بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره شصت و سوم، زمستان ۱۴۰۰

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

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

هیئت تحریریه

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

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

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

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

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

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی- پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

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

نحوه ارائه مقاله

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

فهرست

✍ **مقوله‌بندی مراتب زیبایی در شعر حافظ؛ از «حُسن» تا «آن» به شیوه هرمنوتیکِ متن (کلاسیک)** ۱

غلامرضا معروف/ مصطفی کاظمی ازغدی/ پروانه علیپور شیرازی/ محمد ریحانی

✍ **بررسی ویژگی‌های سبکی و بلاغی قصّه عامیانه «مَدهُمالت» براساس نسخه‌ای ناشناخته**.....۳۵

طاهره موسوی/ زیبا قلاوندی

✍ **بررسی و تحلیل خاطره‌نگاری در آثار جلال آل احمد** ۶۵

ناصر نیکوبخت/ نیلوفر انصاری

✍ **تحلیل منظومهٔ داستانی «از گنگ تا کرِمل» از شاعر معاصرتاجیک، میرزا تورسون‌زاده** ۸۹

مرجان علی اکبرزاده زهتاب

✍ **نمود مؤلّفه‌های ناتورالیستی در آثار داستانی دفاع مقدّس (مطالعهٔ موردی: «زمستان ۶۲» و «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»)**.....۱۱۷

محبوبه بانی‌مهجور/ منوچهر اکبری

✍ **معاصرسازی اشعار کهن در رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان سیمین دانشور**..... ۱۴۱

آسنا ابدالی/ جهانگیر صفری/ ابراهیم ظاهری

داوران این شماره

دکتر علی اصغر بوند شهریاری/ استاد اکادمی علوم روسیه

دکتر غلامرضا پیروز/ استاد دانشگاه مازندران

دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)

دکتر حسینعلی قبادی/ استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر ناصر نیکوبخت/ استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر بهادر باقری/ دانشیار دانشگاه خوارزمی

دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس

دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی/ دانشیار دانشگاه سمنان

دکتر سید محسن حسینی موخر/ دانشیار دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)

دکتر احمد رضایی‌جمکرانی/ دانشیار دانشگاه قم

دکتر ایوب مرادی/ دانشیار دانشگاه پیام نور

دکتر حسین یزدانی احمدآبادی/ دانشیار دانشگاه پیام نور

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

دکتر یحیی عطائی/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر غزال مهاجری‌زاده/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر مهناز فولادی/ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا(س)

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و سوم، زمستان ۱۴۰۰: ۳۳-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

مقوله‌بندی مراتب زیبایی در شعر حافظ؛ از «حُسن» تا «آن» به شیوه هرمنوتیکِ متن (کلاسیک)

غلامرضا معروف*
مصطفی کاظمی ازغدی**
پروانه علیپور شیرازی***
محمد ریحانی****

چکیده

زیبایی‌ها در شعر حافظ لایه‌بندی شده‌اند و درجاتی دارند. پژوهش پیش رو برای تبیین مراتب زیبایی در غزل حافظ، می‌کوشد درجات زیبایی و روابط میانشان را دریابد، بنابراین بر پایه هرمنوتیک کلاسیک و شیوهٔ «شلایرماخر»، متن غزل حافظ را تفسیر فنی و تفسیر دستوری کند. ابتدا برای تفسیر فنی، معانی لغوی و اصطلاحی واژگان «حسن» و «آن» را در آرای متفکران مسلمان بازشناسی و در شرایط خاص زمانی- مکانی، تبیین می‌نماید، آن‌گاه برای تفسیر دستوری، به تبیین ویژگی‌های معناشناسانه واژگان هم‌سنگ زیبایی، کلمات ملازم حسن و اصطلاحات مکملش می‌پردازد و بر پایهٔ بسامد این اصطلاحات، هم‌زمان دست به تفسیر کمّی و کیفی می‌زند. نتیجه این‌که به استناد بسامد واژگانی و مصادیق زیبایی، «حسن» به‌عنوان مفهومی که با استفاده از «علم نظر» سنجیده می‌شود،

* نویسنده مسئول: دانش‌آموخته دکتری پژوهش هنر، دانشگاه اصفهان، ایران gh.maroof@gmail.com
** دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد شیروان، ایران 1mkazemi@gmail.com
*** دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه سمنان، ایران parvane.alipour@gmail.com
**** استادیار بازنشسته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد شیروان، ایران reihani.mohammad@gmail.com

CC BY NC

نخستین و ساده‌ترین مفهوم زیبایی در غزل حافظ است و به دو گونه «حسن خداداد» و «حسن بسته زیور» تفکیک می‌شود. «حسن خداداد» دارای مراتب و پله‌های «لطف»، «ملاحت» و «آن» است. «لطف» مرتبه‌ای است بالاتر از «حسن»؛ در واقع کیفیتی است که بر «حسن» افزوده شده است. «ملاحت» کیفیتی است که درک می‌شود ولی قابل وصف نیست و در نهایت «آن» کیفیتی رمزآمیز و غیرقابل وصف در معشوق است که همگان توان درک و تشخیص را ندارند. در نظام زیبایی‌شناختی ذهن حافظ، «آن» به‌عنوان «سرنمون» در کانون توجه او جای گرفته و معیاری است برای رد یا قبول دیگر صفات زیبایی‌شناختی.

واژه‌های کلیدی: حافظ، مراتب زیبایی، حُسن، آن، زیبایی‌شناسی.

مقدمه

غزل حافظ نشان می‌دهد وی اندیشه‌های پیشینیان دربارهٔ زیبایی را به‌خوبی می‌شناخته و در منظومهٔ فکری خود، چارچوب ویژه‌ای دربارهٔ مراتب زیبایی داشته است. این مقوله‌بندی را می‌توان با تحلیل غزلیات حافظ به شیوه هرمنوتیک کلاسیک، «یفسرُّ بعضهِ بعضاً»، تبیین کرد. چنان‌که بسیاری از شارحان شعر حافظ در نگاهی گذرا گفته‌اند، گونه‌های زیبایی در دو مفهوم «حسن» و «ملاحت» یا «حسن» و «آن» خلاصه می‌شود، اما پژوهش پیش رو بر این فرض استوار است که به استناد گفته‌های خود حافظ، زیبایی از ساده‌ترین مراتب خویش که «حسن» است، آغاز می‌گردد و به دیریاب‌ترین و رمزآمیزترین مفهوم زیبایی، یعنی «آن»، ختم می‌شود. در این فاصله می‌توان درجاتی را برای زیبایی متصور شد که نگارندگان این پژوهش بدان توجه دارند.

در شعر حافظ، همه اصطلاحات زیبایی حول کهکشان «حسن» طواف می‌کنند. در میان واژگانی که معرف زیبایی هستند، «حسن» را به اعتبار بالاترین بسامد می‌توان بن‌مایهٔ زیباشناسی شعر حافظ دانست، زیرا این اصطلاح و ترکیبات آن، چنان برای شاعر مهم بوده که در دیوان اشعارش ۹۰ بار تکرار شده است (صدیقیان، ۱۳۶۶: بیست‌وسه). حافظ در دل اشعارش بارها تلویحاً «حسن» را تعریف کرده است، حتی غزلی با ردیف «حُسن» دارد:

ای روی ماه منظر تو نوبهار حسن خال و خط تو مرکز حسن و مدار حسن
(حافظ، ۱۳۹۹: غزل ۳۸۶)[1]

«حسن» اصطلاحی رایج در فلسفه هنر اسلامی است که اگر از متون عربی پیش از اسلام صرف‌نظر کنیم، قدیمی‌ترین کاربردش به قرآن بازمی‌گردد و «آن» اصطلاحی صوفیانه است که حافظ در کنار «حسن» یا مفاهیم متعلق به آن نشانده است (حمیدیان، ۱۳۹۴: ۱۸۸۱). رمز و راز زیبایی در غزل حافظ را می‌توان در رابطهٔ مفاهیم «آن» و «حسن» جست. در سامانهٔ ذهن حافظ، این دو اصطلاح تخصصی که از دو حوزهٔ خویشاوند هستند، بدایت و نهایت زیبایی را به تصویر می‌کشند و حافظ با هروله میان این دو، «سعی» می‌کند مراتب متنوعی از زیبایی را معرفی کند.

---

۱. در تمام موارد، شماره گذاری غزلیات حافظ بر پایه نسخه غنی قزوینی است.

پیشینه پژوهش

علی دشتی (۱۳۶۴) در کتاب «نقشی از حافظ» در فصل «عشق و زیبایی»، ضمن توضیح مفاهیم مربوط به زیبایی، بر دو اصطلاح «آن» و «حسن» متمرکز شده است؛ جواد برومند سعید (۱۳۶۸) در مقاله «پژوهشی در شناخت عرفان ایرانی؛ «آن»، اصطلاح «آن» را در واژه‌نامه‌ها بررسی کرده است. او توصیفات فرهنگ‌نامه‌ای را مبهم دانسته و برای رفع ابهام این معنا، با ذکر نمونه‌های بسیار آن را به‌عنوان یک اصطلاح رمزی عارفانه در آثار شعرا و عرفای مختلف، ازجمله حافظ، مورد توجه قرار داده و نتیجه گرفته است که عارفان برای نشان دادن بُعد زمانی حُسن آن را به کار می‌گرفته‌اند. از این منظر «آن»، زمانی جاودان است که در جان، جای گرفته و صوفی با درک آن «وقتِ جاویدان» می‌تواند «ابن الوقت» باشد. پرویز البرز (۱۳۶۹) در مقاله ««آن» لطیفه‌ای است نهانی که عشق از او خیزد»، مفاهیم مختلف اصطلاح «آن» را نزد صاحب‌نظران و شاعران جست‌وجو و دایرهٔ گسترده‌ای برای آن تعریف می‌کند. در میان آثار بسیاری که در شرح و تحلیل اندیشه‌های حافظ پدید آمده، نصرالله پورجوادی (۱۳۶۵)، پژوهش مستقلی با عنوان بحثی در زیبایی‌شناسی حافظ، درباره «حسن» و «ملاحت» انجام داده است. غلامرضا رحم‌دل در مقاله «زیبایی‌شناسی دینی در غزل حافظ»، هفت رکن برای زیبایی‌شناسی دینی غزل حافظ در نظر گرفته و در سراسر مقاله، سعی در اثبات آن داشته است (۱۳۸۲: ۱۲۹). علی‌اکبر باقری خلیلی و غریب‌رضا غلام‌حسین‌زاده در مقاله «بررسی غزلیات حافظ از دیدگاه نظریه زیبایی‌شناسانه نیچه»، غزلیات حافظ را بر پایه دو عنصر متقابل «دیونیزوسی» و«آپولونی» تحلیل می‌کنند و نشان می‌دهند حافظ چگونه توانسته میان این دو پدیدهٔ متناقض، تعادل ایجاد کند (۱۳۸۷: ۹). اکبر صیادکوه (۱۳۹۵) در مقاله «کارکردهای بلاغی- هنری ضمایر اشاره «این» و «آن» در شعر حافظ» توضیح داده که کارکردِ این دو اسمِ اشاره، با زبان رمزآلود حافظ پیوند دارد. وی «آن» در معنای کمال زیبایی را در زمرهٔ آنِ ابهامی مدنظر قرار داده و به این نتیجه رسیده است که حافظ از تمام معانی مجازی این دو واژه بهره‌مند شده است. در میان پژوهش‌های موجود، پژوهشی که به‌طور مشخص در پی رده‌بندی مراتب زیبایی در غزل حافظ باشد، یافت نشد.

روش پژوهش

این پـژوهش از خـانواده تحقیـق‌هـای کیفـی و از نـوع توصـیفی- تحلیلـی بـه شـیوه «هرمنوتیک کلاسیک» متن، برگرفته از شیوهٔ «شلایرماخر» اسـت کـه از دو منظـر «تفسـیر فنی» و «تفسیر دستوری»، مفاهیم زیبایی در غزل حافظ را می‌کاود؛ از این‌رو با به‌کـارگرفتن ابزار کتابخانه‌ای، در پی گردآوری، دسته‌بندی و تحلیل ابیاتی است کـه حـافظ در آنهـا بـه مفهوم زیبایی اشاره داشته است.

تبیین روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش در خصوص مقوله‌بندی، بـیش‌تـر بـر روش «النـور روش[1]» نظـر دارد، زیـرا مقوله‌بندی در این پژوهش ناظر بر یک «سرنمون[2]» از زیبایی موسوم بـه «آن» اسـت کـه در منظومه زیباشناختی ذهن حافظ، بهترین قلمداد شـده و معیـاری بـرای رد و قبـول دیگـر اعضای این منظومه است (ترابی و رقیب‌دوست، ۱۳۹۴: ۹۰- ۹۱).

دسته‌بندی‌های گوناگونی برای انواع هرمنوتیک مطرح است اما این روش را به اعتبار اهداف به‌کارگیری می‌توان به دو گونهٔ کلاسـیک و فلسـفی تقسـیم کـرد(۱). هرمنوتیـک کلاسیک که هرمنوتیک متن نیز خوانده می‌شود، شامل قواعد عام فهـم گفتـار، نوشـتار، آثار هنری و هرچیزی است که برای القای معنا به کار مـی‌رود (آزاد و دیگـران، ۱۳۹۵: ۱۰). هرمنوتیک کلاسیک، هر متن را دربردارندهٔ یک معنای محـوری و متعـین مـی‌دانـد کـه قابل‌فهم و تبیین برای همگان است؛ مفسّر کاشف معنای متن اسـت، نـه معنـابخش آن. شلایرماخر شیوهٔ واحدی برای تفسیر انواع متن مطرح کرد. او فهـم مـتن را «مواجهـه بـا ذهنیّت مؤلّف» یعنی درک فردیّت صاحب اثر از طریق دنیای ذهنـی او مـی‌دانسـت. اگـر جنبهٔ دستوری زبان مؤلف و فردیت وی در اثـرش درک نشـود، تفسـیر مناسـبی شـکل نخواهد گرفت. او درک مقصود واقعی صاحب سخن را امری در دسترس، و انطبـاق فهـم مفسر را با معنای متن ممکن می‌دانست (واعظی، ۱۳۸۹: ۸۷- ۹۵) و دو مرحله برای تفسـیر متن پیشنهاد مـی‌کـرد: ۱- تفسـیر دسـتوری ۲- تفسـیر فنّـی (روان‌شـناختی). تفسـیر

1. E.Rosch
2. Prototype

دستوری صرفاً با زبان و مؤلفه‌های زبانی سروکار دارد و به شناخت معناشناسانه می‌پردازد (احمدی، ۱۳۸۵، ۵۲۵). در تفسیر فنی، بر ویژگی‌های فردی صاحب اثر تأکید می‌شود و تفسیر متن از راه بازسازی اندیشه در شرایط خاص زمانی- مکانیِ مؤلف میسّر می‌گردد (آزاد و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۹). شلایرماخر به نیت مؤلف باور نداشت و می‌گفت مؤلف از آنچه آفریده بی‌خبر است. او شناخت تأویل‌کننده را از متن بسیار عمیق‌تر از شناخت مؤلف نسبت به آن می‌دانست و عنصر زندگی مؤلف را جایگزین مفهوم نیت مؤلف کرد؛ زیرا اثر هنری نشان از تمام زندگی مؤلف دارد نه نیت او (موسوی، ۱۳۸۶: ۵۱). به نظر شلایرماخر، برای شناخت سخن انسان باید او را شناخت و برای شناخت او باید سخنش را شناخت. وی این نکتهٔ ظاهراً متناقض را دایرهٔ شناخت (دور هرمنوتیک) نامید (احمدی، ۱۳۸۵: ۵۲۶). به نظر او لزوماً معنای متن، چیزی نیست که در ذهن نویسنده بوده است و مفسر می‌تواند به شناختی از متن برسد که برای خود مؤلف مقدور نیست (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۱۶؛ آزاد و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۸- ۱۹). بدین‌ترتیب در این پژوهش فراتر از نیت حافظ به‌عنوان مؤلف می‌توان به مفروضات ذهنی وی از زیبایی دست‌یافت.

از آن‌جا که مفهوم زیبایی در غزل حافظ، میان دو کلیدواژهٔ «حُسن» و «آن» در تکاپوست، برای رسیدن به «تفسیر فنی»، پیشینهٔ این اصطلاحات و اثر آن بر ذهن حافظ هم در آرای متفکران و شاعران قبل از حافظ و هم در شرایط خاص «زمانی- مکانی» مرور خواهد شد. آن‌گاه در بخش «تفسیر دستوری»، در میان کلمات ملازم و اصطلاحات مکملِ «حسن»، واژگانی که هم‌سنگ مفهوم زیبایی به‌کاررفته‌اند، شناسایی، دسته‌بندی و تبیین می‌گردند. بنابراین، در سطح «تفسیر فنی»، ضرورت دارد فیلولوژی[1](لغت‌شناسی)، ترمینولوژی[2] (شناخت اصطلاح تخصصی) و ژنولوژی[3] (تبارشناسی) کلیدواژه‌های زیبایی که واحدهای فهم مراتب زیبایی در عصر حافظ هستند، تبیین شوند.

الف- تفسیر فنی

در این بخش، ابتدا با تمرکز بر گسترهٔ معنایی اصطلاح حسن، به اثرپذیری حافظ از سه متفکر مسلمان، ابن‌عربی، سهروردی و احمد غزالی، خواهیم پرداخت، آن‌گاه تجلیات

1. Philology
2. Terminology
3. Geneology

اصطلاح «آن» را در شعر شاعران پس از حافظ مرور خواهیم کرد، سپس معیارهای «علم نظر» را که در عصر حافظ نیز رایج و موردتوجه وی بوده، برخواهیم شمرد.

واژه‌شناسی«حسن» و «آن»

معنای لغوی «حسن»

«حُسن» اسم مصدری عربی است به معنای «نیکویی، نیکی، بهجت، خوبی، جمال، بهاء، خوب‌رویی، زیبایی، اورنگ، افژنگ، غبطه، ملاحت، رونق، فروغ، نزاکت، لطافت، خوشی، درستی، صحت، استواری، نقیض قبح. بعضی حُسن را به‌تناسب اعضا تفسیر کرده‌اند» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «حسن»). علاوه بر سه معنی زیبایی و نیکویی، رونق و فروغ، خوشی و خوبی، معنای چهارمی مطرح می‌شود که محل تأمل است: «کمال ذات احدیت» (معین، ۱۳۸۵:«حُسن»).

در بیش‌تر لغت‌نامه‌های عربی می‌توان معادل‌های زیبا، نیکو، خیر و... را دید. در«منجد ابجدی»، «حُسن» به معنی دل‌ربایی آمده است (معلوف، ۱۳۸۶). در«معجم‌اللغه العربی المعاصره» (مختارعمر، ۱۴۲۹)، معنی «تقدم الی العافیه و الکمال» [پیش رفتن به‌سوی سلامت و کمال] دیده می‌شود. در فرهنگ لغت عربی به فارسی چاپ پنجاب (انجمن عربی و فارسی: ۱۹۵۶)، این معادل‌ها برای «حُسن» آمده است: بالا بردن، افزودن، زیاد کردن، بلندکردن، بهینه ساختن. این معانی در رمزگشایی از ترکیب مشهور «حسن روزافزون» بسیار راه‌گشاست که بدان اشاره خواهد شد.

معنای اصطلاحی «حسن»

«حُسن» در اصطلاح، «جمعیتِ کمالات را گویند که در یک ذات بوَد و آن حق سبحانه را باشد» (ختمی لاهوری، ۱۳۷۴: ۱۶۱۱) که با مراتب مختلف در معشوق متجلی می‌شود. «حسن» به معنای صباحت است و صباحت در جذب قلوب، محتاج «ملاحت» است و «ملاحت» در دل‌ربایی و جذب قلوب از صباحت مستغنی است؛ ازاین‌جهت گفت آن که ملاحت است بهتر ز حسن» (همان: ۲۲۷۳).

معنای لغوی «آن»

اگر به‌عنوان یک واژۀ عربیِ مهمان در زبان فارسی بدان بنگریم، به معنای وقت و

هنگام است (تبریزی، ۱۳۶۲: «آن»). اما از نگاه اهل نظر «نمک و چاشنی و حالتی و کیفیتی را نیز گویند که در حسن می‌باشد و به تقریر درنمی‌آید و آن را جز به ذوق نتوان یافت و به معنی عقل و به معنی شراب هم به نظر آمده است» (همان). این تعریف بر مشابهت معنی «ملاحت» و «آن» تأکید دارد و این‌که تأکید می‌شود «آن» بر بستر «حُسن» پدیدار می‌گردد، نشان می‌دهد «حسن»، زیربنایی است که زیبایی‌های دیگر بر آن افزوده می‌شوند. مهم‌ترین کیفیتی که بر «حسن» افزوده می‌شود، «آن» است. و مایهٔ رد قبول آن می‌گردد، در فرهنگ معین (۱۳۸۵)، «آن» چنین تعریف شده است: «کیفیت خاص در حُسن و زیبایی که آن را به ذوق درک کنند ولی تعبیر نتوانند».

معنای اصطلاحی «آن»

«آن» از اصطلاحات برساخته صوفیان بوده که همگانی شده است (خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۵۱۰). نوعی نیروی شناخت است که اهل ذوق و شهود از آن بهره‌مندند و منطق متعارف زیبایی‌شناختی نمی‌تواند آن را درک و توصیف کند. ازاین‌رو برای توصیف زیبایی‌هایی به کار می‌رود که قابل درک هستند، اما به بیان درنمی‌آیند (حمیدیان، ۱۳۹۴: ۱۸۸۱) «نَمی که خوبان را باشد... و در اصطلاح، ملاحت را گویند که عبارت از لمعهٔ نور و وحدت حقیقی است» (لاهوری، ۱۳۷۴: ۲۲۷۲-۲۲۷۳). «آن، ممیز روح انسانی و حیوانی است و به تعبیر مولانا در کلیات شمس: هر جانوری که «آن» ندارد/ او را علف سقر گرفتیم» (مولوی، ۱۳۶۳: ج ۳: ۲۷۶، نقل در عفیفی، ۱۳۶۵: ۸۷). «آن»، «جان، لطف، زیبایی در حرکت (همان‌که گل طبیعی را از گل مصنوعی جدا می‌کند و مایهٔ زندگی است و حتی در یک موجود، در زندهٔ آن هست و در مرده نیست). می‌توان گفت که «آن» با نام «فَرّ» و «فرّه ایزدی» در زبان و ادبیات فارسی و عقاید دینی مطرح است و آن نور الهی و یا به تعبیر مسلمین نور محمدی است» (ثروتیان، ۱۳۹۲: ۱۸۴۳).

به اعتبار معنای لغویِ «آن»، در زبان عربی و از آن‌جا که زمان نزد عارفان دایره‌وار است و در آن ازل و ابد به‌هم‌پیوسته‌اند (برومند، ۱۳۶۸: ۱۸۳). در این گردونهٔ اساطیری، آن می‌تواند به‌نوعی گریز از زمان نسبی و پیوند به لحظهٔ ناب ابدی تلقی شود (شایگان، ۱۳۸۹: ۷۷).

«آن» به‌خاطر معنای دیگری که برای اشاره به دور دارد، در آفرینش انواع ایهام، نقش‌آفرین است. بازی‌های زبانی با این اصطلاح عارفانه و به خدمت گرفتن شگردهای معانی و بیان و بسامد بالا در کاربرد مفاهیم این واژه، از ویژگی‌های شعر حافظ است.

گرچه پیش و پس از حافظ، بسیاری این اصطلاح را به‌کاربرده‌اند، در هر دانش‌نامه‌ای بخواهند مثالی درباره «آن» بیاورند، ناگزیرند از شعر حافظ بهره بگیرند، زیرا به نظر می‌رسد حافظ این دو معنا را به کمال رسانده و نظریهٔ زیبایی‌شناختی متناسب با جهان‌بینی خویش را طرح کرده که می‌توان با شیوهٔ هرمنوتیک متن(کلاسیک) آن را مورد خوانش قرارداد، اما پیش از آن ضرورت دارد آبشخورهای فکری شاعر را جست‌وجو کرد.

تبارشناسی «حسن» و «آن»

«حسن»

«حُسن» در قرآن

قرآن یکی از سرچشمه‌های اندیشهٔ حافظ است. در فرهنگ اسلامی، دیرینه‌ترین کاربرد «حسن»، به قرآن بازمی‌گردد که در سه معنا به‌کاررفته است: ۱- معدود و قابل‌شمارش ۲- حق وحقیقت ۳- بهشت (دامغانی و عزیزی نقش، ۱۳۶۱: ۱۶۳-۱۶۴). شکل‌های گوناگونی از کلمه «حُسن» در آیات قرآن تکرار شده است؛ ساختارهایی نظیر مُحسن، اَحسن، اِحسان، حَسَن، حَسَنه، حُسنی، در بسیاری از آیات قرآن دیده می‌شود و بسامدش چنان بالاست که می‌توان این مصدر را یکی از کلیدواژه‌های قرآن دانست. از این نمونه‌ها برمی‌آید که حُسن در قرآن نیز نیکویی و خیری است که به استناد ریشهٔ لغوی آن پیوسته در حال افزایش است و به تعبیر حافظ، «روزافزون» است.

«حُسن» در آرای متفکران مسلمان

بحث درباره پیشینه زیبایی و حسن را می‌توان در آرای فلاسفه و عرفای پیش از حافظ جست. پیش از توجه به آرای فلاسفهٔ مسلمان، «افلاطون» را می‌توان نخستین متفکری دانست که اشاراتی دربارهٔ چیستی و مبدأ زیبایی داشته است. پس از او بیش‌تر و مقدم بر دیگر فیلسوفان، «فلوطین» به‌طور گسترده به این موضوع پرداخته است. به نظر او زیباییِ مطلق، مبدأ همه زیبایی‌های جهان است. او بهره‌مندی از عوالم والا را زیبایی تلقی می‌کند. به نظر او زیبایی فیضی است فیضان‌یافته از مبدأ آغازین که به

مراتب بعدی هستی سرازیر شده است. هر موجودی به آن مبدأ آسمانی و آغازین نزدیک‌تر باشد، زیباتر است. زیبایی‌های طبیعت، پرتو و سایه‌هایی از عوالم بالاترند. فلاسفه‌ی اسلامی، تحت تأثیر اندیشه‌های فلوطین، جمال مطلق را مبدأ همه زیبایی‌های عالم می‌دانند (هاشم‌نژاد، ۱۳۹۲: ۱۵-۱۶و ۱۱۰). آرای افلاطون و فلوطین درباره‌ی زیبایی بر سراسر جهان اسلام سایه انداخته است.

یکی از کسانی که حافظ به‌طور مشخص از اندیشه‌هایش اثر پذیرفته، ابن‌عربی (۵۶۰-۶۳۸ ه. ق) است. آرای او تقریباً پیوست تمام اشعار حافظ است. یکی از مهم‌ترین این اندیشه‌ها مفهوم زیبایی است که پیوندی با داستان آفرینش دارد. ابن‌عربی با شیوه‌ای داستانی (گزارشی تمثیل‌گونه) نشان می‌دهد که چگونه اسمای الهی به اعیان ثابته روی کرده و آنها را پدیدار ساخته است. ممکنات و پدیده‌ها، آن‌گاه که هنوز در عدم بودند، از اسم‌های الهی خواستند تا بدانان هستی ببخشند؛ اسمای الهی پذیرفتند، گرد هم آمدند و به مشورت نشستند (زیرا اگر ممکنات از پرده نیستی بیرون نمی‌آمدند، کارآیی و فعلیت اسم‌های الهی نیز آشکار و شکوفا نمی‌شد). ابن‌عربی بر این است که چون ذات خداوند خواست خویش را در چهرهٔ دیگران ببیند، دمی برآورد و در همین دم برآوردن بود که پدیده‌ها پدیدار شدند. ابن‌عربی این انگاره را برای تأویل ویژه‌ای از حدیثی قدسی بنیاد نهاده که در میان صوفیان، زبان‌زد است؛ حدیث «کنتُ کَنزاً مَخفیاً فَاَحبَبتُ اَن اُعرَف فَخَلَقتُ الخَلقَ فَبی عَرَفونی» که نشان می‌دهد خدای یگانه می‌خواست خویش را در آیینهٔ دیگران بنگرد و به دنبال آن هستی جلوه‌گری‌های خویش را آغاز کرد، جلوه‌هایی که چیزی نیستند جز بازتاب چهره ذات (ابوزید، ۱۳۸۶: ۲۶۵-۲۷۱). «امر اقتضاء کرد که آیینهٔ عالم صیقل یابد و آدم عینِ صیقل آن آیینه و روح آن صورت بود و ملائکه از جمله قوای آن بودند» (ابن عربی، ۱۳۸۶: ۱۵۶).

موضوع داستان آفرینش در اندیشهٔ حافظ را می‌توان در غزلی با مطلع «در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد» پی گرفت، زیرا این غزل، به شیوهٔ ابن‌عربی ساختاری تمثیلی-روایی دارد و بُرشی از آغاز داستان آفرینش[1] و معرف «حسن ازلی» است. مراتب زیبایی و

۱. داستان آفرینش در شعر حافظ با غزل «دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند» ادامه می‌یابد.

اندیشهٔ «حسن» در شعر حافظ بر پایهٔ روایتی این‌چنینی شکل گرفته است و بن‌مایه‌های اندیشهٔ او دربارهٔ عشق و زیبایی در این غزل، قابل انطباق با آرای ابن عربی است. هم‌چنین به نظر می‌رسد این غزل حافظ شباهت‌های بسیار زیادی با روایت شیخ شهاب‌الدین سهروردی(۵۴۹-۵۸۷ه. ق) از داستان آفرینش دارد و به اعتبار تقدم اثر سهروردی، اثرپذیری حافظ از وی محل تأمل است (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۵۱-۱۵۳؛ سهروردی، ۱۳۷۲: ۲۶۹-۲۷۰).

علاوه بر شباهت کلی روایت، سه عنصر اصلی اندیشهٔ سهروردی را در این غزل می‌یابیم: «حسن»، «عشق» و «غم» (مترادف با «حُزن» در کلام سهروردی). علاوه بر این سه، سایر شخصیت‌های داستان آفرینش سهروردی («آدم» و «فرشتگان») در روایت حافظ حضور دارند و به‌نظر می‌رسد حافظ روایت سهروردی را پیش چشم داشته و آن را به شیوهٔ خویش بازآفرینی کرده است. هم‌چنین این اندیشهٔ حافظ منطبق با نگاه احمد غزالی (۴۵۲-۵۲۰ه. ق) است، زیرا در عرفان نظری هر دو تحت تأثیر مکتبی هستند که بر مدار عشق می‌گردد؛ به‌طوری‌که همه مسائلی را که فلاسفه و حکما براساس مفاهیمی چون وجود یا نور شرح داده‌اند، بر پایه محبت و مفاهیم وابسته بدان، مانند مفاهیم (حسن، لطف، ملاحت و آن) بیان می‌کنند. بسیاری از مضامینی که حافظ در اشعار خود به‌کاربرده، عیناً یا با اندکی تلخیص در «سوانح‌العشاق» احمد غزالی دیده می‌شود. معانی خیال و خواب، اندام معشوق، تشبیه و تنزیه، ملامت، حُسن و عشق، صفات عاشق و معشوق، درد و بلای ناشی از عشق و غم هجران که به‌کرّات در اشعار حافظ آمده است، از لحاظ عرفانی در سوانح‌العشاق تبیین شده است (پورجوادی، ۱۳۶۵: ۲-۹).

در نظری اجمالی به اندیشه‌های متفکران مسلمانی که از آنان سخن به میان آمد، درمی‌یابیم که حافظِ آگاه به فلسفه و عرفان اسلامی روزگار پیش از خویش و زمانه خود، پیوندی هنرمندانه میان کلیدی‌ترین اندیشه‌های متفکران مسلمان در حوزهٔ زیبایی برقرار کرده است و مجموعه‌ای از آرای حکمای پیش از حافظ را می‌توان در غزل او جست‌وجو کرد.

«آن»

این ساحت خاص از حسن و جمال، چیزی زاده و افزودهٔ صوفیه و نگرش ویژهٔ آنان به زیبایی است. ابیات ذیل در شعر شاعران پیش از حافظ، صوفیانه بودن این اصطلاح را

اثبات می‌کنند. به نظر می‌رسد تداول این اصطلاح در اشعار، با سنایی رونق گرفته باشد، اگرچه ظاهراً پیش‌تر هم در میان صوفیان رایج بوده است (حمیدیان، ۱۳۹۴: ۱۸۸۱-۱۸۸۴).

سنایی: «آن» گویم و «آن» چو صوفیانت / نی نی که تو پادشاه آنی (۱۳۴۱: ۱۰۳۹).

عطار: آن‌چه آن را صوفیان گویند «آن» / از جمال خواهرم جویند آن (۱۳۸۶: ۳۳۵).

خاقانی: تا «ملاحت» را به «حسن» آمیخته است/ هرکه آن می‌بیند، «آن» می‌خواندش (۱۳۳۸: ۶۲۳).

مولانا: ای محو عشق گشته، جانی و چیز دیگر / ای آن‌که «آن» تو داری، آنی و چیز دیگر(کلیات شمس، ۱۳۶۳؛ ج ۳، ۲۰).

سیف فرغانی: نخواهم بی تو مُلک هر دوعالم / که بی تو هر دوعالم «آن» ندارد (۱۳۴۱: ج ۲، ۷۰).

اوحدی مراغه‌ای: در شگرفان، حرکاتی است که آنش خوانند / در تو «آن» هست و دو صد فتنه به آن پیوسته (۱۳۴۰: ۴۳۶).

صوفیان که بیش از هر چیز بر جمال وجه الهی و عشق حاصل از مشاهدهٔ زیبایی تأکید می‌کردند، ژرفا و گسترشی بی‌سابقه به جمال‌شناسی بخشیدند و آن را وارد عرصه‌ای تازه از آمیزش زیبایی و معنویت کردند. آنان با تقسیم‌بندی ذوقی و اجمالیِ جمال به دو بُعد حسن و ملاحت، مدعی شدند که چه‌بسا چهره‌ای زیبا با برخورداری از اجزا یا مؤلفه‌هایی که یکایک آن‌ها در بالاترین معیارها باشد، اما هنگام مشاهده چندان شور و وجدی برنینگیزد؛ و در برابر، رخساری باشد که اجزایش دارای معیارهای آرمانی نباشد لیکن ترکیب و کلیت آن شوری در بیننده پدید آورد و او را غرق در افسونی ناگفتنی سازد. نخستین را «زیبا» و دومین را «ملیح» می‌خوانند، اما از آن‌جا که ملاحت را برای توصیف کیفیت موردنظر خود کافی و جامع نمی‌دیدند، ضمیر «آن» را برای اشاره به چنین شهودی برگزیدند. به نظر می‌رسد این لفظ تک‌هجایی، مختصر و مفید با وجود ابهامی که در خود داشت، می‌توانست در ضمن دلالت بر همان کیفیت ناگفتنی، آنان را به‌گونه‌ای از تنگنای عبارت برهاند و رمزی بر احساس و عواطف آنان در مشاهده این ساحت خاص از جمال باشد. به گمان بی‌راه نباشد که از واژهٔ «آن» عربی به معنای لحظه

و حال نیز بهره گرفت تا شاید بتوان جذبهٔ موجود در آن را در ظرف یک لحظه ناب و بی‌پایان ازلی و ابدی جای داد (حمیدیان، ۱۳۹۴: ۱۸۸۱-۱۸۸۴). بدین‌ترتیب زیبایی کسی که از «آن» بهره‌مند است، چنان است که توانسته از زمان نسبی گذر کند و با لحظهٔ ناب ابدی (آن) پیوند برقرار سازد؛ همان چیزی که صوفیه خود نیز آن را «حال» یا «حالت» می‌خوانند، یعنی یک آن یا لحظهٔ شهود زیبایی.

حافظ در توصیف زیبایی، بارها از قد سرو، عارض گندم‌گون، تن و ساق سیمین، گیسویِ سیاهِ عنبرافشان، چشم مست جادو، کمان ابروان و... سخن گفته ولی تصریح نیز کرده است که زیبایی تنها به موی و میان نیست؛ آن‌چه عشق می‌آفریند، لطیفه‌ای است نهانی که توصیف‌کردنی نیست ولی از «حُسن» یا زیبایی خوش‌تر است. هرآن‌کس که «حسن‌شناس» باشد و در «علم نظر» بینا، باید از بتان همان لطیفهٔ نهانی را بطلبد که حافظ در یک کلمهٔ «آن» نامیده است. این «آن»، احساس‌کردنی است، ولی توصیف‌کردنی نیست و نیز در محدودهٔ قوالب زیبایی‌شناسی یا «علم الجمال» یا «علم نظر» نمی‌گنجد (اهور، ۱۳۷۲: ۲۵۳-۲۵۴).

مفهوم «آن» در دیگر فرهنگ‌ها نیز قابل‌شناسایی است، چنان‌که کانت پس از تعریف «امر مطبوع»، «امر خیر» و «امر زیبا»، از «امر والا» سخن می‌گوید؛ امری که فراتر از هر معیار حسی است و هر چیز دیگری در قیاس با آن، کوچک است، ادراک بشری توان درک آن را ندارد و در مصنوعات بشری یافت نمی‌شود (کانت، ۱۳۹۵: ۱۵۶-۱۶۰).

«علم نظر»

قدما، علم نظر یا زیبایی‌شناسی را، به‌مانند کیمیاگری، از «علوم مکتومه» می‌شمرده‌اند تا دست‌مایه سوءاستفاده نااهلان نباشد. از منابع معدودی که درباره علم نظر برجای‌مانده چنین برمی‌آید که شامل نوزده بخش بوده که زیبایی مو در این میان از همه برتر بوده است. در این نوزده باب، به نوزده عضو، هر یک ده صفت نسبت می‌دادند که جمع آنها یکصد و نود خصلت می‌شده است. نوزده عضو مورد نظر در علم نظر عبارت بود از: مو، جبین، ابرو، چشم، مژگان، رو، خط، خال، لب، دندان، دهان، زنخدان، گردن، بر، ساعد، انگشت، میان(کمر)، میان (اندام شرم)، ساق (یکانی، ۱۳۴۶: ۶۴).

این اندام نوزده‌گانه دقیقاً با همین ترتیب در کتاب «انیس العشاق» شرف‌الدین رامی تبریزی، شاعر قرن هشتم، یک‌به‌یک توصیف شده و با ابیاتی از دیگر شاعران مستند شده است (رامی تبریزی، ۱۳۲۵: ۵۳ـ۵).

اسماعیل یکانی در تأیید همین معنی دو بیت از عنصری نقل کرده است:

هرچندکه سرو قامت افراخته‌ای　　اسباب کمال، موبه‌مو ساخته‌ای
بر فرق تو موسی ید بیضا بنمود　　تا عقد صد از نوزده انداخته‌ای

از فحوای شعر برمی‌آید که حسن‌شناسان قدیم یا عالمان به علم نظر، احراز یک‌صد صفت را مبنای تناسب یا کمال حسن و زیبایی می‌شمرده‌اند. میزان زیبایی این نوزده عضو چنان سنجیده می‌شده که جمع عقدها و شرط‌ها (امتیازهای کسب‌شده)، از سیاهی مو، سفیدی رو، سرخی لب، باریکی ابرو و... باید به یک‌صد می‌رسید تا کسی را زیبا می‌خواندند. بر این مبنا «صاحب‌نظر» کسی بود که بر این ریزه‌کاری‌های علم نظر آگاهی داشت. کمال خجندی، غزل‌سرای معاصر حافظ، خود را مدرس علم نظر می‌دانست و در غزلی که نام «حافظ» را نیز در آن آورده، خود را در «دقایق علم نظر»، برتر از حافظ می‌خواند:

کمال نسخه رندی بسی مطالعه کرد　　که در دقایق «علم نظر» مدرس شد

(کمال خجندی، ۱۳۳۷: ۴۹۳)

به نظر می‌رسد حافظ از دقایق و رموز علم نظر آگاهی داشته است، زیرا در جای‌جای غزلش این اجزای نوزده‌گانه را به‌کار برده است. به باور او، آگاهان علم نظر، برای «آن»، ارزشی بیش‌تر از «حسن» قائل هستند (اهور، ۱۳۷۲: ۱۶۵۵-۱۶۵۷).

از بتان «آن» طلب ار حُسن‌شناسی، ای دل　　کاین کسی گفت که در علم نظر بینا بود

(غزل ۲۰۳)

ب- تفسیر دستوری

در این بخش، کارکرد معناشناسانه واژگان هم‌سنگ، ملازم و مکمل «حُسن» (زیبایی) که خود، واحدهای فهم زیبایی در شعر حافظ هستند، در زنجیرهٔ کلام وی تحلیل خواهد شد.

واژگان هم‌سنگ «حُسن» در غزل حافظ:

زیبا

این واژه هفت بار در دیوان حافظ به‌کار رفته است (صدیقیان، ۱۳۶۶: ذیل کلمه). گویی گستردگی معانی که در«حسن» وجود دارد، به این واژه چندان مجال خودنمایی در غزل حافظ نداده است. به‌زعم حافظ، زیبایی حقیقی از «ملاحت» و «آن» بهره‌مند است و به آرایه‌های این‌جهانی نیاز ندارد:

ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی «زیبا» را

(غزل۳)

حافظ در هر مجالی، زیبایی‌ها و محاسن معشوق را برمی‌شمارد و این روش دقیقاً برگرفته از «علم نظر» است:

شیوه و ناز تو شیرین، خط و خال تو ملیح چشم و ابروی تو «زیبا»، قد و بالای تو خوش

(غزل۲۸۷)

در فلسفه، هنر و عرفان اسلامی، زیبایی منشأ الهی دارد و در دو چهره ظاهر می‌شود: «جمال» و «جلال». هر یک از این دو، طیف ویژه‌ای از زیبایی‌ها را دربرمی‌گیرد و دلالت‌های معنایی ویژه‌ای دارد. صفاتی همچون حُسن، لطف، کرم، رحمت، عطوفت، وفا، خیر و احسان که از جمال الهی برخاسته‌اند، پربسامد هستند. در قیاس با آن، صفات «جلال»، متعلقاتی چون قهر، قدرت، عظمت، جبر، کبریا، انتقام و... دارد و برای بیانِ ناز، خشم، جفا و اعراض معشوق به‌کار می‌رود (حمیدیان، ۱۳۹۴: ۱۵۵).

جمال

واژۀ «جمال» ۲۸ باردر دیوان حافظ به‌کار رفته است (صدیقیان، ۱۳۶۶، ذیل کلمه) و همه‌جا بیانگر معنای زیبایی است.

«جمالت» معجز «حُسن» است لیکن حدیث غمزه‌ات سحر مبین است

(غزل ۵۵)

غمزه معشوق، زیبایی را فراتر از «حسن» می‌برد و «لطف» و «ملاحت» وی را آشکار می‌کند.

«جمال» شخص نه چشم است و زلف و عارض و خال هزار «نکته» در این کار و بار دلداری است
(غزل ۶۶)

زیبایی اولیه نظر همه را جلب می‌کند، اما زیبایی حقیقی در دل خویش «نکته» دارد؛ جامع رمز و راز است و حافظ مدعی است که این نکته‌ها را به‌خوبی می‌شناسد و سراسر غزلیات او سخن از همین نکته‌سنجی‌هاست.

«جمالت» آفتاب هر نظر باد ز خوبی روی خوبت خوب‌تر باد
(غزل ۱۰۹)

از نکات مهم در شعر حافظ این است که «حسن» که در لغت به معنی افزون شدن است، هیچ‌گاه پایان ندارد. زیبایی‌ای که تکامل و رشدش متوقف شود، در نظر حافظ اعتباری ندارد، بنابراین «حُسن روزافزون» پیوسته در شعر حافظ موج می‌زند.

خوبی، نیکویی

چنان‌که از معانی نخستین لغت «حُسن» برمی‌آید، واژهٔ خوبی نزدیک‌ترین معادل برای «حُسن» است. حافظ در بسیاری از بیت‌ها این دو را هم‌ردیف یکدیگر قرار داده است:

ای فروغ ماه «حُسن» از روی رخشان شما آب روی «خوبی» از چاه زنخدان شما
(غزل ۱۲)

«حسن» هم‌چنین هم‌سنگ نیکی و نیکویی نیز آمده است. واژه‌ی نیکی سه بار در دیوان حافظ به‌کار رفته است (صدیقیان، ۱۳۶۶، ذیل کلمه) دو واژه مترادف (حسن و نیکویی) در دو مصرع بیت ذیل معادل یکدیگر تلقی شده‌اند و اسلوب معادله پدید آورده‌اند:

ماهی نتافت هم‌چو تو از برج «نیکویی» سروی نخاست چون قدت از جویبار «حسن»
(غزل ۳۹۴)

نگار و نگارین

واژه نگارین نیز در معنای «زیبا» و کلمه نگار به معنای معشوق به‌کار رفته است:

این‌همه عکس می و نقش «نگارین» که نمود یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد
(غزل ۱۱۱)

- نیست در شهر «نگار»ی که دل ما ببرد بختم ار یار شود رخـتم از ایـن‌جـا ببـرد
(غزل ۱۲۸)

شکر و شیرینی

یکی از مظاهر حسن در دیوان حافظ، کلمهٔ «شِکر» است که ۵۰ بار آمـده اسـت. هـر جـا صحبت از شکر به میان می‌آید، مراد شاعر «حسن» است و حـافظ سـعی دارد، «حسـن» را بـا «ملاحت» و «آن» بیامیزد؛ ازاین‌رو مفاهیم ملاحت را در بیت با شکر حُسن هم‌نشین می‌کند:

از لبت شیر روان بود که مـن مـی‌گفـتم این «شکر» گرد نمکدان تو بی‌چیـزی نیسـت
(غزل ۷۵)

بوی گیسو با چاشنی شیرینی معشوق درهم‌آمیخته است. هنر ویژه حافظ ایـن اسـت که با بصیرتی که در علم نظر کسب‌کـرده، زیبـایی‌هـای معشـوقش را موبـه‌مـو تجزیـه[1] می‌کند:

هرلحظه ز گیسوی تو خوش‌بوی مشام است از چاشـنی قنـد مگـو هـیچ و ز شـکر
(غزل ۴۶)

سیه‌چردگی از مظاهر «ملاحت» است و «ملاحت» و «حُسن» درهم‌آمیخته‌اند:

آن سیه‌چرده که شیرینی عالم با اوسـت چشم میگون، لب خندان، دل خرم با اوست
(غزل ۵۷)

ماه‌رویی

از آن‌جا که ماه از مظاهر زیبایی است، حضور آن در کلام حافظ نیـز متنـاظر معنـای زیبایی است. دیدن سیمای معشوق به‌صورت مـاه و سـاختن ترکیبـاتی از قبیـل مـاه‌رو، مه‌طلعت و... از مختصات شعر سبک عراقی است:

عارضش را به مثل «ماه» فلک نتوان گفت نسبت دوست به هر بی‌سروپا نتوان کـرد
(غزل ۱۳۶)

واژگان ملازم «حُسن» در دیوان حافظ

ملازمت زیبایی، خیر و کرامت

در فرهنگ اسلامی، زیبایی از منشأ خیر است و خیر زیباست و بدون خیر، مـی‌توانـد

1. Analysis

منشأ وسوسه باشد. حافظ بارها بر این نکته تأکید کرده (حمیدیان، ۱۳۹۴: ۱۵۴) و خیر و خوبی مترادف یکدیگر به‌کار برده است:

رسیدن گل و نسرین به «خیر» و «خوبی» باد بنفشه شاد و کش آمد سمن صفا آورد
(غزل ۱۴۲)

«کرم» و «کرامت» هم از اصطلاحات ملازم «حسن» هستند که زیبایی درونی (خیر) را مطرح می‌کنند. در ابیات ذیل سجایای اخلاقی و زیبایی‌های درونی مدنظر شاعر است:

ای که انگشت‌نمایی به «کرم» در همه شهر وه که در کار غریبان عجبت اهمالی است
(غزل ۶۸)

ای صاحب «کرامت»، شکرانه سلامت روزی تفقدی کن درویش بی‌نوا را
(غزل ۵)

حدِّ «حُسن»

یکی از واژگان ملازم حسن، کلمه «حد» است که ملازمت آن با حسن، کمک می‌کند تا درک دقیق‌تری از اصطلاح «حسن» در غزل حافظ داشته باشیم. ترکیب «حد حسن»، نشان می‌دهد بر پایهٔ علم نظر، در عرف رایج زمان حافظ، «حسن»، قابلیت سنجش و اندازه‌گیری داشته و معیارهایی برای آن تعریف شده بود. در بیت ذیل، «نوعروس چمن» (طبیعت) به معیارهای لازم برای زیبایی رسیده است:

می ده که نوعروس چمن «حد حسن» یافت کار این زمان ز صنعت دلاله می‌رود
(غزل ۲۲۵)

عروس جهان گرچه در «حد حسن» است ز حد می‌برد شیوه دل‌ربایی
(غزل ۴۹۲)

واژگان «نصاب» و «حد»، بر قابلیت اندازه‌گیری حُسن تأکید دارند. حافظ با یک «حُسنِ طلب» هنرمندانه از معشوق می‌خواهد که از «حُسن روزافزونِ» خویش، صدقه‌ای نیز به حافظ دهد:

نصاب حسن در حد کمال است زکاتم ده که مسکین و فقیرم
(غزل ۳۳۲)

از دیگر ترکیبات کلیدی که با حسن ساخته‌شده «حسن بی‌پایان» است:

حسن بی‌پایان او چندان‌که عاشق می‌کشد زمره‌ای دیگر به عشق از غیب سر برمی‌کنند
(غزل ۱۹۹)

حسن معشوق حافظ لحظه‌به‌لحظه افزونی می‌یابد و این تکثیر تا ابدیت ادامه دارد:

من که ره بردم به گنج حسن بی‌پایان دوست صد گدای هم‌چو خود را بعدازاین قارون کنم
(غزل ۳۴۹)

حسن می‌تواند زوال‌پذیر باشد، اما «حُسنی» که با «آن» همراه شده باشد، با خزانهٔ غیب پیوند می‌یابد و بی‌حد و پایان می‌شود و می‌تواند «قارون کند گدا را». این «حسن»، منبع فیض است و هر که از آن بهره‌مند شود، حسنش روزافزون می‌گردد و بر دیگران هم خواهد تابید.

حسن خداداد

تو را که حسن خداداده هست و حجله بخت چه حاجت است که مشاطه‌ات بیاراید
(غزل ۲۳۰)

چنین حُسنی خدادادی است و از سرچشمه «حسن» خداوندی نشئت می‌گیرد: «ذلک فضل‌الله یؤتیه من یشاء (آن فضل و عنایت خداوندی است که به هرکس که بخواهد عطا می‌کند) (حدید/ آیه ۲۱).

به‌زعم حافظ، برخلاف «دل‌فریبان نباتی» که «همه زیور بستند»، «حُسن خداداد» بی‌نیاز از آرایه‌هاست:

گوهر پاک تو از مدحت ما مستغنی است فکر مشاطه چه با حسن خداداد کند
(غزل ۱۹۰)

زیبایی خدادادی موردنظر حافظ با معادلات مشاطه‌گران، افزون نخواهد شد، چون از چشمه‌ای ازلی می‌جوشد:

دل‌فریبان نباتی همه زیور بستند دلبر ماست که با حسن خداداد آمد
(غزل ۱۷۳)

حافظ دسته‌بندی ساده‌ای از «حسن» انجام می‌دهد و آن را به دو گونهٔ «بستهٔ زیور» و «حسن خداداد» تقسیم می‌کند. او در سراسر دیوانش «حُسنی» را می‌ستاید که «بستهٔ

زیور نباشد» و توصیه می‌کند که به زیبارویی دل ببند که زیبایی‌اش به آرایش بستگی نداشته باشد:

ز من بنیوش و دل در شاهدی بند که حسنش بستهٔ زیور نباشد
(غزل ۱۶۲)

هنر

اصطلاح «هنر»در غزل حافظ، ملازم «حسن» است، زیرا خود دربردارندهٔ «حسن» و کمالات است:

ای عروس هنر از بخت شکایت منما حجله حسن بیارای که داماد آمد
(غزل ۱۷۳)

این‌جا صحبت از «حُسنی» است که قابل آراستن است؛ یعنی به تعبیر حافظ «بسته زیور» است. این «حسن»، با حضور مشاطه کامل می‌شود.

عشق

کلیدواژه عشق ۲۳۴ بار در دیوان حافظ تکرار شده (صدیقیان، ۱۳۶۶: ذیل واژه) که نشان می‌دهد مفهومی محوری در غزل حافظ است. در شعر او، حسن، علت ایجاد عشق و عشق، فرزند زیبایی است؛ به همین اعتبار، بارها در کنار «حُسن» و مفاهیم آن نشسته است و هرچه «حسن» بیش‌تر، «عشق» و بی‌قراری عاشق بیش‌تر. «حسن» و «عشق» به‌سان دو گوهر رازآمیز در گنجینهٔ دل حضور دارند و باید به گوهرشناسی قابل سپرده شوند:

دلم که گوهر اسرار «حسن» و «عشق» در اوست توان به دست تو دادن گرش نکو داری
(غزل ۴۴۶)

چنان‌که «حسن» معشوق حافظ روزافزون است، عشق نیز که رابطهٔ مستقیم با «حسن» دارد، پیوسته افزایش می‌یابد. درواقع در شعر حافظ، «حسن»، متغیر و «عشق»، تابع آن است:

مرا از توست هردم تازه عشقی تو را هر ساعتی حسنی دگر باد
(غزل ۱۰۴)

بگرفت کار حُسنت چون عشق من کمالی خوش باش زآن‌که نبود این هر دو را زوالی
(غزل ۴۶۴)

خط

از مهم‌ترین مظاهر حسن در شعر حافظ، عناصر زیبایی‌شناختی وجود معشوق است، چنان‌که می‌گوید:

فریاد که از شش جهتم راه ببستند آن زلف و رخ و خال و خط و عارض و قامت
(غزل ۲۱)

باز هم سیاهه‌ای از معیارهای زیبایی در علم نظر دیده می‌شود که «خط»، یکی از مهم‌ترین آنهاست که ایهام به خوش‌نویسانه[۲] هم دارد و حافظ در بازی‌های زبانی آن را به خدمت گرفته است.

