بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره شصت و هفتم، زمستان ۱۴۰۱

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

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

هیئت تحریریه

دکتر داود اسپرهم، استـاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر منوچهر اکبری، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر سید محمد اکرم شاه، استاد دانشگاه پنجاب پاکستان
دکتر مهین پناهی، استـاد دانشگاه الزهرا (س)
دکتر محمد تقوی، استـاد دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر احمد رضی، استاد دانشگاه گیلان
دکتر محمدناصر ره‌یاب، استاد دانشگاه هرات

دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حجابی قرلانغیچ، استاد دانشگاه آنکارا
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگـاه تهـران
دکتر علی محمدی خراسانی، استاد دانشگاه تاجیکستان
دکتر مجتبی منشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر زهرا پارساپور، دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر سیدمصطفی موسوی راد، دانشیار دانشگاه تهران
دکتر زینب صابرپور، استادیار دانشگاه تربیت مـدرس

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

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

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

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
صندوق پستی ۱۳۱۶-۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲-۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: literature.ac.ir@gmail.com *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir
فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۵۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی- پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

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

نحوه ارائه مقاله

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

فهرست

✍ **وام‌واژه‌های قرآنی– عربی در زبان پهلوی (فارسی میانه)** ۱

یدالله منصوری

✍ **تحلیل اسطوره‌گرایانه و بررسی خاستگاه داستان سیاوش و کیخسرو در شاهنامه بر اساس آیین آشناسازی** ۱۷

علی‌اکبر کمالی نهاد/ میثم روستایی

✍ **مقایسه و تحلیل جهان‌بینی شاعران مشروطه بر مبنای طبقهٔ اجتماعی آنها** ۴۱

فهیمه اسدی

✍ **تحلیل غزل «چهرهٔ آفتاب پنهان است» از حسین منزوی بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی شعر «مایکل ریفاتر»** ۶۵

فهیمه شفیعی/ هنگامه آشوری

✍ **نقد اقلیمی رمان «درخت انجیر معابد»** ۸۵

خدیجه بهرامی رهنما

✍ **تحلیلی بر دگرگونی عناصر هویتی قوم ترکمن در رمان اقلیمی «یورت»** ۱۱۷

محمد محمودی

داوران این شماره

دکتر حسینعلی قبادی/ استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مجتبی منشی‌زاده/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر ایوب مرادی/ دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر خدیجه بهرامی رهنما/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد یادگار امام خمینی(ره)
دکتر بهزاد پورقریب/ استادیار دانشگاه گلستان
دکتر علیرضا حیدری/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات تهران
دکتر سیده نرگس رضایی استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی سعیدی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
دکتر مرجان علی اکبرزاده زهتاب/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین- پیشوا
دکتر نوید فیروزی/ استادیاردانشگاه صنعتی شاهرود
دکتر محمد محمودی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
دکتر سعید شهرویی/ دکتری دانشگاه بیرجند

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و هفتم، زمستان ۱۴۰۱: ۱۶-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

وام‌واژه‌های قرآنی- عربی در زبان پهلوی (فارسی میانه)

یدالله منصوری*

چکیده

دربارهٔ واژه‌های دخیل یا وام‌واژهٔ عربی در فارسی، دیدگاه غالب این است که ورودِ لغات عربی در دورهٔ اسلامی، یعنی پس از آمدن اسلام به ایران، آن هم بیشتر در سده‌های ششم و هفتم به بعد به فارسی بوده و حضور آنها در متون فارسی قوّت و شدّت گرفته است. در این گفتار کوشش بر آن است تا جایی که اسناد در دست است، نشان دهیم که ورود لغات عربی به زبان فارسی از روزگاران بسیار دور رخ داده و این بده‌بستانِ زبانی- فرهنگی چه بسا از آن زمانی که ایرانیان و عرب‌ها باهم ارتباط داشته‌اند، یعنی، از زمان هخامنشیان به بعد صورت گرفته است.

واژه‌های کلیدی: وام‌واژه قرآنی (دخیل عربی)، فارسی میانه، زبان پهلوی.

* دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه شهید بهشتی، ایران mansouri.yadollah@yahoo.com

CC BY NC

بیان مسئله

دربارهٔ واژه‌های دخیل یا وام‌واژهٔ عربی، بارها در زبان فارسی و گاه، در دیگر زبان‌های ایرانی سخن به میان آمده است. چه بسا پیشتر از این، مقاله‌ها و کتاب‌های لغت یا فرهنگ عربی در فارسی منتشر شده‌است. نکته گفتنی اینجا که دیدگاه غالب این است که ورودِ لغات عربی در دورهٔ اسلامی بوده، یعنی این لغات پس از آمدن اسلام به ایران، آن‌هم بیشتر در سده‌های ششم و هفتم به بعد به زبان فارسی راه یافته و در متون فارسی شدّت گرفته و جا خوش کرده است.

در این گفتار کوشش بر آن است تا جایی که اسناد در دست است نشان بدهیم که ورود لغات عربی به زبان فارسی از روزگاران بسیار دور رخ داده و این بده‌بستانِ زبانی-فرهنگی چه بسا از آن زمانی که ایرانیان و عرب‌ها ارتباط داشته‌اند، صورت گرفته است. برای پیگیری رّدِ پای این لغات متون فارسی میانه (زبان پهلوی) همگی پیشِ رویِ ما بود تا بررسی گردد کدام متن دارای لغات عربی هستند. یادآوری می‌شود که نگارش واژگان عربی حتی اسامی و اعلام خاصّ به خط و زبان پهلوی در این گفتار به عنوان وام‌واژه تلقی شده است، اگرچه نگارش لغات یک زبان به خط دیگر زبان وام‌واژه نیست در اینجا به دلیل ارزش و اهمیّت تاریخی مورد تأکید این گفتار است. نخست باید همه متون بررسی و آزمایش می‌شدند تا مسئله روشن گردد. ارجاعات مقاله به صورت دقیق به فصل یا صفحه و سطر متون بیانگر حقیقت این پژوهش است.

پیشینه تحقیق

دربارهٔ پیشینهٔ مقاله تاجایی که نگارنده آگاهی دارد تاکنون مقاله یا کتابی در این خصوص منتشر نشده؛ اما دربارهٔ واژه‌های دخیل عربی در فارسی مقاله‌ها و کتاب‌های قابل توجّهی نوشته شده است که ذکر یکایک آنها در این گفتار به اطالهٔ کلام می‌انجامد. این نکته نیز یادآوری می‌شود که هزوارش‌ها مورد بحث این گفتار نیست و دیگران بدان پرداخته‌اند. برای نمونه، کتاب هزوارشهای پهلوی، اثر دکتر محمدجواد مشکور، چاپ بنیاد فرهنگ ایران.

بررسی و تحلیل واژگان دخیل عربی در متون پهلوی[ادبیات تحقیق]

پیش از آن که به متون پهلوی بپردازیم اشاره به گذر تاریخی چند سده پیشتر ما را با پیشینهٔ ورود لغات عربی به زبان‌های ایرانی باستان رهنمون می‌سازد. از سنگ‌نوشته‌های زمان هخامنشیان، یعنی سده‌های ششم تا چهارم پیش از میلاد، برمی‌آید که شبه جزیرهٔ عربستان زیر فرمان شاهان هخامنشی بود، بدین معنی که مردمان عرب‌زبان باج‌گزار فرمانروایانِ ایرانی بودند. نمونهٔ این اسناد را در کتیبهٔ بیستون، ستون یکم (و جاهای دیگر)، داریوش یکم هخامنشی می‌خوانیم:

θātiy Dāravayauš xšāyaθiya ima dahyāva tyā manā patiyāšn vašnā Auramazdāha adamšām xšāyaθiya āham Pārsa Uvja Bābiruš Aθurā Arabāyā Mudrāyā .. DB I 12-5

داریوش شاه گوید: این کشورهایی است که به سویِ من آمدند (تابع من شدند)، به خواست اهوره‌مزداه من شاهشان شدم: پارس، خوز(عیلام)، بابِل، آشور، عربایا (عربستان؟)، مصر ..... (روی هم ۲۳ سرزمین و کشور).

افزون بر این، واژهٔ Arabāyā در کتیبه‌های داریوش، پرسپولیس (تخت جمشید) با نشانهٔ e، سطر ۱۱، نقش رستم a، سطر ۲۷، کانال سوئز e، سطر ۲۶ و نیز کانال سوئز m، سطر ۷ با گزاره‌هایی همانند بیستون به تکرار آمده است. جز این، در سنگ‌نوشته خشایارشاه در پرسپولیس (تخت جمشید) h، سطر ۲۵ نیز با همان مضمون جزء کشورهایی است که او شاه آنها شده و فرمان او را اجرا می‌کنند و قانون او را رعایت می‌کنند و باج‌گزار او هستند. (برای متون سنگ‌نوشته‌ها به ترتیب ر.ک: Kent 1953: 117, 136, 137, 141, 145, 151).

شاید بتوان گفت که نخستین وام‌واژهٔ عربی در فارسی (باستان) همین واژهٔ arabāya- است که رونالد کنت، نویسندهٔ کتاب فارسی باستان، آن را نام یکی از استان‌ها و ایالت‌هایی پارسیان (= ایرانیان) و هم‌چنین نام نژاد عربی می‌داند (ر.ک: Kent 1953: 169-170).

در دورهٔ تاریخی زبان‌های ایرانی میانه، از این‌گونه نمونه‌ها در دیگر زبان‌های ایرانی در دست است، ما در این‌جا این پدیده را تنها در زبان فارسیِ میانه (پهلوی)، برای نمونه، پی‌گیری می‌کنیم.

همچنین نام سرزمینِ عرب را در برخی از متون فارسی میانه (پهلوی)، از جمله متن پهلوی کارنامهٔ اردشیر بابکان به صورت روشن‌تر، یعنیِ Arwestān /'lwst'n/ «عربستان» می‌بینیم:

andar ān gāh pus-ē ī pad Arwestān būd abāg was spāh az tāzīgān ud *mečanīgān pad drayāb widārag mad abāg Ardaxšēr ō kōxšišn ēstād. KNA 6.15

اندر آن گاه (زمان) پسری [از پسران کرم خدای هفتان بوخت] در عربستان بود، با سپاهِ بسیار از تازیان و مکرانیان (مکران بلوچستان) به گذرگاهِ دریا آمد، با اردشیر به کوشش (نبرد، ستیز) ایستاد.

در متن پهلویِ (زند) وندیداد، فرگردِ یکم، بند نوزده، این سرزمین، جزء نواحی است که اهوره‌مزداه آفریده که به سبب نداشتنِ فرمانروا، گستاخ هستند، و به زودی باز خواهند ایستاد (؟).

šāzdahom az gyāgān rōstāgān ī-m pahlom frāz brēhēnīd man kē Ohrmazd hēm abar pad *ōδhā ['L δ' y = Av. aoδaēšu] ī Arwestān /'lw'st'n'/ ī Hrōm(۱) kē a-sardār abar mānišn hēnd kū zūd abāz ēstēnd. Pahl.Vd. 1.19

شانزدهم از جاها، روستاهاییِ که برتر فراز آفریدم من که اهورامزدایم، در اودهایِ (سرچشمهٔ) عربستانِ روم (سرزمین عربی که از آنِ روم است؟)، که بی‌سردار (بدون فرمانروا) ساکن هستند، که زود بازایستند (عقب نشینند).

بسنجید با متون فارسی میانهٔ مانوی، به صورتِarwāyestān /'rw'yst'n/ «نام استانی از بیتِ اربایه / Bēt 'Arbāyē در شمال میان‌رودان (بین النهرین)». (نک. Durkin-Meisterernst 2004: 53).

جای‌نام دیگری که در متون فارسی میانه به چشم می‌خورد، نام شهرهای مقدّس مکّه و مدینه، و شام و کوفه و یمن است، در متن پهلوی شهرستان‌های ایران‌شهر می‌خوانیم:

wīst-ē čahār šahrestān andar zamīg Šām, Yaman, Frīgā ud Kufah ud Makkah ud Madīnag gāh kard ēstēd, ast šāhān šāh, ast kēsar. SHE 21.33

بیست و چهار شهرستان را در سرزمین شام، یمن، افریقا و کوفه و مکه و مدینه، چه شاهنشاه (ایران) چه قیصر (روم)، گاه کرده است (به عنوان پایتخت ساخته است).

نام خاصِّ ابراهیم[۲] (نام سورهٔ قرآن با ۵۲ آیه) اگرچه برگرفته از اصل عبرانی به صورتِ اب-رام به معنی «پدر عالی» است، ولی با اندکی تسامُح، می‌توان گفت که از طریقِ عربی به زبان‌های ایرانی آمده است، در متن پهلوی یادگار زریران که اصل از زبانِ پارتی دارد، به صورتِ پهلوی شده این نام را مشاهده می‌کنیم:

Aprāhīm /’pr’hym/ debīwarān mahist frawardag be āwišt. AZ 3.22

ابراهیم دبیران مهست (بزرگترینِ دبیران) فروره (طومار) را مُهرکرد.

وام‌واژهٔ خراج نیز در متن پهلوی ارداویراف‌نامه آمده است. اگر چه اصلِ این واژه خود یک وام‌واژهٔ فارسیِ میانه به صورت harg به معنیِ «کار، کوشش، مالیات، خراج»، در زبان عربی، نخست به صورت خَرج و آنگاه به شکلِ خَراج (بر وزن فَعال) دگرگون گشته، و سپس به صورتِ معرّب دوباره در متن یاد شده، دیده می‌شود:

ēn ruwān druwandān kē-šān …. was mardōm abē-bun ud abē-bar kard ….ud xarāj ī garān hamē abāyist dādan. AWN 49.4

این روان آن دروندانی است که آنان بسیار مردم را بی‌بُن و بی‌بَر کردند که خراج گران بایست می‌دادند.

نام خاصِّ ابوجعفر ابودوانیقی را در متن پهلوی شهرستانی‌هایِ ایران‌شهر، به صورتِ پهلوی شده می‌خوانیم که نویسندهٔ آن بنایِ شهر بغداد را بدو نسبت می‌دهد:

šahrestān ī Baγdād Abū-Gāfar čiyōn-šān Abū-Dawānīg xwānēnd kard. SHE 24.60

شهرستانِ بغداد را ابوغافر (= ابوجعفر)، چنان که ابودوانیق می‌خوانند، کرد (ساخت)[۳].

نامِ خاصِّ ابالیش، از دیدگاه مری بویس تصحیفِ ابالیث است، برخی آن را دگردیسی از عبدالله می‌دانند و مأمون و صفت وی امیرالمؤمنین در متن پهلوی مادیان گُجستگ ابالیش ذکر شده است:

Abālīš …. rāh ō Bakdād ud dar ī Mamōn Amēr mōmenēn grift. MGA 0.3

ابالیش راه به سوی بغداد و دربارِ مأمون امیرالمؤمنین [درپیش] گرفت[۴].

نامِ خاصِّ یعقوب[۵] خالدان را اگر عربی بینگاریم یا واژهٔ دخیل از عربی در فارسی میانه بپنداریم در کتابِ پنجمِ دینکرد، از او یادشده است:

hangirdīg passox ī Ādurfarrobay ī Farroxzādān hu-dēnān pēšōbāy abar nīšānagīg pursišn ē-čand ī Yākob ī Xālidān. DK5 1.3

پاسخ مختصر آذرفرنبغ فرخزادان پیشوای بهدینان به چند پرسش معنی‌دار (= مهّم) یعقوب خالدان.

kē-šān im Yākob wandīg frāz awiš rasišnīg abar sālārīh ī ēr-tōhmag Waman šud‹an›. DK5 1.3-4

پیوند این یعقوب از زمان سالاریِ وَمَن که ایرانی نژاد بودند، به آنان می‌رسد.

در متنِ نام‌آشنایِ پهلوی- پازندِ شکندمانیگ وِزار (گزارش گمان شکن) واژگان قرآنی- عربی به پهلوی برگردان شده است. یادآوری می‌شود که این متن جزوِ متون کلامی و فلسفی فارسی میانه به شمار می‌آید و دارایِ شانزده فصل است. فصل نخست تا دهم بحث و گفتگو دربارهٔ دین زردشتی است. فصل ۱۱ و ۱۲ دربارهٔ دین اسلام، فصل ۱۳ و ۱۴ در ردِّ مسحیّت، فصل ۱۵ در ردِّ یهودیّت و فصل ۱۶ که ناتمام نیز است، در ردِّ دین مانوی. نویسنده در برابر لغات دینی عربی (قرآنی)، آگاهانه واژه‌گزینی کرده و در مقابل آنها، واژگان پهلوی (پازند) به‌کار برده است. واژگان زیر برپایهٔ متن پهلوی و پازند شکندگمانیگ وِزارِ ویراستهٔ جاماسپ آسانا و وِست، و نیز متن ویراستهٔ دُمناش مرتب شده است. (ر.ک: Jamasp-Asana & West 1887; de Menasce 1945). این برابرنهادی را در زیر می‌خوانیم[۶]:

afrāz «فراز»: تعالی، 8.61 āhanǰāg «آهنجا، کشنده»: جاذبه، -aknārag zamānīh «زمان بی‌کران»: اَزَلی، anastīh «نیستی»: عَدَم، 11.4 abaxšāyišngar «بخشایش‌گر»: رحمان [و] رحیم، 11.20 abarwēz «اپرویز، پیروز»: مجید، 11.271 abērāhēnīdārīh «بیراه کردن»: دلالت؟، 274 n.2 a-sahmān «بی‌مرز»: لانهایه، āsn-xrad «خرد فطری»: عقلِ غریزی، 8.24 awēnābdāg «نامرئی»: غایب، 16.4 buništag «بنیاد»: اصل، čiyōnīh «چونی»: ماهیّت، 11.20 čēr «چیر»: عزیز،

čihr «چهر»: طبع، čim «چَم»: نیّت، 11.2, 93 čiš «چیز»: شئی، dānāg «دانا»: حکیم، علیم، 11.4 dānāgīh «دانایی»: علم، 11.4 dādār «دادار»: خالق، باری، 11.217 dōstīh «دوستی»: محبّت، 11.4 ē(wa)k «یک، یگانه»: واحد، framān 11.93 «فرمان»: امر، 3.20 gatišn «کیفیّت، خاصیّت»: عَرَض، 8.61 gīrāg «گیرا»: ماسکه (قوّه)، gōhr «گوهر»: جوهر، ذات، gōšōsrūd-xrad «خردِ اکتسابی»: عقلِ اِکتسابی، 8.61 gugārāg «گوارا»: هاضمه (قوّه)، 16.5 gumēzišn «آمیزش»: مِزاجِ اختلاط، hastīh «هستی»: النیّه ؟، 11.359 hištan «هِشتن»: حَذلاً، hunsandīh 11.27 «خرسندی»: رِضا، 11.359 ĵāmēnīdan «رهبری کردن»: هُدی، ĵumbišn «جنبش»: حرَکَه (حرکت)، 11.93 kām «کام»: اراده، 11.27 kāmrawāgīh «کامروایی»: نُفوذ المشیّت، kirbakkar «کرفه‌گر»: لطیف، must «ستم»: ظُلم، 16.51 nišāmīh «فاصله، شفق»: حَجز، 11.93 pardag «پرده»: حِجاب، pādahišn 11.149«پاداش»: توعید (وعده دادن)، 1.13 paymān «پیمان»: وَسَط، 11.20 pādyāwand «توانمند»: قوّی، متکبّر، 16.22 pulīdan «پاک شدن»: استصجا، rāyēnīdār «راهنما»: مدبّر، 13.203 ranĵ «رنج»: نَصَب، 11.4 rāstīh «راستی»: عدل، 11.4 rādīh «رادی»: کَرَم، جُود، 8.61 spōzāg «سپوزا (حسّ): دافعیه (قوّه)، 8.49 sūd «سود»: منفعه (منفعت)، نفع، 8.6 šāyēn (nē) (فعل: ممکن شدن): مُحال، 12.6 taxt «تخت»: عرش، 8.124 tuwān «توان»: استطاعه (استطاعت)، tuwānīh «توانایی»: قدر، تقدیر، 11.4 tuwānīg «توانا»: قادر، 11.115 uzmāyišn «آزمایش»: مِحنَه (محنت)، 5.49 wāspuhragānīh «کامل»: استکمال، wēnābdāg 8.24 «دیدنی»: شاهد، 16.6 wizārišn «دوری»: خلاص، 11.329 wīmand «مرز»: حدّ، قسمه (قسمت)، wīr «ویر، درک»: عقل، 6.3 wurrōyišnīgān «گروندگان»: مؤمنین، 8.49 ziyān «زیان» : ضُرّ (ضرر).

در برخی از متون پهلوی دیگر نیز این وام‌واژه‌های عربی را می‌توان دید؛ از آن دسته‌اند: در زند اردیبهشت یشت، واژهٔ مغرور را در بند ۸ می‌خوانیم:

…. tar menišn mardōm dūr bawēnd maγrūr / mglwl/ menišn mardōm dūr bawēnd tab dūr bawēnd…. ZXA 103.8

مردمِ تحقیراندیش دور شوند، مردمِ مغرور اندیش دور شوند، تب دور شود.

در زند خرده اوستا (ر.ک: پیش‌گفتار، ۲۰)، بخش خودپتیت (توبه)، ۹ مورد از این واژگان به چشم می‌خورد که عبارت‌انداز: بلکه (عربی- فارسی)، ظلم، جزیه، بهتان، هم‌شریکان (فارسی- عربی)، ثابت، حرص، کاهلی، شک:

…. pas az raftan ī ōy rawā nē dārēd balkē / bllk y/ abāg ān kasān ud frazandān ān kas wadīh kunēnd…. ZXA 65, 1.7-9

.... پس از رفتنِ او روا ندارد، بلکه با آن کسان و فرزندان آن کس بدی کنند.

ō rāy az rāh abē-dād kū zulm /zwllm/ be kunēd. ZXA 67, 1.11-12

.... برای او از راهِ بیداد یعنی که ظلم بکنند.

ayāb az rāh ī jezyēh /czyh/ az mardōmān tābā (?) be gīrēd. ZXA 68, 1.4f.

..... یا از راهِ جزیه از مردمان تاوان؟ بگیرد.

kas-ē kē abar drōg buhtān /bhwt'n'/ kunēnd ayāb abāg zan ī kas-ē nazdīkīh kunēnd ayāb čiš ī kas-ē duzdīh kunēd ān wināh rāy hamēmāl gōwēd. ZXA 69, 1.5-7

کسی را که به دروغ بهتان کنند یا با زنِ کسی نزدیکی کنند یا چیزِ کسی را دزدی کنند آن گناه را همیمال گویند.

….ō zamīgān ud ham-šarīkān /hm šlyk'n'/ ī man andar xwāstag…. ZXA 70, 1.13f.

نسبت به زمین‌ها و هم‌شریکانِ من در خواسته [گناهی مرتکب شدم، به توبه شوم].

az har gōnag hamāg wināh sābit /s'byt'/ šudag…. ZXA 72, 1.2f.

از هرگونه همه گناه ثابت شده [باشد] .....

āz ud hirs /hls/ kardg xešmēnīh arešk kardag. ZXA 74, 1.3f.

آز و حرص کرده، خشمگینی رشک کرده .....

kāhelīh /k'hlyh/ kardag kas-ē rāy ābrō nē dādag waranīg. ZXA 74, 1.9f.

کاهلی کرده، برای کسی شهوت آبرو نداده .....

ud gumān ud šakk /šk/ az ān ī mardōmān dūr kard. ZXA 76, 1.11f.

گمان و شک از مردمان را دور کرد (باید کرد؟).

متن پهلویِ روز هرمزد ماه فروردین از متن‌های متأخری است که در جُنگ MU29، از صفحه ۷۳ سطر ۶ تا پایانِ صفحه ۷۸ آمده و بار دیگر از صفحه ۱۱۲ سطر ۷ تا صفحه ۱۱۷ سطر ۷ تکرار شده است. که به گونه‌ای مکمّلِ متن پهلوی روزِ فروردین ماهِ خرداد به شمار می‌آید، چند واژهٔ عربی در لابلای متن آن آمده است(۷):

۴.۱۳. واژهٔ خدمت'hwytmt /نک. متن روز هرمزد ماه فروردین ۱۴. ۹، سفر / spl با فعل آمدن فارسی، همان ۲۰ . ۱۰، واژهٔ مثل (مانند)/ mysl همان، ۲۲ . ۲ و ۶ و ۲۴ . ۹، واژهٔ وداع عربی به صورت پهلوی شده وداگ / wyt'k، همان ۲۲ .۳، نیز وداگ با فعل شدن، همان ۲۴ . ۱۱ ؛ واژهٔ مرکبِ فارسی- عربیِ پُرمنّت 'pwl mynt همان ۲۲ . ۳-۴ و واژهٔ مرکبِ عربی- فارسیِ عذرخواهی به صورت درهم ریخته 'LHzlh'yh همان ۲۲ . ۴، واژهٔ تلاوت 'tl'wtبا فعل کردن، همان ۲۴ . ۱۰، سفره به صورت پهلوی شده سفرگ/ swplk همان ۲۸ . ۶ و واژهٔ مرکب فارسی– عربی برحق به صورت پهلوی شده برهک/ bl hk همان ۲۸ . ۹ .

هم‌چنین در همان متنِ یادشده، یعنی متنِ MU29 (صص ۲ تا ۱۶۱)، که حاویِ داستانی از گرشاسب، تهمورس و جمشید، گلشاه و دیگر داستان‌ها و بخش‌هایِ برگزیده و بازنویسی از متون کهن‌تر زبان پهلوی است، واژگان عربی و گاهی عربی- فارسی را به آسانی در جملات و عبارات خود به فراوانی به کار می‌برد که در اینجا نمونه‌هایی از آن متن با ذکر شماره فصل و شماره بند بازگو می‌شود.

خبر xabar / hbl 26.6، کم‌اصیلان (فارسی- عربی) 'kam-asīlān /km'syl'n 17.45، ایّام 'ayyām /'y'm/ 17.76, 77، خلاص xalās /hl's/ 13.3 با فعل کردن، حاصل hāsel /h'syl/ با فعل شدن، دفعه به صورت پهلوی شده dafag /ṭpk 10.2، تمام tamām /tm'm 10.1، خطاب xatāb /ht'b' 9.4، مراتب marāteb 9.4 /ml'tyb/، هوا به صورتِ پهلوی شده hawāg /hww'k/ 1.36، هولناک (عربی- فارسی) hawlnāk /hwln'k/، مواجره mowāǰerih /mw'clyh 3.37, 41, 42 «غلام‌بارگی» (؟) و ترکیب اوّل تا آخر (عربی- فارسی- عربی) 'awwal tā

. ’āxar /’wl t’ ’xl/ 1.68

به سبب اینکه این متن در بخش‌ها و فصول گوناگون، لغات عربی و فارسی دری را به‌کار می‌برد، کمی بهتر است با آوردن نمونه‌هایی به همراه شاهد مثال از خود متن یک گام نزدیک‌تر با سبک و سیاقِ آن آشنا شویم، تا باشد که خوانندگان گرامی گرایش به خواندن خود متن داشته باشند.

۴.۱۵. واژۀ ابلهی به صورت پهلوی شده ابلگی، ساعت، قبول به صورت کبول با فعل نمودن و داشتن، و کردن فارسی، نیز واژۀ حکمایان (حکما جمع حکیم) عربی با نشانۀ جمع فارسی و هذا بذا، واژۀ اقرار به صورت پهلوی شده اکرار با فعل‌های آوردن و آمدنِ فارسی به کار رفته است:

Frāsyāg Tūr gumān burd kē ān Mānūščihr šāh az xwurd-sālīg ud ablagīh bar partāb ‹ī› tīr gōwēd hamān sāat paymān kabūl nimūd ud az Ērān bērōn raft. MU29 26.15-16

افراسیابِ تور گمان برد که آن منوچهر شاه از خُردسالی و ابلهی بر پرتابِ تیر گوید، همان ساعت پیمان قبول نمود و از ایران بیرون رفت.

šāh ud Ĵāmāsp bar ān āgāhīdag abar dēn ī Ohrmazd akrār ābardand /’kl’l ’pltn'/ . MU29 19.1

شاه و جاماسپ به آن دین آگاه شده، بر دین اورمزد اقرار آوردند.

hokamāyān kē passox ōy *hāz-be-zā šnūdand abar dēn akrār āmadah /’kl’l Y’TYWNtn'/ dēn ī ōy kabul kardand. MU29 19.5

حکیمان که پاسخ او (= زردشت) را هذا بهذا (این‌چنین) شنودند، بر دین اقرار آمده، دین او را قبول کردند.

pas az ān be rōz ī Tīr ud māh ī Tīr mardōmān ‹ī› Ērān zamīg □ašan kardan kabūl +dāštēnd. MU29 26.21

پس از آن به روزِ تیر و ماهِ تیر، مردمانِ ایران زمین جشن کردن قبول داشتند.

واژۀ عربی- فارسی بی‌حدّ و سرحدّ، هم‌چنین حکم و مُلک، نیز حکیم و حُکما، در جملات زیر ذکر شده است:

hamān rōz wārān bē-hadd ud bē-šumār wārīd. MU29 26.21

همان روز (= بیرون رفتن افراسیاب) باران بی‌حدّ و بی‌شمار بارید.

be ī hokm ī Ohrmazd xwadāy ān tīr andar molk ī Tūrān tā sar-hadd ‹ī› Jēyhūn rasīd. MU29 26.19

به حکمِ اورمزد خدای آن تیر اندر مُلکِ توران تا سرحدِّ جیحون رسید.

□āmāsp hakīm wazīr ‹ī› šāh Wištāsp būd. MU29 20.1

جاماسپ حکیم وزیرِ گشتاسپ شاه بود.

ud ān čahār hokamā kē dar pēš ī Wištāsp būd awēšān be pādixšāy guftēnd kē amā har čahārīh abāg ham būd dō saxwan be Zarduxšt pursēm. MU29 19.1

و آن چهار حکما که در پیش گشتاسپ بودند، ایشان به پادشاه گفتند که ما هر چهارتایی با هم بودیم، دو سخن از زردشت بپرسیم.

در عبارات زیر واژه‌های غالب، کتاب، و مقام به صورتِ پهلوی شده مکام، و مکر و منصب دیده می‌شود:

ud čiyōn sar hazārag ī tō šawēd Spitāmān Zarduxšt az wināh čē ān mardōm ī wad-parist dēwān ud *šaydāyān γālēb /g'lyb/ šawēnd. MU29 17.61

و چون سرِ هزارهٔ تو شود ای زردشت ! از گناه (ورزیدن) چنان مردمِ بدپرست، دیوان و عفریتان غالب شوند.

pursēš az kētāb ‹ī› Dēn-kard abar nask ‹ī› huspāram kē fragard‹-ē› wīst ud šaš ast. MU29 28.1

پرسش از کتابِ دینکرد بر نسکِ هوسپارم، که (دارای) فرگردی بیست و شش است.

Frāsyāg …. pas šarmgēn šudag be raft ud dar sar-hadd ī Tūrān makām grift. MU29 26.20

افراسیاب.... پس شرمگین شده برفت و در سرحدِّ توران مقام گرفت.

kū pad zēnāhr-xwārīh be farroxīh ud wuzurgīh hangārēnd ud dast-paymān kē kunēnd pāydārīh nē kunēnd kē pad wasīh makr ‹ud› frēb azēr pad dādestān dārēnd. MU29 17.42

پس زینهار خواری را فرخّی و بزرگی انگارند و چون دست‌پیمان کنند، پایداری نکنند، بسی مکر و فریب زیر (نهانی) در دادستان (داوری) [به کار] دارند.

har pādixšāy …. dar barābar ī dēmag ‹ī› ōy be gozarad hamān sāl az mansab be ōftad. MU29 20.4

هر پادشاه .... در برابرِ دیمه (پرستشگاه) او (= جاماسپ) بگذرد، همان سال از منصب بیفتد.

در عبارات زیر نام خاصِّ جمال بصری، حاکمِ پارس و پیشامدی که بر سر وی آمد، با واژهٔ معزول گشتن و وداع یافتنِ فارسی، در ساختِ فعل مرکب گزارش می‌شود:

rōz-ē □amāl ‹ī› Basrī hākem ī pārs būd sawār šudag dar ān be gozašt har čand buzurgān-iš be ōy guftand "kē asp az ān gyāg be gardān (?) tā xūb ast ayāb ān kē payādag šudag rawēm behtar, □amāl ‹ī› Basrī nē šanīd ham-čenān abāg sawārīh be gozašt ōy ham dar ān sāl māzūl gašt ‹ud› wafāt yāft. MU29 20.5-6

روزی جمالِ بصری حاکمِ پارس بود، سوار شده در آن (= کاخ[۸]) بگذشت، هرچند بزرگان به او گفتند «که اسب را از آنجا بگردان (؟) تا خوب است یا آن که پیاده شده، برویم بهتر است»، جمالِ بصری نشنید، همچنان با سواری بگذشت، او هم در آن سال معزول گشت و وفات یافت.

واژهٔ عربی– فارسی ناموس‌دان به صورتِ ناماس‌دان (پهلوی شده ؟) و مُنجّم (ستاره‌شناس) در شاهد زیر آمده است:

Frāsyāg Tūr az nāmās-dānān ud mona□□emān rāy pursīd ka wārān čē rāy nē wārēd? MU29 26.4

افراسیابِ تور از ناموس‌دانان (= دانندگان قانون طبیعی) و منجّمان پرسید که باران چرا نبارد؟

واژه‌های رسم، و رضا به صورت پهلوی شده رضاگ در عبارات زیر ذکر شده است:

kū pad abar rasm ī niyāgān ud pēšēnagān abar rā yašt yazišn yazdān □ā□ā kunēnd. MU29 17.68

(در پایانِ هزارهٔ زردشت) که به رسمِ نیاکان و پیشنیان را (چون) یشت، یزشِ ایزدان جا به جا (عوضی) انجام دهند.

šah Wištāsp rezāg dād. MU29 19.2

شاه گشتاسپ رضا داد.

واژهٔ شجر به معنی «درخت» و جمع فارسیِ شجران بجای «درختان» و شکّ در شواهد زیر نمایان است:

kū pad abāg anē draxt kē wēnēm abāg haft tāk dāšt kū kē ān ša□ar-ē haft-tāk hamānāg būd. MU29 17.21

که دیگر [در خواب] درخت که بینم هفت تاک (شاخه) داشت، یعنی که همانا آن شجرِ هفت‌تاک بود.

šaĵarān /šč̆l'n'/ pl. MU29 17.15

MU29 17.30; andar mardōmān ī gētīg dēn ī tō padīrēd ud kas-iz šakk ud gumān ‹ī› wad pad dēn nē āwrēd ud rāh ī nēk ud abēzag be rawēd. MU29 17.4

در میانِ مردمان گیتی، دین تو را پذیرد و نیز کسی شکّ و گمانِ بد در دین نیاورد و راهِ نیک و ویژه (پاک) برود.

صفت تعالی برای خدا، فعل عربی– فارسی طلبیدن در نمونه‌های زیر به چشم می‌خورد:

čē ān kē xwadāy tālā bē kas-ē nē mē mānad saxwan ōy ham xwadāy ham be saxwan kas-ē nē mē mānad. MU29 19.2

چنان‌که خدای تعالی به کسی نمی‌ماند، سخن او (هم) خدای [است]، سخن او هم به سخن کسی نمی‌ماند.

pas dādār Ohrmazd Mānsaraspand yazd rāy framūd kū ruwān ī Keršāsp rāy abar nazdīk ‹ī› xwēš be talabēd. MU29 1.4

پس دادار اورمزد، ایزدِ مانسرسپند را فرمود که روانِ گرشاسپ را به نزدیکیِ خویش بطلبد.

واژهٔ وحشت، و وقت به صورت پهلوی شده وکت / wkt (؟)، ولایت (سرزمین) درهم‌ریخته و خراب را در جملات زیر می‌توانیم ببینیم:

kū pad ran□ ud wahšat ud saxtīh abar mardōmān ī +dēnīg awarēd. MU29 17.78

که [در پایانِ هزارهٔ زردشت] رنج و وحشت و سختی بر مردمِ دینی آید.

andar wakt āmōxtan (?) pēš ī Ohrmazd nišast u-š wā□ hamē +xwāst. MU29 18.1

اندر وقت آموختن پیش اورمزد نشست و (آموزشِ) باژ همی‌خواست[۱].

۱. برای خوانش و معنی جمله، (ر.ک: مزداپور ۱۳۷۸ : ۳۱۴ و ۳۱۶).

xwad ĵāmāsp bē walāyat ‹ī› Pārs abar kōh-ē dar dēm nihād, ēdōn kē ān dēm-ē az seng ‹ī› āhan-rubā sāxtag tā ēn zamān xarāb gaštag ast. MU29 20.2

جاماسپ، خود، به ولایتِ پارس بر کوهی دیمی (معبدی) نهاد، ایدون که آن دیم از سنگِ آهن‌ربا ساخته تا این زمان خراب گشته است.

۴.۲۴. سرانجام در کنار واژگانِ فلسفیِ چون: عرض و جوهر و ذات در بالا (متنِ شکندگمانیگ)، واژهٔ ذات بار دیگر در این متن، در گزاره زیر نمایان است:

ud bē az zāt ‹ī› Zarduxšt har če bawēnd ud būdē abar ōy rōšn būd. MU29 20.1

و به‌جز ذاتِ زردشت هرچه باشد و بودی بر او (= جاماسپ) روشن بود.

نتیجه‌گیری

سخن پایانی این است که زبان‌ها و فرهنگ‌هایی که در درازنایِ روزگاران، سده‌ها و هزاره‌ها، با هم از نزدیک پیوند و ارتباطی داشته‌اند، و بده بستان‌های فرهنگی و بازرگانی (اقتصادی) کرده‌اند، بی‌گمان بده‌بستانِ زبانی نیز داشته‌اند و اگر این پیوند ادامه یابد، باز هم چنین معامله‌ای تداوم خواهد داشت. شایان ذکر است که این وام‌دهی و وام‌گیری در پدیدهٔ زبانی همواره دو سویه و کمابیش پایاپای بوده است. به‌طوری که لغویّون و زبان‌شناسان آماری که از وام‌واژه‌های ایرانی (در دورهٔ باستان، میانه و نو) در زبان عربی ارائه داده‌اند، کمابیش از چهار و پنج هزار واژهٔ فارسی و ایرانی از روزگاران کهن (دورهٔ جاهلی) تا پس از اسلام، در آن زبان جا خوش کرده است. از این‌رو می‌توان گفت که لغات عربی هم کمابیش از آن زمان‌ها به زبان فارسی باستان و میانه ورود پیدا کرده است و این فرایند مربوط به فارسی پس از اسلام نیست، ولی شایان ذکر است که واژگان قرآنی و دینی فراوانی بعد از اسلام به زبان فارسی راه یافته است که پژوهشگران ایرانی و غیرایرانی از دیرگاهان بدان پرداخته‌اند. این پژوهش به علاقه‌مندان پژوهش دربارهٔ وام‌واژه‌های عربی- فارسی و فارسی- عربی سرنخی می‌دهد که پیوند میان این دو زبان را از دیدگاه تاریخی اندکی دقیق‌تر بنگرند.

