطح آوایی، واژگانی و نحوی به دو گونه ناقص و کامل اعمال شده است و مجموعه‌ای از صناعاتی را پدید آورد که به طور کلی به برونه زبان مربوطند و اسباب ایجاد نظم به شمار می‌روند.

۳- قاعده‌افزایی زبان، به‌ویژه توازن واژگانی در بستر تکرارها و تشابه‌های واجی پدید می‌آید. تکرار واجی را باید مهم‌ترین اصل توازن‌آفرین زبانی این اثر دانست.

۴- شکل خاص تکرار واجی یعنی واج‌آرایی، کاربرد اندکی در این کتاب دارد؛ اما گونه دیگر توازن آوایی که محصول همنشینی چند هجا بوده، هیئتی منظوم و متوازن به برونه زبان می‌دهد، توازن هجایی است. این نوع توازن، سبب پدید آمدن وزن عروضی در ساختار مصراع‌ها و ابیات و بندها می‌شود. این نوع از تکرار آوایی، علاوه بر اینکه در ساختار عروضی ابیات موجود در متن «عبهر العاشقین» به کار رفته است، در برخی از قسمت‌های منثور این اثر نیز نمود یافته و بندهایی دارای وزن عروضی پدید آورده است.

۵- برجسته‌ترین عامل موسیقایی در «عبهر العاشقین»، توازن حاصل از تکرار واژگانی است و از این میان، نویسنه از تکرار آوایی ناقص، بیشتر از تکرار آوایی کامل در قالب کلمات مسجع (متوازی و مطرف) و متناجس استفاده کرده است و در اکثر بندهای این کتاب نمود دارد. روزبهان در استفاده از این شگرد، القای معانی ثانویه و تأکید بر عرفان و عشق الهی را مدنظر داشته است.

۶- این پژوهش نشان می‌دهد که در «عبهر العاشقین»، صناعاتی چون تنسیق‌الصفات و گونه‌هایی از قلب می‌تواند به نوعی توازن نحوی در نثر آن منجر شود؛ اما توازن نحوی، کاربرد زیادی در زبان روزبهان ندارد. البته این موضوع سبب شده است که نویسنده از ساخت نحوی جمله‌ها برای موسیقایی کردن متن به خوبی بهره برد.

۷- روزبهان در این کتاب از همه امکانات زبانی و بیانی استفاده می‌کند تا ظرفیت‌های زبان معیار را گسترش دهد و به بیان تجربه‌های عاشقانه و عرفانی خود بپردازد. از این‌رو نثر او مالامال از عناصر شاعرانه برای بازآفرینی تجربه‌ها و حالات او است. «عبهر العاشقین»، آمیزه‌ای از نثر و نظم است و به جرأت می‌توان گفت که روزبهان برای آشنایی‌زدایی در این کتاب از شگردهای نظمی و شعری در کنار یکدیگر بهره برده است. این اثر، قابلیت‌های بیشتری برای بررسی‌های همه‌جانبه از دیدگاه نظریه‌های ادبی مدرن دارد.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۰) حقیقت و زیبایی، تهران، مرکز.

---------- (۱۳۸۲) ساختار و تأویل متن، چاپ ششم، تهران، مرکز.

ارنست، کارل (۱۳۷۷) روزبهان بقلی، تهران، مرکز.

بزرگ بیگدلی، سعید و دیگران (۱۳۸۵) «بررسی سبک نثر شاعرانه در عبهر العاشقین»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶، بهار و تابستان، صص ۲۱- ۴۹.

بقلی شیرازی، روزبهان (۱۳۳۷) عبهر العاشقین، تهران، انستیتو ایران و فرانسه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴) سفر در مه، تأملی در شعر احمد شاملو، تهران، زمستان.

---------- (۱۳۸۳) «بررسی جنبه‌های زیبایی شناختی معارف از دیدگاه (فرمالیستی)»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۴، تابستان، صص ۵۹-۸۲.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵) نظریه ادبیات متن‌هایی از فرمالیست‌های روس، تهران، اختران.

حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۶۹) آواشناسی، چاپ دوم، تهران، آگاه.

سپنتا، ساسان (۱۳۷۷) آواشناسی فیزیکی زبان فارسی، اصفهان، گل‌ها.

سلدن، رامان (۱۳۷۲) راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران، طرح نو.

سید قاسم، لیلا (۱۳۹۶) بلاغت ساختارهای نحوی در تاریخ بیهقی، تهران، هرمس.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) موسیقی شعر، تهران، آگاه.

---------- (۱۳۹۲) زبان شعر در نثر صوفیه، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۶) رستاخیز کلمات، چاپ چهارم، تهران، سخن.

شیری، علی‌اکبر (۱۳۸۰) «نقش آشنایی‌زدایی در آفرینش زبان ادبی»، آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ۵۹، صص ۷۱-۵۹.

صفوی، کوروش (۱۳۹۴) از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد ۱ و ۲، تهران، سوره مهر.

علیپور، مصطفی (۱۳۷۸) ساختار زبان شعر امروز، تهران، فردوس.

غیاث‌الدین محمد (۱۳۳۷) غیاث‌اللغات، جلد ۲، به کوشش دبیرسیاقی، تهران، کانون معرفت.

فتوحی، محمود (۱۳۹۷) بلاغت تصویر، تهران، سخن.

قویمی، مهوش (۱۳۸۳) آوا و القا، تهران، هرمس.

متحدین، ژاله (۱۳۵۴) «تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۳، صص ۴۸۳-۵۳۰.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۰) دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، چاپ چهارم، تهران، آگه.

موریس، جورج (۱۳۷۲) «آثار صوفیه در قرون وسطی به نثر فارسی»، ترجمه امیره ضمیری، فرهنگ، شماره ۴، بهار، صص ۲۱۰- ۲۴۶.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و نهم، تابستان ۱۴۰۲: ۱۲۷-۱۰۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۸
نوع مقاله: پژوهشی

شالوده‌شکنی در مقالات شمس تبریزی

محمود خرم‌آبادی [*]
علی اکبر افراسیاب‌پور [**]
علی فتح‌اللهی [***]

چکیده

این مقاله با تحلیل عناصر شالوده‌شکنی از دیدگاه «دریدا» به تشریح این عناصر در مقالات شمس پرداخته و می‌کوشد تا تکثر معنایی را در خدشه‌دار کردن انگاره‌های متافیزیکی مطرح‌شده در فلسفهٔ غرب بازسازی کند و به معناهایی تازه از متن دست یابد. مقالات شمس تبریزی این ظرفیت را دارد که با تعلیق‌های پیاپی معنایی، دال‌ها و نشانه‌های بی‌شماری را برای معناهای متکثر حاصل کند. نویسندگان با روش توصیفی- تحلیلی بر اساس رویکرد شالوده‌شکنی دریدا، برخی از این انگاره‌ها مانند نفی تعریف واحد حقیقت، مرگ مؤلف، نشانه‌شناسی پساساختارگرایی، ایدئولوژی غالب متن از طریق نفی تقابل‌ها و ارزش‌ها و... را تدقیق کرده‌اند. در مقالات شمس، در حوزهٔ نفی تعریف حقیقت واحد، حقیقت، امری مطلق و واحد تلقی نمی‌شود، بلکه در حوزهٔ بحث‌های تأویلی قرار می‌گیرد و هر کس دریافت خاص خود را از آن دارد. شمس برعکس دیدگاه‌های لوگوس‌محور افلاطونی، خرد و عقل‌گرایی را در راه حقیقت، کاملاً ناقص معرفی می‌کند و آن را حجاب راه سالک می‌بینند. او نوشتار و گفتار یا حضور و غیبت را در تقابل با یکدیگر قرار نمی‌دهد، بلکه فراتر از این دو، به طور کلی سخن و حضور را حجاب می‌داند.

واژه‌های کلیدی: شالوده‌شکنی، دریدا، نفی متافیزیک حضور، متون عرفانی و مقالات شمس تبریزی.

---

[*] دانشجوی دکتری گروه ادیان و عرفان، واحد خرم آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، خرم‌آباد، ایران
mkhoramabadi13@yahoo.com
[**] نویسنده مسئول: دانشیار گروه ادیان و عرفان، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، تهران، ایران
ali412003@yahoo.com
[***] دانشیار گروه ادیان و عرفان، واحد خرم آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، خرم‌آباد، ایران Ali.Fathollahi@yahoo.com

CC BY NC

مقدمه

نقد شالوده‌شکنانه یکی از رویکردهای نقد ادبی است که در قرن بیستم رایج شد. این نظریه، یکی از شاخه‌های نقد پساساختارگرایی است که در سال ۱۹۶۶، ژاک دریدا[1] در مقالهٔ «ساختار، نشانه و بازی در علوم انسانی» مطرح کرد (سلدن و ویدسون، ۱۳۷۷: ۱۸۲). نظریه‌های دریدا ریشه در نظریه‌های سوسور[2] داشت. دریدا از آن استفاده کرد و در پیش‌فرض‌های تفکر متافیزیکی پذیرفته‌شدهٔ غرب تردید ایجاد کرد (Abrams, 1999: 59). این نظریه‌ها ابتدا برای بررسی مجدد فلسفهٔ غرب استفاده شد و سپس در دههٔ ۱۹۷۰ در حوزهٔ نقد ادبی مورد استقبال قرار گرفت. این جریان فکری به دو شاخه تقسیم می‌شود: ۱- شالوده‌شکنی دقیق، ناب یا مقید (فرانسوی) ۲- شالوده‌شکنی بی‌قیدوبند یا منحرف (آمریکایی). شالوده‌شکنی فرانسوی با نام دریدا گره خورده و شالوده‌شکنی آمریکایی که به آن شالوده‌شکنی منحرف نیز گفته می‌شود، با نام «مکتب ییل» در پیوند است. مکتب ییل را گروهی از اندیشمندان و استادان ادبیات تطبیقی دانشگاه ییل، هارولد بلوم[3]، جفری هارتمن[4]، جوزف هیلیس میلر[5] در اوایل دههٔ ۷۰ میلادی با محوریت پل دومان[6] شکل دادند. البته اختلاف‌نظرهایی درباره دومان وجود دارد. کریستوفر نوریس، دومان را بیشتر متمایل به مکتب دریدا می‌داند (نوریس، ۱۳۸۸: ۲۱۶).

پایهٔ نقد شالوده‌شکنانه بر اساس رد پیش‌فرض‌های پذیرفته‌شده قرار گرفته و در واقع شالوده‌شکنی واکنشی است در برابر جریان‌ها و بنیان‌های غالب فلسفی و نظری غرب؛ مانند متافیزیک حضور، مرکزگرایی، ساختارمندی و قطعیت معنا. زیرساخت این رویکرد نقد، تردید و رد باورهای فرهنگی و اعتقادی جریان فکری حاکم در جامعهٔ غرب است. در واقع دریدا نوعی پساساختارگرایی خاص خود که آمیزه‌ای از فلسفه، زبان‌شناسی و تحلیل ادبی است، ارائه داد.

در شالوده‌شکنی، سخن از تکثر یا پراکندگی معناهای متن است. در این دیدگاه، متن، خنثی تلقی می‌شود. بنابراین دلالت‌های معنایی و سویه‌های کلام‌محوری انکار

1. Jacques Derrida
2. Ferdinand de Saussure
3. H.bloom
4. J. hartman
5. J.Hilis.Miller
6. P.deman

می‌شوند؛ یعنی سالاری یک وجه معنایی بر سویه‌های دیگر دلالت از بین می‌رود. «متن» به این اعتبار، چندوجهی می‌گردد. در جریان شالوده‌شکنی، معناهای بی‌شماری تولید می‌شود و حاکمیت یک معنا به صورت ثابت و نهایی مردود است.

از نظر دریدا و دیگر شالوده‌شکنان، در جریان خوانش، متن را خواننده شالوده‌شکنی می‌کند و ساحت کلام‌محوری و متافیزیک آن شکسته می‌شود. حضور معناهای بی‌شمار در خوانش متن، انکار معنای نهایی متن را در پی دارد. شالوده‌شکنی، نقد تقابل‌های دوگانه‌ای است که ساختار تفکر انسان را به عنوان پیش‌فرض‌های ذهنی تشکیل داده است. شالوده‌شکنی تقابل‌ها می‌خواهد بگوید این تقابل‌ها، طبیعی و اجتناب‌ناپذیر نیستند. این یک سازه است که با شالوده‌شکنی می‌توان به آن کارکردی متفاوت بخشید.

در تفکر پیش از شالوده‌شکنی، تقابل‌های دوگانه (حضور/ غیاب، ماده/ ذهن، جسم/ روح و...) اموری ناموجه و ظالمانه تلقی می‌شوند. اساس نقد شالوده‌شکنانهٔ دریدا بر پایه نفی تقابل‌های دوتایی و یافتن تناقض‌ها و در نهایت ردّ پیش‌فرض‌های پذیرفته‌شده است که نتیجهٔ آن، تردید در باورهای پذیرفتهٔ گذشته است. در این ساختار نشان داده می‌شود که هیچ متنی، معنای واحدی ندارد بلکه هر متن درون خود، تعارض دارد. این تعارض در ساختار شالوده‌شکنانه نمی‌خواهد متن را نابود کند، بلکه می‌خواهد کارکرد و ساختار متفاوتی ارائه دهد. در نفی تقابل‌های دوگانه، هیچ‌یک از طرفین تقابل بر دیگری برتری ندارد و هر کدام می‌تواند نقش ورود به متن را ایفا کند. دریدا مفاهیمی مانند حقیقت، جوهر، معرفت، ارزش و... را در معرض پرسش قرار می‌دهد و برای استعاره، ایهام و مجاز اهمیت زیادی قائل است؛ زیرا از طریق این آرایه‌ها (که قابلیت تأویل بالایی دارند)، عدم قطعیت‌ها، نمود بیشتری می‌یابد.

مقالات شمس تاکنون از جنبه‌هایی گوناگون بررسی و تحلیل شده، اما هنوز با رویکرد شالوده‌شکنانه تحلیل نشده است. در این مقاله سعی می‌شود تا عباراتی از مقالات شمس که کمتر توضیح داده شده و یا احیاناً توضیح کاملی از آنها ارائه نشده است، از طریق این شیوهٔ نقد بررسی شود. در این مقاله روشن خواهیم کرد که بیان تناقض‌آمیز کلام شمس، در واقع در ابتدا پیش‌فرض‌های پذیرفته‌شدهٔ باورها و دیدگاه‌های فرهنگی را رد می‌کند و سپس تعریف جدیدی از آن پیش‌فرض‌ها ارائه می‌دهد. بنابراین این پژوهش، از زاویه‌ای تازه به مقالات شمس خواهد پرداخت.

محور پژوهش ما در حوزه شالوده‌شکنی این است که به دنبال مؤلفه‌هایی مانند فروریزی قطعیت‌ها، وقوع ناممکن‌ها و نفی تقابل‌های دوگانه مطمح نظر دریدا باشیم و به این پرسش‌ها پاسخ دهیم:

- جلوه‌ها، جنبه‌ها و کارکردهای شالوده‌شکنی در متن مقالات شمس کدامند و چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی دارند؟
- شگردها و فنون زبانی و بیانیِ زیر سؤال بردن پیش‌فرض‌های پذیرفته‌شدهٔ اجتماعی (به عنوان یکی از اهداف نقد شالوده‌شکنی) در متن مقالات کدامند؟

پیشینه تحقیق

مقالات شمس از جمله متن‌هایی است که در سال‌های اخیر بیشتر مورد توجه محققان قرار گرفته است. محمدعلی موحد، بی‌ترین تلاش را در زمینه معرفی و شناساندن این متن داشته است. ناصرالدین صاحب‌الزمانی نیز کتابی را به نام «خط سوم» در تحقیقِ متن «مقالات» نوشته است. مقالاتی نیز در این حوزه نوشته شده که از جمله به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

۱. مقاله (۱۳۸۷) «ویژگی‌های زبان عرفانی شمس تبریزی» از احمد رضی و عبدالغفار رحیمی.

۲. مقاله (۱۳۸۹) «رؤیت از دیدگاه شمس تبریزی و بررسی بازتاب آن در مثنوی» از محمد خدادادی و همکاران.

۳. مقاله (۱۳۸۹) «اسرار حق در مقالات شمس تبریزی و بازتاب آن در مثنوی مولوی» از محمد خدادادی و یدالله جلالی پنداری.

۴. مقاله (۱۳۹۵) «عرفان شمس: پژوهشی در اندیشه‌های عرفانی شمس تبریزی» از محمد خدادادی.

۵. مقاله (۱۳۹۹) «تحلیل تقابل‌ها در اندیشهٔ شمس تبریزی از منظر روان‌شناختی» از مریم عاملی رضایی و فؤاد مولودی.

۶. مقاله (۱۳۹۶) «قلمرو عقل و عقل‌گرایان در مقالات شمس تبریزی» از مهدی محبتی.

پژوهش‌های یادشده هرچند به شناخت بهتر *مقالات شمس* یاری می‌رساند، ارتباط چندانی با پژوهش کنونی ندارند و از این منظر، این مقاله، پژوهشی نو محسوب می‌شود.

مقالات شمس

مقالات شمس تبریزی، مجموعه گفته‌های پراکنده «شمس‌الدین محمد بن علی بن ملک‌داد تبریزی» در مجالس خصوصی است که در جمع مریدان مولانا، با حضور یا بی‌حضور مولانا بیان می‌شده است. «زبان مقالات شمس، زبان محاوره است و در اوج بلاغت، که سیالیت و جوششی خاص دارد و یک اثر مغناطیسی دارد» (موحد، ۱۳۸۷: ۱۵۵). خواننده در این متن کمتر با گزاره‌های غیر هنری و مبتذل برخورد می‌کند. «تأثیر ژرفی که شطحیات صوفیه دارد، در دو قلمرو هنری شکل می‌گیرد: یکی انتخاب بیانِ نقیضی[1] و پارادوکسی و دیگری شکستن عادت‌های زبانی و این کارها رفتار هنری با زبان است و نتیجهٔ نگاه هنری به الاهیات و مذهب» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۹۳).