نکهت و بوی خوش

یکی از اجزای زیبایی، بوی خوش است که پیش‌درآمد زیبایی و اعلام حضور معشوق است؛ یعنی ابتدا بوی، سپس روی، موی و اندام زیبارو نمایان می‌شود. این بو، آب و رنگ معشوق را درخشان‌تر می‌کند:

قبای «حُسن»فروشی تو را برازد و بس که هم‌چو گل همه آیین رنگ و «بو» داری
(غزل ۴۴۶)

بوی زلف معشوق از همه عطرهای جهان خوش‌تراست و هر عطری کنار آن عاریتی است:

در مجلس ما عطر میامیز که ما را هرلحظه ز گیسوی تو «خوش‌بوی» مشام است
(غزل ۴۶)

بوی گل ذاتی است و حافظ همواره در پی زیبایی‌های مستقل است نه زیبایی‌های عاریتی:

به مشک چین و چگل نیست «بوی» گل محتاج که نافه‌هاش ز بند قبای خویشتن است
(غزل ۵۰)

بوی زلف معشوق، ماندگار و دائمی است و همچون زیبایی‌اش زوال ندارد:

عمری است تا ز زلف تو بویی شنیده‌ام زآن «بوی» در مشام دل من هنوز بوست
(غزل ۵۹)

اصطلاحات مکمل «حُسن» در غزل حافظ

حافظ با آگاهی از ریشه لغوی «حُسن» که بر زیبایی قابل‌افزایش دلالت دارد، آن را زیربنا و جوهر زیبایی می‌داند؛ به‌طوری‌که انواع گوناگونی از زیبایی همچون «لطف» و «ملاحت» را بر حسن الحاق می‌کند تا آن را به کمال برساند. این اصطلاحات در تکمیل زیبایی و تقویت حسن می‌کوشند تا زمینه‌ساز شکل‌گیری «آن» باشد. در بیت زیر، وفاداری معشوق، مکمل حسن خلق اوست و کسی نمی‌تواند آن را انکار کند:

به «حُسن» خلق و وفا کس به یار ما نرسد تو را در این سخن انکار کار ما نرسد
(غزل ۱۵۶)

حسن (خوبی) در غزل حافظ صفت خامی است که با صفات دیگر کامل می‌شود. زیبایی‌هایی که بر «حُسن» افزوده می‌شوند به ترتیب عبارت‌اند از: ۱- لطف ۲- ملاحت ۳- آن، که جمال‌شناسی شعر حافظ را ساخته‌اند و مراتب زیبایی را معرفی می‌کنند. این واژگان گاهی حضور مستقیم در بیت دارند و گاه مفاهیم‌شان در کنار «حسن» و مفاهیمش به‌کار رفته‌اند. قدر مسلم این‌که حافظ هیچ‌گاه «حسن» را به‌تنهایی کافی نمی‌داند و برای حسنی که «بستهٔ زیور» باشد نیز اعتبار چندانی قایل نیست.

حسن و لطف

اصطلاح «لطف» ۷۸، «لطیف» ۸ و «لطیفه» ۴ بار در دیوان حافظ به‌کار رفته‌اند (صدیقیان، ۱۳۶۶: ذیل واژه)

«حُسن» مه‌رویان مجلس گرچه دل می‌برد و دین بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود
(غزل ۲۰۶)

لطف طبع و خوبی اخلاق ویژگی‌هایی هستند که بر حسن و زیبایی چهرهٔ معشوق افزوده شده و عامل دلبری گردیده‌اند.

به لطفِ خال و خط از عارفان ربودی دل «لطیفه»های عجب زیر دام و دانهٔ توست
(غزل ۳۴)

مراتب زیبایی در شعر حافظ پس از «حسن»، با «لطف» ادامه می‌یابند. از این بیت برمی‌آید که لطف، پنهان است و در نظر اول دیده نمی‌شود و پس از دل‌ربایی «حسن» نمایان می‌شود. «ملاحت» موجب خرمی و «لطافت» باعث نکویی و خجستگی معشوق است:

خرم شد از «ملاحت» تو عهد دلبری فرخ شد از «لطافت» تو روزگار «حُسن»

(غزل ۳۹۴)

صفت لطافت بسیار نزدیک به «حُسن» است، اما در جایگاهی بالاتر قرار دارد و همیشه آن را تکمیل می‌کند:

شیوه حور و پری خوب و لطیف است ولی خوبی آن است و «لطافت» که فلانی دارد

(غزل ۱۲۵)

حسن و ملاحت

سعدالدین فرغانی که خود متأثر از احمد غزالی است، در شرح «تائیه ابن فارص» پس از آن‌که «حسن» را به تناسب و ملائمت معنی می‌کند، در معنی «ملاحت» می‌نویسد: «تناسب و ملائمت و لطافتی دقیق و پوشیده است که خوش آید، اما از آن عبارت نتوان کرد» (فرغانی، ۱۳۵۷: ۱۳۲). شیخ محمود شبستری (۶۸۷-۷۴۰ ه. ق) نیز ملاحت را به‌عنوان چیزی اضافه شده بر «حُسن»، وصف کرده است:

ملاحت از جهان بی‌مثالی در آمد هم‌چو رند لاابالی

به شهرستان نیکویی علم زد همه ترتیب عالم را به‌هم زد

گهی بر رخشِ «حُسن» او شهسوار است گهی با نطق تیغ آبدار است

چو در شخص است خوانندش «ملاحت» چو در لفظ است گویندش فصاحت

(شبستری، ۱۳۳۷: ۷۵۳؛ نقل در پورجوادی، ۱۳۶۵: ۲-۹)

در تعریفی که شبستری از «ملاحت» دارد، مشخص می‌شود بی‌تأثیر از حافظ نبوده است.

یوسف، مظهر ملاحت و یکی از کلیدواژه‌های زیبایی در غزل حافظ

چنان‌که در ریشه‌شناسی «حسن» گفته شد، گرچه معنای متداول واژه، خوبی و زیبایی است، ریشهٔ آن «افزودن و بهینه ساختن است» و حافظ با علم به این معنا اغلب مفاهیمی را بر حسن افزوده است. او در غزل شماره ۳ با مطلع «اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را» یوسف را صاحب «حُسن روزافزون» معرفی می‌کند:

من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم که عشق از پرده عصمت برون آرد زلیخا را[۳]

نام یوسف ۱۲ مرتبه در شعر حافظ تکرار شده و حافظ با شناخت دقیقی که از معنای لغوی و بار تاریخی آن داشته، آرایه‌پردازی کرده است. یوسف، خود به معنای «حُسن روزافزون» است، زیرا «این نام اصلاً عبری است به معنای «خدا خواهد افزود»» (مسترهاکس، ۱۳۷۷؛ خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۸۲۷). بدین‌ترتیب حافظ که هم، ریشه کلمه عربی «حُسن» را می‌شناخته و هم از ریشه واژه عبری «یوسف» آگاه بوده، از پیوند این دو معنا ترکیب هنرمندانه و بی‌بدیل «حسن روزافزون» را ساخته است؛ درواقع او در این ترکیب هم «حُسن» را معنا کرده و هم «یوسف» را؛ ترکیبی که در آن عمق شناخت او از واژه‌های عربی و عبری دیده می‌شود و قدرت ترکیب‌سازی شاعرانه‌اش در آن پدیدار است. در دل هر دو واژه «حُسن» و «یوسف»، مفهوم افزایندگی حضور دارد. میبدی می‌گوید «یوسف، نامی است عجمی یعنی افزون فیروز» (میبدی، ۱۳۴۴: ج ۵، ۵). اشاره حافظ به حسن روزافزونِ یوسف، ناظر به تعبیر تفسیرنویسان (به‌ویژه تفسیر سورآبادی) است که گفته‌اند «جمال و ملاحت ده جزء است. نُه از آن، یوسف صدیق را بود و یکی همه مردمان را» (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۸: ۲۱۰؛ به نق از سورآبادی، ۱۳۶۵: ۱۳۶). به همین‌سان معناهایی چون فزاینده و دارای حسن روزافزون را برای یوسف ذکر کرده‌اند (حمیدیان، ج۱، ۱۳۹۴: ۷۶۶). یوسف، خود یکی از کلیدواژه‌های مفهوم زیبایی در غزل حافظ است، زیرا هم حسن روزافزون است و هم مظهر ملاحت. در روایتی، از پیامبر می‌پرسند شما زیباتر هستید یا یوسف؟ پاسخ می‌دهد: «یوسف ملیحٌ و انا املح منه[۴]: یوسف بانمک است و من از او

بانمک‌ترم» (فروزان‌فر، ۱۳۸۱: ۹۵). به اعتبار همین روایت، یوسف در فرهنگ اسلامی مظهر حسن و ملاحت است.

اگرچه «حُسن»فروشان به جلوه آمده‌اند کسی به «حسن» و «ملاحت» به یار ما نرسد

(غزل ۱۵۶)

«ملاحت» کاملاً قابل‌تفکیک از «حسن» است؛ چیزی بیش از «حسن» است که درک می‌شود ولی مثل «حسن» قابل تجزیه و تحلیل نیست:

«حُسنت» به اتفاق ملاحت جهان گرفت آری به‌اتفاق جهان می‌توان گرفت

(غزل ۸۷)

همراه شدن «حُسن» و «ملاحت» با یکدیگر می‌تواند همه اهل جهان را تحت تأثیر قرار بدهد. به استناد بیت، «حسن» و «ملاحت» دو مفهوم متباین هستند و ملاحت کیفیتی است که بر «حسن» افزوده می‌شود.

حسن و «آن»

به طور مشخص، اصطلاح «آن» سه بار در غزل حافظ آمده است. در موارد دیگر ضمیر اشاره آن، وقتی در کنار حسن قرار می‌گیرد، معنای عرفانی «آن» را نیز متبادر می‌کند؛ البته گاهی این تبادر چنان نیرومند است که خواننده را وامی‌دارد معنی اصطلاحی«آن» را برداشت کند نه ضمیر اشاره به دور را. بیت ذیل چنین است:

لب لعل و خط مشکین چو آنش هست و اینش هست بنازم دلبر خود را که حسنش این‌وآن دارد

(غزل ۱۲۱)

چنان‌که در ابیات ذیل نیز دیده می‌شود، واژهٔ «آن» یا مفهومش همیشه در کنار اصطلاح «حُسن» یا مفهوم آن به‌کار رفته است. در غزل حافظ نمی‌توان مفهومی مستقل به نام «آن» پیدا کرد، زیرا «آن» همیشه بر سر حسن سایه می‌گستراند:

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد بنده طلعت آن باش که «آنی» دارد

(غزل ۱۲۵)

این بیت را می‌توان سرلوحه جمال‌شناسی شعر حافظ و پاسخ وی به غزل سلمان ساوجی (۷۰۹-۷۷۸ه. ق) شاعر هم‌دوره‌اش دانست. سلمان با استفاده از معانی متعدد و قابلیت‌های ادبی اصطلاح عارفانه «آن»، دست به آفرینش زده است:

تو سراپا همه «آنی» و همه آنِ توأند غرض من همگی آن‌که تو آنم باشی

او واژه «آن» را چهاربار در سه معنی مختلف در خدمت آرایه‌های جناس و ایهام قرار می‌دهد (اهور، ۱۳۷۲: ۲۵۴) و به‌نظر می‌رسد که حافظ به شعر او، به‌ویژه کارکرد اصطلاح «آن» در غزلیاتش توجه ویژه داشته، چنان‌که غزل ۱۲۵ از نظر وزن و قافیه و واژگان، شباهت بسیار با غزل سلمان ساوجی دارد:

آن کز ابروی و مژه تیر و کمانی دارد چشم‌ها کرده سیه قصد جهانی دارد

شاهد آن است که دارد خط سبز و لب لعل شاهد آن است که این دارد و آنی دارد

از مطلع غزل حافظ برمی‌آید که پاسخی به بیت دوم سلمان است؛ این‌که او می‌گوید: شاهد آن است که چنین و چنان دارد؛ درحالی‌که حافظ معتقد است کسی را که صرفاً حسن صورت دارد، نمی‌توان شاهد خواند. حافظ بر آن است که برای شاهد، مهم‌ترین و محوری‌ترین چیز همان «آن» است. از همین روی است که بیت سلمان در حد سخنی میان‌مایه باقی می‌ماند؛ حال آن‌که بیت حافظ خود به شعار و سرلوحه‌ای بر جمال‌شناسی بدل می‌شود و به کیمیای ماندگاری دست می‌یابد (حمیدیان ج۳، ۱۳۹۴: ۱۸۸۱). بنابراین معشوقی شایسته دل‌بستن است که «حسن» و «آن» را با هم داشته باشد. در بیت بالا، مصرع اول، معرّف «حسن» است که نخستین مرتبهٔ زیبایی است و در مصرع دوم سخن از بالاترین درجهٔ زیبایی، یعنی «آن»، است.

ازبتان «آن» طلب ار «حُسن»شناسی ای دل کاین کسی گفت که در علم نظر بینا بود

(غزل ۲۰۳)

مقصود مصرع دوم، خود حافظ است؛ اوست که نظرباز است و عالم علم نظر و زیبایی‌های معشوق را تجزیه‌وتحلیل می‌کند، اما با تمام قدرتی که در تجزیه و تحلیل زیبایی معشوق دارد، نمی‌تواند «آن» را تجزیه و مختصاتی برایش بیان کند و به تعابیری همچون «حُسن خداداد» بسنده می‌کند.

این‌که می‌گویند «آن» خوش‌تر ز «حسن» یار ما این دارد و آن نیز هم
(غزل ۳۶۳)

مصرع اول نشان می‌دهد که برتری «آن» نسبت به «حسن» همچون مَثل سایری میان عالمان علم نظر به‌کار می‌رفته و این عبارت یکی از مبانی جمال‌شناختی روزگار حافظ بوده و حافظ بر آن تأکید کرده است.

حافظ در ابیات دیگر، مفهوم «آن» را در کنار «حسن» به‌کار برده است که در ذیلِ نمونه‌هایی مانند این بیت، نمایان است:

ز وصف حسن تو حافظ چه‌گونه نطق کند که هم‌چو صنع خدایی، ورای ادراکی
(غزل ۴۶۱)

زیبایی حقیقی برخوردار از «آن» است و لطفش به این است که قابل تجزیه و تحلیل نیست. مصرع دوم دقیقاً تلمیح دارد به مثل عربی که در ترجمه «آن» به‌کار می‌رود: «یُدرَک و لا یوصف».

نتیجه‌گیری

حافظ، به اذعان خودش، هم نظرباز بوده و هم بهره‌مند از «علم نظر». تسلط به این دانش، به وی مجال داده تا زیبایی‌های معشوق را تجزیه و تحلیل کند و به شیوه علم نظر آنها را برشمارد. زیبایی در شعر حافظ بیش از همه با کلیدواژهٔ «حسن» که پربسامدترین اصطلاح زیبایی است، معنا پیدا می‌کند. ترجمان دیگر این اصطلاح در غزل حافظ عبارت‌اند از: زیبایی، جمال، خوبی و نیکویی، نگارین، شیرینی، مه‌رویی و کرامت.

حاصل خوانش هرمنوتیک متن غزلیات حافظ، این‌که در نگاه او زیبایی اغلب از جنس خیر است، قابلیت سنجش و اندازه‌گیری دارد و بر پایهٔ علم نظر، متناسب با موازین تعریف‌شده است. بوی زلف معشوق پیش‌درآمد حضور اوست و شاعر پیوسته زیبایی‌های اندام معشوق، به‌ویژه چهره‌اش، را تصویر می‌کند. حافظ زیبایی کلی را به دو دستهٔ «حُسنِ خداداد» و «حُسنِ بستهٔ زیور» تفکیک می‌کند؛ از «حُسن»، «عشق» متولد می‌شود و شدت عشق همواره تابع میزان «حُسن» است. او در پی جمالی است که منشأ

آسمانی داشته باشد، از این‌رو مشاطه‌گری را نمی‌پسندد و «حسن» را برای زیبایی کافی نمی‌داند، زیرا مطلوب او «حسن خداداد» است.

«حسن» به معنی زیبایی روزافزون، محور زیبایی‌های شعر حافظ است. او با علم به این معنی، «حسن» را مبدأ و پایه همه زیبایی‌ها قرار داده و دیگر مراتب زیبایی را بر این بنیان بنا کرده است. زیبایی حقیقی از نظر حافظ دارای مراتبی است و به ترتیب از «حسن» آغاز می‌شود و با حضور «لطف»، «ملاحت» و «آن» تکمیل می‌شود که «آن» قله زیبایی در شعر حافظ است که می‌تواند به زیبایی، ابدیت و فناناپذیری ببخشد. گویی حافظ در این چشم‌انداز عارفانه بر این آیه قرآن نظر دارد که «کل شیءٍ هالک الا وجهه» (قصص: ۸۸).

نظریه‌پردازان شعر حافظ، «ملاحت» را هم‌معنی با «آن» گرفته‌اند و زیبایی شعر او را محدود به دو حوزه «آن» و «حسن» دانسته‌اند؛ حال آن‌که «آن» از جنس ملاحت است، زیرا درک می‌شود و وصف نمی‌شود، اما از قابلیتی رازآلود و رمزآمیز بهره‌مند است که «ملاحت» از این ویژگی بی‌نصیب است. حافظ، فراتر از «حسن» و فروتر از «ملاحت»، از «لطف» معشوق سخن می‌گوید که همیشه به حسن افزوده شده است و قابل‌درک است، اما نه به‌آسانی. پیچیدگی و ابهام «لطف» با «ملاحت» برابری نمی‌کند و پس از «حُسن»، پربسامدترین مفهوم زیبایی در غزل حافظ است. بعد از «لطف»، «ملاحت» در مرتبه والاتری از زیبایی با بسامدی کم‌تر قرار دارد که قابل سنجش نیست و بر فراز همه زیبایی‌ها «آن» با ویژگی‌های رمزآلود خویش قرار دارد که ممکن است جز صاحب‌نظران نتوانند بدان راه یابند. کاربرد «آن» در کنار هر یک از مفاهیم دیگر (حسن، لطف و ملاحت)، بیان‌گر کامل‌ترین نوع زیبایی است. ایهام تبادری که در معنای آن به اشاره به دور وجود دارد و استفاده رمزآمیز حافظ از این واژه ما را وامی‌دارد که «آن» را قله زیبایی شعر حافظ بدانیم. مفروضات ذهنی و انگاره هنری حافظ درباره مراتب زیبایی را در یک مدل پیشنهادی می‌توان چنین ترسیم کرد:

مراتب زیبایی در غزل حافظ

چنان‌که در هرم بالا دیده می‌شود، پربسامدترین و رایج‌ترین واژه‌ها در ذیل هرم و رمزآمیزترین واژه‌ها و کم‌کاربردترین آنها در رأس هرم قرار دارند. از پایین به بالای هرم، بسامد واژه‌ها کاهش می‌یابد و پیچیدگی آنها افزایش می‌یابد. «آن» در رأس این هرم و منظومهٔ زیبایی‌شناختی ذهن حافظ حکم «سرنمون» نیز دارد؛ زیرا به‌عنوان بهترین نمونه در مرکز و بلندای این هرم قرارگرفته و با نور تاباندن بر هر یک از دیگر صفات، معیار اعتبار آنان است و بدین‌ترتیب اسباب رد و قبول دیگر صفات را در اختیار دارد.

پی‌نوشت

۱. برخی علاوه بر هرمنوتیک متنِ «شلایرماخر» و هرمنوتیک فلسفی و هستی‌شناسانه هیدگر، از هرمنوتیک روش‌شناسانه دیلتای و هرمنوتیک گادامر که ترکیب هرمنوتیک فلسفی و روش‌شناسانه است، سخن گفته‌اند. همچنین هرمنوتیک از منظر تاریخی به سه دورهٔ کلاسیک، مدرن و پسامدرن تقسیم می‌شود (موسوی، ۱۳۸۶: ۴۹-۵۰).

۲. واژه خط، با این ترکیبات در غزل حافظ به‌کار رفته است: «خط هلالی»، «خط مور»، «خط مشکین»، «خط غبار»، «خط غالیه»، «خط عذار»، «خط سبز»، «خط زنگاری»، «خط ریحانی» (در قصیده)، «خط بنفشه» (اهور، ۱۳۷۲: ۸۹۸-۹۰۵).

۳. این بیت «از مواردی است که آدمی را وسوسه می‌کند بپندارد حافظ از طریق تفاسیر یا مستقیماً با تورات آشنا بوده است، چون یوسف در عبری به معنی «خواهد افزود» یا به قول حافظ «روزافزون» است و البته می‌تواند کاملاً اتفاقی باشد که در ادبیات و مخصوصاً شعر، نمونه‌های متعدد دارد. شیراز، شهری یهودی‌نشین بود و لذا بعید نیست که حافظ از طریق آنان با تورات آشنا بوده باشد... مهم‌ترین شاعر یهودی ایرانی، مولانا شاهین شیرازی است که در شیراز دورهٔ حافظ می‌زیست» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۳۴-۳۳۵).

۴. این روایت به چند صورت دیگر نیز نقل شده: ۱. «اخی یوسف اصبح منی و انا املح منه» ۲. «کان اخی یوسف اجمل منی و انا املح منه» (برادرم یوسف از من زیباتر است و مـن از او بانمک‌ترم).

منابع

قرآن کریم (۱۳۸۴) ترجمه، توضیحات و واژه‌نامه از بهاءالدین خرمشاهی، تهران، دوستان.

آزاد، علیرضا و دیگران (۱۳۹۵) «مبانی مشترک اصول فقه و هرمنوتیک کلاسیک در فهم متن»، مجلهٔ فقه و اصول، شماره ۱۰۵، تابستان، صص ۹- ۲۸.

ابن‌عربی (۱۳۸۶) فصوص الحکم، درآمد، برگردان متن، توضیح و تحلیل محمدعلی موحد و صمد موحد، تهران، کارنامه.

احمدی، بابک (۱۳۸۳) ساختار و هرمنوتیک، تهران، گام نو.

---------- (۱۳۸۵) ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۸) ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ، تهران، یزدان.

البرز، پرویز (۱۳۶۹) ««آن» لطیفه‌ای است نهانی که عشق از او خیزد»، مجلهٔ علوم انسانی دانشگاه الزهرا، پاییز ۱۳۶۹، شماره ۵ و ۶، صص ۵-۲۴.

فرهنگ لغت عربی به فارسی (۱۹۵۶) انجمن عربی و فارسی (The journal of the Arabic and Persian Society) لاهور، دانشگاه پنجاب، ناشر دیجیتالی، مرکز تحقیقات رایانه‌ای اصفهان، www.ghaemiyeh.com

اهور، پرویز (۱۳۷۲) کلک خیال‌انگیز: فرهنگ جامع دیوان حافظ، تهران، اساطیر.

ابوزید، نصرحامد (۱۳۸۶) چنین گفت ابن عربی، ترجمه سیدمحمد راست‌گو، تهران، نشرنی.

اوحدی مراغی، رکن‌الدین (۱۳۴۰) دیوان اوحدی مراغی، به کوشش سعید نفیسی، تهران، امیرکبیر.

باقری خلیلی، علی‌اکبر و غریب‌رضا غلام‌حسین‌زاده (۱۳۸۷) «بررسی غزلیات حافظ از دیدگاه زیبایی‌شناسانه نیچه»، مجله پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۹، بهار، صص ۹ -۲۶.

برومند سعید، جواد (۱۳۶۸) «پژوهشی در شناخت عرفان ایرانی؛ «آن»، مجموعه مقالات حافظ‌شناسی به کوشش سعید نیازکرمانی، ج ۱۱، تهران، پاژنگ، صص ۱۷۰- ۱۹۶.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۶۵) «حُسن و ملاحت؛ بحثی در زیبایی‌شناسی حافظ»، س ششم، شماره ۳، دانش، صص ۲-۹.

ترابی، محمدحسن و رقیب‌دوست، شهلا (۱۳۹۴) «بازنماییِ شناختیِ مقوله گل در زبان فارسی بر پایهٔ نظریه پیش‌نمونه»، مجله زبان و زبان‌شناسی دوره یازدهم، شماره ۲۱، بهار و تابستان، صص ۸۹-۱۱۵.

تبریزی، محمدحسین بن خلف (۱۳۶۲) برهان قاطع، دورهٔ ۵ جلدی؛ به اهتمام محمد معین، تهران، امیرکبیر.

ثروتیان، بهروز (۱۳۹۲) شرح غزلیات حافظ، دفتر چهارم، تهران، نگاه.

حافظ (۱۳۹۹) دیوان حافظ، نسخه تصحیح شده غنی و قزوینی، تهران، ققنوس.

حمیدیان، سعید (۱۳۹۴) شرح شوق، شرح و تحلیل اشعار حافظ (دوره ۵ جلدی) تهران، قطره.

خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۳۸) دیوان خاقانی شروانی، به کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران، زوار.
ختمی لاهوری، عبدالرحمن (۱۳۷۴) شرح غزل‌های حافظ، تصحیح و تعلیق، بهاءالدین خرمشاهی؛ کورش منصوری؛ حسین مطیعی امین، تهران، قطره.
خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۵) حافظنامه، شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ، تهران، علمی و فرهنگی.
دامغانی، فقیه و کریم عزیزی نقش (۱۳۶۱) قاموس قرآن، تهران، بنیاد علوم اسلامی.
دشتی، علی (۱۳۶۴) نقشی از حافظ، تهران، اساطیر.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامهٔ دهخدا، تهران، دانشگاه تهران و مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا.
رامی تبریزی، شرف‌الدین (۱۳۲۵) انیس العشاق، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، تهران، شرکت سهامی چاپ.
رحمدل، غلامرضا (۱۳۸۲) «زیبایی‌شناسی دینی در غزلیات حافظ» مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۱و ۲، تابستان و پاییز، صص ۱۲۹-۱۴۸.
سنایی، مجدودبن آدم (۱۳۴۱) دیوان سنایی غزنوی، به اهتمام مدرس رضوی، تهران، ابن‌سینا.
سورآبادی، ابوبکرعتیق نیشابوری (۱۳۶۵) قصص قرآن؛ برگرفته از تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری، به کوشش یحیی مهدوی، تهران، خوارزمی.
سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۷۲) مجموعه مصنفات، با تصحیح و مقدمهٔ هانری کربن، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
سیف فرغانی، محمد (۱۳۴۱) دیوان سیف‌الدین محمد فرغانی. ج ۲ به اهتمام ذبیح‌الله صفا، تهران، دانشگاه تهران.
شایگان، داریوش (۱۳۸۹) آمیزش افق‌ها؛ منتخبی از آثار داریوش شایگان، گزینش و تدوین، محمد منصور هاشمی، تهران، فرزان.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۵) نقد ادبی، تهران، میترا.
---------- (۱۳۸۸) یادداشت‌های حافظ، تهران، علم.
صدیقیان، مهین‌دخت (۱۳۶۶) فرهنگ واژه‌نمای حافظ به انضمام فرهنگ بسامدی، با همکاری دکتر ابوطالب میرعابدینی، تهران، امیرکبیر.
صیادکوه، اکبر (۱۳۹۵) کارکردهای بلاغی ضمایر اشاره «این» و «آن» در شعر حافظ در دو فصل‌نامه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، سال اول، شماره اول، بهار و تابستان، صص۴۱- ۵۸.
عطار، فریدالدین (۱۳۸۶) مصیبت‌نامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
عفیفی، رحیم (۱۳۶۵) فرهنگ‌نامهٔ شعری، ۳ جلدی، تهران، سروش.
فرغانی، سعدالدین (۱۳۵۷) مشارق الدراری، شرح تائیه ابن فارس، تعلیقات جلال‌الدین آشتیانی،

مشهد، چاپخانه دانشگاه فردوسی.
فروزان فر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۱) احادیث و قصص مثنوی، ترجمهٔ کامل و تنظیم مجدد، حسین داودی، تهران، امیرکبیر.
کانت، ایمانوئل (۱۳۹۵) نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشرنی.
کمال خجندی، مسعود (۱۳۳۷) دیوان کمال‌الدین مسعود خجندی، به تصحیح و اهتمام عزیز دولت‌آبادی، تبریز، کتاب‌فروشی تهران.
کمالی‌زاده، طاهره (۱۳۹۲) مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی، تهران، فرهنگستان هنر.
مختارعمر، احمد (۱۴۲۹ ه. ق) معجم اللغه العربی المعاصره، قاهره، عالم الکتاب.
مستر هاکس (۱۳۷۷) قاموس کتاب مقدس، تهران، اساطیر.
معلوف، لوییس (۱۳۸۶) فرهنگ دانشگاهی عربی به فارسی ترجمهٔ المنجد ابجدی، مترجم، احمد سیاح، تهران، فرحان.
معین، محمد (۱۳۸۵) فرهنگ فارسی، دورهٔ ۶ جلدی، تهران، امیرکبیر.
موسوی، سیدمحمد (۱۳۸۶) درآمدی بر هرمنوتیک و انواع آن، در مجله پیک نور، زمستان، صص ۴۹- ۵۵.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۳) کلیات شمس یا دیوان کبیر، دوره ده‌جلدی، با تصحیحات و حواشیِ بدیع‌الزمان فروزان‌فر، تهران، امیرکبیر.
میبدی، احمد بن محمد (۱۳۴۴) کشف‌الأسرار و عده‌الأبرار، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، تهران، ابن‌سینا.
واعظی، احمد (۱۳۸۹) درآمدی بر هرمنوتیک، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه.
هاشم‌نژاد، حسین (۱۳۹۲) زیبایی‌شناسی در آثار ابن‌سینا، شیخ اشراق، و صدرالمتألهین، تهران، سمت.
یکانی، اسماعیل (۱۳۴۶) سخن‌شناسی، تهران، ابن‌سینا.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و سوم، زمستان ۱۴۰۰: ۶۳-۳۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی ویژگی‌های سبکی و بلاغی قصّه عامیانه «مَدهُمالت» براساس نسخه‌ای ناشناخته

طاهره موسوی*
زیبا قلاوندی**

چکیده

پاره مهمی از ادبیات شفاهی به قصّه‌های عامیانه اختصاص یافته است. نسخهٔ یگانه «قصّهٔ مَدهُمالت» ذیل شماره ۸۰۳ در مجموعهٔ نسخ خطی ایندیاآفیس لندن نگهداری می‌شود. با توجه به قرائن درون‌متنی و سبک‌شناسی نسخه، این قصّه در عصر صفوی و در دربار گورکانیان نگاشته شده‌است. این قصّهٔ دلکش -که نمونهٔ زیبای نثر پارسی شبه‌قاره است- سرنوشت مَنوهر، شاهزاده شهر کنکر، را روایت می‌کند که با وساطت پریان، عاشق مَدهُمالت، شاه‌دخت شهر مهارس، می‌شود و سرانجام پس از دشواری‌های بسیار، به وصال وی دست می‌یابد. قصّهٔ مدهمالت در عین‌حال که یک رمانس عامیانه است، اما نثر آن از صنایع و ظرایف بلاغی آکنده است. پژوهش حاضر با تکیه بر شیوهٔ توصیفی- تحلیلی به بررسی این نسخه پرداخته تا ویژگی‌های زبانی و فکری، و ظرافت‌های سبکی، ادبی و بلاغی آن را تبیین و تحلیل کند. نثر موسیقایی قصّه به همراه کاربرد صنایع لطیف ادبی، موجی از جذابیت‌های زبانی را در سراسر این اثر جاری ساخته است. فضای فکری و فرهنگی سرزمین هند و نیز عناصر بومی و اقلیمی این سرزمین در قصّه آشکارا

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سلمان فارسی کازرون، ایران
t.mo0savi@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سلمان فارسی کازرون، ایران Ziba.ghalavandi@gmail.com

بازتاب یافته است. از رهگذر این پژوهش، و در خلال معرفی یک نسخه منحصربه‌فرد، نقش کلیدی زبان و ادب پارسی در شبه‌قاره در دورهٔ تیموری و صفوی جلوه و بروز بیشتری می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: منوهر و مدهمالت، قصّه عاشقانه، ادبیات شبه قاره، سبک‌شناسی، نسخهٔ خطی.

مقدمه

نسخه‌های خطّی از بهترین و بارزترین اسناد و مدارک برای تجلی‌بخشی به هویت واقعی ملل و فرهنگ و تمدن اقوام مختلف است؛ چراکه در هر دوره، غالب اندیشمندان و دانشمندان قوم، دستی در کتابت داشتند و به سبب مشکلات در کتابت و کمبود ابزار آن، تلاش بر این بوده تا بهترین تجربه‌ها و اندوخته‌ها صورت کتابت پذیرد. نسخه‌های‌خطّی در هر زبان، سند هویّت آن زبان و ابزار انتقال دانش و فرهنگ از نسلی به نسل دیگر است. با توجّه به اینکه این آثار در طی زمان با خطر دگرگونی و فراموشی روبه‌رو هستند، ضروری است که از طریق تصحیح، غبار فراموشی و نادانی از چهرهٔ آنها زدوده شود و به‌صورت مطلوب و مقبول به آیندگان عرضه گردد.

قصّه‌ها گنجینه‌هایی بی‌پایان‌اند که ریشه‌هایی ژرف در بنیان‌های دینی، آیینی، تاریخی، اسطوره‌ای، اقلیمی و عرفی زندگی هر قوم دارند؛ لذا دقّت‌نظر در این قبیل قصّه‌ها صرف‌نظر از ارزش ادبی، دریچه‌ای به شناخت جهان پر رمز و راز فرهنگ مردم در گذشته‌های دور می‌گشاید. اندیشه و جهان‌بینی خاصی که در پس این قصّه‌ها نهفته است، ریشه در ناخودآگاه جمعی آدمی و ژرفای فرهنگی دارد. قصّه‌ها و افسانه‌های عامیانه را می‌توان کهن‌ترین، مستندترین و در عین حال غنی‌ترین منابع شناخته‌شده و در دسترس هر سرزمینی به‌شمار آورد.

بشر پیوسته با قصّه سروکار دارد و آن را کلید گنجینه راز و رمزهای کهن می‌داند. قصّه‌ها سرشار از تخیلات و اوهام و لبریز از باورهای قومی، ملی و دینی جوامع و آیینه جهان‌بینی‌ها، آرزوها، بیم‌ها، امیدها و بیان‌کننده کوششی است بی‌پایان که آدمیزاد برای رسیدن به آرمان‌های خود به‌کار بسته است. جمال میرصادقی در کتاب «ادبیات داستانی» ویژگی‌های عمده قصّه‌ها را این‌گونه برشمرده: خرق‌عادت، پیرنگ ضعیف، مطلق‌گرایی، کلی‌گرایی و نمونه شخصیت‌های کلی، ایستایی، همسانی قهرمان‌ها در سخن گفتن، نقش سرنوشت، شگفت‌آوری، استقلال‌یافتگی حوادث [اپیزودی]، کهنگی (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۸۶-۷۲). افزون بر این موارد، فرضی بودن زمان و مکان و نیز حوادث خیالی و شگفت‌انگیز را به‌عنوان ویژگی‌های عمومی قصّه معرفی کرده‌اند (صدیقی، ۱۳۷۷: ۸). در این میان، آنچه در افسانه‌های سحرآمیز نمود روشن‌تر یافته، موارد زیر است:

تحریف واقعیت با اتکا به خیال‌پردازی‌های اغراق‌آمیز، ایجاد مشکلات پی‌درپی برای قهرمان، ارتباط تخیل و آرزو (جعفری‌قنواتی، ۱۳۹۴: ۲۱۷-۲۱۵).

ریشه‌های یکسان قصّه‌ها در ایران و هند، پیوندی نزدیک با یکسانی ریشه‌های اساطیری این دو قوم دارد. این دادوستد داستانی در روزگار صفوی فزونی یافت و «بعضی از داستان‌ها هم اگرچه اصل هندی دارند، به انشای ایرانیانی که در هند می‌زیسته‌اند، به پارسی درآمده‌اند. اما محل اصلی تجمع این داستان‌های خرد و کلان بیشتر سرزمین هند بود تا ایران‌زمین» (صفا، ۱۳۶۹: ۱۵۰۷/۵). دورهٔ صفوی را عصر انحطاط نثر فارسی دانسته‌اند. ذبیح‌الله صفا معتقد است در این بازهٔ زمانی، داستان‌نویسی بیش‌تر از سدهٔ نهم در هند رواج داشته و در این راه تشویق‌های پادشاهان و فرمانروایان هند و دکن مایهٔ اصلی پیشرفت بود. همین قصّه‌هاست که «موجب غنای کتابخانه‌هایی مانند کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا و کتابخانهٔ دیوان هند و تا حدّی کتابخانه ملی پاریس گردیده است» (همان). شمار قصّه‌های عاشقانه فارسی که در سرزمین هند و متاثر از حال و هوای فرهنگی این دیار ساخته و پرداخته شده، فراوان است. برخی پژوهندگان (رستمی و محمودی، ۱۳۹۸: ۴۷) تعدادی از این قصّه‌ها را برشمرده‌اند که در آن میان، جای قصّهٔ مورد پژوهش خالی است. با عنایت به نگارش قصّهٔ مورد مطالعه در شبه‌قاره، موقعیت زبان و ادب فارسی هم‌زمان با دورهٔ صفوی در این سرزمین شناخته می‌شود و به‌جهت دربرداشتن شواهدی از فرهنگ عامه هند و مقایسه آن با ایران، حتّی در مطالعات جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی مفید فایده خواهد بود.

سبک‌شناسی به بیان ساده، تحلیل معانی و بیان به‌منظور کشف ابعاد زیبایی یک متن در راستای نمایاندن ضعف یا قدرت و تبیین ارزش هنری آن است (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۱). آن‌گونه که صاحب‌نظران حوزه سبک‌شناسی معتقدند در بررسی‌های سبک‌شناسانه، متون نثر در قیاس با متون نظم اهمیّت و ارزش بیشتری دارند. زیرا تحولات زبانی (واجی، آوایی، دستوری، نحوی) هر دوره، ابتدا در نثر آشکار می‌شود و بروز و ظهور می‌یابد. «در زبان فارسی هم مانند بیشتر زبان‌های دیگر، شاعر همیشه زبانی کهنه‌تر را اختیار می‌کند و به کار می‌برد. به عبارت دیگر، شعر بیش از نثر تابع سنت است» (ناتل‌خانلری، ۱۳۶۵: ۳۸۴/۱).

پیشینه پژوهش

جست‌وجوها پیرامون پیشینه پژوهش نشان می‌دهد این قصّه و نیز خالق آن در میان داستان‌های عاشقانه گمنام است. بررسی کتاب‌های تاریخ ادبیات و تذکره‌ها در باب آشنایی با این داستان و نیز نویسندهٔ آن، مطلب چشم‌گیری به دست نمی‌دهد. هرمان اته (۲۵۳۶: ۲۲۰) در «تاریخ ادبیات فارسی»، در شمار قصّه‌های عاشقانه، با ذکر این مطلب که این قصّه در فهرست ایندیاآفیس آمده، از آن به یادکرد نام اکتفا کرده است. صدیقی (۱۳۷۷: ۱۲۶) در کتاب «داستان‌سرایی در شبه قاره»، ضمن بیان خلاصه‌ای از قصّهٔ مدهمالت، شاخصه‌ها و ویژگی‌های کلی آن را بررسی نموده است. در «فرهنگ داستان‌های عاشقانه در ادب فارسی» نامی از این قصّه عاشقانه دیده نمی‌شود.

نظر اصحاب تواریخ ادبیات پیرامون سرچشمه پیدایی این قصّه یکسان و استوار نیست. ذبیح‌الله صفا (۱۳۶۹: ۱۵۴۳/۵) در «تاریخ ادبیات در ایران» قصّهٔ مدهمالت را به گمان، مأخوذ از قصهٔ منظوم «هنگامهٔ عشق» تألیف رای‌آنندرام دانسته است. همو حدس دیگری در این باره دارد و می‌گوید: «شاید از قصّهٔ منوهر و مدهمالت -که روایتی است فارسی مأخوذ از یک منظومه هندی سروده شیخ منجهن به سال ۱۰۵۹- اقتباس شده باشد» (همان: ۱۵۴۴/۵). وی در جایی دیگر به معرفی منظومه‌های درپیوسته با این قصّه پرداخته است (ر.ک: همان: ۶۰۱/۵-۶۰۰). حسن ذوالفقاری (۱۳۹۴: ۸۰۲) در «یک‌صد منظومهٔ عاشقانه فارسی» و نیز منزوی (۱۳۷۴: ۱۰۸۱) در «فهرست‌واره نسخه‌های کتاب‌های فارسی» از نُسخ پراکنده منظوم این قصّه یاد کرده و مشهورترین این منظومه‌ها را بدین‌گونه معرفی کرده‌اند: «مهر و ماه» از عاقل خان رازی، «حسن و عشق» از شیخ حسامی، «گلشن معانی» از سید احمد کالپوی، «پری‌پیکر» از ساعی.

تا آن‌جا که بررسی نگارندگان به کمک منابع مکتوب موجود یاری داد، تاکنون پژوهش مستقلی پیرامون این قصّه منتشر نشده و نوشتار پیش‌رو نخستین گام به‌شمار می‌رود. با وجود این، برخی پژوهش‌ها نسبتاً هم‌سو و هم‌راستا با پژوهش حاضر وجود دارد که پیش از این موضوع تحقیقِ برخی پژوهندگان واقع شده که مهم‌ترین آن به این شرح است:

رستمی و محمودی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای تحت عنوان معرفی منظومهٔ «منوهر و دمالت» اثر ظهیر کرمانی، به معرفی نسخ منظوم این منظومهٔ ناشناخته، اهمیّت آن و روشن ساختن ارزش ادبی این اثر پرداخته‌اند. آخرین روایت منظوم از قصّهٔ مذکور که از نظر محتوای قصّه و اشتمال بر اپیزودهای داستانی تا حدّی به صورت منثورِ قصّهٔ ما نزدیک است، متعلق به شاعری به نام ظهیر کرمانی است. وی منظومهٔ خود را منوهر و دمالت (مجمع‌البحرین) می‌نامد. نسخ متعدّدی از این اثر در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی و کتابخانهٔ مجلس موجود است (رستمی و محمودی، ۱۳۹۸: ۵۶).

روش و هدف پژوهش

«سبک‌شناسی رهیافتی نقادانه است که از یافته‌های علوم مختلف ادبی و زبانی بهره می‌گیرد» (بَری، ۱۳۹۰: ۹۱) و سعی در روشن ساختن سطح فکری متن دارد. سبک‌شناسی می‌کوشد از تحلیل کوچک‌ترین واحدهای زبانی شروع کند و به لایه‌های کلان برسد. در این جستار تلاش شده تا به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر تک‌نسخه موجود از قصّهٔ عامیانهٔ مدهمالت، در آغاز خصوصیات سبکی و نگارشی و نیز ویژگی‌های برجسته بلاغی نثر قصّه شناسایی شود. در ادامه به کمک منابع کتابخانه‌ای و پژوهش‌های هم‌راستا کوشش شده تا ظرافت‌ها و نکات تازه ادبی، بلاغی و شگردهای نوآیین دستوری نثر قصّه تبیین و تحلیل شود.

آشنایی اجمالی با قصه مدهمالت

نسخهٔ یگانه «قصّهٔ مَدهُمالت» ذیل شماره ۸۰۳ در مجموعهٔ نسخ خطی ایندیاآفیس لندن نگهداری می‌شود (ر.ک: صفا، ۱۳۶۹: ۱۵۳۷/۳). اگر سرایش منظومه «مهر و ماه» (صورت منظوم همین قصّه) به خامهٔ عاقل‌خان رازی، آن‌گونه که صفا در تاریخ ادبیات (۱۳۶۹: ۱۵۳۷/۵) و نیز در توضیحات کاتالوگ نسخه‌های خطی ایندیا آفیس (Ethe, 1903: 52) آمده، به سال ۱۰۶۵ هجری بوده باشد، به یقین می‌توان گفت قصّهٔ مورد بحث مربوط به نیمهٔ دوم قرن یازدهم است. زیرا که زمان نگارش نسخهٔ مذکور، به قرینه‌ای درون‌متنی کهن‌تر از آغاز سده دوازدهم هجری است. بر بنیاد آنچه جلال متینی (۱۳۴۷: ۱۵۲)، در مورد نسخه‌های قرن دوازدهم گفته، در تمامی نسخه‌های این قرن، سه حرف

«پ»، «چ»، «ژ» با سه‌نقطه نوشته شده است؛ حال آنکه در نسخه مورد نظر چنین نیست. پیشتر گفته شد که خطّ نسخه، شکسته است و این نوع خطّ از نیمهٔ اول قرن یازدهم برای نوشتن متون به‌کار می‌رفت (غلامرضایی، ۱۳۸۲: ۱۵).

متأسفانه دسترسی به اصل نسخه ممکن نشد. به منظور بازخوانی نسخه به ناچار از نسخه عکسی آن (میکروفیلم کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران) استفاده شده است. از آنجا که میکروفیلم نسخه مذکور تنها حاوی متن قصّه بوده و کمترین توضیح و افزوده‌ای را شامل نمی‌شود، هیچ مطلب تازه‌ای جز آنچه در راهنمای نُسخ خطی ایندیا آفیس آمده، نمی‌توانیم بر آن بیفزاییم. بنابراین درباره مشخصات ظاهری نسخه نیز از قبیل جنس و مشخصات جلد، نوع کاغذ و .... سکوت می‌کنیم. نسخه عکسی موجود دارای ۳۰ برگ و در مجموع ۶۰ صفحه است. در هر برگ دقیقا ۱۷ سطر گنجانده شده و فاصله میان دو سطر، چیزی در حدود ۱۱ میلی‌متر است. خط نسخه، نسخ شکسته و نسبتاً دیریاب است. آغاز نسخه و نیز اثنای آن افتادگی ندارد. نسخه با عبارت: «جواهر زواهر محمدت و لآلی لوالی منقبت نثار مر جناب تقدس‌اسما ...» آغاز و با عبارت: «... سرانجام امورات مقید شدند ختم‌الله بخیر» پایان می‌یابد.

گزیده قصّه مدهمالت

قصّهٔ مَدهُمالت با سرگذشت پادشاهی آغاز می‌شود که تنها رنج زندگی‌اش، نبود فرزندی است که میراث‌دار نام و نشانش باشد. راجه سورجهان در حسرت فرزند پسر، دست در دامان زاهدان و برهمنان می‌آویزد تا سرانجام آرزویش برآورده می‌شود. منجمان درمی‌یابند که این فرزند «در سنین ۱۵ سالگی به عشق مه‌جبینی نرد خبرت و فراست خواهد باخت» (مدهمالت، بی‌تا: ۵). «منوهر» هنوز خردسال است که سرآمد اقران خود شده و چون به نوجوانی و برنایی می‌رسد، «در اندک فرصت عدیم‌المثال و بی‌همتای» (۶) [(۱)] می‌گردد و در هر هنر و حکمت ارسطوی زمان می‌شود. تا بدانجا که راجه تدبیر مملکت به کف او می‌سپارد. اما «از آنجا که تیر قضا را سپر نیست» (۷) به تیر محبت کمان‌ابرویی گرفتار می‌شود. پریان عشق‌افروز به جمال منوهر رشک می‌ورزند و

مصلحت آن می‌دانند که این آفتاب جهان‌تاب را قرین ماه‌رخسار «مدهمالت»، شاه‌دخت شهر مهارس، سازند. آن دو، شبی را به عشرت و کامکاری می‌گذرانند و باز در خواب‌اند که پریان پس از جابه‌جایی انگشتر، آنها را به داغ فراق مبتلا می‌سازند. منوهر «جان شیرین به تلاش آن گوهر یکتایی بحر محبوبی» (۱۹) می‌سپارد؛ در لباس جوگیان راه مهارس را پیش می‌گیرد. سپس در گذر از دریایی خروشنده، تمامی یاران و زاد سفر را طعمهٔ امواج می‌سازد و خود جان به پناهگاه سرزمینی ناشناس می‌رساند که «از بهایم و وحوش معمور است و گذر مردم در آنجا نیست» (۲۴). پس از گذر از بیابانی ناپیدا به باغی پاکیزه‌منظر می‌رسد که در آن پری‌وشی گرفتار دیو بدکردار شده است.

پیمان، رفیق شفیق و یار جانی مدهمالت، به مدد رشادت منوهر، دیو را کشته و به همراه قهرمان عاشق به خانهٔ خود بازمی‌گردد. منوهر به وساطت پیمان در نزهت‌گاه امن، شبی خلوتی دلخواسته با مدهمالت حاصل می‌کند و بامداد فردا به پادافره این گناه، با افسون مام مدهمالت -که از طایفهٔ پریان است- به سرزمینی دوردست تبعید می‌شود. در این سو اما مدهمالت نیز چون ترک مستوری کرده، به جادوی مادر خویش به پرنده‌ای مبدل می‌شود و «لیل و نهار به تمنای لقای» (۴۴) عاشق خود پر می‌زند تا سرانجام تاراچند را می‌بیند و با او دمساز می‌شود. تاراچند با شنیدن قصّهٔ پرغصه مدهمالت بر آن می‌شود تا «آغاز مواصلت و پایان نوبت مفارقت آن دو را رقم زند» (۴۵). پرنده را برداشته رهسپار مهارس می‌شود. راجه مهارس پس از آگاهی از سرنوشت فرزند خویش، شادمان شده به پیوند آن دو دلداده رضا داده و اخترشناسان پس از تعیین ساعات سعد «آن هر دو صدر نشین ابهت» (۵۰) را به رشته یگانگی پیوند زدند.

تاراچند[۲] -که گرفتار جادوی نگاه پیمان شده- با میانجی‌گری آن دو دلدادهٔ پیشین، از چشمه وصل می‌نوشد «و آن هر دو نازنینان کشور حُسن و ملاحت» (۵۷) به سرای یگانگی می‌رسند. سپس منوهر در آرزوی دیدار والدین کسب رخصت نموده به همراه مدهمالت و پیمان و تاراچند کوله‌بار سفر برمی‌بندد. تاراچند به دیار خود بازمی‌گردد و منوهر نیز به همراه مدهمالت «دیده بی‌بصارت والدین را نورآگین» (۶۰) می‌سازد و سرانجام زمام حکمرانی عادلانه را در دست می‌گیرد.

بحث نظری

سبک و سیاق نگارش این نسخه گویای آن است که کاتب تا حدودی اهل فضل و دانش بوده است. کسی که در دوران نقاهت به نگارش کتاب دست می‌برد، نباید از دانش‌های روزگار خود بی‌بهره باشد. طرح پیشینی قصّه -آنگونه که کاتب در آغاز قصّه آشکارا آورده- قصّهٔ منظومی با همین نام بوده است. «...مدت چهار ماه گرفتار امراض جسمانی بود، دایم‌الاوقات اشتغال [به] اکثر کتب قصایص می‌نمود. روزی به خاطر راه یافت که قصّهٔ مدهمالت -که به ترکیب نظم منظوم است- را به میزان نثر درآورده به طرز یادگار در عرصهٔ روزگار گذارد» (۲). بنابراین کاتب در زمان فراغت از اشتغال روزمره، فرصتی یافته تا مشهورترین روایت از میان منظومه‌های (کتبی و شفاهی) کهن این داستان را برگزیند و به رشته نثر درکشد.

این قصّه همانند بسیاری قصّه‌ها شامل حوادث خارق‌العاده و گاه افسانه‌ای است. پایان‌بندی قصّه‌های عاشقانه بر دو گونه «شادی‌نامه» و «غم‌نامه» است (ر.ک: پیری و وحیدیان‌کامیار، ۱۳۹۱: ۱۴). این قصّه دارای پایان‌بندی دلخواه و شادی‌بخش است که به پیروزی قهرمان یا در حقیقت پیروزی خیر بر شر می‌انجامد و بدین‌سان این آرزوی تحقق‌نایافته بشر در همیشه تاریخ، در اقلیم قصّه می‌شکفد.

ویژگی‌های نوشتاری و رسم‌الخطی نسخه

پژوهندگان پیرامون رعایت امانت در رسم‌الخط نسخه به اجماعی نسبتاً پایدار دست یافته‌اند. خلاصه کلام اینکه اگر ماهیت آن متن، ادبی‌بودنِ خط و الفاظ آن است، باید رسم‌الخط نسخه را مراعات کرد. البته به استناد آنچه صاحب‌نظران این رشته می‌گویند، این ویژگی فقط شامل متون فارسی پیش از قرن نهم است. و اگر ماهیت متن، ادبیات مفاهیم است؛ نه خط و الفاظ، تقید به رسم‌الخط اصلاً لازم نیست. بلکه موجب ثقیل شدن بیشتر محتوا شده و ثمره متن و تاثیرش در جذب مخاطب خود را از دست می‌دهد (اصغری‌هاشمی، ۱۳۸۸: ۲۳۵).

نسخهٔ قصّه مدهمالت فاقد علائم نگارشی و هرگونه نشانه سجاوندی است. این امر گاهی خوانش متن را با مشکل و دست‌انداز روبه‌رو می‌سازد. تنها در موارد بسیار معدودی تنوین آمده است. تعیین حد و مرز جملات، تشخیص نقش واژگان در ساختار

نحوی جمله، خوانش واژگان، ... در شمار بارزترین مشکلات و چالش‌هایی است که نبود نشانه‌های سجاوندی سبب‌ساز آن است.

شکل نوشتاری حروف چهارگانه فارسی در نسخه مذکور عموماً بدین‌گونه است:

- حرف «گ» پیوسته به شکل «ک» آمده است: یادکار (۲)، کلکون (۸)، کلدسته (۱۸)، بانک (۳۴)، تیزکام (۳۵)، رنکین (۴۱)، سرکردان (۵۶).

- حرف «چ» غالباً به شکل «ج» ضبط شده است: برجیدند (۵)، باغجه (۷)، کوجه (۸)، جاک (۱۵)، جنگ (۲۰)، غنجه (۳۱).

- حرف «پ» در مواردی معدود به شکل «ب» ضبط شده است: سبهر (۵)، بیشین (۷)، بوست (۱۱)، بیوند (۲۲)

-حرف« ژ» پیوسته به شکل «ز» آمده است: نزاد (۱۰)، مزده (۳۹).

- حرف «د» در یک مورد به شکل «ذ» تصحیف شده است: کنبذ (۷).

- واژگان مختوم به «ی»

حرف یاء در تمامی واژگان مختوم به یاء، مانند یای عربی و به‌صورت «ـیِ» ضبط شده است:

دختریِ ، فرزندیِ (۳)، مکانیِ ، پریوشیِ، بیانیِ (۲۵)، زندگانیِ (۲۶)، ملاقیِ (۲۹)

- اشباع مصوت [o] به صامت «و»: خورسندی (۸)، خورمی (۱۲)، دوچار (۲۲).

در بعضی موارد «ت» به صورت «ۀ» آورده شده است: جماعۀ [جماعت] (۶۰).

آوردن ب و پ به‌جای یکدیگر: پی‌حجاب [بی‌حجاب] (۴۹).

پیوسته‌نویسی

یکی از وجوه کهنگی رسم‌الخط نُسخ‌خطی، فراوانی پیوستگی واژگان است. اتصال دو سه کلمه که هر یک از آنها برای خود استقلال دارد، از موارد دشوار شدن متن‌خوانی است. حتی می‌توان گفت که زیبایی را در سطور خلل‌پذیر می‌کند (افشار، ۱۳۸۴: ۱۸۶). مبنای ما در این نوشتار، رسم‌الخط کنونی فرهنگستان زبان و ادب فارسی است و بر این اساس تقسیم‌بندی‌ها را انجام می‌دهیم. گفتنی است اصولا نثر هندی برای ما ایرانیان - که با نثر معیار امروز انس یافته‌ایم- آکنده از تعبیرات بدیع و گاه دشواریاب است.

- پیوسته‌نویسی واژگان: ایشانهم (۱۳)، هرنوعیکه (۱۹)، اینعاجزه (۲۰)، یکبیک (۲۹)، همانوقت (۳۱)، جمعداشته (۳۲)، آنصدرنشین (۳۶)، درینصورت (۳۹)، آنسمت (۵۰)، بهیچصورت (۵۹)، اینخبر (۶۰).

- پیوستگی «بـ» به مابعد خود: بطریقی (۱)، بدرگاه، بمشاهده (۳)، باندرون (۲۵)، بمقابله‌اش (۲۷)، بخدمتکاری (۳۶)، بدستخط (۵۱).