پی‌نوشت

۱. برای خوانش دیگر:(Ôdhâ-î Arangîstân (î Arûm ، (نـک. :Anklesaria 1949 13). در متنِ اوستایی raŋhaya (نام رود) آمده کـه دارمسـتتر پهلـویِ وندیـداد آن را arvastin-i-Rum (میـان‌رودانِ روم)، خوانـده و رود «رنگـهٔ» را بـا اروَنـد = دجلـه در سرزمین میان رودان (بین النهرین) یکی می‌داند. (ر.ک: Darmesteter 1898: 7, n. 51).

۲ برای توضیحات بیشتر دربارهٔ نام حضرت ابراهیم (ع) در قرآن، (ر.ک: آرتورجعفری ۱۳۷۲ : ۹۹ به بعد).

۳. منظور ابوجعفر دوانیقی (خلافت ۱۳۶-۱۳۵۸ ق.)، خلیفهٔ دوم عباسی است. دوانیقی یعنی «کسی که دانه دانه خرج می‌کند»، صفت ابـوجعفر، همـین خلیفـه اسـت کـه بـه سـبب امساک بدین نام شناخته شد (اقبال آشتیانی۱۳۸۹ : ۸۴-۸۵).

۴. منظور مأمون خلیفهٔ عباسی است که مناظره معروف میان آذرفرنبغ فرخزادان از پیشوایان زردشتی (سدهٔ هشتم تا اوایل نهم میلادی)، با شخصی به نام ابالیش در حضـور او انجـام گرفت.

۵. نام یعقوب (ع) نیز از نام‌های قرآنی است و بارها در این متن مقدّس به‌کار رفته است، برای آگاهی بیشتر ریشه‌شناسی، (ر.ک: جفری ۱۳۷۲ : ۴۱۶ به بعد).

۶.شمارهٔ نخست از سویِ چپ در برابرِ واژهٔ پهلوی- پازند، شمارهٔ فصل و شمارهٔ پـس از نقطـه شمارهٔ بند آن متن است.

۷. این دو متن باهم به فارسی نیز ترجمه شده است. نک. کتاب‌نامهٔ این گفتار، میرزای نـاظر، ۱۳۷۳، اولی توسط مزداپور ۱۳۷۸ نیز ترجمه شده است.

۸. جاماسب حکیم عمارتی ساخته بود بر کوهی از پارس، چنان‌که هر کس پاره‌ای از اشـیای آن را برمی‌داشت، نمی‌توانست از آن کاخ بیرون بیاید، نیز اگر صاحب مقامی از برابر آن می‌گذشـت، از منصب خود معزول می‌شد. (ر.ک: مزداپور ۱۳۷۸ : ۳۲۳ به بعد).

منابع

اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۸۹) تاریخ ایران، چاپ هفتم، تهران، نامک.

جفری، آرتور (۱۳۷۲) واژه‌های دخیل در قرآن مجید، ترجمه دکتر فریدون بدره‌ای، تهران، توس.

ژینیو، فلیپ (۱۹۸۴) ارداویراف‌نامه (ارداویرازنامه)، ترجمه و تحقیق دکتر ژاله آموزگار (۱۳۷۲)، تهران، معین.

فره‌وشی، بهرام (مترجم، ۱۳۷۸) کارنامهٔ اردشیر بابکان، تهران، دانشگاه تهران.

مزداپور، کتایون (مترجم، ۱۳۷۸) بررسی دستنویس م.او۲۹ (داستان گرشاسب، تهمورس و جمشید، گلشاه و متن‌های دیگر)، تهران، آگه.

میرزای ناظر، ابراهیم (مترجم، ۱۳۷۳) روزِ هرمزد ماهِ فروردین- ماهِ فروردین، روزِ خرداد (همراه با متن پارسی میانه)، مشهد، ترانه.

ماهیار نوابی، یحیی (مترجم، ۱۳۷۴) یادگار زریران، تهران، اساطیر.

Anklesaria, B. (1949) Pahlavi Vendidâd (Zand-î Jvît-dêv-dât), Bombay.

Darmesteter, J., 1898, Vendidad or lows against the demons, Avesta, The Scared Books of Zoroastrianism, Book 3, (from Scared Books of the East) ed. by Joseph H. Peterson, 1995 (Avesta.org).

Durkin-Meistrerernst, Desmond (2004) Dictionary of Manichaean Middle Persian- and Parthian, School of Oriental and African Studies, University of London.

Jamasp-Asana H.D.J. & W. West (1887) Shikand-Gûmânîk Vijâr (The Pâzand-Sanskrit text together with a fragment of the Pahlavi), Bombay.

Kent, R. G. (1953) Old Persian (Grammar-Texts-Lexicon), New Haven.

de Menasce J. P. (1945) Škand-Gumānīk Vičār, Fribourg.

Nyberg, H. S. (1974) A Manual of Pahlavi, Vol. II, Wiesbaden.

Sanjana, D. D. Peshotan (1895) The Zand í Javít Shêda dâd, Vendidâd (The Pahlavi version of the Avesta), Bombay.

متون پهلوی با نشانه‌های اختصاری:

AWN = Gignoux, Ph. (1984) Le Livre d' Arda Virāz, Paris.

Az = Jamasp-Asana, J. D. J. (ed., 1897) Pahlavi Texts, Bombay.

DK5 = Amouzgar, J, et A. Tafazzoli (2000) Le Cionquiéme Livre du Dēnkard-(5), Paris.

KNA = Antia, E. K. (1900), Kârnâmak-i Artakhshîr Pâpakân, Bombay.

MGA = Chacha, H. F. (1936), Gajastak Abâlish (Mātīkān ī Gajastak Abālīš), Bombay.

MU29 = MS. MU 29, D. K. Jamasp Asa, M. Nawabi, B. Farahvashi (ed., 1976), The story of Garshasp, Tahmurath, Jamshid, and other texts, [with the technical assistance of M. Tavousi], Shiraz.

Pahl.Vd. = Jamasp, D. H. (1907) Vendidâd (Avesta text with Pahlavi translation and commentary, and glossarial index), vol. 1 (texts), Bombay.

SHE = Daryaee, T. (2002) Šahrestānīhā ī Ērānšahr (A Middle Persian Text on Late Antique Geography, Epic, and History), California.

ZXA = Dhabhar, E.B.N. (ed., 1927), Zand i Khūrtak Avistāk, Bombay.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و هفتم، زمستان ۱۴۰۱: ۳۹-۱۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل اسطوره‌گرایانه و بررسی خاستگاه داستان سیاوش و کیخسرو در شاهنامه بر اساس آیین آشناسازی

علی‌اکبر کمالی نهاد*
میثم روستایی**

چکیده

از جنبه‌های تحلیل در داستان‌های شاهنامه قابلیت تأویل‌پذیری اسطوره‌ای آنهاست. در بین داستان‌های شاهنامه داستان سیاوش از نمونه‌هایی است که به لحاظ روایی و پیوند محورهای عمودی و افقی داستان، با روایت‌های پیشین و پسین خود تناسب دارد. در این مقاله داستان سیاوش با نگاه تلفیقی و بر بنیاد رویکردهای نقد ساختارگرا، اسطوره‌ای و نظریهٔ دریافت، تحلیل اسطوره‌ای شده است. مبنای این تحلیل آیین آشناسازی بوده و با بهره‌بردن از نظر الیاده، آیین تشرف در روایت سیاوش را باز نموده‌ایم. در این مقاله از شیوهٔ قیاسی و نه همسان‌سازی میان عناصرداستان سیاوش و کی‌خسرو با آیین آشناسازی استفاده شده است. در این بازنمایی، داستان از تولد سیاوش تا پایان کنشگری کی‌خسرو، یک واحد تلقی شده و کنش این دو شخصیت در تکمیل همدیگر پنداشته شده‌اند. براساس یافته‌های پژوهش، بالیدن و برآمدن سیاوش و سپس فرورفتن او در غروبستان توران زمین، هم‌چون فرورفتن دانه در خاک است؛ گویی که داستان در این بخش ناتمام باقی می‌ماند تا آنجا که در سویی دیگر با برآمدن کیخسرو به دور از چشم اغیار و بالیدن او در همان سرزمین توران، داستان را به خودبسندگی می‌رساند. نشانه‌ها و قراین نمادین موجود در متناین واحد داستانی مثل: کوه، دایه، گذر از آب، حیوان نمادین، آزمون و...، موجب تقویت مفهوم آشناسازی در آن است.

واژه‌های کلیدی: آیین آشناسازی، اسطوره، سیاوش، کهن‌الگو، کیخسرو.

* نویسنده مسئول: استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، ایران alikamali@cfu.ac.ir
** کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، ایران m.rostayi@gmail.com

بیان مسئله

داستان‌های شاهنامه را می‌توان از جنبه‌های گوناگون تحلیل و تأویل کرد. گوناگونی تحلیل‌ها و تأویل‌ها بازبستهٔ ساختار و روایت‌های شاهنامه است. یکی از جنبه‌های تحلیل داستان‌های شاهنامه قابلیت و توانایی تأویل‌پذیری اسطوره‌ای آنهاست و در این میان داستان سیاوش یکی از روایت‌هایی است که از لحاظ روایی و پیوند با محورهای عمودی و افقی داستان با روایت‌های پیشین و پسین خود از قبیل: پی‌رفت زمانی، روایی، شخصیتی و...تناسب دارد. برخی از پژوهشگران ایرانی سیاوش را نمونهٔ نخستین انسان دانسته‌اند و او را با کیومرث منطبق ساخته‌اند؛ از آن جمله: خالقی مطلق (۱۳۷۲: ۱۰۲) وبهمن سرکاراتی (۱۳۷۸: ۱۰۴- ۱۰۸). جای تحقیقی که در آن به داستان سیاوش و کیخسرو به صورت یک شخصیت واحد با بن‌مایهٔ اساطیری پرداخته شده باشد، خالی می‌نماید. این پژوهش می‌خواهد نشان دهد کیخسرو با سیاوش هم‌کنش و شکل دگرگون‌یافتهٔ او پنداشته شده است. می‌توان شخصیت سیاوش و کیخسرو را در شاهنامه، شخصیت واحدی از اساطیر برکت نظیر تموز، تیشتر، یا بعل و آدونیس دانست که در داستان حماسی به صورت دو شاهزادهٔ ایرانی درآمدند که در ابتدا سیاوش از افراسیاب، دیو خشکی، شکست می‌خورد؛ سپس کیخسرو بر آن فایق می‌شود (بهار، ۱۳۸۶: ۱۲۳- ۱۲۲). ادامه‌یافتگی و دگرگونی سیاوش به کیخسرو و کنش‌های کیخسرو که ادامهٔ کنش‌های سیاوش است، بر محور عمودی روایت، آنها را مکمل هم‌دیگر نشان می‌دهد. کیخسرو وقایع و حوادثی را که سیاوش پشت سر می‌نهد و ناتمام می‌ماند، ادامه می‌دهد و به پایان می‌رساند. نقش نمادین بعضی از اشیا و پدیده‌ها از داستان سیاوش آغاز می‌گردد و در داستان کیخسرو به اتمام می‌رسد. به عبارتی دیگر بدون خویش‌کاری‌های کیخسرو داستان سیاوش ابتر و بی‌نتیجه می‌ماند. این نابسندگی سبب شدکه نگارندگان از لحاظ روایی و نگریستن به نقش‌مایه‌های داستان، این دو داستان را در امتداد یکدیگر دانسته، آن را از منظر آیین آشناسازی تحلیل کنند. بر این اساس، به بررسی آیین آشناسازی در حکایت سیاوش پرداخته و برآنیم که کیخسرو نیز شکل دگرگون‌یافتهٔ شخصیت سیاوش و درواقع نماد بازگشت سیاوش به این جهان است وادامهٔ این آیین نمادین در حکایت کیخسرو نمود یافته است.

فردوسی به این یگانگی این گونه اشاره می‌کند:

به گیتی کسی چون سیاوش نبود چون او راد و آزاد و خامش نبود
کنون این جهان‌جوی فرزند اوست هم اوی است گویی به چهر و به پوست
(فردوسی، ۱۳۶۶: ۴۶۰)

یک سیر طولی [تداوم] در این دو شخصیت اسطوره‌ای به‌گونه‌ای متمایز برجسته شده است. وقایع و حوادثی برای سیاوش در این حکایت به وجود می‌آید که کیخسرو ادامه‌دهنده و اتمام‌کنندهٔ خویش‌کاری‌های سیاوش است.

پیشینهٔ بحث

مهرداد بهار در کتاب از «اسطوره تا تاریخ» به پیوند داستان کیخسرو و سیاوش اشاره کرده و این دو داستان را یک واحد داستانی جدا شده پنداشته است. داستان سیاوش و کیخسرو در واقع بازتابی از اسطورهٔ یکی از ایزدان در آسیای غربی (به‌ویژه بین‌النهرین) است؛ ایزدی که شهید می‌شد و دوباره بازمی‌گشت. در اساطیر سومری، این ایزد دوموزی و در اساطیر بابلی تموز نام داشت. سیاوش می‌میرد، آنگاه فرزندش، کیخسرو برمی‌گردد و با بازگشت خود به این جهان، همچون ایزد گیاهی، برکت، نعمت و استقلال می‌آورد و افراسیاب را که دیو خشکی است، از بین می‌برد و به زیر زمین می‌راند (بهار، ۱۳۸۴: ۲۲۹-۲۲۶).

درخصوص مراسم و مناسک «آشناسازی» تحقیق‌هایی شده است؛ از جمله اینکه علی هاشم‌زاده، حمیدرضا فرضی و علی دهقان در مقالهٔ «تحلیل ژرف‌ساخت اسطوره‌ای داستان گل و نوروز با تکیه بر آیین‌ها و نمادهای آشناسازی» عناصر و مراحل مراسم آشناسازی مثل: انزوا، جداسازی، مرگ و تولد مجدد، اشراق در پای درخت، آزمون‌های سخت، پیر دانا و... را در منظومهٔ گل و نوروز خواجوی کرمانی تحلیل کرده‌اند (۱۳۹۹: ۳۲۱-۲۸۷)؛ بهروز آتونی نیز در مقالهٔ «پاگشایی قهرمان در حماسه‌های اسطوره‌ای» آیین پاگشایی قهرمانان در داستان‌های اسطوره‌ای را بررسی کرده است (۱۳۹۰: ۱۰۵-۸۱)؛ مریم حسینی و نسرین شکیبی ممتاز نیز در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل روان‌شناختی دعوت و طلب و نقش آن در آشناسازی و تشّرف قهرمان» می‌نویسند «تمام تولدهای مهم و

نمادین قهرمانان در اسطوره، افسانه، داستان‌های عامیانه و قصه‌های پریان، به سفری سمبلیک و سرنوشت‌ساز می‌انجامد که مقدمه و پیشینهٔ آن، تلاش و حرکتی است برای آمادگی در راهی که زمینه‌ساز جدایی قهرمان از دنیای پیشین و نفوذ در برخی سرچشمه‌های قدرت است که اغلب به بازگشتی حیات‌بخش منجر می‌شود» (۱۳۹۳: ۵۰-۲۷)؛ نسیم پری‌زاده و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نمادهای آشناسازی در برزونامه» به بررسی داستان برزونامه بر اساس آیین‌ها و نمادهای آشناسازی پرداخته است؛ که در آن قهرمان داستان (برزو) مراحل آشناسازی را طی می‌کند (۱۳۹۹: ۲۴۲-۲۱۱).

فیروز فاضلی و ابراهیم کنعانی در مقالهٔ «سیاوش، شخصیتی آیینی و رازناک در شاهنامه» با تحلیل بن‌مایه‌های اسطوره‌ای شخصیت سیاوش در شاهنامه، در پی اثبات آن هستند که سیاوش آفریده‌ای اهورایی و شخصیتی پری‌زاده است و شخصیت او منطبق بر الگوی نخستین انسان است (۱۳۸۹: ۹۳-۱۰۸)؛ فرامرز خجسته و محمدرضا حسنی جلیلیان در مقالهٔ «تحلیل داستان سیاوش بر بنیاد ژرف‌ساخت اسطورهٔ الههٔ باروری و ایزد گیاهی» ضمن معرفی روایت‌های متفاوت اسطورهٔ الههٔ باروری در فرهنگ‌های مختلف، عناصر مشترک داستان سیاوش و این اسطوره و ایزد گیاهی را بازنمایی کرده‌اند (۱۳۹۰: ۷۷-۹۶)؛ فرزاد قائمی در مقالهٔ «از رپیهوین تا سیاوش» به تحلیل اسطوره‌شناختی ساختار آیینی داستان سیاوش بر مبنای الگوی هبوط ایزد رپیهوین و آیین‌های سالانهٔ مرگ و تولد دوباره در فرهنگ ایران پرداخته است (۱۳۹۲: ۶۱-۸۶)؛

اما بیشتر این تحقیات در زمینهٔ جایگاه شخصیت سیاوش در اسطوره و شاهنامه بوده است و این داستان و نیز در پی آن داستان کیخسرو را از نگاه خاص این مقاله نکاویده‌اند، این پژوهش سعی بر آن دارد تا روشن سازد که حکایت سیاوش و به تبع آن کیخسرو از کهن الگوی اسطوره‌ای و جهان‌شمول آشناسازی پیروی می‌کنند؛ هرچند در بعضی موارد -شاید به دلیل شرایط جغرافیایی و فرهنگی خاص شکل‌گیری این حکایت- با اصل الگو تطابق ندارند؛ اما حکایت در کلیت خود، از این الگو پیروی می‌کند.

مبانی تحقیق

در این تحلیل از شیوهٔ قیاسی و نه همسان‌سازی میان عناصر داستان سیاوش، و

آیین آشناسازی استفاده شده است. بدیهی است که عناصری در این قیاس گزینش شده که ظرفیت تأویل اسطوره‌ای و قیاسی با آیین آشناسازی را داشته باشد. از این‌رو شگردهای چند رویکرد نقد ادبی ساختارگرا، اسطوره‌ای، نمادگرا و نظریهٔ دریافت[1] با همدیگر تلفیق[2] شده است.

خاستگاه سیاوش و همانندی‌های کیخسرو با سیاوش

ویژگی‌های شگفت‌انگیز داستان سیاوش در شاهنامه سبب شده که پژوهشگران برای آن منشأ دیگری قائل شوند و آن را یک اسطورهٔ غیرایرانی بپندارند. ژرژ دومزیل، خجسته‌کیا و مهرداد بهار برای آن اصلی هندی در نظر گرفته‌اند؛ دومزیل آن را با ورناهای هندی خویشاوند دیده است. او بر اساس شباهت دو تا از نام‌های این روایت‌ها (کاوس و کابه اوشس)، سیاوش را به کاچه، سودابه را دویانی و کاوس را با کابه اوشس، استاد کاچه، منطبق ساخته است (دومزیل، ۱۳۸۴: ۵۵-۷۰)؛ کیا شخصیت سیاوش را متعلق به اسطوره‌ای آرمانی میان قبایل دره ایندوس می‌داند؛ طبق این اسطوره روزی شاهی با فضیلت و دادگر از راه خواهد رسید و صلح و پایداری را در سراسر جهان برقرار خواهد ساخت (کیا، ۱۳۸۸: ۶۸). بهار نیز میان روایت اسطوره‌ای- حماسی سیاوش و رامهٔ هندی همانندی می‌بیند و هر دوی آن‌ها را با ماه که در پرورش گیاهان نقش دارد، مربوط می‌سازد و در نتیجه، این دو روایت را برگرفته از اسطورهٔ باروری می‌داند.

در این دو روایت شباهت‌ها چندان زیادند که چاره‌ای جز منشأ واحدی برای آن‌ها وجود ندارد؛ رامه با سیاوش (هردو با سیاهی) مربوط‌اند. سفر چهارده‌سالهٔ رامه او را با ماه مربوط می‌کند. ماه و کمال و نقصان و کمال‌یافتن آن، هم با رامه و هم با سیاوش مربوط می‌شوند که با باروری و برکت مربوطند. رامه هرکجا پا می‌گذارد، گیاهان از زیر پایش می‌رویند و از خون سیاوش گیاهی سبز می‌روید. در هر دو داستان بازگشت قهرمان وجود دارد؛ بازگشت کیخسرو از توران و رسیدن به شاهی خود، برابر بازگشت قهرمان در روایت اصلی است. رامه نیز پس از چهارده سال بازمی‌گردد و به سلطنت می‌رسد. شهادت و به زیر زمین رفتن در هر دو روایت دیده می‌شود؛ اما در روایت ایرانی

1. reception teory
2. syncritisem

سیاوش کشته می‌شود و در روایت هندی سیتا همسر رامه کشته می‌شود. در هر دو داستان شاهزادگان با دشمنی سرسخت می‌جنگند و بر آن‌ها پیروز می‌شوند. این دو روایت ایرانی- هندی خود با روایت کهن بین‌النهرینی دموزی- تموز مربوط‌اند و ارتباط فرهنگی کل منطقه را می‌رساند (بهار، ۱۳۷۵: ۱۲۵- ۱۲۶). کورجی کویاجی بر بنیاد شباهت‌های مضمونی، حماسهٔ سیاوش را با حماسهٔ چینی «فنگ-شن-ینی» همانند می‌داند (کویاجی، ۱۳۸۳: ۲۲۵- ۲۲۷). متداول‌ترین تحلیل دربارهٔ سیاوش این است که او یک ایزد گیاهی و شهیدشونده است. ایزدی که مرگ و باززایی او سبب وجود مرگ و رویش دوبارهٔ گیاه می‌گردد. مسکوب، سیاوش را آنگاه که به توران رفت، خورشیدی توصیف می‌کند که به چاهسار شب فروشد تا باز پدیدار شود (مسکوب، ۱۳۵۷: ۲۴۴). در روایت شاهنامه نیزخواب افراسیاب، بیان‌کنندهٔ این مطلب است که کیخسرو شکل دگرگون‌شدهٔ سیاوش است.

بهار، آیین سیاوش را در آثارش از دو طریق با ایزدان نباتی مرتبط می‌کند: یکی همان‌طور که پیش‌تر آمد، از طریق اسطوره‌های هندی و دیگر از طریق اسطوره‌های بومی باشندگان فلات ایران، و منشأ مربوط به این آیین‌ها را میان‌رودان می‌داند؛ این آیین بر آیین تموز و ایشتر بابلی و از آن کهنه‌تر به آیین‌های سومری می‌پیوندد و بدین روی شاید واژهٔ اوستایی به معنای سیه‌چرده یا مرد سیاه باشد که اشاره به رنگ سیاهی است که در این مراسم بر چهره می‌مالیدند (بهار، ۱۳۶۲: ۱۵۷).

علت این درآمیختگی‌ها آن است که منشأهایی که برای این اسطوره به آنها اشاره شد، در گذشته‌های تاریخی یک‌یکان فرهنگی را تشکیل می‌داده‌اند و بر هم تأثیر نهاده‌اند. ساختار زندگی در این یکان فرهنگی کشاورزی بوده است.

در روایت سیاوش می‌توان تمهیداتی دیگر یافت که زمینه‌های تأویلی از لونی دیگر را فراهم می‌سازد. یکی از جنبه‌های تأویلی این روایت، آیین آشناسازی[1] است. آشناسازی یکی از آیین‌های اسطورهٔ باروری است که در روایت سیاوش نمودهای آشکاری دارد و تاکنون در مورد آن پژوهشی انجام نشده است.

اصطلاحات و مفاهیم تخصصی

برای درک این مبحث، برخی اصطلاحات نیاز به روشن‌سازی دارند؛ در این‌جا تعریفی

1. initiation

از آنها که به این منظور نزدیک باشد، ارائه می‌شود.

کهن‌الگو: کهن‌الگو، کهن نمونه، صورت ازلی و سرنمون، همگی معادل[1] یکدیگرند که در صد سال اخیر مصطلح شده‌اند وظهور و کاربرد آنهارا در حوزهٔ نقد اسطوره‌ای به یونگ نسبت می‌دهند. در روان‌شناسیِ ژرفانگرِ یونگ مفهوم کهن‌الگو، جزءِ جدایی‌ناپذیر ناخودآگاه جمعی است. وی در واقع، ایدهٔ کهن‌الگو را از قدیس آگوستین وام گرفته؛ آنجا که از «اندیشهٔ اصلی» سخن می‌گوید، اندیشه‌هایی که به خودی خود پدید نیامده؛ بلکه در فهم الهی مستترند (مورنر، ۱۳۸۶: ۷). کهن‌الگو در واقع یک گرایش غریزی است و به همان اندازهٔ قوهٔ محرکی که سبب می‌شود پرنده آشیانه بسازد و مورچه زندگی تعاونی خود را سازمان دهد، کاراً است (یونگ، ۱۳۸۶: ۹۶). کهن‌الگوها صورت‌های قطعیِ روانی را نشان می‌دهند که به نظر می‌رسد همه‌جا حضور دارند. آدولف باسین سال‌ها قبل آن‌ها را «اندیشه‌های اولیه»[2] یا بنیادین[3] نامید (بیرلین، ۱۳۸۶: ۳۸۹). کهن‌الگو تاریخ و جغرافیا ندارد، همه‌مکانی و همه‌زمانی است. در اندیشهٔ پیشاتفکر جای دارد و در مؤلف و مخاطب احساسات مشابهی را برمی‌انگیزد.

اسطوره: اسطوره نقل‌کنندهٔ سرگذشت قدسی و مینویی است، روایتی واقعی است که در زمان نخستین، زمان شگرف، بدایت همه چیز، رخ داده است. شخصیت‌های اسطوره‌ای موجودات مافوق طبیعی‌اند و خاصه به دلیل کارهایی که در زمان سرآغاز همه چیز انجام داده‌اند، شهرت دارند. اساطیر کار خلاق آنها را باز می‌نمایانند و قداست (یا تنها فوق طبیعی‌بودن) اعمالشان را عیان می‌سازند (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۳).

اسطوره از نگاه آفرینندگان آن واقعی و حقیقی قلمداد می‌شده است و جوامع ابتدایی بشری به اسطوره باور و اعتقاد کامل داشته‌اند، به نحوی که بسیاری از رفتارها و کنش‌های خویش را با اصل اساطیری که به آن باور داشته‌اند، هماهنگ و همساز می‌کرده‌اند.

گاه در مرحلهٔ گذر از اسطوره به حماسه، حتی در عرصهٔ خودِ روایات اساطیری، پیش از ظهور در ساحت داستانی، حماسی- روایت، مضمون یا شخصیتی دچار شکستگی و تقسیم می‌شود و پاره‌ای از آن در یک یا چند داستان، موضوع و شخصیت دیگر حماسی

1. arechetype
2. elementary
3. primordial

نمود می‌یابد (آیدنلو، ۱۳۸۶: ۲۸). در این جابه‌جایی ممکن است عناصری به اصل اسطوره اضافه شود یا عناصری از آن حذف گردد (فرای، ۱۳۸۴: ۴۰). اما با اندکی دقت و آشنایی با سبب به‌وجودآمدن این آیین‌ها، می‌توان به ریشهٔ مشترک جهانی آنها پی‌برد. اسطوره از جهت اعتباری که برای معتقدان خود دارد و از نظر دربرداشتن تفکراتی دربارهٔ دیدهای آدمی نسبت به خویشتن و جهان و خدا مهم است. اسطوره‌ها روایات تاریخی دروغین نیستند، باید پوستهٔ بیرونی اسطوره را به کناری نهاد و به هستهٔ آن نظر افکند (هینلز، ۱۳۸۹: ۱۹۱). بن‌مایهٔ «آشناسازی» یکی از همین آیین‌هایی است که در اکثر اجتماعات بشر نخستین به چشم می‌خورد.

آیین آشناسازی

بشر به شیوه‌های مختلف مناسک و آیین آشناسازی را اجرا کرده و اجرا و تکرار این مراسم سبب شده است تا به یکی از ساختارهای ذهنی بشر تبدیل شود. بازتاب این الگوی ذهنی به صورت خودآگاه و ناخودآگاه در طیف عظیمی از آثار شفاهی و مکتوب دیده می‌شود. «بن‌مایهٔ آشناسازی مخصوص به حوزهٔ خاصی از جغرافیا و فرهنگ خاصی نیست؛ بلکه هر نقطه که تمدنی پاگرفته است، این آیین نیز به صورت ناخودآگاه در آن شکل گرفته است؛ گرچه ممکن است بخشی از اساطیر در طول زمان، در اثر برخورد فرهنگ‌ها و زبان‌ها در ضمن تحوّل و دگرگونی، دچار جابه‌جایی شوند» (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۲۱۹)، اما در کلیت امر همه از یک بن‌مایهٔ جهانی پیروی می‌کنند؛ بن‌مایهٔ اصلی این داستان‌ها همان مرگ و زندگی دوبارهٔ طبیعت بر روی زمین و شهادت و باززایی اوست؛ مرگ، شهادت، به آتش فرورفتن، به جایی تبعید شدن و یا به چاهی تاریک افتادن، همه نمادهایی از آیین آشناسازی هستند که رابطهٔ مستقیمی با باروری و زندگی کشاورزی دارند. در سوی مقابل آنها بیرون آمدن از آتش، رهاشدن از چاه، به قدرت و پادشاهی رسیدن و باروری طبیعت پس از یک مرگ نمادین، قرار دارد.

اجرای آیین آشناسازی در اکثر اجتماعات بشر نخستین به چشم می‌خورد. مناسک این آیین به شکل‌های گوناگون برگزار گردیده است؛ به‌گونه‌ای که یکی از ساختارهای ذهن بشر به شمار می‌آید ودر آثار شفاهی و کتبی ملل گوناگون بازتاب داشته است.

اجرای این آیین که در آن مفهوم «مردن و باززادن» نهان است، از جلوه‌های اسطورهٔ باروری است که درتمام تمدن‌های دارای کشاورزی وجود داشته است.

«جیمز فریزر» مردم‌شناس، «میرچا الیاده» دین‌پژوه و «کارل گوستاو یونگ» روان‌کاو از جمله محققانی هستند که به بن‌مایهٔ آشناسازی توجه خاصی داشته و هر یک از چشم‌انداز خود بدان نگریسته‌اند و سعی داشته‌اند که جنبه و جنبه‌هایی از آن را توضیح دهند. الیاده دین‌شناس و اسطوره‌پژوه، آیین آشناسازی را این گونه معرفی می‌کند: «آشناسازی یا پاگشایی آیین و فنونی شفاهی است برای تغییر و تکامل شرایط اجتماعی و مذهبی فرد. آنجا که این آیین مربوط به سن بلوغ است، برای تمام جوانان قبیله لازم و ضروری است؛ بدان جهت که فرد برای پذیرفته‌شدن به عنوان یک عضو با مسئولیت در جامعهٔ بالغان، ناگزیر از گذراندن آن است. آشناسازی رازآموز را برای دست‌یابی به ارزش‌های روحی، فرهنگی، اجتماعی و همین‌طور آموختن فنون، رفتارها و رمزهای میان قبیله‌ای یاری می‌دهد» (الیاده، ۱۳۶۸: ۱۰-۱۱).

الیاده آیین‌های آشناسازی را در سه دستهٔ اصلی جای داده است:

۱. آشناسازیِ سنّ بلوغ یا آشناسازی برای ورود به گروه سنی؛

۲. آشناسازی برای ورود به انجمن‌های سرّی؛

۳. آشناسازیِ جادوگری یا شمنی (همان: ۲۵-۲۴).

در آشناسازی سن بلوغ، نوآموز با رسیدن به سنی خاص، طبق عرف قبیله باید در این مراسم شرکت کند. گذراندن آشناسازی سن بلوغ، به معنای ورود نوآموز به گروه سنی بالاتر است. مرحلهٔ اول در آشناسازی سنّ بلوغ جدایی نوآموز از مادر است» (همان: ۳۳-۲۷) «که این جدایی با خشونتی نمادین انجام می‌گیرد» (همان: ۳۷-۳۴). «در آشناسازی دختران که معمولاً پس از اولین قاعدگی انجام می‌گیرد، کارهایی چون انزوای دختر از خانواده و گذراندن آشناسازی در کلبه و گاه در جنگل (فریزر، ۱۳۸۴: ۷۲۳-۷۰۷) و انجام اموری چون خال‌کوبی و سیاه‌کردن دندان‌ها» (الیاده، ۱۳۶۸: ۹۵).

در آشناسازی ورود به انجمن‌های سری، نوآموز با گذراندن مراحلی ویژه و قراردادی، به انجمن‌ها و مراتبی خاص (انجمن‌های مخصوص زنان) وارد می‌شود. «آشناسازی شمنی و نیز آشناسازی جادوگری شکلی پیشرفته‌تر از آشناسازی سن بلوغ است» (الیاده،

۱۳۶۸: ۱۷۴)؛ «در این آشناسازی نوآموز فردی است که قبلاً آشناسازی‌های سن بلوغ را تجربه کرده است. می‌توان این سن را در ارتباط با آیین زرتشتی، نمادی از نیروی جوانی که به جرگهٔ مردان وارد می‌شود، دانست؛ مرد پانزده‌ساله روشن، بلندبالا، با صفاتی بیشتر یا کمتر، مظهر باد و نفخهٔ آسمانی...که اهورامزدا در هرکس که بخواهد، به هر مقصود می‌دهد. این نفخه معمولاً نیروبخش و یاری‌دهنده می‌باشد» (بهار، ۱۳۶۲: ۹۰). «در اوستاتیشتر، ایزد باران‌ساز، گاه چون پسری پانزده ساله با چشم درخشان و بالای بلند در روشنی پرواز می‌کند» (همان، ۱۳۸۶: ۳۸)، یا«بهرام خدای جنگجو ده تجسم دارد که ششمی هیئت جوانی است به سنّ آرمانی پانزده‌سالگی؛ نمودهای ورثرغنه خدای سلحشوری و نیروهای غالب، در هیأت جوانی در سنّ آرمانی چهارده یا پانزده ساله است» (کریتیس، ۱۳۸۳: ۱۱).

نمود آیین آشناسازی در داستان سیاوش

آیین آشناسازی اجرای نمادین زمستان و بهار طبیعت است. وابستگی زندگی انسان به حیات طبیعت سبب شده که انسان بپندارد همان روندی که سبب برانداختن گیاه از روی زمین می‌شود، او را نیز به سوی مرگ می‌کشاند. به همین دلیل او سعی کرده با نیرویی که منشأ مرگ بود، مبارزه کند. او تصور می‌کرد که می‌تواند نیروهای ازدست‌رفته‌اش را دوباره بازگرداند و حتی از مرگ به زندگی بازآورد؛ به همین دلیل از این روند طبیعی نمایشی ارائه کرد و آیینی از آن برساخت. این آیین‌ها ظاهراً در هیچ جایی وسیع‌تر و باشکوه‌تر از سرزمین‌های واقع در مشرق مدیترانه برگزار نمی‌شد و مردم مصر و آسیای غربی زوال و احیای سالانهٔ حیات، به‌ویژه حیات گیاهی را با تجسم خدایی که هر سال می‌مرد و دوباره زنده می‌شد، با نام‌های اُزیریس، تموز، آدونیس و آتیس نمایش می‌دادند (فریزر، ۱۳۸۴: ۳۸۶-۳۸۵).

سودابه هنگام برگشتن سیاوش از سیستان، دل در او می‌بندد؛ اما سیاوش به خواهش وی تن در نمی‌دهد، سودابه به او تهمت می‌زند، او نیز برای اثبات بی‌گناهی خود از آتش عبور می‌کند. بعد از عاشق‌شدن سودابه به سیاوش و متهم کردن سیاوش و کینه‌جویی‌های سودابه و سبک‌سری‌های کاوس، سیاوش به دنبال فرصتی است که از دربار دور باشد. این امر با تحرکات افراسیاب در مرزهای ایران محقق می‌شود و سیاوش

این فرصت را غنیمت می‌شمرد و راهی سفری می‌شود که هرچند در ظاهر به قصد جنگ با افراسیاب است، اما درواقع برای دوربودن از کینه‌توزی‌های سودابه، ناگزیر به گرفتن چنین تصمیمی است. پس برای نبرد با افراسیاب عازم می‌شود. در اینجا به جوان‌بودن سیاوش که لازمهٔ سفر نوآموز برای ورود به دوران آشناسازی است، به‌طور صریح اشاره می‌شود. نوآموز با رسیدن به سن بلوغ، سفر اجباری خود را آغاز می‌کند. در شاهنامه هم به‌صراحت آمده:

که آمد سپاهی و شاه جوان از ایران گو پیلتن پهلوان

(فریزر، ۱۳۸۴: ۲۴۵)

سیاوش با سپاهی به جنگ افراسیاب می‌رود. پس از چند درگیری مختصر، سیاوش با افراسیاب قرارداد صلحی را امضا می‌کند. با آگاه‌شدن کاوس از برقراری این صلح، بر سیاوش خشم می‌گیرد و خواستار پیمان‌شکنی و لشکرکشی سیاوش به توران می‌شود؛ اما سیاوش سرباز می‌زند و به ننگ پیمان‌شکنی تن نمی‌دهد و به‌ناچار به توران پناهنده می‌شود. در این مرحله سفر نوآموز به طور رسمی آغاز می‌شود؛ چون سیاوش هم به مراحل جوانی رسیده و هم سفر او به توران نه از سر شوق و اختیار، که به اجبار است. این مرحله اولین مرحلهٔ پاگشایی است که نوآموز خانواده و اجتماع خود را ترک می‌کند. الیاده در تعریف این اصل می‌گوید: «اصل مورد نظر ما قطع ارتباط است و آن به معنای قطع ارتباط خشونت‌آمیز با جهان کودکی است. این قطع از جهان مادرانه و جنس مؤنث و حالت بی‌مسئولیتی کودکی و شادمانی و از جهل و بی‌جنسیتی است» (الیاده، ۱۳۶۸: ۳۵). دلایل و مناسبت‌های دورافتادن یا هجرت گزیدن در داستان‌ها متفاوت است. قهرمان برای یافتن و به‌دست‌آوردن چیزی، سفر می‌کند؛ جایگاه سفر در این آیین آن‌قدر مهم و اساسی است که گویی هرآنچه خواستنی است، باید بعد از طی‌الارض به‌دست‌آید. فرد هم بر این اساس باید مرده انگاشته شود؛ سپس با بیرون شدن از مرگ آیینی، دست‌خوش تولد و زایشی دوباره گردد. نمونه‌های این مرگ آیینی متفاوت و فراوان است.

مرگ آئینی سیاوش

در ادامهٔ حکایت، سیاوش به دلیل فتنه‌انگیزی گرسیوز و کینه‌توزی ذاتی افراسیاب کشته می‌شود و مرگ آیینی و نمادی او صورت می‌پذیرد. اعتقاد براین امر است که این

وضع بدون نابودی نمی‌تواند تغییر یابد؛ مثل رسیدن به بزرگی با رهاکردن و کشتن کودکی یا درک اهمیت آغازها بدون توجه به آغاز مطلق یا پیدایی عالم وجود. برای اینکه کاری انجام شود، باید همان‌طور که در زمان نخست انجام گرفته، انجام شود (الیاده، ۱۳۶۸: ۱۷) در واقع، این مرگ، برای دوباره زادن و قدرت بارورکردن سیاوش که بعداً در قالب کیخسرو در داستان ظهور پیدا می‌کند، ضرور و لازم است. نوآموز از وضعیت پیش از آشناسازی خود خارج می‌شود و در موقعیت و شرایطی جدید قرار می‌گیرد؛ به عبارت دیگر نقش و فعالیت جدیدی را در اجتماع برعهده‌می‌گیرد. در برخی جوامع نیز نامی نو برای نوآموز برمی‌گزینند (همان: ۷۰، ۷۱، ۷۴، ۱۵۱).