مقالات شمس بیان برخی رهیافت‌های شهودی و دریافت‌های باطنی شمس تبریزی است. این متن همچون دیگر متون صوفیه، به دلیل ایجازها و اشارات گذرنده، برای مکتوم نگه داشتن اسرار از اغیار، مستعدِ زبانِ رمزپرداز و تعلیق‌های معنایی و تأویل‌های دیگرگون است. از این‌روی این متن، بستر بسیار مناسبی است برای شناساندن روحیات، ذوقیات و دریافت‌های درونی شمس تبریزی. با توجه به مباحثی مانند پارادوکس، شطح، زبان هنری و شاعرانگی در کلام شمس، مصادیق بسیاری از تقابل‌های دوگانه در کتاب مقالات وجود دارد که با توجه به رویکرد شالوده‌شکنانه می‌توان بررسی و تحلیل کرد.

بحث و بررسی

از نظر دریدا، متافیزیک حضور، همان باور به حضور حتمی معنا در پس هر نشانه، یک متن یا یک کلام و سخن یا اثر هنری است. از منظر دریدا، هدف از خواندن متن، «رسیدن به معنای نهایی و ثابت» نیست. با توجه به اینکه چیزی هم «خارج از متن» وجود ندارد، در جریان شالوده‌شکنی در یک متن، ساحت مقدس «کلام‌محوری» و «حضور معنای نهایی»، شکسته می‌شود. در جریان خوانش متن، معناهای بی‌شماری به وجود می‌آید که همین تکثر معنایی در خود، انکار معنای نهایی و ثابت را به همراه دارد

1. Oxymoron

(احمدی، ۱۳۸۸: ۳۸۸). در شالوده‌شکنی متن مقالات شمس، نمونه‌هایی از درهم‌ریختن تقابل‌های دوگانه در این جستار تحلیل و تبیین شده است. شمس در مقالات تأکید دارد که شخصیت مبهم و شگرف او قابل شناخت نیست. همین شخصیت ناشناختهٔ او، سبب زبان و تفکر شالوده‌شکنانهٔ اوست.

«چنان‌که آن خطاط سه گونه خط نبشتی، یکی او خواندی لاغیر، یکی هم او خواندی هم غیر، یکی نه او خواندی نه غیر او. آن منم که سخن گویم، نه من دانم و نه غیر من» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج۱: ۲۷۲).

مقالات شمس به دلیل ساختار ازهم‌گسیخته و روایت‌های متعدد پراکنده که برجسته‌ترین ویژگی آن است، بستر مناسبی برای نقد شالوده‌شکنانه فراهم کرده است. در این بخش، برخی از مؤلفه‌های نفی انگاره‌های متافیزیک حضور را در این متن بررسی می‌کنیم.

نفی دریافت‌های ناظر بر مطلق‌گرایی حقیقت و تقابل‌های شمس با متکلّمان

دریدا هم مانند نیچه معتقد است که حقیقتی ورای دیدگاه‌ها، رویکردها و تأویل‌های خود ما وجود ندارد. از طرفی چون حقیقت، امری واحد نیست، نمی‌توان متن را دارای حقیقت و معنای واحدی دانست (ضیمران، ۱۳۸۶: ۶-۷). از طرفی دربارهٔ ماهیت حقیقت، فلسفهٔ افلاطون در تقابل با سفسطهٔ سوفسطاییان شکل گرفت. فیلسوفان مناقشه‌گری مانند هراکلیتوس و پارمنیدس در تقابل با افلاطون بودند. سوفسطاییان با دو مؤلفهٔ نسبی‌گرایی و شک‌گرایی در باورها، مفهوم عدالت، حقیقت، اخلاق، نیکی و...، تردید، شک و تشتت آرا به وجود آوردند. از نظر سوفسطاییان، تمام معیارها و اصول برای شناخت حقیقت، نسبی و غیر مطلق هستند (لاوین، ۱۳۸۶: ۵۱، ۵۴ و ۷۴؛ هارلند، ۱۳۸۵: ۱۹، ۲۳ و ۲۷؛ دورانت، ۱۳۸۴: ۷).

شمس دربارهٔ حقیقت ایمان می‌گوید:

«هر بار مصطفی را پرسیدندی که ایمان چیست، موافق حال پرسنده چیزی گفتی، تا پرسنده را چه در خورد بودی. باری گفت: المسلم من سلم المسلمون من یده و لسانه، باری گفت: من اقام الصلوه و آتی الزکوه» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج۱: ۲۴۰).

از آنجا که این نقل‌قول از بالاترین مقام معنوی عالم اسلام یعنی حضرت رسول(ص) است، جای تأمل دارد. در این تعبیر، به‌خوبی مشهود است که حقیقت ایمان و اعتقاد با توجه به درک و دریافت مخاطب و میزان دانش، تجربیات، پیش‌دانسته‌ها و پیش‌آگاهی‌های او، کاملاً متفاوت است. حضرت رسول(ص)، تعریف واحد از ایمان برای تمام صحابه و یاران خود ارائه نمی‌دهند، بلکه مخاطب را در نظر می‌گیرد و سپس با توجه به نیاز او، ایمان را تعریف می‌کنند.

دریدا معتقد است که خوانندهٔ هر متن به دو گونه خوانش نیازمند است. یک بار متن باید مطابق شیوه‌های کلاسیک، قرائت و تأویل شود؛ یعنی بر مبنای حقیقت کلاسیک، منطق و تقابل‌های دوگانهٔ درست/ نادرست. اما خوانش و تأویل دوم، فاقد معنای نهایی است. در این خوانش، ساختار و تقابل‌های دوگانه فرومی‌ریزد. در یک متن ادبی، هر کس می‌تواند دریافت خاص خود را داشته باشد. هر کس تأویل خود و فهم خود را از متن دارد. به این شیوه، متن باتولید و زایش مداوم دارد. دریدا، این نکته را راز بقای متن می‌داند (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۱۲).

شمس در جای دیگر دربارهٔ حق، عالم حقیقت و حق تعالی، مطلق‌گرایی را نفی می‌کند.

> «آن سو یک‌رنگ، یک صفت، خوش عالمی، عالم حق! گفت: ما را عاجز کردند. آن می‌گوید: بر عرش است. این می‌گوید: منزه است از مکان و جای. سرگردان شدیم! عورتش می‌گوید: هر جا که هست، هی عمرش دراز باد! وقتش خوش باد!» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج۲: ۷۸).

هر کس از نگاه خود، حقیقت را تعریف می‌کند؛ یکی با نگاه فلسفه و یکی با نگاه کلام (اشاره به در عرش بودن یا منزه بودن از مکان) و دیگری از منظر عرفانی و عورت هم که نماد عوام است با نگاهی کاملاً عوامانه به تعریف حقیقت می‌پردازند. اما شمس در واقع با گفتهٔ عورت که گونه‌ای طنز و آیرونیک درون خود دارد، تمام تعاریف را مضحک تلقی می‌کند. در واقع با پایان دادن به کلام خود و انواع برداشت‌ها از حقیقت، طنز را پررنگ می‌کند تا حقیقت را ورای این تفکرات تعریف‌ناپذیر تلقی کند. همین نگاه طنزآلود را دربارهٔ متکلمان در بیان شمس می‌بینیم:

«کو آن مشبّه تا فریاد کند که واپیربابای! وا خدای! چنان‌که مذکّر می‌گفت که خدا را در شش جهت تصور مکنید، و نه بر عرش و نه بر کرسی. مشبهی برجست و جامه ضرب کرد و فریاد برآورد که وا خدای، از جهان گم شوی، چنان‌که خدای ما را از جهان گم کردی» (شمس، ۱۳۸۴، ج۱: ۲۱۳).

در این قسمت، شمس گروهی از متکلمان که حقیقت حق تعالی را در تشبیه می‌بینند، نقد می‌کند که به دنبال حقیقت حق در زمان و مکان و تعریف واحد هستند. شمس کمترین ارزشی برای بحث‌های کلامی متداول در زمان خود قائل نیست.

«تو را از قِدم عالم چه؟ تو قِدم خویش را معلوم کن، که تو قدیمی یا حادث؟ این قدر عمر که ترا هست، در تفحص حال خود خرج کن، در تفحص قدم عالم چه خرج می‌کنی؟ شناخت خدا عمیق است! ای احمق، عمیق تویی. اگر عمیقی هست، تویی» (همان: ۲۲۱).

لوگوس‌محوری

شالوده‌شکنی توانست خرد را علیه خرد بشوراند و یادآور شود که خرد همواره به یک سطح معنایی سرکوب‌شده و به رسمیت نشناخته، وابستگی بنیادین دارد. به عبارتی شالوده‌شکنی به صورت واضح نشان داد که تعریف خرد به شدت وابسته است به معناهای سرکوب‌شده‌ای که در تقابل با خرد قرار دارند. «شالوده‌شکنی کار خود را همین‌گونه با شوراندن خرد علیه خود، برای نشان دادن وابستگی تلویحی خرد به یک سطح معنایی سرکوب‌شده یا به رسمین نشناخته دیگر، آغاز می‌کند» (نوریس، ۱۳۹۷: ۱۰۷).

تأکید بر خرد در جهان‌بینی شمس کاملاً مطرود است. او بر این باور است که راه حقیقت با عقل معاش‌اندیش و جزئی کاملاً بیگانه است. وی معتقد است که هرچه انسان، عقلانی‌تر و خردورزتر باشد، افکار او پیچیده‌تر و غامض‌تر خواهد بود و هرچه فکر غامض‌تر، انسان از درگاه حق، دورتر است.

«هر که فاضل‌تر، دورتر از مقصود. هر چند فکرش غامض‌تر، دورترست. این کار دل است کار پیشانی نیست» (شمس، ۱۳۸۴، ج۱: ۷۵).

گاهی با صراحت می‌گوید که هر انسانی بر اساس عقل خود سخن می‌گوید، اما این

عقل، آفت است:

«آری الا این همه هست که کلموا الناس علی قدر عقولهم. پس آن قدر عقول، آفت ایشان است» (شمس، ۱۳۸۴، ج۱: ۷۷).

عقل از نظر شمس، تنها قسمتی اندک از راه می‌تواند سالک را در طریق حقیقت به جلو ببرد:

«عقل تا درگاه ره می‌برد، اما اندرون خانه ره نمی‌برد. آنجا حجابست و دل حجاب و سر حجاب» (همان: ۱۸۰).

همان‌طور که دیده می‌شود، عقل نه‌تنها سالک را تا مرحله‌ای پیش می‌برد، که حتی می‌تواند حجاب هم باشد. آنجا که صحبت از محرم شدن سالک در بارگاه الهی است، عقل می‌تواند حجاب او باشد. وی عقلانیت فلسفی را با تعابیری مانند «مفلسف فلسفی» (همان) ریشخند می‌کند. البته علت ناتوانی عقل در رسیدن به حقیقت را حادث بودن آن می‌داند که نمی‌تواند حقیقت را که قدیم است، دریابد.

«عقل سست‌پای است. از او چیزی نیاید. اما او را هم بی‌نصیب نگذارند. حادث است و حادث تا به در خانه راه برد. اما زهره ندارد که در حرم رود» (همان: ۳۰۷).

این تفکر از اینجا ریشه می‌گیرد که شمس، پرداختن به امور عالم معنا را اکتسابی نمی‌داند، بلکه امری قلبی می‌داند.

«بدان که تعلم نیز حجاب بزرگ است. مردم در آن فرومی‌رود، گویی در چاهی یا در خندقی فرورفت، و آنگاه به آخر پشیمان که داند که او را به کاسه‌لیسی مشغول کردند، تا از لوت باقی ابدی بماند. آخر حرف و صوت کاسه است» (همان: ۲۰۲).

و یا نمونه‌های دیگری مانند:

«عقل تیرانداز استاد است. او می‌تواند زه کمان را تا به گوش کشیدن. که نه عق این‌جهانی که زبون طبع است. عقل این‌جهانی کمان کشد، اما به گوش نرسد، به هزار حیلت تا به دهان برساند...» (همان: ۳۱۳).

«عقل از در و بیرون در، در پرده سخت دور ایستاده، زهره‌اش نـه کـه قـدم پیش نهاد» (شمس، ۱۳۸۴، ج۲: ۲۲).

«گفتا عقل غلط نکند، و غلط می‌کرد و می‌گوید غلط نکند» (همان: ۳۸).

برتری گفتار بر نوشتار

در تفکر افلاطون همواره گفتار بر نوشتار برتری دارد. افلاطون و هـم‌فکـران او دلیـل برتری گفتار را در نزدیکی بیشتر گفتار به حقیقت می‌دانند. آنها پذیرفته بودند که گفتار منجر به حضور معنا می‌شود؛ در حالی که نوشتار، معنای غایب و فرعی را در بردارد. ایـن گزاره‌ها را روسو[1] و سوسور در سنت فلسفهٔ کلاسیک تثبیت کردند. دریدا دربـارهٔ اولویـت گفتار نسبت به نوشتار از دیدگاه افلاطـون مـی‌گویـد کـه نوشـتار بـه محـض نگـارش از حقیقت و منشأ خود دور می‌شود؛ به همین دلیل بسـیار خطرنـاک اسـت. «افلاطـون در بحثی اتفاقی که دریدا آن را مشهور کرده است، خاطرنشان می‌کند که نوشتن خطرنـاک و غیر قابل اطمینان است؛ چون به گونـه‌ای آوایـی از سـخن نسـخه‌بـرداری مـی‌کنـد و می‌تواند از مؤلف و منشأ خود فاصله بگیرد» (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۳).

آنچه در دیدگاه شمس دیده می‌شود، عبور از سخن به عنوان ابزاری برای رسیدن بـه حقیقت است. شمس، گفتار یا نوشتار را برای بیان یا درک عالم معنا تـرجیح نمـی‌دهـد؛ بلکه سخن را به طور کلی ناقص می‌داند.

«شیخ محمد گفت عرصهٔ سخن بس فراخ است، که هر که خواهد می‌گوید چندان‌کـه می‌خواهد. گفتم: عرصهٔ سخن بس تنگ است، عرصهٔ معنی فراخ است. از سخن پیشـتر آ تا فراخی بینی» (شمس، ۱۳۸۴، ج۱: ۹۶).

همان‌طور که دریدا توضح می‌دهد، در شالوده‌شکنی، هدف برتری یک قطب بر قطـب دیگر نیست، بلکه قطب پذیرفته‌شده در فلسفه غرب زیر سؤال برده می‌شود. در اینجا نیز شمس، معنا را بسیار فراخ‌تر از سخن می‌بیند؛ به همین دلیل بیان مـی‌کنـد کـه سـخن برای بیان مفاهیم عالم معنا، بسیار ناقص است. به نوعی می‌توان گفت که شـمس سـخن را حجاب دریافت‌های حقیقت می‌داند.

«از این حجاب‌های بـی‌نهایـت مـی‌بایـد گذشـتن، آنجـا کـه معنـی اسـت؛

1. J.Rousseau

سخن کجاست و معنی کجا؟» (شمس، ۱۳۸۴، ج۱: ۱۱۸).

از نظر شمس، تمام مجاهده‌ها و ریاضات برای گریز از زبان است:

«عبارت سخت تنگ است. زبان تنگ است. این همه مجاهده‌ها از بهر آن است که تا از زبان برهند که تنگست» (همان: ۱۲۵).

«اینکه می‌گفت: عرصهٔ سخن بس فراخ است، خواستم جوابش گفتن که بلکه عرصهٔ معنی بس فراخ است، عرصهٔ سخن بس تنگ است» (همان: ۱۶۸).

یکی از ویژگی‌های زبان عرفانی را عموماً متناقض‌نمایی یا پارادوکس دانسته‌اند. عرفا با الگو گرفتن از آیه «ما رمیتَ اذ رمیتَ ولکن الله رمی» (انفال/۱۷) که در آن، پارادوکس تیر انداختن و در عین حال تیر نینداختن به پیغمبر نسبت داده شده است، از این شگرد زبانی استفاده کرده‌اند. این شگرد زبانی، یکی از بهترین ظرفیت‌های زبانی در بیان حالات و کشف و شهودات عرفانی محسوب می‌شود.

شمس، یکی از دلایل پارادوکس را بیان حالات درونی در لحظهٔ وصال عارف می‌داند. به اعتقاد وی، لحظات وصال، موقعیتی فراهم می‌کند که در آن زبان قادر به بیان نیست.

«آری گفتی هست، اما بی‌حرف و صوت، و آن لحظه که آن گفت است فراق است، وصال نیست، زیرا که در وصال گفت نگنجد، نه بی‌حرف و صوت نه با حرف و صوت» (همان، ج۲: ۱۷۲).

این جمله‌های پارادوکسیکال، خود یکی از دلایل پارادوکس از دیدگاه شمس است. و در نهایت گفتار را در بیان حقیقت کاملاً ناقص می‌بیند. بارها تأکید می‌کند که معانی مورد نظر وی قابل بیان نیست.

«هرآینه از بهر تفهیمشان سخن مکرر می‌کردم، طعن زدند که از بی‌مایگی سخن مکرر می‌کند. گفتم: بی‌مایگی شماست، این سخن من نیکست و مشکل؛ اگر صد بار بگویم، هر باری معنی دیگر فهم شود و آن معنیِ اصل همچنان بکر باشد» (همان، ج۱: ۱۶۸).

«هرچه گفتند گویندگان، پوست الف خاییدند؛ هیچ معنی الف فهم نکردند» (همان: ۲۹۵).