گسسته‌نویسی

- واژگان گسسته: آرام گاه (۸)، دی شب (۲۱)، اندوه‌گین (۳۳)، غم ناک (۳۷)، جوی بار (۳۸)، سیم بر (۵۱)

- جدانویسی «نـ» نهی و نفی و به التزام آغاز افعال:

نه شنیده (۵)، نه بینم (۱۷)، نه پسندیده (۱۶)، نه بینم (۱۷)، به نشست (۳۲)

- گاهی گسسته‌نویسی غیرمعمول به چشم می‌خورد: بی‌حجاب آنه (۴۹)، شادی آنه (۵۱).

اشتباه املایی

غلط املایی در نسخهٔ خطی، یک ویژگی عام و فراگیر است. شاید موارد معدودی از این اشتباه‌ها، ویژگی سبکی دوره کتابت بوده باشد، اما بیشتر ناشی از عجلهٔ کاتب در نگارش، ضعف سواد و ناآگاهی از اصول صحیح نگارش است. همچنین می‌توان گفت که «نقال که به منزله کاتب این قصّه‌هاست، اغلب افرادی کم‌سواد و دارای اطلاعاتی بسیار معمولی و متعارف و حتّی پایین‌تر از حد متعارف بود، از این روی اغلب نسخ داستان‌های عامیانه مملو از غلط‌های املایی، انشایی، دستوری و تحریف‌هاست و در میان آنها به ندرت می‌توان به سخنی برخورد که از غلط‌های گوناگون پیراسته باشد» (محجوب، ۱۳۴۲: ۱۰۴).

صفحه	شکل نسخه	شکل درست	صفحه	شکل نسخه	شکل درست
۹	طبعه‌و لحقه	تبعه و لحقه	۱۴	ذال	زال
۲۳	کسرت	کثرت	۲۴	سعب	صعب
۲۹	گذارش	گزارش	۳۹	مرحم	مرهم
۴۳	عطاب	عتاب	۴۵	الطفات	التفات
۵۱	ازن	اذن			

سبک‌شناسی قصّه مدهمالت

یکی از ابزارهای شناخت آثار ادبی، سبک‌شناسی است. سبک‌شناسی به بیان ساده، تحلیل معانی و بیان به منظور کشف ابعاد زیبایی یک متن در راستای نمایاندن ضعف یا قدرت و تبیین ارزش هنری آن است. اگر دیدگاه خاص هنرمند به جهان درون و بیرون و شیوهٔ خاص او را سبک او بنامیم (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵)، پس هر اثر مکتوبی در هر سطح دارای سبک مختص به خود است. در پژوهش حاضر بررسی سبکی به سه بخش تقسیم شده‌است: ۱) ویژگی‌های زبانی ۲) ویژگی‌های ادبی ۳) بررسی بینش و ادراک نویسنده در قالب ویژگی‌های فکری.

ویژگی‌های زبانی

شمار فراوانی از ویژگی‌های زبانی نثر دوره صفوی -که توسط برخی پژوهندگان (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۱۷) گرد آمده- در نثر نسخه دیده می‌شود و از آن زمره است مواردی مانند: استفاده از لغات و ترکیبات عربی، کاربرد وجه وصفی و مصدری افعال، کاربرد صفت نسبی با بسامد بالا، کاربرد ترکیبات غلط از جمع بین دو کلمه فارسی و عربی، کاربرد صفات مرکب با بسامد بالا، مطابقت بین موصوف و صفت به پیروی از نحو عربی.

سطح واژگانی

بخش عمده‌ای از ماهیت یک سبک را نوع گزینش واژه‌ها می‌سازد. اهل فن در مسائل زبان‌شناسی و دستور زبان بر این باورند که تقویت بنیهٔ زبان از طریق واژه‌سازی است. فتوحی (۱۳۹۱: ۲۴۹) معتقد است: «واژه‌ها ایستا و منجمد نیستند بلکه جاندار و پویا هستند؛ تاریخ و زندگی‌نامه دارند؛ حتی شخصیت و شناسنامه و بار عاطفی و فرهنگی دارند. برخی ثابت و انعطاف‌ناپذیرند و برخی در اثر فشار بافت‌های مختلف تغییر شکل و معنا می‌دهند و جدال و انگیزشی مداوم برای تخیل نویسنده ایجاد می‌کنند».

واژگان مترادف: خوشی و خرسندی (۸)، عهد و پیمان (۱۳)، شادان و فرحان (۲۴)، حزین و اندوهگین (۳۳)، بهجت و شادمانی (۳۶)، ناله و فغان (۳۷)، طوع و رغبت (۴۱)، نادم و پشیمان (۴۳)، جزع و فزع (۶۰).

واژگان گویشی و محلی

وجود واژگان گویشی که در بطن خود رنگ و بوی اقلیم و منطقه‌ای خاص را دارد، دلالت بر زادبوم و یا جغرافیای فرهنگی است که نویسنده در آن رشد و نمو یافته است.

برای نمونه بسامد واژگان گویش بلخی در مثنوی مولانا چشمگیر است. در نسخه مورد بحث نیز واژگان یا ترکیب‌هایی به چشم می‌آید که آشکارا با حوزه جغرافیایی شرق ایران بزرگ درپیوسته است. موارد زیر از این گروه است:

جوگی [مرتاض] (۳)، کهلونه [اسباب بازی] (۵)، پلنگ [تخت‌خواب] (۸)، رای [راجه، شاهزاده] (۹)، جهاز [کشتی] (۲۴)، دو گَهری [مدت زمانی] (۲۷)، کوت [قلعه، حصار] (۲۸)، جهروکه [دریچه، غرفه] (۳۸)، پِرکار [تکه کوچک] (۳۳)، تیار [آماده] (۳۹)، وتیره [شیوه، روش] (۵۶).

کاربست واژگان کهن و متروک ادب فارسی در نسخه چندان فراوان نیست و از موارد انگشت‌شمار مانند اورنگ (۲)، سرادقات (۳)، دستار (۲۲)، زهی و خهی (۲۵)، واژون (۴۷)، دستوران (۴۸) فراتر نرفته است.

ترکیب‌های ادبی بدیع

از مهم‌ترین شگردهای زبان در این قصّه ترکیب‌های متنوع، تازه و بدیع است. نویسنده در راستای برجسته‌سازی متن با پیوند زدن الفاظ به یکدیگر و ساخت ترکیب‌های هنری نوبنیاد، معانی تازه و متفاوتی ابداع می‌کند. این موضوع علاوه بر زیبایی و فرم هنری خاصی که به اثر بخشیده، نشان‌دهنده تبحر و تخیل قوی نویسنده قصّه نیز است. از بارزترین این شگردها، کاربرد ترکیب‌های وصفی بر بنیاد صفت ترکیبی است. این ویژگی سبب پیدایی نوعی تازگی تصویر و معنا در متن شده است. صفا در تاریخ ادبیات (۱۳۶۹: ۴۳۶/۵-۴۳۴) از ترکیب‌های وصفی و اضافی عربی و یا آمیخته از تازی و پارسی نقل کرده که با همین شیوه ساخته شده و آن را به عنوان ویژگی سبکی نثر این دوره برشمرده است. موارد زیر را بنگرید:

میمنت‌جاوید، بهجت‌اثر (۳)، فرخنده‌اشارت (۴)، بیدآسا (۵)، صباکردار (۲۳)، بهجت‌پیرا، عشرت‌آرا، گام‌سنج (۲۵)، روان‌آسا (۲۷)، عاقبت‌ذلیل (۳۴)، شجاعت‌پیکر (۳۷)، سبدآسا (۴۰)، شوریده‌کردار، شیداصفت (۴۹)، شادیانه (۵۱).

تغییر بافت معنایی واژگان

برخی واژگان در معنای غیرقاموسی خود ظاهر شده‌اند و از این حیث هم دریافت مفهوم و هم دسترسی به معنای دقیق واژه دیریاب شده است.

- کلمه «گاهی» به معنای «هرگز»: مدت یک سال گشت که از مادر و پدر مفارقت

پذیرفته و گاهی روی آدم ندیده بود (۲۹).

- کلمه «درد» به معنای «مهر و محبت»: چون درد مادری بـه دل فرزنـد مـؤثر باشـد (۲۲).

- کلمه «تفاوت » به معنی «جدا»: شب و روز همه در خـواب و بیـداری رفیـق شـفیق می‌کرد و یک لحظه از خود تفاوت نمی‌ساخت (۴۵).

واژگان عربی

در حوزه واژگانی به استفاده از لغات عربی توجه ویژه‌ای داشته است. تا جایی که گـاه واژه‌های فارسی مانند «شهر» به سیاق لغات عربی، بـه شـکل «اشـهار» (۲۰) جمـع بسـته شده است. اما لغات زیر صرفا عربی است:

لامعدود (۱)، عدیم‌المثال (۳)، حسـب‌الارشـاد (۴)، دره‌التـاج (۵)، ذوی‌الاقتـدار (۶)، قره‌العین (۲۰)، ثمرالحیـات (۳۳)، دارالابـوار (۳۴)، نامسـموع (۳۸)، ازهـار (۴۴)، سـراج (۴۶)، بادی‌النظر (۴۹)، آخرالامر (۵۱).

وجود بعضی از این واژه‌ها و عبارات مذهبی علاوه بر نفوذ زبـان عربـی نشـان‌دهنـده مذهب نویسنده است و همچنین گویای این واقعیت که در جامعه زمـان نویسـنده، ایـن نگرش دینی پذیرفته و مقبول بوده است.

علی‌آله و اصحابه وکلّهم اجمعین (۱)، جلّ‌شأنه (۴)، حق جلّ‌علی (۶)، رضینا بقضـائه (۲۳)، بسم‌الله (۳۳)، بمنه‌الله (۳۳)، کن‌فیکون (۳۳)، اِن‌شاءالله (۳۶)، ختم‌الله بخیر (۶۰).

سطح نحوی

نحو عبارت است از بررسی قواعد حاکم بر شیوهٔ ترکیب واژه‌هـا و شـکل قـرارگـرفتن جمله‌ها در یک زبان. در این کاربرد نحو در برابر صرف (تک‌واژشناسی یا دانش شـناخت واژه) قرار دارد. نحو در تعریفی دیگر عبارت است از بررسی روابط میان عناصر سـاختمان جمله و قواعد حاکم بر توالی و نظـم جمـلات (فتـوحی، ۱۳۹۱: ۲۶۹). برخـی ویژگـی‌هـای سبکی، ساخت‌واژه‌ها، عبارات و اصطلاحات و به طـورکلی قواعـد صـرفی و نحـوی زبـان نسخه، خواننده را مجـاب مـی‌سـازد کـه مـتن، برخاسـته از زبـان و اندیشـهٔ باشـندگان سرزمین‌های شرق ایران است. نوع هنجارگریزی‌های آمده در متن، مشابه متـونی اسـت که در شبه‌قارهٔ هند نگارش یافته است. در ادامه به بررسی برخی از ویژگی‌های برجسـته دستوری نسخه می‌پردازیم.

- ساخت قید یا صفت مرکب به وسیله تکرار

تکرار یک اسم یا صفت بدون حرف پیوند، قید می‌سازد. مؤلف در بیشتر موارد برای تأکید جمله و تأثیر فراوان بر خواننده این ترکیب‌سازی قیدی را انجام می‌دهد. استفاده از این قیدها در متن موسیقی خاصی به نثر او بخشیده است.

آنها نیز از استماع این معنی جهان‌جهان ابتهاج و عالم‌عالم انبساط به کام برده به دستوران حضرت مامور فرمودند (۵۰).

رفته‌رفته (۲۵)، فردفرد (۲۸)، زارزار (۳۹)، چمن‌چمن (۴۸)، دامن‌دامن، بسیاربسیار (۵۰)، آمدآمد (۵۱)، افسوس افسوس (۵۳).

- ترکیب وصفی مقلوب

بر طبق قواعد معمول دستور زبان، صفت پس از موصوف قرار می‌گیرد. گاهی به خاطر شیوایی سخن و یا دلایل دیگر، صفت بر موصوف مقدم می‌آید. این نوع ترکیب را ترکیب وصفی مقلوب می‌نامند.

نورافروزسرای (۳)، نیلگون‌آسمان، عجایب‌مکان (۱۰)، قوی‌امید (۱۲)، بهارافروز باغی (۲۷)، رخشان‌مهر (۳۰)، زیباجانور (۴۴).

- مطابقت صفت و موصوف به شیوه زبان عربی

این تطابق برگرفته از شیوه عربی است که مرحوم بهار در سبک‌شناسی (۱۳۹۱: ۲۵۵/۳) آن را در شمار نشانه‌های انحطاط نثر پارسی این دوره [عصرصفوی] آورده است.

هر دو سوداگران (۱۴)، خادمان رازداران (۱۷)، کنیزان ماه طلعتان (۲۷) چند پریان (۳۰).

- کاربرد حروف اضافه

حروف اضافه در نسخه‌های این پژوهش گاه در اسلوبی ناآشنا و بیگانه با آن‌چه در فارسی امروزی استفاده می‌کنیم، آمده است. ممکن است در بافت معنایی نسخه این حروف غریب و یا زائد نبوده و این امر ناشی از تفاوت کاربست حرف اضافه در فارسی امروزی و متن قصّه بوده باشد. ناگفته نماند که در گویش‌های خراسانی، فارسی افغانی و فارسی تاجیکی این کاربرد حروف اضافه هم‌چنان فعال است. موارد زیر نمونه کاربست حرف اضافه در اسلوب خاص را نشان می‌دهد.

از [با] من مشروحاً بگو (۲۹).

این پلید هرگز از [با] تیر و تفک کشته نمی‌شود (۳۳).
گفت که من محبت و آشنایی از [با] کسی نداریم (۳۸).

-کاربرد انواع «را»

انواع «را» به کار رفته در متن، «را» مفعولی است و «را» به شیوه متون تاریخی و کهن کم‌کاربرد است.

عقب امور بدین تشویش آن نوباوه را حدقه بخفت [فک اضافه] (۱۴).
اینک او را به سحر هاروتی زهره‌وار به چنگ بیارم [مفعول] (۲۰).
قضا را زنبوران سیه‌مست از کمین‌گاه برجسته [قید] (۲۸).
پیمان گفت که ای کنور من تو را نگفته بودم [حرف اضافه] (۳۳).

- کاربرد «معه» به جای «با»

حقیقت سرگذشت خود را مشروحا به قید قلم آورده معه قاصد تیزگام روانه ساخت (۳۵).

و همچنین در برگه‌های شمارهٔ (۲۳، ۴۵، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۷، ۵۹) آمده است.

- جمع بستن ضمایر شخصی و مشترک

گاهی ضمایر شخصی در نسخه جمع بسته شده است. دیرینگی این قبیل استعمال در میان هندیان فارسی‌زبان، دست‌کم تا قرن هفتم و مشخصاً رسالهٔ عشقیه تالیف قاضی حمیدالدین ناگوری (ر.ک: صادقی و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۰۲) قابل اثبات است. «امروزه در کشور افغانستان جمع این ضمایر رایج است و بیشتر با نشانه «ان»، به گونه «مایان» و «شمایان» به کار می‌برند» (بهار، ۱۳۹۱: ۷۷/۲). در نسخه نیز ضمیر «ما» در چند مورد به‌صورت «مایان» آمده است:

و وبال این معنی به گردن مایان خواهد بود (۱۵).
پریان چون پلنگ منوهر به مقام رسانیده به طرف مکان خودها مراجعت نمودند (۱۸).
گفتند که مایان پس و پیش و چپ و راست هاله زده به خانه رسانیم (۲۸).

افزون بر ضمایر شخصی، ضمایر مشترک نیز در این قصّه جمع بسته شده است:

این ویژگی در برگه‌های شماره (۱۰، ۱۶، ۲۸، ۵۰، ۶۰) نیز آمده است.

- آوردن دو صفت مبهم در کنار هم

آخر هرهمه به خاطر خودها تجویز کردند که در شهر مهارس، رای‌بگرم نام، راجـه‌ای است (۹).

این ویژگی در برگه‌های شماره (۴، ۲۸، ۴۴، ۴۶، ۴۸، ۵۷) نیز آمده است.

- آوردن موصوف جمع با صفت مبهم

هر امصار (۵)، هر عرایس (۴۱)، هر جوانب (۵۵).

- های غیرملفوظ

این ویژگی منحصر به رسم‌الخط قصّهٔ مدهمالت نیست و در قصّه‌های هنـدی مشـابه، از جمله قصّهٔ حُسن‌آرا و قصّهٔ فیروزشاه بدخشانی نیز به چشم می‌خورد. منظور از «هـای غیرملفوظ»، هجای پایانی واژگانی مانند خانه و لانه است که در زبـان فارسـی بـه شـکل «ـه» ظاهر می‌شود. اما به هنگام آوانگاری و از منظر زبان‌شناسی، به صورت کسره نوشـته شده و یک مصـوّت کوتـاه محسـوب مـی‌شـود. بررسـی قصّـه مـذکور نشـان داد «هـای غیرملفوظ» گاه نوشته نشده است. نمونه‌های زیر را بنگرید:

«عقدِگشای »[عقده گشای] (۱۸)، «نامِجات» [نامـه جـات] (۴۹)، «طـره عُقـدِ» [طـره عقده] (۵۱)، «تنبورِبازان »[تنبوره بازان] (۵۲).

عکس این مطلب نیز در نسخه دیده می‌شود؛ کسره میانجی گاه به صورت «ـه» و گاه به صورت «ی» ظاهر می‌شود که در صورت اخیر، با لهجه اصفهانی همانندی یافته است:

«مندرجه» [مندرجِ]، «شبه»[شبِ] (۳۶).

-عدم تطابق نهاد با شناسه فعل

در تبیین و شناخت سبک یک اثر ادبـی، مبحـث فعـل جایگـاهی ممتـاز دارد. فعـل به‌ویژه از منظر ساخت در هر دورهٔ ادبی، شکل خاص خود را دارد. برای نمونـه در گفتـار مؤدبانه برای دوم شخص مفرد در فارسی ایران، معمولاً فعل و فاعل جمع آورده می‌شود. ولی در نسخه، غالباً فاعل جمع و فعل مفـرد در ایـن بافـت بـه کـار مـی‌رود. در فارسـی تاجیکی نیز همین‌گونه است (کلباسی، ۱۳۷۴: ۱۳۵). نمونه‌های زیر را بنگرید:

فرمودند که امروز مایان می‌خواهم که هر دم آیین حضور دیده باشی (۲۷).

مدهمالت چین بر ابرو زد و گفت که من محبت و آشـنایی از کسـی نـداریم و عشـق چگونه می‌شود (۳۷).

گفت: ما هم واقفم که یک سال سودای عشق و شیوه گریه و زاری در سر دارد (۴۲).

صور خیال در قصّه مدهمالت

مهم‌ترین عنصری که باعث شاعرانگی زبان این اثر شده صور گونه‌گون خیال است. «صورخیال در واقع نمودهای گوناگون تخیل است.... و می‌توان به طور کلی هر بیانی را که در آن نوعی تشخص و برجستگی است که سبب اعجاب و شگفتی یعنی تخییل می‌شود، صورتی از خیال بدانیم» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۲۵). خلق تصاویر بدیع و سرشار از غرابت و شگفتی بازتابی از ذهن و اندیشه نویسنده است و در همه جای نثرش به نوعی زیبایی‌شناسی هنری و بهره‌گیری از التذاذ ادبی مشاهده می‌شود.

نثر کتاب ساده، روان و در عین حال سرشار از ترکیبات بدیع و تشبیهات بلیغ است. نویسنده گاه دست به دامان سجع و جناس می‌آویزد و گاه شور و نشاط درونی‌اش را در قالب واژگان می‌ریزد. موسیقی و نظم در بیان، از مهم‌ترین عناصر زیبایی‌شناسانه این اثر است. نویسنده با استفاده از تشبیهات و استعارات و سجع به چینش هنرمندانه و موزون واژگان روی آورده است. دایره واژگان خاص، کثرت ترکیب‌های هنری، طنین آهنگ کلام، همه و همه از شگردهایی است که از زبان نویسنده آشنایی‌زدایی کرده است.

آشنایی با صناعات ادبی قصّه

شمیسا (۱۳۸۷: ۲۱۷) در «سبک‌شناسی نثر» ویژگی‌های بلاغی متون این دوره را به اختصار چنین آورده: استشهاد به آیات و احادیث، استفاده از ضرب‌المثل‌ها و عبارات عربی، درآمیختگی نظم و نثر، تتابع اضافات و موازنه، کاربرد جملات طولانی به سبب آوردن کلمات مترادف، وجوه وصفی. نویسنده برای تأثیرگذاری بیشتر سخنان خود بر مخاطب از شگردهای هنری مختلف بهره جسته است که جهت پرهیز از اطاله کلام به پربسامدترین آنها اشاره می‌کنیم.

سطح آوایی

- سجع

اهتمام به انواع سجع و جناس، هوای تازه‌ای را در کلام نویسنده دمیده است. چه بسا یکی از اساسی‌ترین اهداف نویسنده در کاربست این آرایه، خلق فضای شاعرانه بوده است. «روش تسجیع به وجود آمدن یا افزودن موسیقی کلام، به وسیله هماهنگ کردن

کامل یا نسبی کلمات و جملات است» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۴). مرحوم بهار پس از ذکر دو نمونه از نثر زیبا و مسجع این دوره چنین آورده است: «اگر لطایفی در این نثر دیده می‌شود، مربوط به قوه انشا نیست ... در این خیالات و تصورات اثر ادب عرب به هیچ وجه وجود ندارد و طرز فکر آریایی ویژه است. بنابراین به نظر طبیعی می‌آید» (بهار، ۱۳۹۱: ۳/ ۲۶۵).

کثرت انواع گونه‌گون موسیقی در عبارات زیر یادآور نثرهای مسجع و مقامه‌گون است:

یکتای زمان و دانای جهان گشت (۶).

دیده‌گریان و سینه‌بریان نظر به سویش می‌کرد (۱۰).

به تکرار پرسید که ای رفیق شفیق و ای انیس جلیس! (۱۴).

از این خبر کدورت‌اثر، حکیمان حاذق و دانایان فایق از هر امصار و اشهار حاضر آمدند (۲۰).

- جناس

جناس از صنایع بدیعی پرکاربرد در این اثر است و موسیقی درونی متن را افزایش می‌دهد. نوع به‌کارگیری آن در اثر بسیار هنرمندانه و با آوردن این جناس‌ها در متن، طنین موسیقایی بیشتری به اثر بخشیده است.

روزی به خاطر راه یافت که قصّهٔ مدهمالت -که به ترکیب نظم منظوم است آن- را به میزان نثر در آورده [و] به طرز یادگار در عرصهٔ روزگار گذارد (۱).

راویان روایت‌خوان و قاصّان قصص‌بیان -که به شربت خوش‌گوار بلاغت و شیرهٔ شیرین‌کار فصاحت در جام فضیلت و بلندنامی بادهٔ درایت و کامرانی در ریخته به چار سوی عالم اشتهار تمام و شهرت تام یافته (۱)

گل‌های اقامت هستی و امتعهٔ استقامت جسمی از چهار چمن دنیای فانی برچیده (۲)

تمنا و آرزوی مخطور خواطر فیض مظاهر نداشتند و اکثر اوقات به ادعیهٔ این معنی، دست نیاز به درگاه کارساز بی‌نیاز می‌افراشتند و میلت می‌نمودند (۴).

راجه از این بشارت فرخنده اشارت به نوعی به خود بالید که در کالبد هستی نگنجید (۴)

- واج‌آرایی

نویسنده از واج‌آرایی‌های زیبا برای موسیقایی کردن نثرش در ساختار عباراتش استفاده می‌کند. وحیدیان کامیار معتقد است: «تکرار حرف اگرچه منظم نباشد، در کلام

عاطفی و زیباآفرین، زیبا است به شرط آنکه فاصله میان حروف در حدی باشد که ذهن تکرار را دریابد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۴: ۲۱-۲۲).

درود لامعدود بر آن سرجوش ساغر رسالت و آخرین کیف مهر نبوت.. (۱).

هر همه را به خلعت فاخره مخلّع گردیده به ساغر عشرت و باده مسرت بهجت‌اندوز شوند (۴).

چون مدهمالت [به] شهد شیرین از شربت وصال شیرین‌کام گردیده .... (۱۳).

سطح ادبی

آرایه‌های بیانی

- تشبیه

تشبیه ملموس‌ترین و دلنشین‌ترین صورت خیالی در محور افقی گفتار است. عبدالقاهر جرجانی (۱۳۶۱: ۱۶) در «اسرار البلاغه» آن را در کنار تمثیل و استعاره، صنعتی برشمرده که باید در آن به طور کامل اندیشیده و دقت شود. شفیعی کدکنی(۱۳۷۰: ۶۹) در کتاب «صور خیال در شعر فارسی» تشبیه را «اصلی‌ترین عنصر خیال شاعرانه» نامیده است. فتوحی (۱۳۸۵: ۸۹) در «بلاغت تصویر» تشبیه را «بهترین ابزار برای بیان محاکات و تقلید از طبیعت و حقیقت‌نمایی» یافته است.

اغلب تشبیهات به کار رفته در این اثر از نوع اضافه تشبیهی است.

قلم صلاح (۲)، کشور ملاحت (۳)، سهام عشق، تیر قضا (۷)، باده نوم (۹)، شمع رخسار (۱۰)، ناوک محبت (۱۱)، شقایق عارض (۱۱)، شاهین مصیبت (۱۲)، مزرع دل (۱۴)، عروس صبح، آشیانه چشم (۱۵)، عنقای زمان (۱۸)، باده محبت (۱۹)، چشمه چشم (۲۲)، کوه غم (۲۲)، آفتاب مراد (۳۴)، طایر دل (۳۷) پیاله الم (۳۷) صهبای محبت (۴۰)، آتش غم (۴۳)، بحر حیرت (۴۷)، گلاب استمالت (۵۶).

- تشبیه تفضیل

ماه از روی او پرده دیجور بر رخ خود می‌کشد و آفتاب از لطافت حسنش گلیم خجلت ابر می‌پوشد (۹).

ماه از شرم عارضش در بحر دجا کشتی خود غرق نموده و آفتاب عالم‌تاب از شرمندگی جبین مبینش عنان اختیار از دست داده سر به جیب مغرب فرو برده (۱۰).

- استعاره

از دیگر جلوه‌های رنگارنگ خیال در قصّه مدهمالت، استعاره است. استعاره کارآمدترین ابزار تخیل، بزرگ‌ترین کشف هنرمند و از متعالی‌ترین فنون بیانی در حیطه زبان هنری است. رادویانی در «ترجمان البلاغه» استعاره را «اندر بوستان بلاغت تازه برگی» می‌داند (رادویانی، ۱۳۶۲: ۴۰). ترنس هاوکس با نگاهی فراگیر آن را «استعمال نام چیزی برای چیز دیگر» نامیده است (هاوکس ، ۱۳۷۹: ۸۰/۱).

از ویژگی‌های استعاری زبان نویسنده این است که هر جا به احساس و عاطفه نزدیک‌تر می‌شود، زبانش استعاری‌تر می‌شود.

از آنجا که نُه آسیای فلک [آسمان] جهت خونریزی انسان ضعیف‌البنیان همیشه در گردش است (۸).

این هر دو گل سرسبد بوستان یک‌جهتی [منوهر و مدهمالت] مرقوم کِلک ازلی است (۱۳).

یقین بدان که دبیر ازل [خدا] اجلت به دستم نوشته (۳۳).

آن عنقای کشور حُسن [منوهر] را ناپیدا دید (۴۳).

- تشخیص

تشخیص بخشیدن صفات انسان و به‌ویژه احساس انسانی به چیزهای انتزاعی، اصطلاحات عام و موضوعات غیر انسان یا چیزهای زنده دیگر است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۵۰). از پربسامدترین گونه‌های صورخیال در قصّه مدهمالت تشخیص است. کاربرد وسیع و متنوع این عنصر، موجی از زندگی و حیات را در این قصّه جاری ساخته است. یکی از مهم‌ترین گونه‌های تشخیص، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیا و عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند، گویی تمامی عناصر مادی طبیعت تا ذهنی‌ترین امور در نظر وی از حس حیات و پویایی سرشارند.

پنجهٔ محبت (۱۲)، زبان ملامت (۱۶)، نرگس سیه‌مست، سوسن کبود پیراهن (۲۸)، دست اجل (۳۴)، دیدهٔ دل (۴۰)، گوش هوش (۴۶).

- کنایه

کنایه انتقال مفاهیم به صورت غیرمستقیم و ادبی است و تنها تسلط زبانی می‌تواند راهگشای غرض گوینده یا نویسنده باشد. شفیعی کدکنی در «صور خیال در شعر

فارسی» آن را «یکی از صورت‌های بیان پوشیده و اسلوب هنری گفتار دانسته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۴۰). قصّه‌های عامیانه از نظر بهره‌مندی از کنایات بسیار در خور توجه هستند و این امر نشان‌دهنده این است که کنایات در لایه‌های پنهانی جامعه کاربرد فراوانی داشته است و بار معنایی بسیاری از مسایل را با خود حمل می‌کرده است. کاتب اثر، بعد از تشبیه و استعاره از کنایه بیشترین بهره را می‌جوید:

نرد خبرت و فراست باختن: [نهایت زیرکی و هوشیاری] (۵).

عنان اختیار از دست داده: [بی‌تابی و بی‌قراری] (۱۰).

هر همه جان به لب گشته: [بی‌طاقت شدن] (۲۸).

آرایه‌های بدیعی

- تناسب

ذهن انسان پیوسته در پی یافتن و ایجاد رابطه و نسبت و هماهنگی میان پدیده‌هاست. این ارتباط و مناسبت در متون ادبی، نوعی هماهنگی خاص به متن می‌دهد. استاد همایی صنعت تناسب را از «لوازم اولیه سخن ادبی» می‌داند (همایی، ۱۳۶۴: ۲۶۰).

چون تیر قضا را سپر نیست و در سنین پانزده، سهام عشق از کمان محبت برجسته بر هدف سینه آن نونهال باغچه سلطنت فرونشست (۷).

جان [و] رگ و استخوان و پوست و گوشتم فدای خاک پایت (۱۱).

- حسن تعلیل

«آن است که که سخنور در میانه دو پدیده پیوندی پندارین، به بهانگی، بیابد و یکی را به شیوه شاعرانه، بهانه و علت دیگری بشمارد» (کزازی ، ۱۳۸۵: ۱۶۳).

نام او سور جهان و زنش ...کنولا نام داشت که در آفاق سیاحت و کشور ملاحت عدیم‌المثال و آفتاب عالم‌تاب از شرمساری حسن و مهتاب پر قُباب به مشاهده خونبهایش به نقاب کسوف و خسوف محجوب می‌شوند (۳).

- تلمیح

تلمیح نوعی ایجاز در رساندن معنا است (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۴: ۶۷-۶۶). استفاده از این آرایه نشان‌دهنده دامنه معلومات نویسنده، افکار، اعتقادات و غنای فرهنگی وی است. از آنجا که قصّه به دور گردونه عشق و حوادث و رویدادهای عاشقانه می‌چرخد،

تلمیح‌های به کار رفته در آن به خوبی با این فضا سنخیت یافته است و بر لطف و ملاحتش افزوده است.

اینک او را به سحر هاروتی زهره‌وار به چنگ بیارم (۲۰).

مگر بی‌خبری از قصّه لیلی و مجنون و نشنیده‌ای داستان فرهاد و شیرین که این حکایت وعظ بر زبان آری؟ (۲۱).

- حس آمیزی

حس‌آمیزی گونه‌ای اغتشاش در محور هم‌نشینی زبان و از مصادیق هنجارگریزی است. شفیعی کدکنی در «صور خیال در شعر فارسی» می‌گوید: «یکی از وجوه برجسته ادای معانی از رهگذر صورخیال، کاری است که نیروی تخیل در جهت توسعه لغات و تعبیرات مربوط به یک حس انجام می‌دهد، یا تعبیرات و لغات مربوط به یک حس را به حس دیگر انتقال می‌دهد» (۱۳۷۰: ۲۷۱).

زبان شیرین بیان (۱۲)، رنگ غم، شیرین‌نطقی (۴۷) شیرین‌لسان (۵۲)

- تنسیق الصفات

تنسیق‌الصفات به دلیل برشمردن صفت‌ها، افزون بر پرورش کلام، نوعی موسیقی معنوی و هم‌صدایی هم در شعر به وجود می‌آورد. شمس قیس در تعریف این صنعت می‌گوید: «آن است که شاعر چند وصف مختلف بر پی یکدیگر دارد و یک چیز را چند صفت کند» (رازی، ۱۳۶۰: ۳۸۶). پیاپی آمدن صفت زمانی پسندیده است که باعث تحریک عواطف خواننده شود و در سطح طولی کلام گستره معنا را افزایش دهد.

پرستاران سیم‌بر گل‌اندام شیرین‌سخن خوش‌خرام جهد کردند که امروز به سیر باغ دل خوش باید کرد (۲۷).

ویژگی‌های فکری قصّه مدهمالت

شمار فراوانی از آثار ادبی، دست‌کم در دورهٔ کلاسیک، پیوندی آشکار و مستقیم با آیین‌ها و متون دینی روزگار خود دارند. از بامداد اسلام تاکنون، سنت‌های اسلامی به عنوان اساسی‌ترین منبع، همواره الهام‌بخش شاعران، نویسندگان و هنرمندان ایرانی بوده است (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۴۲). محمل قصّه جولانگاه عرضه اندیشه و ایدئولوژی صاحبان قصّه است. آثار ادب شفاهی هیچ‌گاه از نفوذ عناصر دینی خالی نبوده است. الیاده تصریح

دارد که متون شفاهی، به نوعی وابسته به ادبیات قدسی‌اند (الیاده، ۱۳۶۸: ۱۰). پراپ نیز قصّه‌ها را برخاسته از دامان ادیان کهن می‌داند (پراپ، ۱۳۷۱: ۱۴۴). بتلهایم نیز به وفور نقش‌مایه‌های مذهبی در قصّه و شباهت ماهوی آن با استان‌های کتاب مقدس اذعان دارد (بتلهایم، ۱۳۹۵: مقدمه). در قصّهٔ مدهمالت، مانند شمار فراوانی از قصّه‌های ایرانی، قهرمان قصّه محصول دعای یک برهمن است. این بن‌مایه مشترک قصّه‌ها، از یک‌سو با جادو و جادوگری پیوند می‌یابد و از دیگر سو ارتباط عمیقی با دانش نجوم و اخترشناسی دارد. بنابراین بی‌سبب نیست که سفر قهرمان در جهان قصّه، گاه با سفر در داستان‌های عرفانی پهلو می‌زند. قهرمان پیوسته خدا را یاد می‌کند و چشم عنایت به شفاعت بزرگان دینی گشوده است: «به اسم پروردگاری که ... به روز قیامت از روی او شرمسار و از شفاعت آن شافع عالمین دور و مهجور باشم» (۱۳). با یاد خدا به نبرد دیو می‌رود: «اگر خواسته ایزدی است، اینک به یک حمله او را از جان بکشم» (۳۲). «منوهر دست به کمان کرد و بسم‌الله نموده یک تیر زد» (۳۳). این‌گونه عبارات قصّه گواه روشن تاثیر مضامین دینی رایج در زمان کتابت قصّه، بر متن آن است.

تقدیرگرایی و اندیشهٔ تأثیر سرنوشت و بخت مقدر در زندگی بشر، یکی از بن‌مایه‌های کهن در آثار و اندیشه‌های مردمان شرق و حتی غرب جهان است. دیرسالی اندیشه‌های تقدیرگرایانه در ایران را تا روزگار رواج آیین زروان به عقب برده‌اند. با این‌که این آیین همواره در ایران پیروانی داشته، ظاهراً رواج آن در ایران به پیش از ظهور زرتشت بازمی‌گردد (بهار، ۱۳۵۲: ۹). باورمندی به طالع نیک و بد یکی از پیامدهای باور به قدرت تقدیر در زندگی آدمی است. چون سرنوشت با مسیر اختران پیوند دارد، با اختربینی می‌توان تا حدی آن‌چه را سرنوشت در آستین دارد، دریافت. دل نهادن بر مشیت تقدیر و نیز تأثیر کواکب بر تقدیر، در سرتاسر قصّه مشهود است. انسان ابتدایی گردش امور خود را به چرخش ستارگان پیوند زده و باور دارد که «آدمی نمی‌تواند به‌هیچ وجه بر چرخ گردان گذر یابد» (رینگرن، ۱۳۸۸: ۹۷). ثوابت در دانش نجوم ویژگی‌هایی انسانی یافته‌اند. ابوریحان بیرونی به هنگام معرفی بروج از خلق و خوی آنها سخن گفته است (بیرونی، ۱۳۵۸: ۳۲۷، ۳۵۶). در مینوی خرد (۱۳۵۴: ۶۴) تسلط بخت بر هر چیزی مورد تاکید است. این است که روزها را به دو دسته سعد و نحس تقسیم می‌کردند. این اندیشه هنوز نیز متروک نشده

است. گو اینکه قرآن کریم نیز در دو موضع (قمر/۱۹؛ فصلت/۱۶) از «یوم نحس» یاد کرده است. بدشگونی ماه صفر و روز سیزده زبانزد است (ر.ک: دهخدا، ۱۳۶۳: ۲۰۰۳). نویسنده مفارقت میان عاشق و معشوق را اینگونه آورده است: «ناگاه پیر زال زمانه تخم بغض و عناد در مزرع دل کاشته کمر بربست که در میان آنها مفارقت اندازد» (۱۴). همچنین تأثیر سعد و نحس ایام این گونه آمده است: «روز و ساعت سعید مقرر فرموده به بزم‌آرایان بارگاه والاجاه مامور ساخت که ...» (۵۲). در جایی دیگر پادشاه از «طبقه منجمان و طایفه مهندسان» (۵۵) می‌خواهد که ساعت نیک را معین کند. در قصّه مدهمالت اپیزود تاج‌گذاری قهرمان قصّه اینگونه آمده است: «راجه به مقتضای تجویز منجمان، ساعت سعد و وقت نیک دیده، تاج شاهی بر سر آن دره‌التاج خسروی نهاده ...» (۷). در جایی دیگر شاه برای اطلاع از زمان نیک جهت ازدواج و مراسم عروسی، «منجمان اخترشناس و دانایان خبریت اقتباس را به حضور» (۵۲) می‌طلبد.

از دیگر ابعاد جلوه‌گری اندیشه اجتماعی بر فضای قصّه، تلقی آن از مفهوم «زن» است. جان‌مایه و شالوده اصلی قصّه، عنصری است به نام «زن». حتّی قصّه‌های خیالی و افسانه‌های پریان نیز بدون حضور این عنصر درخشان، جلوه و فروغی ندارند. برداشتن زن از جهان قصّه تنها به فروکاست و بی‌مایگی آن نمی‌انجامد؛ بلکه اساساً قصّه را از هستی و فلسفهٔ وجودی خود خارج می‌کند. قصّه‌های ایرانی با خاستگاه هندی، عموماً زن را به مفهوم سنتی یعنی همان ضعیفهٔ فرودست -که زیر مهمیز اراده و سلطه مرد قرار دارد- در نظرگرفته‌اند. می‌توان گفت ادبیّات حاکم بر این‌گونه قصص مردسالارانه، یک‌سونگر و آمیخته با تربیت دینی است که در پناه آن به جنس زن، همواره تمکین، وفاداری، سرسپردگی، عشق‌ورزی، صبر و تحمّل را القا می‌کند. این وضعیت در قصّه مدهمالت بسیار پررنگ است و خالق قصّه حتی زمانی که یک زن می‌خواهد خودش را معرفی کند، پروای آن ندارد که واژه ناموزون «عاجزه» را بیاورد. در قصّه منوهر نیز پیمان خود را عاجزه می‌خواند (۳۰). وزیر قصّه مدهمالت (سمبل عقل) به منوهر هشدار می‌دهد که: «به صبر باید پرداخت و به کرشمه‌پردازی و عشوه‌سازی دلفریب زنان نباید فریفت» (۲۰).

به قراین درون‌متنی می‌توان دریافت که خالق قصّه مدهمالت، مرد بوده و مکنونات قلبی خود را در قصّه نمایانده است: «از درگاه غیب‌الآگاه همین مسئلت دارم که سوای دست این کس، دست غیری حمایل گردن ایشان نشود» (۱۲). این حس تملک حسادت‌آمیز، با خلق و خوی مردانه بیشتر سازوار است تا زنان. فضای دیالوگ دوسویه میان منوهر و مدهمالت به گونه‌ای است که مدهمالت پیوسته از موضع انفعال و به گونه‌ای زیردستانه سخن می‌گوید. مدهمالت در جای‌جای داستان خود را «ضعیفه» می‌نامد (۱۱). او در جایی خود را تا حد کالا فرود می‌آورد و می‌گوید: «هرگاه مادر و پدرم به طوع و رغبت عقد مناکحت با تو خواهند بست، آن‌گاه مالک کالایم تو هستی» (۴۱). روشن است که این عبارت، برخاسته از حسی عاطفی نیست که از ته قلب زن سرچشمه گرفته باشد؛ بلکه القایی مرموز است که فضای مردسالار روایت انجام می‌دهد تا در پناه نگاه مذهبی حاکم بر فضای روایت، به تلاشی روانی در راستای طبیعی بودن فرادستی جنس نرینه و قباحت‌زدایی از این مقوله دست یازد. با این رویکرد ساحت روایت به شدّت مردانه شده است.

توصیف زیبایی‌های ظاهری زنان قصّه، نشانهٔ دیگری از نگاه سلطه‌جوی مردانه بر متن است. مدهمالت تا پیش از ازدواج، شایستهٔ زیباترین و بدیع‌ترین توصیفات است و پس از آن، به ناگاه متن در این‌باره خاموش مطلق می‌شود. دلیل آن روشن است. زن پس از ازدواج در کابین یک مرد قرار دارد و آن‌گونه که مدهمالت خود اقرار دارد، کالای شوهر است. بنابراین بر طبق قانون مالکیت خصوصی، حق نداریم از زیبایی‌های زنی سخن بگوییم که از خانهٔ پدری به خانهٔ شوهر کوچ کرده است. در ادبیّات نیز غالباً این‌گونه است. تمامی آن‌چه از معشوق در غزل سنتی دیده و می‌بینیم، دوشیزه‌ای ناشناس و مه‌آلود با اوصافی اعجاب‌انگیز است که هنوز سایهٔ مردی به نام شوهر بر قامت وی سنگینی نکرده است.

نتیجه‌گیری

قصّه‌ها را می‌توان ژرف‌ترین نوع گونه‌های ادب شفاهی نامید که در درازنای تاریخ و جغرافیا ریشه دوانیده‌اند. نسخه منحصر قصّه مدهمالت، با دارا بودن نثر پرشور و

شاعرانه، در میان متون ادب شفاهی هم‌عصر آن کم‌مانند است. بررسی سبک‌شناسانهٔ این اثر وجه توصیفی و زیبایی‌شناسانهٔ آن را آشکار می‌سازد. دقّت در ویژگی‌های رسم‌الخط نسخه و همچنین برخی خصوصیات سبکی، دستوری و نحوی فارسی هندوستان مانند پیوسته و گسسته‌نویسی، اشباع مصوت‌ها، کاربست واژگان عربی، عدم تطابق فعل و فاعل، جابه‌جایی عناصر ترکیب وصفی و اضافی، «ه» غیرملفوظ، جمع بستن ضمایر شخصی، کاربرد شاذ حروف اضافه، افزون بر بیان وجوه کهنگی زبان نسخه، پاره‌ای از خصوصیات متون نثر فارسی نگاشته شده در حوزهٔ شبه‌قاره در قرن یازدهم را بازتاب می‌دهد.

به لحاظ جنبهٔ ادبی، این اثر از صنایع ادبی و بلاغی بسیاری بهره برده‌است. آشکارترین جلوه شاعرانگی زبان این قصّه، همانا صور گونه‌گون خیال است. خلق تصاویر بدیع و سرشار از غرابت و شگفتی، بازتابی از ذهن و اندیشه خالق داستان است که در نثر آهنگین خود، درجه‌ای از زیبایی‌شناسی هنری با هدف التذاذ ادبی را رعایت نموده است. استفاده از صنایع‌ادبی در این اثر باعث شده که منظره و صحنه‌های طبیعی در ذهن خواننده ملموس گردد. پراکندگی و گستردگی کاربست صنایع لفظی و معنوی مانند جناس، واج‌آرایی، تشخیص، مجاز، تلمیح، مبالغه و ...، سطح ادبی اثر را در دایره‌ای فراتر از یک قصّه گمنام عاشقانه گسترانیده است. همچنین این اثر از نظر فکری بر تقدیرگرایی، زن‌ستیزی و نیز غلبه عناصر دینی تأکید دارد.

پی‌نوشت

۱. برای ارجاع مستقیم به متن نسخه، جهت سهولت و رعایت اختصار، تنها شماره برگه نسخه میان دو کمان آورده می‌شود.

۲. عشق تاراچند و پیمان یک عشق حاشیه‌ای است. نام این دو دلداده در صورت منظوم قصه به قلم ظهیر کرمانی، به شکل «تراچند» و «پیما» آمده است (ر.ک: رستمی و محمودی، ۱۳۹۸: ۵۳).

منابع

اصغری‌هاشمی، محمدجواد (۱۳۸۸) شیوه‌نامه تصحیح متون، قم، دلیل ما.

افشار، ایرج (۱۳۸۴) «مسائل نقل و تصحیح متن‌های فارسی و مشکل حفظ اصالت نسخه خطی»، نامه بهارستان، سال۶، شماره۱۱ و ۱۲، صص ۱۷۹-۱۸۸.

اته، هرمان (۲۵۳۶) تاریخ ادبیات فارسی، ترجمه رضازاده شفق، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

الیاده، میرچا (۱۳۶۸) «ادبیات شفاهی»، ترجمه جلال ستاری، مجله نمایش، دوره جدید، شماره۲۰، صص ۹- ۱۷.

بتلهایم، برونو (۱۳۹۵) افسون افسانه‌ها، ترجمه اختر شریعت‌زاده، چاپ چهارم، تهران، هرمس.

بهار، محمدتقی (۱۳۹۱) سبک شناسی، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.

بَری، پیتر (۱۳۹۰) سبک‌شناسی در زبان‌شناسی و نقد ادبی. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران، نشرنی.

بیرونی، ابوریحان (۱۳۵۸) التفهیم لاوائل صناعه التنجیم، تعلیقات و مقدمه جلال‌الدین همایی، تهران، انجمن آثار ملّی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶) رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی (تحلیلی از داستان‌های عرفانی و فلسفی ابن سینا و سهروردی)، ویراست سوم، چاپ ششم، تهران، علمی فرهنگی.

پیری، موسی و تقی وحیدیان کامیار (۱۳۹۱) «بررسی انجام در داستان‌های خسرو و شیرین، گل و نوروز و جمشید و خورشید»، پژوهشنامه ادب غنایی، سال۱۰، شماره ۱۹، صص ۹-۳۰.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۱) اسرار البلاغه، ترجمه جلیل تجلیل، تهران، دانشگاه تهران.

جعفری قنواتی، محمد (۱۳۹۴) درآمدی بر فولکلور ایران، تهران، جامی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۳) امثال و حکم، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴) یکصد منظومه عاشقانه فارسی، چاپ دوم تهران، چشمه.

رادویانی، محمدبن عمر (۱۳۶۲) ترجمان البلاغه، به تصحیح و اهتمام پرفسور احمد آتش، چاپ دوم، تهران، اساطیر.

رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۶۰) المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح علامه قزوینی، چاپ سوم، تهران، زوار.

رستمی، رقیه و مریم محمودی (۱۳۹۸) «معرفی منظومه منوهر و دمالت اثر ظهیر کرمانی»، فصلنامه مطالعات شبه‌قاره، سال۱۱، شماره۳۷، صص ۴۵-۶۰.

رینگرن، هلمر (۱۳۸۸) تقدیرباوری در منظومه‌های حماسی (شاهنامه و ویس و رامین) ترجمه ابوالفضل خطیبی، تهران، هرمس.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۵) از گذشته ادبی ایران، تهران، الهدی.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۶) گلستان، به‌کوشش خلیل خطیب‌رهبر، چاپ یازدهم، تهران،

صفی‌علیشاه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰) صور خیال در شعر فارسی، چاپ چهارم، تهران، آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۹) بیان، چاپ هشتم، تهران، فردوس، چاپخانه رامین.
---------- (۱۳۸۷) سبک‌شناسی نثر، چاپ دوازدهم، تهران، میترا.
صادقی، الهام و ذبیح الله فتحی‌فتح و مهدی فاموری (۱۳۹۰) «بررسی سبکی رساله عشقیه»، فصلنامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال۴، شماره۴، صص ۱۸۹-۲۰۸.
صدیقی، طاهره (۱۳۷۷) داستان‌سرایی فارسی در شبه قاره در دوره تیموریان، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹) تاریخ ادبیات در ایران، چاپ دهم، تهران، فردوس.
غلامرضایی، محمد (۱۳۸۲) روش تحقیق و شناخت مراجع ادبی، چاپ دوم، تهران، جامی.
فتوحی، محمود (۱۳۸۵) بلاغت تصویر، تهران، سخن.
---------- (۱۳۹۱) سبک شناسی (نظریه‌ها، رویکردها، روش‌ها)، تهران، سخن.
کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۸۵) زیبایی شناسی سخن پارسی (بدیع)، تهران، مرکز.
متینی، جلال (۱۳۴۷) «تحول رسم‌الخط فارسی از قرن ششم تا قرن سیزدهم هجری»، مجله دانشکده ادبیات مشهد، سال۴، شماره۳، صص ۱۳۴-۱۶۲.
مدهمالت (بی‌تا) نسخه خطی، شماره ۸۰۳، لندن، مجموعه نسخ خطی ایندیا آفیس.
منزوی، احمد (۱۳۷۴) فهرستواره نسخه‌های کتاب‌های فارسی. تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
میرصادقی، جمال (۱۳۹۴) ادبیات داستانی، چاپ هفتم، تهران، سخن.
مینوی خرد (۱۳۵۴) ترجمه احمد تفضلی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۶۵) تاریخ زبان فارسی، تهران، نشرنو.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۴) بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی، تهران، سمت.
هاوکس، ترنس (۱۳۷۷) استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، مرکز.
همایی، جلال الدین (۱۳۶۴) فنون بلاغت و صناعات ادبی، جلد ۱و۲، تهران، توس.
هینلز، جان‌راسل (۱۳۹۳) شناخت اساطیر ایران، ترجمه محمد حسین باجلان فرخی، چاپ چهارم، تهران، اساطیر.
یان‌ریپکا و دیگران (۱۳۸۵) تاریخ ادبیات ایران» از دوران باستان تا قاجاریه»، مترجم، عیسی شهابی، چاپ سوم، تهران، علمی فرهنگی.

Ethe, H (1903) Catalogue of Persian manuscripts in the library for the India Office, Vol 1, Oxford; Printed for the India Office.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و سوم، زمستان ۱۴۰۰: ۸۸-۶۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی و تحلیل خاطره‌نگاری در آثار جلال آل احمد[۱]

ناصر نیکوبخت*
نیلوفر انصاری**

چکیده

خاطره‌پژوهی یکی از منابع الهام‌بخش تحقیق در حوزهٔ تاریخ‌نگاری است. همچنین ابزاری برای انتقال تجربه‌ها، آداب، رسوم و مناسک دینی و ملی جوامع به نسل‌های آینده به‌شمار می‌آید. از طرف دیگر، بیان‌کنندهٔ عواطف و احساسات فردی، قومی و ملی در برابر حوادث و رویدادهاست. حجم وسیعی از نویسندگی جلال آل احمد در عرصهٔ خاطره‌نگاری است. آثار این نویسنده از جهات متعددی، از جمله اجتماعی، سیاسی و تاریخی، گویای زندگی پر فراز و نشیب اوست. این مقاله درصدد است تا با روشی توصیفی- تحلیلی، خاطره و انواع خاطره‌نگاری را در آثار جلال آل احمد بکاود. نتایج تحقیق حاکی از آن است که اغلب داستان‌های جلال‌آل‌احمد، در شرح زندگی، حسب‌حال و حدیث‌نفس نویسنده است که از این جهت، در زمرهٔ خاطره‌نگاری قرار می‌گیرد. در اغلب این داستان‌ها، حادثهٔ داستانی با روانی و یکدستی و انسجام خاص داستانی پیش نمی‌رود؛ چرا که نویسنده گاه و بی‌گاه با اظهار نظرهای خویش، سیر داستانی را قطع و در روند آن دخالت می‌کند؛ گویی واقع‌گرایی جلال باعث شده که گاه مرزهای خیال را درنوردد و به عالم واقع ورود کند. در میان آثار جلال‌آل احمد، سفرنامه‌ها و نامه‌های او، از جایگاهی برجسته

۱. این اثر تحت حمایت مادی صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور(INSF) برگرفته شده از طرح شمارهٔ (۴۰۰۰۷۶۶) انجام شده است.

* نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران nikoubakht@yahoo.com
** دانشجوی پسا دکتری رشتهٔ زبان وادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران na142335@gmail.com

CC BY NC

برخوردار است. آرای او در سفرنامه‌ها و نامه‌هایش، علاوه بر آشکارکردن بخشی از زندگی خصوصی و خانوادگی این نویسنده، به ما فرصت نگاه جدید به رویدادهای سیاسی، فرهنگی و اجتماعی عصر نویسنده را نیز می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: خاطره‌نگاری، خاطره‌پژوهی، جلال آل‌احمد، داستان‌نویسی.

مقدمه

خاطره و خاطره‌نگاری یکی از راه‌های شناخت بیشتر حوادث و رویدادهای تاریخ معاصر ایران است و همواره در تاریخ ادب فارسی، شاعران و نویسندگان بسیاری از این گونهٔ ادبی، برای بیان اندیشه‌ها و افکار خود استفاده کرده‌اند. با وجود اینکه، خاطره‌نویسی در تاریخ ادبی ایران، پیشینه‌ای بس طولانی دارد، به دلیل گرایش بسیاری از نویسندگان معاصر به این شیوه نویسندگی، می‌توان مدعی شد، خاطره‌نویسی شگردی نوین در نویسندگی دوره ما تلقی می‌شود. این شیوه نویسندگی، پایبند هیچ‌یک از انواع بیان ادبی نیست، بیشتر بر توصیف استوار است و کاربرد صورخیال در آن کمتر است. این شیوه نویسندگی دارای شاخه‌های متفاوتی چون روزنامهٔ خاطرات، وقایع‌نگاری، سفرنامه، حدیث‌نفس و زندگی‌نامهٔ خودنوشت است. خاطره‌نویسی به سبک جدید، محصول تاریخ معاصر ایران در دورهٔ قاجار است که به دلیل رفت‌وآمدهای سیاسی، آشنایی مردم با علوم و فنون جدید، تأسیس دارالفنون، آشنا شدن با ادبیات و فرهنگ غرب، ترجمه آثار ادبی نویسندگان مغرب زمین به زبان فارسی و شکل‌گیری و توسعه مطبوعات رواج پیدا کرد.