در تمامی مراحل آشناسازی یک وجه مشترک وجود دارد و آن انتقال از وضعیتی به وضعیت دیگر است. در باور کهن این انتقال تنها در صورت مرگ آیینیِ فردو تولد مجدد او امکان‌پذیر بود و آشناسازی، آیینی برای کشتن نمادین نوآموز و تولد دوبارهٔ او بود. «در قبیلهٔ «نبومودو» در آفریقا، اردوگاه مراسم آشناسازی «جایگاه مرگ» نامیده می‌شد» (بیتس و فرد، ۱۳۸۹: ۶۸۰). در حکایت، سیاوش ابتدا به دست پهلوان تورانی با نام گروی زره کشته می‌شود، اما با ریخته‌شدن خون سیاوش بر روی زمین و روییدن «پرسیاوشان» باز هم به حیات خود ادامه می‌دهد که همین عامل، مرگ او را به مرگ آیینی و نمادین مبدل می‌سازد.

نمادها

یکی از عناصری که در داستان‌ها نقش محوری و بسزایی دارد و ما می‌توانیم با توجه به آن شخصیت‌ها و کنش‌ها را بهتر بشناسیم، نماد و نمادگرایی است. در این داستان چند عنصر طبیعی و فرهنگی در داستان کنشی نمادین دارند که خواننده را در رهپویی به سوی این آیین دستگیرند:

کوه

یکی از عناصر اعتقادی در ایران باستان و بسیاری از تمدن‌های قدیم قداست و تقدّس کوه‌ها است. «کوه در اساطیر نقش برجسته و فعالی دارد. کمتر واقعه‌ای در تاریخ داستانی ایرانیان هست که بر کوهی و یا در کنار آبی رخ نداده باشد. کوه و آب اجزای جدایی‌ناپذیر تاریخ و دین و فرهنگ آریایی بوده‌اند» (قرشی، ۱۳۸۹: ۱۶۸). این جایگاه رفیع

و قداست شاید بدین خاطر باشد که بشر جایگاه خدا را در آسمان می‌دانست و کوه نیز به صورت طبیعی نزدیک‌ترین مکان به آسمان و نیکوترین جایگاه ارتباط معنوی با پروردگار تلقی شده است. «در زامیاد یشت پس از ستودن و برشمردن کوه‌ها، ستایش از فر کیانی آغاز می‌شود. میان فرشتهٔ زمین و فره پیوندی است و چون این موهبت یزدانی از مینو بر گیتی فرود آید، از کوه‌ها تجلی می‌کند» (مسکوب، ۱۳۵۷: ۱۴۶). بندهشن کوه تیرگ را مرکز جهان می‌داند و چنین می‌آورد: «کوه البرز پیرامون جهان، کوه تیرگ میان جهان است، خورشید را [در] پیرامون جهان چون افسر[ی] در گردش است [که] به پاکی بر زبر البرز و پیرامون تیرگ بازگردد» (دادگی، ۱۳۸۰: ۶۶). هم‌چنین کوهمرکزی دانسته شده که محور عالم از آن می‌گذرد؛ «جایی آکنده از قداست و محلی که گذار از هر منطقهٔ کیهان به مناطق دیگرش در آنجا واقعیت می‌یابد» (الیاده، ۱۳۷۸: ۲۶). اعتقاد به تقدس اسرارآمیز کوه و نقش ارتباطی آن با جهان ماورایی، در ادیان بزرگ آسمانی نیز وجود دارد. «بیشتر پیامبران آیین خویش را از کوه بر آدمیان نازل کرده‌اند و ارتباط غیبی آنان در کوه‌هایی که وضعیت مثالی یافته‌اند، برقرار شده است» (مختاری، ۱۳۷۹: ۱۰۱). «بنابر اعتقاد زردشتیان، کوهی که زردشت در آن به پیامبری برگزیده شد، کوه اوشیدا، اوشیدم یا اوشیدرن بوده است. در همین کوه است که بنابر سنن و روایات دینی، اهورامزدا زردشت را برانگیخته کرد تا اعلام آیین کند» (رضی، ۱۳۴۶: ۲۷۳). گفتگوی زردشت با اهورامزدا نیز بر فراز کوه صورت گرفته است.

در وندیداد فرگرد ۲۲، فقرهٔ نوزده، به گفتگوی زردشت بر فراز کوه اشاره شده است: «با شتاب او رفت، بدون درنگ فرارسید با کوشایی، اییرمن آرزو شده (پسندیده) به کوه پرسش مقدس در بیشهٔ ابر جایی که پرسش مقدس (میان اورمزد و زرتشت جریان داشت)» (همان، ۱۳۷۶: ۱۳۷). «ساختن معابد و آتشکده‌ها بر فراز این کوه‌های اساطیری در ارتباط با بعد معنوی و روحانی کوه‌ها است، معابد المثناهای کوه‌های کیهانی هستند و از این رو پیوند برجستهٔ زمین و آسمان را تشکیل می‌دهند. زیگورات بابلی‌ها بی‌اغراق کوه کیهانی بوده است که هفت طبقهٔ برج هفت آسمان نجومی را ارائه می‌دهد و فرد روحانی با صعود از آنها به قلهٔ عالم می‌رسید. نمادگرایی مشابهی، معبد بزرگ (بورو بودور) در

جاوه را توصیف می‌کند. این معبد همانند کوه مصنوعی ساخته شده است. صعود از آن معادل سفر خلسه‌آمیزی به مرکزجهان است. با رسیدن به بالاترین نقطه، انقطاع از سطحی به سطحی دیگر تجربه می‌شود و بدین وسیله می‌توان به قلمرو نابی که ورای جهان کفرآمیز است، وارد شد» (الیاده، ۱۳۷۸: ۳۳). امروزه نیز در گوشه و کنار ایران بسیاری از زیارتگاه‌ها، اماکن، امامزاده‌هاو بناهای معروف بر فراز کوه‌ها قرار دارد که می‌توان این مکان‌ها را پرستشگاه‌های آناهیتا، ایشتر و ایزد بانوانی دانست که با گذشت زمان و با تغییر فرهنگ زردشتی به اسلامی، نام این معابد تغییر کرده و صورت اسلامی به خود گرفته است.

یکی از نمادهایی که در حکایت کیخسرو نمود خاصی دارد و به‌گونه‌ای با تولد و مرگ او در پیوند است، کوه است. کیخسرو با کوه ارتباط تنگاتنگی دارد؛ گویی در کوه زندگی کردن برای کامل شدن و رهبری او در میان قوم خود ضروری است. افراسیاب با پادرمیانی پیران ویسه، از کشتن کیخسرو صرف‌نظر می‌کند؛ اما به این شرط که او را از دربار و میان مردم دور کنند تا از اصل و نسب خود آگاه نشود. پیران کیخسرو را به کوه می‌برد و به این ترتیب کیخسرو هم همانند بسیاری از بزرگان اسطوره‌ای و تاریخی در کوه پرورش می‌یابد:

شبانان کوه قلا را بخواند — وز آن خرد چندی سخن‌ها براند
که این را بدارید چون جان پاک — نباید که بیند ورا باد و خاک

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۱/ ۳۶۸-۳۶۷)

کوه و غار در داستان کیخسرو، به ترتیب نماد مادر مثالی و بازگشت به زهدان مادر است. کیخسرو تا هفت سالگی در کوه زندگی می‌کند و از این رو، کوه، جنبهٔ مراقبت‌کنندگی و صور مثالی دارد و در فرجام داستان نیز در بوران کوه به همراه یارانش ناپدید می‌گردد؛ کوه در این داستان می‌تواند نماد رجعت و زندگی دوباره باشد.

آغاز و پایان زندگی کیخسرو با کوه پیوند خورده و همان‌گونه که از دل کوه به میان جامعهٔ خود بازگشته است، در دل کوه هم ناپدید می‌شود.

چو از کوه خورشید سر برکشید — ز چشم مهان شاه شد ناپدید
ز خسرو ندیدند جایی نشان — ز ره بازگشتند چون بی‌هشان

(همان: ۳۷۲)

بازگشت از سفر

پس از آن‌که مدتی می‌گذرد، کیخسرو بالنده و بزرگ می‌شود و آمادگی این را می‌یابد که به میان اجتماع و قوم خود بازگردد تا نقش آیینی خود را برعهده‌بگیرد. «سفر قهرمان همیشه کرداری پاگشایانه به‌شمار می‌آید؛ چرا که سفر با رنج‌ها و سختی‌های نهفته در آن، بلوغ و بالش روانی و اجتماعی قهرمان را در پی دارد. سفر قهرمان، مانند کردارهای پاگشایانهٔ دیگر یک بن‌مایهٔ نمادین و برجسته دارد و آن مرگ و رستاخیز دیگر است» (کمبل، ۱۳۸۸: ۱۹۰). گیو که برای آوردن کیخسرو از توران به ایران مأمور می‌شود، او را پس از هفت سال می‌یابد:

به توران همی‌رفت چون بیهشان — مگر یابد از شاه جایی نشان
چنین تا برآمد بر این هفت سال — میان سوده از تیغ و بند و دوال
خورش گور و پوشش هم از چرم گور — گیاخوردن باره و آب شور

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۴۲۰)

بعد از آشناشدن گیو با کیخسرو، آنها برای بازگشت به ایران حرکت می‌کنند. بر سر راه بازگشت‌شان رود جیحون قرار دارد؛ آنها باید به‌ناچار از رود جیجون عبور کنند. افراسیاب با لشکریان در تعقیب آنان هستند تا مانع بازگشت آنها به ایران شوند و آنان را در همان سرزمین توران به قتل برسانند. از آنجا که لحظه‌به‌لحظه سپاهیان افراسیاب نزدیک‌تر می‌شوند، گیو، بلافاصله پس از رسیدن به رود، با باژخواه (کشتی‌بان) برای گذراندن آنها از جیحون وارد مذاکره می‌شود:

بدو گفت گیو آنچه خواهی بخواه — گذر ده که تنگ اندر آمد سپاه
بخواهم ز تو باج، گفت: اندکی — از این چار چیزت بخواهم یکی
زره خواهم از تو، گر اسپ سیاه — پرستار و گر پور فرخنده ماه
بدو گفت گیو ای گسسته خرد — سخن زان نشان گوی کاندر خورد

(همان: ۴۴۶)

بعد از گفتگوی گیو با کشتی‌بان و بی‌نتیجه‌بودن گفتگو، کیخسرو مجبور می‌شود که برای زنده ماندن و فرار از چنگ افراسیاب تن به آب بزند؛ بن‌مایهٔ ازآب‌گذشتن ریشهٔ بسیار کهن و اساطیری دارد. در واقع اگر باژخواه رضایت می‌داد که کیخسرو را از آب با کشتی عبور دهد، فردوسی در اصل اساطیری و بن‌مایه‌ایحکایت دست‌برده‌بود؛ سرباززدن

باژخواه برای عبوردادن کیخسرو از آب، در جهت پروراندن هرچه بیش‌تر حکایت شاهنامه بوده است تا زمینه‌ای را فراهم کند که گذشتن کیخسرو از آب برجسته‌تر نمود پیدا کند. در همین مورد سخن گیو به کیخسرو قابل توجه است که نشان‌دهندهٔ آن است که آزمون گذر از آب برای فردی که می‌خواهد به مقامی یا پاداشی برسد، ضروری و واجب است:

بدو گفت گیو ار تو کیخسروی، نبینی از این آب جز نیکوی
فریدون که بگذاشت اروندرود، فرستاد تخت مهی را درود
(فردوسی، ۱۳۶۶: ۴۴۷)

آب

یکی از عناصری که در آشناسازی کاربرد بسیاری دارد، آب است. آب در فرهنگ‌های متفاوت بشری مفاهیم و دلالت‌های گوناگونی را دربردارد؛ هم از نمادهای مرگ آیینی و هم رمزی از باروری و زایایی است. «غوطه‌زدن در آب، رمز رجعت به حالت پیش از شکل‌پذیری و تجدید حیات کامل و زایش نو است. خروج از آب تکرار عملیِ تجلی صورت در آفرینش کیهان است. پیوند با آب همواره متضمن تجدید حیات است؛ زیرا از سویی هر انحلالی، ولادتی است و از سوی دیگر غوطه‌خوردن، امکانات بالقوهٔ زندگی و آفرینش را مایه‌ور می‌کند. آب از طریق رازآموزی، ولادتی نو را به بار می‌نشاند. آب با در نظر گرفتن همهٔ امکانات بالقوه، رمز زندگی شده است، لبریز از تخم و جرثومه که زمین و جانوران و زنان را بارور می‌کند» (الیاده، ۱۳۷۶: ۸۹-۹۰). «در بندهشن از چشمهٔ آب بی‌مرگی یاد شده است که بر پیری چیره می‌گردد و چون پیرمردی کهن‌سال بر آن چشمه درآید، به صورت جوانی پانزده‌ساله و بی‌مرگ از آن به‌درمی‌آید» (دادگی، ۱۳۸۰: ۱۳۷). «در آیین مهری «سومه» که تجسد باران [آب آسمانی] است، خدای زندگی و بی‌مرگی شمرده شده است» (ورمازرن، ۱۳۷۲: ۱۹). « آب رمز حیات است و آزمون گذر از آب نمادی از مرگ و تولد دوباره که در قالب گذر از دریا و رودخانه جلوه‌گر می‌شود. گذر از آب بن‌مایه‌ای جهانی است. فرورفتن در آب، موجب باروری حیات و افزایش نیروی بالقوهٔ آن می‌گردد» (الیاده، ۱۳۸۸: ۱۲۱).

کیخسرو در صورت موفقیت در آزمون گذر از آب است که شایستهٔ پادشاهی در سیر روایی حکایت می‌شود. در واقع در این قسمت عبور از آب، عبور از مرحلهٔ کهن و ورود به مرحلهٔ متعالی جدید را در قالب کهن الگوی مرگ و تولد دوباره، در حکایت به نحو آشکاری بیان می‌کند. به عبارت دیگر فرورفتن در آب نه به معنای انعدام نهایی، بلکه به مفهوم پیوستن دوباره به عدم تمایز موقتی است و پس از آن، آفرینشی جدید، حیاتی جدید و «انسانی تازه» پدید می‌آید؛ بسته به این لحظهٔ مورد بحث لحظهٔ کیهانی[1]، زیست‌شناختی[2]، یا نجات‌بخشی[3] است (همان). در این حکایت، هم قداست آب و هم ساختار کیهان‌زایی[4] آن مورد توجه قرار گرفته است. این نوع نمادپردازی همهٔ تجلی‌های نمادین آب را در خود دارد. در حکایت شاهنامه نیز کیخسرو آزمون گذر از آب را با موفقیت پشت سر می‌نهد:

به آب اندر افکند خسرو سیاه — چو کشتی همی راند تا باژگاه...
چو از رود کردند هر سه گذر — نگهبان کشتی شد آسیمه‌سر
به یاران چنین گفت کاینت شگفت — کز این برتر اندیشه نتوان گرفت
بهاران و جیحون و آب روان — سه جوشن‌ور و اسپ و برگستوان
بدین ژرف دریا چنین بگذرد — خرمندش از مردمان نشمرد

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۲/ ۴۴۸)

حیوان نمادین

بعد از آب، اکنون جانداران در نمادها نقش ایفا می‌کنند. نقش این جانداران نمادین است و خود نیز به‌گونه‌ای نمادین در این ساخت اسطوره‌ای حضور می‌یابند. دیوها و جانوران مهیب عالم زیرین در سنت‌های بسیاری وجود دارند. قهرمانان و نوکیشان به اعماق دریاها فرومی‌روند تا با غول‌های دریایی مبارزه کنند. این نوع تجربهٔ مرگ‌بار مثالی برای تشرف به آیین جدید است و صورت‌های نوعی این نوع تجربه در تاریخ ادیان فراوان است. این حیوان معمولاً بلعنده است. در داستان یونس نیز دیده می‌شود که نهنگ یونس را می‌بلعد. حیوان بلعنده در واقع نمادی از دریا است. اژدهای دریا وجودی

1. cosmic
2. biological
3. soteriological
4. cosmogony

دوساحتی است؛ هم بلعنده و هم نجات‌بخش است. در واقع تصویری از کشتی نوح است که در دریای طوفانی وارد می‌شود و در لجّهٔ طوفان غرق می‌شود؛ اما نجات‌دهنده می‌شود؛ انسان گنهکاری که با یک طوفان می‌میرد و با وسیلهٔ نجات‌بخشی در همان طوفان حیات دوباره می‌یابد. این داستان نیز همانند داستان‌های مشابه، قرینه‌ای است برای نوح و طوفان و یونس و نهنگ. فرورفتن انسان در آشوب زندگی و نجات‌بخشی اوست به وسیلهٔ عنصری از میان همان آشفتگی. «جانور در داستان همان بلعیده‌شدن نمادین نوباوه در دام هیولاست؛ یعنی واردشدن به جای ویژهٔ برگزاری آیین پاگشایی» (اسماعیلی، ۱۳۷۴: ۱۸۶). با حضور جانور، درواقع مرگ نمادینبه صورت کامل رخ می‌دهد.

کنش اسب و عبورکیخسرو از رودخانه، نقش نمادین اوست که نوآموز تازه متولدشده را که خود توانایی نجات خود را ندارد، یاری می‌دهد تا از رودخانه عبور دهد و آمادهٔ زندگی جدید شود. با یاری شبرنگ بهزاد است که کیخسرو پس از گذر از آب، به ایران بازمی‌گردد و آمادگی و شایستگی به‌دست‌آوردن تاج و تخت را دارا می‌شود؛ اما هنوز آزمون نهایی و سرنوشت‌ساز را برای به‌دست‌آوردن تاج و تخت پشت سر نگذاشته است. «با مرگ آیینی، نوآموز از وضعیت پیش از آشناسازی خارج می‌شود و به اصطلاح می‌میرد و در وضعیتی جدید قرار می‌گیرد؛ به عبارتی دیگر، در وضعیت و نقش جدیدی متولد می‌شود. در برخی جوامع نام جدیدی برای نوآموز بر می‌گزینند» (الیاده، ۱۳۶۸: ۷۰ و ۷۱ و ۷۴ و ۱۵۱).

آزمون

از دیگر اصول پاگشایی مرحلهٔ آزمون است. آنچه بر این بنیاد در حکایت رخ می‌دهد، شامل آزمون پادشاهی و ازدواج است. آزمون کاری دشوار برای اثبات توانایی‌های فردی است. قهرمان خود را برای مبارزه و مقابله با آن آماده می‌کند و تنها راه او برای تداوم زندگی، گذر از آن است. آزمون‌های آشناسازی در داستان‌ها اغلب دشوار است؛ اما گاه از دشواری آن در بعضی نمونه‌ها کاسته می‌شود. در هر حال پشت‌سرنهادن آن به‌منزلهٔ تأیید اجتماعی یا تکامل و احراز ویژگی‌های آن است. آیین پاگشایی مقدّمه‌ای برای ازدواج و پادشاهی است.

پس از پشت‌سرگذاشتن این مرحله است که قهرمان شایستگی به‌دست‌آوردن تاج و تخت پادشاهی را پیدا می‌کند. زمانی که کیخسرو به ایران باز می‌گردد، بین بزرگان بر سرجانشین‌شدن کیخسرو به عنوان پادشاه از یک سو و فریبرز ازسوی دیگر اختلاف پیش‌می‌آید؛ برخی چون طوس مخالف بر تخت نشستن کیخسرو و کسانی چون گودرز بر این نکته تأکید دارند:

به گیتی کسی چون سیاوش نبود — چون او راد و آزاد و خامش نبود
کنون این جهان‌جوی فرزند اوست — هم اوی است گویی به چهر و به پوست...
به جیحون گذر کرد و کشتی نجست — به فرّ کیانی و رای درست
به‌سان فریدون کز اروندرود — گذشت و به کشتی نیامد فرود

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۴۶۰/۲)

در حکایت شاهنامه نیز بنا بر اصل آشناسازی که نوآموز برای اثبات شایستگی خود باید آزمونی را با موفقیت پشت‌سر بگذارد تا شایستگی دریافت پاداش را داشته باشد، کیخسرو هم باید آزمونی را پشت سر بگذارد. کاوس که نمی تواند بین فرزند و نوه یکی را برگزیند، شرط جانشینی خود را گشودن دژ بهمن قرار می‌دهد:

دو فرزند ما را کنون بر دو خیل — بباید شدن تا در اردبیل
به مرزی که آنجا دژ بهمن است — همه ساله پرخاش آهرمن است...
از ایشان یکی‌کان بگیرد به تیغ، — ندارم از او تخت شاهی دریغ

(همان: ۴۶۱)

پس از گذاشتن این شرط، فریبرز به همراه طوس عازم فتح دژ بهمن می‌شود؛ اما کوشش آنها در گشودن دژ بیهوده است. عدم موفقیت فریبرز در گشودن دژ بهمن، به این دلیل است که نوآموز باید سایر مراحل آشناسازی را با موفقیت طی‌کرده باشد تا بتواند در مرحلهٔ آزمون هم موفق باشد؛ اما فریبرز که این آیین را پشت‌سر نگذاشته است، قاعدتاً صلاحیت و توانایی گشودن دژ را هم ندارد:

بگشتند یک هفته گرد اندرش — به دیده ندیدند جای درش
به نومیدی از جنگ گشتند باز — نیامد بر از رنج راه دراز

(همان: ۴۶۳)

بعد از بخت‌آزمایی فریبرز و ناکامی او، این بارنوبت به کیخسرو می‌رسد و او در گشودن دژ موفق می‌شود، کیخسرو دژ بهمن را که جایگاه اهریمن و دیوان است، می‌گشاید:

چو نزدیک دژ شد، همی برنشست — بپوشید درع و میان را ببست
نویسنده‌ای خواست بر پشت زین — یکی نامه فرمود با آفرین...
یکی نیزه بگرفت خسرو به دست — همان نامه را بر سرِ نیزه بست...
بدو گفت کین نامهٔ پندمند — ببر سوی دیوار حصن بلند...
چو نامه به دیوار دژ بر نهاد — به نام جهانجوی خسرونژاد...
شد آن نامهٔ نامور ناپدید — خروش آمد و خاک دژ بردمید...
ازآن پس یکی روشنی بردمید — شد آن تیرگی سربه‌سر ناپدید

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۴۶۶-۴۶۵)

روشن است که پاداش آن کس که به سفری پرماجرا رود و با دیو و اژدها به جنگ برخیزد و از تمام آزمایش‌ها پیروز به‌درآید، گنج، قدرتی جادویی یا تاج و تخت شاهی است (ترقی، ۱۳۸۶: ۲۲). بعد از آن که کیخسرو موفق می‌شود دژ بهمن را تسخیر کند، همه به شایستگی او برای پادشاهی اقرار می‌آورند و او را لایق جانشینی کاوس می‌دانند. کیخسرو (سیاوش) تمام آزمون‌های سخت و دشوار را که شامل سفر و دورشدن از خانواده، مرگ نمادین و آیینی، گذر از آب و در پایان مرحلهٔ آزمایش است، با موفقیت پشت‌سرمی‌گذارد؛ به همین دلایل او برای تصاحب پادشاهی سزاوارتر از فریبرز است که هیچ‌یک از این مراحل را طی نکرده و در آزمون هم موفق نبوده است:

چو کاوس بر تخت زرّین نشست، — گرفت آن زمان دست خسرو به دست
بیاورد و بنشاند بر جای خویش — ز گنجور تاج کیان خواست پیش
ببوسید و بنهاد بر سرش تاج — به کرسی شد از نامور تخت عاج

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۴۶۹)

نتیجه‌گیری

تحلیل اسطوره‌ای داستان سیاوش وادامهٔ آن داستانِ کیخسرو که جلوه‌ای از بازگشت سیاوش به زندگی است، نشان داد که این داستان در شاهنامه از یک کهن‌الگوی

اساطیری به نام آیین آشناسازی پیروی می‌کند و هرچند که در گذر زمان دچار جابه‌جایی‌هایی شده، اما اصل و چهارچوب کهن‌الگو بودن خود را حفظ کرده است.

تحلیل جنبه‌های نمادین و چند عنصر طبیعی و فرهنگی موجود در داستان که کنشی نمادین دارند، خواننده را در رهپویی به سوی این آیین دستگیرند. از جملهٔ این عناصری که در داستان نقش محوری و بسزایی دارند و ما می‌توانیم با توجه به آن‌ها، شخصیت‌ها و کنش‌ها را بهتر بشناسیم؛ از مرگ سیاوش برای دوباره زادن گرفته تا تولد دوبارهٔ او در قالب کیخسرو، فرورفتن در آب و پرورش یافتن در کوه و آزمونی که برای رسیدن به پادشاهی داشته و نیز نقش اساطیری دایه و حیوان نمادین و...تا رسیدن به پادشاهی و غروب او در کوه، همه نقش کهن‌الگویی و اساطیری داشته و با آیین آشناسازی مطابقت دارند.

در تمامی مراحل آشناسازی وجه مشترکی وجود دارد و آن انتقال از وضعیتی به وضعیت دیگر است که تنها در صورت مرگ آیینیِ فرد قهرمان و تولد مجدد او امکان‌پذیر است و با فرورفتن در آب و پس از آن، آفرینشی جدید و ظهور انسانی تازه بروز می‌کند و پس از پشت سر گذاشتن مراحلی، قهرمان شایستگی به‌دست‌آوردن تاج و تخت پادشاهی را پیدا می‌کند.

منابع

آیدنلو، سجاد (۱۳۸۶) از اسطوره تا حماسه، مشهد، جهاد دانشگاهی مشهد.
آتونی، بهروز (۱۳۹۰) «پاگشایی قهرمان در حماسه‌های اسطوره‌ای»، مجلهٔ ادب‌پژوهی، شمارهٔ ۱۶، صص ۱۰۵-۸۱.
اسماعیلی، حسین (۱۳۷۴) داستان زال از دیدگاه قوم‌شناسی، تن پهلوان و روان خردمند، ویراسته شاهرخ مسکوب، تهران، طرح نو.
الیاده، میرچا (۱۳۶۸) آیین‌ها و نمادهای آشناسازی، رازهای زادن و دوباره‌زاد، ترجمهٔ نصرالله زنگوی، تهران، قطره.
---------- (۱۳۷۶) رساله در تاریخ ادیان، ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ دوم، تهران، سروش.
---------- (۱۳۷۸) اسطورهٔ بازگشت جاودانه، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، تهران، قطره.
---------- (۱۳۷۸) مقدس و نامقدس، ترجمهٔ نصرالله زنگویی، تهران، سروش.
---------- (۱۳۸۲) چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ دوم، تهران، توس.
---------- (۱۳۸۸) مقدس و نامقدس، ترجمهٔ بهزاد سالکی، چاپ دوم، تهران، علمی و فرهنگی.
بهار، مهرداد (۱۳۶۲) پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، توس.
---------- (۱۳۷۵) ادیان آسیایی، چاپ هشتم، تهران، چشمه.
---------- (۱۳۸۴) از اسطوره تا تاریخ، گردآورنده و ویراستار ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ چهارم، تهران، چشمه.
---------- (۱۳۸۶) جستاری در فرهنگ ایران، چاپ دوم، تهران، اسطوره.
بیتس، دانیل و فرد، پلاگ (۱۳۸۹) انسان‌شناسی فرهنگی، ترجمهٔ محسن ثلاثی، چاپ هشتم، تهران، علمی.
بیرلین، ج. ف (۱۳۸۶) اسطوره‌های موازی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.
پری‌زاده، نسیم و حمیدرضا فرضی و رستم امانی (۱۳۹۹) «بررسی نمادهای آشناسازی در برزونامه»، فصل‌نامهٔ علمی کاوش‌نامه، شمارهٔ ۴۶، صص۲۴۲-۲۱۱.
ترقی، گلی (۱۳۸۶) بزرگ بانوی هستی (اسطوره- نماد- صور ازلی) چاپ دوم، تهران، نیلوفر.
حسینی، مریم و نسرین شکیبی ممتاز (۱۳۹۳) «تحلیل روان‌شناختی دعوت و طلب و نقش آن در آشناسازی و تشّرف قهرمان»، مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۷۶، صص۵۰-۲۷.
خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲) گل‌رنج‌های کهن، برگزیدهٔ مقالات دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی، به کوشش علی دهباشی، تهران، مرکز.
خجسته، فرامرز و محمدرضا حسنی جلیلیان (۱۳۹۰) «تحلیل داستان سیاوش بر بنیاد ژرف‌ساخت اسطورهٔ الههٔ باروری و ایزد گیاهی»، مجلهٔ تاریخ ادبیات، شمارهٔ ۶۴/۳، صص ۹۶-۷۷.
دادگی، فرنبغ (۱۳۸۰) بندهشن، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران، توس.

دومزیل، ژرژ (۱۳۸۴) بررسی اسطورهٔ کاوس در اساطیر ایرانی و هندی، ترجمهٔ شیرین مختاربان و مهدی باقی، تهران، قصه.
رضی، هاشم (۱۳۴۶) فرهنگ نام‌های اوستا، تهران، فروهر.
---------- (۱۳۷۶) وندیداد، ۴ مجلد، تهران، فکر روز.
سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۸)سایه‌های شکارشده. تهران، قطره.
فاضلی، فیروز و ابراهیم کنعانی (۱۳۸۹) «سیاوش، شخصیتی آیینی و رازناک در شاهنامه»، پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)، سال چهارم، شمارهٔ اول، پیاپی ۱۳، صص ۱۰۸-۹۳.
فرای، نورتروپ (۱۳۸۴) صحیفه‌های زمینی. ترجمهٔ هوشنگ رهنما. تهران، هرمس.
فردوسی، ابواقاسم (۱۳۶۶) شاهنامه (طبع انتقادی شاهنامهٔ فردوسی)، به تصحیح جلال خالقی مطلق، ۶ جلد، نیویورک، بنیاد میراث ایران.
فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۴) شاخهٔ زرین، پژوهشی در جادو و دین، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، آگاه.
قائمی، فرزاد (۱۳۹۲) «از رپیهوین تا سیاوش (تحلیل اسطوره‌شناختی ساختار آیینی داستان سیاوش بر مبنای الگوی هبوط ایزد رپیهوین و آیین‌های سالانهٔ مرگ و تولد دوباره در فرهنگ ایران)»، جستارهای ادبی، دورهٔ ۴۶، شمارهٔ ۴، مسلسل ۱۸۳، صص ۸۶-۶۱.
قرشی، امان الله (۱۳۸۹) آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی، چاپ دوم، تهران، هرمس.
کرتیس، وستا سرخوش (۱۳۸۳) اسطوره‌های ایرانی، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ سوم، تهران، مرکز.
کمبل، جوزف (۱۳۸۸) قدرت اسطوره، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.
کویاجی، جهانگیر کوروجی (۱۳۸۳) بنیادهای اسطوره و حماسهٔ ایران و چین، جلیل دوست‌خواه، تهران، آگاه.
کیا، خجسته (۱۳۸۸) آخرین سیاوش، تهران، مرکز.
مختاری، محمد (۱۳۷۹) اسطورهٔ زال، چاپ دوم، تهران، توس.
مسکوب، شاهرخ (۱۳۵۷) سوگ سیاوش، چاپ پنجم، تهران، خوارزمی.
مورنو، آنتونیو (۱۳۸۶) یونگ، خدایان و انسان مدرن، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، چاپ چهارم، تهران، مرکز.
ورمارزن، مارتن یوزف (۱۳۷۲) آیین میتر، ترجمهٔ بزرگ نادرزاده. تهران، چشمه.
هاشم‌زاده، علی و حمیدرضا فرضی و علی دهقان (۱۳۹۹) «تحلیل ژرف‌ساخت اسطوره‌ای داستان گل و نوروز با تکیه بر آیین‌ها و نمادهای آشناسازی»، نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، سال ۷۷، شمارهٔ ۲۴۱، صص ۳۲۱-۲۸۷.
هینلز، جان (۱۳۸۹)، شناخت اساطیر ایران، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ پانزدهم، تهران، چشمه.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۶) انسان و اسطوره‌هایش، تهران، مرکز.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و هفتم، زمستان ۱۴۰۱: ۶۳-۴۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

مقایسه و تحلیل جهان‌بینی شاعران مشروطه بر مبنای طبقهٔ اجتماعی آنها

فهیمه اسدی*

چکیده

اجتماع در پیدایش اثر هنری و ادبی صاحب نقش است؛ بررسی‌های جامعه‌شناسانهٔ ادبیات، روش‌های گوناگون دارد. لوسین گلدمن، صاحب نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی، معتقد است که طبقهٔ اجتماعی آفرینندهٔ اثر، بر جهان‌بینی او تأثیر می‌گذارد و جهان‌بینی، تعیین کنندهٔ ساختار اثر است. در پژوهش پیش‌رو، جهان‌بینی بهار، ایرج‌میرزا، عارف‌قزوینی و فرخی‌یزدی، بر این مبنا تحلیل شده و رابطهٔ جهان‌بینی این شاعران، با ساخت و کاربرد واحد ساختار؛ یعنی ترکیب اضافه‌ای که مضاف آن واژهٔ مُشت است، تحلیل گردیده است. مُشت روزگار، مُشت محکم ایران، مُشت چکش‌مانند، مُشت معارف، مُشت جماعت و مُشت زر ترکیباتی است که این شاعران ساخته‌اند. هر شاعر، مشت (مجازاً قدرت) را متعلق به امری می‌داند که در جهان‌بینی او اهمیت دارد؛ جهان‌بینی شاعری که «مشتِ روزگار» را می‌سازد، با جهان‌بینی شاعری که «مشت معارف» را ساخته است، یکسان نیست. عارف قزوینی، دارای آرمان‌های بزرگ برای ایران و ملت است و راه رسیدن به آن را علوم طبیعی و حاکمیت ملی می‌داند و لذا مشت محکم ایران و مشت معارف را می‌سازد. ایرج‌میرزا شاهزاده‌ای مرفه است و نهایت ارادهٔ او حفظ ساختار موجود است، بنابراین بی‌آرمان است و بر قدرت اقتصاد واقف است و مشت زر را به کار می‌برد. اما فرخی‌یزدی با اینکه سعی دارد جانب عناصر نو را بگیرد، جهان‌بینی او التقاطی از عناصر سنتی و نو باقی می‌ماند و بیشتر جاذبه‌های سوسیالیست در جهان‌بینی او حضور دارد و چنین است که مشت چکش‌مانند را می‌سازد. گسستی که در بخش‌های مختلف به نظر می‌رسد ناشی از تفاوت جهان‌بینی‌های شاعران است.

واژه‌های کلیدی: طبقهٔ اجتماعی، جهان‌بینی، آرمان، شاعران مشروطه.

*استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران fahime.asadi@iau.ac.ir

CC BY NC

بیان مسئله

از دهه‌های نخست قرن سیزدهم هجری و به ویژه از سال‌های پس از جنگ میان ایران و روس که به شکست ایران انجامید، مراودات میان ایران و دنیای غرب شکل تازه‌ای به خود گرفت. ایرانیان در کسوت محصل، تاجر، سیاح و سیاستمدار از غرب دیدن می‌کردند و شگفت‌زده با دنیای تازه‌ای مواجه می‌شدند که با خاستگاه آنها بسیار متفاوت بود. حاصل این دیدارها، به تغییرات و تحولات جامعه ایرانی انجامید. روزنامه، چاپخانه، ادوات نظامی تازه، انتشار سیاحت‌نامه‌ها و سفرنامه‌ها و ترجمه متون تاریخی و ادبی نتیجه همین مراودات تازه بود. بعدها هم که دارالفنون احداث شد، ورود فکر تازه و دنیای مدرن سرعت بیشتری پیدا کرد و روند تحول و دگرگونی جامعه سرعت یافت و نخستین نتیجه آن در سیمای انقلاب مشروطه نمایان شد. تحولات سیاسی و اجتماعی تازه نیاز به محملی برای بیان و تبیین داشت. بنابراین، ادبیات عصر مشروطه کارکرد سیاسی و اجتماعی یافت و افکار تازه از طریق آن نشر یافت. از سوی دیگر بیان مسائل سیاسی و اجتماعی متناسب با طبقه اجتماعی شعرا و نویسندگان متفاوت بود. مسئله طبقه اجتماعی و نحوهٔ آفرینش اثر ادبی مورد توجه منتقدان و نظریه پردازان ساختارگرا بوده است از جمله لوسین گلدمن (L.Goldman) نظریه‌پرداز ساختارگرایی تکوینی (structuralism genetic) از این نمونه است. «فرضیهٔ بنیادی گلدمن، این است که خصلت جمعی آفرینش ادبی، حاصل آن است که ساختار جهان آثار با ساختار ذهنی گروه‌های اجتماعی همخوانند» (اسکارپیت، ۱۳۸۴: ۱۵). «کشف و توضیح ارتباط ساخت اثر با جهان‌بینی طبقهٔ اجتماعی نویسنده، اساس شیوهٔ او است» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۵۷). در این متن برای نمونه، ارتباط جهان‌بینی و طبقه اجتماعی چهار شاعر عصر مشروطه و چگونگی بیان مفاهیم سیاسی و اجتماعی در شعر آنها بررسی شده است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر، پژوهشی نظری است که به روش کتابخانه‌ای و توصیفی- تحلیلی انجام شده است؛ پس از مطالعهٔ دیوان شاعران هدف، ترکیبات اضافی آن استخراج گردیده و واحد تحلیل آن ترکیباتی است که دارای مضاف مشت، به‌عنوان مصداقی

مشترک از ساختار حاصل از جهان‌بینی متفاوت شاعر مبنای تحلیل‌های طبقاتی قرار گرفته است؛ مضاف‌الیه مشت هم تفاوت جهان‌بینی‌ها را نمایش می‌دهد.

واحد ساختار

در پژوهش حاضر، واحد ساختار؛ ترکیبات اضافی سببی که با مضاف مشت همراه هستند، در نظر گرفته شده است.در اشعار شاعران مشروطه، «مشت» در معنای واحد اندازه گیری درمعنی اندک و در جهت تحقیر هم به کار رفته است؛ مانند یک مشت فقیر:

افسوس که دسترنج یک مشت فقیر چون جمع شود حقوق شهزاده شود
(فرخی، ۱۳۸۰: ۶۷)

اما کانون توجه این پژوهش بر مشت، در معنای قدرت است. با توجه به در حال گذار بودن و حرکت جامعهٔ وقت به سوی تغییر و نمادین شدن واژهٔ مشت در این مبارزه، انتخاب این واژه اهمیت دارد؛ ترکیب اضافه به همراه مشت در این معنی تابعیست از متغیر جهان بینی شاعر. دلیل انتخاب این ترکیب آنست که همهٔ شاعران، با مضاف مشترک و مضاف‌الیه متغیر این ترکیب را ساخته‌اند.