بیان‌ناپذیری معانی در حدود زبان در مقالات سبب شده است که شمس بارها بر سکوت و خاموشی تأکید داشته باشد. گاه به سکوت‌های طولانی خود اشاره می‌کند: «شانزده سال بود که سلام علیک بیش نمی‌کردم و رفت» (شمس، ۱۳۸۴، ج۱: ۲۹۰) و گاه از حالات خود هنگام سخن گفتن: «آنگاه که سخن می‌گویم، من بی‌مزه‌ترین حالت‌ها دارم» (همان، ج۲: ۱۵۲).

شمس معتقد است که سخن، راهگشای طریق حقیقت نیست:

> «گفتن جان کندن است، و شنیدن جان پروریدن است.» (همان، ج۱: ۲۴۵)، «ذکر وعظ و سخن وعظ، ذکر خود است و ذکر هستی. آنجا که راحت است و اوست، وعظ کو و سخن کو؟» (همان: ۱۹۰)، «از سیاه‌رویی بشر، من که سخنم سیاه‌روی شدم به آمیزش حرف» (همان: ۲۶۷)، «درویش را درویشی و خاموشی» (همان، ج۲: ۷۵)، «آنچه می‌گفتی که واقعه بازگفتم تا دل من خالی شود، دل را از واقعه تهی می‌کنی؛ عجب! از چه پر خواهی کردن؟ یکی خمّار خمر می‌فروخت. یکی گفت که خمر می‌فروشی، عجب! به عوض آن، چه خواهی خریدن؟» (همان: ۶۸).

نفی تقابل‌های دوگانه

یکی از راه‌هایی که دریدا برای گریز از متافیزیک حضور مطرح می‌کند، واژگون کردن تقابل‌های دوگانه است (ضیمران، ۱۳۸۶: ۲۳). زبان از نظر پساساختارگرایان، صرفاً بازی نشانه‌هاست. در این دیدگاه، نمی‌توان مجموعه‌ای از معانی را همواره به مجموعهٔ دیگری از سایر معانی ترجیح داد. در این داستان، تقابل‌هایی بیان می‌شود که سبب کثرت معانی از هر کدام از دو قطب تقابلی می‌شود. در این بخش به بررسی تقابل‌هایی می‌پردازیم که سبب تضاد و تعارض در بسیاری از باورها می‌شود.

شمس بعضی از مؤلفه‌های تثبیت‌شده در شریعت را از طریق واژگونه کردن، از ارزش‌های سنتی و کلاسیک خارج می‌کند. مثلاً گاهی ارزش‌های کافر و مسلمان را واژگونه می‌کند و به نتایج تازه‌ای می‌رسد.

> «صحبت با ملحدان خوش است که بدانند که ملحدم» (شمس، ۱۳۸۴، ج۱: ۱۴۱).

مخاطب با کلامی روبه‌رو می‌شود که با تعاریف مرسوم کفر و ایمان در تناقض است:

«گفت: من کافرم و تو مسلمان، مسلمان در کافر درج است، در عالم کافر کو تا سجودش کنم و صد بوسه‌اش دهم. تو بگو که من کافرم تا تو را بوسه دهم» (شمس، ۱۳۸۴، ج۱: ۱۴۳).

در این نمونه، شمس طبق الگوهای تقسیم‌بندی در گذشته، کافر و مسلمان را از هم جدا نمی‌کند و بعد یکی را بر دیگری ترجیح دهد، بلکه بیان می‌کند که این دو در هم درج شده هستند.

بازی دال‌ها

پساساختارگرایان در مقابل ساختارگرایان، «نشانه‌های زبانی را همچون نشانه‌های سایر نظام‌های نشانه‌ای مانند (علائم نظامی یا تابلوهای راهنمایی و رانندگی) متشکل از دو جزء -دال و مدلول- دانستند و استدلال کردند که دال در زبان مثلاً (گربه) الگوی آوایی است که مدلول خاص (جانوری پستاندار از تیره گربه‌سانان) را به ذهن شنونده یا خواننده متبادر می‌کند و این مدلول برای کسانی که با دلالت الگویی آوایی به کار رفته در دال آشنا باشند، معلوم است. این تشخیص، حاصل تفاوت و تمایز دال است. الگوی آوایی گربه با الگوی آوایی سگ تفاوت دارد. از این‌رو هر یک از این دو دال در ذهن شنونده یا خواننده، مدلول متمایزی را تداعی می‌کند و دلالت خاصی را می‌سازد. اما پساساختارگرایان دقیقاً در همین قطعیت و ثبات مدلول، تردید روا می‌دارند. از نظر ایشان، هر دالی، نه به یک مدلول خاص، بلکه به دالی دیگر ارجاع می‌دهد که آن به زنجیرهایی از دال‌های دیگر مربوط می‌شود از این‌رو نشانه‌های زبانی به جای ایجاد دلالتی باثبات، آن را به تعویق می‌اندازد» (پاینده، ۱۳۸۵: ۳۵).

شمس گاهی دالی را که به مدلول مشخصی دلالت دارد، به دالی دیگر و مدلولی دیگر ربط می‌دهد و تکثر معنایی ایجاد می‌کند:

«گفت: حلال‌خوار است. گفتم: این هم دو معنی دارد: یکی خود آن ظاهر و دیگر یعنی خوار است، آسانست، یا خوارست یعنی راه روشن است» (شمس، ۱۳۸۴، ج۱: ۱۹۹).

شمس در این کلام، با تعلیق معنای صریح حلال‌خوار، دال را به مدلول‌های دور (به معنای آسان) ربط داده و از طرفی به دالی دیگر که به مدلولی خاص و شفاف و روشن دلالت

نمی‌کند (راه روشن). این تعبیر در واقع دالی است که مدلولش واضح و روشن نیست. گاهی دال به مدلولی غیر منطقی دلالت می‌کند:

«سخن انبیا را تأویلی هست، باشد که گویند برو؛ آن برو، مرو باشد در حقیقت» (شمس، ۱۳۸۴، ج۱: ۲۳۱).

نکتهٔ شایان ذکر در این بخش این است که شمس خودش اذعان به دلالت‌های زیاد به دال‌های پی‌درپی را ناشی از این می‌داند که کلام او در واقع کلام حق تعالی است؛ به همین دلیل زبان، ظرفیت لازم را در پذیرش و بیان آن ندارد. به همین دلیل شمس هر چند تلاش کند شفاف سخن بگوید، پوشش در پوشش خواهد بود؛ چراکه مجبور است سلسلهٔ دال‌ها را زیاد کند. نمونه‌هایی زیر نیز سخن بالا را تأیید می‌کند:

«آخر متکلم درویش نیست. این درویش فانی است، محو شده، سخن از آن سر می‌آید... در درویش کامل، متکلم خداست» (همان: ۱۷۳)، «مرا از حق تعالی دستوری نیست که از این نظیره‌های پست بگویم» (همان، ج۲: ۱۳۴)، «آن اصل را می‌گویم بر ایشان سخت مشکل می‌آید، نظیر آن اصل دگر می‌گویم، پوشش در پوشش می‌رود تا به آخر، هر سخنی آن دگر را پوشیده می‌کند» (همان: ۱۳۴).

گریز از مطلق‌اندیشی

همان‌طور که پیشتر هم بیان شد، در شالوده‌شکنی، پایهٔ اساسی بر یافتن تناقض در متن است. از طریق تناقض می‌توان درون‌مایه‌ها و پیش‌فرض‌های پذیرفته‌شده را به یک سو نهاد و از دیدگاهی متفاوت به آنها نگاه کرد. با نشان دادن اینکه کدام قطب در موضع برتر است می‌توان ایدئولوژی را که در پرداخت اثر نقش داشته، مشخص کرد. ایدئولوژی پر از انواع پیش‌انگاره‌ها در قطعیت یک معناست و بلکه برساختهٔ مطلق‌انگاری و جزمیت‌های معنایی است. ازین‌رو با شالوده‌شکنی دریدایی در تقابل ذاتی و ماهوی قرار می‌گیرد. شمس در مقالات در حوزهٔ پیش‌انگاره‌های قطعی، بسیار شالوده‌شکنانه رفتار می‌کند.

شمس، خود را در چهارچوب خشک مطلق‌اندیشی محصور نمی‌کند، مدام به مریدان نیز تأکید می‌کند که سعی کنید در عین رها بودن و آزادگی به درک و دریافت مختص

خود دست یابید. حتی اگر انسان رسالهٔ حضرت رسول را بخواند، اما به خودشناسی نرسیده باشد، قطعاً با هر خوانشی، تاریک‌تر و دورتر خواهد شد.

مکالمه میان شمس و خداوند، یکی از مضامین نسبتاً پربسامد در مقالات است. پورنامداریان درباره تجلیِ «منِ روحانی و منِ ملکوتیِ» عارف در صورت خداوند می‌گوید: «یکی «منِ» تجربی که در کنار دیگران زندگی می‌کند و نیازهای مادی و دنیوی مشترک با آنان دارد و دیگری «منی» که از دیده‌ها نهان است و وجودی روحانی و ملکوتی دارد و مظهر کمال و زیبایی است و با ریاضت و کشف حجاب‌های جهانی می‌توان او را دید. دیدار او سبب می‌شود که جهان از تو پر شود. این «تو» یا «منی» که جهان از او پر می‌شود و تو هر جا بنگری او را خواهی دید، همان حق است یا هویتی مشترک با حق دارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۳۲). شمس، خدای خود را شبیه به خود روحانی می‌بیند.

ساختار ذهنی شمس کاملاً در برخورد با تقدس الهی که لازمهٔ تمام ادیان الهی است، ساختارشکنانه و شالوده‌شکنانه برخورد می‌کند.

> «همه‌تان مجرمید، گفته‌اید که مولانا را این هست که از دنیا فارغ است، و مولانا شمس‌الدین تبریزی جمع می‌کند. زهی مؤاخذه که هست، و زهی حرمان، اگر این کس بحل نکند، از خدا بپرسم او بگوید که گفت یا نگفت؛ بعد از آن بگوید که بحل می‌کنی یا بگیرم؟ بگویم که تو چون می‌خواهی که خواست من در خواست تو داخل است. او گوید که از طرف من صد چندان. فی‌الجمله مناظره دراز شود؛ اگر عفو باشد این بار دیگر چون اعادت شود دگر هیچ برخوردار نشوند، و در قیامت نیز مرا نبینند، خاصه در بهشت» (شمس، ۱۳۸۴، ج۱: ۷۹).

در این نمونه نیز شمس در گفت‌وگویی که با خداوند دارد، همچنان بر خواستهٔ خود اصرار می‌کند.

> «من با آن گوهرِ بزرگِ ابدیِ لایزالی تَفس کردم و تندی، و گرم شدم. آن گوهر حلم و نرمی آغاز کرد. گفت: چنان کنم که تو خواهی. چون امکان یافتم، آغاز کردم که مرا از فلان گوهر می‌باید، خواهم که او را قبول کنی و دور نیندازی. او گرمی و تندی آغاز کرد. من حلم و نرمی آغاز کردم، که او

چون گرمی من می‌کشد، حلم پیش می‌آرد؛ من نیز گرمی او را حلم پیش آرم. گفتم: هله ترک کردم، هیچ نخواهم، حکم تُراست. باز آغاز کرد که ترا چه می‌باید؟ گفتم: تو می‌دانی. گفت: نی بگو. گفتم که همانست سبب؛ صلح اگر کردی، صلح کردم. گفت: نی، معین بگو چیست؟ گفتم: آخر معامله قوی‌ترست از گفت؛ گفتم و منع کردی. گفت: از تو قول، ما را بهست که معاملهٔ تو؛ بگو. گفتم: نی همانست که می‌دانی، تا نزند سودش ندارد ترا مسلم شده است، ترا گویند» (شمس، ۱۳۸۴، ج۱: ۱۵۹).

در این گفت‌وگوی دوجانبه به نظر می‌رسد که منظور از «گوهر بزرگ ابدی لایزالی»، خداوند است.

سپهسالار نیز در رساله خود می‌نویسد: «و هم در مثنوی ولدی بیان شده است که روزی حضرت خداوندگار -قدسناالله بسره- در غیب مشاهده کرد قطبی را که چهار هزار مرید داشت، همه ولی و به حق رسیده. در چله از حق حالتی و مقامی می‌خواست که بدان نرسیده بود و در تمنای آن یارب یارب می‌گفت، تا حدی که به موافقت او اجزای زمین و آسمان و ارواح علوی و سفلی یارب می‌گفتند و هم در آن وقت نور خدا به مقدار سپری بر گوش مولانا شمس‌الدین تبریزی عظم الله ذکره- می‌زد و می‌گفت: لبیک لبیک. چون سه بار مکرر شد، مولانا شمس‌الدین فرمود: الهی! یارب آن شیخ لبیک می‌گوید، لبیک با او گو. در حال پی این سخن نور پیاپی بر گوش می‌زد و می‌گفت: لبیک لبیک» (سپهسالار، ۱۳۸۵: ۱۰۵-۱۰۶). در اینجا نیز شأن و شکوه شمس تا بدانجا است که به خداوند بگوید، شیخ را لبیک بگو و خداوند لبیک می‌گوید.

نتیجه‌گیری

آنچه در این پژوهش، با توجه به نمونه‌های شایان ذکر در متن مقالات شمس به دست آمده است، نشان می‌دهد که این متن با مختصات شالوده‌شکنی قابل بررسی و تحلیل است. نتایجی که به دست آمده، عبارتند از:

۱. دربارهٔ مؤلفهٔ حقیقت و مطلق‌گرایی، شمس بارها تأکید می‌کند که حقیقت امری مطلق و واحد نیست، بلکه در حوزهٔ بحث‌های تأویلی قرار دارد و هر کس برداشت خاص

خود را دارد. این امر در مقابل فلسفهٔ غرب قرار می‌گیرد که حقیقت چیزی است که در آن برخلاف دیدگاه‌های سوفسطاییان، در آن هیچ شک و تردیدی وجود ندارد. گاهی نیز پا را فراتر می‌گذارد و تمام تعاریف و دیدگاه‌های فلسفی فیلسوفان و بحث‌های کلامی متکلمان را دربارهٔ حقیقت به تمسخر می‌گیرد.

۲. درباره انگارهٔ لوگوس‌محوری نیز شمس برعکس دیدگاه‌های لوگوس‌محور افلاطونی، خرد و عقل‌گرایی را در راه حقیقت، کاملاً ناقص معرفی می‌کند. گاهی نیز آن را حجاب راه سالک می‌بیند. هرچند منظور شمس در این بخش، همان عقل محاسبه‌گر و معاش و جزئی است که مورد نظر فلاسفهٔ غرب است، وگرنه شمس به نوعی عقل والا به نام عقل معاد نیز اعتقاد دارد که مورد ستایش او و دیگر عرفاست.

۳. مؤلفهٔ دیگری که در بحث شالوده‌شکنی حائز اهمیت است، برتری گفتار بر نوشتار در دیدگاه‌های فلسفی غرب است که دریدا آن را نقد می‌کند. در مقالات شمس به تکرار دیده می‌شود که شمس، نوشتار و گفتار یا حضور و غیبت را در تقابل با یکدیگر قرار نمی‌دهد، بلکه فراتر از این دو، سخن را و حضور را به طور کلی حجاب می‌داند. وی معتقد است که عرصهٔ سخن بسیار تنگ است، در حالی که عرصهٔ معنا بسیار فراخ است. سخن با تمام تنگناهای خود نمی‌تواند معنا را از عالم معنا برای مخاطب بیان کند.

۴. شمس برخی از مؤلفه‌های تثبیت‌شده رایج را به گونه‌ای تعریف می‌کند که با تعریف قاموسی و کلاسیک در تضاد قرار می‌گیرد. در واقع مخاطب را با کلامی روبه‌رو می‌کند که با تعاریف مرسوم مثلاً کفر و ایمان در تناقض است. مسلمانی را در تعریف واحد با خصایص ویژه‌ای محصور نمی‌کند.

۵. کلام شمس به دلیل ظرفیت بالا در تأویل‌گرایی، در یک چرخهٔ ارجاع یک دال به دال دیگر و باز به دال‌های دیگر قرار می‌گیرد. گاهی دال‌هایی را که به مدلول مشخصی دلالت دارد، به دالی دیگر و مدلولی دیگر ربط می‌دهد و به اینگونه تکثر معنایی ایجاد می‌کند. البته خود شمس از این ویژگی کاملاً آگاه است و اذعان به دلالت‌های زیاد به دال‌های پی‌درپی دارد و آن را ناشی از این می‌داند که کلام او در واقع کلام حق تعالی است؛ به همین دلیل زبان، ظرفیت لازم را در پذیرش و بیان آن ندارد. از همین‌روی شمس هرچند تلاش کند شفاف سخن بگوید، پوشش در پوشش خواهد بود؛ زیرا مجبور است سلسلهٔ دال‌ها را زیاد کند.

۶. شمس، شخصیتی تأویل‌گراست. به همین دلیل، پیش‌انگاره‌های چهارچوب‌دار و خط‌کشی‌شده را نمی‌پذیرد و در واقع با روحیات خاص او سازگار نیست. مکالمه میان شمس و خداوند، یکی از مضامین نسبتاً پربسامد در مقالات است که این ویژگی در ژرف‌ساخت آنها به خوبی دیده می‌شود.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۰) ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.

---------- (۱۳۸۸) ساختار و تأویل متن، چاپ یازدهم، تهران، مرکز.

پاینده، حسین (۱۳۸۵) «مرگ مؤلف در نظریه‌های ادبی جدید»، نامهٔ فرهنگستان، شماره ۳۲، صص ۲۶-۴۴.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴) در سایهٔ آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی، چاپ دوم، تهران، سخن.

دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۸۴) تاریخ فلسفه، ترجمه عباس زریاب خویی، ، تهران، علمی و فرهنگی.

سپهسالار، فریدون ابن احمد سپهسالار (۱۳۸۵) رسالهٔ سپهسالار در مناقب حضرت خداوندگار، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمد افشین وفایی، تهران، سخن.

سلدن، رامان و پیتر ویدسون (۱۳۷۷) راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران، قصه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲) زبان شعر در نثر صوفیه، درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی، تهران، سخن.

شمس تبریزی، شمس الدین محمد بن علی (۱۳۸۴) مقالات شمس، تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد، تهران، خوارزمی.

ضیمران، محمد (۱۳۸۶) ژاک دریدا و متافیزیک حضور، تهران، هرمس.

لاوین، تی. زد (۱۳۸۶) از سقراط تا سارتر: فلسفه برای همه، ترجمه پرویز بابایی، تهران، نگاه.

موحد، محمدعلی (۱۳۸۷) باغ سبز، گفتارهایی دربارهٔ شمس و مولانا، تهران، کارنامه.

نوریس، کریستوفر (۱۳۹۷) شالوده‌شکنی، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۵) درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت، ترجمه غلامرضا امامی و دیگران، تهران، چشمه.

Abrams.M.H (1999) A Glossary of Literary Terms, 7th ed. Fort Worth: Harcourt Brace College pub.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و نهم، تابستان ۱۴۰۲: ۱۵۷-۱۲۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۸
نوع مقاله: پژوهشی

حکایات کرامات؛ از کرامت‌سازی تا کرامت‌ستیزی
(منابع کرامات مشایخ تا قرن نهم قمری)

محمد رودگر*

چکیده

درون‌مایهٔ بیشتر حکایات صوفیه، کرامات مشایخ است. این یعنی حجم عظیمی از تذکره‌ها و مناقب‌نامه‌های عرفانی و برخی دیگر از متون صوفیانه که همگی را می‌توان با عنوان «حکایات کرامات» گنجاند. حکایات کرامات همواره عرصهٔ رد و قبولِ گروه‌های گوناگون از مخاطبانِ خود بوده است. برخی از کرامت‌باوران نه‌تنها این حکایات را پذیرفته‌اند، بلکه کوشیده‌اند کراماتی چند در همین قالب برای مشایخ صوفیه جعل کنند. در مقابل، برخی از منکران و کرامت‌ناباوران نیز به نپذیرفتن و انکار قلبی بسنده نکرده، کار را به کرامت‌ستیزی کشانده‌اند. برخی از پژوهشگران معاصر نیز به دلایلی همچون کرامت‌سازی، یا رسماً و علناً به ستیزه با کرامات برخاسته‌اند، یا به گونه‌ای واقع‌گراییِ اینگونه حکایات را زیر سؤال برده‌اند، و یا برای آن، محدودیت‌هایی قائل شده‌اند. چگونه می‌توان در میانهٔ این کرامت‌سازی‌ها و کرامت‌ستیزی‌ها، کرامات اولیا را به عنوان یک پدیدهٔ عرفانی به طور علمی بازشناسی نمود؟ در این نوشتار پس از بررسی انگیزهٔ کرامت‌سازان و انکار کرامت‌ستیزان، به شیوهٔ توصیفی و تحلیلی مشخص می‌شود که کرامت‌سازی‌ها و کرامت‌ستیزی‌ها مانع از آن نیست که نوع کرامات اولیا را به عنوان واقعیت‌هایی عرفانی به رسمیت نشناسیم. اهمیت موضوع در باورپذیری و واقع‌نمایی حکایات کرامات است که حجم بسیاری از تراث ادبی و عرفانی را شامل می‌شود.

واژه‌های کلیدی: کرامات اولیا، حکایات کرامات، کرامت‌سازی، کرامت‌ستیزی و کرامت‌باوری.

* استادیار گروه عرفان اسلامی، پژوهشکده امام خمینی و انقلاب اسلامی، ایران roodgar@gmail.com

CC BY NC

مقدمه

شگفت‌انگیزترین پدیده‌ای که از تراث گران‌سنگ عارفان و صوفیان به ما رسیده، کرامات اولیاست. باورهای پیچیده‌ای چون وحدت وجود، آداب خانقاهی، سلوک خاص صوفیان و... هر یک می‌تواند اعجاب‌برانگیز باشد؛ اما نه به اندازهٔ کرامات و خوارق عادات که حجم گسترده‌ای از آثار تصوف را به خود اختصاص داده است. کرامات، نقطه مرکزی پژوهش در سیرهٔ گسترده و پرقدمت تذکره‌نگاری در تصوف است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۶۵). اینکه کرامت چیست و چه قدرت، اختیارات و محدودیت‌هایی برای اولیا به همراه دارد، از نخستین ادوار ظهور تصوف مورد توجه بوده است. «هیچ کتابی را نمی‌توان یافت که در اصول تصوف تألیف شده باشد و فصلی در باب ماهیت کرامت و انواع آن و سابقهٔ آن نداشته باشد» (ابن‌منوّر، ۱۳۸۶: ۹۷ مقدمه).

«کرامت» از ریشهٔ «کَرَم» در لغت به معنی شرافتی در شیء یا شرافت در خُلقی از اخلاق است (ابن‌فارس، ۱۴۱۱ق: ذیل ماده کرم). «کرامت» در غیر اشیا به معنای بزرگواری و بخشندگی است (رجایی، ۱۳۷۳: ۵۵۷-۵۷۷). این واژه یک معنای اسمی هم دارد و آن وقتی است که اسم برای «کرم» باشد و برای «اکرام» وضع شده باشد. «کما وضعت الطاعهٔ موضع الاطاعهٔ» (ابن‌منظور، ۱۴۱۶ق: ذیل ماده کرم). در این صورت به معنای احترام است برای مصدر خود «اکرام» به معنای احترام کردن. «کرامت» در اصطلاح صوفیه به‌ویژه آنگاه که به صیغهٔ جمع درآید، تعریف دیگری دارد: «امور خارق‌العاده‌ای است که به سبب عنایت خداوندی از ناحیهٔ صوفی کامل و واصل صادر می‌شود» (همان). اگر امری خارق‌العاده از فردی مؤمن سر زند که با تحدّی و دعوی نبوت همراه نباشد، بدان کرامت گویند. کرامت ممکن است با دعوی ولایت همراه باشد، اما به‌هیچ‌وجه با دعوی نبوت همراه نخواهد بود (جامی، ۱۳۸۲: ۲۱).

نویسنده در پژوهشی دیگر، پس از بازشناسی کلیت مفهوم کرامت و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن با دیگر خوارق عادات و مفاهیم مشابه، به این تعریف از کرامات اولیا دست یافته است: «کرامت، موهبتی خارق عادت است که از مجرای ولایت و به عنوان شعبه‌ای از معجزاتِ پیامبرِ وقت، به برخی از بندگان برگزیده تفویض می‌گردد و از طریق

اتصال به عوالم مثال، خیال و عوالم برتر، ایشان را قادر به تصرفات در خلق (آفرینش) یا علم الهی می‌سازد» (رودگر، ۱۳۹۷: ۷۰).

هرچند کرامات ذاتاً پدیده‌ای ناشناخته و کمتر شناخته شده است و تعریف منطقیِ قابل قبولی از آن وجود ندارد، با توجه به تعریف یادشده می‌توان دریافت که این حقیقتِ عرفانی در برابر کرامت‌سازی و کرامت‌تراشیِ صوفی‌نمایان، تا چه اندازه آسیب‌پذیر بوده است، تا جایی که حتی برخی از عرفان‌پژوهان معاصر ترجیح داده‌اند آن را بالکل انکار کنند یا مصادیق کوچکی از آن را بپذیرند.

پژوهش حاضر درصدد پاسخ به این پرسش است: «چگونه می‌توان علی‌رغم کرامت‌سازی‌های انکارناپذیر و نیز کرامت‌ستیزی‌های مستمرِ تاریخی از گذشته تا به حال، کرامات اولیا و انبوه حکایات مربوط به آن را انکار نکرد و به عنوان یک واقعیت عرفانی پذیرفت؟»

ضرورت بحث در این موضوع در آن است که حجم عظیمی از تراث به جای مانده از تصوف و عرفان به موضوع کرامات اختصاص یافته، بدون آنکه مشخص باشد چگونه می‌توان این پدیده‌های عجیب و خارق‌العاده را پذیرفت. ذهن تجربه‌گرای معاصر مشوق هر پژوهشگر است برای انکار و یا تحدید کرامات؛ اما هدف در پژوهش حاضر، یافتن راه میانه‌ای است که علی‌رغم تمام کرامت‌سازی‌ها و کرامت‌ستیزی‌ها و تحدید کرامات، مخاطب را به نوعی کرامت‌باوریِ حداکثری سوق می‌دهد. روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی است؛ توصیف و گزارشِ کرامت‌سازی‌ها و کرامت‌ستیزی‌ها و آنگاه تحلیل این دو رویکرد.

پیشینه پژوهش

در میان پژوهش‌های معاصر، عنوانی که مستقیماً ناظر به پژوهش حاضر باشد، یافت نشد. البته هم در باب کرامت‌سازی منابعی وجود دارد؛ از جمله امیرحسین مدنی در مقاله «شیخ احمد جام و افسانه کرامات»، افسانه‌های کرامت‌آمیز برساخته برای احمد جام را در مقامات ژنده پیل بررسی کرده است. همچنین غلامحسین غلامحسین‌زاده در «نقد و تحلیل کرامات خواجه عبیدالله احرار»، کار مشابهی درباره خواجه احرار صورت داده است.

موضوع کرامت‌سازی حقیقتی است که بسیاری از پژوهشگران حوزهٔ ادبیات عرفانی را

به انکار کرامات و حتی کرامت‌ستیزی واداشته است؛ از جمله احمد کسروی در «صوفی‌گری»، محمد استعلامی در «حدیث کرامت»، علی دشتی در «پرده پندار» و نیز در «دیار صوفیان» و... در این بخش از منابع کوشیده شده است تا پدیدهٔ کرامات بالکل انکار شود و یا اینکه به شدت محدود به مصادیقی مشخص و شناخته‌شده گردد. در ضمن این پژوهش، به منابع بیشتری از این‌دست اشاره خواهد شد. چنان‌که ملاحظه می‌شود، هیچ‌یک از منابع یادشده به نقد و تحلیل کرامت‌سازی‌ها و کرامت‌ستیزی‌ها اختصاص نداشته، در این میانه درصدد بیان راهی علمی در مواجهه با حقیقت کرامات نبوده‌اند.

کرامت‌سازی

کرامت‌های ساختگی در بسیاری از منابع صوفیه به‌ویژه در متون متأخرتر موجود است. اگر در قرون اولیه، کرامت ابزاری برای کسب آرامش و اطمینان (سرّاج، ۱۳۸۲: ۳۱۸-۳۲۰)، قوت ایمان و تشخیص صدق ولیّ بود (قشیری، ۱۳۸۱: ۶۲۲)، رفته‌رفته تبدیل به ابزاری برای نمایش برتری، تثبیت قدرت، مشروعیت و اعتبار مشایخ و مریدان گردید که سر از غرور و تبختر صوفیانه درمی‌آورد. آنچه به طور کلی می‌توان درباره منابع حاوی کرامات مشایخ صوفیه بازگو کرد، دگرگونی تدریجی در نحوهٔ بازتاب روایت کرامات است. برای مثال کمیّت کرامت در متون متأخر بیشتر از دوره‌های آغازین است و نیز اغراق در روایت‌ها و تبدیل تاریخ به اسطوره رفته‌رفته بیشتر شده است (اکرمی، ۱۳۸۹: ۳۱).

دگرگونی دیگر، حذف راویان و سلسله اسناد است و نیز «ایدئولوژیک شدن متن‌های زندگی‌نامه‌ای» (فتوحی و وفایی، ۱۳۹۱: ۲۹-۵۹)؛ همچنین تبدیل داستان‌های کرامات به صور نوعی و روایت‌های کلیشه‌ای که به مشایخ مختلف منسوب می‌شود (صادقی شهپر، ۱۳۸۹: ۷۹-۱۰۷). علاوه بر این موارد می‌توان به اتساع دایرهٔ شمول کرامات از محدودهٔ زمانی نیل به مقام ولایت، به پیش از آن و حتی پیش از تولد شیخ و یا حتی پس از مرگ او یاد کرد که به‌ویژه در مناقب‌نامه‌های تألیف‌شده از اوایل قرن هشتم به بعد، مشهود است (صدری‌نیا و امین‌پور، ۱۳۹۳: ۱۵۱-۱۵۲).

رفته‌رفته متون حاوی قصص کرامات صوفیه از ساختار علمی اولیهٔ خود فاصله گرفتند و در برخی موارد به سوی تحریف و کرامت‌سازی پیش رفتند. اصل این ماجرا از

لحاظ فنی به اهمیت یافتن شخصیت ولیّ در متون متأخر بازمی‌گردد. توسعهٔ تعداد کرامات در مناقب‌نامه‌های اواخر قرن هفتم به بعد نسبت به اسلاف خود و نیز توسعهٔ دایرهٔ شمول آنها به پیش از تولد و حتی پس از مرگ اولیا، نخست به منظور نظیره‌پردازی میان احوال مشایخ با سیرهٔ پیامبر(ص) است. تذکره‌نگاران و مناقب‌نویسان تمایل تام داشتند که شخصیت شیخ مورد نظرشان شباهت کامل با شخصیت پیامبر(ص) بیابد. از این‌رو همچنان که زندگی پیامبر مشحون از کرامات و معجزات بود، چه قبل از تولد و چه پس از رحلت، زندگی مشایخ نیز رفته‌رفته به این شکل روایت شد (شیری ۱۳۸۹: ۱۷-۳۹). دیگر اینکه این توسعه به معنای توسعه در عنصر شخصیت‌پردازی برای ایجاد هرچه بیشتر کشش داستانی برای عامهٔ مخاطبان بوده است. حتی در متون مربوط به سیره‌های نبوی نیز شاهد آنیم که رفته‌رفته با انگیزهٔ جذب مخاطب عامی از طریق افزایش جذابیت داستانی، از سندیت تاریخی و حال و هوای علمی و فنی هرچه بیشتر فاصله گرفته‌اند (جعفریان ۱۳۸۵: ۴۸-۴۹؛ صدری‌نیا و ابراهیم‌پور، ۱۳۹۳: ۱۵۱-۱۵۲).

اکنون چند شاهد برای کرامات‌سازی:

- عبدالله‌بن مبارک (م۱۸۱)، کرامتی را به امام باقر(ع) نسبت می‌دهد که خود در بزرگ‌سالی در هفت‌سالگیِ آن حضرت شاهد آن بوده است (شیبی، ۱۳۵۴: ۱۷۷). این در حالی است که هفت‌سالگیِ آن حضرت در حدود سال ۶۵ق بوده است و عبدالله مبارک حدود ۱۲۰سال پس از این تاریخ می‌زیست.

- در یادداشت‌های صدرالدین عینی آمده است که پهلوانی به نام «مخدوم» با ترفند پهلوانان بخارا معتاد شد و به خانقاه پناه برد تا با خدمت به خانقاه، گناهانش را تخفیف دهد. او صادقانه در آنجا به خدمت پیر و مریدانش مشغول شد و همزمان مصرف مواد مخدر را نیز ادامه داد. روزی برخی از مریدان به او پیشنهاد کردند که چون تو با کتب مشایخ آشنایی داری، بهتر است نمونه‌هایی از آن کرامات را با تغییراتی جزئی به شیخ نسبت دهی تا باور مریدان به او بیشتر شود و خانقاه رونق گیرد و نذورات و فتوح بیشتر شود (عینی، ۱۳۶۲: ۷۱۱-۷۱۷).

- درباره قطبی نامور از اقطاب صوفیه نیز گفته‌اند که چون به مریدی تلقین ذکر می‌کرد، انگشتری به او می‌داد تا آن را در چاهی بیفکند. پیر، انگشتری دیگری را که دقیقاً همانند آن یکی دیگر بود نزد خود نگه می‌داشت و پس از سال‌ها آن را به مرید

می‌داد و مدعی می‌شد که این انگشتر، همان انگشتری بوده است که تو در چاه افکندی که اکنون با کرامت پیر به دست آمده و مسترد می‌شود. از قضا یکی از مریدان که در دلش انکار و تردیدی نسبت به شیخ بوده است، انگشتری اهدایی را به چاه نیفکند و نزد خود نگهداشته بود. چون از شگرد شیخ آگاهی یافت، انگشتری دیگر را نیز به شیخ نشان داد و حیله‌گری شیخ را آشکار ساخت و از جمع مریدانش بیرون رفت (کیوان قزوینی، ۱۳۷۶: ۵۴).

- شیخ احمد جام در هشتاد سالگی عاشق دختری چهارده ساله شد. والدین دختر راضی به این وصلت نبودند و شیخ با بهره‌گیری از یک سلسله کرامات مهیب و رعب‌آور، آنان را مجبور به پذیرش کرد و به گونهٔ شرم‌آوری با آن دختر همبستر شد تا مادر دختر نگوید که تو پیری و به درد دختر جوانم نمی‌خوری! (غزنوی، ۱۳۸۸: ۱۷۳-۱۷۵). همچنین وقتی اژدهایی را دید که می‌خواست جماعتی را ببلعد، «نزدیک او رفت و زبان خویش در دهان آن اژدها نهاد. آن جانور یک بار دو بار زبان شیخ‌الاسلام را بمکید، گفت: سیر شدم، تا یک ماه دیگر چیزی نخورم و برفت و آن جماعت به برکت شیخ‌الاسلام از شر او سلامت یافتند» (همان: ۱۴۹-۱۵۰).