جلال‌آل‌احمد یکی از کسانی است که از شیوهٔ داستان‌نویسی، زندگی‌نامه‌نویسی و به صورت کلّی‌تر خاطره‌نگاری برای بازنمایی عمیق واقعیات جامعه و ارائهٔ آن به صورت ملموس و واقعی استفاده کرده است. زاویهٔ دید در اغلب آثار او، اول شخص است. شخصیت نویسنده و نشانه‌هایی از زندگی متعارف نویسنده، به صورت شفاف در اغلب آثار او موجود است. آثار جلال اغلب ساختار روایی و خطی مشخصی دارند و در بسیاری موارد، ساختار داستانی، زندگی‌نامه و خاطره با هم تداخل پیدا می‌کنند و به هم نزدیک می‌شوند. وی با قدرت نویسندگی‌اش توانسته است واقعیت‌های موجود در زندگی خود را کنار هم بچیند و با نگاه دقیق و هنرمندانهٔ خود، برداشتی داستانی به خواننده بدهد. برای نمونه، داستان «سنگی بر گوری» نوعی زندگی‌نامهٔ داستانی است؛ یعنی نویسنده کوشیده است در بیان حوادث زندگی از برخی عناصر داستان نظیر تخیل بهره گیرد.

در این نوشتار سعی داریم با توجه به مبحث خاطره‌نگاری و انواع مختلف گونه‌های خاطره‌نگاری، به بررسی این گونهٔ ادبی در آثار جلال‌آل احمد بپردازیم. از آنجایی که در

این تحقیق، قصد داریم به تحلیل متن آثار آل‌احمد بپردازیم؛ بنابراین تحقیق پیش‌رو، از نوع تحلیلی و کیفی است. در این پژوهش سعی براین است تا به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

۱- خاطره‌نگاری چیست؟ چرا در عرصهٔ ادبی، گونهٔ ادبی محسوب می‌شود؟

۲- خاطره‌نگاری در آثار جلال‌آل احمد چگونه نمود یافته است؟

روش تحقیق

پژوهش حاضر به شیوه توصیفی- تحلیلی است و داده‌های پژوهش اسنادی (کتابخانه‌ای) و بر پایهٔ مطالعهٔ مستقیم کتاب‌های تاریخی، ادبی و نکات مرتبط با آن خواهد بود. برای اجرای این پژوهش، نگارندگان ضمن بررسی خاطره و ویژگی‌های خاطره‌نگاری، به بررسی و تحلیل این شیوهٔ نویسندگی در آثار جلال آل‌احمد پرداخته‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های فراوانی در باب خاطره‌نگاری صورت گرفته است که بخش زیادی از آن‌ها، اختصاص به تاریخچهٔ خاطره‌نگاری و معرفی برخی خاطره‌نگاران دارد که بیشتر آنها در زمرهٔ خاطره‌نگاران سیاسی و رجال حکومتی هستند.

از میان کتاب‌های نگاشته شده، «خاطرات‌نویسی ایرانیان» (برت، گ.فراگنر، ۱۳۷۷)، «یاد مانا» (علی‌رضا کمری، ۱۳۹۳)، «خاطره‌نویسی و جایگاه آن درتاریخ‌نگاری عصر قاجار» (سمیه عباسی، ۱۳۹۶)، «سابقهٔ خاطره‌نگاری در ایران» (احمد اشرف، ۱۳۷۵) و «با یاد خاطره: پنج مقاله دربارهٔ خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته‌های جنگ» (علی‌رضا کمری، ۱۳۷۶) را می‌توان ذکر کرد.

همچنین از میان پایان‌نامه‌های دانشگاهی، می‌توان به «بررسی و تحلیل محتوایی و ادبی، زندگی‌نامه‌های خودنوشت فارسی از دورهٔ بازگشت تا معاصر» (حمید رضا سلمانی، ۱۳۸۹)، «بازنمایی هویت و نقش‌های جنسیتی در خاطره‌نگاری زنان ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی» (عباسی، ۱۳۹۸) و «تحلیل و مقایسهٔ سنت خاطره‌نگاری در عصر مشروطه ۱۳۲۰ -۱۳۴۰ ق» (مریم قانونی، ۱۳۸۷) اشاره کرد.

از میان انبوه مقالات هم می‌توان به مقاله ناصر نیکوبخت با عنوان «خاطره‌نویسی در ادبیات انقلاب اسلامی» در کتاب «ادبیات انقلاب اسلامی» (محمدرضا ترکی، ۱۳۹۵)، «کتاب‌شناسی سرگذشت نامه‌های خودنگاشت و خاطرات ایرانی» (احمد شعبانی، ۱۳۷۴)، «زبان و زمان در روایت سیاسی زنان خاطره‌نگار دورهٔ پهلوی» (آقاجری، فصیحی، عباسی، ۱۳۹۸)، «خاطره‌نگاری در تاریخ معاصر ایران» (رئیس‌السادات، ۱۳۹۶)، «نگاهی به خاطره‌نویسی و مقایسهٔ آن با زندگی‌نامه و سفرنامه» (محمدرضا ایروانی، ۱۳۸۶) و «تاریخ- خاطره- افسانه» (احمد اشرف، ۱۳۷۵) اشاره کرد.

با تأمل در مقالات و پژوهش‌های صورت‌گرفتهٔ مرتبط، باید اذعان کرد که نسبت به اهمیت و گستردگی مبحث، پژوهش‌های انجام‌شده به صورت موردی و ذکر خاطره‌نگاری و معرفی برخی خاطرنگاران محدود می‌شود که این مسئله می‌تواند ناشی از نگاه خاص به مقولهٔ خاطره‌نویسی و توجه به آن به‌عنوان یکی از منابع مهم روشن‌کنندهٔ تاریخ باشد. تاکنون پژوهشی با این رویکرد و نگاه تحلیلی به آثار خاطره‌نگار نویسنده صورت نگرفته است. خلأ تحقیقاتی در این مورد، ضرورت انجام پژوهش را به اثبات می‌رساند.

مبانی نظری

خاطره و خاطره‌نویسی

خاطره‌نویسی شکلی از نوشتار و یکی از انواع ادبی محسوب می‌شود که در آن «نویسنده خاطرات خود، وقایع و صحنه‌هایی را که در زندگی اتفاق افتاده و یا شاهد بوده، بازگو می‌کند؛ به عبارت دیگر، واژهٔ خاطره، صورت دیگری است از خاطر به معنای اندیشه، ضمیر، یادبود، خیال، یادگار و آنچه در دل بگذرد» (فروغی و امیرخانی، ۱۳۸۶: ۱۰۴).

خاطره‌نگاری در مقام ژانر ادبی، از گونه‌های رایجی است که در تاریخ معاصر ایران موردتوجه قرار گرفت و هم‌چنین عرصه‌ای برای نمایش «خود» در جامعه‌ای که به شدت عرصهٔ خصوصی از عمومی، در آن تفکیک می‌شود. این تحول که تحت تأثیر افکار اروپایی در ایرانِ عصر ناصری به وجود آمد، به‌عنوان روشی منتقدانه به کار برده شد؛

به‌گونه‌ای که اغلب مؤلفان با آگاهی از «منِ فردی» و «هویت جمعی»، آن را ابزاری در ارائهٔ اطلاعاتی فراتر از زندگی خصوصی خود دانستند و آثاری خلق کردند که «تمام تأثیرپذیری از اندیشه‌های غربی در شکل‌گیری آن، روندی جدای از جریان خاطره‌نویسی در غرب پیمود و بیشتر در حوزهٔ منابع تاریخی جای گرفت تا آثار ادبی که نوع غالب زندگی‌نامه‌های غربی بود» (عباسی، ۱۳۹۶: ۶).

خاطرات ابزاری برای انتقال مفاهیم، تجربه‌ها و آداب و رسوم جوامع به نسل‌های آینده و بازگوکنندهٔ احساسات و عواطف فردی، قومی و ملّی در برابر یک حادثه است؛ بنابراین «خاطره‌نگاری هم از نظر جامعه‌شناسی، هم از نظر مردم‌شناسی، هم از نظر روان‌شناسی و هم از جنبهٔ مطالعات اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و تاریخی اهمیت دارد» (ایروانی، ۱۳۹۰: ۱۷). خاطره می‌تواند ابزار مهمی برای نقد مسائل و مشکلات جامعه و حتی ارائهٔ راه‌حل برای آنها باشد. از طرف دیگر، «خاطره‌نویسی زمینهٔ مناسبی جهت اغراض شخصی، انگیزه‌ها و افکار واقعی نویسندگان فراهم می‌سازد؛ همچنین اطلاعات محرمانهٔ متعددی که قبلاً مخفی بوده‌اند، با نوشتن خاطره‌ها وارد تاریخ مکتوب می‌شوند» (فراگنر، ۱۳۷۷: ۷۷).

انواع خاطره

زندگی‌نامه، زندگی‌نامهٔ خودنوشت یا اتوبیوگرافی، حسب حال، سفرنامه، حدیث نفس و وقایع‌نگاری، از اشکال گوناگون خاطره‌نگاری محسوب می‌شوند و وجه مشترکشان در این است که راوی رویدادهایی را انتقال می‌دهد که به گمان او واقعاً اتفاق افتاده است و چیزهایی را می‌نگارد که خود از نزدیک شاهد وقوع آنها بوده است. در این میان، وقایع‌نگاری در مرز تاریخ‌نگاری جا دارد و از انواع مشخص آن به شمار می‌آید؛ حال آنکه حدیث‌نفس در مرز داستان‌پردازی قرار دارد و غالباً از انواع ادبی دانسته می‌شود؛ این گونه است که صور گوناگون خاطره‌نگاری در محوری قرار دارد که یک سر آن تاریخ و سر دیگر آن انواع ادبی است (اسلامی، ۱۳۸۸: ۵۵).

برخی خاطره، زندگینامه، زندگینامهٔ خودنوشت و حسب حال را یک نوع شگرد نویسندگی تلقی می‌کنند و بر این باورند هر زندگی‌نامه نوعی خاطره است؛ حتی اگر به صورت خودنوشت باشد. در حقیقت هر اثری که از تجربیات نویسنده مایه گرفته باشد،

زندگی‌نامه است که قابل تقسیم به گونه‌های جزئی‌تری مثل زندگی‌نامه خودنوشت و حسب حال است (اشرف، ۱۳۸۸: ۴۴). کلمهٔ اتوبیوگرافی از دو بخش «اتو[1]» (خود) و «بیوگرافی[2]» (زندگی‌نامه) تشکیل شده است و مترادف خودزیست‌نامه است. خودزیست‌نامه، زندگی‌نامه‌ای است که افراد دربارهٔ خود می‌نویسند و به «توصیف جریان‌های سیاسی، اجتماعی و فکری زمان خود می‌پردازند» (اسلامی، ۱۳۸۸: ۴۰)؛ حسب حال نیز بخش از خودزیست‌نامه است و مشتمل بر نوشته‌های خواندنی، خاطرات و یادداشت‌هایی است که اشخاص در گزارش احوال خود بیان می‌کنند. حدیث نفس نیز گفتاری است که یکی از شخصیت‌های نمایش یا داستان به زبان می‌آورد و به طور قراردادی فاقد مخاطب است. این نوع گفتار معمولاً سیر اندیشه‌ها و افکار درونی شخص را بیان می‌کند.

بنابراین هر اثری که با زاویهٔ دید اول شخص نوشته شده باشد و نویسنده هم جزء شخصیت‌ها باشد، زندگی‌نامه است؛ به‌عبارت‌دیگر، هر اثری که کاملاً با واقعیت‌های خارجی زندگی مطابقت داشته باشد، خاطره یا زندگی‌نامه است و در غیر این صورت، داستان است. زندگی‌نامه عناصری دارد و نشانه‌هایی از زندگی متعارف نویسنده و صاحب اثر را به ما نشان می‌دهد. برخی عناصر در زندگی‌نامه وجود دارد که در آثار داستانی هم دیده می‌شود و در اینجاست که خاطره و زندگی‌نامه و داستان با هم پیوند برقرار می‌کنند و از وجوه افتراق آنها با داستان، تخیل است. البته بعضی خاطرات و زندگی‌نامه‌ها، بن‌مایهٔ داستانی دارند. واقعیت زندگی‌نامه، مخاطب را وادار به پذیرش آن می‌کند؛ دیگر اینکه راوی و نویسندهٔ اثر کسی است که محور تمام حوادث است.

در بیشتر آثار جلال‌آل احمد، همهٔ بحث‌ها و حوادث مربوط به خود اوست؛ بنابراین بخش زیادی از آثار او را می‌توان زندگی‌نامه دانست. آل‌احمد در طول عمر ۴۶ سالهٔ خود (۱۳۰۲ ش-۱۳۴۸ ش) به فعالیت‌های فرهنگی و سیاسی علاقهٔ بسیار نشان داد و بازتاب این فعالیت‌ها را در آثار خود منعکس کرد. این نویسنده در طول دوران زندگی خویش، فرازونشیب‌های زیادی را پشت سر گذاشت. او گذشته را همچون حال در اختیار نسل جدید قرار داد. نوسانات روحی و دگرگونی او در دو زندگی متضاد از نماز خواندن تا

1. auto
2. biography

مخالفت با دین و مذهب، از سنّت‌گرایی تا تجددانديشی، جذب شدن به گروهی و طرد شدن از گروه دیگر به بهانهٔ بی‌دینی و یا با عنوان خیانت و ... همگی به خوبی بیانگر روحیهٔ کمالجو و آرمان‌خواه وی است و تمام این نوسانات در آثار او منعکس شده است. تناقض‌های بسیار زیادی میان دیدگاه‌ها و نوشته‌های جلال آل‌احمد مشاهده می‌شود. او از یک طرف غرب‌زدگان را سرزنش می‌کند و از طرف دیگر، هنجارهای مورد پذیرش غربیان در رفتارهای او به‌وضوح مشاهده می‌شود. او از تعصب‌اندیشی و مقدس‌مآبی بیزار است، اما موضع‌گیری‌های متحجرانه نیز دارد. از روحانیون به دلیل صحبت‌های متعصبانه انتقاد می‌کند و این قشر را جزء گروه روشنفکران قرار نمی‌دهد امّا آنها را در راه پیشرفت جامعه مؤثر می‌داند. تمام تحلیل‌های او از مسائل جامعه در آثارش منعکس شده است. ازآنجایی که اکثر آثار آل‌احمد با زاویهٔ دید اول شخص نوشته شده است و نویسنده هم جزء شخصیت‌ها است و بخش زیادی از نگاشته‌های او با واقعیت‌های خارجی و زندگی روزمره‌اش مطابقت دارد، از نوع زندگی‌نامه است که به‌عنوان گونه‌ای از خاطره‌نگاری محسوب می‌شود؛ البته بسیاری از آثار خاطره‌نگار او، بن‌مایهٔ داستانی دارد. به‌همین سبب، در آثار او میان زندگینامه، خاطره و داستان پیوندی برقرار می‌شود و بخش زیادی از آثارش را می‌توان خاطره محسوب کرد.

بحث وبررسی

تحلیل آثار داستانی جلال آل‌احمد بر اساس گونهٔ ادبی خاطره‌نگاری

در داستان «یک چاله دو چاه»، جلال زندگی‌نامه‌اش را آورده است و مکان و زمان آشکار است؛ بنابراین دیگر داستان به معنای واقعی نیست؛ به عبارتی دیگر، اتوبیوگرافی است. ما در این داستان، شاهد شکست‌ها و قهرمانی‌های آل‌احمد و اتفاقاتی که در زندگی واقعی او رخ داده، هستیم. این اثر جنبهٔ تخیلی آن چنانی ندارد، بنابراین جنبهٔ اتوبیوگرافی داستان بیشتر است و می‌توان آن را در زمرهٔ خاطره‌نگاری قرار داد.

ملاک زندگی‌نامه بودن یا داستانی بودن، می‌تواند زمان و مکان باشد؛ بنابراین با تاریخ به نوعی سروکار داریم. در «سنگی بر گوری» رویدادهای شاد و غمگین زندگی جلال هویداست؛ اگر عبارت ابتدایی داستان -«من جلال آل احمد و زنم سیمین...»- را

نادیده بگیریم، شکل داستانی آن بیشتر هویدا می‌شود و زندگی‌نامه نیز محسوب می‌شود که بن‌مایهٔ داستانی آن کم است و به نوعی اتوبیوگرافی زندگی زناشویی اوست.

«سنگی بر گوری» بخشی از زندگی پردغدغهٔ جلال است و به بیانی دیگر زندگی‌نامهٔ داستانی است؛ به این صورت که زندگی‌نامه نیز می‌تواند از برخی عناصر داستان بهره ببرد، چون عنصر مهم داستان تخیل است. موضوع اصلی کتاب، سترونی آل‌احمد و بی‌فرزندی او و سیمین دانشور است. «سنگی بر گوری» با جملهٔ «ما بچه نداریم» آغاز می‌شود و گره ناگشودنی جلال را مطرح می‌کند. او ناتوانی‌اش در اتصال به فرزند را شکافی در امتداد سنت قلمداد می‌کند که در عین حال آزادی فردی او را تضمین می‌کند. با توجه به اینکه عقیم بودن آل‌احمد، نفی گذشته و سنت است، او سنت و گذشته را «هیچ» می‌خواند که با تضمین آزادی فردی از قضا سودمند افتاده است.

در داستان، ماجراهای متعددی مطرح می‌شود؛ تمکین نکردن پدر نویسنده از قواعد جدید دولتی حاکم بر دفترخانه‌ها و محضرها، خودسوزی خواهر همسر نویسنده و زلزلهٔ بوئین‌زهرا درسال ۱۳۴۱ از این جمله‌اند. علاوه بر ماجراها، صحنه‌های اغلب کوتاه و پرشماری نیز در «سنگی بر گوری» وجود دارد که نویسنده آنها را به طور دقیق و با جزئیات توصیف کرده است؛ از میان این صحنه‌ها می‌توان به صحنهٔ همراهی نویسنده با همسرش هنگام معاینهٔ او به دست یک پزشک مرد اشاره کرد.

ذهن جلال همیشه در بین سنت و مدرنیته سرگردان و ناتوان از یافتن چاره‌ای برای خود بوده است؛ به همین دلیل وقتی بیان می‌کند که دکترِ معالج سیمین، فرد هرزه‌ای است، به دلیل سنت‌های فرهنگی است که در ذهن جلال وجود داشته است -برخلاف مدرن بودن (مصرف الکل و ترک نماز و برخی واجبات دینی)- امّا باز شاهد ایمان و باور او به فرهنگ سنتی خود هستیم.

جلال در رمان «سنگی بر گوری»، عریان در مقابل ما ایستاده است، حتی اهل ملاحظه‌کاری هم نیست. این رمان با گره‌افکنی آغاز و با گره‌گشایی پایان می‌یابد؛ بنابراین متنی است که بر یک خودزندگی‌نامه بنا شده است و از آنجایی که از عنصر تخیل نیز بهره گرفته است، زندگی‌نامه داستانی است؛ علاوه‌براین، وجود ویژگی‌های

دیگر زندگی‌نامهٔ خودنوشت، از جمله ماجرا، صحنه، گفت‌وگو، توصیف و معناهای پشت متن، نیز مؤید خاطره‌نگاری است.

در اکثر داستان‌های جلال‌آل‌احمد، برش‌هایی از زندگی او، مردم، اوضاع و احوال اجتماعی و همچنین مشکلات موجود در جامعه به چشم می‌خورد؛ هم‌چنین در اغلب داستانها، حادثهٔ داستان با روانی و یکدستی و انسجام خاص پیش نمی‌رود؛ چرا که نویسنده گاه و بی‌گاه با ظهار نظرها و تجربه‌های خویش، سیر داستانی را قطع و در روند آن دخالت می‌کند.

در داستان «سه تار»، پسرک سه‌تارزن پس از کشیدن رنج و زحمت فراوان و همچنین بی‌خوابی طولانی، برای خود سه‌تاری فراهم می‌کند تا بتواند خرج خود و خانواده‌اش را درآورد: «سه تار را روی شکم نگه داشته بود و با دست دیگر، سیم‌های آن را می‌پایید که با دکمهٔ لباس کسی یا به گوشهٔ بار حمالی گیر نکند و پاره نشود. عاقبت امروز توانسته بود به آرزوی خود برسد» (آل احمد، ۱۳۸۸ب: ۸)؛ اما «عطرفروش تسبیح در دست» که پیوسته ذکر می‌گوید و با دیدن سه‌تار، از خود بی‌خود می‌شود، احساس و اعتقادی خاص خویش دارد. او دیدن سه‌تار را که «آلت کفر» می‌خواند، نشانهٔ «بی‌دینی» و «بی‌شرمی از خدا» می‌داند و هنگامی که پسرک سه‌تارزن از پله‌های «مسجد شاه» بالا می‌رود، به «تکلیف شرعی» خود عمل می‌کند و سه‌تار را می‌شکند.

«داستان سه‌تار، ترسیم زندگی جلال‌آل‌احمد است. نویسنده در آغاز جوانی یکی از طلبه‌های حوزه‌های علمی «نجف اشرف» بود و در خانوادهٔ مذهبی، بازاری، روحانی و سنتی بزرگ شده بود، به اقتضای زمانه کوشید و به پیشروترین جریان اجتماعی-سیاسی عصر خود پیوست» (اسحاقیان، ۱۳۹۲ :۴۱). جلال ناگزیر به «حزب توده» پیوست و یک‌شبه، ره صدساله رفت و به مقام مسئولیتی بزرگ، مسئول چاپخانهٔ حزب توده به نام «شعله‌ور»، رسید. آل‌احمد دست‌کم دو سه سال با مطبوعات این حزب همکاری جدّی داشت و به اشارهٔ حزب، «داستان‌های فرمایشی» می‌نوشت. سال ۱۳۲۶، مقطع جدایی نویسنده از حزب و بی‌اعتقادی به آرمان‌ها و اعتقادات ناپایدار او به این ایدئولوژی کوتاه‌مدت و تجربهٔ سیاسی و هنری است؛ «وقتی نویسنده از زبان شخصیت داستان به

«آوازخوانی و نواختن سه‌تار» برای دیگران اشاره می‌کند، به همین تجربهٔ هنری گذشته اشاره دارد. در مجموعهٔ داستان سه‌تار -که جلال یک سال پس از جدایی از حزب نوشته است- نویسنده به خود نوید می‌دهد که از این پس قصد دارد از هنر خود، برای بیان احساسات و علایق قلبی خود بنویسد؛ داستان‌هایی که معرّف منش فردی و مستقل خود اوست» (اسحاقیان، ۱۳۹۲: ۴۱). در واقع، «عطرفروش همان سیمای «آل‌احمد» پیش از پیوستن به حزب یا سیمای روزگار طلبگی «جلال» است. نویسنده در این سیما، مانند همین «عطرفروش تسبیح به دست» وانمود می‌کند که به دین و آیینی اعتقاد دارد؛ با این‌همه چنین سیمایی، یک شخصیت فضول، متعرض و مهاجم، بدزبان و پرخاشجوست؛ پس کشاکش نویسندهٔ نخست یا «منِ» حزبی و دیگری «منِ» مذهبی خویش است» (همان: ۴۰).

در داستان کوتاه «خواهرم و عنکبوت»، «عنکبوت استعاره از بیماری سرطان خواهر جلال‌آل‌احمد است که خواهر او را در سی وپنج سالگی می‌کُشد و دوا و درمان اعضای خانواده برای پیشگیری افاقه نمی‌کند» (همان: ۱۷۹). راوی (نویسنده) می‌گوید:

«من سرم به خوردن گرم بود که شنیدم: همچه چنگ انداخته وسط جونش عین عنکبوت. خوب خانباجی، بی‌خود که نگفتن سلاطون» (آل احمد، ۱۳۵۶: ۵۶).

«نویسنده عنکبوت را استعاره از «شوهر خواهر» نیز می‌داند. وقتی راوی می‌کوشد از تخت خواهر بیمار بالا برود، عنکبوت را بی‌جان کند، درمی‌یابد که خواهر پیوسته به عنکبوت می‌نگرد، تو گویی با عنکبوت انس گرفته وکشتن عنکبوت، اصلاً به مصلحت نیست. راوی در برخی عبارات به گونه‌ای سخن می‌گوید که از فحوای کلامش می‌توان دریافت که عنکبوت، همان شوهر خواهر است» (اسحاقیان، ۱۳۹۲: ۱۸۱): «خواهرم از خیلی چیزهای دیگر ممکن است خوشش بیاید، مثلاً از این شوهرخواهر. پنج- شش سال خانه‌اش بوده و همه‌اش مریض بوده و بچه‌دار هم نشده و چندبار هم کارش به مریض‌خانه کشیده. مگر من از شوهرخواهرم خوشم می‌آید؟ درست است که من از مگس هم بدم می‌آید، اما حاضر نیستم حتی یک مگس در تمام عالم به دام هیچ عنکبوتی بیفتد» (آل احمد، ۱۳۵۶: ۵۰- ۵۱).

در این داستان، چهره‌ای زشت و سیاه از مردسالاری آمیخته با سنت‌ها و خرافه‌ها و حماقت موجود در جامعه ترسیم می‌شود که معصومیت زن را دستخوش رویدادهای تلخ جامعه می‌کند و سرانجام او را به قعر نابودی می‌کشاند. لحن و فضاسازی در این داستان، بسیار زیبا و جذّاب است. آل‌احمد با ترسیم زندگی خود در قالب برادر نوجوان قربانی، به مثابهٔ شاهدی است که علی‌رغم درک مشکلات، در حل و تغییر آن ناتوان است و در تصویر چهرهٔ خواهر و مسائل و مشکلات موجود در زندگی او، بسیار موفق عمل کرده است. در این داستان روایت غیرمستقیم و از نگاه کودکی خردسال بیان می‌شود که همین عامل، سبب ماندگاری و تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب گردیده است.

«گلدسته‌ها و فلک» نخستین داستان کوتاه از مجموعهٔ «پنج داستان» است که با این عبارت و شروع زیبا وجذاب آغاز می‌شود: «گلدسته‌های مسجد، بدجوری هوس بالا رفتن را به کلهٔ آدم می‌زد. ما هیچ‌کدام، کاری به کار گلدسته‌ها نداشتیم، امّا نمی‌دانم چرا مُدام توی چشممان بودند. توی کلاس که نشسته بودی و مشق می‌کردی ... باز هم گلدسته‌ها توی چشمت بود» (آل احمد، ۱۳۵۶: ۹).

این داستان «بخشی از خاطره‌های نویسنده در سیزده- چهارده سالگی و سال‌های ۱۳۱۶ به بعد است و از تصویری‌ترین داستان‌های جلال‌آل‌احمد است. روایت معصومانه‌ای است از جسارت در عبور از خط‌کشی‌ها و محدودیت‌های رایج زمانه که باز از دریچهٔ نگاه همان شخصیت نوجوان که این بار می‌کوشد تا با فرار از دبستان، خودش را به بالای گلدسته‌های نیمه‌کارهٔ مسجد مجاور برساند، روایت می‌شود. حتی اگر کل اثر، نمادی از تفکری سیاسی باشد، به دلیل استقرار درست عناصر به‌کاررفته در بافت و جهان متن و تحویل ایده‌های سیاسی به موقعیت‌های انسانی و اجتماعی سبب شده تا داستان تنها وامدار خودش باشد نه جای دیگر. گلدسته‌ها تمثیلی است برای فرار از اختناق و رسیدن به آزادی و در بیانی دیگر، می‌توان بالا رفتن از گلدسته‌ها را تمثیلی از پناه بردن به مذهب و سنت دانست» (اسحاقیان، ۱۳۹۲: ۱۷۷).

«مدیر مدرسه» نیز یکی دیگر از زندگی‌نامه‌های خودنوشت جلال‌آل‌احمد است. وی که تجربهٔ معلمی در دبیرستان را داشته، حاصل خاطرات خود را در این رمان به تصویر کشیده است؛ بنابراین «مدیر مدرسه» غیر از بازتاب حوادث فرهنگی که پیرامون جلال

اتفاق افتاده، نمی‌تواند چیز دیگری باشد.

«مدیر مدرسه ترسیم شخصیت خستهٔ جلال از وضع نابه‌سامان آموزش و پرورش و حتی کتاب‌های ناقص و سنتی تحصیلی است. اثری که با به تصویر کشیدن محیط یک مدرسه و بیان مشکلات مدیر در ادارهٔ آن، ضمن اشاره به مشکلات عرصهٔ فرهنگ و آموزش کشور، به انتقاد از سیاست‌های وزارت فرهنگ و آموزش و پرورش کشور می‌پردازد. معلمی خسته و بی‌حوصله از شغل معلمی که فکر می‌کند با مدیریت یک مدرسه بر اضطراب و مشکلات خویش غلبه می‌کند و به آن آرمانی که در نظر دارد، می‌رسد» (کمالی، ۱۳۸۴: ۴۸). مدیر برای تغییر وضع به هر دری می زند، امّا به تدریج می‌بیند، نمی‌تواند به آنچه می‌خواسته، برسد و سرانجام استعفا می‌دهد.

«تا دو روز بعد که موعد احضار بود، اصلاً از خانه درنیامدم. نشستم و ماحصل حرفهایم را روی کاغذ آوردم. سر ساعت معین رفتم به دادگستری. روی همان کاغذهای نشاندار دادگستری استعفانامه‌ام را نوشتم و به نام همکلاسی پخمه‌ام که تازه رئیس فرهنگ شده بود، دم در پست کردم» (آل احمد، ۱۳۸۳: ۱۲۰).

کتاب «از رنجی که می‌بریم» نیز «حسب‌حالی از حضور جلال در حزب توده و فعالیت‌های حزبی اوست؛ نویسندهٔ کتاب، قصد دارد علی‌رغم بیان شرح حالی از خود و فعالیت‌های حزبی خود، به ترویج و تبلیغ ارزش‌ها و تفکرات حزبی خود بپردازد؛ آنچنان که در داستان «زیرابی‌ها» از این مجموعه، آل‌احمد به دفاع از آرمان‌های حزبی خود می‌پردازد و علی‌رغم خرده‌هایی که برخی شخصیت‌های داستان‌های این مجموعه از «رفقا» و رهبری حزب دارند، در جمع‌بندی نهایی، هنوز به حزب خود امیدوار است» (کمالی، ۱۳۸۴: ۴۸). جلال و دوستانش در برابر شرایط نامطلوب جامعه از خود عکس‌العمل نشان می‌دهند و سعی می‌کنند، وضع را عوض کنند و طرحی نو دراندازند:

«ما خیلی چیزهای از دست رفته داریم. خیلی چیزها از دست داده‌ایم. خودت در آن چند روز خیلی از آنها را برای ما گفتی ...امّا خیلی مغبون نیستم... درست پیداست که زندگی جدیدی برای من شروع شده. این را می‌بینم، خیلی خوب حس می‌کنم. مثل اینکه خیلی از تنگ نظری‌های من از بین رفته. از این خوشحالم. نمی‌توانم برایت بگویم چه طور» (آل احمد، ۱۳۸۷الف: ۴۴).

داستان «جا پا» از مجموعه داستان «زن زیادی»، حدیث‌نفس جلال است. «او در داستان «جا پا» شخصیت سرخوردهٔ خود از بی‌فرزندی را به تصویر می‌کشد. عدم تعلق به جهان، دغدغهٔ جاودانگی، آرزوی نامیرایی و حتی جدالی که نویسندهٔ داستان در اوج مرزهای دلتنگی، اندوه، تنهایی و یأس دارد، در این داستان احساس می‌شود. تمام آرزوی وی این است که جا پایش بر روی برف باقی بماند» (کمالی، ۱۳۸۴: ۴۸):

«یکبار زیر نور مات چراغ ایستادم، نگاه چشمم روی برف تازه‌نشستهٔ خیابان به جای پایی افتاد! جای پایی بود بزرگ و پهن که تازه گذاشته بود... بی‌اختیار به فکر افتادم که: «یعنی می‌شه؟ یعنی می‌شه این جا پای من باشد؟ کاش جا پای من بود!...» و یک مرتبه دیدم که چقدر دلم می‌خواهد جای پای من باشد. دیدم که چقدر آرزو دارم جای پای من روی زمین باقی مانده باشد. نزدیک بود، حتم کنم که جا پای من است. نگاه چشمم از لای رشته‌های خیالی و سفیدی که دانه‌های برف از خود در فضا به‌جا می‌گذاشتند، دوباره به دنبال سرگردانی خود می‌گشت و من به این فکر می‌کردم که یعنی می‌شه؟ یعنی منم جا پام رو زمین باقی می‌مونه؟ کاشکی جا پای من بود» (آل احمد، ۱۳۸۴ب: ۱۵۱).

«جای پا بر برف» می‌تواند قابل تأویل به معانی دیگری نیز باشد که ذهن نویسنده را مشغول کرده و او را به فلسفه‌بافی روشنفکرانه و هذیان‌گونه کشانده است..

«سرگذشت کندوها» و «نون والقلم» نیز حسب‌حالی از تجربهٔ سال‌ها مبارزهٔ جلال آل‌احمد و یارانش بر ضد استبداد و استعمار است که برای فرار از سانسور حکومت از قالب داستان تمثیلی استفاده می‌کند و با استفاده از آن، دلایل شکست نهضت‌های چپ‌گرای معاصر را تجزیه و تحلیل می‌کند. «بدین ترتیب یقیناً جلال‌آل‌احمد با بیان داستان «نون والقلم» اشاره‌ای تمثیلی به جریانات حکومت مصدق و کودتای نافرجام ۲۵ مرداد داشته است که بعد از افشای دست داشتن شاه و عمّالش در این کودتا، شاه از کشور می‌گریزد و مردم که فکر می‌کنند، این فرار یعنی پایان استبداد، به پایکوبی و شادی می‌پردازند، غافل از این که بعد از سه روز یعنی ۲۸ مرداد، استبداد به کمک استعمار موفق می‌شود تا انقلاب مردمی را سرکوب کرده و بار دیگر سلطنت و شاه به ایران برگردد» (اسحاقیان، ۱۳۹۲: ۱۱۲).

نویسنده نظر خود را درباره حکومت، در بیان «حسن» پسر حاج ممرضای مرحوم این گونه بیان می‌کند:

«در اصل با هر حکومتی مخالفم، چون لازمهٔ حکومت، شدت عمل است و بعد قساوت و مصادره و جدال و حبس وتبعید... حکومت از روز اول کار آدم‌های بی‌کلّه بوده...» (آل احمد، ۱۳۸۷پ: ۱۳۱).

در داستان «سرگذشت کندوها» آل‌احمد به شیوهٔ فابل (حکایت تمثیلی از زبان حیوانات) به ارائهٔ پدیدهٔ استعمارگری می‌پردازد. زنبورها و سرگذشت آنها در حقیقت، بیان حال خود و سرگذشت مردم کشورش است. این داستان را می‌توان نوعی زندگی‌نامهٔ تمثیلی خطاب کرد که در زیرمجموعه خاطره‌نگاری قرار می‌گیرد. «جلال و مردمش که تحت سلطهٔ استعمارگران هستند، همان زنبورهای عسل هستند که در تلاش و کوشش برای جمع‌آوری محصول هستند و در پایان هر سال محصول جمع‌آوری آنها که همان عسل (نفت) است توسط استعمارگران به غارت می‌رود. جلال در این داستان بر این باور است که وطنی که با پشتوانهٔ استعمار ساخته می‌شود و سرمایه‌های آن توسط آنها به غارت می‌رود، ارزش عشق ورزیدن ندارد» (ناصری‌فر، ۱۳۹۱: ۱۲۷).

«به عقیدهٔ من ناقص‌العقل، خونه‌ای که توش دشمن لونه کرده و زورمون هم نمی‌رسه بیرونش کنیم، دیگه خونهٔ ما نیست. از امروز به بعد این شهر و این ولایت مال این جونور کثیفه که توش رخنه کرده و خوراکش را همانجا پیدا کرده» (آل احمد، ۱۳۸۸الف: ۴۹).

نویسنده با بیان تمثیلی، آرزومند عصیان مردم ایران علیه بیگانگان است و با شورش و عصیان و بازگشت به سنت و ارزش‌های مذهبی خود، راه حل ارائه می‌کند.

«داستان جشن فرخنده، از دیگر داستان‌های زندگی‌نامه‌ای نویسنده و مربوط به روزگار «وزارت عدلیهٔ» اکبر داور است که قانون کشف حجاب و سخت‌گیری و تغییر لباس روحانیون با تمام خشونتش در کشور پیاده می‌شد» (اسحاقیان، ۱۳۹۲: ۱۸۶). در داستان، به پدر راوی (جلال) که پیش‌نماز مسجد محله است، دستور داده شده که به اتفاق همسرش باید کشف حجاب کند:

«بابام رو کرسی نشسته بود؛ که سرِ پاکت را باز کردم. چهار خط چاپی بود... امّا فقط

اسم بابام را وسط خط‌های چاپی با قلم نوشته بودند، زیرش هم اعضای یکی از آخوندهای محضردار محلّمان بود که تازگی کلاهی شده بود... یادم است که اسم بابام را آن وسط با قلم نوشته بودند، خیلی خلاصه بود، از آیت‌الله و حجت‌الاسلام و این حرف‌ها خبری نبود که عادت داشتم روی همهٔ کاغذهایش ببینم» (آل احمد، ۱۳۵۶: ۳۲-۳۳).

«در خدمت و خیانت روشنفکران» حسب‌حالی دیگر از جلال است که در آن، «به تصویر اقدامات رضاشاه برای سرکوبی اسلام با هدف رواج ملّی‌گرایی افراطی پرداخته است. آل احمد در این کتاب بر این باور است که رضاشاه با سرگرم کردن مردم با زرتشتی‌بازی و هخامنشی‌بازی و آتش‌پرستی می‌خواهد جریان روشنفکری را که در زمان مشروطه شکل گرفته بود و خطر جدی برای حکومت بود، سرنگون شود» (ناصری‌فر، ۱۳۹۱: ۴۴).

«یادم است در همان ایام کمپانی داروسازی بایر آلمان نقشهٔ ایرانی چاپ کرده بود و به شکل زن جوانی و در بستر خوابیده و لابد مام میهن و سر در آغوش شاه وقت گذاشته وکوروش و داریوش و اردشیر ودیگر اهل آن قبیله از طاق آسمان پایین آمده، کنار درگاه یعنی (بحر خزر) به عیادتش» (آل احمد، ۱۳۸۶: ۴۴۲-۴۴۳).

هم چنین جلال در این کتاب، «دلایل خود را برای انشعاب از حزب توده بیان می‌کند و در تشریح دلایل خود، علاوه بر مشارکت و حمایت کشور شوروی از حزب توده، به قضایای آذربایجان و شرکت حزب در کابینهٔ قوام و حمایت حزب از اقامت قوای روس اشاره می‌کند» (ناصری‌فر، ۱۳۹۱: ۴۴): «برای من، اما روزی شروع شد که مأمور انتظامات یکی از تظاهرات حزب بودم، اوّل شاه آباد، چشمم افتاد به کامیون‌های روسی پر از سرباز که ناظر و حامی تظاهرات ما، کنار خیابان صف کشیده بودند که یک مرتبه جا خوردم و چنان خجالت کشیدم که تپیدم توی کوچهٔ سیدهاشم و بازوبند را شوت کردم» (آل احمد، ۱۳۸۶: ۴۶۳).

«آل احمد در مجموعهٔ «دید و بازدید» در هنگام بیان داستان «شمع قدی»، به بیان خاطرات خود در دوران حکومت رضاشاه برای انجام مراسم مذهبی می‌پردازد و شادی خود را از پایان رسیدن آن دوران در قالب شخصیت‌ها به تصویر می‌کشد» (ناصری‌فر، ۱۳۹۲: ۱۷۲).

«نوای گنگ و بم نوحهٔ دسته‌ای که از دور می‌آمد، کم‌کم، روشن‌تر و واضح‌تر به گوش می‌رسید. قزاق‌بازی تمام شده بود. مردم آزادی یافته بودند... بابا صالح روحش تازه شده بود. مدت‌ها بود که صدای نوحه و نالهٔ هیچ عزاداری را نشنیده بود» (آل احمد، ۱۳۸۴الف: ۸۴-۸۵).

داستان «آفتاب لبِ بام» اتوبیوگرافی جلال در دوران گریز از مذهب است. «جلال به علت سخت‌گیری‌های پدر روحانی خود و هم‌چنین تحت‌تأثیر اندیشه‌های کسروی که در جامعهٔ آن روز رواج پیدا کرده است، از مذهب گریزان می‌شود» (ناصری فر، ۱۳۹۱: ۱۱۵). او در این داستان، سخت‌گیری‌های مذهبی را که ناشی از برداشت‌های متحجرانه از دین است، مورد انتقاد شدید قرار می‌دهد و به بیان قصهٔ پدری می‌پردازد که با سخت‌گیری به کودکان خود، آنها را مجبور به گرفتن روزه در روزهای گرم تابستان نموده است. کودکان در موقع افطار با بداخلاقی پدر مذهبی خود مواجه می‌شوند.

«خجالت نمی‌کشی؟ این دست‌مزد دم افطارشونه؟ وادارشون کرده‌ای روزه بگیرند!... و حالا، خون به صورتش دویده بود. دستش توی ظرف خربزه مانده بود و هیچ از این رو گردان نبود که هر چه از دهانش درآمد به شوهرش بگوید» (آل احمد، ۱۳۸۴ب: ۷۳).

تحلیل سفرنامه‌های جلال آل‌احمد بر اساس گونهٔ ادبی خاطره‌نگاری

سفرنامه نیز یکی از انواع خاطره‌نگاری محسوب می‌شود و «به وقایع، رویدادها، دیده‌ها و شنیده‌هایی می‌پردازد که طیّ سفر برای نویسنده رخ داده است؛ یعنی بر بخشی از خاطرات راوی تعلّق می‌گیرد؛ بنابراین، بین سفرنامه و خاطره رابطهٔ عموم وخصوص مِن وجه برقرار است؛ البته ممکن است خاطره‌نویسی و سفرنامه‌نویسی در هم آمیزند که خاطرهٔ سفر محصول آن خواهد بود» (نیکوبخت، ۱۳۹۵: ۲۰۱).

سفرنامه در میان آثار جلال آل‌احمد، جایگاهی والایی دارد. جلال طی هر سفر به کشف جهان می‌پردازد. او در این سفرنامه‌ها به هدف واقعی نمی‌رسد؛ امّا به هر حال در مسیر دانایی و تجربه، همواره بی‌قرار و پرتلاش است.

سفرنامه‌های جلال را می‌توان به دو بخش داخلی و خارجی تقسیم کرد. سفرهای خارجی جلال شامل: سفر به عراق در سال (۱۳۲۱) به قصد زیارت و سیاحت؛ سفری تابستانه به فرنگ در سال (۱۳۳۶) به قصد ماه عسل با سیمین دانشور؛ سفری چهارده

روزه به حج در سال (۱۳۴۳) به قصد زیارت خانه خدا - که شرح آن در «خسی در میقات» در سال (۱۳۴۵) منتشر شد. از سفرنامه‌های دیگر جلال می‌توان به سفر او به شوروی در سال (۱۳۴۳) و سفر به آمریکا در سال (۱۳۴۴) اشاره کرد.

سفرهای داخلی جلال معمولاً همراه غلامحسین ساعدی و برادرش، شمس آل احمد، صورت گرفته است. او بخش زیادی از روستاها و شهرهای ایران را پیاده طی کرده است و با بینش و بصیرت خاصی به مشاهدهٔ زندگی مردم و واقعیات اجتماعی پرداخته است. این سفرنامه‌ها (اورازان و تات‌نشین‌های بلوک زهرا) از جنبه‌های جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی بسیار ارزشمندند و کمک شایانی در روشنگری ابعاد زندگی اجتماعی مردم دارند.

چهار سفر خارجی جلال در میان سفرنامه‌های او، برجسته و ارزشمند تلقی می‌شود و او نیز بر آن بود که این سفرنامه‌ها را با نام چهارکعبه منتشر کند. چهارکعبهٔ او عبارت بود از:

۱-کعبهٔ نخست، مکه، زیارتگاه مسلمین جهان (سفرنامهٔ خسی در میقات)

۲-کعبهٔ دوم، بیت المقدس، (سفر به دیار عزرائیل)

۳-کعبهٔ سوم، آمریکا، (کلاه فرنگ، زیارتگاه غربگرایان)

۴-کعبهٔ چهارم، شوروی، (زیارتگاه کمونیست‌های روسی)

جلال در سفرنامهٔ «خسی در میقات»، تصاویری را از «من» و «دیگری» در وجوه متعددّ آنها به خواننده عرضه می‌دارد. زمانی که خوانش متن را آغاز می‌کنیم، نخستین بازنمودهای «من» در کتاب دیده می‌شود: «یادم است صبح در آشیانهٔ حجّاج فرودگاه تهران، نماز خواندم. نمی‌دانم پس از چندین سال. لابد پس از ترک نماز در کلاس اوّل دانشگاه. روزگاری بود! وضو می‌گرفتم و نماز می‌خواندم و گاهی نماز شب!» (آل احمد، ۱۳۸۷ب: ۱۴).

«دیگری» در سفرنامهٔ «خسی در میقات»، شامل دیگری «درون‌فرهنگی» و «برون‌فرهنگی» می‌شود. دیگری درون‌فرهنگی که در پیوند فرهنگی/ زبانی/ سرزمینی با راوی نویسنده است، هموطنان راوی از قبیل اراکی‌ها، کاشانی‌ها و مازنی‌ها هستند که با راوی به سرزمین وحی آمده‌اند و با او تقابل و تضادهای فرهنگی و اندیشگی دارند.

«آه! بابا تو هم! آمده‌ای حج و آن وقت این همه در بند خود بودن؟ اگر مردی این دواخانهٔ قراضهٔ سفری را فراموش کن و اصلاً خودت را» (همان: ۲۷).

دیگری برون‌فرهنگی شامل ملت‌های مسلمانی چون مصری‌ها، سوری‌ها، آفریقایی‌ها، اروپایی‌ها، اسرائیلی‌ها و آمریکایی‌ها هستند؛ از آن رو که به سرزمین بیگانه تعلّق دارند. جلال در «خسی در میقات»، در تصویرپردازی‌ها از «من نوعی» و «من جمعی» به بُعد صنعتی، اقتصادی و سیاسی نیز توجّه دارد و آن را برجسته می‌سازد.

«به این فکر می‌کردم که غرب بدجوری از اسرائیل، ستّارالعیوبی برای خود ساخته. یا وسیلهٔ اختفایی. اسرائیل را کاشته‌اند در دل سرزمین‌های عربی تا اعراب در حضور مزاحمت‌های او، فراموش کنند مزاحمت اصلی را و متذّکر نباشد که آب و کود درخت اسرائیل از غرب مسیحی می‌آید. سرمایه‌های فرانسوی و آمریکایی» (آل احمد، ۱۳۸۷ب: ۱۳۵-۱۳۶).

حاصل سفرهای آل‌احمد در قالب سفرنامه یا مقاله چاپ شده است؛ گزارش سفر او به شوروی و شرکت در سمینار مردم‌شناسی در کتاب «ارزیابی شتابزده» به چاپ رسید، گزارش سفر او به آمریکا، روسیه و اسرائیل در کتاب‌های «سفر روس»، «سفر فرنگ» و «سفر به ولایت عزرائیل» که بعد از مرگ او به چاپ رسید.

تحلیل نامه‌های جلال‌آل احمد بر اساس گونهٔ ادبی خاطره‌نگاری

نامه «نوعی گفتمان متنی و مکالمه‌گر است و تحت‌تأثیر دنیای کنشگرها، یعنی بافت فرهنگی سوژه‌ها (مخاطب گفته‌یاب و نویسندهٔ گفته‌پرداز) و بافت شرایطی (مکان و زمان) قرار دارد؛ به همین خاطر در تحلیل و خوانش این گفتمان، باید مؤلفه‌های بسیاری چون شرایط زمانی، مکانی، وضعیت روحی و عاطفی را در نظر گرفت» (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۸۰).

یکی از راه‌های ورود به عرصهٔ حسب‌حال‌نویسی جلال، تحلیل و بررسی برخی از سازه‌های متنی در نامه‌های او است که نمایشگر نوع حضور و تعامل جلال در موقعیت‌های گوناگون با افراد مختلف است وگویای بخشی از اتوبیوگرافی اوست.

نامه‌های جلال آل‌احمد از آنجایی که برای مخاطب خاص خود و به انگیزهٔ شخصی نوشته شده است، در زمرهٔ نامه‌های خصوصی محسوب می‌شود. این نامه‌ها خطاب به سیمین دانشور نوشته شده است و از این جهت که حاوی دقیق‌ترین حالات روحی

جلال است، بسیار ارزشمند است و سهم زیادی در روشن کردن زوایای تاریک شخصیت و زندگی او دارد.

نامهٔ جلال به سیمین در ساعت ۲ بعد ازظهر یک شنبه ۱۹ بهمن ۱۳۳۲/ ۸ فوریه ۱۹۵۳

«عزیز دلم، سیمین، صبح وقتی کاغذم را می‌نوشتم، این شاعرک، فریدون کار، آمد اینجا و دنبالهٔ کاغذم ماند. حالا نهار خورده‌ام و تنها هستم. لازم است هرگونه ناراحتی و وسواسی را برای هم بنویسیم و نگذاریم کاغذهامان با مسائل عادی روزانه پر شود و از درون هم خبر نداشته باشیم و بگذاریم ناراحتی‌ها و وسواس‌ها به صورت عقده‌های عذاب‌آور درآید. می‌فهمی عزیزم؟ برای فرار خودت از دست من سه دلیل آورده‌ای: اوّل اینکه از دست قوم و خویش‌های من دررفته‌ای. خوب عزیز دلم، گرچه خودت هم به این مسئله معترفی، آیا یادت رفته است که من اصرار داشتم اصلاً رابطه را با آنها بِبُریم؟ یادت رفته است که من اصلاً حاضر نبودم رفت‌وآمد کنیم؟» (دانشور، ۱۳۸۴، ج ۲: ۴۶۰).

نامه‌های جلال به سیمین بهانه‌ای است برای نوشتن از خود و برای خود. از سویی دیگر، بسیاری از این نامه‌ها، از آن رو که نویسندهٔ آن در سفر بوده، گاه حکم سفرنامه نیز پیدا می‌کند و از آنجایی که بسیاری از وقایع روزانه جلال نیز در آن ثبت شده است، حکم دفترچه یادداشت نیز پیدا کرده است؛ بنابراین نامه‌های جلال به لحاظ نوع ادبی، تلفیقی است از نامه، یاداشت روزانه و سفرنامه.

۵ بعداز ظهر شنبه ۲۹ سپتامبر ۷/۱۹۶۲ مهر ۱۳۴۱

«سیمین جانم، کاغذ صبحم را وقتی فرستادم که هنوز مستقر نشده بودم؛ گرچه حالا هم درست مستقر نشده‌ام، ولی باز بهتر است. اطاقکی دارم در همان هتل هسپریا. ذوزنقهٔ نامرتّب، در حدود یک چهارم آن مردک سیاه در همسایگی موسیو کوپر برادر سرکار؛ امّا جایی خوبی است، نزدیک یونسکو و در محلّ اعیان‌نشین و دکان‌های مختلف نزدیکش. از آنچه دیشب دیدیم و این یکی چنین برمی‌آید که مهمانخانه‌های پاریس را اخیراً رنگ و روغنی مالیده‌اند و قیمتش را دوبرابر کرده‌اند. هتل دیشبی- پادوکاله- (pas de calais) عین همین فضا را داشت و با یک چنین تختی، منتها یک وان و روشویی بیده به آن افزوده بودند و قیمتش را گذاشته بودند ۳۵ برای یک نفر و ۴۰ برای دو و ما که سه نفر بودیم ۴۵ فرانک دادیم» (همان، ج ۳: ۱۳).

نامه‌های جلال به سیمین علاوه بر گزارش زندگی او، حاوی مضامین سیاسی، اجتماعی، عاطفی و فرهنگی نیز است و به ما فرصت می‌دهد که از دریچهٔ نگاه جلال آل احمد به مسائل بنگریم. این نامه‌ها، متعلّق به دو دورهٔ زمانی متفاوت است؛ دورهٔ اوّل کمتر از یک سال مداوم طول می‌کشد و شامل نامه‌های جلال به دانشور در سفر آمریکای دانشور درسال (۱۳۳۱- ۱۳۳۲ ش) و دورهٔ دوم نامه‌های آل احمد به سیمین دانشور در چند سفر مختلف آنها به اروپا در سال‌های (۱۳۴۱- ۱۳۴۴ ش) است که برهه‌های زمانی کوتاه‌تری را در یک دورهٔ چندساله دربرمی‌گیرد.

ساعت ۷:۳۰ بعدازظهر یک شنبه ۱۱ اسفند ۱۳۳۱/ اول مارس ۱۹۵۳

«عزیز دلم، سیمین جان، دارم با قلم تازه‌ای که برایم فرستاده‌ای می‌نویسم، قربان دستت. امروز دانشگاه را هم تعطیل کردیم و دمونستراسیون (تظاهرات) بزرگی ترتیب دادیم که در تمام شهر گشت و تا بازار رفت. بازار هم عصر تعطیل کرده بود به طرفداری از مصدق و برای تعطیل بازار برایت نوشتم که بین شاه و مصدق شکرآب شده و آیت‌الله و غیره هم از آب گل‌آلود ماهی می‌گیرند» (دانشور، ۱۳۸۴، ج ۲: ۵۳۵).

نامه‌های دورهٔ دوم جلال آل‌احمد به سیمین، دقیقاً در همان سال‌هایی نوشته شده است که حکومت وقت با انقلاب سفید، اصلاحات ارضی، حق رأی زنان و غیره، به سرعت در حال نوسازی کشور بود و نیروهای مخالف نیز درصدد بودند از هر طریق مشروعیت حاکمیت را سلب کنند. واکنش آل‌احمد و دانشور به این تحوّلات که از جمله شامل وقایع مربوط به پانزده خرداد سال ۱۳۴۲ نیز می‌شود، مضمون محوری نامه‌ها را در حوزهٔ عمومی شکل می‌دهد؛ البته میان دیدگاه آل احمد و دانشور تفاوت‌هایی نیز دیده می‌شود. آل احمد یکسره درصدد نفی و انکار حاکمیت است و هیچ نقطهٔ روشنی در این تحوّلات و نوسازی‌ها نمی‌بیند امّا از طرز بیان دانشور و پاسخ‌های آل احمد به او می‌توان استنباط کرد که او با واقع‌بینی بیشتری به مسائل می‌نگرد.

ساعت ۷ بعدازظهر پنج‌شنبه ۱۰ مرداد ۱۳۴۲/ اوّل اوت ۱۹۶۳

«سیمین جانم، امان از این عصرهای انتظار! و امروز پست آمد و از تو کاغذی نبود. وضع اینجا از این قرار است که هیچ امیدی به هیچ تغییری نیست. اگر روزگاری بود که روس وآمریکا مثل سگ و درویش به هم می‌پریدند حالا به ترس از چین، وردست هم

می‌نشینند و خوش و بش می‌کنند. حضرت ایشان هم که نفت را داده‌اند و حاضرند به روس‌ها هم هر چه می‌خواهند، بدهند که آرام و راحت حکومت کنند و الخ... روشنفکرها هم که گندش را درآورده‌اند. هر کدام به یک ماشین و مقامی دلخوش کرده‌اند که روزگاری بود و آزادی‌هایی بود و آنها را از دست داده‌اند و اصلاً این جور که من می‌بینم در این ۲۰ سال آینده، سرنوشت ما عین وضع فعلی است» (دانشور، ۱۳۸۴، ج ۳: ۴۷۳).

نامه‌های آل احمد و دانشور در لحظهٔ نگارش به قصد انتشار، آن‌چنان که مثلاً شعر یا داستان نوشته می‌شود، نوشته نشده‌اند و بخشی از جذابیتشان نیز از همین جا است؛ اما هر دو طرف به این نکته توجه داشته‌اند که نامه‌هایشان در قیاس با نامه‌های معمول، نوشته‌هایی متفاوت‌اند و باید از حوادث روزگار در امان بمانند تا شاید در زمان‌هایی دیگر امکان انتشار نیز پیدا کنند.