پیشینهٔ تحقیق

شعر مشروطه و مسائل متنوع پیرامون آن در پژوهش‌های بسیاری مورد نظر نویسندگان و منتقدان ادبی بوده است. ماشاالله آجودانی در کتاب یا مرگ یا تجدد (۱۳۸۲) و مشروطه ایرانی (۱۳۸۲) به تناوب دربارهٔ شعر مشروطه و کارکرد سیاسی اجتماعی آن صحبت کرده است. همو در مقاله «درونمایه‌های شعر مشروطه» (۱۳۷۲)، مفهوم وطن، آزادی و پاره‌ای از مفاهیم دیگر پرداخته است. همچنین پژوهش‌هایی دربارهٔ محتوا، مضامین و مفاهیم شعر مشروطه، از جمله مفاهیم نزدیکی نظیر «ایدئولوژی» وجود دارد. اما آنچه این پژوهش را از دیگر نمونه‌ها متمایز می‌کند تکیه بر مفاهیم جامعه‌شناسانه و در بیان تمایز شعر شاعران مشروطه است. نویسنده در رساله دوره دکتری با عنوان «تأثیر تحولات سیاسی دورهٔ مشروطه برساختار شعر شاعران این

دوره» هم کوشیده روش گلدمن را بر شعر تطبیق دهد و به تحلیل شعر تعدادی از شاعران مشروطه بر اساس طبقهٔ اجتماعیشان بپردازد (ر.ک: اسدی، ۱۳۸۹).

مبانی نظری تحقیق

اثر ادبی، ساختارهای خود را از ساختارهای ذهنی طبقهٔ اجتماعی آفرینندهٔ خود دریافت می‌کند. «جمع کثیری از مردم که از حیث اقتصادی پایگاه واحدی دارند، موجد طبقه می‌شوند، طبقه، گروه بزرگی است که اعضای آن در تولید اجتماعی، مقام همانندی دارند و از ثروت اجتماعی، سهم برابری می‌برند. اعضای طبقه، دارای آرمان‌های مشابهی هستند» (آریان‌پور، ۱۳۵۴: ۸۳). «مارکس» (Marx) و «ماکیور» (Robert Morrison maciver) و انگلس (engels) جامعه را به دو گروه کاپیتالیسم و پرولتاریا تقسیم می‌کنند. اگر جامعهٔ ایران به دو قطب فقیر پرجمعیت و غنی کم‌تعداد تقسیم شود؛ گروه اقلیت، حاکمان جامعه و وابستگان آن‌ها بوده‌اند. در دورهٔ مشروطه هم جامعه دو طبقه دارد: یکی طبقهٔ حاکم که در رأس آن حاکمی مستبد است و وابستگان، فرزندان، نوادگان و خادمان او هم جزء همان طبقه‌اند. در برابر این گروهِ اندک، طبقهٔ اکثریت قرار دارد؛ گروهی پرشمار از افرادی که به دلیل عدم آگاهی، حقوقشان پایمال می‌شود. این طبقه هم، از قشرهای مختلف تشکیل می‌شود که مهم‌ترین آنها پیشه‌وران و صنعتگران خرد شهری و دهقانان روستایی هستند. بر همین اساس، شاعران مشروطه هم یا متعلق به طبقهٔ اقلیت‌اند و یا طبقهٔ اکثریت. بهار و ایرج‌میرزا، جزء طبقهٔ اقلیت‌اند که وظیفه‌خور دربار بوده‌اند و سایر شاعران متعلق به طبقهٔ اکثریت‌اند و منبع درآمد آنان دربار و حکومت نیست.

از مفاهیم مهم نظریهٔ گلدمن، جهان‌بینی طبقات اجتماعی است. جهان‌بینی به مجموعهٔ آرمان‌ها، احساسات و تفکرات مشترک یک طبقهٔ اجتماعی گفته می‌شود که بر رفتار آنان تأثیر می‌گذارد و به آن جهت می‌دهد و نیز طبقات مختلف را در برابر هم یا در کنار هم قرار می‌دهد. تمایز جهان بینی و ایدئولوژی در داشتن «آرمان» است. «ایدئولوژی‌ها، خصلت جزئی دارند و جهان‌بینی‌ها خصلتی تام دارند، طبقاتی که برای کل بشریت آرزوهایی را در سر می‌پرورانند، جهان‌بینی دارند و دیگر طبقات که در

آستانه سقوط قرار گرفته‌اند، صاحب ایدئولوژی‌اند» (گلدمن، ۱۳۵۷: ۱۲۵).

جهان‌بینی نو، در دوره مذکور، در «اومانیسم» خلاصه می‌شد و از عناصر آن، علم و اثبات گرایی، نفی ماوراءالطبیعه و درنتیجه نقد سنت‌های دینی، اصالت آزادی اراده و نفی جبرگرایی به همراه اعتبار فردیت و نقد سنت‌هاست. «اومانیسم، انسان محور و طبیعت مرکز بود. به هنرمندان الهام می‌داد که انسان را محترم بدارند و بساط مضامین مسیحی بی‌ارزش بودن انسان را برچینند. دغدغهٔ نویسندگان بازگرداندن نیروهای فردی به انسان است که جهان قرون وسطایی آنها راانکار می‌کرد» (بابایی، ۱۳۸۶: ۳۱۱).

در برابر آن، جهان‌بینی سنتی، مبتنی بر مذهب و جبر است، رویارویی ایرانیان با جهان‌بینی نو در عصر مشروطه، یک سیر تاریخی دارد، شاید نخستین عامل آشنایی با آن، سفر نخستین گروه دانشجویان ایرانی به اروپا در زمان عباس‌میرزا باشد؛ سفری که نتایج آن اواخر دورهٔ ناصرالدین شاه با نهضت ترجمه آشکار شد.

از دیگر عوامل آشنایی با اندیشهٔ نو، تسلط نسبی بر زبان ترکی عثمانی و روسی یا فرانسه است؛ بسیاری از مظاهر مادی و معنوی تجدد، از راه عثمانی به ایران رسیده تا جایی که «تقی‌زاده» می‌گوید واژهٔ مشروطه هم از راه عثمانی به ایران آمده است. به اعتقاد برخی صاحب‌نظران، اندیشهٔ ناسیونالیستی هم از راه عثمانی به ایران وارد شده است.

اقامت در شهرهای قفقاز و استانبول و برخورد آراء در آنجا، هم از دیگر طرق آشنایی با جهان‌بینی نو بوده است؛ میرزا فتحعلی آخوندزاده که از جهات مختلف اندیشه، پس از گذشت دو قرن، همچنان پیشرواست؛ نمونه‌ای ازاین مورد است.

شاعران مشروطه نیز، کم و بیش با جهان‌بینی نو یا «اومانیسم» آشنا بودند. به تناسب میزان آشنایی با فلسفهٔ نو، اشعارشان با یکدیگر متفاوت است. در برابر عوامل جاذب اندیشهٔ نو، عوامل بازدارنده هم وجود دارد که مانع تاثیر و گرایش به جهانبینی نو است؛ از جمله امتلاء ذهن از اندیشهٔ دینی و ماورایی؛ اندیشه ای که در تناقض ذاتی با اومانیسم است. گاهی هم در عالم ذهن شاعر، هم عناصر جهان‌بینی نو و هم عناصری از جهان‌بینی سنتی حاضر بود که با خصایص جامعهٔ در حال گذار و جابجایی طبقات، هم‌خوانی دارد. در این آشنایی گاهی عناصر جهان‌بینی نو را با صورت تحریف شده یا به تعبیر دکتر آجودانی (آجودانی، ۱۳۸۷: ۲۷) «تقلیل» یافته، درک می‌کردند.

«آرمان» که جزء مهم در تعریف جهان‌بینی است همان واقعیتی است که در زمان حال، محقق نشده اما امکان تحقق آن در آینده وجود دارد. این دوراندیشی وآینده‌نگری، مربوط به حوزهٔ شناخت‌های عمیق است و متعلق به انسان‌های ژرف‌اندیش که در واقعیت‌های کنونی محدود نمی‌شوند اما قادر به درک واقعیت‌های مربوط به آینده هستند.آرمان مخصوص انسان‌های ژرف‌نگر است، در حالی‌که انسان‌های معمولی، درگیر واقعیت حال و آیندهٔ نزدیکند و جانوران دیگر اسیر لذت‌های آنی هستند، روشنفکران، به آیندهٔ نزدیک و دور و واقعیت‌های موجود در آن که به صورت آرزو جلوه می‌کند دل می‌بندند، این آرزو، به صورت بالقوه، امکان تحقق دارد و «آرمان» نام دارد.«اگر شاعر و هنرمند از پیشه‌وری و خدمت خواص رها شود، روشنفکر خواهد بود که به بینش اجتماعی رسیده و دیگران را هم به بیداری رهبری می‌کند» (آریان‌پور، ۱۳: ۷۳). شاعر آرمانخواه، با واقعیت کنونی و افرادی که طالب وضعیت موجودند، در راه تحقق آرمان‌هایش می‌جنگد و به جنگ دعوت می‌کند.

اواخر دورهٔ قاجار، دوره‌ای بحرانی است و طبقات اجتماعی در حال تحول سریع هستند، جهان‌بینی کهن جامعه، به سستی گراییده و بحران در جهان‌بینی مسلط جامعه به وجود آمده و جامعه در وضعیت عدم تعادل قرارگرفته است. جهان‌بینی شاعران مشروطه و آرمانی که داشتند، متناسب با طبقهٔ اجتماعی آنان متفاوت بود.

جهان‌بینی شاعران مشروطه

اکنون به بررسی جهان‌بینی شاعران و اثری که در تکوین واحد ساختاری مورد نظر این پژوهش داشته است می‌پردازیم.

مُشت چکش‌مانند

محمد فرخی‌یزدی (۱۲۶۳- ۱۳۱۸ ه. ش) از شاعران سرشناس مشروطیت و بنیانگذار«غزل سیاسی- عاشقانه»است. در نوجوانی، در یزد استبدادزده شعری به ظاهر در ستایش حکمران وقت ساخت؛ اما او را به استقرار آزادی و قانون و رعایت حقوق مردم اندزر داد و در نتیجه حاکم به خشم آمد و لب‌های او رابا نخ و سوزن دوخت. منشأ

وضع لقب «شاعر لب دوخته» برای او از اینجا است:

هر که را دوخته شد در ره مشروطه دهن پربدیهی است نگوید به جز از راست سخن

(فرخی، ۱۳۸۰: ۳۶)

ترکیب اضافهٔ مشت چکش مانند، دربیت زیر به کار رفته است:

هر ناکس و کس تا چند در پای تو بنهدبند با «مشت چکش مانند» پشت همه کس بشکن

(همان: ۸۰)

فرخی‌یزدی، ازطبقهٔ اکثریت فقیر جامعهٔ شهرنشین در عصر مشروطه است؛ محمد ابراهیم، پدرش، سمساری در شهر یزد بود و به حاکمان وابسته نبود. طبقه‌ای که حقوقشان پایمال شده بود و خواهان «تغییر» بودند و برای تغییر آرمان‌خواهانهٔ خود، «مبارزه» می‌کردند؛ طبقهٔ او در حال فراروی، امیدوار، تغییرطلب و مبارزه‌جو بود اما امکانات شاعر، او را به جبههٔ سوسیالیسم کشانده و از این جهت با دیگر شاعران به جز «لاهوتی»، متفاوت است.

ملک الشعرای بهار در تقسیم شعر دوره مشروطه فرخی یزدی را فرمانده اشعار سوسیالیستی می‌داند: «اشعار وطنی، اشعار وصفی، تاریخی، مترجم سوسیالستی یا ادبیات کارگری، انتقادی، اخلاقی، نسائیات، صنایع عصری، تربیتی و موسیقی و محمد فرخی یزدی را در ردیف شاعران دارای اشعار تاریخی و به خصوص سرسلسله جنبان اشعار سوسیالستی و ادبیات کارگری قرار داده است» (قراگوزلو، ۱۳۸۶: ۱۹۸).

اوفعالیت رسمی سیاسی خود را از حدود سال‌های ۱۳۰۰ ش. با انتشار روزنامهٔ «طوفان» آغاز کرد و عنصر غالب جهان‌بینی او، متأثر از اندیشه‌های سوسیالیستی و مارکسیستی قرار گرفت. گرایش او به سوسیالیسم، تحت تأثیر جاذبهٔ عدالت اجتماعی و برابری طبقات در این اندیشه است. «آرمان غالب فرخی تحقق عدالت اجتماعی و مساوات برای کارگر و دهقان است. بنابراین، برابری از نظر او به معنای برابری طبقات و عدالت اجتماعی است و نه برابری در معنای حقی فردی یا برابری زن و مرد؛ آزادی هم در قاموس فرخی، آزادی رنجبران از قیود طبقات فرادست است.

سؤال این است که اگر اکثر شاعران مشروطه، از نظر اجتماعی هم‌طبقه‌اند، چرا

آرمان‌های آنان دقیقاً مانند هم نیست؟ پاسخ آن است که اولاً سخن از آرمان غالب است و معنی آرمان غالب آن است که در جهان‌بینی این شاعران که کلیتی مرکب از عناصر مختلف است، این مورد «تنها» خواست مطلوب نیست، بلکه مهم‌ترینِ آن است. به عنوان مثال ممکن است در جهان‌بینی عشقی، «عدالت اجتماعی» هم حضور داشته باشد، اما نسبت به «آزادی» کم فروغ است؛ به‌علاوه عناصر جهان‌بینی‌های دیگر در جهان‌بینی آرمان‌خواهانهٔ شاعر تأثیر دارد، با توجه به اینکه دورهٔ مذکور، دوره‌ای است که وحدت جامعه بر هم خورده و جهان‌بینی‌های متعدد با قدرت نفوذ کم و بیش برابر به موازات یکدیگر پیش می‌روند؛ بنابراین از تأثیر عناصر جهان‌بینی طبقات دیگر و یا قشرهای مختلف هم‌طبقهٔ شاعر نیز نباید غفلت کرد.

فرخی یزدی، جهان‌بینی التقاطی دارد، التقاطی از افکار آزادی‌خواهانه، سوسیالیستی، جبری و سنتی که حاکی از عدم تعادل جامعهٔ وقت و نفوذ و تأثیر اندیشه‌های مختلف بر یکدیگر است. اندیشه‌های سوسیالیستی در جهان‌بینی او اندیشهٔ غالب است. جهان‌بینی التقاطی او دارای عناصر جهان‌بینی سنتی هم هست؛ مانند اشعاری که نشانگر اعتقاد به جبر است. در جهان‌بینی او، عناصرنوی اومانیستی، کم فروغ است؛ همان جهان‌بینی که سعادت انسان را در دنیای مادی جستجو می‌کند؛ غالب جهان‌بینی فرخی یزدی، جهان‌بینی سنتی است که در آن مظاهر آزادی اراده وجود ندارد و بر «جبر» استوار است.

نیست بیخود گردش این هفت کاخ گردگرد　　زانکه هر گرداننده راناچارگرداننده است
(فرخی، ۱۳۸۰: ۸۳)

ساغرتقدیر ما را مست آزادی نمود　　زین سبب از نشئه آن باده مدهوشیم ما
(همان: ۱۴۳)

فرخی یزدی، با زبان ترکی، فرانسه- که از راه‌های شناخت جهان بینی نو است- آشنا نیست. اگرچه مدتی در مدرسهٔ «مرسلین» مسیحیان یزد تحصیل می‌کرد، اندک زمانی بعد، اخراج شد. قراین شناخت او از ادبیات اروپایی، هم در دیوانش وجود ندارد و حتی از شاعران بزرگ اروپایی هم نام نمی‌برد.

«عدالت اجتماعی و مساوات» و «توجه به فقرا» که در جهان‌بینی شاعر حضور دارد، عناصری هستند که در آموزه‌های اسلامی هم سابقه دارد و به همین دلیل مورد توجه

فرخی‌یزدی قرار گرفته است. جنبه‌های دیگر جهان‌بینی مارکسیستی مانند نظریهٔ «دین افیون توده‌ها»ی مارکس چندان جلوه‌ای در صورت و محتوای شعر فرخی ندارد و به هر دلیلی، خواه ضرورت احترام به افکار هنرپذیران و خواه عدم شناخت عمیق افکار سوسیالیستی و خواه نفوذ و تسلط آموزه‌های دینی در ژرف‌ساخت ذهن شاعر؛ به آن بعد توجهی ندارد.

نقد نهاد دین، تحت تأثیر اومانیسم، که یک جهان‌بینی مخالف ماوراءاست و دست کم در مرحلهٔ تکوین، مهم‌ترین انگیزهٔ آن، طغیان در برابرکلیسای کاتولیک بوده است؛ سبب سرودن اشعاری با چنین محتوایی می‌شود. بسته به میزان تأثیر اومانیسم برخی شاعران بیشتر و عده‌ای کمتر، چنین اشعاری سروده‌اند. در دیوان فرخی، نقد نهاد دین و سنت‌های آن وجود ندارد. او مدعی حمایت از کارگران و دهقانان است که همان عوام قشر هنرپذیران او هستند و باید به عقاید آنان احترام بگذارد و این برخورد احتیاط‌آمیز او با نقد سنت‌های دینی از اینجا نشات می‌گیرد. نقد دین در اشعار او محدود به تکرار کلیشه‌های قدیمی است.

می‌شدم آلت هر بی سر و پا چون تسبیح دستگیر من اگر رشتهٔ زنار نبود
(فرخی، ۱۳۸۰: ۸۵)

هیچ نشانه‌ای از پرسش شک‌آمیز از مبدأ هستی یا چند و چون آفرینش و یا تردید در معاد با اتکا به نظریهٔ داروین در دیوان او وجود ندارد.

فردگرایی به‌عنوان عنصر دیگری از جهان‌بینی نو، به صورت تکرار نام معاصرین و مکان‌ها که حاکی از تجربهٔ فردی شاعر است، حضوری کمرنگ دارد.

از دیگر مظاهر نفوذ جهان‌بینی «نو» بر ذهن و زبان شاعر، آشنایی با نظریه‌های جدید علوم تجربی نظیر نظریهٔ داروین یانیوتن است؛ اشاره‌ای به این نظریه‌ها در دیوان او وجود ندارد؛ برخلاف میرزادهٔ عشقی و حتی بهار که به این موارد اشاراتی حاکی از شناخت دارند.

نمادهای سوسیالیستی در دیوانش حضوری پررنگ دارد، نماد «داس و چکش»، نماد رنگ سرخ، اشعاری با ردیف دهقان و کارگر، دعوت به همکاری با روس بی‌توجه به وجه استعماری این کشور و در مقابل، حضور اشعار بریتانی‌ستیز، از قراین غلبهٔ عناصر اندیشه‌های سوسیالیستی در جهان‌بینی شاعراست:

من آن خونین دل زارم که خون خوردن بود کارم مباهاتی که من دارم ز دهقان زادگی دارم
(فرخی: ۳۱)

چون جنگ خلق بر سر دینار و در هم است باید به جای سکه چکش بر درم زنیم
(همان: ۳۱)

ضحاک عدو را به چکش مغز توان کوفت سرمشق گر از کاوۀ حداد بگیرید
(همان: ۳۷)

با منفعت صنفی خود فرخی امروز خود در صدد کشمکش فقر و غنا نیست
(همان: ۴۱)

غافل مشو که داس دهاقین خون جگر روزی رسد که بر سر ارباب می خورد
(همان)

تا مگر عدل و تساوی در بشر مجری شود انقلابی سخت در دنیا به پا باید نمود
(همان: ۴۶)

شوریده دل به سینه به عنوان کارگر بیرق سرخ مساوات بر افراخته ایم
(همان: ۵۰)

عجیب نیست که فرخی یزدی، با داشتن چنین جهان‌بینی، ترکیب «مشت چکش‌مانند» را به کار ببرد. چنین شاعری با چنین جهان‌بینی نمی‌تواند مشت معارف یا مشت زر بسازد؛ تنها مشت چکش‌مانند است که انعکاس‌دهندۀ جهان‌بینی او و موید اهمیت کارگر و برابری در مفهوم سوسیالیستی آن، در ذهن اوست و گلدمن به درستی گفته است که جهان‌بینی طبقۀ اجتماعی هنرمند، ساخت‌آفرین است. تنها، شاعری با جهان‌بینی و آرمان سوسیالیستی می‌تواند زور و مشت را به چکش متعلق بداند که نماد کارگر است؛ این ترکیب، ترکیبی از نوع تشبیهی است و به لحاظ بلاغی هم زیباست.

مُشت زر

بعد مرگ پدرش کار لَهِ آسان است به‌دهن‌کوبم اگرحرف زند **مشت زرش**
(ایرج، ۱۳۵۲: ۱۹)

جهان‌بینی نو، کلیتی، مرکب از اجزاء مختلف است؛ یکی از آن اجزاء اعتقادات وطن‌پرستانه است که مبنای اعتقاد به حاکمیت ملیست، ایرج‌میرزا به رغم تمایل نسبی

به جهان‌بینی نو به این عنصر توجهی ندارد، در حالی‌که به مسئلهٔ آزادی زنان و یا آموزش و پرورش دختران و نقد سنت‌های اجتماعی و دینی بسیار پرداخته است؛ علت این امر این است که مصالح طبقاتی سبب شده از برخی عناصر رایج در جهان‌بینی نو صرف‌نظرکند و برخی دیگر از عناصر آن را مورد توجه قرار دهد.

جهان‌بینی نو، درصدد زدون اوهام و جهل و خرافات و تاریکی‌های ناشی از آن است و تقلیدی از اروپای پس از قرون وسطی است و در این راه می‌کوشد با اصالت‌بخشی به علوم طبیعی و عالم ماده از توجه و تمرکز بر عالم ماوراء بکاهد. سابقهٔ آن به اروپای آن عصر بازمی‌گردد که بر خرافات رایج در مسیحیت قرون وسطی انگشت نهاد و به مبارزه با آن پرداخت. ایرانیان هم از این نقدها آگاهی یافتند و به تقلید از آن به نقد نهاد دین پرداختند. بخش دیگری از جهان‌بینی‌نو تأکید بر اصالت عقل است که هر موضوع مخالف عقل را منافی ترقی و مترادف اوهام قرار می‌داد.

ایرج‌میرزا در فضایی که ترقی مهم‌ترین آرمانش محسوب می‌شد، به انتقاد از سنت‌های دینی، علمای دین می‌پردازد. سابقهٔ فکری چنین اشعاری را در آثار میرزافتحعلی مخصوصاً «مکتوبات کمال‌الدوله» و مقاله‌ای دربارهٔ آرای «یوم» می‌توان یافت. ضمن آن مقاله، یک سؤال ساختگی را از زبان هیوم خطاب به مشایخ اسلامیهٔ هند و بمبئی مطرح می‌کند و مدعی می‌شود، هنوز به این مسئله پاسخی دندان‌شکن داده نشده است؛ این پرسش خیالی است و برای گریز از اتهام آن را مطرح می‌کند. ضمن طرح «پروتستانیزم اسلامی» هم به آن اشاره می‌کند. میرزا فتحعلی در مجموعهٔ آثارش ازجمله در «مکتوبات کمال الدوله» از دیگر فیلسوفانی که عقایدی نزدیک به عقیدهٔ «هیوم» داشته‌اند، همچون «هنری توماس باکل» و «رنان»هم نام می‌برد.

از دیگرعلل سرودن این نوع اشعار، آگاهی از آرای داروین و نیوتن بوده است.

نقدهای اجتماعی، بخش دیگری از انعکاس جهان‌بینی ایرج است، ایرج‌میرزا از طبقهٔ اشراف است و لذا نسبت به سنت‌های اشرافی با علاقه و ملاحظه رفتار می‌کند که به سود طبقهٔ اجتماعی اوست؛ اما در برابر سنت‌های طبقهٔ عوام و نهاد دین به تندی انتقاد می‌کند انتقادی که در نهایت سودش به طبقهٔ اجتماعی او باز می‌گردد و اذهان را از خرده‌گیری به آن طبقهٔ منحط منحرف می‌سازد.

جهان‌بینی ایرج‌میرزا، به اندیشه‌های «نو» و به قول خودش فکر مترقی تمایل دارد:

فکر مترقی مرد آن نیست که بر اصل و نسب فخر کند مرد آنست کزو فخر کند اصل و نسب

(همان: ۷)

با اینکه او حامی استبداد است و این ریشه در منافع طبقاتی او دارد اما از اجزای متنوع اندیشهٔ متجدد، بیش ازهمه «نقد سنت‌های اجتماعی» در شعرش ظهور یافته که این مورد نه تنها با منافع و مصالح طبقاتی او تعارضی ندارد بلکه با شخصیت «دم غنیمت‌شمر» او متناسب هم هست. او برخی سنت‌ها را، ابزاری در جهت محدود کردن لذت‌های دنیوی می‌داند وبنابراین این عنصر از آن را بیشتر نقد می‌کند.

ایرج‌میرزا، «آرمانی» که آن را شایستهٔ مبارزه بداند، ندارد. آزادی از قید سنت‌های عرف و اجتماع بیشترین بخش جهان بینی نو در ذهن اوست.

ایرج‌میرزا، حقوق شاهزادگی می‌گرفت و در بین شاعران عصر مشروطه در طبقهٔ خواص قرار داشت. به دلیل تعلق طبقاتی و برخورداری او از وضعیت اقتصادی مرفه ترکیب «مشت زر» را ساخته است.مشت در این ترکیب، به مشت در معنای واحد اندازه‌گیری ایهام هم دارد وعلاوه بر اینکه نشان می‌دهد، ایرج‌میرزا ثروت را اسباب قدرت می‌داند حاکی از تسلط او بر زبان است.در جهان‌بینی ایرج‌میرزا، جنبهٔ اقتصادی طبقهٔ اجتماعی در اولویت است او شاعری فاقد آرمان و طالب حفظ وضع موجود است و در طبقه‌ای فاقد پویایی و مخالف مبارزه قرار دارد و از انحطاط طبقهٔ خود نیز آگاه است.

مُشت معارف- مشت محکم ایران

عارف قزوینی، ملقب به «شاعر ملی» است که «در خدمات ملی مقام ارجمندی دارد» (فتحی، ۱۳۸۷: ۱۶).

چو در یک ملتی روح طرب نیست منم گر شاعر ملی عجب نیست

(عارف، ۱۳۸۰: ۶۱)

در حدود سال «۱۲۵۸ش» برابر با «۱۲۹۷ ق» در قزوین زاده شد. عارف قزوینی، شاعریست که دو ترکیب اضافی با مشت دارد و هر دو با جهان‌بینی او سازگار است؛ مشت معارف و مشت محکم ایران:

امیدوار کنون نشستم و چشم به راهـم که‌کی‌خورد به‌دهان‌تو«مشت محکـم ایـران»

(همان: ۱۲۱)

عارف، با جهان‌بینی نو آشناست اما این شـناخت عمیـق نیسـت؛ «آشـنایی عـارف بـا فرهنگ اروپایی کمتر از عشقی است؛ او تحت تأثیر فرهنگ معاصرخود که متأثر از غـرب است، قرار دارد» (آجودانی، ۱۳۸۲: ۴۱۶).

عدم شناخت عمیق جهان‌بینی نو دلایل متعدد دارد؛ نخسـت آنکـه او در خـانواده‌ای مذهبی بزرگ شده، پدرش وکیل دعاوی بوده و آرزو داشته پسرش روضـه خـوان شـود، بنابراین عارف ذهنی مملو از مضامین متضاد با جهان‌بینی نـو دارد، دوم اینکـه عـارف بـا زبان دومی آشنا نیست، برخلاف او شاعری مانند عشقی با زبان فرانسه آشناست و امکان خواندن و آگاهی یافتن از آنچه در جهان می‌گذرد، برای او بیشتر است، سوم اینکه عارف برخلاف عشقی آمادگی روحی استفادهٔ صحیح ازسفر استانبول را نداشت زیرا «عشقی که مدتی را در عثمانی و در شهر استانبول زندگی کرد و در آنجا در کلاس‌هـای درس علـوم اجتماعی و فلسفهٔ جامع (دانشگاه) بابعالی به صورت مستمع آزاد حضـور یافـت» (عشـقی، ۱۳۲۴: ۳۱) اما زمانی که عارف در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۳۶ الی ۱۳۳۸ قمـری در اسـتانبول بود، به سبب شرایط خاص او و خودکشی دوستانش در شرایط روحی بدی به سر می‌برد و بارها در بیمارستان بستری شد، چنان‌که حائری می‌گوید «بـا مهـاجرین بـه اسـتانبول رفته درآنجا به او بسیار بد گذشته» (حائری، ۱۳۶۴: ۴۷).

عارف قزوینی، درصدد تخریب جهان‌بینی پیشین خود بوده نه ایجاد جهان بینـی نـو. «عارف از نخبگانی است که سعی می‌کند جانب عناصر نو جهان‌بینـی را بگیـرد، ولـی بـه لحاظ تاریخی، نوگرایی او خلوص و یکپارچگی نـدارد و نـوعی حالـت بینـابینی را در آن می‌توان دید» (جعفری، ۱۳۸۶: ۱۴۵).

در نقد نهاد سنّت -که از عناصر جهان‌بینی اومانیستی اسـت- بـا اینکـه عـارف، علنـاً «پاره‌ای اعتقادات مذهبی را به تمسخر می‌گیرد» (عـارف، ۲۵۶و۸۸) امـا مـدایح امامـان، در آغاز دیوان او نشان می‌دهد، ذهن او در دوره‌ای از حیاتش باورهای دینـی داشـته اسـت، چنین اشعاری در دیوان عشقی علی‌الاطلاق وجود ندارد و در دیوان ایرج هم اگر مـدح و

منقبتی هست، به اقتضای شغل اوست که شاعر درباری است و برای اعیاد، وظیفـه دارد، اشعار مناسبتی بگوید.

فردیت، رکنی دیگر از ارکان جهان‌بینی نو است اما عارف، به نیروی فـرد، بـرای ادارهٔ امـور دنیـوی بـاور نـدارد و ذهـن او اسـیر باورهـای سـنتی- اشـعری اسـت؛ اشـعار جبرگرایانه‌اش، از ذهنی نشان دارد که عمیقاً جـذب جهـان‌بینـی نـو نشـده اسـت و یـا آگاهی‌هـای او دربـارهٔ جهـان‌بینـی جدیـد سطحیسـت. ایـن‌کـه عـارف در مرحلـه‌ای از زندگی‌اش علیه مذهب طغیان می‌کند و حتی عبا و عمامه را برکنده و به قول ایرج‌میرزا، کلاهی می‌شود (ایرج، ۱۳۵۰: ۱۴۰) و به گفتهٔ خودش، روز بیست و یکم رمضان، با وضـعی نامناسب به مسجد جامع قزوین وارد می‌شود و تکفیر می‌گـردد: «پـار در سـر منبـر داده حکم تکفیرم» (عارف قزوینی، ۱۳۵۶: ۸۸)، همگی نشان‌دهندهٔ روگردانی او از یک جهان‌بینی است؛ اما جایگزین محکمی برای آن ندارد. در شـعر عـارف، «غمنامـهٔ ارواح روشـنفکرانی نهفته است که عصرشان بـه دیـدگاه ایـدئولوژیک مجهـز نیسـت و پیشـاپیش مـردم بـه شناخت وارزش‌گذاری مجدد معیارها می‌پردازند. روزگار عارف روزگـار تردیـد دائمـی در ارزش‌های کهن، انتخاب دائم معیارها و سرنگونی دائم معیارها بود» (سپانلو، ۱۳۷۵: ۳۱).

عارف از اجزای اندیشهٔ نو، بیش از همه وطن‌پرستی و عقـل‌گرایـی و علـم‌آمـوزی را برگزیده است. به همین علت «مشت معارف» را ساخته است. «مشت محکم ایـران» دیگـر ترکیب او مظهر اعتقاد به وطن پرستی وحاکمیت ملی اوست.معارف در قاموس عـارف در معنای علوم تجربی به کار می‌رود.

تاریخچهٔ اهمیـت یـافتن علـم‌گرایـی و ریشـه‌هـای آن، عقـل‌گرایـی، پوزیتیویسـم و نسبی‌گرایی بعنوان عناصر جهان‌بینی نو چنین است که: «نیمهٔ قرن نوزدهم، عصر اعتقـاد به علم، با پیشرفت علوم طبیعی بوجود آمد. بنیاد سیاسـت و دیانـت کهـن کـه در قـرن هجدهم با حربهٔ انتقاد عقل مواجه گشتند، با ضربهٔ مهلک علوم طبیعـی سـخت برخـورد یافتند. بنیان فلسفه و منطق اهل مدرسـه بـا ترقـی حکمـت طبیعـی دگرگـون گشـت، اصحاب اصالت عقل و تجربه، حکمت اولی را سربسر باطـل شـمردند و قـوانین نیـوتن را حاکم بر عالم فرودین دانستند و غیر از قوانین طبیعـی و آنچـه عقـل و تجربـه بیـاموزد، هرچه بود و نبودبی ارزش انگاشتند» (آدمیت، ۱۳۴۹: ۱۷۲).

نخستین توجه به عقل گرایی در ایران بازمی‌گردد به آنجا که «آغازِ منشور مصلحت‌خانه در ربیع الثانی ۱۲۷۶ ه.ق. می‌گوید ایزد هر قومی را که می خواهد بنوازد، «عقل» که اولین موهبت است در آن قوم زیاد کند» (آدمیت، ۱۳۵۷: ۳).

سپس«آخوندزاده محفلی به نام «دیوان عقل» داشت. عقل شعار آن محفل بود و گرایش فکری آن محفل را نشان می‌داد» (همان، ۱۳۴۹: ۱۸).

در کتب و رسالات این دوره، بر مبارزه با اوهام و سحر و جادو و بخت و اقبال و تحکیم اعتقاد به فلسفهٔ عملی و اختیار آدمی تأکیدشده است؛ به طوری که «در داستان‌های میرزافتحعلی، نویسنده با بیانی غیرمستقیم سعی در نفی چنین اعتقاداتی دارد» (همان: ۵۰و ۴۳).

تأثیر عقاید دکارت و قوانین فیزیکی نیوتن در آرای سیاسی عصر روشنایی و مشرب علمی کنت و اصول طبیعی داروین خیره کننده است. آرای دکارت در کتاب «گفتار در روش به کار بردن عقل» او، به وسیلهٔ «کنت دو گبینو»، «امیل برونه» و «ملا لاله زار همدانی» تحت عنوان کتاب «دیاکرت» یا «حکمت ناصریه» در سال ۱۲۷۹ ه.ق به فارسی درآمد. آرای «نیوتن» که به وسیله «اعتضادالسلطنه» تحت عنوان «فلک السعاده» به فارسی ترجمه شد و کتاب «اصل انواع بنا بر انتخاب طبیعی» داروین تحت عنوان «جانور نامه» به وسیلهٔ «میرزا تقی خان انصاری کاشی» طبیب و معلم دارالفنون در سال ۱۲۷۸ه.ق. به فارسی برگردانده شد؛ موارد فوق در رواج عقل‌گرایی و به تبع آن علم‌دوستی مؤثر بودند.

در پی سیر تاریخی مذکور، توجه به معارف (علم‌گرایی) بعنوان رکنی از ارکان جهان‌بینی نو به تدریج رواج یافت و عارف بعنوان یکی از شاعران مشروطه در تشویق به علم و رواج آن مجاهدت بسیار کرد:

سعی جز در پی تکمیل معارف غلط است　　ملت جاهل محکوم به اضمحلال است
(همان: ۱۴۵)

ز پرتگاه سیه روز شام گمراهی　　ز نور صبح معارف بخواه استمداد
(همان: ۲۲۰)

شاید رسد به گوش معارف صدای من　　زانست عارف این همه بیداد می کنم
(همان: ۱۰۶)

در این ابیات، منظور از معارف، علوم تجربی و جدید در برابر علوم دینیست، مرکز آموزش علم دارالفنون و مرکز آموزش علوم دینی مدرسه است.

خراب کشور ایران ز دست مدرسه گشت　　شاید که به دارالفنون شود آباد

(آدمیت، ۱۳۴۹: ۲۲۱)

« ملکم، پایهٔ همهٔ اصلاحات را معارف می‌دانست» (همان: ۱۶۶).

عارف، سه قطعه شعر در باب معارف دارد: (عارف: ۲۲۰و۱۴۵و۱۰۹) علومی که اعتقاد افراطی به آن در قرن نوزدهم در پی نظریات داروین و نیوتن ضربات مهلکی بر پیکر علوم مدرسی و حکمت اولی وارد کرد و چنان‌که در تاریخ مشروطه مضبوط است، آثار دانشمندان مذکور، در دورهٔ ناصرالدین شاه به فارسی ترجمه شد و نیز «مخالفت برخی از روحانیون با تأسیس مدارس به سبک جدید و تدریس فیزیک و علوم طبیعی، در آنها از این‌جا ناشی می‌شود، چنان‌که مصایب «سیدحسن رشدیه» در تأسیس مدارس به شیوه جدید خواندنی است» (کسروی، ۱۳۴۰: ۲۹) این توجه به معارف با جهان‌بینی عارف که بر اساس آن کلاهی شد و از علوم مدرسی، جدا شد کاملا منطبق است.

مشت محکم ایران با بعد دیگری از شخصیت ذهنی و جهان‌بینی شاعر مرتبط است؛ عارف از طبقهٔ اکثریت است و به درستی به شاعر ملی معروف است:

گرنکردم خدمت این دانم خیانت هم نکردم　　شکر، ایزد را که عارف، نی وکیلم نی وزیرم

(عارف، ۱۳۵۶: ۸۳)

بخشی از تأثیرگذارترین اشعار عارف دربارهٔ وطن است و حتی بیشتر از دیگر شاعران مشروطه از واژه وطن و ملت استفاده کرده است:

شادم که چه خوش گشت نثار وطن من　　آن بود و نبود من و این جان و تن من

بیچاره و درمانده کسی نیست چو من لیک　　درمانده و بیچاره‌تر از من وطن من

(همان: ۲۲۷)

و نیزصفحات (۶۱، ۳۶۲، ۷۱، ۸۱، ۹۱، ۱۱) دیوان عارف قزوینی.

در جهان ذهن عارف قزوینی، به استناد دیوانش، ایران که نتیجهٔ وطن‌پرستیست اهمیت بسیار دارد؛ جهان بینئی که انعکاسش را در ساخت ترکیب مشت محکم ایران می‌بینیم.

مُشت درشت روزگار- مشت آهنین چرخ

محمدتقی بهار (۱۲۶۰-۱۳۳۰ ه.ش) درمنظومهٔ شاعران معاصر، قصیده‌پردازی سنت‌گراشناخته می‌شود که قصاید استواری به سبک شاعران خراسان سروده است؛ بهار، سلسلهٔ قاجار، شامل مظفرالدین شاه، محمدعلی شاه، احمدشاه ودورهٔ پهلوی شامل رضا شاه و حتی محمدرضارادرک کرده است. درطول این دورهٔ تاریخی ازنظرفکری دستخوش تغییروتحولاتی شده واین تغییرات دراشعاراوهم نمود داشته است. ملک‌الشعرای بهار، شخصیت بزرگ ادبی - سیاسی دورهٔ مشروطه، دو ترکیب «مشت آهنین چرخ» و «مشت درشت روزگار» را ساخته است.