بسیاری از کراماتی که مریدان احمد جام در «مقامات ژنده‌پیل» گرد آورده‌اند، از این قبیل است. برخلاف سیرهٔ متقن و مستمرِ صوفیه بر کتم کرامات، شیخ احمد جام آنچنان که در این اثر به تصویر کشیده شده، نهایت سعی خود را در نمایش کرامات و اثبات توانایی‌های باطنی خویش به کار می‌بندد. کرامت‌بافی‌هایی که در حق این شیخ انجام شده تا به حدی است که شفیعی کدکنی آن را «کاریکراماتور» نامیده است:

> «می‌توان نوع کرامات شیخ جام را در قیاس هنجار عادی کرامات دیگر عارفان، «کاریکراماتور» نام‌گذاری کرد؛ یعنی کرامتی که از بس اغراق‌آمیز و مضحک است، دیگر کرامت نیست و باید واژه‌ای مخصوص برای آن بسازیم تا تمام ابعاد موضوع را آینگی کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۹۳).

جالب اینجاست که شیخ احمد جام که خود صوفی متشرعی بود، از منتقدان سرسخت این رویه بود. شیخ احمد در یکی از آثارش می‌نویسد:

> «من از این چند تن دیدم که می‌گفتند ایشان صاحب کرامت‌اند. چون

بنگریستم نه الحمد راست می‌توانستند خواند و نه علم وضو و نماز و روزه و اغتسال و نی هیچ فریضه و سنّت می‌توانستند گفت. چون آموختن آن برایشان عرضه کردم، ایشان را در آن هیچ جدی ندیدم که کردند و من در آن سخت عجب فرو ماندم تا این احمق‌تر که گوید من خداوند کراماتم یا این جاهل که گوید او صاحب کرامت است و یا آن دروغ‌زن‌تر که گوید من از او کرامات دیدم تا این چیست که در میان امت محمد(ص) افتاده است. اینت عظیم فتنه‌ای که این است. بار خداوندا همه را به اصلاح آور و همه را توبه نصوح کرامت کن، بحق محمد و آله الطیبین» (جام نامقی، ۱۳۴۷: ۱۴۱).

اما مریدان، پس از مرگش به عتاب‌های شیخ توجه نکردند و کرامت‌های غریب و نامعقولی را به او نسبت دادند، تا آنجا که شیخ را تا حدّ حیوانی شهوات‌ران نزول دادند که از قدرتی جادویی و شیطانی برای خدمت به غریزهٔ جنسی خود برخوردار است(۱).

انگیزهٔ کرامت‌سازان

موضوع دیگر، بررسی انگیزه‌های مختلف در کرامت‌سازی است. افسانه‌پردازی‌ها و محال‌گویی‌های رسیده از کرامت‌سازان، کرامت‌تراشان و کرامت‌فروشان می‌تواند به انگیزه‌های مختلف ثبت شده باشد. این گزارش‌ها را نباید جزء مبانی اعتقادی تصوف و عرفان دانست. از جمله این دلایل و انگیزه‌ها عبارتند از:

۱- **قداست‌بخشی:** گاه کرامت‌بافی‌ها زاییدهٔ ذهن اسطوره‌ساز و مبالغه‌گرِ مریدان عامی و ساده‌دل است. برخی از کرامات به نیت خیر برای مشایخ جعل شده‌اند: ارشاد دیگران، ارادت زایدالوصف به مشایخ و یا ایجاد ترس و ارعاب در دل دیگران برای جلب احترام و حرف‌شنوی از پیر. میل به کرامت‌سازی برای بزرگان، در زمان پیامبر(ص) نیز وجود داشته است. چنان‌که گروهی علاقه‌مند بودند خسوف خورشید را در روز وفات فرزند پیامبر(ص)، ابراهیم، از کرامات پیامبر بدانند و آن حضرت به صراحت مانع از این کرامت‌سازی شد (سبحانی، ۱۳۶۶، ج۲: ۸۰۳).

اصولاً مردم استعداد بسیاری برای غلو و زیاده‌گویی دربارهٔ تمام قدّیسان و از جمله پیران عارف و پارسا از خود نشان می‌دهند. تصویر مطلوب عوام از یک پیامبر، قدیس یا

یک زاهد و عارف پارسا، موجودی افسانه‌ای است با توانایی‌های محیرالعقول فوق بشری. آنان به صراحت این خواستهٔ خود را با پیامبران مطرح می‌کردند و به آنها خرده می‌گرفتند که چرا همانند ما زندگی می‌کنی، در بازار قدم می‌زنی و احتیاجات بشری داری؟ چرا فرشتگان آسمان کارهای روزمره‌ات را انجام نمی‌دهند؟! و همین موضوع را بهانهٔ انکار خویش می‌ساختند (فرقان/ ۷-۸؛ اسراء/ ۹۰-۹۴؛ هود/ ۲۷؛ ابراهیم/ ۱۰؛ مؤمنون/ ۲۳-۲۴؛ شعراء: ۱۵۴). پاسخ پیامبران این بود که ما نیز همچون شما بشریم (ابراهیم/ ۱۱؛ ضحی/ ۶)، جز اینکه به ما وحی می‌شود: «قل إنما أنا بشرٌ مثلکم یوحی إلیّ».

باید توجه داشت که «دریافت وحی» خود به تنهایی، تفاوت و تمایزی چشمگیر است. عرفا نیز به صراحت مانع قداست‌بخشی‌های بی‌مورد و کرامت‌سازی حول این محور بوده، تا حد امکان اهل کتم کرامات بوده‌اند؛ چراکه به خوبی می‌دانستند آنان نیز همانند دیگران یک فرد از گونهٔ انسانند با تمام نیازمندی‌های بشری، جز اینکه اهل کشف و شهودند. هرچند وحی و شهودات عرفانی، پیامبران و عارفان را بالکل از دیگران متمایز می‌سازد، تغییری در نوع آفرینش ابتدایی‌شان ایجاد نمی‌کند. با این حال عامه مردم همچنان مایلند تا بزرگان خود را از طریق قداست‌بخشی به مقاماتی فوق بشری برسانند که خود منکر بوده‌اند. برای مثال دربارهٔ ابوحنیفه گفته‌اند که در همان جایی درگذشت که هفتاد هزار مرتبه قرآن را ختم کرده بود؛ سی سال مداوم روزه گرفته بود و از همه غریب‌تر آنکه ۴۵ سال با یک وضو نماز خوانده بود! (آل کاشف‌الغطا، ۱۴۲۶ق: ۱۸۷).

عامهٔ مردم که از منطق و استدلال، کمتر بهره‌مندند و به آسانی پذیرای موهوماتند، علاوه بر قبول هر ادعایی در نقل کرامات مشایخ راستین، شاخ و برگ بسیار بر آنها افزوده و کاهی را کوهی کرده‌اند و مؤمنان و ناقلان نیز با ثبت و درج آن مطالب بی‌اساس، زمینه را برای افزایش تصاعدی تعداد کرامات و شگفت‌انگیزتر شدن آنها فراهم آورده‌اند (رجایی، ۱۳۷۳: ۵۷۱). البته عرفا نیز که به واسطه برخورداری از شهودات عرفانی، تمایز محسوسی میان خود با دیگران می‌یافتند، گاه توصیفات مبالغه‌آمیزی از خود صورت داده، به تمایل تام مردم به قداست‌بخشی بزرگان خویش دامن زده‌اند. از جمله در روضهٔ القلوب آمده: «صوفی از گِل نیست» یا: «الصوفی مع الله بلامکان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ب: ۴۱۲). یا آنجا که خرقانی مدعی است: «صوفی ناآفریده باشد» (ابن‌منوّر، ۱۳۸۶:

۲۵۶-۲۵۷). این گزاره‌ها را باید مبالغه در مقامات دانست و یا در قالب شطح یا سخنانی ارزیابی کرد که در حالاتی خاص بر زبان عارف جاری می‌شود و در جای خود بحث شده است. تحت چنین شرایطی ممکن است عارف مدعی الوهیت شود و بر سر این ادعا سر به دار دهد.

در ادامهٔ تأثیر مریدان عامی و ساده‌دل در این موضوع، بسیاری از کرامات به نیت خیر و برای ارشاد و هدایت مردم، جعل و به پیران منتسب شده است. کرامت‌سازان به شدت به دنبال نظیره‌سازی مشایخ خود با پیامبران بودند. از این جهت بنا بر حدیث «علماء امّتی کأنبیاء بنی‌اسرائیل [أو: أفضل من أنبیاء بنی‌اسرائیل]»، کراماتی همچون معجزات انبیا برای مشایخ ساخته و پرداخته نمودند. در حالی که خود این حدیث هم سند معتبری نداشته، به گفته مهدوی دامغانی، «بنا به تصریح سیوطی و ابن‌حجر و بسیاری دیگر از حفّاظ، این حدیث موضوع و بی‌اصل است» (نسفی، ۱۳۴۴: ۳۲۰). با این حال مریدان دست‌بردار نبودند و مقام معنوی اولیا را با انبیا و کرامات را با معجزات می‌سنجیدند و به این نتیجه رسیده بودند که اگر برای ارشاد مردم از سوی انبیا به صراط مستقیم الهی نیاز به معجزه است، لازمهٔ تحقق هدایت از سوی اولیا نیز بروز کرامات است. از این‌رو ایشان از پیران خود انتظار بروز انواع خوارق عادات را داشته، اگر به مراد دل خویش نمی‌رسیدند، به مبالغه‌گویی و جعل کرامات می‌پرداختند (استعلامی، ۱۳۸۸: ۹۶).

۲- **رقابت ناسالم:** بسیاری از کرامت‌سازی‌ها، محصول کید و مکر شیادان و دغل‌کاران است برای تحمیق مریدان، رونق خانقاه، برخورداری از فتوحات و نذورات و موقوفات و در نتیجه برتری بر دیگر خانقاه‌ها و سلاسل صوفی. بسیاری بر آنند که کرامت یکی از لوازم ضروری شیخ و مراد بودن است. کرامت در جلب مریدان پرشور به‌ویژه از گروه جوانان، بسیار مؤثر بوده است. «یکی از عواملی که مردم را به اعتقاد پیدا کردن به ظرفیت معنوی یک پیر و یا شیخ طریقت رهنمون می‌شد، توان و قدرت آن رهبر به انجام کرامات بود» (شیمل، ۱۳۷۴: ۳۴۴). شیخ بدون کرامت، همانند پیامبر بدون معجزه، دست‌کم برای مردم عوام و مریدان مبتدی غیر قابل قبول بوده است. در چنین دستگاهی، شیخ برای اثبات خود نیازمند ابراز کرامت است. اگر هم خود مشتاق به این

کار نباشد، تحت فشار مریدان به این مسیر کشیده خواهد شد. مریدان از طریق انتساب کرامت به مشایخ، درصدد کسب مقبولیت، محبوبیت و جایگاه مستحکم فردی، اجتماعی و سیاسی برای خود و دستگاه خانقاهی منتسب به خود بوده‌اند. رقابت میان خانقاه‌ها و سلسله‌های رقیب برای جذب مرید و گسترش نفوذ در حاکمیت و جلب موقوفات هرچه بیشتر، به رغبت مریدان برای کرامت‌سازی می‌افزود.

عامل دیگری که این روند را به اوج می‌رساند، درگذشت یکی از مشایخ و اقطاب بود. مریدان برای حفظ و بقای خود، دستگاه خانقاهی و میراث مادی و معنوی به جا مانده از شیخ در مصاف با رقیبان، هرچه بیشتر به جعل کرامت روی می‌آوردند. «تلاش مریدان و کسان برای بهره‌برداری از میراث مادی و معنوی بازمانده از ولیّ که با فقدان او در معرض تصرف، انحراف و اضمحلال قرار می‌گیرد، آنها را به انتساب کرامات بسیار و اغراق‌آمیز به وی می‌کشانده است. کوشش برای حفظ «میراث معنوی» مولانا جلال‌الدین بلخی در مناقب‌العارفین افلاکی و انتساب کرامات به خواجه عبیدالله احرار پس از مرگ او برای حفظ «میراث مادی» وی، نمونه‌ای از چنین تلاش‌ها می‌تواند باشد» (غلامحسین‌زاده و موسوی، ۱۳۸۹: ۱۱۹).

صوفی‌نماها که خانقاه را دکانی برای امرار معاش خود می‌دیدند، مجبور بودند برای مشایخ دروغین خود، کراماتی را بتراشند. برای مثال اولو عارف (عارف چلبی)، نوادهٔ مولانا و فرزند بهاء ولد، هرچند مدعی شیخی و مرادی بود، در شرب خمر و عیاشی زیاده‌روی می‌کرد و علناً مرتکب فسق و فجور می‌شد (گولپینارلی، ۱۳۶۶: ۱۱۹). از کرامات او آورده‌اند: شش ماهه بود که مولانا از روی گهواره‌اش پرده برداشت و فرمود: عارف، بگو الله الله! او همچون مسیح، زبان به ذکر الله باز کرد (افلاکی، ۱۳۸۵، ج۲: ۸۲۹). وقتی به پنج سالگی رسید، روزی او را دیدند که سر گاوی را به ریسمانی بسته بود و می‌کشید و می‌گفت: سرِ فلان امیر است. چند روز بعد، آن امیر درگذشت (گولپینارلی، ۱۳۶۶: ۹۶).

گاهی «قداست‌بخشی»، خود موضوعی برای رقابت ناسالم برای حفظ موجودیت و اثبات برتری یک شیخ و مریدانش بر دیگر مشایخ و دستگاه‌های خانقاهی بوده است. قداست‌بخشی، راهکار رعب‌آوری هم دارد. حفظ موقوفات از طریق ترعیب و تهدید منکران و مخاصمان و متعدیان به محدودهٔ سلسلهٔ خانقاه‌ها به‌خصوص پس از مرگ شیخ

از این طریق انجام می‌شده است. بسیاری از کرامات منسوب به خواجه عبیدالله احرار از این قبیل است. وی از جمله عارفان ذونوال بود که موقوفات فراوان داشت. مریدان لازم می‌دیدند قداستی رعب‌آور از وی در اذهان ترسیم نمایند تا موقوفه‌خواران جرأت درازدستی به محدودهٔ خانقاهی‌شان را نداشته باشند تا مبادا به نفرینی سخت دچار شوند (غلامحسین‌زاده و موسوی، ۱۳۸۹: ۱۱۹). بسیاری از کرامات برای حفظ موقوفات به جای مانده برای خانقاه پیر از تعرض سلاطین و دیگر قدرت‌ها جعل شده است. بسامد[1] بالای تعداد اینگونه کرامات را می‌توان در «مقامات ژنده‌پیل» نیز به نظاره نشست (مدنی و دیگران، ۱۳۸۹: ۹۷؛ قربان‌پور و حیدری، ۱۳۹۳: ۲۸۳-۳۱۴).

همچنین گاه «قداست‌بخشی» به مسابقه‌ای مضحک برای جعل کرامات می‌انجامید. برای مثال مریدان شیخ جام برای قداست‌بخشی بیش از حد به شیخ خویش در برابر شیخ بزرگی چون ابوسعید ابوالخیر، برخی از کراماتی را که به ابوسعید منسوب است، با اغراقی بیشتر به شیخ خویش نسبت داده‌اند (ر.ک: قربان‌پور و حیدری، ۱۳۹۳). به این ترتیب اگر بوسعید چهل روز روزه می‌گرفت و هر روز با اندک طعامی افطار می‌کرد بی‌آنکه قضای حاجت کند (ابن‌منوّر، ۱۳۸۶: ۱۲۵)، دربارهٔ شیخ جام نیز چنین افسانه پرداخته‌اند که چهل روز روزه می‌گرفت و هر روز با دو برّهٔ بریان افطار می‌کرد بی‌آنکه قضای حاجت کند! (غزنوی، ۱۳۸۸: ۵۵) مسابقهٔ چلّه‌نشینی! (ر.ک: قربان‌پور و حیدری، ۱۳۹۳)

علاوه بر حفظ موجودیت و رونق خانقاه، غلبهٔ معنوی بر دیگر مدعیان و رقیبان نیز یکی دیگر از انگیزه‌های جعل کرامات است که ذیل عنوان رقابت ناسالم می‌گنجد. برای مثال محمدبن منور، مرید پروپا قرصِ شیخ ابوسعید ابوالخیر، با این حکایت امام قُشیری را که از مخالفان بوسعید بود، مغلوبِ معنویتِ شیخِ خود نشان داده است:

> «دختر استاد ابوعلی دقّاق، کدبانو فاطمه که بحُکمِ [=همسرِ] استاد امام بلقسم قشیری بود، دستوری خواست تا به مجلس شیخ ما ابوسعید آید. استاد امام در آن ایستادگی می‌نمود، اجازت نمی‌داد. چون بکرّات بگفت، استاد امام گفت: دستوری دادم اما پوشیده شو و ناونه‌ای بر سر کن بزفان نیشابوریان یعنی چادر کهنهٔ شب بر سر افکن- تا کسی ظن نبرد که تو

1. frequency

کیستی. کدبانو فاطمه چنان کرد و چادری کهنه در سر گرفت و پوشیده به مجلس شیخ ما آمد و بر بام در میان زنان بنشست. آن روز استاد امام به مجلس شیخ نیامد. چون شیخ در سخن آمد، حکایتی از آنِ استاد بوعلی دقّاق بگفت و آنگاه گفت اینک جزوی از اجزاء او در آنجاست و شظیّه‌ای [=پاره و تکّه] از آن او حاضر است، می‌شنود. چون کدبانو فاطمه این سخن بشنود، حالتی به او درآمد و بی‌هوش گشت و از بام درافتاد. شیخ گفت: خداوندا! نه بدین بار بوشی! [=یعنی نه بدین گونه در جمع] هم آنجا بود که در هوا معلق بایستاد تا زنان دست فروکردند و بر بامش کشیدند. چون به خانه آمد، استاد امام را حکایت گفت» (ابن‌منوّر، ۱۳۸۶: ۸۰).