آل احمد درجایی از همین نامه‌ها می‌گوید: «می‌خواهم این روزهایی را که بر من می‌گذرد، یک جایی ضبط کنم» (همان: ۴۲).

نتیجه‌گیری

خاطره‌نویسی یکی از کهن‌ترین انواع ادبی است که پایبند هیچ یک از انواع بیان ادبی نیست. خاطره‌نگاری و گونه‌های مختلف آن (روزنامهٔ خاطرات، وقایع نگاری، سفرنامه، حدیث نفس و زندگی نامهٔ خود نوشت) یکی از بن‌مایه‌های برجسته و مفهومی است که به عنوان گونهٔ ادبی در آثار جلال آل‌احمد کاربرد بیشتری دارد. آل‌احمد از معدود نویسندگانی است که در مدت عمر چهل و شش سالهٔ خود توانسته است که آثار خود را مصروف و معطوف اندیشه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی خود کند و اکثر آثار او بازآفرینی واقعیات اجتماعی در عصر و زمان اوست که با بن‌مایهٔ داستانی صورت گرفته و به نوعی زندگی‌نامه و اتوبیوگرافی جلال محسوب می‌شوند و در زمرهٔ خاطره‌نگاری قرار می‌گیرند؛ با این تفاوت که در برخی، بن‌مایهٔ داستانی بیشتر و در برخی بن‌مایهٔ داستانی کمتر است. برای مثال، «مدیر مدرسه» تجلی دوران مدیریت او در مدرسه و حوادث فرهنگی پیرامون اوست. «ن و القلم» نیز بازتاب کارهای او در حزب توده است یا «نفرین زمین» که بازتاب اصلاحات ارضی رضاشاه است. «گلدسته‌ها و فلک» از مجموعهٔ «پنج

داستان» بخشی از یادبودهای نویسنده در سیزده الی چهارده سالگی است و «سنگی بر گوری» اتوبیوگرافی زندگی زناشویی و جنسی اوست. داستان «خواهرم و عنکبوت» شرح بیماری سرطان خواهر جلال است و داستان کوتاه «جشن فرخنده» شرح قانون کشف حجاب و تأثیر این قانون در زندگی خانوادهٔ جلال آل احمد است. داستان «سه تار» نیز سیر زندگی جلال آل‌احمد از مرتبهٔ طلبگی تا پیوستن به حزب توده را ترسیم می‌کند. «دید وبازدید» و «زن زیادی» نیز تصویر عقاید دین‌ستیزانهٔ جلال است. «از رنجی‌که می‌بریم»، «در خدمت و خیانت روشنفکران» و «یک چاه و دو چاله» نیز تصویر فعالیت‌های حزبی جلال و علّت پیوستن او به حزب توده است.

چهرهٔ تند و گزندهٔ نسل جلال با همهٔ مشکلات و عصیان‌ها در تمامی آثار جلال آل احمد، اعم از سفرنامه‌ها و نامه‌ها نیز دیده می‌شود. ذهن و تفکر جلال نسبت به مدرنیته و سنت در اغلب آثار او هویدا است و در حقیقت کمتر نویسنده‌ای وجود دارد که برای یافتن مدینهٔ فاضله‌اش، این همه تلاش و تکاپو کند. آل احمد در خانواده‌ای مذهبی و روحانی متولد می‌شود و در ادامه شاهد فعالیت‌های سیاسی واجتماعی او در حزب توده هستیم. برخی آثار او در تأیید مواضع حزب توده و برخی در رد آن است. این نویسنده زمانی که شاهد فقدان ایده‌آل‌هایش در حزب توده است، با ترجمهٔ آثار، سعی بر پاک کردن اشتباهات گذشته می‌کند؛ به‌گونه‌ای که برخی از مجموعه‌داستان‌هایش را دیگر چاپ نمی‌کند. جلال در آثارش جست‌وجوگری است که در یک نقطه متوقف نمی‌شود. نوشته‌های آل احمد بازتاب حالات روحی او در مقاطع مختلف زندگی‌اش است و از آنجایی‌که بسیاری از آثارش، ساختار داستانی دارند و به‌عبارتی دیگر، نقطهٔ آغاز و پایان و ساختار روایی و خطی مشخص دارند و از جانبی دیگر، زندگی‌نامهٔ خودنوشت او محسوب می‌شوند، ترکیبی از زندگی‌نامه و داستان هستند. برخی برای زندگی نامه و خاطره، حالات «جزء و کل» قادرند؛ هر زندگی نامه نوعی خاطره است؛ بنابراین اغلب آثار جلال آل احمد خاطره هستند که از بن‌مایهٔ داستانی برخوردارند.

منابع

آل احمد، جلال (۱۳۵۶) پنج داستان، چاپ دوم، تهران، رواق.

---------- (۱۳۸۳) مدیر مدرسه، تهران، گهبد.

---------- (۱۳۸۴ الف) دید وبازدید، تهران، جامه‌دران.

---------- (۱۳۸۴ ب) زن زیادی، تهران، جامه‌دران.

---------- (۱۳۸۶) در خدمت و خیانت روشنفکران، چاپ پنجم، تهران، فردوس.

---------- (۱۳۸۷ الف) از رنجی که می‌بریم، چاپ چهارم، تهران، جامه‌دران.

---------- (۱۳۸۷ ب) خسی در میقات، چاپ چهارم، تهران، جامه‌دران.

---------- (۱۳۸۷ پ) نون والقلم، چاپ چهارم، تهران، جامه‌دران.

---------- (۱۳۸۸ الف) سرگذشت کندوها، چاپ پنجم، تهران، معیار اندیشه.

---------- (۱۳۸۸ ب) سه تار، چاپ پنجم، تهران، معیار علم.

---------- (۱۳۸۸ پ) نفرین زمین، چاپ پنجم، تهران، معیار اندیشه.

اسحاقیان، جواد (۱۳۹۲) نقد و بررسی آثار جلال‌آل احمد، تهران، نگاه.

اسلامی، مهدی (۱۳۸۸) «بررسی و مقایسهٔ زندگی‌نامهٔ خودنوشت در ادبیات فارسی و ادبیات مغرب زمین؛ با تأکید بر زندگی‌نامهٔ خود نوشت دورهٔ قاجاریه و زندگی نامهٔ راسل ویونگ» به راهنمایی احمد رضایی، دانشگاه قم.

اشرف، احمد (۱۳۸۸) «تاریخ، خاطره، افسانه»، مجلهٔ بخارا، شمارهٔ ۱۷.

ایروانی، محمدرضا (۱۳۹۰) بر سمند خاطره، نگاهی تازه به خاطره‌نویسی، تهران، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس.

دانشور، سیمین (۱۳۸۴) نامه‌های سیمین دانشور و جلال آل احمد، تدوین مسعود جعفری، تهران، نیلوفر.

شعیری، محمدرضا (۱۳۹۱) نشانه- معناشناسی دیداری، تهران، سخن.

عباسی، سمیه (۱۳۹۶) خاطره‌نگاری و جایگاه آن در تاریخ نگاری عصر قاجار، تهران، سخنوران.

فراگنر، برت، گ (۱۳۷۷) خاطره‌نویسی ایرانیان، ترجمه مجید جلیلوند، تهران، علمی و فرهنگی.

فروغی، محمدقاسم و مسعود امیرخانی (۱۳۸۶) گامی در راه علمی شدن خاطره‌نویسی، تهران، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقّدس.

کمالی، محمدرضا (۱۳۸۴) «نگاهی به اندیشهٔ آرمان‌گرایی جلال آل احمد»، حافظ، شمارهٔ ۱۸.

ناصری‌فر، نرگس (۱۳۹۱) «بازتاب اوضاع سیاسی واجتماعی ایران در آثار جلال‌آل احمد، داستان‌ها، سفرنامه‌ها، مشاهدات، مقالات» به راهنمایی رضا شجری، دانشگاه کاشان.

نیکوبخت، ناصر (۱۳۹۵) خاطره‌نویسی در ادبیّات انقلاب اسلامی، تهران، سمت.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و سوم، زمستان ۱۴۰۰: ۱۱۶-۸۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل منظومهٔ داستانی «از گنگ تا کرِمل» از شاعر معاصر تاجیک، میرزا تورسون‌زاده

مرجان علی اکبرزاده زهتاب*

چکیده

مقالهٔ پیش روی با هدف تبیین دیدگاه سیاسی اجتماعی میرزا تورسون‌زاده (۱۹۷۷-۱۹۱۱) -شاعر معاصر تاجیک- برآن است منظومهٔ داستانی او؛ «از گنگ تا کرِمل» (۱۹۷۰-۱۹۶۶) را از دیدگاه محتوایی بررسی کند و با رویکردی توصیفی-تحلیلی، هدف غایی شاعر و سیر روایی آن را برای مخاطب تحلیل نماید. دستاورد پژوهش نشان می‌دهد تورسون‌زاده، ملقب به «قهرمان ملی تاجیکستان»، که امروزه نیز تصویر او بر روی پول رایج کاغذی این کشور، قابل مشاهده است، این اثر را هم‌چون دیگر آثار خود، در مکتب رئالیسم سوسیالیستی و در ستایش نظام حاکم بر اتحاد جماهیر شوروی سروده است. او در این منظومهٔ ۴۳۶ بیتی، نام لنین (۱۸۷۰-۱۹۲۴) را ۲۸ مرتبه شیفته‌وار تکرار کرده، درحالی‌که نام «پراتَپ»، -قهرمان اصلی داستان- را که به منظور آزادی هندوستان، قصد سفر از رودخانهٔ گنگ تا قصر کرملین (کرمل) دارد، تنها ۱۷ مرتبه به کار برده است.گویی داستان بهانه‌ای برای ستایش لنین است که سرانجام نیز در جشن صدسالگی او به چاپ می‌رسد. بنابراین، هرچند شاعر آن را در دوران «نرمش خروشچف (۱۸۹۴-۱۹۷۱)ی» سروده، عنوان «لنین‌نامه» برای داستان مذکور از عنوان کنونی آن سزاوارتر است. این منظومه، صرف نظر از برخی عیوب وِزن و قافیه، با تصویرآفرینی و خیال‌انگیزی سروده شده و هدف آرمانگرایانهٔ شاعر، همان مقصود «پراتپِ» مسافر،

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین- پیشوا، ایران
aliakbarzade@iauvaramin.ac.ir

CC BY NC

یعنی اتحاد شرق در مواجهه با غرب است.

واژه‌های کلیدی: شعر معاصر تاجیک، تورسون‌زاده، سیاسی- اجتماعی، از گنگ تا کرِمل، رئالیسم سوسیالیستی.

مقدمه

«بُلشویک[1]» در زبان روسی به معنی اکثریّت است. بُلشویک‌ها یکی از دو شاخهٔ اصلی حزب سوسیال دموکرات کارگری روسیه بودند. آنان در دومین کنگرهٔ حزب در سال ۱۹۰۳ به رهبری لنین از دستهٔ مِنشویک‌ها (اقلیّت) جدا شدند و سرانجام حزب کمونیست شوروی را تشکیل دادند (آشوری،۱۳۵۷: ذیل لغت). با پیروزی انقلاب بُلشویکی روسیه در اکتبر ۱۹۱۷ و کشانیده شدن آن به بخارا در سال ۱۹۲۰، (برای مطالعهٔ بیشتر درخصوص انقلاب بخارا ر.ک: عینی، ۱۳۸۱: ۱۱۲-۱۱۸). تمامی جلوه‌های هنر و ادبیات نیز رنگ و بوی سیاسی یافت و کشور تاجیکستان به عنوان یکی از جماهیر پانزده‌گانهٔ اتحاد جماهیر شوروی، در جهت سیاست بلشویک‌ها و در تأیید نظام کمونیستی وقت قرار گرفت.

شعر تاجیک درچهارچوب باید و نبایدهای حزب کمونیست قرار گرفت به‌گونه‌ای که به شهادت محقّق تاجیک: «ادبیات ۷۰ سالهٔ ما زیر فشار سیاست و صنعت بود. درواقع نه‌تنها اینکه چه چیزی به تصویر کشیده شود، بلکه چگونگی و شیوهٔ آن نیز تعیین گردیده بود و این باعث می‌شد که تفکر طبیعی انسان از پرواز بازماند و بهترین اثرهای ادبیات این دوره آثاری شناخته می‌شد، که علاقه به کمونیسم در آنها محسوس باشد» (رجبی، ۱۹۹۷الف: ۲۰۰-۲۰۱). به‌ویژه در دههٔ اول پس از انقلاب، شخص لنین[2] (۱۸۷۰-۱۹۲۴)- بنیان‌گذار شوروی- برای مشخص کردن آیندهٔ ادبیات، پای پیش نهاد و شخصاً وارد عمل شد. او در انجمن هشتم حزب کمونیست در سال ۱۹۲۴ چهارچوب‌های ادبیات را تدوین کرد. به نظر حزب کمونیست، آثار ادبی به سه دسته قابل تقسیم‌بندی بود: ادبیات بورژوازی[3] (= سرمایه‌داری)، ادبیات نیمه بورژوازی، ادبیات کارگری و در این میان، فقط ادبیات کارگری مورد تأیید حکومت وقت قرار می‌گرفت. بنابراین، کمونیست‌ها شعار «برای ادبیات کارگری» را مطرح کردند، که هدف اصلی آن خلق آثار کارگری به دست کارگران برای خود آنان بود. به نظر حکومت وقت، فقط کارگران قادر بودند واقعیت زندگی کارگری را به تصویر بکشند. از نظر حزب حاکم، هرآنچه مربوط به ادبیات کلاسیک، حماسه‌ها، تصویرآفرینی‌ها و خیال‌پردازی‌ها بود و نیز آنچه به ادبیات

1. Bolshevik
2. Vladimir Lenin
3. The bourgeoisie

غنایی مربوط می‌شد، بازمانده‌هایی از ادبیات بورژوازی به شمار می‌رفت و باید هرچه سریع‌تر کنار گذاشته می‌شد (ذبیح‌الله، ۱۳۹۱: ۲۴۰-۲۴۶). معروف رجبی، پژوهشگر تاجیک در کتاب «تاریخ تحلیلی و ادبیات‌شناسی» به چگونگی تأثیرپذیری ادبیات از تحوّلات اجتماعی پرداخته است. او اشاره دارد که در سال‌های ۱۹۳۰، ادبیات کلاسیک، ادبیات فئودالی نام گرفت و بی‌اعتباری و بی‌اعتنایی به آن شدّت یافت. «در واقع تشکیلات حزبی برای مبارزه با ادبیات کلاسیک و شیوه‌های سنّتی آن و توضیح ضررهای آن برای جامعه، گویی با تمام نیرو قد برافراشته بود» (۱۹۹۷ب: ۶۷-۶۸).

بدین ترتیب ادبیاتِ پرولتاری (کارگری- دهقانی) شکل گرفت و ادبیات تاجیک با تأثیرپذیری از ادبیات روسیه و غرب، از جهت ساخت و نیز به لحاظ مضمون، متحوّل شد (بچکا، ۱۳۷۲: ۱۱۹). شاعر تاجیک دارای رسالت سیاسی- اجتماعی گشت. رسالتی که تنها در تأیید و تأکید حزب کمونیست معنا می‌گرفت. جوّ حاکم بر شاعران، آن‌گونه بود که اگر شاعری به تبعیت از سنت‌های ادبی، شعر عاشقانه‌ای می‌سرود، نه تنها از جانب حزب حاکم بلکه از سوی دیگر شاعران تخطئه می‌شد. برای مثال محمدجان رحیمی (۱۹۰۱-۱۹۶۸) شاعر، درخصوص شعر عاشقانه به لاهوتی (۱۸۸۷- ۱۹۵۷)، ایرادهای جدی گرفته، به او توصیه می‌کند بیشتر به عشق وطن و انقلاب و دیگر مفاهیم سیاسی بپردازد (شکوری، ۲۰۰۶ ب: ۲۸-۲۹). این درحالی است که لاهوتی خود از انقلابی‌ترین شاعران این دوره به شمار می‌رود.او پس از مهاجرت به تاجیکستان، تمام توان و استعداد خود را برای خدمت به زبان و ادبیات فارسی و البته اصول سوسیالیسم گذاشت و در زمرهٔ یکی از بهترین دوستان و یاران صدرالدّین عینی (۱۸۷۸ -۱۹۵۴) درآمد. نفوذ فرهنگی و سیاسی او در تاجیکستان، به‌حدّی بود که به مقام «وزارت فرهنگ تاجیکستان»، نیز ارتقاء یافت (ر.ک: هیچینس، ۱۳۶۸: ۱۶). هم‌چنین او را می‌بایست، حلقهٔ ارتباطی میان ادبیات ایران و تاجیکستان به شمار آورد که در این راه کوشش فراوانی نموده است. اما «چون در زمان شوروی، موضوع عشق و عاشقی موضوع بیگانه‌ای به شمار می‌رفت و لاهوتی نیز حاضر نبود از این موضوع دست بکشد، دیگران اشعار او را مورد حملات انتقادی قرار دادند» (شکوری، ۲۰۰۶ الف: ۲۸). این پیرو سرسخت سوسیالیسم، علاوه بر انتقاد فوق، وقتی‌که در منظومهٔ بلند خود دربارهٔ توقف لنین در

وازلیُف (۱۹۱۷)، داستانی به نام «پری‌دخت» را سرود (۱۹۴۸)، به خاطر پیروی بسیار از سنّت‌های ادب فارسی و وجود تشبیهات پیچیده و خیال‌انگیز، از سوی منتقدان حکومتی، به‌شدّت سرزنش شد (هیچینس، ۱۳۶۸: ۱۷).

مکتب ادبی غالب این دوره، مکتب «رئالیسم سوسیالیستی[1]» بود. اصولاً رئالیسم[2] در تقابل با رمانتیسم[3] شکل گرفت. مکتب رمانتیسم، بر بنیان ادبیاتی اشرافی و فردگرا استوار بود درحالی‌که مکتب ادبی رئالیسم پیروزی حقیقت و واقعیت بر تخیّل و هیجان به شمار می‌رفت. طرفداران رئالیسم، برای شعر، به جای جنبهٔ هنری و فلسفی، رسالتی مدنی یا اجتماعی قائل بودند. در این مکتب، «هنر برای مردم» مطرح بود. در دنیای مکتب رمانتیسم، امور مجازی بسیاری از قبیل: ماوراءالطّبیعه، فانتزی، رویا، افسانه، جهان فرشتگان، جادو و اشباح، وجود داشت اما در دنیای رئالیسم، این واقعیّت‌های اجتماعی بود که اجازهٔ ورود داشت، نه امور ذهنی و خیالی. رئالیسم از یک نظرگاه، یعنی تشریح جزئیات و شناختن دنیا برای تغییر دادن آن، زیرا عصر رئالیسم یک عصر انتقادی بود که البته هرگز در این شناخت، خیال‌بافی و پناه بردن به عالم رویا مجاز نبود (ر.ک: سیدحسینی، ۱۳۶۵: ۱۴۳- ۱۴۹). در شاخهٔ سوسیالیستی مکتب رئالیسم، رسالت شعر، «خدمت به خلق» است و توجه به اصل«کار» یکی از شاخص‌های برجستهٔ رئالیسم سوسیالیستی است. تعریفی که «اریک هارتلی[4]» در کتاب« مکتب‌های ادبی» از رئالیسم سوسیالیستی بیان می‌کند این‌گونه است: «رئالیسم سوسیالیستی بر این اصل مبتنی است، که کار، قدرتی خلّاق دارد و هنر، به منزلهٔ بسط و انعکاس خلاقیّت کار است. این هردو به طور مستقیم یا غیر مستقیم، مناسبات معتبر اجتماعی را منعکس می‌کنند و در آن موثّر می‌افتند» (همان: ۱۸۷).

رئالیسم سوسیالیستی در تاجیکستان با «مارش حریّت» صدرالدّین عینی-پدر ادبیات معاصر تاجیک-آغاز شد (مسلمانیان،۱۳۷۶: ۱۳۰-۱۳۶). مارش حریّت، شعری است با محتوای کاملاً سیاسی- اجتماعی (شکورُاف، ۱۹۹۱: ۱۲-۲۸)[1]. اغلب شاعران هم‌دورهٔ عینی مانند میرزا تورسون‌زاده (۱۹۱۱- ۱۹۷۷) و بسیاری از شاعران پس از او پیرو سرسخت

1. Socialist realism
2. Realisme
3. Romantisme
4. Eric Hartley

همین مکتب ادبی بودند. یکی از ویژگی‌های بسیار برجستهٔ این مکتب، تبلیغی بودن آن است که حتی می‌توان گفت شعر و ادبیات، گاه به بیانیه‌های عمومی تبدیل گشت (شعردوست،۱۳۹۰: ۲۹۳-۲۹۴ و نیز ر.ک: شاه‌زمان،۲۰۱۰: ۱۵۹-۱۶۴). هرچند از زمان پیدایش برخی آزادی‌های سیاسی (۱۹۵۳ با روی کار آمدن ُخروشچف)کم‌رنگ شد، اما هم‌چنان تا حدود سال‌های ۱۹۸۰ به طور جدی ادامه یافت، تا اینکه با استقلال تاجیکستان در ۱۹۹۱، با اینکه از میان رفت، اما ردّ پای تفکرات و اندیشه‌های رئالیسم سوسیالیستی را هنوز هم می‌توان در شعر تاجیکستان مشاهده کرد.

داستان «از گنگ تا کرمل» که در سطور پیش روی، مورد کنکاش و بحث قرار گرفته است، در زمرهٔ آثار مکتب رئالیسم سوسیالیستی به شمار می رود و شاعر آن-میرزا تورسون‌زاده- یکی از فعالان سیاسی- اجتماعی بسیار شاخص روزگار خود است که به عنوان نمایندهٔ رسمی ادبیات شوروی- تاجیک به بسیاری از نقاط جهان سفر کرده تا چونان پیکی فرهنگی، پیام‌های حکومت را به مردم دیگر سرزمین‌ها برساند. این مقاله بر آن است منظومهٔ یادشده را -که از منظر پژوهشگران ایرانی، مغفول مانده است- به عنوان اثری سیاسی اجتماعی و تأثیرگذار بر ادب تاجیک بررسی کند و قطعاً قصد نگارنده تأیید یا حتی تقبیح هیچ ایدئولوژی و جهان‌بینی خاصی نیست.

مقالهٔ حاضر به تحلیل یکی از آثار برجستهٔ حکومت سوسیالیستی، یعنی منظومهٔ «از گنگ تا کرمل» (۱۹۷۰-۱۹۶۶) پرداخته است. از دیدگاه سبک‌شناختی، سطح فکریِ منظومهٔ مذکور مطمح نظر است. بنابراین این منظومه از تورسون‌زاده که نزد تاجیکان از شهرت و اهمیت سزاواری برخوردار است، به لحاظ مضمون با توجه به وضعیت فرهنگی، سیاسی- اجتماعیِ دوران سرایش آن بررسی شده است. در تحقیق پیش روی برآنیم بدانیم؛ تورسون‌زاده در منظومهٔ«از گنگ تا کرمل» قصد انتقال چه مفاهیمی را به مخاطب دارد؟ داستان او چگونه شکل می‌گیرد و در چه فضا و موقعیت فرهنگی و سیاسی- اجتماعی بیان شده است؟

با توجه به اهمیت ادبیات برون‌مرزی و مغفول ماندن آن از چشم پژوهشگران ایرانی و انجام تحقیقات بسیار اندک درخصوص شعر تاجیک، اکنون برآنیم دربارهٔ یکی از آثار به‌نامِ «قهرمان ملی تاجیکستان»، شاعری که تصویر او بر اسکناس‌های این کشور نقش

بسته -تورسون‌زاده- تحقیق کنیم. در سطور پیش روی، منظومهٔ داستانی «از گنگ تا کرمل» که نزد ما ایرانیان ناشناخته است، از منظر محتوا و مضمون کاویده شده. هم‌چنین جایگاه آن در مکتب ادبی رئالیسم سوسیالیستی بررسی شده است. بنابراین هدف اصلی، شناساندن و تحلیل این اثر و نیز درک جایگاه آن در روند تحولات سیاسی –اجتماعی تاجیکستان است. هدف غایی شاعر، در سرایش منظومهٔ روایی«از گنگ تا کرمل» چیست؟ سیر روایی داستان او چگونه است؟ و جایگاه این داستان به عنوان اثری سیاسی- اجتماعی چگونه است؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون هیچ پژوهش مستقلی دربارهٔ موضوع مقالهٔ حاضر در ایران و تاجیکستان، دیده نشده است. برخی از پژوهشگران تاجیک به‌طور پراکنده به نقد و بررسی تورسون‌زاده و آثار او پرداخته‌اند. مانند: منیازوف در کتاب نظم استاد صدرالدین عینی (۱۹۵۸: ۱۴۸) از تورسون‌زاده به عنوان یکی از پیروان راستین صدرالدین عینی یاد و اشعاری از وی را به عنوان شاهد مثال ذکر می‌کند. دیگر پژوهشگر تاجیک، ستّارُاف در مقالهٔ «آیید (= بیایید و توجه کنید) به تشکّل و تکامل رئالیسم سوسیالیستی در ایجادیات (= آثار) میرزا تورسون‌زاده» (۱۹۸۰: ۱۴۸ -۱۶۰). تنها به برخی اشعار عاشقانهٔ تورسون‌زاده پرداخته است. شکورُاف درجلد چهارم از تاریخ ادبیات ِسوویتی (= شوروی) تاجیک (۱۹۸۰: ۲۳۰-۲۴۱، ۲۶۰). به جایگاه تورسون‌زاده به عنوان یکی از شاعران برجسته و انقلابی ادبیات شوروی- تاجیک اشاره کرده، اشعاری به عنوان شاهد مثال از وی ذکر کرده است. شهاب‌الدّین شجاع در کتاب «بازتاب َعنعَنه (= سنّت) در ایجادیات (= آثار) تورسون‌زاده» فقط به برخی مفاهیم عاشقانه در شعر او پرداخته است (شجاع، ۲۰۱۱: ۶۸ -۸۳).

برخی از پژوهشگران ایرانی نیز به‌گونه‌ای گذرا به تورسون‌زاده و اشعار او اشاراتی کرده‌اند. علیرضا قزوه در مقالهٔ «نسل‌ها و جریان‌های شعری در شعر معاصر تاجیکستان» هنگام ذکر نسل‌های شاعران تاجیک، او را از دومین نسل شاعران معاصر خوانده است (۱۳۷۷: ۶۹-۶۷). شعردوست، در کتاب «چشم‌انداز شعر امروز تاجیکستان» (۱۳۷۶: ۱۰۵،۱۱۳،۱۲۱،۱۶۸،۲۲۰). و نیزدر کتاب: «تاریخ ادبیات نوین تاجیکستان» هنگام

تقسیم‌بندی ادبیات تاجیک به آثار و شیوهٔ شاعری تورسون‌زاده اشاراتی دارد (۱۳۹۰: ۳۱۰، ۳۱۶، ۳۲۲). موسوی گرمارودی در کتاب «از ساقه تا صدر» بیوگرافی بسیار خلاصه‌ای به همراه بیتی چند از شاعر مذکور ارائه کرده است (۱۳۸۸: ۳۰۵-۳۰۷). هم‌چنین باید گفت در این مقاله، تاریخ‌های تولد و وفات که مقابل اسامی شاعران معاصر تاجیک ذکر شده، برگرفته ازکتاب مذکور (به ترتیب الفبا) است. خدایار نیز در مقالهٔ «دوره‌بندی شعر معاصر تاجیک: از روشنگری تا استقلال (۱۸۷۰- ۲۰۱۵)» هنگام ذکر نام شاعران برجسته در دورهٔ ادبیات شورایی از تورسون‌زاده و شعر او یاد کرده است (۱۳۹۷: ۳۵-۳۸). هیچ‌یک از پژوهش‌های یادشده، به‌طور اخص به بررسی و تحلیل منظومهٔ «از گنگ تا کرمل» تورسون‌زاده نپرداخته‌اند.

روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی از گونهٔ کیفی و هنجاری است و با استناد به منظومهٔ مورد نظر شاعر فراهم آمده است. هم‌چنین اسناد و مدارک موجود، اعم از کتاب و مقاله که هر یک به نوعی با موضوع مورد نظر ارتباط معنایی داشته‌اند، نیز بررسی شده‌است. باید گفت منظومهٔ «از گنگ تا کرمل» تورسون‌زاده، هرگز در ایران به چاپ نرسیده است و نسخهٔ چاپی گلچین اشعار او که بدون ذکر تاریخ انتشار، توسط انتشارات پروگرس در مسکو به چاپ رسیده، همچنین جلد پنجم از کلیات ۶ جلدی اشعار اوکه به خط سریلیک در دوشنبه چاپ شده (۱۹۷۱) اساس کار نگارنده در این مقاله بوده است.

پردازش تحلیلی موضوع

نگاهی به تاریخ ادبیات معاصر تاجیک

از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷به بعد دورهٔ ادبی معاصر تاجیکستان محسوب می‌شود. اکنون پیش از پرداختن به تورسون‌زاده و منظومهٔ او، برای یافتن درک بهتری از تاریخ ادبیات معاصر تاجیک، می‌بایست به دوره‌بندی ادبیات فارسی تاجیکستان از مدتی قبل از انقلاب ۱۹۱۷ تا پیش از دورهٔ استقلال نگاهی افکنیم؛۱. معارف‌پروری/ روشنگری (۱۸۷۰- ۱۹۰۵)؛ جنبش معارف‌پروری و روشنگری به رهبری احمد دانش (۱۸۲۹-

۱۸۹۷) (ر.ک: هادی‌زاده، ۱۳۸۸: ۲۳۵-۲۴۲). در بخارا در تمامی شئون اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی روی داد و زمینه‌ساز تجددگرایی دورهٔ بعد شد. ۲. تجددگرایی (۱۹۰۵-۱۹۱۷)؛ جدیدان، با تأسیس روزنامه‌ها و چاپ مجلات فارسی و ازبکی، چاپ کتاب‌های روشنگرانه، تأسیس مدارس و اعزام دانشجو به خارج توانستند افکار کهنه را متجدد کنند و زمینهٔ انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ را فراهم آورند. ۳. پیدایش ادبیات شورایی (۱۹۱۷-۱۹۲۹)؛ با پیروزی انقلاب بلشویکی در ۱۹۱۷، جدیدان نیز در ۱۹۲۰امارت‌های بخارا و خوارزم را تصاحب کردند و سرانجام در سال ۱۹۲۴ این جنبش با حزب کمونیست همراه شد و در ادبیات نیز مکتب رئالیسم سوسیالیستی شکل گرفت. ۴. رشد و استحکام ادبیات شورایی (۱۹۲۹-۱۹۵۳)؛ تأثیر پذیری بیش از پیش از ادبیات روسی در دورهٔ دیکتاتوری استالین[1] (۱۹۲۹-۱۹۵۳). این دوران، اوج رواج رئالیسم سوسیالیستی خشن است که با سنت‌ها و ارزش‌های حاکم بر فرهنگ و ادبیات مبارزه می‌کند. ۵.آغاز زوال ادبیات شورایی و بازگشت نرم به سنت (۱۹۵۳- ۱۹۸۵)؛ روی کار آمدن خورشچف[2] (۱۸۹۴-۱۹۷۱). پس از مرگ استالین و آغاز دورهٔ موسوم به «نرمش خورشچفی». در این دوره استبداد استالینی شکسته شد و ادبیات تاجیک توانست آزادی‌های اندکی را به همراه توجه به سنت‌های ملی و ادبی تجربه کند. ۶. درآستانهٔ بیداری و آزادی (۱۹۸۵-۱۹۹۱) دوران گورباچف؛ اعلام پِروستاریکا و گِلاسنوست- که در فارسی تاجیکی به ترتیب به معنای بازسازی و آشکار بیانی ترجمه شده است. بازگشت به سنت‌های ملی و اسلامی، تأسیس نهادهای فرهنگی تاجیک مانند؛ بنیاد فرهنگ، بنیاد زبان، بنیاد رستاخیز، حزب دموکرات و تأسیس نشریات معتبر، تلاش پیروزمندانهٔ روشن‌فکران تاجیکی برای بازگشت به اصالت‌های ایرانی- آریایی، آمادگی ملی برای استقلال (ر.ک: خدایار، ۱۳۹۷: ۳۵-۳۸ و مسلمانیان، ۱۳۷۶: ۹۸).

نگاهی به زندگی، آثار و جایگاه اجتماعی- ادبی میرزا تورسون‌زاده

او در دوم می ۱۹۱۱ در روستای قره‌باغ در شهرستان حصار به دنیا آمد. مادر را در هشت سالگی و پدر را -که درودگر بود- در نه سالگی از دست داد. از هشت سالگی شعر می‌سرود. در ۱۹۲۶ برای ادامهٔ تحصیل به شهر دوشنبه و پس از آن به تاشکند

1. Joseph Stalin
2. Nikita Khrushchev

رفت.در ۱۹۳۰ از «دانشگاه آموزگاری» فارغ التحصیل شد و بـه دوشـنبه بازگشـت. در آن روزگار لقب احترام‌آمیز «میرزا» فقط به افراد باسواد اهدا مـی‌شـد (مسـلمانیان، ۱۳۷۱: ۷۲). شخصیت پرکار و چند بعدی میرزا تورسون زاده به عنـوان شـاعر، نویسـنده، پژوهشـگر، خبرنگار، مترجم و سینماگر باعث خلق آثار بسیاری گشت و به زودی موجبات محبوبیت و شهرت او را نه تنها در تاجیکسـتان بلکـه در بسـیاری کشـورها فـراهم آورد. برخـی از مهم‌ترین فعالیت‌های سیاسی- اجتماعی و سمت‌های او: عضویت در کـانون نویسـندگان تاجیکستان (۱۹۳۴)، همکاری با تئـاتر شـهر خجنـد بـه عنـوان مشـاور ادبـی (۱۹۳۴)، ریاسـت کـانون نویسـندگان تاجیکسـتان (۱۹۴۶)، عضـویت در فرهنگسـتان علـوم تاجیکستان (۱۹۵۱)،نمایندۀ مردم در مجلس اتحاد جماهیر شوروی از دورۀ دوم تـا نهـم مجلس، ریاست کمیتۀ «هم‌صدایی با آسیا و افریقا» (۱۹۵۷)، سـخنرانی درهمـایش‌هـای هواداران صـلح در دهلـی (۱۹۴۷)، پـاریس (۱۹۴۹)، ویـن (۱۹۵۵)، اسـتکهلم (۱۹۵۷). (مسلمانیان، ۱۳۷۶: ۱۵۴).

تورسون‌زاده به بسیاری از کشورهای مختلف جهان، سفرهای رسمی داشت، از جمله؛ هندوستان، پاکستان، ایران، افغانستان، چین، ژاپن، کره، اندونزی، عـراق، سـوریه، مصـر، لبنان، یمن، تایلند، برمه، بنگلادش، سـریلانکا، الجزایـر، گینـه، سـودان، چـک، قبـرس، فرانسه، سوئد، سوئیس، اتریش، کوبا، کانادا، مکزیک. سفرهای او به عنوان فردی ادیـب و سیاسی- اجتماعی، موجبات ایجاد اندیشه‌های جهانی او را فـراهم آورد؛ صـلح جهـانی و اتحاد ملت‌های شرق. هرچندکه در بسیاری از این اندیشه‌ها و نیز حضور در عرصـه‌هـای جهانی، به جهت پیروی از افکار سوسیالیسـتی و بـه عنـوان نماینـدۀ دیکتـاتوری اتحـاد جماهیر شوروی، دچار یک‌سـونگـریِ ایـدئولوژیک بـود، امـا بـه هـر حـال اندیشـه‌هـای بشردوستانۀ او که خواهان ایجاد صلح و دوستی و برابری بود، هرچند به ناکامی انجامید، قابل ستایش و تحسین است.به همت او و با کسب اجازه از دولـت شـوروی همـایش‌هـای جهانی بسیاری در بزرگ‌داشت رودکی، ابن‌سینا، فردوسی، حافظ و جـامی، برگـزار شـد. چاپ و نشر و ترجمۀ آثار ادبا و فضلای پیشین و معاصر هـم‌چنـین تأسـیس مؤسسـه‌ای انتشاراتی با رسم‌الخط فارسی از دیگر فعالیت‌هـای فرهنگـی او بـه شـمار مـی‌رود. او بـه منظور مبادلات فرهنگی و ادبی، بارها به ایران سفر کرد. علاوه بر دوسـتی بـا «ابوالقاسـم

لاهوتی» که در آن روزگار مقیم تاجیکستان بود، در ایران نیز با «سعید نفیسی» و «نادرپور» دوستی و مراوده داشت.

تورسون‌زاده در پی فعالیت‌های جهانی خود، چندین جایزهٔ فاخر بین‌المللی کسب کرد، از جمله؛ جایزهٔ بین‌المللی «جواهرلعل نهرو»، جایزهٔ «رودکی»، نشان «کریل»، نشان «جمال عبدالناصر». او در ۲۴ سپتامبر ۱۹۷۷ در سن ۶۶ سالگی بدرود حیات گفت و در «لوچاب» به خاک سپرده شد. دولت تاجیکستان در سال ۱۹۷۸ برای پاسداشت مقام او نام شهرستان «ریگر» که در منطقهٔ «حصار» -محل تولد شاعر- قرار داشت را به نام تورسون‌زاده تغییر نام داد. دانشکدهٔ هنرهای زیبا و نیز چندین کوچه و خیابان به نام وی نام‌گذاری شد. هم‌چنین تورسون‌زاده در ردیف مفاخر تاجیک، «صدرالدین عینی»، «باباجان غفوروف» و «شیرین شاه تیمور» عنوان «قهرمان ملی تاجیکستان» را از آن خود کرد و از آن پس تا به امروز تصویر او بر روی اسکناس‌های یک سامانی تاجیک قرار گرفت (مسلمانیان، ج۸، ۱۳۹۳: ۳۰۱).

دربارهٔ آثار او باید گفت به جهت فعالیت در عرصه‌های مختلف که پیش ازین بدان اشاره رفت، آثار او نیز در عرصه‌های گوناگون و متفاوت ادبی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی شکل گرفته است،که در ذیل به برخی از مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود؛بیش از ده سال فعالیت خبرنگاری او، مراوده با مردم عادی و نیز علاقهٔ او به ادبیات فولکلوریک موجب تالیف کتاب «نمونهٔ فولکلوریک تاجیک» (۱۹۴۰) شد. -ترجمهٔ آثاری از ادبیات روسیه و نگارش برخی مقالات ادبی دربارهٔ شناخت ادبیات از دیگر آثار اوست. بعضی دیگر از اشعار او در زمرهٔ عاشقانه‌ها است. اصولاً تورسون‌زاده در آثار خود به جایگاه زن، خواه به عنوان دل‌داری زیباروی، خواه مادری مهربان و مؤثر در تربیت فرزندان و خواه زنی فعال در عرصهٔ سیاست توجه بسیار دارد.

تورسون‌زاده منظومه‌هایی آفریده که در آنها با روایت‌هایی داستانی درحوزهٔ ادبیات تعلیمی و البته با چاشنی مضامین غنایی و عاشقانه (یاحقی، ۱۳۸۹ :۴۰۳). قصد روشنگری و آگاه‌سازی جامعهٔ خودرا دارد و در تمامی آنها مبلغ افکار کمونیستی است. از آنجا که شعر مورد مطالعهٔ ما در این مقاله نیز از منظومه‌های داستانی اوست، اکنون چند نمونه از داستان‌های منظوم او به ترتیب سرایش یاد می‌شود؛ «دل دلِ زینب» (۱۹۳۹)، منظومهٔ

«پسر وطن» (۱۹۴۲) دربارهٔ دوستی ملت‌های شوروی و مهرورزی نسبت به اتحاد جماهیر شوروی، منظومهٔ «عروس از مسکو» (۱۹۴۵) که حکایت عشق میان دختری روس و پسری تاجیک است، «قصهٔ هندوستان» (۱۹۴۷) که پس از اولین سفر شاعر به هندوستان سروده شده و گرچه داستان منسجمی نیست،

جنبهٔ روایی دارد،سفرنامهٔ منظوم شاعر به شمار می‌رود و «جایزهٔ دولتی اتحاد شوروی» را نیز برای شاعر به ارمغان آورده است. «من از شرق آزاد» (۱۹۴۹) سفرنامهٔ شاعر به پاکستان است. منظومهٔ «حسن ارابه‌کش» (۱۹۵۴) در حوزهٔ ادبیات تعلیمی-غنایی دربارهٔ پیشرفت تاجیکستان با چاشنی عشق «صدف و حسن» که شاعر با سرایش آن، جایزهٔ لنین را از آن خود ساخت. نگارنده، این داستان را در مقاله‌ای جداگانه کاویده است. (ر.ک: علی‌اکبرزاده، ۱۳۹۲: ۱۳۳-۱۴۸). «صدای آسیا» (۱۹۵۷) این منظومه که دنبالهٔ اشعار شاعر دربارهٔ هندوستان است، برای شاعر، جایزهٔ لنین را به ارمغان آورد. «جان شیرین» (۱۹۶۰) این داستان که شاعر را برندهٔ «جایزهٔ دولتی رودکی» ساخت، دربارهٔ عشق شاعری به همسر، خانواده و وطن است و نیز شوق وافر او برای بیدارسازی آسیا و آفریقا (شعردوست: ۱۳۹۰: ۳۱۰، ۳۱۶،۳۲۲؛ یاحقی، ۱۳۸۹ :۴۰۳-۴۰۴).

او نمایشنامه‌هایی را نیز به نظم کشیده که بسیاری از آنها در دوران خود با استقبال پرشوری به روی صحنه رفته‌اند. ازجمله؛«حکم» (۱۹۳۳)، «خسرو و شیرین» (۱۹۳۶)، نخستین اپرای تاجیکستان «شورش واسع» (۱۹۳۹) این شعر که در میان تاجیکان از محبوبیت و شهرت سزاواری برخوردار است دربارهٔ تاریخ معاصر تاجیک است و «واسع» نام پیشوای شورشی ناحیهٔ کولاب بوده که شکست خورد و در بخارا به دار آویخته شد. امروزه نیز ناحیه‌ای در کولاب به نام اوست. اپرای «عروس» (۱۹۴۵) درون‌مایهٔ اصلی این اپرا همان منظومهٔ«عروس از مسکو» بود که به جهت استقبال بسیار به اپرا نیز تبدیل شد. اپرای «طاهر و زهره» (۱۹۴۴). هم‌چنین او دارای چندین فیلم‌نامهٔ مشهور است که فیلم‌هایی نیز از آنها ساخته شده، چون؛ «من با دختری واخوردم» (۱۹۵۷)، «حسن ارابه‌کش» (۱۹۶۵) که با توجه به محبوبیتِ منظومه‌ای با همین نام، پس از گذشت

حدود یازده سال به‌صورت فیلم‌نامه نیز نوشته، تولید و پخش شد. «از گنگ تا کرمل» (۱۹۶۶-۱۹۷۰) «با امر دل» (۱۹۶۷)، «صبح گنگ» (۱۹۷۰) (موسوی، ۱۳۸۸: ۳۰۴-۳۰۷).

تورسون‌زاده در نسل‌بندی شاعران تاجیک، از نسل دوم به شمار می‌رود. این نسل متعلق به شاعرانی است که هم‌زمان با انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ روسیه به دنیا آمدند و یا دوران طفولیّت خود را می‌گذراندند. هم‌نسلان او چون باقی رحیم‌زاده (۱۹۱۰- ۱۹۸۰)، عبدالسّلام دهاتی (۱۹۱۱- ۱۹۶۲)، میرسعید میرشکر (۱۹۱۲- ۱۹۹۳) و حبیب یوسفی (۱۹۱۶- ۱۹۴۵). به قول علیرضا قزوه: اینان همان‌قدر که نگاهبان شعر فارسی بودند، نگاهبان چراغ لنینی هم بودند و تاحدی با شعرهای خلقی و سوسیالیستی خود، پل پیوند ادبیات تاجیک و شوروی شدند (۱۳۷۷: ۶۷-۶۹).

دربارهٔ شیوهٔ شاعری تورسون‌زاده باید گفت؛ در ابتدای کارِ شاعری او در محیط ادبی تاجیکستان دو دسته شاعر وجود داشت؛ اکثریتِ سنّتی، مثل «ظفرخان جوهری»، «احمدجان مخدوم حمدی»، «میرحیدر سرور» و «محمدجان رحیمی»و اقلیتِ نوپرداز مانند «پیرو سلیمانی» و «حبیب یوسفی». تورسون‌زاده به‌تدریج از دستهٔ دوم پیروی کرد. درواقع راه دشوار شاعری تورسون‌زاده را به سه مرحله می‌توان تقسیم کرد: ۱. از ابتدا تا ۱۹۳۰؛در این دوره سروده‌هایش به لحاظ معنا و مضمون، اندکی سطحی و از نظر هنری خام بودند. ۲. از۱۹۳۰تا ۱۹۵۰؛ که نظام حاکم، شاعران و نویسندگان را به ستایش از حکومت شوروی وادار می‌کرد، تورسون‌زاده نیز به ستایش‌های مبالغه‌آمیز روی آورد، ولی به جای تکرار سخنان معاصرانش کوشید تا نظرهای خود را با شرح زندگی مردم پیرامون خود مطرح کند.۳. از ۱۹۵۰به بعد نیز بیشتر کوشید علاوه بر خودشناسی مردم تاجیک برای بیداری تمام ملل شرق سهیم باشد (مسلمانیان، ج۸، ۱۳۹۳: ۳۰۴).

داستان منظومهٔ «از گنگ تا کرمل»

سفرهای تورسون‌زاده به جای جای دنیا، به عنوان ریاست کمیتهٔ «هم‌صدایی با آسیا و افریقا» از سال ۱۹۵۷ آغاز شد، اما او پیش از آن نیز با نظارت حکومت، سفرهایی به سرزمین‌های دیگر داشت. دریافت نابرابری‌ها و مشاهدهٔ ظلم و ستمی که بر ملل شرق می‌رفت، با توجه به افکار سوسیالیستی او گویی شاعر را به منادی همبستگی و صلح و دوستی مبدل ساخت و موجب خلق آثار بسیاری گشت که برخی از مهم‌ترین آنها پیش

ازین ذکر شد. او در این‌گونه اشعار انسان‌ها را به دو گروه زحمت‌کش و استثمارگر تقسیم کرده، دفاع از زحمت‌کشان دنیا را بنیان اصلی اشعار خود قرار داده است.

یک سلسله از آثار او -که در جریان سفرهای خارجی شاعر شکل گرفت- مربوط به هندوستان است که پس از نخستین سفر او به دهلی (در جریان سخنرانی در همایش هواداران صلح) در سال ۱۹۴۷ با «قصهٔ هندوستان» آفریده شد و با دیگر اشعار او مانند: شعر «دختر مقدس» (۱۹۴۸) به بالندگی رسید. شعر اخیر، دربارهٔ بانوان هندوستان و دوستی میان مردم شوروی و هندوستان است. او در «من از شرق آزاد» (۱۹۵۱) و «صدای آسیا» (۱۹۵۷) که دنبالهٔ اشعار او دربارهٔ هندوستان است، آرمان اتحاد را در سر می‌پروراند. تورسون‌زاده منظومهٔ مورد بحث این مقاله «از گنگ تا کرمل» را نیز در ۱۹۶۶-۱۹۷۰ سرود. در آثار او با موضوع هندوستان، آنچه ذهن شاعر را به خود معطوف داشته، غارت و ظلمی است که در آن روزگار، به ویژه از سوی انگلستان بر این کشور می‌رفته است. این وضعیت، شاعر را اندوهگین می‌ساخته و موجب می‌شده تا با آثار آزادی‌خواهانه و روشن‌گرانه،هندوان را به استقلال و مبارزه با بیگانگان دعوت کند. شاعر در آثار خود از زیبایی‌ها و شگفتی‌های هندوستان سخن می‌راند. زیبایی‌هایی که بهرهٔ غارتگران است و سهم مردم عادی، تنها بدبختی، فقر و رنج. توجه به هندوستانبا نخستین سفر او به هندوستان (۱۹۴۷)، در ذهن و زبان تورسون‌زاده شکل گرفت اما با وجود خلق مجموعه‌هایی که پیش ازین ذکر آنها رفت، نقش این سرزمین هزاررنگ در اندیشهٔ او از میان نرفت تا این‌که بیست سال بعد در ۱۹۶۶ هنگامی که ۵۵ سال داشت، شروع به سرایش داستان «از گنگ تا کرمل» کرد و سرانجام چهار سال بعد در ۱۹۷۰- یعنی هفت سال قبل از آن‌که چشم از جهان فروبندد- آن را به پایان رساند، که در سطور پیش روی به مختصری از داستان و نیز تحلیل آن خواهیم پرداخت.

داستان شامل ۴۳۶ بیت است (تورسون‌زاده، ج۵، ۱۹۷۱: ۲۶۳-۳۲۶) که اینک برای درک توالی روایت داستانی، ابیاتی برگزیده از آن ذکر و آنگاه تحلیل می‌شود؛

شاعر، داستان را با بیان رشک و حسد نسبت به هندویی به نام«پراتَپ» آغاز می‌کند: «من حسد می‌برم به هندویی» (همان :۲۶۳). که عزم سفر از «گنگ تا کرمل» را دارد. آنگاه او چرایی این رشک را هدف والای او برای رسیدن به قصر کرِمل -کرملین- در مسکو برمی‌شمارد:

میهمـــان در حضـــور لنـــین شـــد هـــم‌نشـــین، آشـــنای دیـــرین شـــد...
هنـــــدویی پارســـــا دعـــــاگویی شـد مبـدل بـه شـخص حـق‌جـویی...
(تورسون‌زاده، ج۵، ۱۹۷۱: ۲۶۸)

بیت نخست، آشکار می‌کند کـه رشـک شـاعر بـه آن هنـدو بـه خـاطر میزبـانی لنـین و هم‌نشینی با او بوده و بس. بیت دوم، هندویی را به تصویر می‌کشد که از عبـادت و پارسـایی- که به زعم شاعر، حقانیت نیست- روی برگردانده، حـق و حقیقـتِ آرمـانی شـاعر- لنـین- را می‌جوید! آنگاه تورسون‌زاده از آرزوی ملاقات با هندو سخن می‌راند. زیـرا بـر آن اسـت بـه او بگوید: «سپید بادت راه» (همـان: ۲۶۹) و این دعایی است که تاجیکان به عنوان «سفر بخیـر» بـه مسافر گویند. هم‌چنین به او چونان لنین، لقبِ «پیشوای مهاجرین» (همان: ۲۷۰) می‌بخشد.

سپس شاعر به شرح داستانِ «پراتپِ» هندو پرداخته، گفـت‌وگـوی خیـالی او بـا کـوه هیمالایا را این‌چنین به نظم می‌کشـد و از وجـود بیـداد در هندوسـتان، لـب بـه گلایـه می‌گشاید:

آتـــش افروخـــت ظلـــم اســـتعمار مـــردُم از دســـت داد صـــبر و قـــرار...
در غضـــب اوفتـــاده شـــهر و دهـــات همـــه گفتنـــد: کـــو نجـــات؟ نجـــات؟...
(همان: ۲۷۱-۲۷۲)

در هیاهوی خشم مردم در مواجهـه بـا بیـداد، هنـدو ایـن‌چنـین دعـوت بـه مبـارزهٔ مسالمت‌آمیز می‌کند:

خـــون نریزیـــد دوســـتان زنهـــار! کـــه ز خـــون ریخـــتن، زمـــین بیـــزار...
(همان: ۲۷۳)

قهرمان داستان، توصیه می‌کند: «حرف شیرین، سلاح خـویش کنیـد» (همـان). امـا از دیگر سوی به نظر او، با وجود ملایمت و عدم خشونت، مدارایی نیز وجود ندارد و دشمن «باید از دیده‌ها شود نابود» (همان: ۲۷۴). در میانهٔ دردِ دل‌های یـک‌سـویهٔ هنـدو بـا کـوه، تذروی زرّین‌بال بر بلندای آسمان پدیدار می‌شود وهم‌چنان «فارغ‌بـال از چنـین بخـت و شادی و اقبالِ» (همان: ۲۷۵). خود، پرگشوده، اوج می‌گیرد که به‌ناگاه عقابی از راه رسـیده قصد شکار او می‌کند اما تذرو در چمنزار پنهـان مـی‌شـود و «پراتـپ» کـه نمـی‌توانـد در

مواجهه با ظلم آرام بگیرد، عقابِ ناکام را با توصیفِ«ای درنده عقاب بدفرجام» (تورسون‌زاده، ج۵، ۱۹۷۱: ۲۷۵). سرزنش می‌کند و زشتی عمل اورا فریاد می‌کشد.

اکنون داستان دچار چرخشی می‌شود که فضای آن را از ظلم و تعدی به شادی و عیشی ناگهانی مبدل می‌سازد:

آدم از زندگی نگردد سیر　　در همه حال جوید او تدبیر...
یک طرف گر بود عزاداری　　سوی دیگر به عید تیاری

(همان: ۲۷۶)

واژهٔ «تیار» در واپسین بیت، که امروزه در میان مردم خراسان نیز به همین مفهوم رواج دارد، به معنی؛ درست، آماده و فراهم است. اکنون شاعر، ذهن مخاطب را به جلوه‌های دیگری از زندگی سوق می‌دهد و توضیح می‌دهد که هندو ناگهان با مراسم «طُوی» (عروسی) دسته‌جمعی و خیابانی غافلگیر می‌شود. تورسون‌زاده، آن را «شب خوشبختی عروسان» (همان). می‌شمارد و این جشن را -که بر اساس فرهنگ هندیان، با فیل‌ها و مطربانی سوار بر آنها همراه است- با شور و اشتیاق و در نهایت شادی و هلهله به تصویر می‌کشد. آنگاه آن‌چنان به وصف نوعروسان و همراهان زیباروی آنان می‌پردازد، که به نظر می‌رسد «پراتپ» هندو در میانهٔ دغدغه‌هایی بسیار به‌جد و سیاسی، مدهوش شده، گویی هدف غایی خود را فراموش کرده، زیرا تورسون‌زاده ابیات بسیاری را به توصیف این عروسی اختصاص می‌دهد:

از قضا در ماشینه، رویِ عروس　　بود مانند شمع در فانوس
از دو سویش دوگانه بنشسته　　مثل گل‌بتّه‌های نورسته...

(همان: ۲۷۷)

شاعر، پس از آن‌که چهرهٔ پرطراوت و تابناک نوعروسان را در «ماشینهٔ» (ماشینِ) عروس، توصیف می‌کند، به وصف ساق‌دوشانِ او می‌پردازد. «دوگانه» یا همان «دوستانِ» عروس که در توصیف شاعر، به گل‌بوته‌های نورسته می‌مانند، او را با رقص و آواز تا منزلِ داماد همراهی می‌کنند، گویی صدای خلخال پاهایشان، نویدبخشِ روز عروسیِ خودشان است:

پا نهند و صدا دهد خلخال　　که تو هم می‌رسی به روز وصال...

پـــا نهنـــد و زمـــین کهنـــه‌دیـــار شـــاد از دختـــران شـــود بســـیار...

(تورسون‌زاده، ج۵، ۱۹۷۱: ۲۸۱-۲۸۲)

عروسان و دختران ساق‌دوش، به رسم هندیان، حلقه‌هایی از گل بر گردن آویخته‌اند:

زده گـــل را همـــه بـــه نرمـــی گـــوش سری بـر قـدّ و یـک سـرش بـر دوش...