دامغان که چون بابل داشت صد دژ روئین　　مشت آهنین چرخ درفکندش از بنیان

(بهار، ۱۳۸۲: ۱۹۱)

تو مشت درشت روزگاری　　از گردش قرن‌ها پس‌افکند

(همان: ۲۸۷)

«ملک‌الشعرا بهار» متعلق به یکی از قشرهای طبقهٔ اجتماعی «خواص»یعنی قشر وظیفه‌خور دربار است؛او مانند پدرش، ملک‌الشعرای آستان قدس بوده و از آن منبع، مقرری ثابت ماهیانه دریافت می‌کرده است. در عصر مشروطه، اقشار پایین طبقهٔ خواص، با طبقهٔ اکثریت مقابل، متحد شدند و در برابر حاکمان مبارزه‌ای را به تقلید از مبارزات آزادی‌خواهانهٔ دیگر کشورها شکل دادند. این طبقه، در سیر طبقاتی در مرحلهٔ بالندگی قرار داشت و دارای شور و شوق و امید و مبارزه بود. در برابر آن طبقهٔ خواص اقلیت، در مرحلهٔ انحطاط قرار داشت و دوره‌ای بحرانی را سپری می‌کرد. در این مرحله هرگونه انتقاد از طبقهٔ منحط و در سراشیبی سقوط، برای آن طبقه خطرناک است و باعث سرعت یافتن فروپاشی آن می‌شود.

بهار از اقشار طبقهٔ خواص است که در مبارزه برای آزادی طبقهٔ عوام را همراهی می‌کند.

فردیت تا حدود زیادی در اشعار بهار حضور دارد و ذکر نام‌های خاص معاصرین بخشی از این آشنایی را آینگی می‌کند:

چند سطر از لافونتن و مولیر　　چند شعری از روسو و ولتر

گه از مونتسکیو سخن راندی　　گه از دارویـن مقالتی خواندی

(همان، ۷۰۰)

یا در رثای ایرج می‌گوید:

داشتند آرزوی صحبت تو مولیر، کرنی، راسین و روسو
(بهار، ۱۳۸۲: ۸۶۹)

دربارهٔ تقابل جهان‌بینی اومانیسم و جهان‌بینی دینی- اشعری پیشتر به تفصیل توضیح داده شد، جهان‌بینی غالب بهار، سنتی- مذهبیست و نه اومانیسم. او فردی متدین است که همزمان داعیه‌دار آزادی و دین‌داری است. سابقهٔ خانوادگی او و داشتن عنوان ملک‌الشعرایی آستان قدس گواه این مدعاست. اشعار موافق جهان بینی او در دیوانش بسیار است؛ ازجمله:

کنون کزصد نود یزدان ستایند بدین یزدان ستایی دیورایند
معاذا...کزین یزدان ستایی برون آیند و این بیم خدایی
بشرباقیددین دزدندوکافر چو قید دین زنند الله اکبر!
(همان: ۸۴۴)

در جایی دیگر درتأیید جهان‌بینی دینی خود می‌گوید:

دین رامکن آلوده تعصب کاسلام از آلایش است عاری
بی دین فسرد مردم زمانه بی دینی را نیست استواری
(همان: ۴۲۰)

از خدا و ز شاه و ز میهن دمی غافل مباش زآن‌که‌بی این هرسه مردم از بهایم کمتراست
(همان: ۵۴۹)

به خالق رو کنم اکنون که امید از این مخلوق بی ایمان بر گرفتم
(همان: ۵۷۸)

چون که بود قرآن، ایمان بود این رود البته اگر آن رود
جهد نمایید در اجرای آن توسعه بخشید به فتوای آن
فتوی قرآن چو شودآشکار خصم شودروسیه و شرمسار
مایه آزادی دوران ما جمله نهفته است به قرآن ما
(همان: ۷۹۵)

زنـــده شـــود دیـــن قـــویم نبـــی　　خـــــتم شـــــود دوره لامـــــذهبی
(همان: ۸۰۳۴)

راســـتی از هرچـــه بـــود بهتـــر اســـت　　راســـتی از خصـــلت پیغمبـــر اســـت
(بهار، ۱۳۸۲: ۸۰۷)

زودتـــر از همـــه رفتـــی ســـر درس　　از خـــــدا در دل او بـــــودی تـــــرس
(همان: ۸۶۸)

چـو نیکـو بنگـری در ملـک هسـتی　　بـــه غیـــر از جلـــوه یـــزدان نبینـــی
(همان: ۱۱۰۲)

مرا ولیّ است ولـیّ خـدا وحجـه عصـر　　مراســـت قـــیم وقیـــوم رب لـــم یزلـــی
(همان: ۱۱۰۸)

چنانکه در شواهد فوق می‌بینیم، بهار، ذهنی بـا ژرف‌سـاخت دینـی دارد. از دیـوانش «صدای شاعری مذهبی و مدافع مذهب تشیع که مدح و منقبت خانـدان پیـامبر (ص) و توصیف مناسک و آیین‌های مذهبی را تحت تأثیر اعتقادات دینی خود، دنبـال مـی‌کنـد» (پارسا نسب، ۱۳۸۷: ۲۱۶) شنیده می‌شود.

در جای دیگر می‌گوید: «هنوز دارای ملکات راسخهٔ ملی نیستیم واگر ملکـاتی از تعـالیم دینیه داشته‌ایم، سیل تمدن غرب و تجدد، ما را به سوی تجدد کشانیده و در نتیجـه آنچـه داشته‌ایم، رها کرده و هنوز چیز قابل ذکر و تازه‌ای به دست نیاورده‌ایم» (گلبن، ۱۳۸۲: ۱۹).

این که بهار می‌خواهد هم جهان‌بینی سنتی خـود را حفـظ کنـد و هـم جهـان‌بینـی مبنای دنیای نو را بپذیرد منجربه تناقض در اشعارش می‌شود؛ تقارن زندگی بهار با یـک بزنگاه مهم تاریخی موجد تناقض مضاعف در آراء و اشعار اوست؛ چنان‌که خود در افتتـاح نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران به سال ۱۳۲۵ می‌گفت: «مـا، در سـر دو راهـی تـاریخ خود قرار داریم: راهی به سوی کهنگی و توقف و راهی به سوی تازگی و حرکـت» (گلـبن، ۱۳۸۲: ۲۰). طبیعتاً جمع بین این دو تناقض می‌آفریند.

آزادی اراده و اختیار که ناشی از اصالت عقل است، از دیگر ارکان جهان‌بینی نواسـت. «در گذشته آنگاه که می‌خواستند، نقش انسان را معلوم کنند؛ بیشتر بـه دو عامـل توجـه

داشته‌اند: ۱- تسلیم انسان در برابر سرنوشت که نتیجه مستقیم تسلط جهان‌بینی اشعری بر منظومه عقیدتی فکری ایرانیان بود.۲- تأکید بر نقش قهرمانان و ظهور منجی» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۷۷).

بخت و روزگار و چرخ و اقبال که همگی، القاءکنندهٔ جبر و نیروهای خارج از اختیار بشری است، با جهان‌بینی اومانیستی تضاد ذاتی دارد: «در نظر کانت، آنچه پلیدتر از موانع ساختهٔ انسان است فکر کابوسی جبرآیینی (determinism) و بردگی انسان به دست طبیعت است. منظور او از جبرآیینی اعتقاد به قدرت تعیین‌کنندهٔ عوامل بیرونی است» (آیزایا برلین، ۱۳۸۵: ۱۲۶). «کانت، جبر را رد می‌کند و بر ارادهٔ آدمی تأکید می‌کند، کانت برخورداری از این ارادهٔ آزاد را خودسالاری (austonomy) می‌خواند و حرکت تحت تأثیر نیروهای خارجی را دگرسالاری (heteronimy)» (همان: ۱۲۹). با این توضیح، بسآمد بالای اعتقاد به جبر و روزگار در دیوان بهار را از مظاهر غلبهٔ کهنگی جهان‌بینی او می‌توان قلمداد کرد، جهان‌بینیی که در ساختن ترکیب مشت روزگار هم نمود دارد.

چنانکه گفته شد آمیختگی دو جهان‌بینی و گرایش بهار به جهان‌بینی نو و همزمان داشتن اعتقادات مذهبی و سنتی منجر به تناقض در ذهن و در نتیجه شعر بهار شده است: از سویی شاهان را شبان و ملت را رمه فرض می‌کند و از سوی دیگر داعیه‌دار آزادی‌خواهی و حاکمیّت ملی است. از سویی آزادی را می‌ستاید و از سویی گرفتار قید و بندهای سنت، حتی در ساختار اشعارش است. از سویی ندای برابری سر می‌دهد و از سویی عوام را به نادانی نکوهش می‌کند. او با جهان‌بینی سنتی که با مسائل انسان جدید تعارض ذاتی دارد با تقلیل آزادی، برابری و حاکمیت ملی به تطبیق این موارد با شرع می‌کوشد و سعی دارد، انتصاب و انتخاب شاه را آسمانی بداند و قوانین جزمی و غیر قابل تغییر را برای ادارهٔ جامعه کافی بشمارد. همین تناقض، در حوزه عمل، در شعرش هم راه یافته است و به این دلیل است که ادّعا می‌کند، در صف آزادی خواهان قرار دارد، ولی در ساختار شعرش انعکاس این فکر را نمی بینیم. داعیه دار آزادی‌خواهی است، اما مدح شاهان حتی رضاخان بخشی از صمیمی‌ترین و مؤثرترین قصاید او را به خود اختصاص داده است. قصیدهٔ «دیروز و امروز» او که در مدح رضاشاه است، از غراترین قصاید اوست، از دل برآمده و نمی‌تواند از سر بی‌اعتقادی سروده شده باشد. استاد شفیعی‌کدکنی در

ادوار شعر فارسی می‌گوید «دو صدا ازشعر بهار به گوش می‌رسد: یکی آزادی ودیگری وطن پرستی...» (شفیعی، ۱۳۸۰: ۱۶) اما آزادی بر ساختار اشعار او تأثیر چندانی ننهاده و در حد شعار باقی مانده است. درکاربرد آزادی با بسامد بالا، حق با استاد شفیعی است اما در ساختار، او مقید و در بند سنت و کلیشه است و این هم از موارد تناقض دیوان اوست؛ تناقض محتوا با ساختار. او صراحتا آزادی را می‌ستاید اما در عمل تجدد و آزادی در ساختار شعرش موثر نیست. این تضاد می‌تواند ناشی از گرایش بهار به جهان بینی نو در برابر اعتقاد عمیق به جهان‌بینی سنتی باشد؛ به طوری‌که در ذهن و ضمیر او جایی برای پذیرش جهان بینی نو وجود ندارد.

جهان‌بینی بهار نزدیک به «میرزا یوسف‌خان مستشار الدوله» صاحب رسالهٔ «یک کلمه» است، روشنفکری مذهبی که عمیقاً به شرع معتقد بود و می‌خواست بین اصول مشروطه و شریعت از روی اعتقاد و نه به جهت ریا، هماهنگی ایجاد کند و اصول مشروطه و مبانی شرع را یکسان و منطبق نشان دهد. تناقض در اندیشه‌ها از شاخصه‌های این گروه است.

به این دلیل نه مانند عارف از «مشت محکم ایران» می‌گوید و نه مانند ایرج از «مشت زر»، بلکه به مانند قدما «مشت درشت روزگار» و «مشت آهنین چرخ» را می‌سازد که نشانگر اعتقاد او به جبراست. در گرایش به سنت، پایگاه طبقاتی او که از خواص است، بی‌تأثیر نیست؛ او هوشمند است و مقتضیات جدید زمان را درک می‌کند، اما مایل یا قادر به شکستن ساختار ذهنی مستحکم پیشین خود نیست واز این رو تناقض به آثارش راه یافته است.

اگر بهار، عمیقاً به جهان‌بینی نو و قدرت فردیت و آزادی اراده و اختیار اعتقاد داشت، هرگز ترکیب مشت درشت روزگار را نمی‌ساخت. عقل‌گرایی و آزادی اراده در جهان بینی او چندان تأثیر ژرفی ننهاده و در حقیقت او جهان بینی سنتی- جبری (اشعری) دارد و به جای آزادی اراده و نیروی فرد و عقل از جبر و تقدیر سخن می‌گوید.

نتیجه‌گیری

با تأمل در فضای شعری صد سال اخیر درمی‌یابیم که شعر ایران، شعری اجتماعی است که هیچ‌گاه نسبت به رخدادهای جامعه بی‌تفاوت نبوده و نسبت به آن واکنش و

حساسیت نشان داده است. شعر اجتماعی در بطن خود بیداری، تعهد و اعتراض را می‌پروراند. در این پژوهش، ترکیبات ساخته با مشت، به عنوان واحد ساختار، در جهت نشان دادن تأثیر جهان‌بینی شاعران انتخاب شده است. بدیهی است این تأثیر بسیار وسیع‌تر است و تنها برای محدود کردن پژوهش به این ترکیبات اکتفا شده است. در این ترکیبات، «مشت چکش مانند» ترکیبی است که بیانگر جهان‌بینی فرخی یزدیست. او برخلاف بهار که از ترکیب «مشت درشت روزگار» و « مشت آهنین چرخ» استفاده می‌کند که نشان از جهان‌بینی دینی- جبری اوست و نیز برخلاف ایرج‌میرزا که «مشت زر» را به کار می‌برد و نمایانگر جهان‌بینی مبتنی بر اعتقاد به قدرت اقتصادی و ثروت است، از «مشت چکش مانند» استفاده می‌کند که بیانگر اندیشه‌های سوسیالیستی است. مقایسهٔ دو ترکیب «مشت جماعت» از عشقی و «مشت زر» از ایرج‌میرزا، قسمتی از جهان‌بینی دو شاعر را آیینگی می‌کند. عارف ترکیبات «مشت معارف» و «مشت محکم ایران» را ساخته است؛ ترکیبات اخیر هم نمایشی از جهان‌بینی شاعران سازندهٔ آن است، توجه «فرخی یزدی» به عنوان نمایندهٔ ادبیات کارگری، به نمادهای طبقهٔ کارگر او را به ساختن ترکیب «مشت چکش‌مانند» رهنمون شده است.

طبقهٔ اجتماعی فرخی یزدی و «عارف، عشقی، لاهوتی و نسیم شمال» یکیست. این شاعران، شاعرانی از طبقهٔ متوسط شهرنشین وغیرخواص بوده اند، آنها روشنفکر بودند؛ یعنی خود به هوشیاری اجتماعی رسیده و درصدد بودند، مردم را نیز بیدار کنند. با اینکه همگی به یک طبقهٔ اجتماعی تعلق دارند اما جهان‌بینی آنان دقیقا یکسان نیستو در جهان‌بینی و آرمان و اندیشه با یکدیگربه دلایل مختلف تفاوت‌هایی دارند، از جمله تعلق به قشرهای متفاوت در درون یک طبقهٔ واحد، میزان تأثیرپذیری از طبقات فروشونده ویا فرارونده دیگر و تفاوت در امکانات گوناگون از جمله حضور و عدم حضور در سایر کشورها یا تسلط و عدم تسلط بر زبان‌های خارجی.

ایرج‌میرزا، «فاقد آرمان» و طالب حفظ اوضاع موجود، آرمان بهار «بازگشت شکوه باستانی ایران» هرچند در سایهٔ ظل‌اللّهی مقتدر و مستبد، آرمان فرخی‌یزدی «تحقق عدالت اجتماعی و برابری طبقات کارگر و دهقان» است و آرمان عارف حاکمیت ملی و ترقی از رهگذر علم است.

منابع

آدمیت، فریدون (۱۳۵۷) اندیشه های میرزا آقاخان کرمانی، تهران، پیام.
---------- (۱۳۴۹) اندیشه های میرزا فتحعلی آخوند زاده، تهران، شرکت سهامی خوارزمی.
---------- (۱۳۴۰) فکر آزادی و مقدمهٔ نهضت مشروطیت، تهران، سخن.
---------- (۲۵۳۵) ایدئولوژی نهضت مشروطیت ایران، تهران، پیام.
آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۲) مشروطهٔ ایرانی، چاپ نهم، تهران، اختران.
---------- (۱۳۸۲) یا مرگ یا تجدد، چاپ دوم، تهران، اختران.
آریان پور، امیر حسین (۱۳۵۴) جامعه شناسی هنر، تهران، دانشگاه تهران، انجمن کتاب دانشجویان.
آرین پور، یحیی (۱۳۷۲) از صبا تا نیما، تهران، زوار.
اسدی، فهیمه (۱۳۸۹) تأثیر تحولات سیاسی دورهٔ مشروطه بر ساختار شعر شاعران ایـن دوره، پایـان نامه دکتری تهران، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران.
اسکولز، رابرت (۱۳۸۳) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، فرزانه طاهری، چ دوم، تهران، آگاه.
ایرج میرزا، (۱۳۵۲) دیوان اشعار، محمد جعفر محجوب، اندیشه، تهران.
بهار، محمد تقی (۱۳۸۲) دیوان اشعار، براساس نسخهٔ چاپ ۱۳۴۴، تهران، آزاد مهر.
حائری، سید هادی (۱۳۶۴) عارف قزوینی شاعر ملی، تهران، جاویدان.
---------- (۱۳۷۲) آثار منتشر نشدهٔ عارف قزوینی، تهران، جاویدان.
---------- (۱۳۷۳) سدهٔ میلاد میرزادهٔ عشقی، تهران، مرکز.
دهباشی، علی (۱۳۸۷) شرح آثار و احوال ایرج میرزا، تهران، اختران.
سید ابوالقاسم، فرح (۱۳۷۴) میرزادهٔ عشقی (برگزیدهٔ شاعران معاصر)، تهران، روایت.
شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۰) ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، سخن.
عارف قزوینی (۱۳۵۶) کلیات دیوان عارف، سیف آزاد، تهران، امیر کبیر.
فرخی یزدی (۱۳۸۰) مجموعه اشعار فرخی یزدی، مهدی اخوت، م.ع. سپانلو، تهران، نگاه.
گلدمن، لوسین (۱۳۵۷) فلسفه و علوم انسانی، ترجمه حسین اسدپور پیرانفر، تهران، جاویدان.
---------- (۱۳۶۹) نقد تکوینی، [غیاثی]، تهران، بزرگمهر.
مشیر سلیمی، علی اکبر (۱۳۲۴) کلیات مصور عشقی، تهران، چاپخانهٔ بانک ملی ایران.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و هفتم، زمستان ۱۴۰۱: ۸۴-۶۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل غزل «چهرهٔ آفتاب پنهان است» از حسین منزوی بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی شعر «مایکل ریفاتر»

فهیمه شفیعی*
هنگامه آشوری**

چکیده

پژوهش حاضر به تحلیل غزل «چهرهٔ آفتاب پنهان است» حسین منزوی بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی شعر «مایکل ریفاتر» پرداخته است. هدف از این پژوهش، کشف دلالت‌ها و لایه‌های پنهان این غزل در سطح خوانش پس‌کنشانه با هدف پاسخگویی به این پرسش است: در غزل «چهرهٔ آفتاب پنهان است»، چه عواملی خاستگاه شعر را به وجود می‌آورند؟ با توجه به بافت غزل به نظر می‌رسد این امر به واسطهٔ عناصر دلالتمند در شعر محقق می‌گردد. روش پژوهش حاضر، توصیفی- تحلیلی و مبتنی بر اسناد کتابخانه‌ای است. در این پژوهش، پس از انتخاب غزل «چهرهٔ آفتاب پنهان است» مطابق با رویکرد ریفاتر، شعر مذکور در سطح قرائت اکتشافی و قرائت پس‌کنشانه بررسی شد و با تمرکز بر قرائت پس‌کنشانه، غزل منتخب با هدف کشف خاستگاه شعر، باتوجه به دو نظام معناساز «فرایند انباشت» و «منظومه توصیفی» تحلیل شد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که در «فرایند انباشت»، تعابیر شاعرانه در محور عمودی و رابطهٔ استعاری حول محور مفهوم «عدم ارتباط» می‌چرخند، و در «منظومه توصیفی» دو هستهٔ معنایی «بی‌اعتمادی» و «وضعیت نابسامان اجتماعی- سیاسی» القاکنندهٔ خاستگاه شعری غزل هستند.

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
f.shafiee@iau-tnb.ac.ir
**استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
h- ashouri@iau-tnb.ac.ir

«بی‌اعتمادی» و «وضعیت نابسامان اجتماعی- سیاسی» در این غزل با تصاویر و ترکیبات «پنهان شدن آفتاب»، «رویش در گلدان حقیر»، «باغ در دست باد و طوفان بودن»، «هدف تیر بهتان قرار گرفتن عشق» و «پر خونین جا مانده از پرنده» تجلی یافته است. در نهایت این فرایندهای توصیفی بر خاستگاه اصلی این غزل یعنی ناامیدی دلالت می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی شعر، خوانش پس‌کنشانه، حسین منزوی، غزل چهرهٔ آفتاب پنهان است، فرایند انباشت، مایکل ریفاتر.

بیان مسئله

نشانه‌شناسی، به عنوان یکی از حوزه‌های اساسی در نقد ادبی توجه گسترده‌ای به متن دارد. این دانش چندرشته‌ای به بررسی مقوله‌های ارتباط و معنا در نظام‌های مختلف نشانه‌ای می‌پردازد و به صورت نظام‌مند عوامل دخیل در تولید و تفسیر نشانه‌ها را مطالعه می‌کند. نشانه‌شناسی ساختارگرا به عنوان یکی از رویکردهای نشانه‌شناسی با کشف روابط اجزا و نشانه‌های متن، به دنبال دستیابی به مفهوم متن است. «مایکل ریفاتر»[1] از جمله نظریه پردازان ساختارگراست که دیدگاه‌های او با نشانه‌شناسی شعر شناخته می‌شود. این نظریه پرداز ادبی در دهه ۱۹۶۰ با ترکیب ساختارگرایی و فرمالیسم روشی را جهت نشانه‌شناسی شعر ارائه کرد. حسین منزوی یکی از شاعران برجستهٔ غزلسرای معاصر است که آگاهانه در غزل‌های خویش واژه‌ها و ترکیبات مختلف را ساختارمند برای انتقال پیام بنیادی شعر به کار می‌گیرد. غزل «چهرهٔ آفتاب پنهان است» یکی از غزلیات شاخص حسین منزوی است که در آن شاعر دو هستهٔ معنایی بی‌اعتمادی و وضعیت نا به سامان اجتماعی را با استفاده از واژه‌ها و ترکیبات و شگردهای مختلف به خواننده عرضه می‌کند. به همین سبب در پژوهش حاضر با به کارگیری نظریهٔ نشانه‌شناسی شعر «مایکل ریفاتر» و با روش توصیفی- تحلیلی به کشف دلالت‌ها و لایه‌های پنهان این غزل در سطح خوانش پس‌کنشانه می‌پردازیم. مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر تحلیل و بررسی غزل «چهرهٔ آفتاب پنهان است» حسین منزوی بر اساس رویکرد مایکل ریفاتر با هدف پاسخگویی به سؤالات زیر است:

۱. در غزل «چهرهٔ آفتاب پنهان است»، چه عواملی خاستگاه شعر را به وجود می‌آورند؟

۲. فرایندهای معناساز «انباشت» و «منظومه‌های توصیفی» در غزل «چهرهٔ آفتاب پنهان است» حسین منزوی چه کارکردی دارند؟

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های صورت‌گرفته دربارهٔ اشعار حسین منزوی، حوزه‌های متعددی را در

1. Michael Riffaterre

برمی‌گیرد، اما تاکنون پژوهشی با رویکرد نشانه‌شناسی شعر و کشف دلالت‌های پنهان دربارهٔ اشعار منزوی انجام نشده است. لیلا حسینی، فاطمه مدرسی و بهمن نزهت (۱۳۹۷) در مقالهٔ «قرائتی لکانی از غزل «ماه و پلنگ» حسین منزوی» مطابق دیدگاه لکان «ابژه عشق» را در این غزل در دو حوزه «ساحت خیالی» و «ساحت نمادین» تبیین کرده‌اند. فاطمه معین‌الدینی و سمیه سلیمانی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «هنجارگریزی در شعر حسین منزوی» با استفاده از اصل هنجارگریزی، وجه تمایز زبان شعر حسین منزوی از زبان معیار را مشخص می‌کنند؛ طبق یافته‌های آنان هنجارگریزی‌های آوایی، نحوی، گویشی، زبانی، سبکی، نوشتاری و واژگانی گونه‌های مختلف هنجارگریزی در غزل‌های منزوی را تشکیل می‌دهند. حسین خسروی، سهراب برگ بیدوندی و امیر حسینی همتی (۱۳۹۷) در مقاله «سبک شخصی غزلیات حسین منزوی» ویژگی‌های سبکی غزل منزوی را در سه سطح زبانی (آوایی، نحوی، واژگانی) ادبی (تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و بدیع) و فکری (مضامین و محتوای اشعار) بررسی کرده‌اند. فرهاد طهماسبی و مهوش خواجوی (۱۳۹۳) در مقاله «بررسی نشانه‌شناختی شعر «مسافر» سپهری بر مبنای نشانه‌شناسی ساختارگرا، الگوی ریفاتر و یاکوبسن» پس از معرفی رویکردهای یاکوبسن و ریفاتر به تحلیل شعر «مسافر» پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که الگوی ریفاتر برای تحلیل این شعر کارآمدتر و گسترش‌پذیرتر است. بهزاد برکت و طیبه افتخاری (۱۳۸۹) در «نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر «ای مرز پرگهر» فروغ فرخزاد شعر «ای مرز پرگهر» فروغ را بر مبنای رویکرد ریفاتر تحلیل کرده‌اند. سمیه کشاورز و مهوش قویمی (۱۳۹۶) حسین پاینده (۱۳۹۷) در جلد دوم کتاب نظریه و نقد ادبی، درسنامه‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی شعر» دارد که به شیوه‌ای مفصّل به تبیین رویکرد نشانه‌شناسی شعر مایکل ریفاتر با تحلیل چند نمونه شعر پرداخته است. با توجه به عدم وجود آثار مشابه، تحلیل نشانه شناسی غزل «چهرهٔ آفتاب پنهان است» از منظر رویکرد نشانه‌شناسی شعر «مایکل ریفاتر» الگوی کاربردی فراهم می‌کند تا سایر غزل‌های منزوی و دیگر شاعران بر اساس روش آن مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

مبانی نظری

نشانه‌شناسی، مطالعهٔ نظام‌مند همهٔ عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرایند دلالت شرکت دارند. این دانش، حوزه‌ای چندرشته‌ای است که به بررسی مقوله‌های ارتباط و معنا، آنگونه که در نظام‌های مختلف نشانه‌ای وجود دارند، می‌پردازد (مکاریک[1]، ۱۳۹۸: ۳۲۶). موضوع بررسی نشانه‌شناسی، هر چیزی است که بتوان آن را همچون نظامی نشانه‌ای مطالعه کرد: نظامی که بر اساس قراردادها و رمزگان‌های فرهنگی یا فرایندهای دلالتی، سازمان یافته است (همان: ۳۲۶) حوزهٔ نشانه‌شناسی عمدتاً از دو منبع سرچشمه گرفته است: آراء زبانشناس سوئیسی فردینان دوسوسور[2] و منطق‌دان آمریکایی چارلز سندرس پیرس[3]. در سال‌های آغازین سدهٔ بیستم، این دو متفکر به طور جداگانه، به تدوین نظریه‌ای در باب نشانه‌ها پرداختند که سال‌ها بعد، شالوده‌ای برای پژوهشگران مختلف شد.

از نظر سوسور، نشانه از پیوند دال و مدلول به وجود می‌آید و رابطهٔ آنها به اصطلاح، دلالت نام دارد. دال بدون مدلول هیچ اعتباری ندارد و مدلول نیز بدون دال، قابل شناخت نیست. سوسور در این نظام زبانی، به دو محور فرضی به نام محور متداعی و محور همنشینی توجه می‌کند. این دو محور، رابطهٔ میان واحدهای یک نظام نشانه‌ای را معلوم می‌کنند. از نظر سوسور، محور متداعی، محوری فرضی و عمودی است که واحدی را به جای واحد دیگر تداعی می‌کند، و محور همنشینی، محوری فرضی و افقی است که واحدهای انتخاب‌شده را کنار هم قرار می‌دهد تا واحد بزرگتری را بسازند (صفوی، ۱۳۹۷: ۳۵). در همان زمان که سوسور الگوی نشانه‌شناسی خود را تدوین می‌کرد، چارلز سندرز پیرس نیز در سویی دیگر، بدون اطلاع از فعالیت‌های سوسور، مشغول تدوین رویکرد خود به عنوان نشانه‌شناسی بود.

برخلاف الگوی نشانه‌ای سوسور که دارای قالب دوگانهٔ «دال و مدلول» است، پیرس الگویی سه‌وجهی معرفی کرد: بازنمون، تفسیر، و موضوع. از نظر پیرس، بازنمون؛ صورتی است که نشانه به خود می‌گیرد، تفسیر؛ معنایی است که از نشانه حاصل می‌شود، و

1. Irena Rima Makaryk
2. Ferdinand de Saussure
3. Charles Sanders Peirce

موضوع؛ چیزی است که نشانه به آن ارجاع می‌دهد. پیرس، تعامل بین بازنمون، موضوع، و تفسیر را نشانگی نامید. بر اساس این الگو، چراغ راهنمایی که سر چهارراه قرار دارد بازنمون است، توقف خودروها، ابژه یا موضوع آن است، و این فکر که چراغ قرمز به معنی آن است که خودروها باید متوقف شوند، تفسیر آن است (سجودی، ۱۳۹۵: ۲۱).

از جمله رویکردهایی که ریشه در آراء سوسور دارد ساختارگرایی است. این رویکرد در دهۀ ۱۹۶۰ شکوفا شد و هدف آن کاربردی کردن نظریات سوسور بود. «تحلیل ساختگرایانه بر آن است تا مجموعه قوانین شالوده‌ای ناظر بر ترکیب نشانه‌ها و رسیدن به یک معنا را استخراج کند. چنین تحلیلی تا حدود زیادی به آنچه نشانه‌ها واقعاً می‌گویند کاری ندارد، و به جای آن بر رابط درونی آن با یکدیگر تأکید می‌ورزد» (ایگلتون[1]، ۱۳۸۰: ۱۳۴). بر همین اساس می‌توان گفت آنچه در این رویکرد حائز اهمیت است روابط درون ساختار است. رویکرد ساختارگرایی، به عنوان شیوه‌ای متن‌محور در حوزه‌های متعدد نقد ادبی رواج پیدا کرد و پژوهشگران این عرصه، شیوۀ جدیدی در مواجهه با متن اتخاذ کردند. «ساختگرایان در نقد ادبی به جای پرداختن به شرح حال و عقاید نویسنده، با بررسی موشکافانه متن، جهت استخراج معنا، به کشف و تبیین نظام حاکم بر یک اثر ادبی و ارتباط آن نظام حاکم بر آن نوع ادبی پرداختند» (مقدادی، ۱۳۹۷: ۲۶۰). به عبارت دیگر «نشانه‌شناسی ساختارگرا در پی کشف نشانه‌های درون متن است و ساختارگرایان، معنا را در روابط میان اجزای متن می‌جویند، آنها با خوانش خلاق در پی یافتن نشانه‌ها هستند تا به مفهوم متن دست یابند» (طهماسبی و خواجوی، ۱۳۹۳: ۲۱۵).

ریفاتر در زمرۀ نظریه‌پردازانی است که در دهه۱۹۶۰ ساختارگرایی و فرمالیسم را در حوزۀ مطالعات ادبی معرفی کرد و دیدگاه‌های او با عنوان نشانه‌شناسی شعر رواج پیدا کرد. رویکرد ریفاتر از دو جهت حائز اهمیت است؛ نخست آنکه همچون ساختارگرایان بین دلالت و معنا تمایز قائل است، و دیگر آنکه دیدگاه او از منظر کاربردشناسی زبان، معطوف به دیدگاه‌های فرمالیست‌ها بود. او همچون فرمالیست‌های روس، بین متون ادبی و غیرادبی تمایز قائل شد و معتقد بود آنچه این دو سنخ نوشتار را از یکدیگر منفک

1. Terry Eagleton

می‌کند، نحوهٔ استفادهٔ آنها از زبان است. «کارکرد زبان شاعرانه، تفاوت‌های زبان شعر با زبان روزمره و ویژگی‌هایی که کیفیتی ادبی به شعر می‌بخشند، از جمله موضوعاتی هستند که در کانون توجه بسیاری از نظریه‌های ادبی قرار دارند» (پاینده، ۱۳۹۷، ج۲: ۱۴-۱۵). یاکوبسن[1]، یکی از فرمالیست‌های مشهور، معتقد بود که گوینده پیامی را به مخاطب می‌فرستد. پیام زمانی مؤثر خواهد بود که معنایی داشته باشد و باید از سوی گوینده رمزگذاری، و از سوی مخاطب رمزگردانی شود و پیام از طریق مجرای فیزیکی انتقال یابد؛ بنابراین یاکوبسن شش جزء تشکیل‌دهندهٔ فرایند ارتباط یعنی گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی رمز، پیام و موضوع را که حاصل معنی است، تعیین‌کنندهٔ نقش‌های ششگانهٔ زبان می‌داند (صفوی، ۱۳۹۴: ۳۴-۳۵). دیدگاه ریفاتر نسبت به یاکوبسن تفاوت‌هایی داشت، او برخلاف یاکوبسن در بحث کاربرد زبان، بر جایگاه و موقعیت مخاطب تأکید داشت. از این منظر فهم معنای شعر، مستلزم تلاش خواننده برای رمزگشایی از شبکه‌ای درهم‌تنیده از نشانه‌هایی است که جایگزین مصداق‌ها و مدلول‌های مورد نظر شاعر شده‌اند. سه فرایند زبانی باعث این جایگزینی در شعر می‌شوند: جابجایی؛ دگردیسی؛ آفرینش معنا. جابجایی: عبارت است از تغییر معنای یک نشانه از یک معنا به معنای دیگر. در این حالت، یک واژه مظهر یا جایگزین واژه‌ای دیگر می‌شود. دگردیسی معنا: ایجاد کننده‌ی ابهام و تضاد در شعر هستند. آفرینش: در این فرایند، شاعر با استفاده از تمهیداتی مانند قافیه و سجع متوازن و صناعاتی از این دست، اقلام زبانی را تبدیل به نشانه‌هایی می‌کند که خارج از شعر واجد معنا نیستند (پاینده، ۱۳۹۷، ج۲: ۱۸).

از سویی دیگر، ریفاتر به تمایز بین واقعیت و محاکات می‌پردازد. «هستهٔ رویکرد نشانه‌شناسی ریفاتر این باور اوست که، متون ادبی ارجاعی (محاکاتی) نیستند. بحث او این است که، برعکس، آثار ادبی معنای خود را به واسطهٔ ساختارهای نشانه‌شناختی کسب می‌کنند که کلمات، عبارات، جملات، ایماژهای کلیدی، مضامین و تمهیدات سخن‌سرایانهٔ مجزای آنها را به هم پیوند می‌دهد» (آلن[2]، ۱۳۸۵: ۱۶۶). زبان شعر به منظور

1. Roman Jakobson
2. Graham Allen

ایجاد نظامی دلالت‌گر به کار می‌رود، نه برای بازنمایی واقعیت. اصل «واقعیت‌مندی»، در هنر و ادبیات ایجاب می‌کند که نویسنده بکوشد تا جهان مألوف را تا حد ممکن همان‌گونه که هست بازآفرینی کند. اما زبان شعر، این تلاش برای همخوانی یک‌به‌یک نشانه‌های زبانی و واقعیت بازنمایی شده را ذاتاً نقض می‌کند. در واقع، شعر به جای تقلید از واقعیت، واقعیتی بدیل را از راه نظام نشانگی خود بر می‌سازد. هر سه فرایند «جابجای»، «دگردیسی»، و «آفرینش معنا»، که سازوکارهای ایجاد دلالت در شعر هستند، محاکات را ناممکن می‌کنند. ریفاتر اجتناب از محاکات را در شعر «نشانه‌پردازی» می‌نامد (همان: ۸-۱۹).

یکی از مقولات حائز اهمیت در رویکرد ریفاتر، تمایزی است که او بین توانش زبانی و توانش ادبی مخاطب قائل است. «به نظر ریفاتر، شیوهٔ خواندن گونه‌ای درک بنیادین استعاری شعر، یعنی گزینش عناصر است، او تأکید کرد که هر پدیدهٔ ادبی تن‌ها خود متن نیست، بل خوانندهٔ آن و مجموعه واکنش‌های ممکن خواننده نسبت به متن، از عناصر اصلی پدیدهٔ ادبی به شمار می‌آیند» (احمدی، ۱۳۸۲: ۸۷). بنابراین، می‌توان گفت در این رویکرد، نحوهٔ مواجههٔ مخاطب با شعر بسیار تعیین‌کننده است. ریفاتر «اعتقاد دارد بحث دربارهٔ معنای شعر به نتیجه نخواهد رسید، مگر اینکه ابتدا معلوم کنیم خواننده چگونه به آن معنا پی می‌برد. او خوانندگان شعر را به دو گروه تقسیم می‌کند: نخست خوانندگان متوسط، یا افرادی که اهل هنر و ادبیات‌اند، زیاد شعر می‌خوانند، ولی دانش تخصصی دربارهٔ شعر و نقد آن ندارند؛ دوم «ابرخوانندگان» یا اشخاصی که علاوه بر خواندن شعر، متون نظری دربارهٔ چیستی شعر و ماهیت زبان شعری، و نقد شعر را هم مطالعه می‌کنند و ادراکی تخصصی از شعر دارند» (پاینده، ۱۳۹۷، ج۲: ۱۵).

گروه نخست، کسانی هستند که اصطلاحاً دارای توانش زبانی هستند. این اصطلاح برای توصیف دانشی است که تکلم و فهم زبان مادری را برای گویشوران امکان‌پذیر می‌سازد. هر گویشوری از راه درونی کردن نظام قواعد زبان، می‌تواند معنای تعداد بی‌شماری از جمله را بفهمد و تخطی از دستور زبان را تشخیص دهد (همان: ۲۴). اما گروه دوم، کسانی هستند که واجد توانش ادبی هستند. این گروه، درکی فراتر از گروه نخست دارند. به بیانی دیگر آنها علاوه بر توانش زبانی که مقوله‌ای عام است، توانایی

شناخت عناصر زیبایی‌شناختی متون ادبی را نیز دارند. بر همین اساس آنها برای درک زبان شعر، نیاز به دانشی دارند که از رهگذر آن بتوانند جنبه‌های مختلف زبان شاعرانه را ادراک کنند. غیر از مقولهٔ توانش زبانی و توانش ادبی، مفهوم دستورگریزی نیز در رویکرد ریفاتر جایگاه ویژه‌ای دارد. از نظر ریفاتر، تلاش برای درک معنا، موجودیت شعر را به زنجیره‌ای از گزاره‌ها تقلیل می‌دهد که صرفاً بیانگر اطلاعات شعر است. براساس این دیدگاه، دلالت تلاش برای تبیین شعر به استناد گریز و انحراف از قواعد متعارف زبان است (برکت و افتخاری، ۱۳۸۹: ۱۱۳). در نظریهٔ نشانه‌شناسی ریفاتر، دستور زبان عبارت است از نظامی معناشناسی که از محاکات نشأت می‌گیرد. متون غیرادبی از قواعد زبان پیروی می‌کنند تا برای مخاطب قابل فهم باشند. ریفاتر این کیفیت را اصطلاحاً «دستورمبنایی» می‌نامد. متقابلاً «دستورگریزی» عبارت است از نقض قواعد معمول زبان و ایجاد متنی که گنگ، نامفهوم و غیرمحاکاتی به نظر می‌آید. به اعتقاد ریفاتر، زبان شعر ذاتاً دستورگریز است (پاینده، ۱۳۹۷، ج۲: ۱۹). بنابراین یکی از مقولاتی که زبان شعر را از زبان رسمی متمایز می‌کند، دستورگریزی است و همین موضوع موجب می‌شود معنای شعر و دریافت آن پیچیده‌تر شود و مخاطب یا خواننده برای درک این معنا از توانش ادبی خود بهره ببرد تا از رهگذر آن قادر به کشف لایه‌های پنهان معنا شود. ریفاتر برای کشف معنای نهفته در شعر، و دخیل کردن خواننده در کشف و دریافت آن، الگویی تدوین کرده است که به نشانه‌شناسی شعر موسوم است. او در این الگو از اصطلاحاتی همچون؛ خوانش اکتشافی، خوانش پس‌کنشانه، هیپوگرام، فرایند انباشت، منظومهٔ توصیفی، و خاستگاه شعر نام می‌برد که هر کدام از این مفاهیم در تحلیل شعر جنبهٔ کاربردی دارند و خواننده با استفاده از این اصطلاحات قادر به کشف لایه‌های شعر و دلالت‌های آن می‌شود. ریفاتر معتقد است در سطح خوانش اکتشافی، مخاطب صرفاً با معنای سطحی متن مواجه می‌شود، اما معنای مستتر یا به تعبیری دلالت متن در سطح خوانش پس‌کنشانه محقق می‌شود. در این سطح، خواننده باتوجه به ابعاد مختلف و ظرفیت متن از مقولات فرایند انباشت، و منظومهٔ توصیفی بهره می‌برد و در نهایت به خاستگاه شعر می‌رسد.