اول اینکه همسر قشیری و دختر ابوعلی دقاق، شخصیت این داستان قرار گرفته و دیگر آنکه «آن روز امام استاد به مجلس شیخ نیامد» به این معناست که گویا قشیری هر روز به مجلس بوسعید حاضر می‌شد و آن روز دست بر قضا نیامد. در نهایت همسر قشیری باید به کرامت بوسعید از مرگ حتمی نجات یابد تا برتریِ معنویِ شیخ و مرادِ محمدبن‌منور بر همگان مسجّل شود(۲).

پدیدهٔ کرامت‌سازی از آفات دستگاه خانقاهی، نظام مرید و مرادی و رقابت ناسالم سلاسل مختلف با یکدیگر است. رقابت به این شیوه بود: هر قدر کرامات منتسب به مشایخ خانقاه و سلسله‌ای خاص شگفت‌انگیزتر و اغراق‌آمیزتر بود، قدرت باطنی آن برتر از دیگر فرق تصوف و قداست و حقانیت ایشان نیز بیش از دیگران بود. هرچند دستگاه خانقاهی در استحکام و بقای تصوف و عرفان اسلامی کارساز بود، چنین آسیب‌هایی را نیز به همراه داشت.

۳- برخی دیگر از کرامات نیز ناشی از غلبهٔ وهم و خیال بر سالک بوده، از اعتبار ساقطند. مشایخ خود می‌دانستند که بسیاری از کراماتِ ایشان به ظاهر کرامت بوده، در اصل بر اثر غلبهٔ وهم و خیال و جزء غلطات السالکین و یا حتی القائات شیطانی است (قیصری، ۱۳۸۶: ۲۳۱). از قدیم بر همگان روشن بود که «بسیار است از مقدورات که امروز به قطع می‌دانیم که آن نشاید که کرامت اولیا بود» (قشیری، ۱۳۸۱: ۶۳۰). چنان‌که گذشت، برخی از خوارق عادات از گمراهان نیز سر می‌زند. برخی از کشف و شهودات نیز

در واقع شهود راستین نبوده، القائات شیطانی است و بسیاری از مدعیان کشف و شهود، جزء گمراهانند: «اهل ضلالت را نیز این معنی صورت بندد، چنان‌که رسول(ص) از ابن‌صیاد پرسید: ماتَرَی؟ قال: أرَی عرشاً علَی الماء. فقال: ذاک عرش إبلیس» (ثروتیان، ۱۳۸۰: ۲۳۴).

عین‌القضات گفته است که پیرم گفت: هفتصد بار حضرت رسول خدا(ص) را دیده‌ام و پنداشته‌ام که او را می‌بینم. اکنون معلوم شده است که خود را دیده بودم (عین‌القضات، ۱۳۷۷: ۲۹۸). از این‌رو در عرفان، ملاک‌ها و میزان‌های عام و خاص همچون عقل، پیر، شریعت و... برای صحت کشف و شهود تعیین شده است (قیصری، ۱۳۸۶: ۱۰۱).

۴- یکی از عمده‌ترین ادلهٔ رواج کرامات ساختگی، ناتوانی از تشخیص کرامت از سحر و استدراج برای عموم است. هرچند -چنان‌که هجویری می‌گوید- کرامت «جز بر دست مؤمن مصدق مطیع پیدا نیاید» (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۷۹)، وی خود نیز می‌نویسد: «ولی قطع نتواند کرد که این کرامت است یا استدراج» (همان: ۲۷۸). وقتی تشخیص کرامات راستین، کار هر کسی نباشد، طبیعی است اگر مدعیان بسیاری به واسطهٔ چند خرق عادت، خود را صاحب‌کرامت بخوانند.

۵- کرامت‌تراشی‌ها همواره یک دلیل و انگیزهٔ تاریخی- اجتماعی هم داشته است که نباید از آن غافل بود. هر قدر نیروی عقلانیت در جامعه کمتر شود، کرامت‌سازی نیز پررونق‌تر می‌شود. از قرن پنجم به بعد، آشفتگی‌های حاصل از حملهٔ غُزان، تأثیر نامطلوبی بر فرهنگ و عرفان ایرانی نهاد. صوفیان اولیه، توجه چندانی به کرامات نداشتند، اما وقتی نظام یکپارچهٔ فرهنگ، سیاست و اقتصاد جامعه، آن انسجام معقول خود را از دست داد، پذیرش پدیده‌های غیر معقول آسان گردید. «بعدها که پرستش اولیا در بین اهل سلوک شایع شد، موضوع کرامات اهمیت یافت... در کتب صوفیه می‌توان با کمال تعجب دید که این جماعت با چه سهولتی، هر امر غریب و عجیبی را پذیرفته و با چه آسانی پشت پا به هر منطق و استدلال و عقل و حسی زده‌اند» (غنی، ۱۳۸۷: ۸۱۸).

جامعه ایرانی با شکست مسعود غزنوی و استیلای سلجوقیان در قرن ششم، شاهد انحطاط و فترت در علوم عقلی بود (یوسفی، ۱۳۸۸: ۱۷۳-۲۰۰). ترکان سلجوقی با آداب دربار و نظام کشورداری میانه‌ای نداشتند، تا جایی که دیوان‌های اداری تعطیل شد

(شهبازی و ارجی، ۱۳۷۰: ۲۸۳). اگر این دوره با حملات خون‌آشامان مغول و تاتار منتهی نمی‌شد، آن حوادث خونین سالیان دراز دیگر در یادها می‌ماند (صفا، ۱۳۸۵، ج۱: ۲۲۷-۲۲۸). پس از حمله مغول نیز حکام مغول افرادی خالی‌الذهن، بدوی و شمن‌پرست بودند که به شدت تحت تأثیر کرامات و خوارق عادات صوفیه قرار می‌گرفتند. از این‌جهت، آنان از همان ابتدا احترام خاصی برای صوفیه قائل بودند. برای مثال در حمله به خوارزم، به نجم‌الدین کبری امان‌نامه دادند و از او خواستند که از شهر خارج شود (مستوفی، ۱۳۶۴: ۶۶۹). برخی از سودجویان صوفی‌مآب از فرصت استفاده کرده، عملاً نبض حکومت را به دست گرفتند. یعقوب سکاکی با بروز چند خرق عادت به جایی رسید که جغتای مغول به خواسته‌هایش گردن می‌نهاد. آورده‌اند یعقوب از وزیر جغتای رنجیده‌خاطر شد و سلطان را وادار به عزل وی نمود (میرخواند، ۱۳۸۵: ۱۳۶). کار به جایی کشید که وزرای قوبیلای قاآن در رقابت با یکدیگر از کرامات و پیشگویی‌های مشایخ بهره می‌گرفتند (همان: ۲۰۶-۲۰۸).

استعانت از کرامات مشایخ در دربار مغول، امری رایج بود، چنان‌که سلطان ابوسعید برای دفع حمله ازبک از شیخ صفی‌الدین اردبیلی، طلب همت و استعانت نمود (ابن‌بزاز، ۱۳۷۶: ۷۴۳-۷۴۴). غازانخان و لشکریانش به دست شیخ صدرالدین حمویه مسلمان شدند (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۱۱۴). سیف‌الدین باخَرزی، نقش مهمی در اسلام آوردن برکه، خان مغول و جماعتی از مغولان داشت و هولاکو از او به بزرگی یاد می‌کرد. ذهبی می‌نویسد که سران مغول، عتبه‌اش را می‌بوسیدند و منتظر می‌ایستادند تا به آنها اجازه ورود داده شود. این شیخ کبروی بسیار زیباروی بود و در قلب مغولان هیبتی عجیب داشت، تا آنجا که اگر دستور قتل امرایشان را می‌داد، تخلف نمی‌کردند (ذهبی، ۱۴۱۷ق: ۳۶۶/۲۳). ارادت مغول به تصوف در دوره ایلخانی به اوج خود می‌رسد؛ به‌ویژه در زمان شاهرخ، بایسنقر و سلطان حسین بایقرا. در اسامی بسیاری از امرای تیموری، عناوینی چون «درویش»، «صوفی»، «شیخ»، «قلندر» و... دیده می‌شود: درویش تقل بوکا، درویش قوشچی، شیخ قبائی، یائیق صوفی، محمد قلندر و... (عبدالرزاق سمرقندی، ۱۳۵۳: ۱۵۰-۱۵۱؛ شامی، ۱۳۶۳: ۴۵). سلطان محمد خدابنده اولجایتو نیز نام سه فرزند خود را از نام یکی از مشایخ بزرگ صوفی برگزید. توجه به فهرست اسامی این امرا کافی است تا به این ایدهٔ

جالب توجه برسیم که مغول به واسطهٔ کرامات به وجههٔ صوفیانهٔ اسلام ارادت و اعتقاد یافتند. کرامات و خوارق عادات را می‌دیدند و ایمان می‌آوردند. اگر مغولان مهاجم مجذوب و مغلوب فرهنگ ایرانی اسلامی شدند، در این میان نباید از سهم بسزای تصوف و به‌ویژه کرامات و خوارق عادات مشایخ غافل بود.

به موازات حاکمیتِ بیگانگانِ بدوی و کرامت‌پسندی همچون مغولان و یا تغییر سریع حکومت‌ها و نظام‌های نامنظم و نه‌چندان قدرتمند سیاسی چه پیش و چه پس از مغول، میل به کرامت‌سازی و نقل افسانهٔ پیران قدرتمند باطنی از سوی مریدان غالباً کم‌سواد، فزونی گرفت. وقتی ارزش‌های اجتماعی و اخلاق در دوره‌ای نزول کند، تأثیر مستقیم آن را می‌توان در متون ادبی به جای مانده از آن دوره در قالب ضعف زبان، تجاوز به حریم واژه‌ها و پناه بردن به استعاره احساس نمود. در چنین جامعه‌ای، هر چیزی را می‌توان به چیز دیگر نسبت داد، بی‌آنکه علاقه و یا پیوند شباهتی در میان باشد (قربان‌پور و حیدری، ۱۳۹۲: ۱۷۵)[۳]. انتساب کرامات مُحال‌گونه به مشایخ تصوف نیز در همین بستر میسر می‌گردد. اوج کرامت‌بافی و آمیختن شخصیت شیخ را با خرافه، گزافه‌گویی و مبالغه می‌توان در کتاب «مقامات ژنده‌پیل» مشاهده نمود که از بستر آشفته‌ای از تاریخ، فرهنگ و اجتماع قرن ششم سر برآورد (همان، ۱۳۹۳: ۲۸۳-۳۱۴).

رفته‌رفته کرامت کارکرد اصلی خویش را در اطمینان‌بخشی، تصدیق و... از دست داد و به ابزاری برای نمایش قدرت، تحمیق مریدان و... بدل گشت. اگر امثال ابوسعید ابوالخیر قائل به کتم کرامات بودند و مریدشان را از ثبت کراماتشان منع می‌کردند که «حکایت‌نویس مباش؛ چنان باش که از تو حکایت کنند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۶۳)، در مقابل، سدیدالدین غزنوی تصریح می‌کند که احمد جام خود مشوق اصلی وی در نگارش مقامات ژنده‌پیل بود:

> «کتاب مقامات را غزنوی در همان زمان زندگانی شیخ احمد و آغاز آشنایی خود با او شروع کرد و گاهی به سبب بی‌اعتقادی مردم چنان دلسرد می‌شد که می‌خواست دست از آن بدارد؛ ولی احمد او را به ادامهٔ آن تشویق می‌نمود و شخصاً از علت توبه و دوران انزوا و نخستین حوادث زندگانی‌اش برای او حکایت می‌کرد» (غزنوی، ۱۳۸۸: ۴۶).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، کرامات مندرج در این کتاب چنان نامعقول است که پذیرش آن برای مردم همان عصر که با نظامات نامعقول زمانهٔ خود خو گرفته بودند نیز دشوار بود، تا جایی که نویسنده را از کارش دلسرد می‌ساخت (قربان‌پور و حیدری، ۱۳۹۳: ۳۰۷). همزمان با آشفتگی‌های تاریخی و اجتماعی، گسترش سلاسل و خانقاه‌های صوفیه و رقابت‌های ناسالم میان آنها، نوعی جنگ کرامات میان صوفی‌نمایان در این برهه از تاریخ درگرفت که دستگاه تصوف را تبدیل به کارخانه جعل کرامات نمود.

۶- **کرامت برای کرامت:** میل به کرامت‌سازی، امری فطری است که ریشه در علاقهٔ ذاتی انسان به امور خارق‌العاده، فراواقعی، جادویی و محیرالعقول دارد. چنان‌که گذشت، گاه مشایخ خود کرامات منتسب به خود را انکار می‌کردند، ولی مریدان، انکار کرامات را بر شکسته‌نفسی شیخ حمل می‌کردند. سهل تُستری، بر آب راه رفتن خود را منکر شد، ولی ابوعلی دقّاق، انکار او را نپذیرفته و گفته است که او نمی‌خواهد به کرامت تظاهر کند (عطار، ۱۳۷۲: ۳۰۸-۳۰۹). البته همچون سهل تستری اندکند کسانی که فطرت کرامت‌طلب را در خود سرکوب کرده باشند. تحت چنین شرایطی، گاه خود کرامت به اشتباه به هدف سلوک تبدیل می‌شد. در این صورت افراد برای اینکه نشان دهند که خود و یا مشایخشان به نهایت سلوک و عرفان رسیده‌اند، درصدد کرامت‌سازی برمی‌آمدند. بنابراین گاه خود کرامت، انگیزه‌ای است برای جعل کرامت.

کرامت‌ستیزی و انکار

همواره بوده‌اند کسانی که در برابر کرامت‌باوران و به‌ویژه گروه کرامت‌سازان، به جد و جهد درصدد انکار کرامات برآمده‌اند. منتقدان و معاندان صوفیه، کرامت‌سازی‌ها را دستمایهٔ کرامت‌ستیزی و حمله به تصوف ساخته‌اند. در «خیراتیه» می‌خوانیم که شفای بیمار از سوی مشایخ صوفی، حقّه‌ای بیش نیست. یک یا چند نفر از ایشان که سالمند، خود را به کوری و لنگی می‌زنند و آنگاه با دعای مرشد ادعا می‌کنند که شفا یافته‌اند (کرمانشاهی، ۱۳۷۰، ج۱: ۶۹). به نظر آقامحمدعلی کرمانشاهی که نفرتی بی‌پایان از صوفیه داشت، آنان با استعمال چرس و بنگ و شراب، نشئه می‌شوند و به معراج خیالی و

توهمی می‌روند و شیاطین را به صورت خداوند و پیامبران و معصومان می‌بینند (کرمانشاهی، ۱۳۷۰، ج۱: ۶۹).

میرزای قمی نیز در «جامع الشتّات» می‌نویسد: «اسباب خبر دادن از غیب بسیار است، چنان‌که معجزه و سحر به همدیگر مشتبه می‌شوند. همچنین نمودن صورت‌های غرائب گاه از سحر است و گاه شعبده و گاه خاصیت ترکیبی است که می‌سازند و به حلق مریدان می‌کنند» (همان: ۳۱). وی ترفند کرامت‌نمایی را به حلاج نیز نسبت داده است (همان). ابن‌جوزی نیز در «تلبیس ابلیس»، فصلی در رد کرامات، به‌ویژه کرامات حلاج آورده، کرامات منسوب به زهاد و صوفیه را مخرقه، تزویر و ملعبه خوانده است (ابن‌جوزی، ۱۳۸۱: ۲۶۰ و ۳۸۶). وی که از دشمنان سرسخت صوفیه به شمار می‌آید، بر آن است که شیطان، صوفیان را فریفت تا کراماتی برای اولیا جعل کنند تا تصوف را تقویت نمایند (همان: ۶۹). وی اظهار کرامت را نوعی تلبیس از ابلیس دانسته که بدی‌ها را در قالب خوبی‌ها به صوفیه می‌نمایاند و از این‌رو در باب یازدهم از کتابش، «تلبیس ابلیس» با عنوان «تلبیس ابلیس بر اهل دین از راه کرامات‌نمایی» به این موضوع پرداخته است (همان: ۲۶۵-۲۷۲).

بیشتر متشرعان نیز کرامات مغایر با حس و طبع را انکار کرده‌اند و ادّعای وقوع آنها را نوعی انتساب معجزه به مشایخ طریقت دانسته‌اند (مصاحب، ۱۳۸۰، ج۲: ۲۱۸۷). برخی دیگر از منظر عقلی نتوانسته‌اند کرامات را بپذیرند. آنان کسانی‌اند که جانب قانون علیّت را گرفته‌اند و منکر معجزات و کرامات شده‌اند؛ مانند ابوبکر رازی (م۲۵۱ق)، ابن‌راوندی (م قرن سوم ق)، برخی از معتزله و معمّربن‌عباد (م۲۱۵ق) و پیروانش، سید احمدخان هندی و آخوندزاده (قدردان قراملکی، ۱۳۸۱: ۱۵۴).

منابع جدیدی که به کرامات به دیدهٔ انکار و استهزا نگریسته‌اند، بسیار است، از جمله: «صوفی‌گری» نوشته احمد کسروی (۱۳۴۲) و «حدیث کرامت» اثر محمد استعلامی (۱۳۸۸). استعلامی، تحقیر طنزآمیز کرامات را از سوی کسانی چون بایزید، به مبارزه با صوفی‌نمایانِ مدعی ارتباط داده است که گاه قدرت خویش را بیش از قدرت پروردگار ارتقا می‌دادند و کفر می‌گفتند (استعلامی، ۱۳۸۸: ۴۲).