(همان)

نوعروسان از مادران خود جدا می‌شوند تا بـه خانـهٔ بخـت رونـد و شـاعر کـه اسـتاد توصیف جزئیات است، از وصف اندوهِمادرانِ ایشان نیز فروگذار نمی‌کند:

مـــادرش بـــود در بـــرش حیـــران قطـــرهٔ اشـــک بـــر ســـرِ مژگـــان...

(همان)

قهرمان داسـتان مـا، شـادمانی‌هـا و پـایکوبی‌هـا را پشـت سـر مـی‌نهـد. بـه مسـیر حقیقت‌جوییِ خود ادامه داده تا به رودخانهٔ گنگ می‌رسد و با او به گفتگو می‌نشیند که؛ «گوش کن دعوت از زمین آید» و دعوت زمین چنین است:

دعـــوت آیـــد کـــه زود فرزنـــدم خیـــز از جـــا رهـــا کـــن از بنـــدم...

از زمـــین چـــون نـــدا بـــه گـــوش آمـــد در بـــدن، خـــون مـــا بـــه جـــوش آمـــد...

(همان: ۲۸۳-۲۸۴)

«پراتپ»، به گنگ می‌گوید که او به ندای زمـینِ هندوسـتان گـوش فـراداده، نـاگزیر از جست‌وجوی حقیقت است. گویی سـرزمین او در بنـد اسـت و از وی یـاری جسـته. آنگـاه آرزوی آزادی می‌کند و در پیِ اقبال، ره می‌پوید. هنـدو همـان‌طـور کـه در جسـت‌وجـوی آزادی و بختِ سرزمین خویش راه می‌پیماید و بر آن است دعوت زمین را اجابـت کنـد، از کنار رودخانهٔ گنگ دو دستِ دعا را به سوی هیمالایا دراز کرده: «کف به کـف مانـده و دعـا کردیم» (همـان: ۲۸۵). دوباره هم‌چون ابتدای داستان، به گفت‌وگو با این رشته‌کـوه پرداختـه اما این‌بار به جای گلایه، به او می‌گوید؛ «خیز از جا و رهنمایی کن» (همان) و ادامه می‌دهد:

قـــدرت خـــویش را نمایـــان کـــن مشـــکلات وطـــن، تـــو آســـان کـــن...

(همان: ۲۸۶)

آنگاه پراتپ از هیمالایا می‌خواهد تا «زودتر آفتاب استقلال» (همـان) را بـر هندوسـتان بتاباند و «در به سویِ جهانِ آزادی» (همـان) بازگشاید. او اکنون در مسـیر حقیقـت‌جـویی

خود، تصمیم قاطع به سفر می‌گیرد:

وقت آن شد که در سفر باشیم تا ازین دهر باخبر باشیم...
تا ببینم چگونه آدمیان مشکل خویش را کنند آسان...

(تورسون‌زاده، ج۵، ۱۹۷۱: ۲۸۷- ۲۸۹)

هندو با تنی چند از دوستان دیرین، از جمله «برکت‌الله» و «عبیدالله» «درحالی‌که یک کف از آب گنگ» (همان:۲۹۰) می‌نوشند، در مقابل هیمالایا تعظیم کرده، به «مقصد برادری، یک‌دلی و برابری» (همان). «گاه پای پیاده، گاه سوار/ گاه لنگان و گاه لاچین‌وار» (همان: ۲۹۱). یعنی آهسته و پاورچین، پیش می‌روند. مخاطرات راه آن‌چنان است که گویی مرگ در تعقیب آنان پیش می‌تازد، اما از دیگر سوی، گویی وطن به ایشان، جسارتِ عبور از مهلکه‌های سخت را می‌بخشد زیرا توصیه می‌کند که: «همه دم در خیال من باشید/ پی آزادی وطن باشید» (همان: ۲۹۳). هم‌چنین این مسافران حقیقت، سفر خویش را «دعوت شهیدان» (همان) و «دعوت مردهای میدان می‌دانند» (همان). تا اینکه به مرز هندوستان می‌رسند که شاعر آن را «حدّ استعمار، حدّ ظلم و تعدّی و آزار» (همان) می‌خواند و پس از ابیاتی در مذمت نابرابری و استعمار به «سرزمین افغان، وادی نامداران» (همان: ۲۹۵). می‌رسند. پراتپ «با امان‌الله» (همان: ۲۹۶). پادشاه افغان، دوستی می‌کند و از همان‌جا مردم هندوستان و دیگر ممالک شرقی را به اتحاد و دوستی علیه استعمار جهانی غرب دعوت می‌کند، به این امید که ملل شرق: «همه غم‌خوار یکدگر باشند/ ایمن از خوف از خطر باشند» (همان:۲۹۷).

آنگاه پراتپ با متحدان جدید خویش، نامه‌ای به پادشاه روس می‌نویسد تا او را نیز در این اتحاد، همراه سازد، اما:

به پترزبورگ نامه را بردند قاصدانم به شاه بسپردند...
خبر آمد که پادشاه کبیر قاصدان را نموده است اسیر...

(همان: ۲۹۹)

از نظر پراتپ؛ این خیانت نمی‌رود از یاد/ رفت اما امید من برباد (همان). اکنون مردِ حقیقت‌جو «حال‌دان مردی» (۳۰۰) را می‌جوید؛ «تا به آن مرد، عرض حال کند/ گر

سؤال آیدش سؤال کنـد.» (تورسـون‌زاده، ج۵، ۱۹۷۱: ۳۰۱). بـا همـین، آمـالِ دور و دراز، بـا کاروانی شتر، به همراه ساربانی روزگاردیده، از «مـزار شـریف» راهـی کابـل مـی‌شـود. در کشاکش راه‌های پرخطر، ساربان به او مژده می‌دهدکه: «شاه روسیه سرنگون شده اسـت» (همان: ۳۰۳)، بیرق سرخ کمونیسم جلوه‌گر شده، «لنین آموزگار و رهبرشان» (همان) آنگـاه ستایش‌های پرشمار از لنین آغاز می‌شود: «به همه دردها دوا بوده اسـت» (همـان)، «دل او پُر ز مهر خلق جهان» (همان)، «به دهاتی زمین و جا داده است/ فعله را قـدرت و بقـا داده است (همان: ۳۰۴). «فعله» در بیت اخیر به معنای کارگر است که ایـدئولوژی سوسیالیسـم بر دفاع از این صنف بنا شده است و در این منظومه نیز بارها به ایشان اشاره رفته است.

اکنون پراتپ تصمیم می‌گیرد با گـذر از رود پـر مخـاطرهٔ جیحـون، راه مسـکو را در پیش گرفته و با لنین- به زعم شاعر، این منجی عالم بشـریت- دیـدار کنـد. او نخسـتین بار، تنها با نگریستن به پرچم روسیه که «پتک و داسند اتفـاق بـه هـم» (همـان: ۳۰۵). بـه حقانیت ایشان پی می‌برد! پراتپ در ذهن خود میهمان لنـین مـی‌شـود و او را «پیشـوای رویِ جهان» می‌خواند: «به شما پیشوای روی جهان/ مـی‌رسـانم پیـام هندسـتان» (همـان: ۳۰۷). سپس نگاهی معنادار به بخارا -پیش از پیوستن این منطقه به انقـلاب کمونیسـتی «که ظلم و ظالم بود» (همان: ۳۱۰)- می‌افکند و «شهر در بین خون و آتش بود/ آتش انـدر دل جفاکش بود» (همان) نیز: «بوی مرگ از مناره می‌آمد» (همان) در این هنگامـهٔ بیـداد و ستم، پراتپ که با قطار عازم مسکو است با کودکی از بخارا هم‌سفر می‌شود: «پسر هشـت سالهٔ قشلاق» (همان: ۳۱۱) که «پیش ملّا غلام حلقه به گوش» (همان) اسـت، «کـرده تکـرار جزو قرآن را» (همان: ۳۱۳)، به زعم شاعر، بچه‌ای «گول و بی خبـر» (همـان) اسـت و امیـدِ مسافر حقیقت‌جو برای آگاه‌سازیِ او تنها لنین است و بس که: «لنین آید سـتم شـود بـر باد» (همان: ۳۱۴). زیرا آن کودک نیز، چون هندوی داسـتان مـا، خـود، در جسـت‌وجـوی وجود لنین است و او را چونان قافیه‌های مشقِ شعر خود می‌جویـد (همـان: ۳۱۵). اکنـون هندو به روسیه رسیده و چـون پـیش ازیـن نیـز، ایـن شـهر را دیـده اسـت، ناخودآگـاه مقایسه‌هایی معنادار در ذهن او نقش می‌بندد:

دیـد روسـیه چـون دگـر شـده اسـت رهبـرش مـردِ کـارگر شـده اسـت...

دیـــد اســـلوب نـــو اداراه کنـــی راه بـــر دردِ خلـــق چـــاره‌کنـــی...

(تورسون‌زاده، ج۵، ۱۹۷۱: ۳۱۷)

جمعِ شش‌نفرهٔ هندوان، با خوشامدگویی و «مرحباآوازِ» (همان: ۳۱۹). لنین و همراهان، دل‌گرم می‌شوند. اکنون لنین که با فروتنی در کنار آنـان نشسـته، مـی‌پرسـد: «در کـدام زبان، با شما گفت‌وگو بود آسان؟» (همان: ۳۲۰). پراتپ با تسلط به زبان انگلیسی، شروع به ستایش لنـین مـی‌کنـد. او را «داهـی جهـان» (همـان)، «خـالق المعنـی زمـان» (همـان) و بهره‌دهندهٔ رنجبران جهان می‌خواند. آنگاه لنین درحالی‌که هنـدوان را «محـوِ خویشـتن» (همان) ساخته، سخنانی می‌گوید که آنان غرق شادی و امید می‌شوند:

مـــا طرفـــدار اتحـــاد اســـتیم اتحـــاد همـــه نـــژاد اســـتیم...

مســـتقل‌آســـیا مبـــارک بـــاد زنـــده بـــاد آســـیای نوبنیـــاد...

(همان)

شاعر که پس از بازگشت پراتپ به هند، به دیدارش شتافته، «خانهٔ عـادی و فقیرانـهٔ» (همان: ۳۲۱). او را توصیف می‌کند. درحالی‌که «نه زن و نه یگـان پرسـتاری» (همـان) دارد، تحت تأثیر آموزه‌های لنین؛ «ملک و املاک را به دهقانان/ کرده تقسـیم مفـت داده‌سـت آن» (همان) و از اموال دنیا تنها بـرای او یـک میـز، صـندلی عـادی و «چنـد جلـد کتـاب اجدادی» (همان) باقی مانده است. شاعر از این دیدار خرسند است زیـرا هنـدو در نوشـتهٔ خویش نام او را درج کرده و نیز:

مـــی‌نویســـد کـــه شـــاعر تاجیـــک بـــود مهمـــان وی بـــه دل نزدیـــک...

(همان: ۳۲۳)

از دیگر سوی، شاعر نیز که مرهون لطف و میهمان‌نوازی اوست. به وعدهٔ خـود عمـل کرده داستان او را که «عمر خود را به راه استقلال» (همـان: ۳۲۵). صـرف کـرده، بـه نظـم کشیده، «وصف لنین مهربان» (همان) را نیز گفته اسـت. اکنـون کـه زمـان وداع رسـیده، پراتپ با جملهٔ: «ای رفیق عزیز، باز بیا» (همان: ۳۲۶). او را بدرود مـی‌گویـد و داسـتان بـه پایان می‌رسد.

نگاهی تحلیلی به منظومهٔ «از گنگ تا کرمل»

شاعر در ابتدا تصویری از پراتپ حقیقت‌جو ارائه کرده که از ظلم و بیداد غارتگران هندوستان به تنگ آمده، در پی حقیقت است. او در داستان، فردی اخلاق‌گرا و نرم‌خو است. فردی که در راه مبارزه با ظلم و بیداد، از اعمال خشونت نیز خودداری می‌ورزد. بنابراین، در راه استحقاق عدالت برای هندوستان و نیز در نگاه آرمان‌گرایانهٔ آن-عدالت جهانی- درپی ناجیی است که تمام این اصول انسانی و اخلاقی را رعایت کند تا با معیارهای او مطابقت داشته باشد. شاعر در میانهٔ داستان، پیش از ظهور لنین، به‌گونه‌ای نمادین، تذروی زرین‌بال را به تصویر می‌کشد که با آسودگی مشغول پرواز است اما به ناگاه عقابی خبیث به او حمله می‌کند و پراتپ که هرگز در برابر ظلم سکوت اختیار نمی‌کند، به کمک تذرو شتافته، عقاب را فراری می‌دهد. واضح است که تذرو نماد انسان‌هایی است که فارغ‌بال سرگرم زندگی خویش‌اند و عقاب نماد ظالمان و حاکمانی که این آسایش را برهم می‌زنند و به مردم به چشم طعمه می‌نگرند. از طرفی در این قسمت از داستان، به روحیهٔ ظلم‌ستیزی پراتپ تأکید شده است.

وقتی پراتپ در مسیر حقیقت‌جویی خود به مراسم عروسی برخورد می‌کند، داستان از حوزهٔ ادب تعلیمی به غنایی چرخشی هنرمندانه پیدا کرده، مخاطب به جای فضای مغموم و مملو از خفقانی که پراتپ اسیر آن است و راه چاره می‌جوید، با فضایی شاد و لبریز از رقص و هلهله مواجه می‌شود. این بخش از داستان، یادآور منظومهٔ دیگری از تورسون‌زاده به نام «حسن ارابه‌کش» (۱۹۵۴) است که شاعر آن را در ۴۳ سالگی سروده است. این داستان با دیدگاه‌های تعلیمی، عشق صدف و حسن را به تصویر کشیده است. اما اکنون، شاعر هنگام سرایش منظومهٔ «از گنگ تا کرمل»، در مدت زمان چهارسالهٔ سرایش آن، بین ۵۵-۵۸ سال از عمر خود را سپری کرده است و حتی هنگامی که قصد توصیف مراسم عروسی را دارد، قلم او در مقایسه با داستانی که ذکر آن رفت، آن شور و شوق میان‌سالی را ندارد و شاعر بدون ذکر ماجرایی عاشقانه که معمولا سبک اوست، تنها به توصیف فضای شاد عروسی، دل‌نوازی و زیبایی عروسان، پای‌کوپی مردم خیابان و دل‌فریبی و طراوتِ ساق‌دوشان زیبای عروس بسنده می‌کند. این بخش اگرچه فاقد داستانی گذرا و عاشقانه است اما آن‌قدر پراتپ مسافر را هیجان‌زده و درگیر می‌کند که مخاطب نیز با شور و شعفِ او همراه شده، برای مدتی روند سیاسی- اجتماعی داستان را

به فراموشی می‌سپارد. گویی شاعر قصد دارد به خواننده گوش‌زد کند حتی با وجود رنج‌ها و بیدادها نیز زندگی جریان طبیعی و گاه شادمانهٔ خود را دارد. در این بخش، امید به آینده، امید به نسل‌های پیش روی که مملو از شادابی و جوانی‌اند و امید به جلوه‌های شادی‌بخش زندگی موج می‌زند.

در بخش‌های دیگری از داستان، پراتپ با عناصر طبیعت، هم‌چون گنگ به گفتگو نشسته، دلیل سفر خود را دعوت زمین می‌داند. گویی سرزمین او که در بند است، ندای فریادخواهی سرداده و از پراتپ یاری می‌خواهد و یا با هیمالایا مشورت کرده از او مشاوره می‌گیرد. شاعر با خیال‌پردازی شاعرانه در پی القای این تفکر است که سفر عدالت‌خواهانهٔ پراتپ به خواست شخص او نبوده، بلکه زمین و زمان او را بدین مهم واداشته‌اند و این امر فراتر از یک نیت و تصمیم فردی به شمار می‌رود.

هنگام مواجههٔ پراتپ با «امان‌الله» در افغانستان، تأیید خط مشی سیاسی- اجتماعی این حاکم افغان از سوی شاعر، مشهود است. در آن روزگار، امان‌الله خان غازی (سلطنت از ۱۹۱۹- ۱۹۲۹) پادشاه مشروطه‌طلب و نوگرای افغانستان بود که در آن کشور، به اصلاحات تجددخواهانهٔ بسیاری پرداخت، از جمله: تأسیس مدارس عادی و عالی، استخدام معلمان و متخصصان خارجی، توجه خاص به تعلیم زنان، اعزام دانشجویان به‌ویژه دانشجویان دختر به خارج از کشور. اصلاحات شاه امان‌الله خان که در سال ۱۹۲۳ در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی انجام شد به واکنش عناصر سنتی و محافظه‌کار منجر شده، پس از یک جنگ داخلی، در سال ۱۹۲۹ او را به کناره‌گیری از سلطنت وادار ساخت (رضایی، ۱۳۷۲: ۴۵-۵۰).

شاعر، تصویری سیاه و استبدادی از روسیهٔ پیش از انقلاب ارائه می‌دهد. مخصوصا به بیداد تزار در بخارا اشاره می‌کند اما ناگاه خبر ظهور لنین، چرخشی امیدوارانه در داستان پدیدار می‌سازد. در بخشی نمادین از پسرکی حلقه به گوشِ ملّای ده یاد می‌کند که شاعر او را «گول و بی‌خبر» و ناآگاه از فجایع استعماری روزگار خود می‌شمارد. این پسرک، گویی نماد نسل آینده است که به زعم شاعر در چنگال افکار سنتی و دینی گرفتار آمده تا ناآگاه و از همه جا بی‌خبر پرورش یابد. دیدگاه سوسیالیستی و تضاد شاعر با دیانت نیز در این بخش از داستان مشهود است. اما شاعر که به آینده امیدوار است، در

قطاری که گویی نماد جریانِ پیشرفت و حرکت رو به جلوی جامعه است، پراتپ را با پسرک هم‌سفر می‌سازد. نکتهٔ قابل تأمل آن است که پسرک، بندهای تعصب (به زعم شاعر) را دریده حقیقت‌جو گشته و او نیز در پی لنین، تن به سفر داده، اکنون در قطار، کتاب -که نماد آگاهی است- را در دست گرفته با شوق مشغول مطالعهٔ آن است.

پراتپ سرانجام به سوسیالیسم و لنین رسیده او را ملجا خود برمی‌شمارد. حتی پیش از دیدار با لنین، همین که بر پرچم روسیهٔ پس از انقلاب بلشویکی، نقشِ داس و چکش را به عنوان دو نماد کشاورزی و کارگری در کنار یکدیگر می‌بینند، به حقانیت آنان پی‌می‌برد! هنگام ملاقات با لنین، علاوه بر آنکه شور و شوق او به‌گونه‌ای وصف‌ناپذیر به تصویر کشیده شده، به عنوان فردی متجدد با لنین به زبان انگلیسی سخن می‌گوید. در واقع مواضع لنین، که سخن از اتحاد شرق در برابر غرب است و پراتپ آنها را به گوش جان می‌شنود، آرمان‌های میرزا تورسون‌زاده است. او با همین انگیزه‌ها سفرهای سیاسی و حکومتی خود را به سرزمین‌های دیگر از جمله هندوستان آغاز کرده است. باید گفت از همان ابتدای داستان نیز موضع تورسون‌زاده نه تنها به عنوان یک سوسیالیست بسیار ثابت‌قدم و وفادار آشکار است، بلکه از جای‌جای کلام او شیفتگی به لنین می‌تراود. همان‌گونه که در ابیات فوق مشهود است، نام لنین همیشه با اوصافی بسیار مبالغه‌آمیز همراه است اوصافی فرازمینی چون؛ درمان تمام دردها، آنکه قلبش مالامال از مهر مردم عالم است، کسی که باعث بقای کارگران عالم شده، لنینی که گاه آمدنش بیداد به باد رفته است! و اوصافی چون؛ داهی جهان، خالق المعنی زمان، بهره‌دهندهٔ رنجبران جهان، مرد میدان، نیک آیین، انسان پربها، لنین مهربان و لنین آزاده، در واقع کمترین تعریف و تمجید شاعر از اوست. شاید بهتر می‌بود شاعر، نام این اثر را به جای «از گنگ تا کرمل»، با توجه به شیفتگی و تقدس بی‌چون و چرایی که برای لنین قائل است، «لنین‌نامه» می‌نهاد. در این صورت حق مطلب و درون‌مایهٔ اصلی را بیشتر حفظ کرده بود. همچنین باید توجه داشت که او سرایش این منظومه را در سال ۱۹۶۶ آغاز کرد اما چهار سال بعد در ۱۹۷۰ آن را به چاپ رساند. «این سال مقارن بود با جشن صدسالگی لنین» (ر.ک: تورسون‌زاده، بی‌تا، ۱۲)-که هر سال بسیار شکوهمند و همراه با مبالغه برگزار می‌شد- و تورسون‌زاده نیز به همین مناسبت آن را به این جشن ملی تقدیم نمود. گویی شاعر، این چهار سال را با شکیبایی پشت سر نهاده تا در

مناسبتی خاص و ارزشمند آن را عرضه کند.

از دیگر سوی، هنگام چاپ کتاب (۱۹۷۰)، هفده سال از مرگ استالین می‌گذشت که با پایان یافتنِ دیکتاتوری استالینی از سال ۱۹۵۳ مقارن با مرگ استالین دورهٔ نرمش خورشچفی نیز آغاز شده بود. بنابراین، دوره‌ای که تورسون‌زاده به سرایش داستان همت گماشت (۱۹۶۶) و نیز زمانی که آن را چاپ و منتشر نمود (۱۹۷۰)، هر دو در دورهٔ خورشچف به شمار می‌رفت. دوران عدم افراط‌گرایی در سوسیالیسم، افول شخص‌پرستی و آغاز دوران آزادی‌های نسبی. قاعدتاً می‌بایست فضای حاکم برداستان نیز این‌چنین باشد. درصورتی که حال و هوای داستان نه تنها چنین دورانی را القا نمی‌کند، بلکه افراط‌گرایی و لنین‌پرستی که ابداً مربوط به دورهٔ چاپ اثر نیست، پررنگ و گاهی زننده توجه مخاطب را به خود معطوف می‌سازد. گویی اثر مربوط به سال‌های اوایل پیروزی انقلاب است که انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ هنوز نقاب از چهره برنگرفته، چهرهٔ خشن و البته استبدادی محض خود را نمایان نساخته است. البته داستان منظومه نیز بیانگر همان دوران است زیرا پراتپ هندو، به تازگی در مسیر ایجاد اتحاد از مسکو یاری خواسته اما با در بسته و عدم همکاری و حتی خون و خشم مواجه شده که پس از مدتی نوید پیروزی سوسیالیسم و رهبری لنین به گوش او رسیده است. بر ما معلوم نیست شاید این منظومه به‌گونه‌ای ناتمام، حاصل حدود سال‌های ۱۹۴۷ و نخستین سفر شاعر به هندوستان بوده اما به هر دلیل ناتمام مانده و سرانجام به‌گونه‌ای سفارشی، مصادف با جشن صدسالگی لنین، کامل و چاپ شده است زیرا اثر، درنهایتِ ستایش لنین و به طور کلی سوسیالیسم، در دوره‌ای سروده شده که روزگار افول چراغ لنینیستی است. حتی روزگار دیکتاتوری استالینی نیز به شمار نمی‌رود که امید به رجعت شکوه و ابهت سوسیالیسم وجود داشته باشد.

شخصیت لنین به عنوان یک سیاستمدار و رهبر کاریزماتیک صاحب نفوذ، جای سخن بسیار دارد که در این اندک، مجال آن نیست، اما به هر روی او مانند هر رهبر ایدئولوژیک و قدرتمندی که جنبه‌هایی از فرازمینی و مقدس‌مآبی یافته است. یعنی در روزگار خود، قابل نقد نیست، گویی چونان منجی از آسمان‌ها فرود آمده و از تمامی عیوب زمینیان، برکنار است. معمولاً به شهادت تاریخِ کشورهای استبدادی، به‌ویژه ایدئولوژیک، سیاستمداری که پس از چنین فردی پای به عرصهٔ حکومت می‌نهد، قطعاً

فاقد پشتوانهٔ کاریزماتیکِ رهبر نخستین است. او ناگزیر هم‌چون استالین، راه دیکتاتوری محض را در پیش می‌گیرد، اما استبداد محض تا جایی مجالِ عرضه و خودنمایی دارد زیرا جامعه بیش از آن را برنمی‌تابد. همین است که خورشچف ناگزیر به نرمش و عدول از شخصیت‌پرستی دوران لنین و نیز دوری‌جستن از استبداد استالینی است. زیرا به‌سادگی دریافته اگر همان مواضع را پیش بگیرد، با فروپاشی حکومت اتحاد جماهیر شوروی رو به رو خواهد بود. در واقع نرمش خورشچفی، چندین سال، فروپاشی اتحاد سوسیالیستی این کشور را به تعویق افکند، هرچند که سرانجام گریزی از آن وجود نداشت و این اتفاق در ۱۹۹۱ روی داد. به هر روی، میرزا تورسون‌زاده در فضای خروشچفی، اثری را خلق کرده که کاملاً حال و هوای لنینیستی و شخصیت‌پرستی دارد! گویی همه زمانه دگرگشته اما شاعر هنوز در حال و هوای دوران پیشین، دورانی که برای او افتخارات و مدال‌های بسیاری را رقم زده، قلم می‌زند، خیال‌پردازی و زندگی می‌کند.

نتیجه‌گیری

میرزا تورسون‌زاده شاعر پرآوازهٔ تاجیک، دارندهٔ لقب «قهرمان ملی تاجیکستان»، کسی که امروزه نیز تصویر او بر روی پول رایج کاغذی این کشور، قابل مشاهده است، آثار منظوم و منثور بسیاری از جمله منظومهٔ «از گنگ تا کرمل» را آفریده. او در این منظومه هم‌چون بسیاری دیگر از آثار خود به ستایش نظام سوسیالیستی اتحاد جماهیر شوروی پرداخته است. با این‌که این داستان در دورهٔ حکومت خورشچف به نظم کشیده شده و در این دوران، افول دیکتاتوری و نیز پایان دورهٔ شخصیت‌پرستی در ادب تاجیک بوده اما شاعر، هم‌چون دوران اوج آغازین سوسیالیسم یعنی ابتدای پیروزی انقلاب ۱۹۱۷، هم‌چنان پرچم شیفتگی به لنین را در دست دارد، با شوقی وافر از آرمان‌های لنینیسم دفاع می‌کند و سرانجام نیز آن را به جشن صدسالگی لنین تقدیم می‌کند. این شیفتگی تا حدی پررنگ به نظر می‌رسد که حتی باید گفت این داستان به جای عنوان کنونی، سزاوار عنوان«لنین‌نامه» است. در این منظومهٔ ۴۳۶ بیتی، نام لنین ۲۸ مرتبه با عشقی وافر تکرار شده درحالی‌که نام «پراتپ» به عنوان قهرمان داستان، تنها ۱۷ مرتبه به کار رفته است و در بسیاری از موارد از او با نام‌های عامی چون«راجه» و «هندو» یاد شده گویی قهرمان واقعی پراتپ نیست بلکه لنین است و بس.

او داستان را در دوران بین سنین ۵۵- ۵۸ سروده و حدود هفت سال پس از اتمام سرایش آن بدرود حیات گفته است. از این روی آن شور و شوقی که در بیان ماجراهای عاشقانه در اوست و در اغلب آثار او اعم از نظم و نثر، روایتی از عشق به چشم می‌خورد، در این داستان وجود ندارد و شاعر به توصیف یک مجلس عروسی با هلهله‌ها، رقص‌ها و شادی‌های بسیار بسنده کرده از داستان عاشقانه خبری نیست.

بسیاری از نمادهای موجود در داستان؛ چون تذروی که آسوده مشغول پرواز است و نماد انسان‌های جامعه به شمار می‌رود و یا عقاب ستیزه‌جو با او که نماد استعمارگران است، یا پسرک از همه جا بی‌خبرِ اهل بخارا که تحت تعلیم و اختیار ملای روستاست و به زعم نویسنده، نماد ناآگاهی و گرفتاری در چنگال تعصب است، در راستای تأکید بر حقانیت سوسیالیسم و درواقع جزئی از آرمان‌های شاعر است. سرانجامِ داستان یعنی تحقق یافتن آرمان اتحادِ آسیا (که شاعر منظومه‌ای نیز با همین عنوان سروده است)، که بر اساس داستان مذکور با پیروی از لنین محقق خواهد شد، آرزوی خودِ شاعر است که او را سالیان درازی البته به عنوان نمایندهٔ حکومت اتحاد جماهیر شوروی، به سفرهایی جهانی به جای جایِ کشورهای جهان، از جمله هندوستان، واداشته است.

شعر تورسون‌زاده با وجود برخی کاستی‌ها در وزن و قافیه -که مقداری از آنها به شیوهٔ تلفظ تاجیکی بازمی‌گردد- دارای هنرمندی‌ها و تصویرآفرینی‌های بسیاری است که نباید آنها را نادیده انگاشت اما از دیگر سوی؛ خوب یا ناخوب، او هم‌چون بسیاری از شاعران شوروی-تاجیک دلبستهٔ نظام سوسیالیستی است و اینکه چرا از ظلم دیگر جای‌های دنیا شکوه سر می‌دهد اما از نفس دیکتاتوری بودن نظامی که پیرو آن است، غفلت می‌ورزد، جای شگفتی و تأمل بسیار دارد! به‌ویژه این‌که داستان مورد مطالعه را هنگامی رقم زده است که سالیان درازی از آغاز انقلاب و روزگار لنین گذشته، هیجان‌های آغازین انقلاب فروکش کرده، تا حد بسیاری سیمای واقعی نظامی که ادعای برابری و عدالت جهانی را شعار خود ساخته بود نیز آشکار شده است.

پی‌نوشت

۱. برای مطالعهٔ بیشتر درخصوص شعر عینی ر.ک: منیازوف، ۱۹۵۸: ۲۳-۱۴۸.

منابع

آشوری، داریوش (۱۳۵۷) فرهنگ سیاسی، تهران، مروارید.

بچکا، یرژی (۱۳۷۲) ادبیات فارسی در تاجیکستان، ترجمهٔ سعید عبانژاد و محمود عبادیان، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی بین‌المللی.

تورسون‌زاده، میرزا (بی‌تا) گلچین اشعار، با کوشش کمال عینی و لایق شیرعلی، مسکو، ادارهٔ نشریات پروگرس مسکو.

خدایار، ابراهیم (۱۳۹۷) «دوره‌بندی شعر معاصر تاجیک: از روشنگری تا استقلال (۱۸۷۰-۲۰۱۵م)» فصل‌نامهٔ نقد و نظریهٔ ادبی، دانشگاه گیلان، شماره ۵، صص ۲۱۴۵.

ذبیح‌الله، بهروز (۱۳۹۱) قصهٔ مرغ سمندر؛ سرگذشت ادبیات تاجیک در دوران شوروی، مشهد، مهریز.

رضایی، اکبر (۱۳۷۲) «نمایهٔ تاریخی افغانستان از امان‌الله‌خان تا کرزای»،فصل‌نامهٔ مطالعات آسیای مرکزی و قفقاز، شماره ۳۲، صص ۳۵-۵۵.

سیدحسینی، رضا (۱۳۶۵) مکتب‌های ادبی (دو جلد در یک مجلد. چ۲) ، تهران، زمان.

شعردوست، علی‌اصغر (۱۳۷۶) چشم‌انداز شعر امروز تاجیکستان، تهران، الهدی.

---------- (۱۳۹۰) تاریخ ادبیات نوین تاجیکستان، تهران، علمی و فرهنگی.

علی‌اکبرزاده، مرجان (۱۳۹۲) «نگاهی به منظومهٔ تعلیمی- غنایی «حَسن ارّابه‌کش» از میرزا تورسون‌زاده، شاعر تاجیک»، فصل‌نامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، شماره ۱۷، صص۱۳۳-۱۴۸.

عینی، صدرالدّین (۱۳۸۱) تاریخ انقلاب فکری در بخارا، با مقدمهٔ کمال‌الدّین صدرالدّین‌زاده عینی، تهران، سروش.

قزوه، علی‌رضا (۱۳۷۷) «نسل‌ها و جریان‌های شعری در شعر معاصر تاجیکستان» فصل‌نامهٔ شعر، شماره ۲۲، صص۶۴-۶۹.

مسلمانیان قبادیانی، رحیم (۱۳۷۱) «شاعر تاجیک، میرزا تورسون‌زاده» ماه‌نامهٔ آشنا، سال اول، شماره ۴، صص ۷۲-۷۳.

---------- (۱۳۷۶) زبان و ادب فارسی در فرارود، تهران، وزارت امور خارجه.

---------- (۱۳۹۳) «شاعر معاصر تاجیک، میرزا تورسون‌زاده» دایره‌المعارف بزرگ اسلام، به سرپرستی محمد کاظم موسوی بجنوردی، ج۸، صص ۳۰۱-۳۰۵.

موسوی گرمارودی، علی (۱۳۸۸) از ساقه تا صدر: شعر و زندگی شعرای تاجیکستان در قرن بیستم تهران، قدیانی.

هادی‌زاده، رسول (۱۳۸۸) «احمد دانش، آغازگر انقلاب فکری در بخارا»، فصل‌نامهٔ رودکی، رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در تاجیکستان (ویژه نامهٔ انقلاب فکری بخارا و احمد دانش) دوشنبه، شماره ۲۳، صص ۲۳۵-۲۴۹.

هیچینس، کیت (۱۳۶۸) «ادبیات تاجیک از انقلاب اکتبر تا دورهٔ استالین‌زدایی (مروری بر تاریخ

تحوّل شعر، قصه و رمان و نمایشنامه‌نویسی در تاجیکستان)»، ترجمهٔ ص. شهبازی، ادبستان فرهنگ و هنر، شماره ۳، صص ۱۶-۲۱.

یاحقّی، محمدجعفر (۱۳۸۹) جویبار لحظه‌ها: ادبیات فارسی نظم و نثر، تهران، جامی.

منابع به خط سریلیک (به همراه برگردان هر منبع به خط فارسی):

Маниёзов А. назми устод Садриддин Айнї. Сталинобод, 1958.

َمنیازوف الف، نظم استاد صدرالدّین عینی، استالین‌آباد، ۱۹۵۸.

Раљабї М. Ислом: љадидия ва инќилоб. Душанбе, «Дониш», 1997

رجبی م. اسلام: جدیده و انقلاب. دوشنبه، دانش، ۱۹۹۷ الف.

Раљабї М. Таърихи танќид ва адабиётшиносї. Душанбе, «Ирфон», 1997.

----م. تاریخ تنقید (= نقد و بررسی کردن) و ادبیات‌شناسی. دوشنبه، عرفان، ۱۹۹۷ب.

Сатторов А. Оид ба ташаккул ва такоммули реалисти сотсиалистї дар эљодиёти М.Турсунзода. //Маќола аз маљмўи маќолот: М.Шукуров, А.Маниёзов, Л.Амонов, Н.Демитик, Љ.Баќозода, Академияи фанњои Тољикистон, Институти забон ва адабиёти ба номи Рўдакї, Душанбе, 1980, 148-160 с.

ستّارُاف الف. «آیید (= بیایید و توجه کنید) به تشکّل و تکامل رئالیسم سوسیالیستی در ایجادیات (= آثار) م. تورسون‌زاده». مقاله از مجموعه مقالات: م. شکورُاف، آ.َمنیازوف، ل.ٰامانُاف، ن. دِمیتک، ج. بقازاده، آکادمی فن‌های تاجیکستان، انستیتوت زبان و ادبیات به نام رودکی، دوشنبه، ۱۹۸۰، صص ۱۴۰-۱۶۰.

Турсунзода М. Куллиёт (6 љилдї) . љ.5. Душанбе, «Ирфон», 1971.

تورسون‌زاده م. کلیّات (۶ جلد)، ج۵، دوشنبه، عرفان، ۱۹۷۱.

Шакурї М. Нигоње ба адабиёти тољикии садаи XX. Душанбе, Пажўњишгоњи фарњанги форсї – тољикї, 2006.

شکوری ، م. «نگاهی به ادبیات تاجیکستان سدهٔ بیست.» دوشنبه، پژوهشگاه فرهنگ فارسیتاجیکی، ۲۰۰۶ب.

-Шоҳ Заман Р. Таҳаввули воҳидҳо ва Созмони жанрҳои лирикӣ дар назми форсу тоҷик. Душанбе, Академияи илмҳои Ҷумҳурии Тоҷикистон, 2010.

شاه زمان ر. تحول واحدها و سازمان ژانرهای لیریکی در شعر فارسی تاجیک. دوشنبه، آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان، ۲۰۱۰.

Шукуров М. Айнї ва инќилоби Бухоро. // «Омўзгор», 22 июли 1991

شکورُاف م. «عینی و انقلاب بخارا.»// آموزگار، ۲۲ ژولای۱۹۹۱.

Шукуров М. Таърихи адабиёти советии тољик (6 љилд) љ. 4. Душанбе, «Дониш», 1980.

شکورُاف م. تاریخ ادبیات ِسوویتی (= شوروی) تاجیک. ۶ جلد. ج۴. دوشنبه، دانش،۱۹۸۰.

Шуљоъ Ш. Бозтоби анъана дар эљодиёти М.Турсунзода. Душанбе, «Дониш», 2011.

شجاع ش. بازتاب َعنعَنه (= سنّت) در ایجادیات (= آثار) م. تورسون‌زاده. دوشنبه، ۲۰۱۱.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و سوم، زمستان ۱۴۰۰: ۱۳۹-۱۱۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۶/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

نمود مؤلّفه‌های ناتورالیستی در آثار داستانی دفاع مقدّس (مطالعهٔ موردی: «زمستان ۶۲» و «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»)

محبوبه بانی‌مهجور *
منوچهر اکبری**

چکیده

ناتورالیسم، مکتبی ادبی است که رفتارها، گرایش‌ها و افکار انسان‌ها را برخاسته از غرایز درونی و امیال طبیعی می‌داند. طبق نظریهٔ ناتورالیست‌ها، تمام واقعیّت‌ها و پدیده‌های موجود در طبیعت در دایرهٔ معارف علمی قرار دارد و با قوانین علوم طبیعی قابل توجیه است. به عبارت دیگر ناتورالیسم، فرمول کاربرد علم جدید در ادبیّات است. ناتورالیسم در ادبیّات بر جنبه‌های توارث، محیط، تقدیر محتوم، مشاهدهٔ زندگی به دور از آرمان‌گرایی و نفی مسائل ماورایی تأکید دارد و در این راه به ترسیم جزئیات -عموماً- زشت و ناخوشایند می‌پردازد. ناتورالیسم ادبی از طریق ترجمهٔ آثار ادبی صدر مشروطه به این طرف در حوزهٔ داستان‌نویسی فارسی وارد شد و نویسندگانی مانند صادق چوبک، صادق هدایت، احمد محمود، محمد مسعود، اسماعیل فصیح و... را تحت تأثیر قرار داد. بررسی آثار ادبیّات داستانی دفاع مقدّس، حاکی از وجود برخی از مؤلّفه‌های برجستهٔ ناتورالیسم مانند عینیّت‌گرایی، بدبینی، سیاه‌اندیشی، شرح مبسوط فجایع جنگ، کاربرد کم‌سابقهٔ برخی از تعابیر غیر مرسوم دربارهٔ رزمندگان، توجّه به علم فیزیولوژی و... در شماری از اینگونه آثار است. این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با کمک منابع کتابخانه‌ای، برخی از شاخصه‌های ناتورالیسم را در دو رمان «زمستان ۶۲» از اسماعیل فصیح و «سفر به

* نویسنده مسئول: دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، ایران
pl_edu_advancement@pnu.ac.ir
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، ایران
makbari@ut.ac.ir

گرای ۲۷۰ درجه» از احمد دهقان واکاوی نموده است. نتیجهٔ بررسی با توجّه به شواهد متنی نشان می‌دهد که در این دو اثر، برخی از مؤلّفه‌های ناتورالیستی نمود بارزی دارد. می‌توان گفت که آنچه آثار ناتورالیستی را از سایر نوشته‌ها متمایز می‌نماید، در این دو رمان قابل شناسایی است.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات داستانی، دفاع مقدّس، ناتورالیسم، اسماعیل فصیح، احمد دهقان.

مقدمه

ناتورالیسم یا طبیعت‌گرایی، مکتبی ادبی است که در اواخر قرن نوزدهم در اروپا پدید آمد. این اصطلاح که از فلسفه به ادبیّات راه یافته، ثمرهٔ رئالیسم و در بسیاری از موارد مترادف با آن مورد استفاده قرار گرفته است. «برای تفهیم نسبت آنها با یکدیگر شاید بتوان آنها را به دوقلوهای به هم چسبیده تشبیه کرد که هم اعضایی مجزا دارند و هم اعضایی مشترک» (فورست و دیگران، ۱۳۷۶: ۱۶).

مفهوم هنری و ادبی ناتورالیسم مبتنی بر این اندیشه است که آنچه در جهان وجود دارد، بخشی از طبیعت است و می‌باید از همین راه، یعنی از طریق دلایل مادّی و طبیعی، شرح و توصیف شود. به عبارت دیگر این مکتب، تلاشی برای به کار بستن یافته‌ها و روش‌های علمی در ادبیّات است. آنچه نظریهٔ ناتورالیستی را ویژگی می‌بخشد، اعتقاد راسخ و صریح آن به علم و روش‌های مشاهده و آزمایش است. به زبان ساده‌تر، ناتورالیسم فرمول کاربرد علم جدید در ادبیّات است. «رمان ناتورالیستی، رمانی است که می‌کوشد این نظر تازه دربارهٔ انسان را که او موجودی متعیّن از وراثت و محیط و فشارهای لحظه است، با حداکثر عینی‌گرایی علمی به نمایش بگذارد» (ثروت، ۱۳۹۰: ۱۵۰).

ناتورالیسم به عنوان یک تحوّل فکری همراه با تحوّل اقتصادی و سیاسی، مکتبی فلسفی است که در نتیجهٔ تغییرات سریع و ریشه‌دار حاصل از انقلاب صنعتی در اروپای غربی و آمریکای شمالی، به همراه انتشار فرضیّهٔ تنازع بقای داروین، در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، نخست در فرانسه و سپس در آمریکا و انگلستان و سایر کشورهای اروپایی به وجود آمد. امیل زولا[1] نویسنده فرانسوی، یکی از سرآمدان و پایه‌گذاران جنبش ناتورالیسم شناخته شده است. او، منش و روش نویسندگی خود را «تمرین‌های علمی» می‌نامید. این مکتب در حقیقت تجزیه و تحلیل طبیعت آدمی و تأثیر محیط طبیعی در حالات و روحیّات هر کس است.

پیروان او معتقد بودند که در هر رمان یا نوشته باید تجزیه و تحلیل‌های علمی صورت پذیرد و همان‌گونه که در علوم طبیعی مشاهده می‌شود، در اعمال و روحیّات انسانی نیز مطالعه به عمل آید. نویسندگان ناتورالیست، اعتقاد به جبر بیولوژیکی را از چارلز داروین[2]،

1. Emile Zola
2. Darwin

اعتقاد بـه اسـارت بشـر در تنگنـای غرایـز جنسـی را از زیگمونـد فرویـد[1] و بـه کـارگیری شیوه‌های علمی در نقد ادبی را از هیپولیت تن گرفتنـد[2]. «نویسـندگان مکتـب ناتورالیسـم، حوادث و رویدادهای زندگی را تشریح می‌کنند و به علّت ماورای پدیـده‌هـای علمـی بـرای توجیه حوادث و رویدادهای زندگی اعتقادی ندارند» (شریفیان و رحمانی، ۱۳۹۲: ۱۵۰).

ناتورالیسم اروپایی و آمریکایی از راه ترجمهٔ آثار ادبی صدر مشروطه به این طـرف در حوزهٔ داستان‌نویسی فارسـی وارد شـد. بـه تـأثیر از ایـن مکتـب، آثـاری چنـد بـه قلـم نویسندگانی مانند صادق چوبک، صادق هدایت، محمد مسعود، احمد محمـود، اسـماعیل فصیح و... نوشته شد. «چوبک با شکستن حرمت کاذب کلمـات و مفـاهیم، رکیـک‌تـرین دشنام‌ها و بی‌پرده‌ترین گفت‌وگوها را بر اساس دیدگاه ناتورالیستی خـود در آثـارش وارد می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۴۵).

طرح مسئله

با وقوع انقلاب اسلامی و در پی آن، شروع جنگ تحمیلی دولت عراق علیـه ایـران در ۳۱ شهریور ۱۳۵۹، نویسندگان ابتدا با هدفی تبلیغی و تهییجی به خلق داسـتان جنـگ پرداختند. عرصهٔ داستان‌ها، میدانی برای تبلیغ و اشاعهٔ عقاید و آرمان‌های مـذهبی بـود. ادبیّات داستانی دفاع مقدّس در سال‌های نخسـت، سـاحتی تنـزّه‌طلـب داشـت و عمومـاً مضامین ارزشی و اعتقادی مطرح می‌گردید و از دشواری‌ها و تلخـی‌هـای جنـگ، کمتـر سخن گفته می‌شد. امّا برخی از نویسندگان این حوزه تنها به نگاه باورمند اکتفـا نکردنـد و به طرح دشواری‌ها و فجایع جنگ در آثار خود پرداختنـد. رگـه‌هـایی از ناتورالیسـم در آثار جنگی دههٔ ۶۰ از جمله آثار اسماعیل فصیح (ثریـا در اغمـا: ۱۳۶۲، زمسـتان ۶۲: ۱۳۶۶)، مهدی سحابی (ناگهان سیلاب: ۱۳۶۸)، تقـی مدرّسـی (آداب زیـارت: ۱۳۶۸)، منصـور کوشـان (محاق: ۱۳۶۹) و... قابل مشاهده است.

نگاه قدسی و ارزشی نویسندگان به جنگ در نیمـهٔ دوم دهـهٔ ۷۰ و دهـهٔ ۸۰، جـای خود را به نگاهی واقع‌گرا داد. داستان‌نویسان در برخـی از آثـار خـود در کنـار دلاوری‌هـا و ایثارهای رزمندگان، دشواری‌ها، فجایع و زشتی‌های جنگ را به نمایش گذاشـتند. تعـدادی

1. Froid
2. Tain

به بیان سختی‌ها نیز اکتفا نکرده، به انتقاد از اوضاع اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی موجود کشور در زمان جنگ پرداختند. بی‌پرده‌گویی از خشونت جنگ، اعتراض به وضع موجود، نفی ارادهٔ شخصیّت‌ها، تأثیر جبر محیط بر انسان و... از مضامینی است که در آثار این دسته از نویسندگان قابل مشاهده است. بعدها در آثار نویسندگانی مانند احمد دهقان مثل سفر به گرای ۲۷۰ درجه (۱۳۷۵)، من قاتل پسرتان هستم (۱۳۸۴)، پرسه در خاک غریبه (۱۳۸۸) و حسین مرتضائیان آبکنار عقرب روی پلّه‌های راه‌آهن اندیمشک (۱۳۸۵)، رگه‌های ناتورالیسم روشن‌تر و جدّی‌تر قابل مشاهده است.

در این پژوهش، دو رمان «زمستان ۶۲» اسماعیل فصیح مربوط به دههٔ ۶۰ و «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» احمد دهقان مربوط به دههٔ ۷۰ از این دیدگاه بررسی می‌شود، در کنار آن به این نکته تجه شده است که ظهور یک دیدگاه مادّی و منکر مسائل ماورایی در کنار دیدگاهی معنوی و موافق با مسائل ماورایی، پدیده‌ای جدید است که می‌تواند در مضمون‌سازی ادبیّات داستانی جنگ و دفاع مقدّس مورد نظر قرار گیرد.

البتّه برخی از صاحب‌نظران، اینگونه آثار را در ردیف آثار ضد جنگ و رئالیستی افراط‌گرایانه قرار می‌دهند که در دسته‌بندی عمومی کارهای مرتبط با این حوزه، تفکیکی معقول است. امّا به نظر نویسنده، وفور تعدادی از شاخصه‌های ناتورالیستی مانند شکستن حرمت قراردادی واژگان، بی‌پرده‌گویی‌های افراطی از زشتی‌ها و خشونت جنگ، توجّه بیش از حد به جزئیات و... در این دسته از آثار می‌تواند این دسته‌بندی را گسترش داده، به سوی ناتورالیسم سوق دهد. در کنار هم قرار دادن ادبیّات دفاع مقدّس با رویکردی ارزشی و اعتقادی با ناتورالیسم که بر مبنای دین‌گریزی، نفی مسائل ماورایی و بی‌پردگی‌های اخلاقی پایه‌ریزی شده، یعنی سازگار نمودن دو مقولهٔ متضاد با هم، کاری سخت و طولانی است؛ لیکن نتیجهٔ آن می‌تواند ظهور مضامین تازه و نگرش‌های جدید در این حوزه باشد.

این پژوهش درصدد پاسخگویی به دو پرسش زیر است:

۱. دو رمان «زمستان ۶۲» و «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» چگونه در دسته‌بندی آثار ناتورالیستی قرار می‌گیرند؟

۲. شاخصه‌های بارز ناتورالیسم در رمان‌های مورد بررسی کدامند؟

پیشینهٔ تحقیق

آثار پژوهشی مرتبط با این مقاله به دو دستهٔ کلّی قابل تقسیم است:

۱- کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌هایی که با موضوع نقد و تحلیل آثار داستانی جنگ نوشته شده‌اند، مانند: «جنگ از سه دیدگاه» از محمّد حنیف (۱۳۸۶)، «تفنگ و ترازو» از بلقیس سلیمانی (۱۳۸۰)، «جنگی داشتیم، داستانی داشتیم» از کامران پارسی‌نژاد (۱۳۸۴)؛ مقالات سمینار بررسی رمان جنگ (۱۳۷۳)، «سبک‌شناسی داستان‌های اسماعیل فصیح» از اسداللهی و مهری بیگدیلو (۱۳۹۸)، «سیری در رمان جنگ دههٔ ۶۰» از شوهانی (۱۳۸۹) و... .

۲-آثاری که در زمینهٔ ناتورالیسم به چاپ رسیده، مانند: «سیر ناتورالیسم در ایران» اثر عبدالله حسن‌زاده میرعلی (۱۳۸۸)، «مکتب‌های ادبی» از رضا سیّدحسینی (۱۳۸۹)، «آشنایی با مکتب‌های ادبی» از منصور ثروت (۱۳۹۰)، «فرهنگ داستان‌نویسان ایران از آغاز تا امروز» از حسن میرعابدینی (۱۳۸۶) و... که نویسندگان برای آشنایی بیشتر با مکتب ناتورالیسم، به آنها مراجعه نموده‌اند و مقاله‌های «یک گام به سوی بومی‌گرایی (نقد داستان‌های اسماعیل فصیح)» نوشتهٔ رضا صادقی شهپر و سیما پورمرادی (۱۳۹۲)، «تحلیل عناصر ناتورالیستی در داستان‌های محمود دولت‌آبادی» نوشتهٔ مهدی شریفیان و فرامرز رحمانی (۱۳۹۲)، «نقد و تحلیل وجوه تمایز و تشابه اصول کاربردی مکتب‌های ادبی رئالیسم و ناتورالیسم» نوشتهٔ ابوالقاسم رادفر و عبدالله حسن‌زاده میرعلی (۱۳۸۳) و «بررسی جلوه‌های ناتورالیسم در ادبیّات داستانی جنگ» نوشتهٔ مهدی خادمی کولایی و نسیم حسن‌پور ایلالی (۱۳۹۷). نویسنده از بخش‌هایی از مقاله اخیر تأثیر پذیرفته است. نویسندگان برای ترسیم خطوط کلّی طرح مقاله، بیشتر به مقالهٔ آخر تأسّی نموده‌اند.

ضرورت تحقیق

نگرش دین‌گریز ناتورالیستی به آثار ادبیّات داستانی جنگ که دارای صبغهٔ مذهبی و باور اعتقادی است، موضوعی جدید است. درکنار هم قرار دادن اضداد یا ایجاد ارتباط بین دو دیدگاه متفاوت می‌تواند موجب خلق آثاری بدیع و بی‌سابقه شود؛ زیرا با توجّه

به گذشت حدود ۳۹ سال از شروع جنگ تحمیلی در ایران، خطر نسیان و پاشیدن غبار فراموشی بر خاطرات جنگ، این حماسهٔ بزرگ را تهدید می‌کند. ایثارگران و نام‌آوران جبهه‌های حقّ علیه باطل کم‌کم از این دنیای فانی رخت برمی‌بندند و خاطرات خود را به همراه می‌برند. ایجاد انگیزه در خلق مضامین بکر و نو و نگارش آثار ماندگار در جاودانه نمودن هشت سال دفاع مقدّس، کاری است که هر دم نیاز به فکری تازه دارد.

معرّفی نویسندگان و آثار برگزیده

اسماعیل فصیح

«اسماعیل فصیح» در اسفند ماه ۱۳۱۳ هجری شمسی در تهران زاده شد. در سال ۱۳۳۵ به آمریکا رفت و در رشتهٔ شیمی و ادبیّات انگلیسی تحصیل کرد. پس از بازگشت به ایران، به کار ترجمه برای مؤسّسهٔ انتشارات فرانکلین و شرکت نفت پرداخت. تا سال ۱۳۵۹ در دانشکدهٔ نفت آبادان تدریس می‌کرد. وی در سال ۱۳۸۸ چشم از جهان فرو بست. این نویسنده هیچ‌گاه در جبهه‌های جنگ تحمیلی ایران حضور نداشته و جنگ را به صورت ملموس درک نکرده است. تصویرسازی او از جنگ عراق علیه ایران، بیشتر بیان آثار مخرّب جنگ و نوعی انتقاد اجتماعی است. رمان‌های فصیح، ساختی ادواری دارند. «فصیح برای اینکه توصیفی عینی و بسیار دقیق و موشکافانه از واقعیّت‌ها ارائه کند، به گونه‌ای افراطی خود را درگیر جزئیّات می‌کند که همین امر وجهه‌ای ناتورالیستی به آثار او بخشیده است» (میرعابدینی، ۱۳۸۷، ج۱: ۶۴۷-۶۴۸). رمان «زمستان ۶۲»، خاطرات سه ماه از زندگی جلال آریان را بازگو می‌کند.

احمد دهقان

«احمد دهقان» خرداد سال ۱۳۴۵ در کرج متولد شد و در تهران پرورش یافت. نوجوانی او مصادف با حملهٔ ارتش عراق به ایران بود. دوّم فروردین ۱۳۶۱، بدون آموزش نظامی به جبهه رفت. در عملیات فتح‌المبین شرکت کرد. پس از آن در عملیات بزرگ بیت‌المقدّس حضور یافت. دهقان در مدت شصت ماه حضور در صحنه‌های نبرد، سیزده عملیات جنگی را تجربه نمود و چند بار مجروح شد. بنابراین از نویسندگانی است که واقعیّت جنگ را به خوبی لمس کرده است. توصیفات دقیق و موشکافانهٔ او گواه این مدعاست.