بحث و بررسی

چهرهٔ آفتاب پنهان است — شب دیرندهٔ زمستان است
چه نسیمی؟ چه شبنمی؟ گل من! — باغ در دست باد و طوفان است
از گل و از پرنده آنچه به جاست — پر خونین و برگ بی‌جان است
فصل فصل کتاب باورمان — همه بازیچه‌های شیطان است
آرزو، خانه‌ای که ساخته بود — با هزاران امید ویران است
عشق با نام عادت از هر سو — هدف تیرهای بهتان است
شورمان، شیوهٔ عزاداران — شعرمان، اشک ناامیدان است
باغ مرده است و رویشی گر هست — در بهار حقیر گلدان است
چمن و سرو و باغ گل؟هیهات! — منظر از هر طرف بیابان است

(منزوی، ۱۳۸۷: ۴۲۸-۴۲۹)

شعر حاضر، یکی از غزل‌های حسین منزوی است که محتوایی عاشقانه دارد. مطابق با نظر ساختارگرایان و فرمالیست‌ها که رویکرد نشانه‌شناسی ریفاتر بر پایهٔ آرای آنها شکل گرفته است، می‌توان گفت آنچه در تحلیل این غزل مورد توجه است، دیدگاه مؤلف نیست، بلکه دلالت‌های معنایی است که خواننده براساس مؤلفه‌های متنی آن را دریافت می‌کند. بنابر نظر ریفاتر، آنچه در خوانش شعر اهمیت دارد و خواننده را در کشف معنا رهنمون می‌سازد، وجود عناصر دستورگریزی است که تنها در شعر امکان حضور می‌یابد و در زبان رسمی و روزمره جایگاهی ندارد. ریفاتر در روشی که برای تحلیل شعر در نظر گرفته است دو خوانش متفاوت را لحاظ می‌کند؛ نخست خوانش اکتشافی و سپس خوانش پس‌کنشانه. در خوانش نخست، صرفاً روساخت متن اهمیت دارد، بدون اینکه به دلالت‌های معنایی و عناصر دستورگریز توجه شود، اما در خوانش پس‌کنشانه که به گونه‌ای محور تحلیل در رویکرد ریفاتر است، خوانش پس‌کنشانه حائز اهمیت است. در این سطح از خوانش، تمرکز اصلی بر عناصر دستورگریز است که این مقوله بر اساس توانش ادبی مخاطب می‌سر می‌گردد. در خوانش پس‌کنشانه، خواننده با استفاده از ابزارهای مختلف تحلیلی که در رویکرد ریفاتر تعریف شده‌اند موفق می‌شود خاستگاه شعر، که همان دلالت پنهانی شعر است را کشف کند. بنابر آنچه گفته شد

می‌توان گفت رویکرد نشانه‌شناسی شعر ریفاتر، رویکری خواننده‌محور است. در ادامهٔ بحث، نخست شعر حاضر براساس خوانش اکتشافی بررسی می‌شود، و سپس برای دریافت دلالت‌های پنهان، شعر براساس خوانش پس‌کنشانه تحلیل می‌شود.

خوانش اکتشافی

در این خوانش که باتوجه به توانش زبانی مخاطب شکل می‌گیرد، آنچه در بادی امر مشخص است، گفتگوی شاعر/عاشق با معشوق خود است. او در این گفتگو؛ معشوق را «گل من» خطاب می‌کند، و به توصیف طبیعت می‌پردازد، اما در لابه‌لای این توصیف از وضعیت موجود نیز گله‌مند است. او «آفتاب» و «بهار» و «زمستان» و «نسیم» و دیگر عناصر موجود در طبیعت را وصف می‌کند، اما آنچه اهمیت دارد وصف منفی او از این عناصر است، تا آنجا که در پایان روایت، همهٔ عناصر طبیعت را از نظر بی‌رنگ و بویی به «بیابان» تشبیه می‌کند. همان‌طور که مشخص است، در این خوانش، صناعات ادبی حائز اهمیت نیست، و هر مخاطبی که صرفاً با زبان فارسی آشنا باشد، قادر به درک این روایت است.

خوانش پس‌کنشانه

آنچه در این خوانش اهمیت دارد، توجه به مؤلفه‌های دستورگریز است. درواقع این نوع مؤلفه‌ها در متن، ذهن مخاطبی را که دارای توانش ادبی است به سمت لایه‌های پنهان متن رهنمون می‌کند. برای گذر از سطح محاکاتی به نظام نشانه‌ای، آنچه اهمیت دارد ارتباط میان واژه‌ها است. از نظر ریفاتر، در ساخت شعر، دو سطح از واژه‌ها در قالب نشانه وجود دارد که خواننده برای فهم دلالت باید آنها را بررسی کند. به طور مثال، واژگان و ترکیباتی همچون: «چهره آفتاب»، «باغ در دست باد و طوفان بودن»، «عشقی که نام عادت گرفته است»، «باغ مرده»، «بهار حقیر گلدان»، و مقولاتی از این دست، عناصری هستند که در زبان رسمی و یا روزمره از آنها استفاده نمی‌شود، بلکه صرفاً در یک بافت ادبی دلالتمند هستند. ریفاتر این نوع عبارات و ترکیب‌های دستورگریز را در سطوح مختلف «منظومه توصیفی»، و «فرایند انباشت» بررسی می‌کند تا در نهایت به خاستگاه شعر برسد.

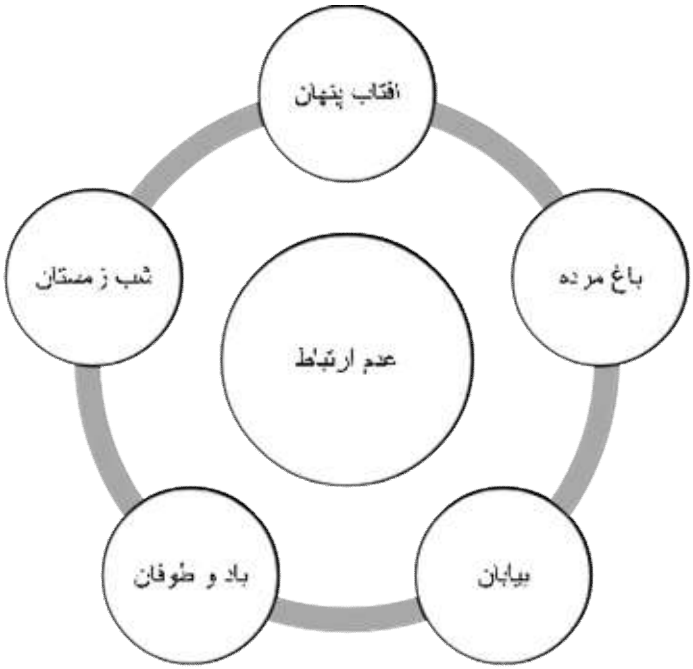
فرآیند انباشت

فرایند انباشت، یکی از اصطلاحات کاربردی در رویکرد نشانه‌شناسی شعر ریفاتر

است. ریفاتر به وجود دسته‌ای از کلمات در متن اشاره می‌کند که آنها را «فاقد رابطه» می‌داند و می‌توان با تشخیص انباشت‌های معنایی در متن، آنها را بررسی کرد. در این حالت خواننده، با انباشتی از دال‌های پراکنده در متن روبرو می‌شود که از طریق عنصر معنایی واحدی به هم مرتبط می‌شوند. دال‌هایی که فاقد رابطه‌ی منطقی هستند به یک مدلول ارجاع نمی‌دهند، بلکه معنایی مشترک را تداعی می‌کنند (کشاورز و قویمی، ۱۳۹۶: ۲۹-۳۰). در فرآیند انباشت، رابطهٔ کلمات با یکدیگر استعاری و هم‌معناست. به بیانی دیگر، ارتباط این کلمات با یکدیگر طولی است و از این جهت بین آنها یک نظام نشانه‌ای هم‌معنایی برقرار است. در غزل حاضر، واژگان و ترکیبات به کار رفته در متن، در یک رابطهٔ استعاری حول محور هستهٔ معنایی «عدم ارتباط» می‌چرخند.

در این غزل، عبارت «آفتاب پنهان»، لزوماً آفتاب را توصیف نمی‌کند، بلکه در بافت شعر و در محور عمودی، دلالت بر عدم ارتباط دارد. در واقع آفتاب مظهر روشنایی و حضور است، اما پنهان بودن آن دالی است بر ارتباط نداشتن. از سویی دیگر، «شب دیرندهٔ زمستان» در نگاه نخست به طولانی بودن شب‌ها در زمستان اشاره دارد، اما ترکیب این سه واژه در کنار یکدیگر به نوعی القا کنندهٔ سردی و نبود رابطه است. در واقع با ادامه یافتن غزل و شکل گرفتن روایت، می‌توان دریافت که هدف شاعر از این گزاره، اقرار به طولانی بودن شب زمستانی نیست، بلکه در یک محور عمودی، و باتوجه به تصاویر دیگر شعری می‌توان متوجه شد که عاشق خطاب به معشوق از سردی و عدم ارتباط گله می‌کند. همچنین، دو واژه «باد و طوفان» که به شکلی معطوف و تقریباً به یک معنا در متن حضور دارند، در جهان واقعی بخشی از عناصر طبیعت هستند که سرما و نوعی خشونت به همراه خود دارند. شاعر در مصراع قبل، با استفاده از صنعت استفهام انکاری، حضور «شبنم» و «نسیم» را که مظهر آرامش و ملایمت هستند در باغ انکار می‌کند و به جای آنها حضور باد و طوفان را اعلان می‌دارد. این دو مقوله باغ را که عنصری مثبت تلقی می‌شود در دست خود اسیر کرده‌اند، بنابراین باغ که باید می‌زبان نسیم و شبنم باشد و محلی آرام برای وصال، تبدیل به مکانی شده که از ماهیت اصلی خود خارج شده و به مکانی پر آشوب بدل شده که در دست طوفان و باد گرفتار است و قاعدتاً مکان امنی برای وصال محسوب نمی‌شود. بر همین اساس باد و طوفان در این

بافت شعری، تداعی‌کنندهٔ عدم ارتباط هستند. همچنین ترکیب «باغ مرده» نیز که یک ترکیب شاعرانه است در دنیای واقعی وجود ندارد. «باغ» که مظهر سبزی و طراوت و زندگی است و به طور کل مفهوم مثبتی را القا می‌کند، با وصف «مرده»، معنای منفی و متناقض می‌گیرد و در این بافت شعری، دلالت بر عدم ارتباط دارد. از سویی دیگر، «بیابان» در معنای اولیه زمینی برهوت و بی‌آب است، اما در این غزل چمن و سرو و باغ که در واقعیت القاکنندهٔ معنای مثبتی هستند و به نوعی می‌توانند محلی برای حضور و ارتباط باشند، در تقابل با بیابان قرار گرفته‌اند و با در نظر گرفتن محور عمودی در این شعر می‌توان گفت، بیابان نیز بر مفهوم عدم ارتباط دلالت دارد.



منظومه توصیفی

منظومهٔ توصیفی، یکی دیگر از اصطلاحات کاربردی در رویکرد ریفاتر است که در آن ارتباط کلمات در محور هم‌نشینی حائز اهمیت است. در منظومهٔ توصیفی، هسته‌ای

وجود دارد که برخی واژگان و تعابیر حول محور آن می‌چرخند و در مجموع این تعابیر و واژگان معنای هسته را شکل می‌دهند.

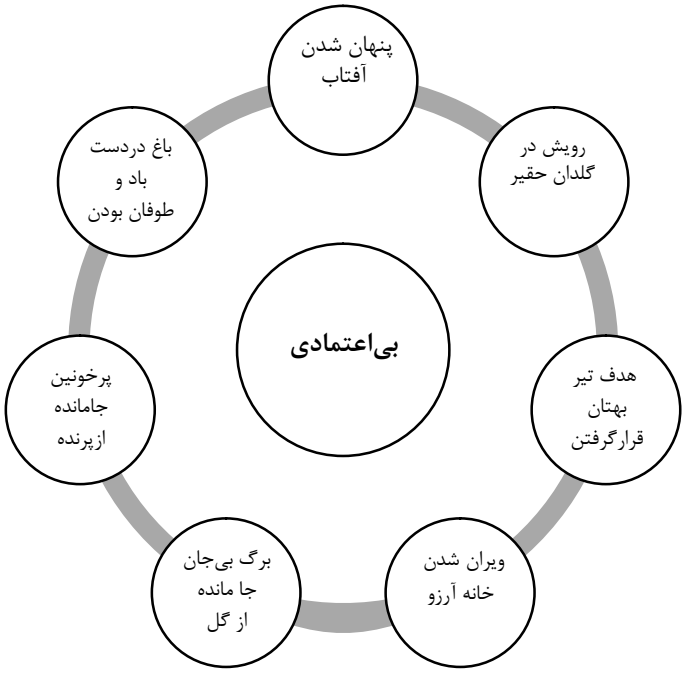
در منظومه توصیفی، ارتباط کلمات و ترکیبات، ارتباطی مجازی است. در این غزل، هستهٔ مرکزی در منظومه‌ی توصیفی «بی‌اعتمادی» و «وضعیت نابسامان اجتماعی» است. به بیانی دیگر، برخی واژگان و ترکیبات در این شعر، اقماری هستند که حول محور «بی‌اعتمادی» می‌چرخند، و به نوعی این تعابیر با هستهٔ مرکزی رابطه جزء به کل دارند، و برخی دیگر بر مفهوم «وضعیت نابسامان اجتماعی» دلالت دارند.

بی‌اعتمادی

«پنهان شدن چهرهٔ آفتاب» تعبیری است که در محور افقی این غزل، به گونه‌ای بی‌اعتمادی را نشان می‌دهد. در واقع در این بافت شعری، عدم حضور آفتاب (پنهان شدن آن)، در کنار تعابیر دیگر القاکنندهٔ مفهوم بی‌اعتمادی است. همچنین تعبیر «باغ در دست باد و طوفان» است، در یک رابطهٔ کل و جزء بر «بی‌اعتمادی» صحّه می‌گذارد. به بیانی دیگر، باغ از این جهت با بی‌اعتمادی رابطهٔ مجازی دارد که در دست باد و طوفان اسیر است. همچنین، تصویر «برگ بی‌جان جامانده از گل» نیز، در ادامهٔ پر خونین پرنده، و در محور افقی شعر جنبه‌ای از «بی‌اعتمادی» است که در لایه‌های پنهان شعر وجود دارد. «ویران شدن خانهٔ آرزو» نیز که به نوعی تصویری پارادوکسیکال است، بر مفهوم «بی‌اعتمادی» دعلالت دارد. به تعبیری دیگر، خانهٔ آرزو که می‌تواند بستری مناسب برای پروردن امید باشد، با خراب شدنش، بر بی‌اعتمادی جاری در شعر صحّه می‌گذارد.

همچنین «هدف تیر بهتان قرار گرفتن عشق» نیز دالّ بر جوّی غیرقابل اعتماد است که در آن، «عشق» راستین که همواره نماد صداقت و فداکاری است، هدف تیر بهتان قرار گرفته است. این تصویر شاعرانه نیز، همچون دیگر تصاویر شعری، در یک محور مجازی، دلالت بر بی‌اعتمادی دارد. به همین سیاق، تصویر شاعرانه «رویش در بهار حقیر گلدان» هم ناظر بر این نکته است که «رویش» که در جهان واقعی مظهر زندگی و آزادی است، در این روایت، محدود به بهار حقیر گلدان شده است. می‌توان دربارهٔ این تصویر چنین

استدلال کرد که فضای موجود که فضایی غیرقابل اعتماد و باور است باعث شده که رویش نیز در فضای حقیر و محدود گلدان اتفاق بیفتد.

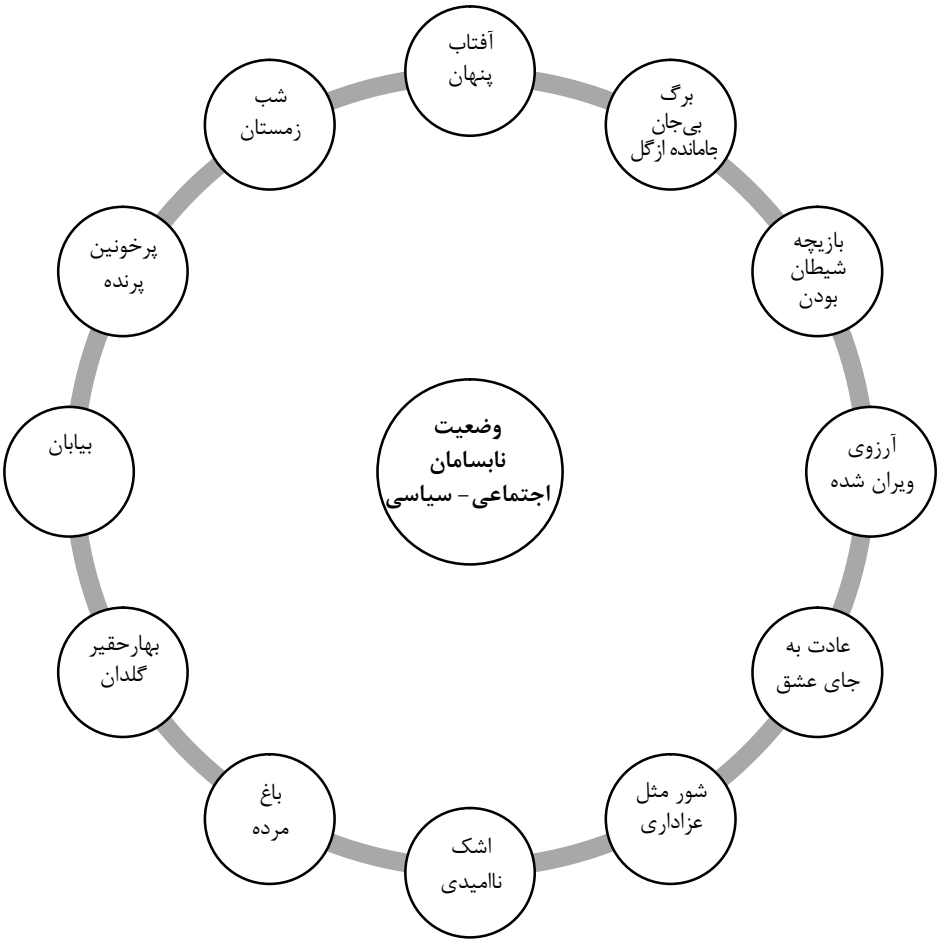


وضعیت نابسامان اجتماعی- سیاسی

یکی دیگر از مفاهیمی که در گروه منظومهٔ توصیفی می‌گنجد، «وضعیت نابسامان اجتماعی- سیاسی» است. در این مجموعه، تعابیری وجود دارند که فراتر از معنای اولیه، دلالت بر وضعیت نابسامان اجتماعی- سیاسی دارند و کشف این دلالت‌ها زمانی میسّر می‌شود که این تعابیر براساس بافت شعر و در یک محور افقی در کنار هم حضور داشته باشند تا بتوانند این مفهوم را نشان دهند.

«آفتاب پنهان» در مجموعهٔ حاضر در کنار دیگر عناصر، دلالت بر پدیده‌ای دارد که اگرچه در ذات خود روشن و نورانی است، اما به دلیل وضعیت نابسامان موجود، پنهان و تاریک است. «شب زمستان» نیز در معنای اصلی خود به بازهٔ زمانی مشخصی اشاره دارد، اما در این بافت در یک وضعیت استعاری دلالت بر سرمایی می‌کند که ناشی از شرایط حاضر است. «پرنده» نیز در جهان واقعی دلالت بر موجودی آزاد دارد، پرخونین او در

محور افقی در ضمن معطوف کردن ذهن مخاطب به وضعیت نابسامان، بیانگر خفقان سیاسی اجتماعی است. «گل» نیز می‌تواند نمادی باشد برای حیات و سرزندگی، اما برگ بی‌جان مانده از آن، بر این وضعیت نامطلوب صحّه می‌گذارد. شیطان، باتوجه به مقولهٔ بینامتنیت، رانده شدهٔ درگاه احدیت است و به همین منظور در باور عموم موجودی اهریمنی محسوب می‌شود، اما در بافت شعر حاضر، باور راوی و یارانش در این شرایط بازیچه‌ای در دست شیطان است. همچنین «خانهٔ آرزو» نیز در این موقعیت، ویران شده است. «شور» در معنای ظاهری در تقابل با عزا است، اما در این بافت شعر و باتوجه به این وضعیت نابسامان حاکم، آشنایی‌زدایی رخ داده و شور همان معنای عزا را به خود گرفته است. «باغ» که همواره نماد آبادانی است، در اینجا محدود و منحصر به گلدان حقیر شده است، در این شرایط نابسامان، باغ و سرو که مظاهری برای سامان طبیعت هستند، بیابانی بیش نیستند.



ماتریس یا خاستگاه شعر

ماتریس یا خاستگاه شعر در رویکرد ریفاتر یکی از مقولات اساسی است که می‌توان گفت همهٔ فرایند تحلیل در شعر، برای شناخت آن است. «ماتریس را می‌توان در یک کلمه، عبارت یا جمله خلاصه کرد که خود ممکن است در متن حاضر باشد یا نباشد. بدین‌سان می‌توان گفت که متن محصول بازنمایی یا تجسّد عینی یک ماتریس به شمار می‌رود. » (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ۱۷۸). بنابراین شعر حاصل دگرگونی چارچوب، یا یک جملهٔ کمینه و لفظی و بدل شدن آن به یک طناب بلندتر پیچیده، و غیرلفظی است.

چارچوب، امری فرضی است که، تن‌ها فعلیت‌یابی دستوری و قاموسی یک ساختار است. چارچوب همواره در قالب متغیرهای متوالی فعلیت می‌یابد، شکل این متغیرها را فعلیت یابی نخست یا اولیه، یعنی الگو تعیین می‌کند. چارچوب، الگو، و متن، متغیرهای یک ساختار واحدند (آلن، ۱۳۸۵: ۱۷۲). می‌توان گفت در فرایند شناخت خاستگاه شعر دو مقولهٔ تفسیر خواننده و متن دخیل هستند. «اگر آفرینش ادبی حاصل بسط یک ماتریس به صورت نشانه‌های متنوع شعری به شمار برود، بازآفرینی و تفسیر آن حاصل تقلیل نشانه‌های شعری متغیر به امری واحد، یعنی ماتریس است» (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ۱۷۹).

در غزل حاضر در سطح خوانش پس‌کنشانه، مخاطب با تعابیر دستورگریزی مواجه می‌شود که معنایی فراتر از معنای اصطلاحی دارد. تعابیر مختلف دستورگریز در این شعر، به طرق مختلف بر مفهوم «ناامیدی» صحّه می‌گذارند که همان خاستگاه شعر است. در واقع تعابیر و واژگان نامأنوس در فرایند انباشت، که در محور عمودی و یک رابطهٔ استعاری با مفهوم «عدم ارتباط» هم‌معنا هستند، و منظومهٔ توصیفی، که در محور افقی، با مفهوم «بی‌اعتمادی» و «وضعیت نابسامان اجتماعی» رابطهٔ جزء به کل دارند، در یک چارچوب خاص، خاستگاه شعر را تشکیل می‌دهند که القا کنندهٔ معنای خاصی هستند که «ناامیدی» نام دارد.

نتیجه‌گیری

غزل «چهرهٔ آفتاب پنهان است» محتوایی عاشقانه دارد. بر مبنای رویکرد خواننده محور نشانه‌شناسی شعر در خوانش اکتشافی، غزل مذکور روایتگر گفتگوی شاعر/عاشق با معشوق است که در ضمن آن شاعر به توصیف منفی عناصر طبیعت مانند «آفتاب» و «بهار» و «زمستان» و «نسیم» می‌پردازد تا از این طریق گله‌مندی خود از وضعیت موجود را بیان کند. از منظر خوانش پسکنشانه، شاعر با عبارات و ترکیب‌های ادبی مانند «باغ در دست باد و طوفان بودن»، «عشقی که نام عادت گرفته است»، «باغ مرده»، «بهار حقیر گلدان» ...خواننده را به سوی خاستگاه شعر هدایت می‌کند. این امر از دو طریق «فرایند انباشت» و «منظومه توصیفی» در غزل تحقق پیدا کرده است به این صورت که شاعر

دال‌های پراکنده و فاقد رابطهٔ منطقی چون «آفتاب پنهان»، «شب دیرندهٔ زمستان»، «باد و طوفان» و «باغ مرده» و «بیابان» را در یک رابطهٔ استعاری حول محور هستهٔ معنایی «عدم ارتباط» به کار می‌گیرد. همچنین منظومهٔ توصیفی در این غزل حاوی دو هسته «بی‌اعتمادی» و «وضعیت نابسامان اجتماعی- سیاسی» است که از طریق ارتباط ترکیباتی چون «پنهان شدن چهره آفتاب»، «باغ در دست باد و طوفان»، «ویران شدن خانهٔ آرزو»، «هدف تیر بهتان قرار گرفتن عشق»، «برگ بی‌جان جامانده از گل»، «رویش در بهار حقیر گلدان»، «پر خونین پرنده»، «بازیچهٔ شیطان بودن» و«عزا بودن شور» در محور همنشینی شکل می‌گیرد. در کل با توجه شواهد هسته‌های «عدم ارتباط»، «بی اعتمادی» و «وضعیت نا به سامان اجتماعی- سیاسی» می‌توان نتیجه گرفت که ماتریس و خاستگاه شعری این غزل القا کنندهٔ مفهوم «ناامیدی» است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۲) ساختار و تاویل متن، تهران، مرکز.
آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۷) نشانه‌شناسی شعر، تهران، نویسه پارسی.
آلن، گراهام (۱۳۸۵) بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
ایگلتون، تری (۱۳۸۰) پیشدرآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.
برکت، بهزاد و طیبه افتخاری (۱۳۸۹) «نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریه میکل ریفاتر بر شعر «ای مرز پرگهر» فروغ فرخزاد»، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، شماره ۴، ۱۰۹-۱۳۰.
پاینده، حسین (۱۳۹۷) نظریه و نقد ادبی (درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای)، تهران، سمت.
حسینی، لیلا و همکاران (۱۳۹۷) «قرائتی لکانی از غزل «ماه و پلنگ» حسین منزوی»، ادبیات پارسی معاصر، سال۸، شماره۲، ۶۳-۷۸.
سجودی، فرزان (۱۳۹۵) نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، علم.
طهماسبی، فرهاد و خواجوی، مهوش (۱۳۹۳) «بررسی نشانه‌شناختی شعر «مسافر» سپهری، بر مبنای نشانه‌شناسی ساختارگرا، الگوی ریفاتر و یاکوبسن»، پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی، شماره ۲، ۲۱۵-۲۴۲.
کشاورز، سمیه و قویمی، مهوش (۱۳۹۶) «کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر در خوانش بینامتنی همه‌شان را بکشیم سلیم بشی و منطق‌الطیر عطار»، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، شماره ۴، ۲۵-۴۷.
معین‌الدینی، فاطمه و سلیمانی، سمیه (۱۳۹۱) «هنجارگریزی در شعر حسین منزوی»، ادب فارسی، شماره ۳۱، ۳۵۰-۳۷۳.
مقدادی، بهرام (۱۳۹۳) دانش‌نامهٔ نقد ادبی (از افلاتون تا به امروز)، تهران، چشمه.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸) دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
منزوی، حسین (۱۳۸۷) مجموعه اشعار حسین منزوی، به کوشش محمد فتحی، تهران، نگاه.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و هفتم، زمستان ۱۴۰۱: ۱۱۵- ۸۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

نقد اقلیمی رمان «درخت انجیر معابد»

خدیجه بهرامی رهنما*

چکیده

نقد اقلیمی، یکی از رویکردهای نقد ادبی است که به بررسی اقلیم خاص یک منطقه و تأثیرگذاری آن بر مؤلفه‌های فرهنگی، اقتصادی، سیاسی، جغرافیایی و ... می‌پردازد. احمد محمود، جزو آن دسته از نویسندگانی است که توجه ویژه‌ای به اقلیم جنوب داشته است و مولّفه‌های نقد اقلیمی را می‌توان، در آثار او از جمله «درخت انجیر معابد» جست‌وجو کرد. روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی و مسئله اصلی تحقیق، آن است که احمد محمود، با استفاده از کدام ویژگی‌های شاخص، به بازتاب اقلیم جنوب در رمان «درخت انجیر معابد» پرداخته است؟ احمد محمود، با استفاده از عناصر زبانی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی به بازتاب اقلیم جنوب در این رمان پرداخته و بدین ترتیب، به حوزهٔ اقلیمی نویسی جنوب، هویّتی مستقل بخشیده است. هدف از این پژوهش، آن است که نحوهٔ تأثیرگذاری اقلیم جنوب را بر زبان، فرهنگ، باورهای عامه، آداب و رسوم، مسائل سیاسی شهر اهواز و ... مورد بررسی قرار دهیم. اهمیت و ضرورت تحقیق حاضر از آن روست که به وسیلهٔ نقد اقلیمی، می‌توان به خوانش جدیدی از متن و نیز، به تشخّص سبکی احمد محمود از سایر نویسندگان دست یافت. نتایج تحقیق، بیانگر آن است که مختصات جغرافیایی و ناحیه‌ای بر شکل‌گیری نوع پوشش، معماری، شغل‌ها و تحوّلات سیاسی اثر گذار بوده است. عناصر اقلیمی و طبیعت، سبب‌ساز شکل‌گیری بسیاری از باورهای عامه از جمله دخیل بستن به درخت، شمع افروختن، قربانی کردن برای درخت و... شده است. نویسندهٔ رمان، با استفاده از صورخیال اقلیمی، به بازتاب هوای گرم و شرجی و بارش کم باران در خوزستان پرداخته، و نیز عناصر طبیعت و

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی(ره) شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
bahramirahnama@yahoo.com

اقلیم جنوب، زمینه‌ساز کشمکش میان دو جامعهٔ سنتی و مدرن شده است. احمد محمود، ورود بیگانگان و چپاول نفت را دست‌مایهٔ نغزی برای بیداری مردم در این رمان قرار داده است.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، نقد اقلیمی، احمد محمود، درخت انجیر معابد، عناصر بومی.

مقدمه

نقد اقلیمی، یکی از رویکردهای مطرح در نقد ادبی است که به بررسی تـأثیر اقلـیم یـک منطقه بر ساختار روایی داسـتان مـی‌پـردازد. ایـن نقـد «واکـنش روشـنفکرانی بـود کـه می‌خواستند، مخاطبان خـود را بـه اصـالت‌هـا و ریشـه‌هایشـان توجـه دهنـد. بنـابراین، کشورهای فراوانی که در معرض استعمار قرار داشتند، بـه ایـن موضـوع توجـه کردنـد و جریان‌های گوناگون روشنفکری در ایران نیز به آن بی‌توجه نماندند... در داستان‌های این جریان، به نقد بیگانگان و توجه دادن مردم به ریشه‌های خود تأکید شده است» (صـدیقی، ۱۳۸۸: ۹۵).

در نقد اقلیمی، نویسنده درصدد است تا مقتضیات یک اقلیم خـاص را بـا اسـتفاده از عنصر توصیف، به تصویر بکشد تا تأثیر مختصات جغرافیـایی و بـومی را در شـکل‌گیـری حوادث و وقایع داستان تبیین کند. از این رو، نویسندهٔ داستان، باید احاطهٔ کامـل بـر آن منطقهٔ جغرافیایی داشته باشد و صحنهٔ وقوع داستان را از آن اقلیم خاص برگزینـد و بـه درستی بتواند از رهگذر آن به عناصـر اقلیمـی، آداب و رسـوم، باورهـای عامّـه، پوشـش، معماری، گویش، حوادث سیاسی و... بپردازد. در حقیقت، نقـد اقلیمـی، تـأثیر و تـأثّر دو سویهٔ اقلیمی خاص، بر کنش‌های انسان و بلعکس اسـت. از ایـن رو، حـوادث رمـان‌هـا و داستان‌هایی که در بستر یک شهر یا روستا، در یک اقلیم خاص شکل گرفته‌اند، محملـی مناسـب جهـت بازتـاب توصـیف‌هـا و ویژگـی‌هـای بـومی و ناحیـه‌ای اسـت. بنـابراین، داستان‌های «ناحیه‌ای و محلّی را که کم و بیش در آنها، وجوه فرهنـگ، زبـان، طبیعـت، افکار و عقاید مناطق خاص منعکس و بلکه غالب است، درشمار ادبیات اقلیمـی بـه‌شـمار آورده‌اند» (میرصـادقی و میرصـادقی، ۱۳۷۷: ۱۴۸). پـس بـا دو گونـه نقـد اقلیمـی شـهری و روستایی مواجه هستیم که هر یک ویژگی‌های خاص خـود را در بخـش روایـی داسـتان برعهده دارد و به خویش‌کاری‌های شخصیّت‌های رمان یا داستان جهت می‌بخشد.

در ادبیات اقلیمی، نویسنده به عناصر مختلفی چون «شاخصه‌های جغرافیایی ماننـد: آب، هوا، وضعیّت طبیعی، وجود جنگل، دریا، کوهستان، بیابان و...)، فرهنگی و اجتماعی (آداب، سنن، اعتقادات، زبان، مذهب، نژاد، وجود اقـوام مختلـف، سـابقهٔ مبـارزاتی علیـه بیگانگان و...)، اقتصادی (وجود فعالیّت‌های اقتصادی معیّنی اعم از کشـاورزی و صـنعتی

مثل: فعالیّت صنعت نفت در خوزستان یا برنج‌کاری و چای‌کاری در شمال ایران) توجه دارد، به‌گونه‌ای که این شاخصه‌ها، وجوه ممیّزهٔ این منطقه با سایر مناطق باشد» (جعفری قنواتی، ۱۳۸۰: ۱۴۰- ۱۴۱).

در ایران اقلیم‌های مختلفی وجود دارد که هریک، سبب‌ساز شکل‌گیری مکتب‌هایی چون «آذربایجان، اصفهان، خراسان، جنوب، شمال، غرب و مرکز» (شیری، ۱۳۸۲: ۱۴۸) گردیده است. هر اقلیم، دارای ویژگی‌های خاص بومی و جغرافیایی است که آن اقلیم را از سایر اقلیم‌های دیگر متمایز می‌سازد و نیز، سبب تشخّص سبکی نویسندگان از یکدیگر می‌گردد.

مکتب یا اقلیم جنوب، یکی از مکتب‌ها یا اقلیم‌های مهم و تأثیرگذار در داستان‌نویسی به شمار می‌آید. «مناطق جنوبی ایران، حوزهٔ هم‌سان ناهم‌سازهاست؛ در یک‌سو دریایی است که انتهای آن را با حس بصری نمی‌توان تعیین کرد و در سویی دیگر، صحراهای سوزانی است که از نبود آب و باران، سبزینه‌ای جز سراب ندارند؛ با مردمی که به رغم قرار گرفتن در گلوگاه رفت و آمدهای جهانی، برخود با ملیّت‌ها و فرهنگ‌های گوناگون بشری و برخورداری از ثروت‌های عظیم ملّی، از نظر فرهنگی و معیشتی همچنان در همان حالت بدویّت اولیه باقی مانده‌اند» (همان: ۱۷۵).

موقعیّت استراتژیک اقلیم جنوب، سبب گردیده است که آن اقلیم را در داستان‌نویسی، به سه اقلیم «دریایی، کارگری و روستایی» (صادقی شهپر، ۱۳۹۱: ۱۰۹) تقسیم کنند؛ در داستان‌های اقلیم دریایی، نویسنده درصدد است تا مشکلات صیّادان و جاشوها و جدال بی‌پایان آنها را با دریا و کوسه‌ها، توصیف حرکت بلم‌ها و کشتی‌ها بر روی آب، داد و ستد، قاچاق، ماهی‌گیری و... را به تصویر بکشد. در داستان‌های اقلیم کارگری، می‌توان به عناصری چون فقر کارگران، آسیب‌پذیری افراد مهاجر، توصیف پالایشگاه‌ها، غلبهٔ بیگانگان بر ذخایر ملّی و تاراج آن، استخراج نفت در زیر گرمای سوزان و طاقت‌فرسای جنوب، پایین بودن دستمزدها، اعتیاد کارگران و ... اشاره کرد. در داستان‌های اقلیم روستایی نیز، نویسنده فقر و محرومیّت روستائیان، بیکاری، کمبود امکانات، مهاجرت به شهرها، درآمیختن فضای روستایی با فضای شهری، ورود صنعت و تکنولوژی به روستا، جهل، خرافی بودن اهالی روستا، پرستش عناصر طبیعت و... را انعکاس می‌دهد.

از میان نویسندگان اقلیم جنوب، می‌توان به «احمد محمود» اشاره کرد. او همواره در داستان‌هایش کوشیده است تا به بازتاب عناصر اقلیمی جنوب بپردازد. از ویژگی‌های بارز داستان نویسی او می‌توان به جزئی نگری، توصیف‌های قوی از عناصر طبیعت اعم از نخلستان‌ها، رود کارون، بیابان‌ها، باران‌های سیل آسا، آداب و رسوم، سنّت‌ها و اعتقادهای عامه، گویش محلی و... اشاره کرد. او علاوه بر بازتاب مسائل اجتماعی و اقتصادی، نقبی به تحوّلات سیاسی جامعه می‌زند و حضور استعمارگران را در داستان‌هایش برجسته می‌سازد. بیداری مردم و بی‌تفاوت نبودن نسبت به آنچه که در جامعهٔ داستان در حال رخ دادن است، ازدیگر ویژگی‌های سبکی او به شمار می‌آید. در تمامی آثار محمود، نگرش جامعه‌شناسی و انتقادی حاکم است. «احمد محمود، به عنوان یک نویسندهٔ رئالیست، در داستان به دنبال مکان‌های واقعی برای نمایش گوشه‌هایی از زندگی است؛ مکان‌هایی که او توصیف می‌کند، همگی برگرفته از محیط جنوب هستند» (شکری‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۱۲). از آثار او می‌توان به مول، دریا هنوز آرام است، زایری زیر باران، پسرک بومی، غریبه‌ها، دیدار قصهٔ آشنا، از مسافر تا تبخال، همسایه‌ها، داستان یک شهر، زمین سوخته، مدار صفر درجه و درخت انجیر معابد اشاره کرد.