گروهی دیگر نیز نگاهی نقادانه به این مقوله داشته‌اند، از جمله:

- علی دشتی در اعتبارسنجی کشف و شهود دچار تردید شده، از آنجا که میزان را عقل و خرد گرفته، جهان را جهان اسباب و علت و علل خوانده، کرامات اولیا را خارج از این محدوده پنداشته و جز معجزه که خاص انبیاست، خرق عادتی را نپذیرفته است (دشتی، ۱۳۸۴: ۷۱-۱۱۵؛ همو، ۱۳۵۴: ۳۵-۴۰ و ۱۴۱-۱۴۴).

- قاسم غنی نیز تنها کراماتی را پذیرفته که منطبق با روان‌شناسی نوین است (غنی ۱۳۸۷: ۲۴۱، ۲۶۶ و ۲۶۷).

- علامه قزوینی نیز در مقدمهٔ خود بر تذکرهٔ الاولیا به تصحیح نیکلسون، روایات مندرج در این کتاب را دروغ، ضعیف، مشکوک و غیر مطابق با واقع خوانده است.

- مرحوم همایی بیشتر کرامات نامعقول و غیر قابل توجیه را ساخته و پرداختهٔ عوام و یا مرشدان ارشادنایافته می‌داند. به نظر او اساس کشف و کرامات، معما و سرّی است از اسرار آفرینش: «زمانی اسرار آن کشف خواهد شد که کیفیت ارتباط روح انسانی با عوالم خارج، درست کشف شود» (رجایی، ۱۳۷۳: ۵۸۶ و ۵۷۱).

- مرحوم زرین‌کوب نیز کراماتی را که با منطق و عقل سازگار نیست، محال‌گویی‌هایی عامیانه می‌داند (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۵۰-۵۶). از نظر او «اینکه منشأ مکاشفات عرفانی نوعی پندار و توهم» است یا «قسمی بیماری صرع و یا فی المثل اختلالی روحانی»، محلّ بحث است (همان، ۱۳۵۳: ۲۸). از این منظر، بسیاری از کرامات، محصول مبالغه در واقع‌انگاری واقعه‌های صوفیانه است.

> «شیخ مجدالدین بغدادی مکرر از ملاقات خویش با پیغمبر و گفت و شنودهایی که با او داشته، سخن رانده است. درست است که بعضی از این ملاقات‌ها در واقعه بوده است، اما دعوی‌گریِ صوفیه گاه اینها را تا حدّ واقع می‌کشانده است. در حقیقت با آنکه اکثر این دعاوی مبتنی بوده بر غرایب نامعقول، غالباً آثار صدق هم در گوینده ظاهر بود و گویی برای صوفی آنچه در عالم خیال روی داشت، در عالم حس هم ظاهر می‌شد. اینگونه سیر در عوالم خیال از عجایب دعاوی صوفیه بود. اعتقاد به خواب و نقل رؤیاهای شگفت‌انگیز نیز از غرایب کار آنهاست. بعضی از آنها مدعی بودند که در خواب چنین و چنان دیده‌اند و وقتی هم بیدار شده‌اند، آثاری از آن واقعه را

به عیان دیده‌اند» (زرین‌کوب، ۱۳۵۳: ۱۵۲-۱۵۳).

هرچند زرین‌کوب سعی کرده است وارد بحث نشود اما نه‌تنها از عبارات او تأیید کرامات برداشت نمی‌شود، بلکه وی علناً منشأ کرامات را توهم یا بیماری خوانده است (همان، ۱۳۶۲: ۳۷).

- شفیعی کدکنی، کرامت اشراف بر ضمایر را از زیرکی ابوسعید در تشخیص حالات روحی و روانی افراد می‌داند و نه کرامتی واقعی. در واقع بوسعید، اشراف کامل بر روان مخاطبان و مریدان خود داشت و آنان گمان می‌کرده‌اند که این از قبیل کرامات است. اندک‌اندک مریدان به‌ویژه پس از مرگ بوسعید دریافتند کسی که از ضمیر و خاطر مردمان خبر دهد، بی‌گمان با اژدها هم می‌تواند دوستی داشته باشد و این‌چنین شد که هر کار خلاف عادتی را به او نسبت دادند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸الف: ۲۱). وی کرامات ابوالحسن خرقانی را نیز اموری شخصی و درونی می‌داند و نه خرق عاداتی در جهان واقع (ابوسعید ابوالخیر، ۱۳۸۵: ۳۵ مقدمه).

- مستشرقانی چون نیکلسون نیز عقاید نامتجانس و محالی از این‌دست را از آن دسته باورهایی می‌دانند که تنها برای یک انسان شرقی قابل پذیرش خواهد بود. انسان شرقی بدون چون و چرا بسیاری از این پدیده‌های ناسازگار را می‌پذیرد و تناقضاتی که به نظر یک انسان غربی، اعجاب‌آور است، هرگز انسان شرقی را به زحمت نمی‌اندازد (نیکلسون، ۱۳۸۲: ۱۶۵). اصولاً اگر کراماتی از این‌دست قابل تبیین بودند، دیگر خرق عادت و کرامت به شمار نمی‌آمدند. کرامت واقعی آن است که حلقه اتصال علت و معلول را از هم بگسلد. از این‌جهت به قول شیمل برای مستشرقان و انسان غربی تجربه‌گرا عجیب است که مردم به‌ویژه در مناطق روستایی، اعتمادشان بر یک دعا و ذکری که از دهان یکی از مردان خدا خارج شده و بر بیمار دمیده می‌شود، اثرش به مراتب بیشتر از مراجعه به یک طبیب تحصیل‌کردهٔ مغرب‌زمین است (شیمل، ۱۳۷۴: ۳۴۶).

- امروزه برخی دیگر نیز با تقلیل و تحدید کرامات، در واقع به مقابله با این پدیده برخاسته‌اند، هرچند خود مدعی چنین تقابلی نبوده باشند. برای مثال برخی، کرامات صوفیه را عمدتاً محصول ناخودآگاه عارف می‌دانند که در حالت وجد و خلسه رخ می‌دهد (عباسی، ۱۳۸۷: ۱۴۰). روشن است که تمام کرامات، شخصی و درونی نبوده، بسیاری از آنها قابل مشاهده از سوی دیگر عارفان یا مریدان و یا حتی عامه مردم بوده

است. بله، گروهی از کرامات درونی و ذهنی است و به همین دلیل برخی بر آن شده‌اند که این دسته را از ردهٔ کرامات خارج سازند. چنان‌که پیشتر با عنوان «ارتباط کرامات با کشف و شهود» گذشت، چنین کاری درست به نظر نمی‌رسد. اینکه برخی از کرامات در قالب یک شهود درونی برای شخص عارف رخ می‌دهد، دلیل نمی‌شود که برای دیگران باورپذیر نباشند. البته همانند دیگر کرامات حسّی قابل درک برای دیگران نیستند، اما به هر حال واقعیتی ذهنی و درونی هستند که در جای خود نیاز به واقع‌نمایی داشته، به عنوان یک حقیقت نمی‌توان آنها را نادیده انگاشت.

برخی دیگر کرامات را ذهنی و خیالی می‌داند که ریشه در خواب و خیال‌های مرسوم در ذهن انسان دارد (شیری، ۱۳۹۰: ۱۰۲). با تأمل در مبانی عرفا در باب خیال، متوجه می‌شویم که کرامات به هیچ عنوان خیال به معنای هیچ و پوچ نبوده، واقعیت خیالی‌شان بسیار بیشتر و واقعی‌تر از واقعیت‌های عینی است. بنابراین نمی‌توان کرامات را به خواب و خیال مردم عوام ملحق نمود و بدین وسیله از زیر بار واقع‌نمایی و سنجش نوع واقعیت موجود در آنها شانه خالی کرد.

گروهی دیگر بر آنند کراماتی که به دور از افراط و تفریط و در فضایی معقول و منطقی رخ می‌دهند، پذیرفتنی و قابل دفاعند و آن دسته که چنین نیستند، ساخته و پرداختهٔ مریدان است که به دلایل مختلف، کرامت جعل می‌کرده‌اند (مدنی و دیگران، ۱۳۸۹: ۹۱). این دسته از پژوهشگران نیز با این رویکرد، عمده مصادیق کرامات را از دایره مباحث خود خارج ساخته، چند کرامت محدود همچون اشراف بر ضمایر را به رسمیت شناخته‌اند. پژوهشگری دیگر، حکایات کرامات را عموماً ساختگی و برگرفته از الگوی حکایات مربوط به معجزات انبیا و کرامات قدیسان دانسته است (صادقی شهپر، ۱۳۸۹: ۴۷). تمام اینها را می‌توان تحت عنوان کرامت‌ستیزی گنجاند.

کرامت‌باوری

البته اجباری در پذیرش کرامات نیست! می‌توان مادی‌گرا[1] بود، اصالت را به ماده داد و هیچ درکی را جز ادراکات حاصل از اعمال الکترو شیمیایی دستگاه BBNS (مغز، بدن

1. Materialism.

و دستگاه عصبی) نپذیرفت (مملکت‌دوست، ۱۳۸۳: ۳۳؛ خرمشاهی، ۱۳۶۴: ۲۸). می‌توان اثبات‌گرا[1] بود، اصالت را به حس و تجربه داد و کرامات را که نمی‌توان با حس و تجربه درک کرد، حمل بر تصادف و توهم نمود (ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۶۴). همچنین می‌توان انسان‌گرا[2] بود، اصالت را به انسان داد و همانند ایمانوئل کانت و اگوست کنت، هر پدیدهٔ ماورایی را به اتهام خروج از دسترس تجربهٔ انسانی به مهملات و خزعبلات ملحق کرد (زرشناس، ۱۳۸۱: ۳۹؛ رجبی، ۱۳۸۲: ۳۷). همواره بوده‌اند کسانی که به کرامات به دیدهٔ انکار، تردید و تشکیک و حتی استهزا نگریسته‌اند. این پدیدهٔ تکان‌دهنده‌ای نیست، زیرا حتی در مواجهه مستقیم با معجزات و کرامات نیز همواره بوده‌اند مردمی که این پدیده‌ها را به چشم می‌دیدند و انکار می‌کردند. مولوی در داستان «حیران شدن حاجیان در کرامات آن زاهد که در بادیه تنهاش یافتند» (مولوی، ۱۳۷۳، د۲، ب ۳۸۱۰-۳۷۸۸)، پس از اینکه زاهد دعا کرد و باران باریدن گرفت، مردم را در مواجهه با کرامت، بر سه گروه دانسته است: می‌بینند و ایمان می‌آورند: «یک جماعت، ز آن عجایب کارها/ می‌بریدند از میان زُنّارها»؛ گروه دیگر که از پیش کرامات را پذیرفته‌اند، بر یقینشان افزوده می‌شود: «قوم دیگر را یقین در ازدیاد/ زین عجب والله أعلم بالرشاد»؛ و یا اینکه می‌بینند و لجوجانه نمی‌پذیرند: «قوم دیگر ناپذیرا، ترش و خام/ ناقصان سرمدی، تمّ الکلام».

حتی در میان پژوهشگران عرصهٔ تصوف و عرفان که دلبستگی‌های آشکاری به این حوزه داشته‌اند نیز بوده‌اند کسانی که وقتی به بحث کرامات رسیده‌اند، نتوانسته‌اند بسیاری از طبقات و مصادیق آن را به عنوان رخدادی حقیقی در جهان واقع بپذیرند و زبان به نقد گشوده‌اند. کرامت‌ستیزان در هر گروهی وجود داشته‌اند که این موضوع بیانگر ضرورت بررسی مبانی عرفا در برابر ایشان است. نباید فقدان رویکرد علمی و تاریخی به کار تذکره‌نویسی را از سوی تذکره‌نویسان تصوف، به موضوع کرامت‌سازی ملحق نمود و عموم تذکره‌های تصوف را بی‌اعتبار دانست. دقت تاریخی و روایی در برخی از حکایات کرامات، بسیار خلل‌پذیر است. اینکه ماجراهای مربوط به یک شخص، به آسانی به فردی دیگر از همان سنخ و خانواده نسبت داده شود، امری شایع در حکایت کرامات بوده است (حاج‌آقابابایی و نصری، ۱۳۸۹: ۱۲۴).

1. Positivism
2. Humanism

حتی برترین تذکره‌های صوفیه، خالی از خطاهای آشکار تاریخی نیست. در تذکرهٔ الاولیا در شرح کشته شدن حلاج، عطار خلیفهٔ وقتِ بغداد را معتصم خوانده است، در حالی که المقتدر بالله بود. عطار حتی تقدم و تأخر تاریخی اولیا را رعایت نکرده، خود تصریح می‌کند که منابع مورد مراجعه و اسناد اقوال را نیز حذف کرده است: «و اسانید نیز بیفگندم....» (عطار، ۱۳۷۲: ۵). اشتباهات تاریخی فاحش همانند عطار از محمدبن‌منور نیز سر زده است. او آنقدر در نگارش حقیقت تاریخ بی‌مبالات بود که به روایات شفاهی تکیه می‌کرد و در نتیجه میان ابوعثمان حیری با ابوعثمان بحیری خلط کرده، ابونصر حرضی را که سال‌ها پس از بوسعید متولد شده، از معاصران شیخ دانسته است و... . همچنین جامی در نفحات الانس، یک حکایت را هم دربارهٔ ابراهیم ادهم و هم شقیق بلخی نقل کرده، خود نیز به این تکرار اذعان نموده است (جامی، ۱۳۸۲: ۴۷).

بی‌توجهیِ تاحدودی عامدانه به این موضوعات، پژوهشگر را به این نتیجه می‌رساند که تذکره‌نویسی برای اهل تصوف، بهانه‌ای برای ثبت اندیشه و شخصیت‌های خویش بود، نه ثبت تاریخ. یعنی اگر هم کرامت‌سازی در تذکره‌های تصوف یک هدف نبوده که قطعاً نبوده، ثبت علمی و تاریخی مشایخ صوفیه و اتفاقات پیرامون ایشان نیز قطعاً هدف غایی نبوده است. بنابراین باید فرق قائل شد میان کرامت‌سازان و تذکره‌نویسانی چون عطار که به هر دلیل، دقت چندانی در روایات تاریخی خود نداشته‌اند.

شاهد دیگر بر مدعای یادشده، گروه منتقدان کرامت‌سازی همانند احمد جام است که خود از طیف عرفا و فرهیختگان تصوف بوده‌اند، از جمله:

- ابن‌ترکه، این کرامت‌بافی‌ها و دعوی‌های بی‌اساس را بدعت و فتنه‌ای برای جامعه می‌دانست (ترکه اصفهانی، ۱۳۵۱: ۱۷۶-۱۷۷).

- فیض کاشانی می‌گوید که این صوفیان فکر می‌کنند دعایشان در عالم جبروت شنیده می‌شود. اینان خود را از مقام بشریت فراتر می‌دانند، گاه دعوی‌های گزاف می‌کنند؛ مانند اینکه «دیشب پادشاه روم را کشتم» و «لشکریان عراق را یاری کردم» و «سلطان هند را فرا راندم» (فیض کاشانی، ۱۳۶۰: ج مقدمه).

- شاه ولی‌الله دهلوی، کرامت‌سازی را امری متأخر در تصوف می‌داند که به انگیزهٔ گرمیِ بازار، از سوی برخی «متشیّخان» (شیخ‌نماها) و با توسل به طلسمات، نیرنجات، رمل،

جفر و... صورت می‌پذیرد: «و این همه از مبحث ما خارج است» (دهلوی، ۱۳۹۶: ۲۰۲).

- به گفتهٔ نسفی اگر کسی دعوی ولایت داشت یا از کرامت خود با مردم حکایت کرد، ولیّ خدا نیست، بلکه دیوی است گمراه‌کنندهٔ مردم که لباس نیکان و صالحان در خود کشیده است و مردم را به خود می‌کشد و جاه و مال برین طریق حاصل می‌کند (نسفی، ۱۳۷۹: ۲۲۰).

- یکی از شاخصه‌های شخصیت «رندان خرابات‌نشین» نزد عطار، کرامت‌گریزی ایشان است: «ما دُرد فروش هر خراباتیم/ نه عشوه‌فروش هر کراماتیم» (عطار، ۱۳۸۷: غزل۵۹۳). حافظ از شاعرانی است که مبارزه با کرامت‌فروشان را در دیوان خویش به جد دنبال کرده، شخصیت «رند» را در عرفان ادبی به کمال رسانده است. رند، کسی است که هیچ ادعایی در عرصهٔ کرامات ندارد، وگرنه «بی‌خبر»ی بیش نیست: «چندان که زدم لاف کرامات و مقامات/ هیچم خبر از هیچ مقامی نفرستاد» (حافظ، ۱۳۷۰: غزل۱۰۹).

با توجه به شواهد یادشده، بی‌توجهی به مبانی علمیِ تذکره‌نگاری و تاریخ‌نویسی نیز نمی‌تواند دال بر اثبات کرامت‌سازی در تمام این متون باشد. باید حساب جهلهٔ صوفیه را از گروه صوفیان و عارفان راستین جدا کرد.

نتیجه‌گیری

هرچند حجم قابل توجه‌ای از تراث عرفانی را حکایات کرامات در برگرفته، تاکنون راهکار قابل قبولی برای نحوهٔ پذیرش این حکایات ارائه نشده است. واکنش‌های متفاوت در برابر پدیده‌های کرامت‌انگیز، همواره وجود داشته است. شواهدی دال بر کرامت‌سازی برای مشایخ در متون عرفانی موجود است. قداست‌بخشی برای مشایخ، رقابت‌های ناسالم و... از جمله دلایل کرامت‌سازان برای این کار بوده است. کرامت‌تراشی برای مشایخ باعث بدنامی صوفیه بوده، عرفان اسلامی را مدام در معرض اتهام به عوام‌فریبی قرار می‌داده، موجب بدبینی و رمندگی مردم از اندیشه‌های راستین عرفانی می‌شده است. به‌ویژه امروزه بر اثر غلبهٔ فرهنگ تجربه‌گرای غربی، پذیرش کرامات برای بسیاری مشکل است. ممکن است اصل کرامت را به کمک دلایل عقلی و نقلی بپذیرند (اقناع عقلی)، ولی باز هم در وقوع آنچه در تذکره‌های تصوف گزارش شده، تشکیک نمایند.