همان‌گونه که زولا[1] بر این باور بود که نویسنده باید تخیّل را کنار بگذارد و از واقعیّت‌ها سخن بگوید، نوشته‌های دهقان نیز عمدتاً برخاسته از متن واقعه، با کمترین رویکرد به سمت و سوی تخیّل است. او پس از خاتمهٔ جنگ تحمیلی، ادامهٔ تحصیل داد و در رشتهٔ مهندسی برق فارغ‌التحصیل شد. کارشناسی‌ارشد را در رشتهٔ مردم‌شناسی به پایان رساند و پایان‌نامهٔ خود را به موضوع دفاع مقدس و خاطره‌های آن اختصاص داد. دهقان سال‌هاست که به عنوان کارشناس ادبی در دفتر ادبیّات و هنر مقاومت و دفتر آفرینش‌های هنری فعالیّت دارد. رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» را در سال ۱۳۷۵ منتشر نمود. این رمان بازگویی چند روز از خاطرات او در نبرد سنگین کربلای ۵ است. این رمان را «پال اسپراکمن[2]»، نایب‌رییس مرکز مطالعات دانشگاهی خاورمیانه در دانشگاه راتجرز آمریکا به زبان انگلیسی ترجمه کرده است.

خلاصهٔ رمان «زمستان ۶۲»

جلال آریان، استاد بازنشسته شرکت نفت در دی ماه سال ۱۳۶۲ عازم اهواز می‌شود تا ادریس -پسر بسیجی خدمتکارش را که در خلال جنگ مفقود شده است- بیابد. هنگام گرفتن مجوز برای رفتن به اهواز، با جوانی به نام منصور فرجام آشنا می‌شود که در تصادف اتومبیل، نامزد مورد علاقهٔ خود را از دست داده و از آمریکا به ایران بازگشته است. او برای راه اندازی مرکز تکنولوژی کامپیوتر شرکت نفت، مسافر اهواز است. از جلال می‌خواهند با او هم‌سفر شود. این سفر، باب آشنایی با فرجام است. جلال آریان پس از یافتن ادریس، با مریم جزایری همسر کورش شایان - اعدامی انقلاب- به صورت مصلحتی ازدواج می‌کند تا مریم و دختر کوچکش بتوانند به انگلستان بروند. فرجام پس از مدّت کوتاهی از کار دلسرد می‌شود و سرانجام برای نجات جان فرشاد - سربازی که چشمان نامزدش شبیه چشمان نامزد فوت‌شدهٔ اوست- به جبهه می‌رود و شهید می‌شود. در پایان، جلال آریان با ادریس آل مطرود که یک دست و یک پایش را در دفاع از کشور از دست داده و یک طرف صورتش زخمی و بدشکل شده است، به تهران بازمی‌گردد.

خلاصهٔ رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»

ناصر -راوی داستان- تلگرافی از دوستش علی به دستش می‌رسد. علی نوشته: «بچّه‌ها

1. Zola
2. Paul Strakman

سلام می‌رسانند. می‌خواهیم برویم خانهٔ عمّهٔ میرزا. هرچه زودتر خودت را برسان». خاطرات جبهه در ذهن ناصر زنده می‌شود. به سراغ دوستانش می‌رود. همگی به جبهه رفته‌اند. بی‌قرار می‌شود. ولی پدر موافق رفتن او نیست. همان شب، علی به منزل آنها می‌آید و اجازهٔ رفتن او را از پدر می‌گیرد. روز بعد با علی، راهی اندیمشک می‌شوند و از آنجا به موقعیّت استقرار گروهان می‌روند تا در عملیّات کربلای پنج شرکت کنند. در عملیّات پاکسازی تانک‌های دشمن، علی به شهادت می‌رسد. عملیّات پاکسازی با موفّقیّت انجام می‌شود. امّا در ادامه، شدّت درگیری از حدّ متعارف خارج می‌شود و دشمن، نیروهای رزمنده را محاصره می‌کند. در این درگیری سخت، بیشتر رزمندگان شهید می‌شوند و فقط شش نفر از دستهٔ ناصر باقی می‌ماند. ناصر از ناحیهٔ صورت و فک مجروح می‌شود و به خانه بازمی‌گردد و به سراغ درس می‌رود. در بازگشت از امتحان آخر به خانه، تلگرافی از دوستش رسول به دستش می‌رسد که متن آن، رمز عملیّات بعدی است.

بررسی شاخصه‌های ناتورالیستی در رمان‌های برگزیده

در ادامه به بررسی و تحلیل وجوه و شاخصه‌های بارز ناتورالیسم و شواهد متنی آنها در دو اثر برگزیده از اسماعیل فصیح و احمد دهقان می‌پردازیم. کاربرد این ویژگی‌ها در هر دو اثر، یکسان نیست. برخی از مؤلّفه‌ها مانند مخالفت با قراردادهای اخلاقی و عرفی، جدّی نگرفتن باورهای اصیل اعتقادی و تأثیرپذیری از شرایط جسمانی در «زمستان ۶۲» نمودی بارز دارد و قابل مقایسه با کاربرد آن در «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» نیست. اشارهٔ دهقان به این ویژگی‌ها، نامحسوس و زودگذر است.

نفی ارادهٔ افراد در رفع نقصان‌های مَنِشی یا جبر محیط

مکتب ادبی ناتورالیسم نسبت به اینکه فرد بتواند از عهدهٔ تصمیم‌گیری دربارهٔ سرنوشت و هستی خود برآید، تردید دارد. «ناتورالیست‌ها معتقدند که انسان در مسیر جبر تاریخی قرار گرفته است؛ مسیری که همهٔ عوامل از جمله اجتماع، وراثت و تکامل زیست‌شناختی، او را به سوی یک سرنوشت محتوم به پیش می‌رانند» (رادفر و حسن‌زاده میرعلی، ۱۳۸۳: ۳۴).

«یک عاشق در اوج خوشی و سعادت درجا کشته می‌شه، یک عاشق باقی می‌مونه و رنج می‌بره... باید از دریای خشک بخت، سینه‌خیز و با چنگ و دندان گذشته باشه» (فصیح، ۱۳۹۶: ۲۵۱).

«منصور فرجام می‌گوید: تعداد نفس‌های هر کس، جیره‌بندی شده است. هر نفسی که می‌کشیم، به مرگ نزدیک‌تر می‌شیم. بقیّه‌ش حرف مفته» (همان: ۳۴۳).

«رفیقی داشتم که یه روز نوشت ما همه با پاکت‌های مهر و موم شدهٔ تقدیر حرکت می‌کنیم و نمی‌دانیم چه باید بکنیم و چه به سرمان می‌آید» (همان: ۳۸۶).

«الهی اوسّا کریم بخواد اتّفاقی نیفته» (همان: ۴۳۰).

«یکهو زمین و زمان به هم می‌ریزد... می‌ریزیم پایین جادّه و بی‌دفاع پناه می‌گیریم. جایی نداریم تا به آن پناه ببریم. گلّهٔ رمیده‌ای هستیم که گرگ به‌مان زده» (دهقان، ۱۳۹۳: ۱۱۳).

«جنگ ناگهانی و بی‌مقدّمه به ما هجوم آورده و ما دست و پا بسته در مقابلش ایستاده‌ایم» (همان: ۱۲۹).

«ذرّه‌ای هستم که اگر این بند اتّصال نیز قطع شود، هیچ‌چیز ندارم، هیچ‌چیز» (همان: ۱۵۵).

«خدا می‌داند با این آغاز، چه پایانی خواهیم داشت» (همان: ۲۱۸).

همسان پنداری انسان و حیوان

برخی از مضامینی که در رمان‌های دفاع مقدّس مطرح می‌شود، از شاخصه‌های مکتب ناتورالیسم غربی نیست؛ امّا وجود آنها در آثار ادبیّات دفاع مقدّس که فضایی ارزشی دارد، می‌تواند نوع خاصّی از ناتورالیسم را در این گونهٔ ادبی رقم بزند. تنزّل جایگاه انسان و نادیده انگاشتن حرمت او را می‌توان از مولّفه‌های ناتورالیسم در ادبیّات داستانی دفاع مقدّس دانست.

«او دربان یا مأمور حراست یا هر دو است، با قیافهٔ نـه چنـدان جـوان، چشمان سیاه نافذ، ریش و سبیلی خیلی دراز فلفـل نمکـی. کمـی شـکل راسپوتین، امّا با تسبیح» (فصیح، ۱۳۹۶: ۱۳).

«در آن لحظه، من چشم‌های مسعود مارمولک را می‌بینم که حـالا مثـل قلّاب‌های چنگولک خرچنگ به دهان منصور فرجام قفل شده» (همان: ۲۹۱).

«لاله در آخرین ساعات دیروز ظاهراً تمام پـول‌هـای لازم را در دسـت این بوزینه مسعود عدالت‌فر گذاشـته تـا مخـارج را بدهـد... ولـی مسـعود مارمولک... غیبش زده. ... پدرسگ با برادر بزرگ‌تر خودش هم همین کـار را کرده» (همان: ۲۹۵).

«لالهٔ جهانشـاهی مثـل گربـهٔ کتـک‌خـورده، انگـار مشـرف بـه دیـدار ملک‌الموت است» (همان: ۳۸۰).

«تقی در دشت می‌دود... و مثل خـروس تـازه بـالغی جیـغ مـی‌کشـد» (دهقان، ۱۳۹۳: ۱۶۶).

«میرزا مثل سموری هراسان، از ته گودال سنگرشان سر بـالا مـی‌آورد» (همان: ۱۸۲).

«حیدر دیوانه‌وار فریاد می‌کشد و می‌دود. غبغبش مثل غبغب وزغ، پـر و خالی می‌شود» (همان: ۲۲۳).

بیان جزءنگارانه واقعیّات تلخ و خشونت‌های تکان‌دهنده

از اصول مکتب ناتورالیسـم، توجّـه وسـواس‌آمیـز بـه تصـویر کـردن جزئیّـات تلـخ و خشونت‌های تکان‌دهنده است. ناتورالیسم مکان و زمان حوادث را بـا جزئیّـات دقیـق بـه تصویر می‌کشد.

«به سوی محلّ انفجار می‌روم. جسدها را تندتند یا ریزه‌ریزه یا تکّه‌تکّه بیرون می‌کشند. شب شوم و مرگبار لخته‌لخته مـی‌گـذرد... نصـف جسـد مردی را درآورده‌اند و نصف دیگرش نیست» (فصیح، ۱۳۹۶: ۲۲۷).

«دور تا دور کف زمین سمنتی سردخانه، جنازه‌ها درازند... بعضی سوخته، بعضی له‌شده، بعضی دست و پا از دست داده، بعضی هم شدیداً خون‌آلود و پوشیده با خون خشکیده و سیاه...» (فصیح، ۱۳۹۶: ۴۱۲).

«سر یک انسان را برداشته بودند، له‌کرده بودند، سوزانده بودند، بعد با پنبه و پودر سدر و کافور حنوط کرده بودند و گذاشته بودند توی قبر» (همان: ۴۴۹).

«تانک از رو کمر او رد شده... او نصف شده؛ نصف‌نصف... از کمر به پایین در ردّ شنی تانک پخش شده... ردّ دردی عظیم، دردی به اندازهٔ تمام دنیا بر چهرهٔ او نشسته...» (دهقان، ۱۳۹۳: ۱۶۵).

«دو نفر مجروحی را می‌بندند... روده‌اش ریخته بیرون و مادّه‌ای لزج، خاک را به خود می‌کشد... یکی از امدادگرها... زور می‌زند تا روده‌ها را تو پوست شکم فرو کند... عرق صورتش می‌پاشد رو روده‌های عریان و آن که زخمی شده، صورتش را درهم می‌کشد» (همان: ۲۰۵).

«همان که ناله می‌کرد، دراز به دراز افتاده. می‌روم بالای سرش. انگار که یک قصّابِ ناشی سرش را بریده باشد؛ نصف گردنش قطع شده و خون گرم با فشار از تو شاهرگش می‌زند بیرون» (همان: ۲۲۹).

شرایط جسمانی در اثر ناتورالیستی

در آثار ناتورالیستی «آثار، حالات و وقایع از دیدگاه زیست‌شناسانه تحلیل می‌شوند و نیازهای غریزی و حتّی فساد و فحشا... به دلیل غلبهٔ خواسته‌های جسمانی بر فرد تحقّق می‌یابد» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۵۲۳). در واقع آنها به انسان از موضع طبیعتش می‌نگرند، نه از موضع فرهنگی‌اش. فصیح در «زمستان ۶۲» بیشتر به نیازهای غریزی توجّه نموده، در حالی که دهقان در «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» بیشتر به نیازهای اوّلیّهٔ جسمانی توجّه داشته و نیاز غریزی را در پرده بیان نموده است.

«چشم‌هایم را می‌بندم و سعی می‌کنم خودم را بگذارم لب پلاژ اقیانوس

کبیر، یا خیابان ۱۶۰۳ سن‌خوزه، آنجا که جانیس آپارتمان داشت. در رختخواب با هم امیلی دیکنسون می‌خواندیم...» (فصیح، ۱۳۹۶: ۱۲۵).

«زمانی برای خرحمّالی جلال آریان، زمانی برای عشق و حال نامبرده... زمانی برای کلنجار رفتن با جانیس و بردوی سفید در رختخواب. من از نور و ایمان ساخته نشده‌ام، من اهل خاکم و... صحنهٔ مبارزه‌ام جاهای دیگر است، مثلاً رختخواب...» (همان: ۲۸۷).

«... او اصلاً دیوونه و آدمکش و سفّاکه. اوایل جنگ که هنوز توی جنگ بود، هر وقت عراقی‌ها رو تو بیابون می‌گرفت، سرشون رو فوری می‌برید» (همان: ۳۱۷).

«کم‌کم آرام می‌شود و من تازه می‌فهمم که خواب دیده و به دنیای ناشناخته‌ای پا گذاشته و برای اوّلین بار به بلوغ رسیده» (دهقان، ۱۳۹۳: ۱۱۹).

«رو دژ، سنگرهایی هست که قبلاً کمین نیروهای دشمن بوده و حالا آنهایی که زور به‌شان می‌آید، می‌روند تو آنها و خودشان را راحت می‌کنند» (همان: ۱۳۶).

«پاهایش را می‌گیرم و تکانش می‌دهم که یکهو احساس می‌کنم دستم خیس شده. مثل بید می‌لرزد» (همان: ۱۷۱).

تأکید بر واقعیّت (به تصویر کشیدن زشتی، فقر و فلاکت موجود در جامعه)

دیدگاه افراطی ناتورالیست‌ها این بود که تلاش می‌کردند وقایع را به صورت رئالیستی به تصویر بکشند و البتّه در این کار تأکیدشان بیشتر بر فقر و بدبختی و به طور کلّی جنبهٔ زشت و کریه واقعیّت بود. آنها در آثار خود، چیزی جز فلاکت، فقر، بی‌عدالتی و پلیدی را نمی‌دیدند. در این شاخصه، فقر در کلام دهقان و احساس یأس و پوچی در فحوای کلام فصیح، نمود بیشتری دارد.

«قبر محمّد، نه سنگ سفید مجلّل بزرگ دارد، نه تابلوی شیک تصویر و نه پرچم بلند سر به فلک کشیده... یک گلیم روی آن انداخته‌اند و مقداری میوه و شیرینی در یک گوشه‌اش چیده‌اند... یک خانوادهٔ فارس

اهوازی، ولی شندر پندری هم آن طرف دیگر همین حال را دارند» (فصیح، ۱۳۹۶: ۱۵۳).

«امروز یکی از مراکز اسکان مجروحین و معلولین جنگ را می‌بینی. درد، خون، زخم، قطع عضو، چرک، پارگی، فلجی، آماس، کبره، شکستگی، بدون یک پا، بدون یک دست... ناله، ضجّه...» (همان: ۲۴۴).

«اینجا و آنجا، کپه‌های خودروهای سوخته یا تیر برق یک‌وری غش کرده یا لاشه‌هایی از اسکلت دام مرده توی چشم می‌خورد» (همان: ۲۸۳).

«چهرهٔ مادر تو چارچوب در قاب می‌شود... روسری رنگ و رو رفتهٔ زرد از زیر چادر بیرون زده و چند لاخ موی مشکی ریخته روی پیشانی» (دهقان، ۱۳۹۳: ۶).

«ستاد بسیج اقتصادی اعلام کرد: کوپن... پدر و مادر تمام حواسشان می‌رود پی تلویزیون. پدر دستش را طوری گرفته که همه‌مان ساکت باشیم» (همان: ۱۵).

«زیر پایمان تشک‌های ابری گذاشته‌اند. تشک‌هایی که پر هستند از خون و استفراغ و ادرار... یکی عقب اتوبوس عق می‌زند. مایع زردرنگی بالا می‌آورد. صورتش سفید شده و آب دهانش از زیر چانه‌اش شره می‌کند» (همان: ۲۳۲).

احساس یأس و پوچی و بدبینی

بیشتر داستان‌های ناتورالیستی، حال و هوایی یأس‌زده و اندوهناک دارند. غم و احساس پوچی و یأس در سرتاسر این نوع داستان‌ها موج می‌زند.

«شبی که مرگ پشت پنجرهٔ جوانی زد، شبی که عشق درهای خانهٔ دل را گشود، شبی که عقد ما در گور بسته شد، شبی که به لقای خداوندگار رسیدیم... جواب زندگی را چه دهیم؟» (فصیح، ۱۳۹۶: ۲۴۲).

«وقتی سرطان مرگ، مغزت را مثل خوره می‌خورد، چکار می‌شود کرد؟

وقتی فکر مرگ و مردن جزء کسب و کار روزانه می‌شود، چکار می‌شود کرد؟... سرطانی است که می‌جود و می‌مکد و می‌خورد» (فصیح، ۱۳۹۶: ۳۶۳).

«چقدر باید رنج کشید؟ چقدر باید منتظر بود؟ ایثار یعنی چه؟ تا چه حد باید داد؟ کی؟ چی؟ آیا مثل منصور فرجام باید یک زمستان از زندگی را داد؟» (همان: ۳۸۳)

«حالا چادر خالی شده؛ خالیِ‌خالی... و دیگر چیزی نیست، جز کاغذپاره و مقوّاهای خالی مهمّات. احساس می‌کنم که آب سردی می‌ریزند تو رگ‌هایم که تا نوک انگشتان پایم می‌رود» (دهقان، ۱۳۹۳: ۱۰۳).

«... همه مثل اعدامی‌ها آسمان را می‌کاوند و حیران و سرگردان هستند و انگار در دنیای ناشناخته و خوف‌انگیزی پا گذاشته‌اند» (همان: ۱۱۴).

«نگاهش می‌کنم و می‌بینم که گردنش را کج گرفته و انگار که جلوی خدایان هندی قرار گرفته باشد و چیزی را طلب کند، پایم را ول نمی‌کند. صورتش رنگ مرگ گرفته» (همان: ۱۸۹).

توجّه به علم فیزیولوژی

در بیان ناتورالیستی برای پی بردن به مشخّصات روحی و اخلاقی یک شخصیّت، ارائهٔ مشخّصاتی از وضعیّت مزاجی او، نتیجه‌گیری درباره تشخیص حالات روحی و یا خصوصیّات اخلاقی‌اش به عهدهٔ خواننده گذاشته می‌شود.

«بیژن جزایری شروع می‌کند به حرف زدن از پول و ارز و قاچاق و مبادلهٔ فیلم ویدئو با طاعتیان و زنش هم شروع می‌کند به مبادلهٔ دل و قلوهٔ چشمی با مردها» (فصیح، ۱۳۹۶: ۱۸۴).

«قلب لامسّبم عملاً شروع می‌کند به شلوغ کردن، انگار به دیدار ژاژگابور هالیوود می‌روم» (همان: ۲۷۴).

«... [ادریس] از اینکه آن عقب، بغل دو تا زن نامحرم و یک بچّه پولدار نق‌نقو نمی‌نشیند خوشحال» (همان: ۳۹۵).

«علی لحظه‌ای کم نمی‌آورد. می‌خندد، می‌خورد و یکریز حرف می‌زند» (دهقان، ۱۳۹۳: ۲۲-۲۳).

«مادر یکجا بند نمی‌شود. به هر سو می‌رود» (همان: ۳۰).

«تمام عضلاتش منقبض شده. می‌لرزد. عینهو کسی که تب و لرز داشته... دست بر زمین می‌گذارد تا بلند شود... مثل برق‌گرفته‌ها دستش را می‌کشد» (همان: ۶۹).

مخالفت با قراردادهای اخلاقی و عرفی

به اعتقاد ناتورالیست‌ها، انسان جزئی از نظام مادّی طبیعت است که هیچ ارتباطی با عالم غیر مادّی که در مذهب یا اعتقادات اساطیری مطرح می‌شود، ندارد. ناتورالیست‌ها عملاً ارتباط داستان‌های خود را با امور معنوی و در نتیجه خدا قطع می‌کنند. طرح مسائلی مانند ارتباط نامشروع، مصرف مواد الکلی یا مخدر، قتل عمد سربازان، ترس فرماندهان و... در مضامین دفاع مقدّس غیر معمول است و عبور از خطّ قرمزها محسوب می‌شود. فصیح در این اثر به طور محسوس از این شاخصه بهره برده و از مصرف موادّ الکلی و ارتباط نامشروع بی‌پرده سخن گفته است؛ در حالی که دهقان ترس فرماندهان را در لابه‌لای کلام گنجانده و در پرده، به خاموش کردن رزمندگان برای جلوگیری از آگاهی دشمن از حضور آنها اشاره می‌کند.

«دکتر باقی‌ماندهٔ شیشهٔ افسنطین دیشب را می‌آورد. کمی از آن را با آب پرتقال برای منصور فرجام تجویز می‌کند» (فصیح، ۱۳۹۶: ۶۸).

«از مشروب پشروب خبری نیست، اگرچه مسعود عدالت‌فر... از جیب می‌خورد و لحظه به لحظه پاتیل‌تر می‌شود» (همان: ۸۵).

«تو می‌خوای بگیریش تا بتونه راه بیفته بره انگلستان؟... مزایای جنبی چی؟... کسب می‌کنی؟ - من مزایای جنبی رو از جاهای دیگه کسب می‌کنم» (همان: ۲۳۰).

«یکی بلندبلند فریاد می‌کشد و صدای کشمکش می‌آید و بعد صدای خفه‌ای که آرام‌آرام خاموش می‌شود... صداهای گنگ و دردآلود ته ستون فروکش می‌کند، منطقه یکپارچه سکوت می‌شود» (دهقان، ۱۳۹۳: ۱۵۹).

«رسول می‌پرسد: جنازه‌ها چی شدن؟ - می‌گویم: نیاوردن‌شون که! خجالت می‌کشم بگویم نیاوردیم‌شان. خودم هم در میان کسانی بودم که گریختم... و مهدی را نیاوردیم؛ و اصغر را...» (دهقان، ۱۳۹۳: ۲۰۱).

«حیدر... یقه‌ها را می‌گیرد و می‌خواهد به زور برخیزاند. به‌ام که می‌رسد، هراس را از تو صورت عرق‌آلودش به وضوح می‌بینم» (همان: ۲۱۲).

جدّی نگرفتن باورهای اصیل اعتقادی

آثار مرتبط با جنگ و دفاع مقدّس غالباً رنگ مذهبی دارند و وجود مضامینی که نشان نفی باورهای اعتقادی باشد یا با رویکردی طنزآمیز با آن برخورد کند، در آنها غیر قابل انتظار است. فصیح در اثر خود با نگاهی تمسخرآمیز به موضوع پرداخته و دهقان از این مؤلّفه برای ایجاد طنز کلامی بهره برده است.

«روی طول موج شهادت و شهید نیستی؟ -مگه تو هستی؟ -کنجکاو شده‌م. -نشو، اومد نیومد داره» (فصیح، ۱۳۹۶: ۱۳۹).

«در سایه‌روشن فلق، یک مرغ عشق کوچک... روی شاخه‌ای از بید مجنون نشسته... این یکی تک و تنهاست... جفت مربوطه باید همین حوالی باشه... شاید او هم رفته خس و خاشاک جمع کند یا رفته جبهه... یا معلول شده و در یک نقاهتگاه بیتوته کرده. شاید هم مثل محمّد، بچّهٔ ننه‌بوشهری شهید شده» (همان: ۱۴۳).

«گاز می‌دهم و می‌پیچم توی جادّهٔ باز طرف جسر، که عین جادّهٔ آخر زمان، ولنگ و واز و پر از دود و مه و خاک است» (همان: ۲۸۱-۲۸۲).

«اگه امام حسین می‌رفت درس می‌خوند و دکتر می‌شد، بهتر کارش پیش می‌رفت!... تو مطب می‌نشست و برای هر مریضی که می‌اومد از اسلام می‌گفت و کار به دعوا و کتک‌کاری هم نمی‌کشید» (دهقان، ۱۳۹۳: ۲۳-۲۴).

«ایشالا تو صف محشر پشت سرشون یزید باشه و جلو روشون صدّام. فرشته‌ها امثال آقارو دیدن که گفتن ساخت کارخونهٔ آدم‌سازی بی‌فایده‌اس!» (همان: ۳۵).

«اینو باش تو هیچ می‌دونی توفان نوح، فوت منه!» (دهقان، ۱۳۹۳: ۱۲۵).

استفاده از زبان محاوره

ناتورالیست‌ها معتقدند که جمله‌ها باید طبیعی و متناسب با شخصیّت‌های رمان انتخاب شود. شخصیّت می‌تواند با حرف زدن و ادای خاصّ کلمات، خود را غیر مستقیم به خواننده بشناساند.

«امّا به شرطی که بذاری مثل آدم حسابی کرایه بدم. -ای آخای مهندس، این فرمایشا چیه؟» (فصیح، ۱۳۹۶: ۶۲).

«هیچی‌شون نیست، ایشالا... دکترهام چی می‌فهمن؟ هی قرص می‌دن، هی کَفسول می‌دن؟» (همان: ۹۸).

«می‌گوید: ساختمان دست راست دانشگاه کمفیوتره، ساختمان دست چپ دانشگاه زبون انگلیسی...» (همان: ۱۰۸).

«دیگه زوارم در رفته، این کمردرد لاکتاب عمر رو ازم گرفته. می‌گیرد و ول می‌کند. بادش از این پایین کمر شروع می‌کنه و از بالای دوتا کتفم در می‌ره» (دهقان، ۱۳۹۳: ۱۵).

«شرمندهٔ اخلاق‌تونم، بقیّه‌اش رو باید با خطّ یازده برین» (همان: ۴۰).

«اَی خدا آقایی کنه و این هوتول بیفته، با همین گوشاشون‌رو می‌ذارم کف دستشون» (همان: ۱۸۵).

تغییر مفاهیم قراردادی کلمات

در داستان‌های ناتورالیستی واژه‌ها و مفاهیمی به کار می‌رود که پیش از آن استفاده نمی‌شده یا کاربرد آنها نادر بوده است؛ کاربرد این ویژگی در کلام فصیح، جدّی‌تر از دهقان است. دهقان با کاربرد این ویژگی، کلام خود را با طنز می‌آمیزد.

«دلم می‌خواد برم یه خورده توی شهر خاطراتی اهواز قدم گوگیجه بزنم...» (همان: ۳۲).

«آره، امّا دزفول از شهرهایی‌یه که اون مادرسگ، هر وقت اُبنه‌ش عود

می‌کنه یا ویسکی زیاد می‌خوره، یه نه متری به وزن دو تن ول می‌کنـه...» (دهقان، ۱۳۹۳: ۱۷۵).

«فقط مطرود حالش زاره. اگه دفعهٔ دیگـه کـه برمـی‌گـردم ادریـس رو نبرم، ریغ رحمتو سرمی‌کشه» (همان: ۲۶۱).

«می‌دونی چیه، من می‌گم گور بابای جبهه! وقتـی اینجـا خـودش یـه سنگر باشه، مگه آدم دیوونه‌س پاشه بره اون سر دنیا تو یـه سـنگر دیگـه! اونم وسط آتیش توپ و تفنگ! خون دادن که کـاری نـداره، هـر عملـه‌ای می‌تونه خون بده...» (همان: ۲۳).

«به حرضت عباس خشتک‌شونو رو سرشون عمّامه می‌کنم. به ابوالفضـل عصمت‌شونو گچی می‌کنم... عروس منو آبکش کردن...» (همان: ۱۸۳).

«زیر لب فحش چارواداری می‌دهد. -ای ننه‌تون رو شمر... که کلامـش را نیمه تمام می‌گذارد و یکهو سر بلند می‌کند و انگشت شستش را حوالـه می‌دهد...» (همان: ۲۰۴).

پایان ناخوشایند و دردناک

در داستان‌های ناتورالیستی، پایان‌بندی داستان‌ها ناخوشایند است و جبـر تـاریخی و اجتماعی بر سرنوشت آدم‌ها غلبه می‌یابد. غم نهفته در «زمستان ۶۲» تلخ است. غمی که در «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» موج می‌زند، دردناک است.

«مرگ مادر لاله در شب سرد و متشنّج ۲۲ بهمن اتّفاق می‌افتـد و تشـییع جنازه و خاکسپاری روز ۲۲ بهمن انجام می‌گیرد» (فصیح، ۱۳۹۶: ۲۹۴).

«نیم قرن پیش از این، یک شب زمستانی دیگر توی پـس‌کوچـه‌هـای خواب‌آلود خیابان شاهپورم، شبی که مادرمان سـر زاییـدن یوسـف مـرد. هنوز خیلی جوان بود، خیلی زیبا بود» (همان: ۳۸۷).

«تنهاییم، با هم، ولی تنها. کمابیش همان نقطه‌ای که حـدود سـه مـاه پیش...، با منصور فرجام آمدیم... او حالا توی قبرستان شهیدآباد خوابیـده – در گوری از عشق - وسط هزارها گور دیگر از عشق...» (همان: ۴۵۰-۴۵۱).

«تانک از رو کمر او رد شده... نصف شده؛ نصفِ نصف... از کمر به پایین، در ردّ شنی تانک پخش شده... ردّ دردی عظیم، دردی به اندازهٔ تمام دنیا بر چهرهٔ او نشسته...» (دهقان، ۱۳۹۳: ۱۶۵).

«انگار سال‌هاست که از هم دور افتاده‌ایم و حال که به هم رسیده‌ایم، داغ هزاران عزیز را در سینه داریم» (همان: ۱۶۹).

«منگم و همه‌چیز در ذهنم تار می‌نماید. آی کجایید! علی، مهدی، اصغر و همهٔ کسانی که در یک روز و در یک بیست و چهار ساعت جلوی چشم‌هایم دست و پا زدید و از دنیا رفتید. مگر چقدر زمان می‌گذرد از آن وقتی که دست بر دست هم نهادیم و هم‌قسم شدیم» (همان: ۲۱۳).

نتیجه‌گیری

ناتورالیسم عنوان یک جنبش ادبی است که در اواخر قرن نوزدهم از فرانسه آغاز شد. بنیان‌گذار این مکتب امیل زولا[1]، نویسندهٔ فرانسوی بود. نویسندگان مکتب ناتورالیسم، حوادث و رویدادهای زندگی را تشریح می‌کنند و به علّت ماورای پدیده‌های علمی برای توجیه حوادث و رویدادهای زندگی اعتقادی ندارند. ناتورالیسم ادبی از طریق ترجمهٔ آثار ادبی صدر مشروطه به بعد وارد ادبیّات داستانی ایران شد و برخی از نویسندگان ایرانی را تحت تأثیر قرار داد.

پس از شروع جنگ تحمیلی عراق علیه ایران و در سال‌های آغازین نبرد، خلق آثار داستانی با دیدگاه ناتورالیستی دور از انتظار بود؛ زیرا جنگ ما بر مبنای اصول اعتقادی و ارزشی استوار بود و با ناتورالیسم که یک دیدگاه مادّی و منکر مسائل ماورایی است، همخوانی نداشت. با گذشت زمان و ظهور آثار مخرّب جنگ، نارضایتی‌ها و انتقادها گسترش یافت و جنبهٔ معنوی جنگ به سوی مسائل مادّی تمایل یافت. به مرور نشانه‌هایی از این نگرش در برخی از آثار داستانی دفاع مقدّس ظاهر شد. از جملهٔ این آثار، دو رمان «زمستان ۶۲» و «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» را می‌توان نام برد.

اسماعیل فصیح در رمان «زمستان ۶۲»، آثار مخرّب جنگ را بر جامعه و مردم اهواز

1. Emile Zola

به تصویر کشیده و احمد دهقان در «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»، با شکستن برخی از قراردادهای عرفی و خطّ قرمزها، صحنه‌هایی از لحظات جان‌گداز شهادت رزمندگان را در برابر چشمان مخاطب قرار می‌دهد. نمود مؤلّفه‌های ناتورالیسم در هر دو اثر یکسان نیست. نگاه فصیح به موضوع جنگ منفی است و این نگاه منفی را با به کارگیری برخی از شاخصه‌های ناتورالیسم به نمایش می‌گذارد. هدف دهقان، سیاه‌نمایی نیست؛ بلکه او با هدف بیان واقعیّات جنگ و جبهه، رمان خود را نگاشته است. در مقایسهٔ چگونگی به کارگیری مؤلّفه‌های ناتورالیستی این دو رمان، موارد زیر قابل ذکر است:

- نفی ارادهٔ فرد در «زمستان ۶۲» به شکل بارزتری مشهود است. فصیح به گونه‌ای ملموس و قطعی انسان را در برابر تقدیر، تسلیم و بی‌دفاع نشان می‌دهد. این قطعیّت در کلام دهقان کم‌رنگ‌تر است.
- فصیح بیشتر برای تحقیر افراد، آنها را به حیوان تشبیه نموده است؛ لیکن دهقان با ذکر وجه شبه، توجّه خواننده را به نوع رفتارها جلب می‌کند.
- هر دو نویسنده، جزئیّات تلخ حوادث را به دقّت ترسیم می‌کنند.
- فصیح در ویژگی تأثیرپذیری از شرایط جسمانی، به غرایز جسمانی بیشتر توجّه داشته، در حالی که تأکید دهقان در این ویژگی به نیازهای جسمانی بیشتر است و از غرایز در لفافه سخن گفته است.
- نوع واژه‌های به کار رفته در رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»، فقر و فلاکت را قوی‌تر از «زمستان ۶۲» به خواننده انتقال می‌دهد.
- احساس یأس و پوچی با کلام فصیح، قوی‌تر به مخاطب منتقل می‌شود. در کلام دهقان، حسّ ناامیدی بر پوچی غلبه دارد.
- مخالفت با قراردادهای اخلاقی در رمان فصیح به وفور به چشم می‌خورد. مصرف موادّ الکلی و گاهی قرص مخدّر و روابط نامشروع در اثر او، موضوعی عادی است. نگرش دهقان کاملاً متفاوت است. او در کلام خود به ترس فرماندهان و قتل عمد سربازان سربسته اشاره کرده که اینگونه رفتار در «دفاع مقدّس»، امری نامتعارف است.

- فصیح در «زمستان ۶۲» با نگاهی تمسخرآمیز به باورهای اصیل اعتقادی پرداخته، لیکن هدف دهقان، ایجاد طنز در کلام بوده است.
- هر دو نویسنده، زبان محاوره را در خلق پروتوتیپ طبقاتی[1] به کار گرفته‌اند.
- فصیح در «زمستان ۶۲»، حرمت قراردادی کلمات را می‌شکند و به روال عادی ناسزا می‌گوید. دهقان کمتر از فصیح و در ایجاد طنز از این شاخصه بهره برده است.
- غم نهفته در رمان «زمستان ۶۲»، کام خواننده را تلخ می‌کند؛ امّا در «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» حسّ دردی که از شهادت رزمندگان در قلب خواننده می‌نشیند، قوی‌تر است.

هر دو نویسنده در این دو اثر، گونه‌ای از ناتورالیسم را رقم می‌زنند که در بسیاری از موارد چارچوب کلّی آن با اصول این مکتب همخوانی دارد؛ امّا یادآوری این نکته ضروری است که در این دو اثر، نمود آشکاری از دین‌گریزی که از مبانی اصلی مکتب ناتورالیسم است، دیده نمی‌شود و این امر همسو با مبانی اعتقادی دفاع مقدّس است. برخی از تحلیلگران، اینگونه آثار را در زمرهٔ آثار ضدّ جنگ قرار می‌دهند؛ در حالی که با توجّه به دلالت‌های متنی ارائه‌شده در متن مقاله، می‌توان با کمی اغماض، اینگونه آثار را در گروه آثار ناتورالیستی جنگ تحمیلی و دفاع مقدّس جای داد و با پیوند دو دیدگاه متفاوت، به مضامین نو و تازه دست یافت.

پی‌نوشت

۱. پروتوتیپ یا پیشین تیپ، شخصی است که نویسنده آن را الگو و سرمشق قرار می‌دهد و با توجّه به آن، دست به شخصیّت‌آفرینی می‌زند.

منابع

اسداللهی، خدابخش و ایمان مهری بیگدیلو (۱۳۹۸) «سبک‌شناسی داستان‌های اسماعیل فصیح»، فصلنامهٔ بهار ادب، سال دوازدهم، شمارهٔ دوم، شمارهٔ پیاپی (۴۴)، صص ۲۵۳-۲۷۲.

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸۴) جنگی داشتیم، داستانی داشتیم، تهران، صریر.

ثروت، منصور (۱۳۹۰) آشنایی با مکتب‌های ادبی، چاپ سوّم، تهران، علم.

حنیف، محمّد (۱۳۸۶) جنگ از سه دیدگاه، تهران، صریر.

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله (۱۳۸۸) سیر ناتورالیسم در ایران، سمنان، دانشگاه سمنان.

خادمی‌کولایی، مهدی و نسیم حسن‌پور ایلالی (۱۳۹۷) «بررسی جلوه‌های ناتورالیسم در ادبیّات داستانی جنگ (مورد پژوهی: احمد دهقان)»، نشریهٔ ادبیّات پایداری، سال دهم، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۲۱-۱۴۸.

دهقان، احمد (۱۳۹۳) سفر به گرای ۲۷۰ درجه، چاپ بیستم، تهران، سورهٔ مهر.

رادفر، ابوالقاسم و عبدالله حسن‌زادهٔ میرعلی (۱۳۸۳) «نقد و تحلیل وجوه تمایز و تشابه اصول کاربردی مکتب‌های ادبی رئالیسم و ناتورالیسم»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال اول، شمارهٔ ۳، صص ۲۹-۴۴.

سلیمانی، بلقیس (۱۳۸۰) تفنگ و ترازو (نقد رمان‌های جنگ)، تهران، روزگار.

سیّدحسینی، رضا (۱۳۸۹) مکتب‌های ادبی، جلد ۱، چاپ شانزدهم، تهران، نگاه.

شریفیان، مهدی و فرامرز رحمانی (۱۳۹۲) «تحلیل عناصر ناتورالیستی در داستان‌های محمود دولت‌آبادی»، فصلنامهٔ ادب فارسی، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۱۱)، صص ۱۴۸-۱۶۸.

شوهانی، علیرضا (۱۳۸۹) «سیری در رمان جنگ دههٔ ۶۰»، مجلهٔ تاریخ ادبیّات، شمارهٔ ۶۵/۳، صص ۱۵۳-۱۷۱.

صادقی شهپر، رضا و سیما پورمرادی (۱۳۹۲) «یک گام به سوی بومی‌گرایی: نقد داستان‌های اسماعیل فصیح، حرکت از ناتورالیسم به سوی رئالیسم»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۲۹، صص ۱۷۳-۱۹۹.

فصیح، اسماعیل (۱۳۹۶) زمستان ۶۲، چاپ نهم، تهران، ذهن‌آویز.

فورست، لیلیان و دیگران (۱۳۷۶) ناتورالیسم، ترجمهٔ حسن افشار، چاپ دوّم، تهران، مرکز.

مقالات سمینار بررسی رمان جنگ (۱۳۷۳) بنیاد جانبازان انقلاب اسلامی، تهران.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۰) ادبیّات داستانی و صادق چوبک، یاد صادق چوبک، به کوشش علی دهباشی، تهران، ثالث.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰) نوشتن از اعماق مردم، یاد صادق چوبک، به کوشش علی دهباشی، تهران، ثالث.

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

---------- (۱۳۸۷) صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد ۲، چاپ پنجم، تهران، چشمه.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و سوم، زمستان ۱۴۰۰: ۱۶۸-۱۴۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

معاصرسازی اشعار کهن در رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان سیمین دانشور

آسنا ابدالی*
جهانگیر صفری**
ابراهیم ظاهری***

چکیده

معاصرسازی، ناظر بر کاربرد ادبیات اعصار پیشین در ادبیات معاصر و هماهنگ کردن این نوع ادبیات، با روحیات و ذهنیات انسان امروز است که این امر، نقش مهمی در خلق آثار ادبی، غنی کردن آنها و ارتباط بینِ فرهنگی در دوره‌های مختلف دارد. سیمین دانشور از جمله داستان‌نویسانی که از این شیوه، در آفرینش آثار داستانی خود استفاده کرده است. در رمان «جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان» شعر شاعران مختلفی مانند حافظ، مولوی، سعدی و خیام معاصرسازی شده است. هدف این پژوهش بررسی نقش این اشعار و شیوهٔ معاصرسازی آنها، در رمان مذکور بر اساس روش توصیفی تحلیلی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد دانشور در رمان مذکور، بیشتر از شعر حافظ استفاده کرده و در خوانش نو از اشعار کهن و هماهنگ کردن آنها با فضای جامعهٔ امروز ایران، بیشتر به آنها مفهوم و معنایی اجتماعی سیاسی داده است. همچنین این اشعار جزو ساختار رمان او شده‌اند و نقش بسیار مهمی در شخصیت‌پردازی‌ها، نشان دادن نوع اندیشه و

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد، ایران a.abdali988@gmail.com
** استاد تمام گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد، ایران safari_706@gmail.com
*** استادیار گروه ادبیات داستانی، دانشگاه شهرکرد، ایران Zaheri_1388@yahoo.com

وابستگی‌های ذهنی شخصیت‌های رمان، طرح‌ریزی پیرنگ، تقویت درونمایه‌ها، توصیف مکان، حقیقت‌مانندی و ایجاد ارتباط بین گذشتهٔ فرهنگی و اجتماعی ایران با امروز آن دارند.

واژه‌های کلیدی: دانشور، شعر کهن، معاصرسازی، پیرنگ، شخصیت‌پردازی.

مقدمه

اصطلاح معاصرسازی را اولین بار باختین دربارهٔ پیوند رمان و حماسه به‌کار برد؛ بدین معنا که می‌توان فاصلهٔ حماسه را از زندگی جاری (که موضوع رمان است) کنار گذاشت و دنیای حماسه را با تبدیل کردن آن به واقعیتی معاصر و در حال تطوّر «معاصرسازی» کرد (Bakhtin, 1982: 21,22,27). والتر بنیامین، این امر را «امروزینگی» نامید؛ یعنی فعّال‌سازی دوبارهٔ محتوای آثار ادبی گذشته در متون معاصر (پوینده، ۱۳۷۷: ۴۱۰). معاصرسازی، ناظر بر کاربرد ادبیات کهن در ادبیات معاصر و هماهنگ کردن ادبیات کهن با روحیات و ذهنیات انسان امروز است. در واقع متکی بر استفادهٔ خلاقانه، ساختارمند و هنری از ساختار، فرم ادبی، مضمون و محتوای آثار پیشین در بطن آثار جدید است (سلیمی کوچی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۵۹). این شیوه، نشان از خوانش متفاوت یا شخصی نویسنده/ نویسندگان معاصر دارد و کارکردهای آن، فراتر از تقلید، تضمین، اقتباس و تأکید بر مضمون یا استشهاد (پراهمیت‌ترین نقش آن در متون داستانی کهن) است. گفتنی است معاصرسازی مفهومی جدا از بینامتنیت نیست. معاصرسازی را می‌توان «بینامتنیت حقیقی» دانست. در این نوع بینامتنیت، ارتباط متون عمیق و ساختارمند است، در برابر «بینامتنیت ضعیف» که متون روابطی سطحی، اشاره‌ای و تلمیحی با هم دارند (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۳۶-۲۳۷). براساس نظریهٔ بینامتنیت، متن بدون ارتباط با متون دیگر به وجود نمی‌آید.

متن، نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست، بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد (مکاریک، ۱۳۸۸ :۷۲). برخی از منتقدان نیز بینامتنیّت را صورت دگرگون شدهٔ متون دیگر دانسته‌اند که ناظر بر ارتباط عمیق بین آثار است (ویکلی، ۱۳۸۴: ۴). این پیوند می‌تواند رابطهٔ ساده و تأثیرپذیری آشکار باشد یا ساختار و الگویی از فرم و محتوای اثر پیشین را به نوعی به درون متن جدید انتقال بدهد؛ با این حال بینامتنیت حقیقی، زمانی اتفاق می‌افتد که متن در ساخت‌های گوناگون و در صورت یا مضمون ارتباط وثیقی با اثر یا آثار قبل خود داشته باشد (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۳۷). در این پیوستگی گاه مسائل فرمی و شگردهای روایی نیز مورد توجه و بازآفرینی قرار می‌گیرند؛ این ارتباط ضمن آشنایی‌زدایی و معاصرسازی اشعار کهن، به تقویت ادبیات معاصر کمک

می‌کند؛ بنابراین معاصرسازی و بینامتنیّت نقشی فعّال و همسو در خلق آثار جدید دارند (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۳۵۸).

در آثار داستانی معاصر فارسی، با آثار کهن به‌ویژه شعر شاعران مشهور مانند حافظ، مولانا، سعدی و فردوسی، ارتباط ویژه‌ای ایجاد و به شیوه‌های مختلف و با کارکردهای متفاوت، از شعر این شاعران استفاده شده است. ادبیات کهن فارسی و به ویژگی شعر، از جنبه‌های گوناگون توانسته به بومی و غنی‌تر شدن رمان‌های فارسی کمک کند؛ چه از نظر زبانی (کاربرد واژگان معین، گستردگی دایرهٔ واژگان، آموزش صحیح واژگان و نحو جملات، آموزش شیوه‌های آرایش کلام، تعابیر و توصیفات...) و چه از نظر یافتن مضامین و درونمایه‌های داستانی و فرم و شگردهای روایی (صادقی: ۱۳۹۱: ۴۵۲). سیمین دانشور از جمله نویسندگانی است که به سبب تحصیل در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی به این قابلیت ادبیات کهن برای غنی کردن ادبیات معاصر به ویژه رمان توجه داشته است؛ چنانکه در آثار داستانی وی می‌توان نشانی از شعر شاعران مختلف مانند فردوسی، خیام، سعدی، مولانا و به خصوص حافظ را مشاهده کرد. گفتنی است که در آثار داستانی وی، برخلاف آثار منثور گذشته مانند تاریخ بیهقی، تاریخ جهانگشا و کلیله و دمنه که استفاده از شعر کهن، بیشتر به مناسبت تاریخ و برای شاهد، مدعا و افزونی پند و عبرت آورده می‌شد (بهار، ۱۳۷۶: ۵۶۱)، شعر بیشتر در داستان بازآفرینی شده و کارکرد داستانی یافته است؛ به گونه‌ای که این اشعار در بافت جدید معنایی تازه یافته‌اند و باید گفت در این معنای جدید ساختهٔ ذهن دانشور هستند. هدف در این پژوهش نیز بررسی موضوع معاصرسازی شعر کهن فارسی و کارکرد داستانی آن در رمان جریزهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان است و به این پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود که دانشور در آثار مورد بررسی از شعر چه شاعرانی بیشتر استفاده کرده و چه خوانش نویی از آنها ارائه داده است؟ در زمینه‌هایی مانند شخصیت‌پردازی، انتقال درونمایه، پیرنگ داستان، توصیف مکان، واقع‌گرایی و ارتباط بین فرهنگ گذشته و امروز، این اشعار چه کارکردی داشته‌اند؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش مستقلی دربارهٔ معاصرسازی اشعار کهن در رمان‌های سیمین دانشور

انجام نشده؛ اما در برخی از پژوهش‌ها به موضوع معاصرسازی و ارتباط بین ادبیات کهن و معاصر پرداخته شده است که به مهمترین آنها اشاره می‌شود: معصومه صادقی در پایان نامهٔ خود با عنوان «بررسی و تحلیل تأثیر آشنایی با ادبیات کلاسیک فارسی در داستان نویسی معاصر (با نگاهی به رمان‌های سووشون، جای خالی سلوچ و آتش بدون دود)» (۱۳۹۱) و مقالهٔ مستخرج از آن «تحلیل بینامتنی رمان آتش بدون دود و تأثیر ادبیات کهن فارسی در آن» تأثیرهای زبانی و سبکی آثار گذشته بر رمان‌های فارسی را بررسی کرده؛ ولی نقش و کارکردهای این اشعار را در کلیت داستان‌ها تحلیل نکرده است. در مقالهٔ «بینامتنیّت و معاصرسازی حماسه در شب سهراب‌کشان بیژن نجدی» (سلیمی کوچی و دیگران: ۱۳۹۴) نویسندگان به بررسی بینامتنیّت و معاصرسازی تراژدی رستم و سهراب در این اثر پرداخته‌اند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد نجدی با در هم تنیدن مضمون حماسه در داستان خود، ضمن تلاش برای ایجاد گفت‌وگو میان دو ژانر ادبی از طریق مناسبات بینامتنی، حماسه را به متنی در دوران معاصر وارد کرده است تا گذشته مطلق حماسه را در دنیای داستانی معاصر از نو زنده یا معاصرسازی کند. موضوع مقالهٔ «گرایش‌های کلاسیک در نثر داستانی معاصر» (۱۳۸۲) از آتش سودا، ناظر بر ویژگی‌های زبانی، دستوری، صنایع ادبی و تا حدودی مضامین آشنای ادب کهن در نثر معاصر فارسی است.

مقالاتی نیز به بررسی بینامتنیت در آثار دانشور پرداخته‌اند از قبیلِ «تحلیل بینامتنی داستان مار و مرد سیمین دانشور» که مؤلفان بر پایه دیدگاه ژنت ضمن توضیح مبانی نظری بینامتنیت، به بررسی و بازکاوی متن این داستان و ارتباط آن با آثار دیگر پرداخته‌اند. همچنین قبادی و همکاران در مقالهٔ «تحلیل نسبت میان درونمایه‌های آثار داستانی سیمین دانشور با پیشینهٔ فرهنگی ایران» با رویکرد بینامتنیت ژنت به بررسی ارتباط مجموعه‌های داستانی دانشور با میراث فرهنگی به عنوان زیرمتن می‌پردازند و نقش بینامتنیت در شیوهٔ داستان‌نویسی دانشور را تحلیل نموده‌اند.

علیجانی و همکاران نیز در مقالهٔ «تحلیل اسطوره‌ای رمان سووشون با نگاه به تأثیر کودتا ۲۸ مرداد ۱۳۳۲» با روش توصیفی تحلیلی و چارچوب نظری نقد اسطوره‌ای به

بررسی بازتاب اسطوره در این اثر پرداخته‌اند. نتایج پژوهش ناظر بر استفاده نماد اسطوره‌ای دانشور از شخصیت‌های اسطوره‌ای امام حسین(ع) و سیاوش است که سمبل مقاومت و ایثار هستند، دانشور با این رمان، پیام رسان مبارزه و ایثار در فضای اختناق و تحکم‌آمیز بعد ار کودتای ۲۸ مرداد شده است.

خلاصهٔ رمان جزیره سرگردانی و دفتر دوم آن ساربان سرگردان

موضوع این رمان داستان زندگی دختری جوان به نام هستی است که دختری تحصیل‌کرده و آگاه از جریان و گفتمان‌های مختلف سیاسی- اجتماعی است امّا در بین این گفتمان‌ها و نیز انتخاب فرد مناسب زندگی‌اش (مراد یا سلیم) سرگردان است. هستی ابتدا به‌واسطهٔ مراد جذب اندیشه‌های توده‌ای می‌شود، مراد هستی را با زندگی سخت مردم در حلبی آبادها آشنا می‌کند و سعی دارد این مردم را علیه حکومت بشوراند. در آغاز داستان هستی به او علاقه‌مند می‌شود امّا مادر هستی اصرار دارد که او با پسری به نام سلیم که فرزند خانواده‌ای ثروتمند و مذهبی است، ازدواج کند. هستی بعد از آشنایی با سلیم به او و عقایدش علاقه‌مند می‌شود و به گفتمان سنت‌گرای تعدیل شده می‌پیوندد و در دو بعد زندگی فردی و اجتماعی به آرامشی نسبی دست می‌یابد (پایان دفتر اول) اما به علت همکاری با مراد پاکدل در قضیهٔ حلبی آباد، دستگیر می‌شود. هستی در بازجویی -برای خدشه‌دار کردن بعد سیاسی مسئله- به یک اعتراف دروغین دست می‌زند که باعث می‌شود سلیم او را ترک کند. ساواک مراد و هستی را به جزیره سرگردانی تبعید می‌کند (نمکزاری نزدیک قم که زندانیان سیاسی را به آنجا تبعید می‌کردند). بعد از تحمل سختی‌های بسیار، احمد گنجور (ناپدری هستی) به کمک ساربان، آن دو را نجات می‌دهد. هستی بعد از نجات یافتن از جزیرهٔ سرگردانی، با مراد ازدواج می‌کند و به حالتی شهودی، پرنده‌ای رویایی به نام طوطک با او صحبت می‌کند که از حوادث آینده (از جمله قیام مردم برای انقلاب اسلامی) خبر می‌دهد. با وقوع جنگ تحمیلی، مراد تصمیم می‌گیرد به جبهه برود. هستی که مراد را عاشقانه دوست دارد، مخالفت می‌کند. آنها با سیمین دانشور که استاد هستی است، مشورت می‌کنند. سرانجام در یکی از شهودها هستی در می‌یابد که باید اجازه دهد که مراد به جنگ برود و دفتر دوم (ساربان سرگردان) به پایان می‌رسد.

بحث و بررسی

در ادامه با توجه به پرسش‌ها و اهداف پژوهش، به بررسی خوانش‌های نو و تحلیل کارکردهای روایی و داستانی اشعار کهن در رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان پرداخته می‌شود:

اشعار بازتاب یافته در رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان و خوانشی تازه از آنها

بررسی رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان نشان می‌دهد سیمین دانشور از شعر کهن به‌ویژه ابیات حافظ، خیام، مولوی، سعدی، نظامی، طبیب اصفهانی و لاهیجی متناسب با سیر داستان خویش استفاده کرده و در این بین خوانشی تازه از این اشعار ارائه داده است. بیشترین کاربرد اشعار کهن در رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان، مربوط به غزلیات حافظ است که دانشور در خوانش نو از آنها بیشتر معنای سیاسی اجتماعی به غزل‌های حافظ داده است. علاوه بر علاقه‌مندی راوی به شعر خواجه شیراز، بین فضای رمان با محتوای شعر حافظ تناسب است. در این رمان، نویسنده در پی ترکیب کردن اندیشه‌های سیاسی- اجتماعی با موضوع عشق و عرفان است، کاری که حافظ در غزل‌های خود انجام داده است یا حداقل در خوانش شعر او، می‌توان چنین برداشت‌هایی از آنها داشت؛ بنابراین این همانندی، سبب توجه بیشتر به شعر حافظ در رمانِ مورد بررسی شده است.