احمد محمود، با چیره‌دستی تمام در رمان «درخت انجیر معابد»، به بازتاب عناصر اقلیم‌های روستایی و کارگری پرداخته است که این دو، زمینه را برای وقوع حادثه‌ها و کشمکش‌ها در رمان فراهم ساخته است؛ در داستان‌نویسی اقلیم روستایی، محمود با محوریّت قرار دادن درخت انجیر معابد که خاص شهرهای جنوبی است، خویش‌کاری شخصیّت‌های رمان را حول محور این درخت به چرخش درآورده است. از این رو، تأثیر این درخت را بر پیرنگ داستان، می‌توان «کنشی صعودی» به‌شمار آورد که زمینه‌ساز عواملی می‌گردد تا داستان به اوج برسد. بنابراین، از یک‌سو جهل و باورهای عامه پیرامون درخت انجیر معابد و از دیگر سو، ورود صنعت و تکنولوژی به شهر و از میان بردن طبیعت و آپارتمان‌سازی، زمینه را برای یک جدال خونین میان دو قطب سنّتی و مدرن جامعه فراهم ساخته است. در حقیقت، این رمان تصویرگر مراحل گذار از سنّت، به سوی تجدّد است. سپس او با استفاده از عناصر داستان‌نویسی اقلیم کارگری، به غلبهٔ بیگانگان بر ذخایر نفتی و امتیازهای خاص آنان در جهت مصونیّت قضایی اشاره می‌کند و

درپی آن، فقر و محرومیّت کارگران شرکت نفت را به تصویر می‌کشد که همین نفت و گاز می‌توانست، زندگی آنان را تحت‌الشعاع خویش قرار دهد. درحقیقت، هدف احمد محمود از خلق این رمان، بیدار ساختن مردم و رهایی آنان، از یوغ استعمارگران بوده است.

محمود که زادهٔ شهر اهواز است، از تمام امکانات زبانی این شهر بهره می‌جوید و با به‌کارگیری واژه‌های محلی، ضرب‌المثل‌ها، اصطلاح‌ها و ترانه‌های عامّه که خاص این شهر است، بر هویّت قومی- ملّی خود تأکید بسیار می‌کند. او در این رمان، شخصیّت‌های بسیاری را از دو جامعهٔ متموّل و فرودست خلق می‌کند و سپس به بازتاب مشکلات هر دو جامعه می‌پردازد.

محمود در این رمان با استفاده از ابزارهای توصیف اعم از تشبیه، استعاره و تشخیص به تبیین اقلیم جنوب که دارای آب و هوای گرم و شرجی و همراه با رگبارهای تند و سیل آساست، می‌پردازد. آب و هوای شرجی جنوب، بر نوع پوشش مردم اثرگذار بوده و سبب تنوع مختلف لباس در میان مردم اهواز گشته است. توجه احمد محمود به معماری خاص جنوب از جمله سازه شناشیل و مضیف، اطلاعات معماری ارزشمندی را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. نثر او در این رمان، ساده و بی‌پیرایه، دارای استحکام و استواری خاص است و استفاده از زبان و گویش محلی در حد اعتدال سبب شده است تا زبان رمان، زبانی قابل فهم برای عامهٔ مردم باشد. سپس او گریزی به باورهای عامّه در این رمان می‌زند تا بخشی از فرهنگ و هویّت مردم جنوب را در حوزه‌های گوناگون مردم‌شناسی به تصویر بکشد. از این رو، در جستار حاضر درصدد هستیم تا به بررسی مولّفه‌های نقد اقلیمی در رمان درخت انجیر معابد بپردازیم و به این سؤال‌ها پاسخ دهیم: احمد محمود، با استفاده از کدام ویژگی‌های شاخص، به بازتاب اقلیم جنوب در رمان «درخت انجیر معابد» پرداخته است؟ و با بررسی چه عواملی می‌توان، به تشخّص سبکی احمد محمود از سایر نویسندگان در ادبیات اقلیمی دست یافت؟

پیشینهٔ تحقیق

مقاله‌های بسیاری در این حوزه به رشتهٔ تحریر درآمده است که از میان آنها می‌توان به مقاله‌های زیر اشاره کرد:

- شکری‌زاده، سمیه (۱۳۸۶) «ادبیات اقلیمی در رمان‌های احمد محمود». نتایج تحقیق بیانگر آن است که احمد محمود، به عنوان یک نویسندهٔ رئالیست، در داستان به دنبال مکان‌های واقعی برای نمایش گوشه‌هایی از زندگی است. مکان‌هایی که او توصیف می‌کند، همگی برگرفته از محیط جنوب و در اغلب رمان‌هایش به توصیف طبیعت، پرندگان، آداب و رسوم، غذاهای جنوب و... پرداخته است.

- صدّیقی، علی‌رضا (۱۳۸۸) «بومی‌گرایی و تأثیر آن بر ادبیات داستانی معاصر ایران (۱۳۲۰- ۱۳۵۷) ». نتایج تحقیق حاکی از آن است که توجه به جریان بومی‌گرا در دهه‌های ۲۰و ۳۰ شمسی کمتر از دهه ۴۰ به بعد است. سیاست‌های محمّدرضا پهلوی در این دو دهه و نوع برخورد او با روشنفکران شرایطی را رقم می‌زند که درنهایت منجر به بی‌توجهی به این جریان در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ می‌شود.

- مشتاق مهر، رحمان و صادقی شهپر، رضا (۱۳۸۹) «ویژگی‌های اقلیمی و روستایی در داستان‌نویسی خراسان». نتایج حاکی از آن است که وجود عناصراقلیمی و بومی خراسان به شکل‌های گوناگون، سبب تمایز این اقلیم از دیگر اقلیم‌ها گردیده و محمود دولت آبادی، به شکل هنری و گسترده‌تر از آن عناصر سود جسته است، درحالی‌که محمود کیانوش، اصغر الاهی، غزاله علی‌زاده و عبدالحسین نوشین کمتر به بازتاب عناصر محلی پرداخته‌اند.

- سقّازاده، فاطمه (۱۳۹۳) «ادبیات اقلیمی در آثار احمد محمود». نتایج تحقیق حاکی از آن است که مناسبات درون داستان، اقلیم آب و هوا، رفتارهای فرهنگی و اجتماعی، مناسبات سیاسی، مذهبی و اقتصادی مبتنی بر جغرافیای خاص جنوب بوده است.

- حیدری آل کثیر، فرید (۱۳۹۵) «بررسی بن‌مایه‌های (موتیف) اقلیمی در آثار احمد محمود، عدنان غریفی و منیروروانی‌پور». نتایج تحقیق بیانگر آن است که هر سه نویسنده به شکل خودآگاه و ناخودآگاه عناصر اقلیمی جنوب، مانند: هوای گرم و شرجی، دریا، درختان و... را در آثار خویش مکرر به‌کار برده‌اند و نیز وجوه اشتراک بسیاری از لحاظ به‌کارگیری اقلیمی در آثارشان وجود دارد.

- بهرامی رهنما، خدیجه (۱۳۹۹) «باورهای عامه در رمان درخت انجیر معابد». نتایج تحقیق بیانگر آن است که احمد محمود، درصدد پیوند بن‌مایه‌های اسطوره‌ای با باورهای

عامه در این رمان بوده و سپس، اشکال مختلف درخت‌پرستی را کـه برخاسـته از پیونـد توتمیک انسان با گیاه است، به تصویر کشیده است. نویسـنده در مقالـۀ فـوق، فقـط بـه بررسی باورهای عامه در رمان درخت انجیر معابد پرداخته است و این اثر را با استفاده از مولفه‌های نقد اقلیمی مانند آداب و رسوم، کشمکش دو جامعۀ سـنتی و مـدرن، بازتـاب مسایل سیاسی، پوشش، معماری، صورخیال‌های اقلیمی، گویش محلی و ... مورد تحلیـل قرار نداده است.

در پژوهش‌های فوق، اگرچه تحقیق حاضر با برخی از مولفه‌ها از جمله باورهای عامـه همانندی دارد، اما شاخص‌های نقد اقلیمی بر رمان درخت انجیر معابد، به صورت اخـص مورد بررسی قرار نگرفته است.

روش تحقیق

جستار حاضر با روش توصیفی- تحلیلی، مولّفه‌های ادبیـات اقلیمـی را در رمـان درخـت انجیر معابد مورد بررسی قرار داده است. جامعۀ آماری تحقیق، رمان درخت انجیر معابد، در دو جلد از انتشارات معین است.

خلاصۀ داستان

در منزل مسکونی اسفندیار آذرپاد، درختی به‌نام «انجیر معابد» (لور یا میموزا یا لیـل) وجود دارد کـه مـردم، آن درخـت را مقـدّس و صـاحب کرامـت‌هـای مختلـف از جملـه شفایابی، دفع بلا و... می‌دانند. پس از مرگ اسفندیار، همسرش، افسانه با شخصی بـه‌نـام «مهران» ازدواج کرد. افسانه، سرپرستی فرزندانش فرامرز، فرزانه و کیـوان را بـه او سـپرد. مهران، پس از مدتی، زمینه اعتیاد به مواد مخـدّر را در افسـانه و فرامـرز بـه‌وجـود آورد. مهران، پس از مرگ افسانه، با جعل سند، صاحب تمام ثروت خانواده اسفندیار شـد و بـا نابودی عمارت کلاه پهلوی، به شهرک‌سازی روی آورد. درگذشت افسانه، بستری مناسب برای فروپاشی این خانواده فراهم ساخت؛ کیوان، برای ادامه تحصـیل بـه خـارج رفـت و دیگر بازنگشت. فرامرز بـه زنـدان افتـاد، فرزانـه خودکشـی کـرد و تـاج‌الملـوک، خـواهر اسفندیار از آن خانه، نقل مکان کرد. سپس مهران درصدد برآمد تا درخت انجیر معابد را

قطع و شروع به شهرک‌سازی کند که این کار، واکنش شدید مردم را در پی داشت. سپس فرامرز، در هیئت مرشدی سبزچشم وارد رمان شد تا انتقام خود و خانواده‌اش را از مهران گیرد. بنابراین، با تحریک احساسات مردم نسبت به قطع درخت توسط مهران، زمینه قتل او را مهیّا ساخت و شهر را به آشوب و آتش کشاند.

بحث و بررسی

رمان «درخت انجیر معابد»، سرشار از شاخص‌های نقد اقلیمی است که در آن می‌توان به مولّفه‌هایی چون زبان عامیانه، گویش محلی، ترانه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، معماری، پوشش، نفت، صورخیال اقلیمی، قربانی کردن برای درخت لور و باورهای عامّه دست یافت که در زیر به بررسی هریک از آنها پرداخته‌ایم.

زبان عامیانه

زبان عامیانه، مهم‌ترین ابزاری است که نحوهٔ تعامل و ارتباط مردم یک منطقه جغرافیایی خاص را به نمایش می‌گذارد و مخاطب را در شناخت طبقه‌های اجتماعی و به‌کارگیری گونه‌های مختلف زبان یاری می‌رساند. «زبان عامیانه، نه بر مفهومی اجتماعی-سیاسی، بلکه بر مفهومی اجتماعی- فرهنگی دلالت می‌کند و آن عبارت از کلمه‌ها و ترکیب‌های زبان محاورهٔ مردم نیمه فرهیخته است که بی‌قید و بند سخن می‌گویند و الفاظی را بر زبان می‌آورند که مردم فرهیخته از ادای آنها، به‌خصوص در محفل‌های رسمی به شدّت احتراز می‌کنند» (نجفی، ۱۳۷۸: ۷). در این رمان، بجز شخصیّت‌های کوچه بازاری، دیگر شخصیّت‌های اصلی رمان، از واژه‌های عامیانه کم‌تر استفاده کرده‌اند. زبان عامیانه در رمان «درخت انجیر معابد»، شامل واژه‌ها و اصطلاح‌های محلّی است که در زیر به بررسی هریک از آنها پرداخته‌ایم:

- پاسار: «لگدکوب کردن» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل مدخل «پاسار»).

«کبریت تمام می‌شود. کبریت دیگر روشن می‌کند. می‌گیرد، زیر کارت، کارت گُر می‌گیرد و به هم می‌پیچد. می‌اندازد زمین، سوخته، نسوخته پاسارش می‌کند. می‌چسبد

ته کفش» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۲۹۷).

- چُر: «آلت رجولیّت را گویند» (جمال‌زاده، ۱۳۴۱: ذیل مدخل «چر»).

«دکتر می‌خوام پروستات آزمایش کنم... راهی دیگه نیست... یه عمر ناموسمان حفظ کردیم، حالا واسه خاطر یه چُرِ به بادش بدیم، نه آقای دکتر!» (محمود، ۱۳۷۹، ج۲: ۴۸۱).

- چِلِیسی کردن: «شکمویی و پر خوری کردن را گویند» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل مدخل «چلیسی»).

«یدالله رو می‌کند به فریدون: انگشت نزن پسرم. فریدون می‌گوید: دستم تمیز بابا، تو قول داده بودی چِلِیسی نکنی» (محمود، ۱۳۷۹، ج۲: ۳۷۶).

- حِمِر: ورم کردن شکم را گویند.

«جواهر می‌گوید: بچه این قدر کلوچه نخور، حِمِر می‌کنی، ها!» (همان، ج۲: ۸۱۷).

- سر قوز افتادن: «سر لج افتادن، تحریک شدن و تصمیم به اجرای کاری یا امتناع از آن گرفتن، به‌واسطهٔ حرف یا عمل دیگری یا یک واقعهٔ خارجی» (جمال‌زاده، ۱۳۴۱: ذیل مدخل«سر قوز افتادن»).

«زری: دستپاچه‌ام نکنین دکتر، وگرنه ممکن سر قوز بیفتم، اصلاً نگم» (محمود، ۱۳۷۹، ج۲: ۶۵۷).

- شِلتاق: «اجحاف کردن» (نفیسی، ۱۳۹۷: ذیل مدخل «شلتاق»).

«ولی ما، همچین که اعتماد مردم جلب کردیم، شِلتاق شروع می‌شه» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۲۶۱).

- قادم: پهلو.

«پیرزن می‌گوید: گلوم دُر دُر، گردنم، قادُم و کمرم. دکتر رو به پسر می‌گوید: چی گفت؟ قادُم! یعنی پهلوش آقای دکتر» (همان، ج۲: ۴۶۳).

- قُلّاج: «به‌شدّت دم فرو بردن و هوا را وارد ریه کردن. پُک‌های شدید را که به چپق یا وافور و... بزنند، قلّاج گویند. این کلمه را با فعل‌هایی مانند: «زدن»، «بستن» و «بند کردن» صرف می‌کنند» (جمال‌زاده، ۱۳۴۱: ذیل مدخل«قلّاج»).

«فرامرز، پیپ را روشن می‌کند، چنان به پیپ قُلّاج مـی‌زنـد کـه ابـری از دود، سـر و صورتش را می‌گیرد» (محمود، ۱۳۷۹، ج۲: ۴۷۹).

ضرب‌المثل‌ها

ضرب‌المثل‌ها، بخشی از ادبیات شفاهی هستند که تبلور فرهنگ هر جامعه‌ای اسـت. در این رمان، ۶۲ ضرب‌المثل به‌کار رفته اسـت کـه انعکـاس دهنـدۀ زنـدگی، رفتارهـای اجتماعی و ایدئولوژی حاکم بر جامعۀ این رمان است. برخی از ضرب‌المثـل‌هـای بـه‌کـار رفته در این رمان را می‌توان، به همان منطقۀ جغرافیایی بـه نمـایش درآمـده در فضـای رمان، یعنی شهر اهواز محدود کرد که از میان آنها می‌توان، به موارد زیر اشاره کرد:

- «مِرِه که مَخو شِنشِنَه جُورَه، اَ مِن تُخ مُـر برشـته رِیـگِ جـورَه» (محمـود، ۱۳۷۹، ج۲: ۸۱۳): مردی که پی دعوا می‌گردد، در تخم مرغ برشته، ریگ پیدا می‌کند.

- «شاپور قندر! مثل قندر، به آدم جفت می‌کنه تا خر سیاه تو کوه قـاف عرعـر نکنـه، ول نمی‌کنه» (همان، ج۱: ۲۵۳). در باور عامّـۀ مـردم خوزسـتان، خفّـاش، اگـر بـه صـورت بچسبد، خر سیاه باید در کوه قاف عرعر کند تا رها شود. این ضرب‌المثل را برای افـرادی به‌کار می‌برند که در کارها، سماجت و اصرار بیش از حد دارند و تا به هدف مطلوب خـود دست نیابند، شخص را رها نمی‌کنند.

- «لُر که خرما خونشه، شو خو نداره» (همان، ج۱: ۱۱۸). این ضرب‌المثل، بر شـتابزدگی و کم طاقت بودن تأکید دارد.

- «بزرگت بیاموز، کوچکت آموخته است» (همان، ج۱: ۸۳) که ایـن، یـک ضـرب‌المثـل شوشتری است: «گَپَتَه آموز، کُچَلُت آمُختو» (هدایت، ۱۳۸۷: ذیل مدخل «ضرب‌المثل‌ها»).

گویش بومی

گویش‌های محلّی، تبلـور پویـایی و زایـایی زبـان فارسـی و یکـی از عناصـر مهـم در فرهنگ عامیانه و فولکلور است. «گویش‌های محلّی، گنجینه‌های ارزشـمندی از واژه‌هـا و اصطلاح‌ها هستند که هم باعث غنای زبان و گویش معیاری می‌شوند و هم، در شناسایی

گذشته زبان و سیر تحوّلات آن، محققان را یاری خواهند کرد» (ذوالفقاری، ۱۳۹۷: ۳۷۸). احمد محمود، در سراسر رمان، به گویش محلّی شهر خوزستان اشاره کرده است.

- «توران طلایی می‌دود و پس یقه قندر را می‌گیرد و می‌گوید: سی چه لنگ کفشمون می‌بری؟» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۲۵۲). - «می‌خوایم بریم، پیش کسی‌که دنیان تکان داده. دنیان تکان داده یا نداده، سی مو خیلی فرق نمی‌کنه. مو دغدغه دیگه دارم» (همان، ج۲: ۹۴۹).

ترانه‌های عامیانه

ترانه‌های عامیانه، برخاسته از بطن زندگی انسان‌هاست و بیانگر آرزوها و تمایلات بشر در طی اعصار مختلف بوده و همچون آیینه‌ای است که اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی هر عصری را می‌نمایاند. «ترانه‌های عامیانه یا آوازهای مردمی که در میان توده ملّت‌ها رواج دارد و اغلب، بدون آنکه تاریخ پیدایش یا گوینده و سرایندگانش معلوم باشد، همراه با آرزوهای گیرا و جذّاب خوانده می‌شود، یکی از پر بهاترین ذخایر گنجینه فولکلوری هر ملّت می‌باشد. در این اشعار، اغلب به زبانی بسیار ساده و لطیف، پاک‌ترین و خالص‌ترین احساس‌ها و عواطف هنری طبیعت آدمی و تمنّاهای او بیان می‌شود» (تفضّلی، ۱۳۳۴: ۸۸۷).

در این رمان، یک ترانه با مضمون عاشقانه به‌کار رفته است که احمد محمود، آن را ساده، لطیف و بی‌پیرایه بیان کرده‌است.

«یار من، جلّاد بی‌انصاف من، سرخینه می‌پوشد همیشه تا که این قلب مرا، خونین کند، آنگه بنوشد او همیشه
یار من، چون نقل تر شیرین شده اندر دهان من همیشه می‌برم، لذّت ازین شیرینی سرخینه‌پوش خود همیشه»
(محمود، ۱۳۷۹، ج۲: ۶۵۱)

باورهای عامّه

باورهای عامّه، جهت دهندهٔ بسیاری از خویش‌کاری‌های انسان است که پایهٔ علمی دقیقی ندارند و خاستگاه حقیقی آن را باید «در مساعی نخستین انسان جست‌وجو کرد؛

توضیح اسرار طبیعت و هستی خویش، آرزوی مطلوب ساختن سرنوشت و دیدن آینده در حال، آرزوی دوری از شیطان‌هایی که قادر به درک آنها نبودند و تلاشی ناگزیر برای نفوذ در آینده دانست» (وارینگ، ۱۳۷۱: ۱۱- ۵).

باورهای عامّه، در این رمان به دو شکل «باورهای عامه پیرامون درخت انجیر معابد» و «باورهای عمومی» به تصویر درآمده است که هر یک از آنها را در زیر مورد بررسی قرار داده‌ایم.

باورهای عامه پیرامون درخت انجیر معابد

دخیل بستن به درخت انجیر معابد

یکی از باورهای عامهٔ رایج در میان ملل مختلف، تقدیس و تکریم پدیده‌های طبیعت از جمله درخت است که نگرش‌های رازورانه‌ای را پیرامون آن به‌وجود آورده است. احمد محمود با دستمایه قرار دادن درخت انجیر معابد، زیرکانه نقبی به اسطورهٔ درخت‌پرستی و باورهای رایج آن در میان مردم جنوب زده است.

در این رمان، درختی به‌نام «انجیر معابد یا لور یا میموزا» وجود دارد که شخصیّت‌های رمان، به آن دخیل می‌بندند. «تریشه‌های رنگ به رنگ پارچه، بر ساقه‌ها و ستون‌های ریشه‌های انجیر معابد می‌لرزند» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۱۲). «تو خیابان، جابه‌جا درخت انجیر معابد ریشه زده و ریشه‌ها ساقه شده است و به شاخه‌های نورستهٔ ساقه‌های جوان، تریشه‌های رنگ به رنگ پارچه گره خورده است» (همان، ج۲: ۸۹۴). «باز دید که دختر بچه‌ای سیاه تاو، به یکی از ریشه‌های نابه‌جا که ستون و ساقه شده بود، تریشه‌های رنگ به رنگ پارچه می‌بندد و هر گره که می‌زند، به آسمان نگاه می‌کند» (همان، ج۱: ۷۰).

قربانی کردن برای درخت

رشد اعجاب برانگیز درخت انجیر معابد سبب گردید تا برخی از شخصیّت‌های رمان درصدد برآیند تا شاخه‌های درخت انجیر معابد را قطع کنند، اما قطع کردن شاخه‌ها، سبب خون‌ریزی از درخت گردید. «داس را می‌زند، پر قد و خم می‌شود تا تبر را برمی‌دارد، می‌بیند که خاک سرخ است. سر برمی‌دارد، مقطع شاخه را نگاه می‌کند: یاللعجب! خون بود. شیرهٔ گیاهی نبود، خون می‌جوشید. وحشت کردم... خون بر زمین

جاری می‌شود» (همان: ۴۰). در اینجاست که یکی از شخصیّت‌های رمان، برای قطع شدن خون از شاخه‌های درخت و برای رفع بلا، پیشنهاد قربانی کردن برای درخت را می‌دهد و می‌گوید: «خون با خون... تا غروب قربانی می‌کنند» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۴۱).

پس از انجام مراسم قربانی، مردم درحالی‌که زیر پایشان، خون قربانی جاری است، پیرامون «درخت انجیر معابد حلقه می‌زنند» (همان: ۴۸). «جماعت، دست در دست هم، حلقه پسِ حلقه، دور انجیر معابد می‌گردند» (همان: ۲۸۲). جاری شدن خون بر روی زمین، «قدرتی پنهانی و دینی به طریق اولی، پایهٔ اصل زندگی در سراسر عرصهٔ حیات است» (پیربایار، ۱۳۹۴: ۱۲۹). پس از انجام عمل قربانی، شخصیّت‌های رمان پیشانی خود را با خون قربانی آغشته می‌کنند. «خیر محمّد منتظر است تا سلّاخ بیاید و گاو را ذبح کند، گریه می‌کند و از خون صفّه قربانی به پیشانی می‌مالد و باز گریه می‌کند» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۲۸۲). آغشتن پیشانی به خون، یک کردار آیینی و مقدّس است که هدف از آن، به‌دست آوردن قدرت و نیرو بوده است. ساختن قربانگاه، جهت قربانی کردن مردم برای درخت انجیر معابد، یکی از دیگر از باورهای عامهٔ به نمایش درآمده در این رمان است.

شمع افروختن برای درخت

اعتقاد به تقدّس درخت انجیر معابد سبب گردیده است که شخصیّت‌های مختلف رمان، پس از دخیل بستن به درخت، شمع‌هایی را برای برآورده شدن حاجت‌های خود برای درخت روشن کنند. «دید زنی سرتا پا پوشیده و سیاه پوش، زیر درخت انجیر معابد ایستاده است و شمع روشن می‌کند» (همان: ۷۰).

باورهای عامّهٔ عمومی

چشم زخم

یکی از باورهای عامّهٔ به نمایش درآمده در این رمان، اعتقاد به‌وجود «چشم زخم» است؛ «چشم تاج‌الملوک، به دسته‌ای کبوتر است که بالای سرش می‌گردند. می‌گوید: نگاه کن شهری خانم، ببین چطور همه با هم- هنوز حرفش تمام نشده و هنوز شهری، خوب نگاه نکرده است که جرگهٔ کبوتران آشفته می‌شود. تاج‌الملوک می‌گوید: چه شد،

شهری؟ شهربانو می‌گوید: نمی‌دونم خانم بزرگ، انگار قوش بود که زد، یکیشان برد. تاج‌الملوک می‌گوید: لااله‌الاالله، یعنی چشمشان زدم شهری خانم؟» (محمود، ۱۳۷۹، ج۲: ۷۷۸). «چشم زخم، از قدیمی‌ترین باورهای بشر و فراگیرترین و رایج‌ترین باور فرا علمی است که آثار و بقایای آن، همواره در ایران امروز پا برجا مانده است. شورچشمی و بد نظری که امروزه به شکل صفت برای بعضی کسان آورده می‌شود، از روزگار بسیار کهن میان جامعه‌ای که مغان، فرهنگ، دیانت مغانه و مزدایی در آن حکومت می‌کرد، وجود داشته است و شورچشمان که با چنین بیماری و عارضه اهریمنی شناخته می‌شدند، مردود، مطرود و منفور جامعه بودند» (رضی، ۱۳۸۱، ج۲: ۹۸۵).

اسپند دود کردن

در این رمان، اسپند دود کردن و به‌کار بردن عبارت «ماشاءالله»، دافع چشم زخم به‌شمار رفته است؛ «تاج‌الملوک، تازه متوجه شده که فرزانه، صندلی به پا دارد و زنجیر نقره‌ای درشت دانه‌ای، به مچ پای چپ بسته است. لبخند زده بود و گفته بود: ماشاءالله! هزار ماشاءالله! برم یک کم اسپند دود کنم» (محمود، ۱۳۷۹، ج۲: ۷۸۱). در ایران باستان رسم بوده است که در «ایام نوروز، اسفند یا کندر بسوزانند تا چشم بد و سایر ارواح خبیث دور گردند» (هدایت، ۱۳۸۷: ذیل مدخل «اسپند»).

بافتن رشته‌های تب‌بُر توسط دختران نابالغ

در باورهای عامّه، چشم زخم، یکی از علل به‌وجود آمدن تب در انسان است که برای دفع آن، از رشته‌های تب‌بُر که توسط دختران نابالغ بافته شده، استفاده می‌کردند؛ «بر سر پایه‌های مجمر، دو شاغه عود می‌سوزد. دسته‌ای رشته تب‌بّر که دختران نابالغ بافته‌اند، بغل دستش است. رشته‌ها، رنگ به رنگ است؛ تابیده از ریسمان خام سفید از نخ پرک به رنگ خاک خشک مانده، از الیاف سبزگونه لیف و پوست درخت خرما» (محمود، ۱۳۷۹، ج۲: ۹۹۲). «سبز چشم را می‌بیند که ورد می‌خواند، فوت می‌کند و دو سر هر رشته را گره کور می‌زند تا گردن‌بندی باشد، برای گردن بیماران تب‌دار» (همان: ۹۹۴).

افسون یا دعای ضد تب و بند آمدن خون، «فصل ۶۳ روایات پهلوی را تشکیل می‌دهد که در آن آمده است: باید ریسمانی را ریسید، سه لایه کرد و بنا به مورد،

گره‌هایی بر آن زد و بر بازو بست. در مورد بند آمدن خون نیز، باید دعایی را که مشتمل بر سه کلمه است، بنا به مورد دفعاتی خواند» (تفضّلی، ۱۳۷۸: ۱۷۸). باور به تأثیر جادویی گره و راه‌های گره‌گشایی، یکی دیگر از خواص جادویی این رشته‌هاست. «در سطح جادویی، انسان از طلسم و تعویذهای گره‌ها، برای محافظت نمودن از خودش در برابر طلسم‌های شیطان‌ها و ساحران اسیر کننده استفاده می‌کند» (الیاده، ۱۳۹۳: ۱۳۳).

بافته شدن این رشته‌ها از درخت خرما، مبیّن آن است که روح و نیروی عظیمی که درون این درخت وجود دارد، بتواند ضعف، سستی، بیماری و زردی بدن آنان را زایل کند و به آنها سرخی و سبزی بخشد. بافته شدن رشته‌های تبرُبر توسط دختران نابالغ نیز، رمز بلاگردانی و باطل کنندهٔ سحر و افسون اثرهای شیطانی و جادویی به‌شمار رفته است.

دعا نویسی، گشودن سرکتاب و گرفتن فال

دعانویس یا رمّال، با ترسیم آیندهٔ شخص و ارتباط دادن آن به ماوراءالطبیعه، شخص را مجاب به پیروی از دستورهای خویش می‌ساخته است. در این رمان، شخصیّتی به‌نام «میرزا زعفر» یا «میرزا خجسته» وجود دارد که دعانویس است و به او نسبت «طی‌الارض» داده‌اند و مردم برای دعانویسی، به او مراجعه می‌کرده‌اند. «یه دعانویس پیر دیدم که شب جمعه به شب جمعه، سوار یه دسته هیزم می‌شد و می‌رفت، زیارت پیر و مرادش که شهر دیگر بود» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۳۴۷). انجام کارهای خارق‌العاده و استفاده از قدرت جادویی یا ماورایی، اعتقاد به دعانویسی را در میان شخصیّت‌های رمان، دوچندان کرده است. «تاج‌الملوک می‌گوید: بله فرامرز خان، اعتقاد دارم. چیزایی هم دیده‌ام. می‌دونم که یه دعانویس مجرّب، قادر که با دعا، ریشه آدم رو از بیخ دربیاره. زندگی یه آدم، از این رو، به آن رو بکنه» (همان: ۳۴۷).

دعانویسان با ادّعای دانستن علم رمل و خبر داشتن از مجهولات جهان، شخصیّت‌های این رمان را به‌سوی «سرکتاب باز کردن» و «فال‌گیری» سوق داده‌اند. «جمعه، بعد از ظهر، فرزین راه می‌افتد تا محمد سلمانی را بردارد، بروند پیش سبز چشم، برایشان سر کتاب باز کند» (همان: ۹۴۹- ۹۴۸). «آمده است، سر کتاب باز کند، آمده است، سرنوشت خود را بشنود و اگر شد، دعا بگیرد تا جعفر باغی، مثل یکی دو سال اول

زندگی مهربان شود» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۹۹۴). «نوبت می‌رسد، به محمد سلمانی. مرد ارغوان‌پوش می‌گوید: چه کار داری؟ چه کار دارم؟ می‌خوام خذمت آقا برسم. می‌فهمم! کارت چیه؟ دعا، طلسمات، چلّه‌نشینی، تسخیرات و علم طیران؟ نه آقا، اینا نه، می‌خوام سرکتاب باز کند» (همان، ج۲: ۹۵۲). «ها جوان! دنبالم راه افتادی که فالت بگیرم» (همان: ۸۸۵).

یکی دیگر از علل مراجعه مردم به دعانویس، اعتقاد به حلول شیطان در وجود آنان است و خواهان خروج آن، از جان خویش هستند. «علمدار، زیر بغل زایر عبده را می‌گیرد و بلندش می‌کند. عبده می‌گوید: شیطان رفته تو جانم آقا، راحتم کن... سبز چشم هیچ نمی‌گوید. علمدار، مرد زنجیری را می‌برد. صدای علمدار با صدای زنجیر درهم می‌شود؛ گفتم: مهلت بده، زار عبده؛ گفتم: به‌وقتش و دور می‌شود» (همان: ۱۰۰۲- ۱۰۰۱).

نوشتن طلسم بر بازوی زنان و تهیه آبگوشت بُز از آن

اعتقاد راسخ مردم به دعانویسان و رمّالان و آگاهی آنان از غیب و آینده، سبب گشته است تا شخصیّتی چون زری، به مرد سبزچشم مراجعه کند تا با نوشتن طلسم بر روی بازو، از یک‌سو، محبّت شوهرش را بار دیگر به‌سوی خود جلب کند و از دیگر سو، مانع ورود زن دوم به زندگی‌اش شود. از این رو، مرد رمّال، به او توصیه می‌کند که «چشم هیچ کس، محرم و نامحرم نباید به این طلسم بیفته. یک هفته بعد، با آب ولرم تو جام ورشو بشورش و با آبش آبگوشتِ بز بپز... گوشت بُز، بدمزه هم نیست. همه با هم بخورید؛ خودت، شوهرت و بچه‌هات... زنی که شوهرت می‌خواد بگیره، در شهری دیگه زندگی می‌کنه. بیوه است، اما جوان، خیلی جوان. زیباست، خیلی زیبا و ناسازگار. اگر این ازدواج سر بگیره، همه شما به خاک سیاه می‌نشینید» (همان: ۱۰۰۰- ۱۰۰۱).

دمیدن به نقل و اعتقاد به شفایابی

دمیدن به نقل و اعتقاد به شفایابی و تبرّک جستن به آن، یکی دیگر از باورهای عامّهٔ به‌کار رفته در این رمان است؛ «سبز چشم از میان سکّه‌های کشکول، نقل برمی‌دارد و زمزمه می‌کند: اسورا، پامارا، پاک شاسا و فوت می‌کند، به نقل‌ها و می‌دهد، به پیرمرد» (همان: ۸۹۷). «سه روز بعد، پیرمرد گفته بود: نقل‌ها را که خورده است، روز دوم آب چکان چشمانش کم شده است و روز سوم، نه بهتر از روزگار جوانی، اما به هر جهت چشمانش بهتر شده است» (همان: ۸۹۸).

وجود هم‌زمان آفتاب و باران در آسمان و به‌دنیا آمدن بچه گرگ

اعتقاد به‌وجود هم‌زمان آفتاب و باران و تولّد بچه گرگ، یکی از باورهای عامّه به‌کار رفته در این رمان است؛ اگرچه، آفتاب و باران، دو عنصری هستند که در تضاد با یکدیگر در آسمان هستند، اما وجود هم‌زمان این دو عنصر متّضاد و ازدواج با یکدیگر، سبب به‌دنیا آمدن بچّه از ماده گرگ می‌شود. «در یک لحظه، هوا آفتابی می‌شود. شدّت باران کم شده است. حسن جان می‌گوید: راست وقتی آفتاب و باران با هم باشن، گرگ بچه می‌زاد؟ بقّال می‌گوید: کجاش دروغه!؟» (محمود، ۱۳۷۹، ج۲: ۷۹۷).

آداب و رسوم

ازدواج‌های خون‌صُلح یا خون‌بَس

ازدواج‌های خون‌بس، یکی از رسم‌های به نمایش درآمده در این رمان است؛ در رسم خون‌بَس، «دختری از اقوام قاتل، به ازدواج فردی از بستگان مقتول درمی‌آید که می‌تواند خون‌بها یا قسمتی از آن باشد» (رضوی‌فرد و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۳۱). در این سنّت، دختری که انتخاب می‌شود، می‌تواند خواهر، دختر، خواهرزاده و برادرزادهٔ قاتل باشد.

در این رمان، شخصیّتی به‌نام «طلا» وجود دارد که قربانی چنین رسمی است و شیخ، «طلاخانم باکره را بابت خون‌بها آورده بود» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۳۵). نام طلا، به نوعی ارزش مادی آن را به ذهن متبادر می‌کند و این‌گونه است که او را، همچون کالایی می‌پندارند که در ازای معاوضه با خون مقتول، به شیخ داده شده است. طلا خانم، باید افزون بر رنج ازدواج اجباری، باید رنج و مرارت‌های سه هووی خود و نیز، رنج سقط جنین سه قلوی خود را تحمّل کند و این‌گونه است که «زاری زن بیشتر می‌شود» (همان: ۳۸).

کشمکش دو جامعهٔ سنّتی و مدرن

کشمکش در سراسر رمان درخت انجیر معابد، حضوری فعّال دارد و سیر منطقی حوادث را در رمان رقم زده است. اگر این کشمکش‌ها را از این رمان بگیریم، دیگر مخاطب تمایل و رغبت چندانی برای خواندن آن ندارد و داستان، به سوی سکون و ایستایی تنزّل می‌یابد. کشمکش، بستر مناسبی برای تبیین بسیاری از حوادث و وقایع

داستان است. «کشمکش، در یک اثر دراماتیک زمینه‌ای است که لحظه‌های مهم و اساسی واقعه‌ای را به‌هم می‌پیوندد. کشمکش، علّت وجودی آن لحظه‌ها و همچنین اهمیّت آنها را می‌نماید» (مکّی، ۱۳۸۵: ۱۸۷).

رشد اعجاب انگیز درخت انجیر معابد و تقدّس آن، باورها و خرافات پیرامون آن، زمینه بروز جدال را در میان شخصیّت‌های رمان فراهم ساخته است. از یک سو، جامعه سنّتی که پای‌بند خرافات و باورهای عامّه هستند، قطع کردن درخت را، سبب بروز قحطی و گرفتار غضب الاهی شدن می‌دانند. از دیگر سو، مردم تحصیل کردهٔ آگاه و با بصیرتی که خواهان زدودن هر گونه تفکّر خرافی و مدافع سرسخت تیشه به ریشهٔ این درخت هستند. در ابتدای رمان، فرمانده تفنگداران خواهان از بین بردن درخت انجیر معابد است. او، مردم را مورد خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید: «متأسفم که باید بگویم، کسانی با افسانه‌بافی از این درخت بی‌ثمر، موجودی معجزه‌گر ساخته‌اند تا شما را مرعوب کنند و بر گُرده‌تان سوار شوند» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۴۷). فرمانده، از مردمی که خشمگین در اطراف درخت هستند، می‌خواهد که اجازهٔ قطع این درخت را بدهند، اما مردم پیشنهاد او را نمی‌پذیرند و به او می‌گویند که اگر«این درخت لطمه ببیند، همهٔ ما به غضب الاهی گرفتار می‌شیم، قبل از همه، روی تو سیاه می‌شود، مثل یک عنتر» (همان، ج۱: ۴۸). در اینجاست که مردم خشمگین، به سمت فرمانده و تفنگداران هجوم می‌برند و «فرمانده، زیر پای جماعت که مثل پیل مست، پا بر زمین می‌کوبد، گم می‌شود، زنده یا مرده پیدا نیست» (همان: ۵۲).