اما نفس کرامت‌سازی و انکار مستمرّ برخی از بزرگان و یا حتی کرامت‌ستیزی ایشان، دلیل بر عدم صدق و ناواقع‌گراییِ حکایات کرامات نیست. طبیعی است که تصوف به خاطر فراگیری چشمگیر خود در میان ایرانیان، گرفتار مدعیان دروغین از هر گروه و در هر زمان و مکان باشد؛ اما این باعث نمی‌شود که تمرکز پژوهشگر را از گلوگاه‌های اصلی پژوهش باز دارد. اگر کرامت واقعیت نداشت، زمینه‌ای برای کرامت‌تراشی و سوءاستفاده‌های این‌چنین پدید نمی‌آمد. واقعیتی چون کرامات اولیا هیچ‌گاه به واسطهٔ صحنه‌سازی‌های یک مشت کرامت‌ساز فرصت‌طلب از نقطهٔ کانونی یک پژوهشگر به دور نخواهد ماند.

انکار کرامات، یعنی نادیده گرفتن و بی/ کم‌ارزش دانستنِ بخش سترگی از تراث عرفانی. باور و اعتقاد کورکورانه نیز رفتاری غیر علمی است. نه باور متعبدانه و نه انکار متعصبانه در مواجهه با کرامات قابل قبول نیست. اینگونه هم نیست که این پدیده‌ها را نه بتوان باور داشت و نه انکار کرد. باید به دنبال راهکار دیگری بود. میان باور متعبّدانه و انکار متعصّبانه، راهی است به نام واقع‌نمایی تحلیلی و عالمانه از طریق درک مبانی نظری صوفیان در باب کرامات. بهترین راه‌حل، رجوع به مبانی عرفان نظری دربارهٔ کرامات است و واقع‌نماییِ کرامت به عنوان یک حقیقت عرفانی که در مجالی دیگر باید به آن پرداخت. اگر هم کسی این روش را نپذیرد، دست‌کم نمی‌تواند مستند به کرامت‌سازی و کرامت‌ستیزی‌هایی که در این نوشتار بررسی شده است، منکِر کرامات و واقع‌گرایی موجود در حکایات کرامات گردد.

پی‌نوشت

۱. درباره کرامات‌سازی در منابع تصوف (ر.ک: مستملی بخاری، ۱۳۶۳، ج۳: ۹۷۷-۹۸۰ و ۹۹۲-۹۹۶؛ هجویری، ۱۳۸۴: ۲۸۲-۲۸۴؛ استعلامی، ۱۳۸۸: ۹۴).

۲. درباره جعل این حکایت (ر.ک: محبتی، ۱۳۹۱: ۸۹-۱۰۸).

۳. در این‌باره و نیز در باب مبحث شناوری زبان و ارتباط آن با رشد خودکامگی (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۹۴-۹۵مقدمه).

۴. یافعی، تقسیم‌بندی جالبی از مردم در رویارویی با کرامات به دست داده است: «و النّاس فی إنکار الکرامات مختلفون؛ فمنهم من ینکر کرامات الأولیاء مطلقاً، و هؤلاء أهل مذهب

معروف عن التوفیق مصروف، و منهم من یکذّب بکرامات أولیاء زمانه و یصدّق بکرامات الأولیاء الذین لیسوا فی زمانه کمعروف و سهل و الجنید و أشباههم رضی اللّه تعالی عنهم، فهؤلاء کما قال الشیخ أبوالحسن الشاذلیّ رضی اللّه عنه: و اللّه ما هی إلا إسرائیلیه، صدّقوا بموسی و کذّبوا بمحمد صلّی اللّه علیه و سلم، لأنهم أدرکوا زمنه، و منهم من یصدّق بأن للّه تعالی أولیاء لهم کرامات، و لکن لا یصدّق بأحد معین من أهل زمانه، فهؤلاء محرومون أیضا، لأن من لم یسلم لواحد معین لم ینتفع بأحد» (یافعی ۲۰۰۴م: ۳۷).

منابع

ابن‌بزاز اردبیلی، توکلی‌بن‌اسماعیل (۱۳۷۶) صفوة الصفا (در ترجمه احوال و اقوال و کرامات شیخ صفی‌الدین اردبیلی)، تصحیح غلامرضا طباطبایی مجد، تهران، زریاب.

ابن‌جوزی، عبدالرحمن‌بن‌علی (۱۳۸۱) تلبیس ابلیس، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو، چاپ دوم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

ابن‌فارس (۱۴۱۱ق) مقاییس اللغه، بیروت، دار الجیل.

ابن‌منظور، محمدبن‌مکرم (۱۴۱۶ق) لسان العرب، بیروت، دار احیاء التراث العربی.

ابن‌منوّر، محمدبن منوّربن ابی‌سعد (۱۳۸۶) اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابوسعید، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ هفتم، تهران، آگاه.

ابوسعید ابوالخیر، فضل‌الله بن احمدبن محمد، ۱۳۸۵، چشیدن طعم وقت (مقامات کهن و نویافته بوسعید)، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.

استعلامی، محمد (۱۳۸۸) حدیث کرامت، پاسخی منطقی به پرسش‌ها، تهران، سخن.

افلاکی، شمس‌الدین احمد (۱۳۸۵) مناقب العارفین، به کوشش تحسین یازیجی، چاپ چهارم، تهران، دنیای کتاب.

اکرمی، محمدرضا (۱۳۸۹) حکایت صوفی، تهران، جامی.

آل کاشف‌الغطا، محمدحسین (۱۴۲۶ق) الفردوس الأعلی، قم، دار انوار الهدی.

ترکه اصفهانی، محمدبن حبیب‌الله (۱۳۵۱) چهارده رساله فارسی از صائن‌الدین علی‌بن‌محمد تُرکه اصفهانی، تصحیح سید علی موسوی بهبهانی و سید ابراهیم دیباجی، تهران، تقی شریف رضایی.

ثروتیان، بهروز (۱۳۸۰) فرهنگ اصطلاحات و تعریفات نفائس الفنون آملی، تهران، فردوس.

جام نامقی، احمد (۱۳۴۷) مفتاح النجات، تصحیح علی فاضل، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

جامی، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۸۲) نفحات الأنس من حضرات القدس، تصحیح محمود عابدی، چاپ چهارم، تهران، اطلاعات.

جعفریان، رسول (۱۳۸۵) «داستان سیره، ابوالحسن بکری و قصه‌ای کردن سیرهٔ نبوی»، خردنامه همشهری، شماره ۱۱، صص ۴۸-۴۹.

حاج‌آقابابایی، محمدرضا و امیر نصری (۱۳۸۹) «تکوین شخصیت قهرمان در چهار روایت از تذکرةالاولیا»، زبان و ادب پارسی، شماره ۴۶، صص ۱۲۳-۱۴۳.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۰) دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، طلوع، تهران.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۶۴) «غیب جهان و جهان غیب»، کیهان فرهنگی، شماره ۱۳، صص ۲۲-۲۹.

دشتی، علی (۱۳۵۴) در دیار صوفیان، چاپ دوم، تهران، جاویدان.

--------- (۱۳۸۴) پرده پندار، به کوشش مهدی ماخودی، تهران، زوار.

دهلوی، احمدبن عبدالرحیم (۱۳۹۶) همعات، تصحیح اسماعیل محمدی، قم، آیت اشراق.

ذهبی، محمدبن احمد (۱۴۱۷ق) سیر اعلام النبلاء و بهامشه احکام الرجال من میـزان الاعتـدال فـی نقد الرجال، بیروت، دارالفکر.
رجایی بخارایی، احمدعلی (۱۳۷۳) فرهنگ اشعار حافظ، چاپ هفتم، تهران، علمی.
رجبی، محمود (۱۳۸۲) انسان‌شناسی، چاپ چهارم، قم، مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی(ره).
رودگر، محمد (۱۳۹۶) رئالیسم عرفانی، مقایسه تذکره‌نگاری تصوف با رئالیسم جادویی با تأکید بر آثار مارکز، تهران، سوره مهر.
---------- (۱۳۹۷) «کرامات اولیا، بازشناسی و بازتعریف»، پژوهش‌هـای عرفـانی، شـماره ۱، صـص ۷۵-۴۹.
زرشناس، شهریار (۱۳۸۱) مبانی نظری غرب مدرن، تهران، کتاب صبح.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۳) ارزش میراث صوفیه، تهران، امیرکبیر.
---------- (۱۳۶۲) دنباله جست‌وجو در تصوف ایران، تهران، امیرکبیر.
---------- (۱۳۷۵) جست‌وجو در تصوف ایران، تهران، امیرکبیر.
---------- (۱۳۷۸) صدای بال سیمرغ، تهران، سخن.
سبحانی، جعفر (۱۳۶۶) فروغ ابدیت، چاپ چهارم، قم، دفتر تبلیغات اسلامی.
سراج طوسی، عبدالله‌بن علی (۱۳۸۲) اللّمع فی التصوف، تصحیح رینولد آلن نیکلسون، ترجمه مهدی محبتی، تهران، اساطیر.
شامی، شرف‌الدین نظام (۱۳۶۳) ظفرنامه، تهران، چاپ پناهی سمنانی از روی نسخه فلیکس تایور.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) «مقامات کهن و نویافته ابوسعید ابوالخیر»، نامـه بهارسـتان، س۲، دفتر۴.
---------- (۱۳۸۸الف) آن سوی حرف و صـوت (گزیـده اسـرارالتوحید)، چـاپ سـوم، تهران، سخن.
---------- (۱۳۸۸ب) نوشته بر دریا (ابوالحسن خرقانی)، چاپ چهارم، تهران، سخن.
---------- (۱۳۸۹) مفلس کیمیافروش؛ نقـد و توضـیح و تحلیـل شـعر انـوری، چـاپ چهارم، تهران، سخن.
---------- (۱۳۹۲) درویش ستیهنده، از میراث عرفانی شیخ جام، چاپ چهارم، تهران، سخن.
شهبازی، ایرج و علی‌اصغر ارجی (۱۳۷۰) سبع هشتم، قصه‌های کرامت در متون عرفانی منثور تا قرن هفتم همراه با طرحی برای طبقه‌بندی قصه‌های کرامت، قزوین، سایه‌گستر.
شیبی، کامل مصطفی (۱۳۵۴) همبستگی میان تصوف و تشیع (الصلۀ بین التصوف و التشیع)، ترجمه علی‌اکبر شهابی، تهران، دانشگاه تهران.
شیری، قهرمان (۱۳۸۹) «تأثیر آیات و روایات بر شکل‌گیری کرامات»، فصلنامه ادب و عرفـان، شـماره ۴، صص ۱۷-۳۹.

---------- (۱۳۹۰) «کرامت‌های تخیلی در تصوف»، زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۹، صص ۶۳-۱۰۶.
شیمل، آنه ماری (۱۳۷۴) ابعاد عرفانی اسلام، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
صادقی شهپر، رضا (۱۳۸۹) «صور نوعیه کرامات اولیا در میان معجزات و قصص انبیا»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شماره ۱۹، صص ۴۷-۶۵.
صدری‌نیا، باقر و محمد ابراهیم‌پور نمین (۱۳۹۳) «دگرگونی گسترهٔ کرامات در مناقب‌نامه‌های مشایخ تصوف»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شماره ۳۷، صص ۱۴۵-۱۸۲.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۵) تاریخ ادبیات ایران، ج۱[خلاصه ج۱ و ۲]، تلخیص سید محمد ترابی، چاپ نهم، تهران، فردوس.
عباسی، حبیب‌الله (۱۳۸۷) «حکایت‌های عرفانی و نقش آنها در گفتمان منثور صوفیانه»، پژوهشنامه علوم انسانی، ویژه‌نامه زبان و ادبیات فارسی۲، شماره ۵۸، صص ۱۲۳-۱۴۴.
عبدالرزاق سمرقندی، کمال‌الدین (۱۳۵۳) مطلع سعدین و مجمع بحرین، چاپ عبدالحسین نوائی، تهران، طهوری.
عطار نیشابوری، محمدبن‌ابراهیم (۱۳۷۲) تذکرهٔ الاولیاء، تصحیح محمد استعلامی، چاپ هفتم، تهران، زوار.
---------- (۱۳۸۷) دیوان عطار، چ۳، تهران، کتاب آبان.
عین‌القضات، عبدالله‌بن‌محمد (۱۳۷۷) تمهیدات، تصحیح عفیف عسیران، چاپ پنجم، تهران، منوچهری.
عینی، صدرالدین (۱۳۶۲) یادداشت‌های عینی، با مقدمه سعیدی سیرجانی، تهران، آگاه.
غزنوی، سدیدالدین محمد (۱۳۸۸) مقامات ژنده‌پیل (احمد جام)، به اهتمام حشمت مؤید، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی.
غلامحسین‌زاده، غلامحسین و سید جلال موسوی (۱۳۸۹) «نقد و تحلیل کرامات خواجه عبیدالله احرار»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناسی، شماره ۲۰، صص ۱۰۲-۱۳۶.
غنی، قاسم (۱۳۸۷) بحث در آثار و افکار و احوال حافظ، تهران، هرمس.
فتوحی، محمود و محمدافشین وفایی (۱۳۹۱) «تحلیل انتقادی زندگینامه‌های مولوی»، بخارا، شماره ۸۹-۹۰، صص ۱-۲۷.
فیض کاشانی، محمدبن شاه مرتضی (۱۳۶۰) کلمات مکنونه، تصحیح عزیزالله عطادی، تهران، فراهانی.
قدردان قراملکی، محمدحسن (۱۳۸۱) معجزه در قلمرو عقل و دین، قم، تبلیغات اسلامی.
قربان‌پور آرانی، حسن و ناهید حیدری رامشه (۱۳۹۲) «مکانیسم کاربرد زبان و عناصر روایی در بیان کرامات عرفانی»، مطالعات عرفانی، شماره ۱۸، صص ۱۵۷-۱۸۰.
---------- (۱۳۹۳) «از کرامات تا خرافات (با تأکید بر اسرار التوحید و مقامات ژنده‌پیل)»، ادیان و عرفان، شماره ۲، صص ۲۸۳-۳۱۴.

قشیری، عبدالکریم بن هوازن (۱۳۸۱) رساله قشیریه، ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ هفتم، تهران، علمی و فرهنگی.
قیصری، داوودبن‌محمود (۱۳۸۶) شرح فصوص الحکم، تصحیح سید جلال‌الدین آشتیانی، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی.
کرمانشاهی، محمدعلی (۱۳۷۰) خیراتیه در ابطال طریقه صوفیه، تحقیق مهدی رجایی، قم، انصاریان.
کیوان قزوینی، عباسعلی (۱۳۷۶) رازگشا، تهران، بی‌نا.
گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳۶۶) مولویه بعد از مولانا، ترجمه توفیق سبحانی، تهران، کیهان.
محبتی، مهدی (۱۳۹۱) «چهره قشیری در اسرارالتوحید، بررسی و تحلیل روش‌شناختی و محتوایی»، فصلنامه متن‌پژوهی ادبی، شماره ۵۴، صص ۸۹-۱۰۸.
مدنی، امیرحسین و دیگران (۱۳۸۹) «شیخ احمد جام و افسانه کرامات»، ادب‌پژوهی، شماره ۱۳، صص ۸۵-۱۰۸.
مستملی بخاری، اسماعیل‌بن محمد (۱۳۶۳) شرح التعرف لمذهب التصوف، تصحیح محمد روشن، تهران، اساطیر.
مستوفی، حمدالله (۱۳۶۴) تاریخ گزیده، به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران، امیرکبیر.
مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۰) دایرۀ المعارف فارسی، چاپ دوم، تهران، امیر کبیر.
مملکت‌دوست، دنیا (۱۳۸۳) «فراروان‌شناسی چیست؟»، روان‌شناسی جامعه، شماره ۱۴، صص ۳۲-۳۳.
مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۷۳) مثنوی معنوی، به کوشش توفیق سبحانی، چ۳، تهران، وزارت ارشاد.
میرخواند، محمدبن خاوندشاه (۱۳۸۵) تاریخ روضۀ الصفا فی سیرة الانبیاء و الملوک و الخلفا، چاپ دوم، تهران، اساطیر.
نسفی، عزیزالدین محمد (۱۳۴۴) کشف الحقایق، تصحیح احمد مهدوی دامغانی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
---------- (۱۳۷۹) بیان التنزیل، تصحیح سیدعلی اصغر باقری فرد، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
نیکلسون، رنالد الین (۱۳۸۲) عرفان عارفان مسلمان، ترجمه اسدالله آزاد، چاپ دوم، مشهد، دانشگاه فردوسی.
هجویری، علی‌بن عثمان (۱۳۸۴) کشف المحجوب، تصحیح محمود عابدی، چاپ دوم، تهران، سروش.
یافعی، عبدالله بن اسعد (۲۰۰۴م) روض الریاحین فی حکایات الصالحین، قاهره، مکتبۀ زهران.
یوسفی، صفر (۱۳۸۸) «علل انحطاط علوم عقلی در عصر سلجوقیان»، فصلنامه تخصصی فقه و تاریخ تمدن، شماره ۲۰، صص ۱۷۳-۲۰۰.