از نظر خوانشِ نو، به غیر از رباعیات خیام که در مضامین اصلی خود (دعوت به عیش، غنیمت شمردن عمر دو روزه و شک به جهان بعد از مرگ و معاد) به‌کار رفته‌اند، شعر سعدی و غزلیات شمس برای توصیف سرخوشی‌های عشاق استفاده شده و شعر طبیب اصفهانی و حزین لاهیجی، لحظات هجران و جدایی را برای اشخاص داستانی غم‌انگیزتر و برای خواننده ملموس‌تر انعکاس داده است. شایان ذکر است رمان‌نویسان که خود خوانندگان بزرگی هستند، نوشتارشان ردپایی از خوانش‌های متعدد آنان را در خود داشته باشد (ژوو، ۱۳۹۴: ۱۴۰). اکثر ناقدان ادبی بر این باورند که فهم و برداشت خوانندگان گاه تابع قانون‌های پنهان یا زیر ساخت‌های فرهنگی است که موجب

برداشت‌های خاص می‌شود (مارتین، ۱۳۸۶: ۹۳-۹۴). بنیان این نگرش، نظریهٔ مرگ مؤلف بارت است. به باور وی هر متنی (شعر یا داستان) به تعداد خوانندگانش می‌تواند خوانش‌های متفاوت داشته باشد. این امر در خصوص نویسندگان در به‌کارگیری شعر در داستان یا رمان قابل پیگیری است؛ بدین صورت که نویسنده متناسب با خوانش و برداشت خود از شعری، آن را در داستان به‌کار می‌گیرد. پیوند برقرار شده در ارتباط با کلیّت روایت، نشان از برداشت و خوانش نویسنده یا شخصیت داستانی دارد که در اغلب موارد خوانشی نو از شعر کهن صورت گرفته است که اغلب متناسب با جهان داستان یا مسائل انسان امروز است.

در رمان جزیرهٔ سرگردانی در صحنه‌های مختلف از زبان شخصیت‌ها یا راوی این خوانش نو دیده می‌شود؛ برای نمونه هستی بین گرایش به مراد و سلیم که به ترتیب نماد تفکرات سوسیالیستی و سنت‌گرای تعدیل شده هستند، سرگردان است؛ دانشور برای نشان دادن این سرگردانی، از غزل حافظ البته با ایجاد تغییراتی در واژگان بیت مثلا تغییر واژهٔ وحشت به حیرت، برای ایجاد تناسب بین فضای شعر با گفتمان مطرح در رمان استفاده کرده است:

از هر طرف که رفتم جز حیرتم نیفزود آوخ از این بیابان زین راه بی‌نهایت...

(دانشور، ۱۳۸۰الف: ۳۲۲)

که صورت اصلی شعر حافظ این گونه است:

از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود زنهار از این بیابان، وین راه بی‌نهایت...

(حافظ، ۱۳۸۳: ۱۳۱)

مفهوم این بیت حافظ ناظر بر بی‌کرانی سلوک عرفانی است (همان). امّا دانشور این بیت حافظ را با توجه به گفتمان‌های فکری مطرح در رمانش به کار برده است؛ این‌که جوانانی مانند هستی، به هر گفتمان و گروهی که گرایش می‌یابند، چیزی جز حیرت و سرگشتگی نصیب‌شان نمی‌شود؛ بنابراین دانشور در رمان جزیرهٔ سرگردانی، خوانشی سیاسی- اجتماعی از این بیتِ با مضمون عرفانی حافظ ارائه کرده است.

دانشور در بخش یازدهم رمان ساربان سرگردان، پیروزی انقلاب اسلامی را پایان همهٔ سرگردانی‌ها و رسیدن به آرمان‌های ناب معرفی می‌کند و برای بیان این اندیشه، از شعر

مولوی کمک می‌گیرد: «روزها گر رفتند چه باک؟ حرکت پیاده‌ها شاه را مات کرد و امام آمد» (دانشور، ۱۳۸۰ب :۲۵۳). جمۀ پرسشی آغازین این نقل قول، برگرفته از این بیت مولاناست:

روزها گر رفت گو رو باک نیست تو بمان ای آن‌که چون تو پاک نیست
(زمانی، ۱۳۸۱: ۶۱)

در بافتی عرفانی، مولانا بیان کرده است که برای رسیدن به معشوق یا اهداف دلخواه، گذشت عمر و روزگار اهمیتی ندارد؛ آنچه ارزشمند است، رسیدن به مطلوب و مقصد است و نباید تأسفی بر فوت وقت خورد؛ اما دانشور از این بیت مثنوی، خوانشی سیاسی و اجتماعی متناسب با پیروزی انقلاب اسلامی ارائه کرده است. در صحنه‌ای از داستان که هستی دفترچۀ حاوی مطالب عرفانی سلیم را می‌یابد، چند جا واژۀ بار امانت آمده که در شعر شاعران عارف مختلفی از جمله حافظ به کار رفته است: «از اصطلاح بار امانت خوشم می‌آید. هم مولوی و حافظ و هم دیگران درباره‌اش سخن گفته‌اند» (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۴۷). سلیم در ادامه در این‌باره می‌گوید: «واقعا بار امانت چیست که آسمان و زمین و کوه‌ها بر دوش نگرفتند و انسان پذیرفت؟ آیا انسان از نادانی قبولش کرد و همین جهالت موجب شد که به فضل و علم دست بیابد؟» (همان). این توضیحات او، مشخص می‌کند که وی، این سخنان را از شعر حافظ گرفته است:

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعۀ کار به نام من دیوانه زدند
(حافظ، ۱۳۸۳: ۲۴۸)

در ادامه وی، تفسیری از بار امانت ارائه می‌دهد که منظور از آن عشق است و البته عشق به زنی (هستی) که سلیم تازه با آن روبرو شده است: «این‌که امشب به یاد بار امانت افتاده‌ام، علتش دختری است که تازه دیده‌ام و تصور می‌کنم این دختر بار امانتی است که بر دوش خواهم گرفت و به وادی ایمن خواهم رسانید. دختری است با سجیه و با وقار» (دانشور، ۱۳۸۰ الف: ۴۸). بدین ترتیب ترکیبی با مضمون عرفانی در رمان دانشور، مضمونی عاشقانه و از نوع عشق زمینی یافته است. استفاده از واژۀ «وادی ایمن» نیز در این بخش، از این ابیات حافظ گرفته شده باشد:

شب تار است و ره وادی ایمن در پیش آتش طور کجا موعد دیدار کجاست

مددی گر به چراغی نکند آتش طور　　چارهٔ تیره شب وادی ایمن چه کنم
شبان وادی ایمن گهی رسد به مراد　　که چند سال به جان خدمت شعیب کند
(حافظ، ۱۳۸۳: ۲۹، ۴۶۸، ۲۵۳)

در این قسمت نیز از زبان سلیم، متناسب با وضعیت زندگی امروز این بیت معنا شده است. در داستان، برخلاف دیدگاه عرفانی حافظ، مضمونی اجتماعی به این ترکیب داده شده و منظور از وادی ایمن، سر و سامان پیدا کردن در زندگی خانوادگی بر مبنای عشق و رهایی از سرگشتگی و بی‌برنامگی در این زمینه است. دیگر اشعار به کار رفته در رمان مورد بررسی و خوانش نو از آن‌ها در جدول زیر ارائه شده است که به صورت کلی می‌توان گفت دانشور از اشعار کهن با مضامین مختلف عاشقانه، عارفانه، اخلاقی و اجتماعی، خوانش تازه و بیشتر مبتنی بر مسائل اجتماعی سیاسی در ترکیب با عشق زمینی ارائه کرده است:

شاعر	شعر	کارکرد اشعار	مضمون شعر از نظر شاعر	مضمون در داستان
حافظ	مرا مهر سیه چشمان ز سر بیرون نخواهد شد/ قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد	کارکرد ارجاعی	مهرورزی به معشوقگان سیه چشم	نقش قضا و قدر در سرنوشت یک کشور
	عشقت رسد به فریاد ار خود به سان حافظ/ قرآن ز بر بخوانی در چارده روایت	کارکرد استدلالی	اهمیت عشق الهی و داشتن معرفت	اهمیت عشق در زندگی فردی
	از هر طرف که رفتم جز حیرتم نیفزود/ زنهار از این بیابان زین راه بی‌نهایت	فرا گفتمانی	سرگشتگی در بیابان‌های بی‌کران سلوک عرفانی	سرگردانی بین گفتمان‌های مختلف فکری و سیاسی
	ای آفتاب خوبان می‌جوشد اندرونم / یک ساعتم بگنجان در سایهٔ عنایت	کارکرد ارجاعی	تمنای عنایت الهی	تمنای عشق زمینی
	آسمان بار امانت نتوانست کشید / قرعهٔ کار به نام من دیوانه زدند	کارکرد ارجاعی	بار امانت: عشق الهی، معرفت عارفانه	بار امانت: عشق زمینی
	ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت/ با من راه نشین باده مستانه زدند	کارکرد ارجاعی	اهمیت مقام معنوی انسان	توجه به نگرش‌های عرفانی

	به فتراک جفا دل‌ها چو بربندند بربندند/ ز زلف عنبرین جان‌ها چو بگشایند بفشانند	کارکرد استدلالی	قبض و بسط در سلوک عارفانه	رسیدن به آرامش فکری و روحی
	منت سدره و طوبی ز پی سایه مکش/ که چو خوش بنگری ای سرو روان این همه نیست	کارکرد ارجاعی	بی‌ارزشی آسایش زودگذر	عدم اعتنا به امور معنوی و عرفانی
	حاصل کارگه کون و مکان این همه نیست/ باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست	کارکرد ارجاعی	حقیر و گذران بودن جهان	داشتن جسارت و شجاعت رویایی با مشکلات
	بشوی اوراق اگر همدرس مایی/ که علم عشق در دفتر نباشد	کارکرد ارجاعی	عشق تابع ضوابط، قاعده و نیز قابل آموزش نیست	عشق و ازدواج خارج از ضوابط رسمی و تشریفاتی
	سر فرا گوش من آورد به آواز حزین گفت/ ای عاشق دیرینه من خوابت هست؟	کارکرد انتقادی	طلب کوشش و بیقراری از عاشق	ادعای خیانت به عاشق و تمسخر وی
	اورنگ کو گلچهر کو نقش وفا و مهر کو/ حالی من اندر عاشقی داو تمامی می‌زنم	کارکرد اخلاقی	شکایت از بی وفایی معشوق و یکه تاز بودن در مسیر عشق	شکایت معشوق از بی‌وفایی عاشق
	با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم/ که شهیدان که‌اند این همه خونین کفنان گفت حافظ من و تو محرم این راز نه‌ایم / از می لعل حکایت کن و شیرین دهنان	کارکرد استدلالی	محرم نبودن بر دانستن مقام شهدا	مقام رفیع شهدا
خیام	هر سبزه که برکنار جویی رسته است / گویی ز لب فرشته‌خویی رسته است پا بر سر سبزه تا به خواری ننهی/ کان سبزه ز خاک لاله رویی رسته است	کارکرد ارجاعی	بدون مادی جهان و بی اعتقادی به معاد	محدود کردن جهان به دنیای مادی
	خیام اگر ز باده مستی خوش باش / با ماهرخی اگر نشستی خوش باش چون عاقبت کار جهان نیستی است / انگار که نیستی چو هستی خوش باش	کارکرد ارجاعی	غنیمت شمردن عمر فانی و اعتقاد به نیستی	غنیمت شمردن عمر فانی و اعتقاد به نیستی

	تا چند زنم بروی دریاها خشت / بیزار شدم ز بت‌پرستان کنشت خیام که گفت دوزخی خواهد بود/ که رفت به دوزخ و که آمد ز بهشت	کارکرد ارجاعی	عدم اعتقاد به معاد	عدم اعتقاد به معاد
سعدی	گر مرا هیچ نباشد نه دنیا نه به عقبی/ چو تو دارم همه دارم دگرم هیچ نباید	کارکرد ارجاعی	نهایت دلدادگی	عاشقانه
	رسد آدمی به جایی که به جز خدا نبیند/ بنگر که تا چه حد است مکان آدمیت	کارکرد استدلالی	عارفانه/ مقام انسان کامل	عارفانه/ مقام انسان کامل
	پرده بردار که بیگانه خود این روی نبیند/ تو بزرگی و در آیینه کوچک ننمایی	کارکرد ارجاعی	عارفانه/ درک وجود خداوند	عارفانه/ درک وجود خداوند
	زن نو کن ای خواجه در هر بهار/ که تقویم پارینه ناید به‌کار	کارکرد اخلاقی	ترغیب به چند همسری	ترغیب به چند همسری/ پیوستگی فرهنگی
مولوی	بیا تا قدر یک دیگر بدانیم/ که تا ناگه ز یک دیگر نمانیم	کارکرد ارجاعی	ارزش با هم بودن و همدلی	نوع دوستی
	روزها گر رفت گو رو باک نیست/ تو بمان ای آن‌که چون تو پاک نیست	کارکرد استدلالی	بی‌اهمیت بودن صرف عمر در رسیدن به مطلوب یا معبود	خوانش سیاسی- اجتماعی متناسب با پیروزی انقلاب اسلامی
	چو غلام آفتابم هم از آفتاب گویم/ نه شبم نه شب پرستم که حدیث خواب گویم چو رسول آفتابم به طریق ترجمانی/ پنهان از او بپرسم به شما جواب گویم	کارکرد استدلالی	نقش الهام	نقش الهام در شعر
	با من صنما دل یک دله کنم /گر سر ننهم آنگه گله کن سی پاره به کف در چله شدی/ سی پاره منم ترک چله کن مجنون شده‌ام از بهر خدا/ زان زلف	کارکرد ارجاعی	تمنای عشق و توجه	تمنای عشق و توجه

	خوشت یک سلسله کن			
	تو ترازوی احد خو بوده‌ای/ بل زبانهٔ هر ترازو بوده‌ای	کارکرد ارجاعی	ستایش اخلاص عمل امام علی(ع)	داشتن روحیه قوی و تسلط بر نفس
نظامی	در شعر مپیچ در فن او/ چون اکذب اوست احسن او	کارکرد استدلالی	اهمیت تخیل در سرایش شعر	نقش تخیل و آفرینش در شعر
طبیب اصفهای	به دنبال محمل چنان زار گریم/ که از گریه‌ام ناقه در گل نشیند	کارکرد ارجاعی	عاشقانه غم / هجران	عاشقانه/ غم هجران
حزین	ای وای بر اسیری کز یاد رفته باشد/ در دام مانده باشد صیاد رفته باشد	کارکرد هرمنوتیک	گرفتاری در دام عشق و بی‌خبری معشوق	عاشقانه/ جدایی و غم عشق

کارکرد اشعار کهن در شخصیت‌پردازی و نشان دادن نگرش اشخاص

دانشور در این رمان از شعر کهن برای نشان دادن اندیشه و نگرش و نیز بیان احوالات درونی اشخاص داستانی‌اش بسیار استفاده کرده است؛ چنانکه در آغاز رمان، هستی خواب آشفته‌ای می‌بیند، «در سرزمین ناشناسی است... از تشنگی لهله می‌زند. درخت‌های ناشناخته‌ای می‌بیند که برگ‌هایشان سوخته، شاخه‌هایشان شکسته... سایه ندارند... از زنی در مورد درختان سؤال می‌پرسد، زن گذرا جواب می‌دهد: درخت کنار. هستی می‌اندیشد که مقصودش سدر است. سدره طوبی که حافظ گفته منتش را نباید کشید. هستی منت یک درخت سوخته را می‌کشد و زیرش می‌نشیند» (دانشور۱۳۸۰ الف: ۵). سخن هستی در مورد این بیت حافظ است:

منت سدره و طوبی ز پی سایه مکش که چو خوش بنگری ای سرو روان این همه نیست

(حافظ، ۱۳۸۳: ۱۰۴)

خوانش این بیت حافظ از سوی هستی، نشان می‌دهد این شخصیت ابتدا ذهنی بی‌اعتنا به نگرش‌های عرفانی و الهیاتی و به تبع آن اندیشه‌های حافظ و شاعران عارف‌پیشه دارد. این امر با پیش رفتن داستان، نمود بارزتری می‌یابد. در واقع او در آغاز، نگرشی خیامی دارد که این نگرشِ خیامی وی در آغاز داستان و وقتی آشکار می‌شود که مادربزرگش از ثواب

نماز و روز قیامت صحبت می‌کند و «هستی می‌اندیشد: اگر اقبال یارمان باشد چون سبزه بر کنار جویی می‌روییم، امّا من یکی گل کوزه گران شدن هم از سرم زیاد است. ای خیام» (دانشور، ۱۳۸۰ الف: ۷) که سخن هستی اشاره به این رباعی خیام دارد:

هر سبزه که برکنار جویی رسته است　　گویی ز لب فرشته‌خویی رسته است
پا بر سر سبزه تا به خواری ننهی　　کان سبزه ز خاک لاله رویی رسته است
(خیام، ۱۳۷۱: ۷۷)

دانشور با وارد کردن سخن و شعر خیام (هرچند ناتمام و اشاره‌وار) سعی در معرفی و شناساندنِ نگرش و دیدگاه شخصیت اصلی رمانش دربارهٔ دنیای ماوراء الطبیعه دارد. یکی دیگر از نشانه‌های دلبستگی هستی به اندیشه و شعر خیام جشنی است که به راهنمایی او برای دختران سال ششم برگزار می‌شود. پردهٔ اول نمایش، شب خیام است که رباعی‌های خیام خواننده می‌شود:

خیام اگر ز باده مستی خوش باش/ با لاله رخی اگر نشستی خوش باش (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۱۵۱). صورت کامل رباعی چنین است:

خیام اگر ز باده مستی خوش باش　　با ماهرخی اگر نشستی خوش باش
چون عاقبت کار جهان نیستی است　　انگار که نیستی چو هستی خوش باش
(خیام، ۱۳۷۱: ۹۴)

نبود یک نگرش الهی فرد را به اندیشه‌های پوچی و نیست انگارانه سوق می‌دهد. هستی با خواندن این اشعار دلبستگی خود را به اندیشه‌های پوچی نشان می‌دهد که در شناخت شخصیت وی برای خواننده مؤثر افتاده است. علاقه و دلبستگی هستی به شعر و اندیشهٔ خیام، حتی روی کارت‌های دعوت هم دیده می‌شود. کارت‌های دعوت هم، شب خیام نام گرفته‌اند (دانشور ، ۱۳۸۰الف :۱۵۰).

در ادامه نشان داده می‌شود که هستی بین گفتمان‌های مختلف سرگردان شده است که دانشور از شعر زیر برای نشان دادن این سرگردانی هستی استفاده کرده است:

از هر طرف که رفتم جز حیرتم نیفزود　　آوخ از این بیابان زین راه بی‌نهایت...
(همان: ۳۲۲)

در داستان، ضمیر «م» در بیت فوق، به راوی شعر (هستی) برمی‌گردد و به صورت ضمنی، باید دلالت بر هستی که نماد جوانان سرگردان در جامعهٔ معاصر ایران است، داشته باشد. در داستان، در پایان این بیت، سه نقطه گذاشته شده است که می‌تواند بیان‌کنندهٔ این باشد که ابیات ادامهٔ این بیت نیز باید در خوانش رمان در نظر گرفته شوند؛ ابیاتی مانند:

ای آفتاب خوبان می‌جوشد اندرونم یک ساعتم بگنجان در سایهٔ عنایت

(حافظ، ۱۳۸۳: ۱۳۱)

که در این رمان بیان‌کنندهٔ خواستهٔ هستی است. هستی، بین عشق به مراد و سلیم دچار سرگردانی شده که مراد به این موضوع پی برده است و به سلیم می‌گوید: «سلیم با هستی ازدواج کن و هستی را از شر من خلاص کن» (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۳۲۱). بر این اساس باید گفت که بیت مذکور، درخواستی است از جانب هستی به سلیم تا او از این سرگردانی و راه بی‌نهایت رهایی بیابد و دمی بیاساید. در صحنه‌ای از داستان که هستی بازداشت می‌شود، وی مدتی از سلیم بی‌خبر است و با خواندن ابیاتی از حافظ، از بی‌وفایی سلیم شکوه می‌کند: «آن همه عشق چه شد؟ اورنگ کو؟ گلچهر گو؟ نقش وفا و مهر کو؟ (همان: ۵۸). حافظ می‌گوید:

اورنگ کو گلچهر کو نقش وفا و مهر کو حالی من اندر عاشقی داو تمامی می‌زنم

(حافظ، ۱۳۸۳: ۴۶۷)

با توجه به معنای مصرع دوم، که عاشق با وجود بی‌خبری از معشوق، همچنان بر عشق خویش باقیست، هستی نیز با وجود دل‌شکسته بودن به‌دلیل بی‌خبری یا بی‌وفایی سلیم، به خود اجازه تردید در عشق خویش نسبت به وی را نمی‌دهد و چون به همکاری با مراد و فرزانه اعتراف می‌کند و مدت‌ها گرفتار زندان می‌شود و خبری از سلیم ندارد، از اعتراف دروغین خویش پشیمان می‌شود. سلیم که برای نجات هستی اقدام کرده بود و هستی فرخنده را به جای خویش به فرار ترغیب و کمک کرد، منتظر بازآمدن سلیم برای نجات خویش است، امّا فرخنده که باور کرده بود هستی همسر فرهاد (برادر خودش) است، اعتراف دروغین هستی را به عنوان واقعیت با سلیم در میان می‌گذارد و این امر دل‌شکستگیِ سلیم را در پی دارد و دیگر برای نجات هستی برنمی‌گردد. هستی،

اسیری فراموش شده توصیف می‌شود که تنها و گرفتار شده است. راوی برای شرح وضعیت روحی وی از غزل حزین لاهیجی استفاده کرده است: «اسیری را می‌مانست در دام مانده و صیاد رفته» (دانشور، ۱۳۸۰ب: ۷۴).

ای وای بر اسیری کز یاد رفته باشد　　در دام مانده باشد صیاد رفته باشد

(لاهیجی، ۱۳۵۰: ۳۳۱)

هستی بعد از گرایش به گفتمان دینی به اشعار عرفانی متمایل می‌شود «... تو بزرگی، در آینه کوچک ننمایی... دارد حالیم می‌شود خداست» (دانشور، ۱۳۸۰ب: ۷۶). مصرعی برگرفته از غزل سعدی است و نیز «خدا تنها به پردگیان ستر و عفاف ملکوت خودش را نشان می‌دهد نه الزاماً به عالمان و فیلسوفان» (همان: ۷۷). بیان این شعر از زبان هستی نشان از تحول دیدگاهِ او از نگرش خیامی به بینش عرفانی مولانا و حافظ دارد. صورت این بیت حافظ نیز بدین گونه است:

ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت　　با من راه نشین باده مستانه زدند

(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۴۷)

این تحول نگرش و دلبستگی هستی به شعر عرفانی تا بدان‌جاست که این بیت از دفتر اول مثنوی را مداوم بر زبان دارد و آن را زیر بالشش می‌گذارد: «تو ترازوی احد خو بوده‌ای/ بل زبانهٔ هر ترازو بوده‌ای» (دانشور، ۱۳۸۰ب: ۸۰). این بیت در مثنوی، مربوط است به حکایت «خدو انداختن بر روی حضرت علی(ع) و رفتار هدایت‌گرانه آن حضرت...» (زمانی، ۱۳۸۱: ۱۰۵۹-۱۰۸۵) که نشان از تسلط بر نفس و اخلاص عمل امیرالمومنین (ع) دارد. اینکه چنین بیتی هستی را مجذوب خود کرده است می‌تواند از علاقه‌مندی هستی به داشتن روحیهٔ قوی و تسلط بر نفس خویش حکایت کند. هستی در این مرحله از زندگی راه درست را پیدا کرده، سرگردانی را کنار گذاشته و اطمینان به پیش می‌رود تا آنجا که راضی می‌شود عشق دیرینش (مراد) را به آغوش شهادت بفرستد.

مراد از دیگر شخصیت‌های این رمان، با وجود تمایل به اندیشه‌های مارکسیتی و تلاش در جهت عملی کردن آن‌ها در جامعه، به اندیشه‌های الهی و عرفانی تمایل نشان می‌داده است. مثلا در کلاس درس سیمین دانشور، عرفان را با نظریات اسطوره‌شناسی

یونگ و روانشناسی فروید پیوند می‌زند و از شعر سعدی برای تصدیق سخنان خویش استفاده می‌کند: «رسد آدمی به جایی که جز خدا نبیند» (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۲۶۸).

رسد آدمی به جایی که به جز خدا نبیند بنگر که تا چه حد است مکان آدمیت
(سعدی، ۱۳۸۵: ۶۱۹)

خواندن این‌گونه اشعار نشان می‌دهد وی از نظر فکری، آمادگی پذیرش گفتمان سنت‌گرای اسلامی را داشته است و این اشعار از تمایل درونی او به گفتمان اسلامی و ایرانی حکایت دارد که سرانجام در پایان داستان نیز به آن روی می‌آورد.

از دیگر موارد استفاده از شعر کهن در نشان دادن درونیات و احوالات اشخاص داستانی در این رمان آنجاست که ساربان سرگردان حال خویش را هنگامی که معشوقه‌اش را از دست می‌دهد، با نظر به این شعر طبیب اصفهانی بیان می‌دارد: «دلم می‌خواست آن‌قدر گریه کنم تا پای ناقه‌اش در گل بنشیند- وقتی به خانهٔ بخت می‌رفت... سر به بیابان گذاشتم و شدم ساربان سرگردان» (دانشور، ۱۳۸۰ب: ۱۹۸).

به دنبال محمل چنان زار گریم که از گریه‌ام ناقه در گل نشیند
(اصفهانی، ۱۳۴۷: ۲۸)

گریه کردن برای معشوقی که عاشق را برای همیشه ترک می‌کند، تعبیری که سعدی در غزل «ای ساربان آهسته ران کآرام جانم می‌رود» (سعدی، ۱۳۷۴: ۳۹۴-۳۹۵). نیز به‌کار برده است گرچه وزن ریتمیک غزل سعدی با محتوا هم‌خوانی نداشته ولی طبیب اصفهانی با أخذ مضمون و سرایش آن در وزنی متناسب‌تر غم هجران را ملموس‌تر کرده است. دانشور از شعر طبیب اصفهانی برای باورپذیر نمودن غم ساربان سرگردان استفاده کرده است.

نقش اشعار کهن در طرح‌ریزی پیرنگ (گره افکنی و تعلیق)

به اعتقاد اکثر ناقدان ادبی، پیرنگ یکی از مهم‌ترین عناصر داستانی است که می‌توان آن را ترتیب، توالی و سازماندهی حوادث داستان تعریف کرد (وولفریز، رابینز و وومک، ۲۰۰: ۹۴). در پیرنگ به بررسی اجزایی از جمله گره، تعلیق، کشمکش و گره‌گشایی پرداخته می‌شود. پیرنگ رمان جزیرهٔ سرگردانی، همان‌طور که از عنوان آن گویاست، سرگردانی هستی در زندگی شخصی و اجتماعی اوست که این امر موجب گره افکنی و تعلیق در

داستان شده است. در صحنه‌ای از داستان، سلیم، مراد و هستی، به این آهنگ از درویش مفتون که شعری از حافظ است، گوش می‌دهند: «هستی با گوش جان آهنگ و نوا را می‌نیوشید و واله و شیدا بود:

از هر طرف که رفتم جز حیرتم نیفزود آوخ از این بیابان زین راه بی‌نهایت...

(دانشور، ۱۳۸۰الف: ۳۲۲)

راوی با استفاده از این بیت حافظ سرگردانی هستی را ترسیم می‌کند که از نظر داستانی، گره اصلی و تعلیق پیرنگ رمان است. رفتن به هر سو موجب ایجاد گره شده است و منتظر ماندن برای نجات یا اسارت در این حیرت، موجب تعلیق. بدین ترتیب از طریق این بیت این دو جزء پیرنگ در داستان برجسته شده‌اند. هستی هنگامی که به گفتمان سنت‌گرا می‌پیوندد و به این نتیجه می‌رسد که به جای گرایش به جریان‌های فکری، عمر خود را صرف هنر کند، درواقع از سرگردانی نجات یافته و به آرامش دست می‌یابد. خواندن این مصرع حافظ «چو بربندند بگشایند» (همان: ۳۲۶). تحولات درونی او را نشان می‌دهد.

به فتراک جفا دل‌ها چو بربندند بربندند ز زلف عنبرین جان‌ها چو بگشایند بفشانند

(حافظ، ۱۳۸۳: ۵۳۲)

که نشان از گره‌گشایی پیرنگ دارد خصوصاً که هستی بعد از نجات از جزیرهٔ سرگردانی، حالتی شهودی را گهگاه تجربه می‌کند و با پرنده‌ای به نام طوطک صحبت می‌کند.

در پایان رمان، مراد با شنیدن توصیفات دکتر بهاری از جبهه تصمیم می‌گیرد به جبهه برود، هستی با وجود مخالفت در ابتدای امر، سرانجام راضی می‌شود و به گلزار شهدا بروند که باغ لاله نامیده شده و در این مکان، هستی می‌خواند: «شهیدان که‌اند این همه خونین کفنان؟...» (دانشور، ۱۳۸۰ب: ۲۸۳). این بیت می‌تواند صحّه‌ای باشد بر جبهه رفتن مراد و شهادت وی و می‌تواند یکی از اتفاقات محتمل پیرنگ باز رمان باشد.

نقش اشعار کهن در انتقال و تقویت درونمایه

در این رمان، راه رهایی انسان از سرگردانی، در پیوند با عشق گره خورده که درونمایه اصلی رمان است. البته عشقی که در پیوند با اجتماع و مردم باشد. «عرفان

مورد نظر دانشور که از طریق شخصیت هستی بازنمایی می‌شود، بیشتر مبتنی بر عرفان عاشقانه است؛ عرفانی که ضمن حفظ معنویت، به مسائل زندگی امروزی جامعه توجه دارد، می‌تواند مشکلات روحی و روانی بشر امروز را برطرف کند و پاسخگوی مسائل آنان باشد» (صفری و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۲۹-۱۴۶). این درونمایه نیز بی‌توجه به این شعر حافظ نیست که ادامهٔ همان غزل ذکر شده است (از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود):

عشقت رسد به فریاد ار خود به سان حافظ قرآن ز بر بخوانی در چارده روایت

(حافظ، ۱۳۸۳: ۱۳۱)

البته دانشور این بیت را در داستان حذف کرده است و تنها یک بیت از غزل را آورده که به نظر می‌رسد علتش، آن است تا درونمایهٔ اصلی داستان برای خواننده زود بر ملا نشود. از درونمایه‌های فرعی این رمان، انتقاد از اعتقاد کورکورانه به مسائل و اعتقاد به قضا و قدر است. هنگامی که هستی و مراد جزیرهٔ سرگردانی هستند، مراد از شهری صحبت می‌کند که در رفاه کامل است؛ اما مردمش دلگیرند. در ادامه از جبر تاریخی سخن گفته می‌شود. راوی از زبان هستی برای بیان این موضوع، از غزل حافظ استفاده کرده است: «آیا ما جبر تاریخی را به وجود می‌آوریم یا دیگران؟... قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد» (دانشور، ۱۳۸۰ب: ۹۹).

مرا مهر سیه چشمان ز سر بیرون نخواهد شد قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهدشد

(حافظ، ۱۳۸۳: ۲۲۲)

مراد در جواب هستی و رد نقش قضا و قدر در سرنوشت یک کشور، می‌گوید: «ادوار تاریخی وقت‌یابی است... شاید به گمان حافظ این حوالت قضاست؛ اما در ذیل آن ما حتماً مختاریم...» (دانشور، ۱۳۸۰ب: ۹۹-۱۰۰). اگرچه هستی شعر حافظ را برای تأیید نظر خویش بیان کرده است، مراد از سرنوشت و جبر تاریخی انتقاد می‌کند. راوی با رد این تفکر از زبان مراد (نقش قضا و قدر در سرنوشت یک ملت) بیان می‌کند که افراد جامعه در سرنوشت خویش مختار هستند.

از دیگر درونمایه‌های فرعی این داستان ارزشمندی هنر در مقابل سایر جریان‌های فکری و حزبی است. هستی بعد از آنکه به خودآگاهی و شهود دست پیدا می‌کند، تصمیم می‌گیرد از گفتمان‌های فکری و سیاسی کناره‌گیری کند و زندگی خویش را

صرف هنر کند «... هنرمند شدن... یافتم و خودم را کشف کردم... عاشق تخیل‌های خودم شدم و یاوه بافتم. مگر نه این است که هنر دروغ لذت بخشی است؟ کدامشان گفته: کز احسن اوست اکذب او» (دانشور، ۱۳۸۰ب: ۸۰).

در شعر مپیچ و در فن او چون اکذب اوست احسن او
(نظامی، ۱۳۸۶: ۶۶)

راوی با ایجاد تغییراتی در این شعر، تفکرات فلسفی هستی پیرامون هنر را نشان می‌دهد، هستی که شرایط زندگی را مانع رسیدن به رؤیاهایش می‌داند، تصمیم می‌گیرد در عالم واقع دروغ نگوید و به جبران آن به فرافکنی رؤیاهایش در عالم هنر بپردازد: «امشب مرگ رؤیاهایم را خواهم سرود و خود را وقف شعر و نقاشی کنم، چو غلام آفتابم همه از آفتاب گویم/ نه شبم نه شب پرستم که حدیث خواب گویم» (دانشور، ۱۳۸۰ب: ۸۰).

چو غلام آفتابم هم از آفتاب گویم نه شبم نه شب پرستم که حدیث خواب گویم
چو رسول آفتابم به طریق ترجمانی پنهان از او بپرسم به شما جواب گویم
(مولوی، ۱۳۸۱: ۶۰۹)

بیان این شعر از زبان هستی راجع به خودش نشان می‌دهد او برای خویش رسالتی چون یک هنرمند متعهد، قائل است. طوطک، نفس مطمئنه و فرشتهٔ الهام بخش اوست؛ «طوطک کجایی؟... تا تو نیایی و به من دل و جرأت و الهام ندهی نمی‌توانم دست به قلم‌مو ببرم» (دانشور، ۱۳۸۰ب: ۲۹۰). در زمان جنگ، مراد از هستی می‌خواهد سری به جبهه بزنند و هزاران تابلو بکشد که محکوم‌کنندهٔ هر جنگی باشد (همان). هنرمندی که باید رسالت خود را با ترسیم فجایع جنگ به انجام برساند و خود را وقف نقاشی و شعر کند. هستی می‌گوید: «... مرگ رؤیاهایم را خواهم سرود امشب برای وطن شوربختم... درد هنرمندانش را شعری خواهم ساخت...» (همان: ۸۰). با سرودن شعر «مرگ رؤیا»، دردهای تاریخی وطنش را بیان می‌کند (همان: ۱۰۲-۱۰۴). دانشور در این بخش از داستان با معاصرسازی شعر کهن و پیوند زدن آن با داستان، به خوبی توانسته ذهنیت هنرمندانهٔ هستی را به خواننده بشناسانند و از مضامین اشعار فوق آشنایی‌زدایی کند.

از دیگر درونمایه‌های داستان که به وسیله شعر کهن تقویت می‌شود، مرتبط با آن بخش از رمان است که سلیم به دلیل بیماری مادرش اندوهگین است، مراد، هستی،

استاد مانی و همسرش به او تسلی می‌دهند. سلیم از آنان تشکر می‌کند و دوستی و یک‌رنگی آنان را مایه گرمی دل خود می‌خواند. استاد مانی حرف او را با نظر به شعر مولوی تأیید می‌کند: «دوستان ندیم و قدیم، بهترین دلگرمی‌های این دنیا هستند... قدر همدیگر بدانیم» (دانشور، ۱۳۸۰ب: ۲۱۸) که یادآور این غزل مولوی است:

بیا تا قدر یک دیگر بدانیم که تا ناگه ز یک دیگر نمانیم

(مولوی، ۱۳۸۱: ۵۷۹)

بیان این بیت به دوستی و یکرنگی بین دوستانی چون سلیم، مراد، استاد مانی و هستی را ارج والاتر از قبل می‌بخشد. به‌ویژه در این قسمت از داستان که شخصیت‌ها هرکدام حوادثی را از سرگذرانیده و صدق دوستی خویش را ثابت کرده و در دوستی خویش مصمم‌تر از قبل هستند.

توصیف مکان

در رمان جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان بین مکان داستان و مکان در اشعار شاعران، پیوند و همانندی ایجاد شده است؛ چنان‌که «بیابان» در بیت زیر از حافظ، نمادی شده است از وضعیت جامعه و «راه بی‌نهایت»، گرایش‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی هستند که در جامعه وجود دارند و «از هر طرف رفتن»، به معنای گرایش یافتن شخصیت به سوی این جریان‌هاست.

از هر طرف که رفتم جز حیرتم نیفزود آوخ از این بیابان زین راه بی‌نهایت...

(دانشور، ۱۳۸۰الف: ۳۲۲)

وقتی همسر دکتر بهاری نامهٔ او را می‌خواند، از اوضاع جنگ، تعداد مجروحان و شهیدان صحبت می‌کند و نیز از کاشتن باغ گل سرخ برای شهیدان «باغ لاله هم... اسم باغ لاله را گذاشته‌اند باغ خونین کفنها... هستی می‌خواند: شهیدان که‌اند این همه خونین کفنان؟...» (همان، ۱۳۸۰ب: ۲۸۳). راوی این بیت حافظ را برای ارج نهادن به مقام شهیدان و مکان دفن آنان استفاده کرده است. استفاده از ترکیبِ «خونین کفنها» از این شعر حافظ گرفته شده است:

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم که شهیدان که‌اند این همه خونین کفنان

گفت حافظ من و تو محرم این راز نه‌ایـم از می لعل حکایت کن و شیرین دهنان
(حافظ، ۱۳۸۳: ۵۲۷)

هستی با خواندن این بیت، علت نامگذاری گلزار شـهدا بـه «بـاغ خـونین کفنهـا» بـه صورت غیرمستقیم روشن و ارتباط آن با شعر حافظ و هم‌نظر بودن خودش بـا مضـمون شعر را نیز تأکید کرده است؛ اینکه کسی محرم دانستن مقام شهدا نیست.

نقش اشعار کهن در حقیقت‌مانندی و واقع‌گرایی رمان

نویسندگان واقـع‌گـرا (رئالیسـت) در خلـق جهـان داسـتانی اثـر خـویش بـه عنصـر حقیقت‌مانندی یا واقع‌گرایـی توجـه زیـادی دارنـد؛ «کیفیتـی کـه در عمـل داسـتانی و شخصیت‌های اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم می‌آورد» (صادقی، ۱۳۸۸: ۱۴۳). حوادث منطقی، پیرنـگ بـاز داسـتان، لحـن و زبـان ویژهٔ شخصیت‌ها از جمله عواملی است که دنیای تخیلی داستان را هماننـد و مطـابق بـا واقعیت موجود جلوه می‌دهد. از دیگر شیوه‌هـای واقعـی جلـوه دادن روایـت و داسـتان، استفاده از کنش یا گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان است که می‌توانند به جهـان خـارج از داستان مسائلی را ارجاع دهند (مـارتین، ۱۳۸۶: ۴۷). در جزیره سرگردانی استفاده از اشـعار کهن در گفتار اشخاص داستانی، به واقع‌گرایی رمـان کمـک کـرده اسـت؛ شخصـیت‌هـای داستانی مانند انسان‌های واقعی از اشعار شاعران مختلف استفاده می‌کنند؛ بـه گونـه‌ای کـه خواننده دچار توهّم می‌شود و شخصیت‌ها و جهان داستانی را واقعی می‌پندارد. برای نمونـه در این رمان، در مکالمات هستی و سلیم، مصرعی از غزل سعدی استفاده شده اسـت: چـو تو دارم همه دارم (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۲۹۵). که برگرفته از ایت بیت است:

گر مرا هیچ نباشد نه به دنیا نه به عقبی چون تو دارم همه دارم دگرم هیچ نبایـد
(سعدی، ۱۳۷۴: ۴۰۸)

استفاده از شعر کهن در مـواردی نیـز بـه باورپـذیر نمـودن احـوالات درونـی اشـخاص داستانی می‌انجامد. برای نمونه در صحنه‌هـای پایـانی دفتـر اول، هنگـامی کـه تیمورخـان ابیاتی از غزلیات شمس می‌خواند، هستی با شنیدن این ابیات، واله و شیدا می‌شـود و آنـان

را شرح احوالات درونی خود می‌داند: «با من صنما دل یکدله کن/ گر سر نـنهم آنگـه گلـه کن/ سی پاره به کف در چله شدی/ سی پاره منم ترک چله کن» (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۲۶۹).

ایجاد ارتباط اجتماعی و فرهنگی بین دو فرهنگ معاصر و گذشتهٔ ایران

دانشور از طریق به کار بردن اشعار کهن بین فرهنگ ایرانـی در زمـان گذشـته و امـروز ارتباط برقرار کرده و از این طریق تشابهات نگرشی را نشان داده است؛ این‌که هنـوز ماننـد گذشته، تفکرات خیامی، عرفانی و عاشقانه زنده هستند و در بین گروه‌های مختلف جامعـه جریان دارند؛ هر چند عده‌ای با نگرشی انتقادی به آن‌ها می‌نگرد. گذشـته از ایجـاد ارتبـاط فکری و فرهنگی، دانشور از طریق این ابیات نشان داده است که برخی از عـادات و مسـائل اجتماعی امروز ریشه در مسائل اجتماعی ایران در اعصـار گذشـته دارد. وی در آثـارش بـه فرهنگ و سنت خانواده به‌ویژه وضعیت نابه‌سامان زنان و مادران توجه ویژه‌ای داشته اسـت. در ساربان سرگردان، وقتی مراد بعد از ایام مدیدی به خانهٔ پدری برمی‌گردد، پـای درددل-های مادر می‌نشیند که از ازدواج مجدد پدرش رنجیده و شکسته شده اسـت. مـراد بعـد از شنیدن درددل‌های مادرش می‌گوید: خود شما مقصرید... اگر هیچ زنی همسر دوم نشـود... (همان، ۱۳۸۰ب :۱۸۹). مادر برای مراد از چگـونگی ازدواج اشـرف خـانم، زن دوم خـان‌دایـی صحبت می‌کند که مادر اشرف، با وجود متأهل و صـاحب فرزنـد بـودن خـان دایـی، بـه او گفته: زن نو کن ای خواجه در هر بهار/ که تقویم پارینه ناید بـه‌کـار (دانشـور، ۱۳۸۰ب: ۱۹۲). این شعر برگرفته از باب هفتم بوستان سعدی (در عالم تربیت) است:

زن نـو کـن ای خواجـه در هـر بهـار　　کـه تقـویم پارینـه نایـد بـه‌کـار

(سعدی، ۱۳۷۵: ۱۶۴)

که در رمان برای کنش داستان (ازدواج مجدد خان دایی) کـاردکرد اسـتدلالی یافتـه است. همچنین از تنوع‌طلبی و عدم تعهد به همسر در خانواده سنتی پرده برمی‌دارد. این امر را می‌توان در جامعهٔ ایران یک مسئلهٔ فرهنگی و اجتماعی دانست که از نظر راوی در این رمان، ریشه در عملکرد خود زنان دارد و از گذشته تا امروز در جامعهٔ ایرانی نهادینـه شده است. در واقع این شعر، بیان کنندهٔ تعاملات فرهنگـی جامعـه ایـران در گذشـته و امروز و نشان از وضعیت زن و حقوق تضعیف شدهٔ او در خـانوادهٔ سـنتی و مـدرن اسـت.

روابط عاطفی متلاشی شده و اعتماد از دست رفته زوجین در این رمان، در رابطه با زندگی مادر و پدر مراد انعکاس یافته است و راوی از شعر سعدی برای نشان دادن ریشه‌های فرهنگی و اجتماعی این امر استفاده کرده است.

نتایج پژوهش

رمان ژانر ادبی قوی‌ای است که با استفاده از سایر انواع ادبی، در پی توانمندسازی هرچه بیشتر خویش است؛ برای جذب مخاطبان، هم‌خوانی با سلایق گوناگون و راضی نگه داشتن ذوق‌های ادبی خوانندگان و نیز واقع‌گرایی بیشتر. از آنجایی‌که در جامعهٔ ایرانی شعر همواره ارجمندی و علاقه‌مندان بیشتری داشته است، رمان‌نویسان که خود اغلب خوانندگان بزرگی هستند از دانش ادبی و شعرشناسی خود برای غنی‌سازی آثار خویش بهره برده‌اند. این امر ضمن تقویت رمان‌های معاصر و ارضای شعر دوستی ایرانیان، در موارد بسیار پیوندها و کارکردهای داستانی در ارتباط با کلیت روایت یافته است.

سیمین دانشور در جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان از شعر شاعران کهن از قبیلِ خیام، مولوی، حافظ و سعدی برای غنی‌سازی روایت، با هنرمندی بهره برده و این اشعار را معاصرسازی کرده است. در رمان‌های وی، اشعار کهن کارکردهای مختلفی چون شخصیت‌پردازی و نشان دادن نگرش اشخاص داستانی، طرح ریزی پیرنگ داستان، انتقال و تقویت درونمایه‌ها، تعاملات فرهنگی و اجتماعی و توصیفات مکانی یافته است. وی از شعر خیام برای توصیف سرگردانی و بی‌هدف بودن شخصیت اصلی رمان (هستی) در ارتباط با زندگی فردی و اجتماعی‌اش و نیز برای نشان دادن نگرش‌های نیست‌انگارانه و وابسته نبودن شخصیت اصلی‌اش به گفتمان‌های سیاسی و فکری زمانه و نیز عدم تقیّد به گفتمان‌های دینی و عرفانی استفاده کرده است. مضامین رباعیات خیام (دعوت به باده‌نوشی و عیش، غنیمت شمردن عمر گذران، شک به جهان بعد از مرگ و...) جنبه‌های مهمی از ذهنیت و درونیات شخصیت اصلی را به خواننده معرفی کرده است که از نظر شخصیت‌پردازی نکتهٔ قابل تأملی است. ابیات و تعابیر برگرفته از غزلیات حافظ در ارتباط با کلیت روایت کارکردهای مهمی یافته‌اند؛ از جمله در ارتباط با گرهٔ اصلی داستان (سرگردانی هستی بین گفتمان‌های مختلف فکری) و گره‌گشایی روایت

(تحول فکری، ثبات و آرامش روانی هستی) نیز نشان دادن نگرش دینی و تا حدودی عرفانی وی. همچنین تعابیر برگرفته از غزل حافظ چون بار امانت، وادی ایمن، نشان از خوانش‌های نو و متناسب با پیرنگ و مضمون اصلی رمان (عشق زمینی تسلی بخش زندگی فردی و اجتماعی است) دارد. تعبیر «خونین کفنها» برای نام‌گذاری باغ لاله (گلزار شهدا) که مضمون مدنظر حافظ در مقام شهدا را به یاد می‌آورد، تأیید می‌نماید و در واقع استفاده از این بیت در این موقعیت از داستان از آن آشنایی‌زدایی کرده است. دانشور از غزل سعدی بیشتر برای بیان مضامین عاشقانه استفاده کرده است؛ از قبیل نشان دادن تعلق‌خاطر عشاق و ابراز احساس آنها. همچنین غزل حافظ و دیوان شمس را در خدمت مضامین عاشقانه قرار داده است. این امر نشان می‌دهد خوانش دانشور از غزل عرفانی حافظ و مولانا، عشقی زمینی در ارتباط با مسائل اجتماعی است که خوشبختی فرد و جامعه را در پی دارد و در بیشتر موارد با سرو سامان دادن به زندگی عاشقانه و اجتماعی شخصیت‌ها در پیوند است. هنگامی که هستی از سرگردانی و تشویش نجات پیدا می‌کند، راوی تغییر نگرش و گرایش او را به اندیشه‌های عرفانی اغلب از طریق شعر مولانا نشان می‌دهد.

از بوستان سعدی نیز تنها یک بیت در ترغیب به چند همسری در رمان به‌کار رفته است که نشان از تعاملات فرهنگی و اجتماعی جامعه ایران در قرون مختلف دارد. راوی برای توصیف ذهنیت هنری و فلسفهٔ شعر و هنر از نظر هستی از شعر نظامی در این رابطه سود برده است. همان‌گونه که گفته شد، هستی ضمن پذیرش گفتمان دینی و سنت‌گرای تعدیل شده، از گفتمان‌های مختلف فکری و سیاسی کناره‌گیری می‌کند. هنر (شعر و نقاشی که هستی دوستدار آنهاست) را برای بیان دردهای خاموش شدهٔ هموطنانش بهترین وسیله می‌داند و رسالتِ یک هنرمند متعهد را برای خویش در نظر می‌گیرد. راوی در پایان رمان، مضمون و درونمایهٔ با هم بودن و قدر هم‌دیگر دانستن را با غزل مولانا تقویت کرده است. دانشور برای شرح احوال ساربان سرگردان که معشوقش را از دست داده از غزل طبیب اصفهانی استفاده کرده است. همچنین وضعیت هستی در زندان، بی‌خبری او از سلیم و بی‌وفایی سلیم در عشق از رهگذر غزل حزین لاهیجی برای خواننده توصیف و مجسّم می‌شود و واقع‌گرایی این بخش از داستان مرهون این غزل است.

در خصوص کارکردهای بینامتنی ژنتی می‌توان گفت دانشور بیشتر اشعار کهن را با کارکرد ارجاعی به کار برده است و این امر واقع‌گرایی و باورپذیری بیشتری برای رمان به ارمغان آورده است. تنها بیت حافظ که سرگردانی هستی را می‌رساند کارکرد فراگفتمانی در ارتباط با کلیت پیرنگ داستان داشته که گره اصلی داستان با توجه به این بیت تحلیل گردید.

از دیگر کارکردهای داستانی اشعار کهن در این رمان، تعامل فرهنگی و اجتماعی در رابطه با موضوع چندهمسری در جامعه ایرانی، تقویت درونمایه‌های رمان (رهایی انسان از سرگردانی‌ها به واسطهٔ عشق، مختار بودن در سرنوشت فردی و اجتماعی و رد نقش قضا و قدر، نوع‌دوستی و قدر همدیگر دانستن و رسالت هنرمند)، خوانش‌های نو از اشعار متناسب با مسائل انسان امروز بود. دانشور در رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان شعر کهن را با کارکرد داستانی به‌کار گرفته و متناسب با برداشت خویش و در ارتباط با جهان داستان و وضعیت اشخاص رمانش معاصرسازی کرده است.

منابع

آتش سودا، محمدعلی (۱۳۸۲) گرایش‌های کلاسیک در نثر داستانی معاصر، نشریهٔ دانشکده زبان و علوم انسانی دانشگاه باهنر کرمان، دورهٔ جدید (بهار)، شماره ۱۳، صص۱-۳۷.
آلن، گراهام (۱۳۸۵) بینامتنیّت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ دوم، تهران، مرکز.
احمدی، بابک (۱۳۷۵) ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.
بهار، محمدتقی (۱۳۷۶) سبک‌شناسی؛ تاریخ تطوّر نثر فارسی، ج دوم، چاپ نهم، بدیهه.
پاینده، حسین (۱۳۹۷) «خوانش متن به شیوهٔ تاریخ‌نگاران نوین (تحلیل گفتمان‌های سووشون)»، فصلنامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهاردهم، شمارهٔ ۵۳، صص ۱۱-۳۹.
پوینده، محمدجعفر (۱۳۷۷) درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات (مجموعه مقالات؛ گزیده و ترجمه)، تهران، نقش جهان.
حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۳) دیوان غزلیات، به کوشش خطیب رهبر، چاپ سی و هفتم، تهران، صفی علیشاه.
خیام، عمر بن ابراهیم (۱۳۷۱) رباعیات خیام، به تصحیح و تحشیه محمدعلی فروغی، قاسم غنی، تهران، اساطیر.
دانشور، سیمین (۱۳۸۰الف) جزیرهٔ سرگردانی، تهران، خوارزمی.
---------- (۱۳۸۰ب) ساربان سرگردان (جلد دوم جزیرهٔ سرگردانی)، تهران، خوارزمی.
زمانی، کریم (۱۳۸۱) شرح جامع مثنوی معنوی، دفتر اول، چاپ دهم، تهران، اطلاعات.
ژوو، ونسان (۱۳۹۴) بوطیقای رمان، ترجمهٔ نصرت حجازی، تهران، علمی و فرهنگی.
سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۵) بوستان سعدی (سعدی نامه)، تصحیح و توضیح، غلامحسین یوسفی، چاپ پنجم، تهران، سهامی خوارزمی.
..... (۱۳۸۵) کلیات سعدی؛ به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، هرمس (وابسته به مؤسسهٔ شهر کتاب).
سلیمی کوچی، ابراهیم و محسن رضائیان (۱۳۹۴) «بینامتنیّت و معاصرسازی حماسه در «شب سهراب‌کشان» بیژن نجدی»، متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ ۶۳، صص ۱۴۷-۱۶۰.
صادقی، معصومه (۱۳۹۱) بررسی و تحلیل تأثیر آشنایی با ادبیات کلاسیک فارسی در داستان نویسی معاصر (با نگاهی به رمان‌های سووشون، جای خالی سلوچ و آتش بدون دود)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.
صفری، جهانگیر، ظاهری عبدوند، ابراهیم (۱۳۹۷) «گفتمان عرفان در رمان جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۷، شمارهٔ ۱، صص ۱۲۹ - ۱۴۶.
طبیب اصفهانی (۱۳۴۷) دیوان طبیب اصفهانی؛ با مقدمهٔ کیوان سمیعی، پاکستان.

علیجانی، محمد و حسینعلی قبادی و سعید بزرگ بیگدلی (۱۳۹۳) «تحلیل اسطوره‌ای رمان سووشون با نگاه به تأثیر کودتا ۲۸ مرداد ۱۳۳۲»، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، سال ۱۰، شمارهٔ ۳۴، صص۱۹۳-۲۱۸.

قبادی، حسینعلی و دیگران (۱۳۹۲) «تحلیل نسبت میان درونمایه‌های آثار داستانی سیمین دانشور با پیشینهٔ فرهنگی ایران»، فصلنامهٔ متن پژوهی ادبی، شمارهٔ ۵۴، صص۱۲۳-۱۴۶.

کرمی، موسی و دیگران (۱۳۹۲) «تحلیل بینامتنی داستان مار و مرد سیمین دانشور»، فصلنامهٔ تخصصی مطالعات داستانی، سال اول، شمارهٔ سوم، صص۳۷-۴۸.

لاهیجی، حزین (۱۳۵۰) دیوان حزین لاهیجی؛ به ضمیمه تاریخ و سفرنامه حزین، با تصحیح، مقابله و مقدمهٔ بیژن ترقّی، پیروز.

مارتین، والاس (۱۳۸۶) نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبا، تهران، هرمس.

مکارک، ایرناریما (۱۳۸۸) دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.

مولوی، جلال الدین محمد بلخی (۱۳۸۱) کلیّات شمس تبریزی، با مقدمهٔ بدیع الزمان فروزانفر، تهران، میلاد.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۸) عناصر داستان، چاپ ششم، تهران، سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳) صد سال داستان نویسی در ایران، تهران، چشمه.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰) درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها، تهران، سخن.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۶) لیلی و مجنون/ نظامی گنجوی، تصحیح بهروز ثروتیان، تهران، امیرکبیر.

ویکلی، کریستین (۱۳۸۴) وابستگی متون، تعامل متون، ترجمهٔ طاهر آدینه‌پور، پژوهشنامهٔ ادبیات و نوجوان، شمارهٔ ۲۸، صص۴-۱۵.

Bakhtin, Mikhail (1981) The Dialogic Imagination, Trans, Caryll Emerson and Michael Norquist. Austin ،University of Texas Press.

Wolfrey, Julian & Robbins, Ruth & Womack, Kenneth (2006) Key concepts in literary theory, (Second Edition), Edinburgh University Press.