از دیگر مخالفان درخت لور، جوانی است که پرستش درخت لور را مساوی با «کفر و بت‌پرستی» (همان، ج۲: ۷۳۸) می‌داند. اما در اینجا، مردم با شنیدن صحبت‌های آن جوان، به سمت او هجوم می‌برند که مرد دیگر مانع می‌شود و می‌گوید: «آرام باشید، ریختن خون در صحن درخت انجیر معابد گناهی بزرگ است» (همان: ۷۳۸).

از دیگر مخالفان درخت، آقای هوشمند، معلّم مدرسه است که حکم به «قطع درخت، توسط تبر یا ارّه می‌دهد» (همان، ج۲: ۹۲۴) و دانش‌آموزان را، تشویق به شرکت در راهپیمایی علیه درخت می‌کند. «اگر همه با هم تبر برداریم و در یک وقت معیّن، همه را

با هم قطع کنیم، هیچ اتّفاقی نمی‌افتد» (محمود، ۱۳۷۹، ج۲: ۹۴۵). مدرسه‌ای که در بطن یک جامعهٔ سنّتی و خرافی سر برآورده، اما با وجود معلمان بابصیرتی چون هوشمند تحت تأثیر باورهای عامّه قرار نگرفته است. در این رمان، علاوه بر گسترش باورهای خرافی توسط جامعه سنّتی، این درخت انجیر معابد است که به منازعه با مخالفان خود روی آورده است و درهای ورودی دبستان‌ها، دبیرستان‌ها، منزل روحانیان، علما، کتابخانه‌ها، پزشکان، پزشک‌یاران، تعاونی‌ها و همه نهادها و سازمان‌ها را توسط ریشه‌ها مسدود کرده است.

کشمکش میان دو جامعهٔ سنّتی و مدرن، آن قدر اوج می‌گیرد که جامعهٔ سنّتی، «خواهان تعطیلی مراکز آموزشی، درمانی، اقتصادی، صنعتی و هنری می‌شوند» (همان: ۹۶۹). رشد خارق‌العادهٔ درخت، «راه ورود به کتابخانه را بسته» (همان: ۹۷۴) و جامعه سنّتی نیز، کتابخانهٔ شهر را که مظهر اندیشه، دانش و معنویّت است، نشانه گرفته. سبزچشم، تمام کتاب‌های کتابخانه را خارج کرده است و کتاب‌های خرافی را جای‌گزین آن ساخته. بنابراین، برای توقف ملّتی از رشد، حرکت و بصیرت، باید موادّ کتاب و فرآورده‌های علمی، فکری، عقلانی و دینی را تغییر داد تا بتوان آفت جهل را در چنبرهٔ القائات و شبهه افکنی‌های سست، مسموم و انحرافی در میان مردم گسترش داد. اما در این میان، نقش روحانی‌ها در خرافه‌زدایی از عوام بی‌بدیل است. روحانی‌ای، به‌نام «پارساپیشه» وجود دارد که نگران روح و اندیشه مردم از گشودن کالای ناسالم و زیان‌بار فکری است. او معتقد است: «آنچه که آفت دین، آفت زندگی، آفت دنیا و آخرت، خرافات است و خرافات، بر زمینهٔ بی‌سوادی رشد می‌کند و تنومند می‌شود» (همان: ۹۸۳) که درنهایت، هر دو جامعه، به جدال خونین علیه یکدیگر می‌پردازند و شهر را به آتش می‌کشند.

مکان‌ها و مناطق بومی

اسامی مکان‌ها، یکی از شاخصه‌های مهم در نقد اقلیمی است که می‌تواند مخاطب را با محل وقوع حوادث و صحنه‌ها آشنا سازد و اطلاعات ارزشمندی را در مورد باورها، آداب و رسوم، مسائل سیاسی و اجتماعی در اختیار مخاطب قرار دهد. در این رمان، شهری به‌نام «گل‌شهر» (همان: ۴۳۵) وجود دارد که از این شهر، به تمام ایران گل صادر می‌شده است. احمد محمود، اسامی مکان‌ها و شخصیّت‌هایی را که در این مکان می‌زیسته‌اند،

متناسب با نام این شهر برگزیده است؛ هتل گل‌شهر، منطقه گل تپّـه، خیابـان گـل زرد، داروخانه گل‌گشت، خیابان گلستان، گل‌پور، مالک ساختمان پزشکان، دکتر گل‌فـام، گـل قامت و گل ختمی، از خدمتگزاران هتل، سرهنگ گل جالیز، گل‌پیرا، رانندهٔ تاکسی، گـل دسته، مسئول پذیرش هتل و گل‌اندام، منشی شرکت حفّاری.

از دیگر مکان‌هایی که محل کشمکش و وقوع حادثه در این رمان قرار گرفتـه اسـت، «کوت سیّد صالح» (محمـود، ۱۳۷۹، ج۱: ۲۵۳ و ۳۹۹) است که نام دهـی، در بخـش مرکـزی شهر اهواز است. در این رمان به‌نام شهرهایی چون «برازجان» (همان، ج۲: ۷۲۹)، «امیدیـه و بندر معشور» (همان: ۵۲۹) نیز اشاره شده است.

پوشش

پوشش، در رمان «درخت انجیر معابد»، به دو شکل سنّتی و مـدرن در میـان زنـان و مردان به‌کار رفته است. از پوشش‌های مردان می‌توان به «دشداشه» (همـان: ۳۷، ۳۳۵، ۳۷۳، ۷۱۷ و ۹۳۷)، لُنگوته (همان: ۱۷ و ۹۷)، «تحـت‌الحَنَـک» (۹۲۷ و ۹۹۳)، «چوخـا» (همـان: ۳۹۶ و ۸۹۲)، «چوقا» (همـان: ۱۷)، «منـدیل» (۱۷۱ و ۸۹۲)، «چفیـه» (همـان: ۲۰۹)، «کـت و شـلوار» (همان: ۱۴۱)، «شال گردن، جلیقه و شلوار» (۸۶ و ۹۱)، «پولیور و کراوات» (همان: ۱۰۳)، «نیم پالتو» (همان: ۹۱)، «بارونی» (همان: ۱۰۳)، «کلاه شـاپور» (همـان: ۱۷۲)، «قُنـدِرَ» (همـان: ۳۱۲)، «بیلرسوت» (همان: ۲۶) و «روبان» (همان: ۱۰۳) اشاره کرد.

از پوشش‌های زنان می‌توان به «عبای ملیله دوزی شده» (همـان: ۱۶۹)، «چـادر» (همـان: ۸۳)، «روسری» (همان: ۹۶)، «اُرمَک» (همان: ۴۷۹)، «کـت و دامـن» (همـان: ۸۳)، «نـیم پـالتو» (همان: ۱۳۸)، «دامن» (همان: ۱۱۱)، «روسری و مانتو» (همـان: ۴۰۰) و «شلوارک» (همـان: ۸۹۶) اشاره کرد.

در این رمان، بجز خانوادهٔ اسفندیار آذرپاد، مردم عامی رمـان از پوشـش‌هـای سـنّتی بیشتر استفاده کرده‌اند. این پوشش‌ها، متأثّر از اقلیم و آب و هوای گرم و شرجی جنـوب است. از ویژگی این پوشش‌ها می‌توان به گشادی، بلندی و نازک بـودن پارچـه‌هـا اشـاره کرد که موجب تنظیم دمای مناسب برای بدن در اقلیم خوزستان و نیـز، سـهولت انجـام کار را برای مردم فراهم ساخته است. از آنجا که تعدّد شخصیّت‌های مرد رمـان، بـیش از

زنان است، نویسندهٔ رمان نیز، به پوشش‌های سنّتی مردان از جمله دشداشه، چوخا، چوقا و... بیشتر توجه کرده است که از لحاظ نمادشناسی و روان‌شناسی رنگ حایز اهمیّت است.

عناصر اقلیمی و صورخیال

جنوب کشور، به دلیل اقلیم خاص و برخورداری از آب و هوای گرم و شرجی، بیابان‌های خشک، دریا، نخلستان‌ها، نفت، بارش‌های تند و سیل آسا و... همواره مطمح نظر نویسندگان مختلف از جمله احمد محمود بوده است؛ او که زادهٔ شهر اهواز است، پیوند عمیقی با فرهنگ، جغرافیا، طبیعت و... آن شهر دارد و به سبب شناخت کامل او از تمام ظرفیّت‌های این شهر، در این رمان از صور خیال‌های فراوانی سود جسته است تا مخاطب را بیش از پیش متوجه اقلیم خاص جنوب کند. صورخیال به‌کار رفته در این رمان، به گونه‌ای زنده و پویا هستند که گاه مخاطب می‌تواند، تصویری کارت پستالی از جغرافیای خاص آن منطقه را در ذهن خویش مجسّم سازد. از میان صور خیال به‌کار رفته، «تشبیه» و «استعاره»، بسامد فراوانی در این رمان دارند. اهمیّت این صور خیال در جایی است که با اقلیم جنوب پیوند خورده است. اغلب تشبیه‌ها، ساده و ملموس هستند و نویسنده، آن را با عناصر طبیعت پیوند زده است.

- «ریشه‌های جوان هوایی درخت انجیر معابد، مثل مار غاشیه دور تنش پیچیده است» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۲۸۰).

- «عصر بود و بوی گل و بوی طلع تازه شکفته نخل‌های شرق باغچه و بوی سبزه و خاک رطوبت دیده، مثل ابری نازک و رنگین، موج برداشته بود» (همان: ۱۷۶).

- «نگاه شط می‌کند؛ خورشید، پس نخل‌ها غروب می‌کند، بزرگ است و نارنجی. انگار که از دل شط، کوهی از آتش برخاسته است و نخل‌ها را به‌کام کشیده است» (همان، ج۲: ۵۵۲).

- «باد کم جان، پوست شط را انگار که پوشیده از پولک نقره خام است، می‌لرزاند و خواب و بیدارش می‌کند» (همان: ۱۰۲۷).

بی‌آبی و خشک‌سالی، یکی از ویژگی‌های اقلیم اهواز است که نویسندهٔ رمان به

شکل‌های مختلف به آن اشاره کرده و با استفاده از صنعت جاندار انگاری، آن را به تصویر کشیده است:

- «لکّه‌های ابر سفید عقیم بی‌حرکتند» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۵۰).

- «خورشید، پس ابر بود، ابر سفید نازا» (همان: ۱۱۳).

- «رگه‌های اُخرایی رنگ ابر سفید عقیم، یک دست آسمان را شیار زده بود» (همان: ۱۹۹).

- «فرامرز نگاه آسمان کرده بود و دیده بود که خورشید درگذار از پس ابر سفید نازا که آسمان را پوشانده بود، رنگ باخته است» (همان: ۱۹۷).

بازتاب مسائل سیاسی

تاراج نفت

نفت، مهم‌ترین عنصر در شهرهای جنوبی کشور است که سیاست و اقتصاد را به یکدیگر پیوند زده است و آن را به یک مسئله مهم تبدیل کرده است. احمد محمود، در این رمان توجه ویژه‌ای نسبت به مسئله نفت داشته است؛ او در این رمان، نقبی به حضور بیگانگان و غارت نفت در زمان شاه پهلوی می‌زند. در این دوران، زمام تمام امور و حتی امتیاز اکتشاف، حمل و نقل، استخراج و فروش نفت و گاز به بیگانگان واگذار شده است. احمد محمود، در سراسر رمان از ورود بیگانگان و تاراج نفت ناخرسند است و با خلق شخصیّت‌هایی چون فرامرز، دایی رضا و کارگر شرکت حفاری، انزجار خود را از زبان آنان به‌تصویر می‌کشد تا مخاطب را نسبت به این مسئله آگاه سازد.

- «حالا هم برای این‌که گردن‌بند صد هزار دلاری بدن به فاحشه‌های خوش چشم و ابروی فرنگی، نفت می‌فروشن. اشاره می‌کند، به لوله‌های نفت کنار جاده؛ همین نفت که باید سهم ما را هم بدن... غارت و زندگی شاهانه» (همان: ۲۶۲- ۲۶۱).

- «اینا یک مارمولکایی هستند که صد تا مثل من می‌برن لب رودخانه، تشنه برمی‌گردونن... اینا زیر نظر مستقیم یا غیر مستقیم دستگاه جاسوسی خودشان هستند که اسمش رو نمی‌یارم، چون رو و روشن! علاوه بر این، یک دوره خاص می‌بینن تا با زیر و بم مملکت ما آشنا بشن!» (همان، ج۲: ۶۰۱).

فرامرز، مهندس وولف آمریکایی را که مهندس اکتشاف نفت و در حال چپاول نفت در اهواز است، «دیلاق مادر مرده» (همان: ۵۹۱)، «گرگ» (۶۵۳ و ۵۹۹)، و «بز اخفش» (همان: ۶۰۱)،

«جن بو داده» (محمود، ۱۳۷۹، ج۲: ۶۵۲) و «مارمولک بی‌پدر و مادر» (همان: ۶۵۹) و دایی رضا نیز، وولف را «دَبَنگ آمریکایی» (همان: ۶۶۹) نامیده است.

کاپیتولاسیون

ازدیگر امتیازهای واگذار شده به بیگانگان در این دوران، می‌توان به «حق کاپیتولاسیون» یا «قضاوت سپاری» اشاره کرد. کاپیتولاسیون، سپردن حق رسیدگی قضایی جرایم اتباع و شهروندان بیگانگان به نماینده حقوقی دولت بیگانه است و کشور مقصد، به هیچ وجه نمی‌تواند، شخص را محاکمهٔ قضایی کند و شخص در مصونیّت کامل است.

در این رمان، شخصیّتی به نام وولف آمریکایی، وجود دارد که مهندس حفّاری چاه‌های نفت است. «من جایی کار کرد، کیلی سکت و مشکل. پیر شد. همه جا ماسه بود، شن بود، آب نبود. لبخند می‌زند: تنها نفت بود» (همان: ۶۵۲). او، رابطه‌ای نامشروع با دختری به‌نام گل‌اندام برقرار می‌سازد که درپی این رابطهٔ نامشروع، گل اندام باردار می‌گردد. وولف آمریکایی پس از آنکه متوجه می‌شود که گل‌اندام باردار است، به سرعت کشور ایران را ترک می‌کند. «مهندس رفتن مأموریت. مأموریت! کی!؟ دیروز قبل از ظهر تسویه حساب کردن، تشریف بردن. ای نامرد! پس رفت» (همان: ۶۶۵).

با توجه به مصونیّت قضایی مستشاران آمریکایی، شخصیّت‌های رمان، شکایت کردن از مهندس آمریکایی را کاری عبث می‌دانند. «دکتر می‌گوید: شکایت چه کار کردین؟ حالا دیگه شکایت به چه دردی می‌خوره؟ چرا، به درد می‌خوره. لااقل آن مردک دیلاق آمریکایی می‌کشن اینجا، جواب‌گو باشه! ولی می‌گن کاپیتالاسیون. بله! اونم هست، می‌دونم. ولی قضیه فرق می‌کنه، باید دنبالش گرفت» (همان: ۶۷۰).

فعالیّت‌های سیاسی علیه شاه

مبارزه با سلطهٔ سیاست حکومت پهلوی، فرامرز و دوستش، کامران را بر آن داشت تا به عضویّت یکی از سازمان‌های سیاسی درآیند. فلسفهٔ وجودی احزاب سیاسی، جهت دادن به افکار عمومی برای مشارکت در ساختار نظام سیاسی است. آنچه که از این رمان برمی‌آید، هر گونه فعالیّت سیاسی سازمان‌ها، گروه‌ها و مردم ممنوع بوده است و فرامرز نیز، مخفیانه به فعالیّت‌های سیاسی می‌پرداخت: «چند ماه بود که فرامرز، با یکی از سازمان‌های سیاسی ارتباط جانبی برقرار کرده بود؛ کمک مالی می‌کرد، کتاب می‌گرفت،

می‌خواند و پس می‌داد... گاهی پا فراتر می‌گذاشت و در پخش اعلامیه و دیوارنویسی، مراقب می‌شد، دورادور مواظب بود تا اگر کسی سر برسد، با سوت «مارسیز» را بزند» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۲۳۴).

شغل‌های محلّی

از شغل‌های شخصیّت‌های رمان که خاص اقلیم جنوب است، می‌توان به «ماهی فروشی» (همان: ۱۴)، «خرمافروشی» (همان: ۵۰۰)، «شیربرنج فروشی» (همان: ۱۸)، «باقلا فروشی» (همان، ج۲: ۹۳۱) و «بلم‌رانی و ماهی‌گیری» (همان: ۱۹) اشاره کرد.

غذاها و محصولات محلّی

از غذاهای محلّی و بومی شهر اهواز می‌توان، به «ماهی سرخ شده» (همان، ج۱: ۱۶)، «آش سبزی با سر گنجشکی» (همان، ج۲: ۷۷۰)، «شیربرنج» (همان، ج۱: ۲۱) و «چلو خورشت بامیه» (همان: ۳۶۲) و از محصولات محلّی نیز می‌توان، به «شیرهٔ خرما» (همان: ۳۷۵)، «ماست، پنیر، کشک و قره‌قورت» (همان، ج۲: ۴۸۹) و «کلوچهٔ زیره‌ای و خرمایی» (همان: ۷۲۹ و ۷۳۱) اشاره کرد.

شکل معماری منطقه

بافت و معماری هر شهر، یکی از مولّفه‌های مهم در نقد اقلیمی است که ترسیم‌گر خطوط کلی راه‌ها، شبکه ارتباطات، نحوهٔ فعالیّت انسان‌ها و مراحل رشد توسعهٔ شهری است. بافت شهری، به‌تصویر درآمده در رمان انجیر معابد، بافت قدیمی شهر خوزستان است.«بافت قدیم، در بیشتر شهرها، کنار هسته تاریخی شهر شکل گرفته است و از نظر هندسه معابر، نحوهٔ قرارگیری ساختمان در کنار معابر، تعداد طبقه‌های ساختمانی، ارتباط ورودی با معبر و مقیاس ساخت و سازها تا حدود زیادی از ویژگی‌های موجود در بافت تاریخی پیروی می‌کند» (صفامنش، ۱۳۷۶: ۵۳۹). اغلب خانه‌ها به‌گونه‌ای طرّاحی شده است که هم محل سکونت انسان‌هاست و هم چارپایان. «دید که یدالله از خانه حاج غلام شیر برنجی آمد بیرون. از در بزرگ همیشه باز خانه حاج غلام، گاومیش‌ها و دیگ‌های شیربرنج و مشتری‌ها دیده می‌شوند» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۳۷۴).

گرمای سوزان و محدودیّت‌های اقلیم جنوب، تأثیر بسزایی در معماری خانه‌ها

داشته است.«شکل بناها، در این مناطق به شدت از شرایط اقلیمی تبعیت می‌کند؛ به طوری‌که جهت‌گیری کلی بافت بنا در جنوب ایران، با توجه به «وزش باد مناسب» طراحی می‌گردد» (عطاریان و صفرعلی نجار، ۱۳۹۷: ۱۶۳). نحوهٔ تابش خورشید نیز، یکی دیگر از عوامل موثر در خلق گونه‌های متنوع و الگوهای سکونتی مختلف در اقلیم جنوب شده و تغییرات بسیاری را در معماری سکونتگاه‌ها به‌وجود آورده است. احمد محمود، با استفاده از فرم‌های معماری‌ای چون هشتی، شناشیل، دالان و مضیف به ترسیم فضای شهر خوزستان پرداخته است که در زیر به بررسی هریک پرداخته‌ایم:

هشتی: هشتی، میراث ماندگار اقلیم گرم و مرطوب جنوب و احمد محمود، به شکل‌های مختلف به این نوع از طرّاحی اقلیمی منطقه اشاره کرده است. هشتی، فضای سرپوشیده متّصل به کوچه و حیاط خانه است. «زری رسیده است به هشتی، کج می‌کند تو حیاط» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۲۰۵).

دالان: دالان، راهروی باریک همراه با پیچ و خم است که هشتی را به حیاط خانه متّصل می‌سازد. پیچ و خم دالان نیز، برای رعایت حریم خصوصی خانواده بوده است تا وارد شونده، متوجه امور خانه نشود. «فریدون، از حیاط به تاخت می‌آید تو دالان» (همان: ۱۹).

شناشیل: شناشیل، از شاخصه‌های منحصر به‌فرد معماری اقلیم جنوب است. «شناشیل، نوعی بالکن به سمت بیرون خانه و روی معبر عمومی است که با چوب ساخته شده است و پیرامون آن با نرده‌های مشبّک پوشیده می‌شود، اما از پایین نمی‌توان، بالا و داخل اتاق را دید» (شاطریان، ۱۳۹۰: ۳۹۲). استفاده از شناشیل، در خانه‌های کنار ساحل دریا کاربرد فراوان دارد که به‌وسیلهٔ آن هم می‌توان، از مناظر زیبای دریا استفاده و هم نسیم خنک را، به درون خانه هدایت کرد. در این رمان نیز، به شناشیل، در طراحی خانه‌ها اشاره شده است که مانع تابش مستقیم آفتاب به درون خانه می‌شود.

- «تاج الملوک می‌نشیند، پای پنجره اتاق شمالی. پنجره‌ها بلند است با نیم دری‌های چوبی. کف پنجره‌ها، یک وجب از کف اتاق بلندتر است. شناشیل قوس‌دار پای پنجره‌ها، نردهٔ چوبی دارد» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۱۹).

ایوان: ایوان، به محوّطه سرپوشیده‌ای گفته می‌شود که حیاط خانه را به اتاق‌ها متّصل می‌سازد. «پیشاپیش علمدار اول راه می‌افتد، طرف ایوان بزرگ جنوب باغچه» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۳۴).

مضیف: سازهٔ مضیف، یکی از ویژگی‌های معماری خانه‌های شهر اهواز و آن مهمان‌خانه‌ای است که از جنس نی ساخته شده و در میان اعراب خوزستان جایگاه ویژه‌ای داشته است. «مضیف، به منظور برگزاری جلسه‌های قومی، حل اختلاف‌ها و نشست بزرگان قوم ساخته می‌شده است» (ضامنی و محمودی، ۱۳۹۴: ۱). «طرف ایوان بزرگ جنوب باغچه، جایی که مضیف هست و سمت راست مضیف، اتاق تازه‌ساز طلاخانم است» (محمود، ۱۳۷۹، ج۱: ۳۵).

نتیجه‌گیری

شناخت جزئی‌تر و عمیق‌تر استان‌های مختلف کشور، از رهگذر نقد اقلیمی میسّر است، چراکه به وسیلهٔ آن می‌توان به فرهنگ، آداب و رسوم، سنّت های رایج، زبان و گویش محلّی، پوشش، معماری، عناصر اقلیمی و بومی، باورهای عامّه، نحوهٔ معیشت و... دست یافت. بنابراین، عناصر طبیعت، همواره در چگونگی به‌وجود آمدن یک اقلیم خاص اثرگذار بوده است و اقلیم‌های متفاوت می‌تواند، منجر به تولید آثار سبکی متعدّد گردد.

احمد محمود، یکی از اقلیمی‌نویسان شاخص در مکتب جنوب است که نگرش خاص او به عناصر بومی، محلّی و جغرافیایی شهر اهواز، منجر به خلق داستان‌هایی با زمینهٔ اقلیمی شده است. از میان آثار او، رمان «درخت انجیر معابد»، دربرگیرندهٔ بسیاری از شاخصه‌های نقد اقلیمی است. او با استفاده از عنصر توصیف به تبیین توالی حادثه‌ها و رویدادها و به سازمان‌دهی اجزای روایت پرداخته است. مهم‌ترین ابزار او برای توصیف، استفاده از عنصر صورخیال است که پویاترین و ملموس‌ترین عنصر در غنا بخشیدن به مولفه‌های اقلیمی است. از میان صور خیال به‌کار رفته در رمان تشبیه، استعاره و جاندار انگاری بسامد بیشتری، نسبت به دیگر ابزار بلاغی دارد. خاستگاه اغلب صور خیال به کار رفته در رمان، طبیعت و عناصر آن است؛ او به توصیف کم آبی، خشک‌سالی، باران‌های سیل‌آسا، توصیف خورشید، نخلستان‌ها، آب و هوای شرجی، پرندگان، درختان و مکان‌ها

می‌پردازد و این‌گونه باعث تقویت جنبهٔ زیبایی‌شناسانهٔ رمان می‌گردد.

در این رمان، احمد محمود از مولفه‌های داستان‌نویسی اقلیم روستایی و کارگری که از شاخصه‌های مکتب جنوب است، در جهت تبیین عناصر بومی و محلی شهر اهواز سود می‌جوید تا به بازتاب فقر، تهیدستی، بیکاری، اعتیاد کارگران، غلبهٔ بیگانگان بر کشور، تاراج نفت و گاز و... بپردازد.داستان‌نویسی اقلیم دریایی، کارکردی تزئینی در این اثر دارد و محمود به توصیف حرکت بلم‌ها و ماهی‌گیری بسنده کرده است.

درخت انجیر معابد، کنشگر اصلی و سلسله جنبان حوادث در این رمان به شمار رفته است؛ رشد و بالندگی درخت، به رفتارها و کنش‌های زنجیره‌وار شخصیّت‌های رمان جهت بخشیده و قرار گرفتن این زنجیره‌های علیّت در کنار یکدیگر، به سازمان‌دهی اجزای روایت کمک بسیاری کرده است. باورهای خرافی پیرامون این درخت، سبب شکل‌گیری کشمکش میان دو جامعهٔ سنّتی و مدرن در میان شخصیّت‌های رمان گشته است که درنهایت به نزاع‌های خونین علیه یکدیگر منجر گردید. اغلب شخصیّت‌های رمان، گرفتار جهل و خرافات هستند و به شکل‌های مختلف درصدد هستند تا از آیندهٔ خویش آگاهی یابند.

احمد محمود، با استفاده از دیگر عناصر طبیعت، به‌ویژه نفت، زیرکانه نقبی به حضور بیگانگان و به یغما بردن نفت و واگذاری حق امتیاز آن از سوی شاه به انگلیسی‌ها و آمریکایی‌ها می‌زند و از زبان شخصیّت‌های رمان، انزجار خود را از حضور بیگانگان به بوتهٔ نقد می‌کشاند. توجه احمد محمود به اقلیم جنوب و ویژگی‌های منحصر به‌فرد آن، به رمان رنگ و جلای بومی بخشیده است. او، با توصیف دلپذیر عناصر طبیعت، تصویرهایی کارت پستالی که متناسب با محیط جنوب است، خلق کرده و واقعی بودن توصیف‌ها، جذابیّت تصویرها را دوچندان کرده است. او، با استفاده از صور خیال متعدّد، به‌ویژه تشبیه و استعاره، درصدد اثرگذاری بر مخاطب بوده است. طبیعت خشن و کویری شهر اهواز، بر چگونگی شکل‌گیری معماری شهر اثرگذار بوده است. نویسنده، حوادث رمان را در یک جامعهٔ شهری به تصویر درآورده است که می‌توان، ردّپای زندگی روستایی را نیز در آن مشاهده کرد.

احمد محمود، به ارائهٔ جزئیات دقیقی از انواع پوشش مردم شهر اهواز پرداخته است؛ پوشش‌هایی که متأثّر از آب و هوای گرم و شرجی اقلیم جنوب بوده است. در این

رمان، نویسنده از واژه‌ها، اصطلاح‌ها و گویش محلّی کمتر استفاده کرده است تا مخاطبان غیر بومی نیز بتوانند، از این رمان بهره‌مند شوند. ضرب‌المثل‌ها، بسامد فراوانی در این رمان دارند که کاربرد برخی از آنها، فقط اختصاص به مردم شهر اهواز دارد. وجود نخلستان‌های متعدّد و تهیهٔ محصولاتی چون شیرهٔ خرما و شغل‌هایی چون بلم‌رانی، ماهی فروشی و... در ارتباط با اقلیم خاص جنوب شکل یافته است. مصونیّت قضایی مستشاران آمریکایی و فعالیّت‌های سیاسی شخصیّت‌های رمان علیه شاه، از دیگر ویژگی‌های سبکی احمد محمود در این رمان است. بنابراین با بررسی این مولّفه‌ها می‌توان، به نقد اقلیمی رمان درخت انجیر معابد دست یافت.

منابع

الیاده، میرچا (۱۳۹۳) تصاویر و نمادها، ترجمهٔ محمّد کاظم مهاجری، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

بهرامی رهنما، خدیجه (۱۳۹۹) «باورهای عامه در رمان درخت انجیر معابد»، فرهنگ و ادبیات عامّه، س ۸، ش ۳۳، صص ۵۵- ۲۷.

پیربایار، ژان (۱۳۹۴) رمزپردازی آتش، ترجمهٔ جلال ستّاری، تهران، مرکز.

تفضّلی، محمود (۱۳۳۴) «پیوند ترانه‌های عامیانه»، سخن، س۶، ش۱۰، صص ۸۸۷-۸۹۳.

تفضّلی، احمد (۱۳۷۸) تاریخ ادبیات پیش از اسلام؛ به‌کوشش ژاله آموزگار، تهران، سخن.

جعفری قنواتی، محمّد (۱۳۷۸) «در قلمرو ادبیات اقلیمی»، ماه ادبیات و فلسفه، ش۶۶ و ۶۵، صص ۱۴۰- ۱۴۵.

جمال‌زاده، محمّدعلی (۱۳۴۱) فرهنگ لغات عامیانه، به‌کوشش محمّد جعفر محجوب، تهران، فرهنگ ایران زمین.

حیدری آل کثیر، فرید (۱۳۹۵) «بررسی بن‌مایه‌های (موتیف) اقلیمی در آثار احمد محمود، عدنان غریفی و منیرو روانی‌پور»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، اهواز: دانشگاه شهید چمران اهواز.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامه، تهران، امیرکبیر.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۷) زبان و ادبیات عامّهٔ ایران، تهران، سمت.

رضوی‌فرد، بهزاد و همکاران (۱۳۹۵) «بررسی آثار ترمیمی اجرای مراسم خون صلح، مطالعه موردی در استان کرمانشاه»، حقوقی دادگستری، س۸۰، ش۹۴، صص ۲۱۷-۲۳۴.

رضی، هاشم (۱۳۸۱) دانش‌نامه اساطیر ایران باستان: عصر اوستایی تا پایان دوران ساسانی، تهران، سخن.

سقّازاده، فاطمه (۱۳۹۳) ادبیات اقلیمی در آثار احمد محمود، تهران، تندیس.

شاطریان، رضا (۱۳۹۲) اقلیم و معماری، تهران، سیمای دانش.

شکری‌زاده، سمیه (۱۳۸۶) «ادبیات اقلیمی در رمان‌های احمد محمود»، ادبیات داستانی، ش ۱۱۲، صص۵۲- ۵۸.

شیری، قهرمان (۱۳۸۲) «پیش‌درآمدی بر مکتب‌های داستان‌نویسی در ادبیات معاصر ایران»، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، س ۴۶، ش ۱۸۹، صص ۱۴۷-۱۹۰.

صادقی شهپر، رضا (۱۳۹۱) «حوزه‌های پنج‌گانهٔ اقلیمی نویسی در ادبیات داستانی معاصر ایران»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۲۷، صص ۹۹-۱۲۴.

صدّیقی، علی‌رضا (۱۳۸۸) «بومی‌گرایی و تأثیر آن بر ادبیات داستانی معاصر ایران (۱۳۵۷- ۱۳۲۰)». پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۱۵، صص ۹۵-۱۱۶.

صفامنش، کامران (۱۳۷۶) پیشنهادی برای روش طراحی برنامه‌ریزی مرمّت بافت تاریخی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ضامنی، مرتضی و محمودی، مهنوش (۱۳۹۳) «مضیف، الگوی پایداری زیست محیطی، نمونه موردی: جزیرهٔ مینو آبادان»، سومین همایش ملّی معماری، مرمّت، شهرسازی و محیط زیست پایدار، صص ۱-۱۱.
عطاریان، کوروش و صفرعلی نجار، بهناز (۱۳۹۷) «تبیین معیارهای پایداری اقلیمی در ابنیه سکونتی اقلیم گرم و مرطوب (نمونه موردی: خانه‌های سنّتی اهواز) »، نقش جهان، ش ۳، صص ۱۶۱-۱۷۰.
محمود، احمد (۱۳۷۹) درخت انجیر معابد، تهران، معین.
مشتاق مهر، رحمان و صادقی شهپر، رضا (۱۳۸۹) «ویژگی‌های اقلیمی و روستایی در داستان‌نویسی خراسان»، جستارهای ادبی، دورهٔ ۴۳، ش۱، صص ۸۱-۱۰۸.
مکّی، ابراهیم (۱۳۸۵) شناخت عوامل نمایش، تهران، سروش.
میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت (۱۳۷۷) واژه‌نامهٔ هنر و داستان‌نویسی، تهران، کتاب مهناز.
نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۸) فرهنگ فارسی عامیانه، تهران، نیلوفر.
نفیسی، میرزا علی اکبر خان (۱۳۹۷) فرهنگ ناظم‌الاطبا (فرهنگ نفیسی)، با مقدّمهٔ محمّد علی فروغی و سعید نفیسی، تهران، ایرانیان طب.
وارینگ، فیلیپ (۱۳۷۱) فرهنگ خرافات، ترجمهٔ احمد حجّاران، تهران، موفّق.
هدایت، صادق (۱۳۸۷) فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران، تهران، چشمه.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و هفتم، زمستان ۱۴۰۱: ۱۴۱-۱۱۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیلی بر دگرگونی عناصر هویتی قوم ترکمن در رمان اقلیمی «یورت»[۱]

محمد محمودی*

چکیده

ادبیات داستانی اقلیمی به گونه‌ای از داستان‌ها گفته می‌شود که رویدادهای آن در یک منطقهٔ جغرافیایی خاص رخ می‌دهد و عناصر مختلف فرهنگی از قبیل آداب و سنت‌ها، نوع معماری، پوشش، ویژگی‌های زبانی، و نیز خصیصه‌های اقتصادی، اجتماعی، تاریخی و سیاسی آن منطقه و اقلیم را بازنمایی می‌کند. بخشی از ادبیات داستانی اقلیمی در ایران با قومیت‌ها پیوند خورده و در خدمت بازنمایی مسائل هویتی آنان قرار گرفته است. بخشی از داستان‌های اقلیم شمال نیز که مربوط به مناطق ترکمن‌نشین استان گلستان است، فضایی متفاوت با دیگر داستان‌ها دارند. در این داستان‌ها، علاوه بر ویژگی‌های اقلیمی خاص شمال کشور، عناصر فرهنگی و هویتی ساکنان ترکمن‌صحرا نیز بازتاب یافته است. در این مقاله به بررسی یکی از رمان‌های مهم ادبیات اقلیمی ترکمنی پرداخته شده است. سیدحسین میرکاظمی در رمان «یورت» به توصیف جزئیات شیوه زیست اجتماعی مردمان ترکمن‌صحرا، هویت فرهنگی آنان و عناصر اقلیمی منطقه و پیوند این عناصر با فرهنگ و تاریخ ترکمن‌ها پرداخته است. رویارویی سنت و تجدد و دگرگونی زندگی اجتماعی و هویت مردمان ترکمن‌صحرا از مضامین اصلی رمان یورت است. نویسنده در این رمان، تحول سنت و

---

۱. این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی «تحلیل ادبیات داستانی اقلیمی در ایران (آذربایجان، غرب، شمال، خراسان) و نقد نسبت آن با هویت ایرانی» با کد ۲۳۲۴ـ۲۲ است که با حمایت دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی اجرا شده است.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی، ایران
mahmoodi.mhmd@yahoo.com

CC BY NC

هویت قومی ترکمن‌ها را در قالب دگرگونی یورت‌ها (خانه‌های ترکمن‌ها) و تغییر نگرش نسبت به زمین و تملک آن به تصویر کشیده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات داستانی اقلیمی، هویت قومی ترکمن، یورت، سید حسن میرکاظمی.

بیان مسئله

ویژگی‌ها و عناصر اقلیمی از جمله عوامل مؤثر بر فرهنگ و باورهای انسانی هستند. در مطالعات جغرافیای فرهنگی، انسان‌ها با طبیعت پیرامونشان رابطه‌ای دوسویه دارند. در این رابطهٔ متقابل، انسان‌ها تأثیراتی بر محیط زندگی خود می‌گذارند و از سویی دیگر، از اقلیم و جغرافیای زندگی‌شان تأثیر می‌پذیرند. تأثیرات اقلیم جغرافیایی از ساده‌ترین مظاهر زندگی انسان‌ها، از قبیل شیوه معماری، نوع پوشش و آداب و رسوم، تا خلقیات، جهان‌بینی، اندیشه و نیز حتی نگرش هنری و اشکال و گونه‌های ادبی آنها را در بر می‌گیرد. به تعبیری، اثر ادبی پیش از هر چیز در سنّت زبانی و ادبی جای می‌گیرد، و سنت نیز به نوبهٔ خود محاط در «اقلیمِ» فرهنگ عمومی است (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۱۱۳). در ادبیات کهن فارسی، عنصر مکان و زمان تقریباً غایب هستند و عناصر محیطی تنها در توصیف شاعران قدیم از طبیعت و صور خیال آنها قابل مشاهده است. ازاین‌رو، بررسی تأثیر محیط جغرافیایی بر ادبیات و تقسیم‌بندی آن بر مبنای اقلیم‌ها مربوط به دورهٔ معاصر است.

ادبیات اقلیمی گونهٔ ادبی مبتنی بر جغرافیای طبیعی است؛ به این معنی که مناسبات حاکم بر داستان تحت تأثیر اقلیم و آب و هوا قرار دارد. از این رو، می‌توان هر داستانی با زمینه جغرافیای طبیعی را در زیرمجموعهٔ آن قرار داد. از سوی دیگر، جغرافیای انسانی، اعم از فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و مذهبی نیز در آثار نویسندگان ادبیات اقلیمی انعکاس می‌یابد. بر این اساس، متونی را که برپایه فرهنگ و سنت‌ها نوشته شده و از نظر جنبه‌های مردم‌شناختی و جامعه‌شناختی حائز اهمیت است، می‌توان در این گونه ادبی قرار داد. عناصر زبانی نیز از ویژگی‌های داستان‌های اقلیمی است؛ بدین معنا که به‌کاربردن گونهٔ گفتاری خاص که به خرده‌فرهنگ‌ها و مواردی شبیه به آن مربوط است، اقلیمی خاص را برای خواننده تداعی می‌کند. رویدادها و حوادث تاریخی و تحولات سیاسی نیز از عوامل مؤثر بر ادبیات اقلیمی است. بنابراین، در تعریف داستان اقلیمی می‌توان گفت: داستانی است دربارهٔ یک منطقهٔ جغرافیایی خاص که عناصر فرهنگی از قبیل آداب و سنت‌ها، نوع معماری، پوشش، ویژگی‌های زبانی، و نیز خصیصه‌های اقتصادی، اجتماعی، تاریخی و سیاسی آن منطقه و اقلیم را بازنمایی می‌کند.

در ایران نخستین‌بار محمّدعلی سپانلو دربارهٔ تأثیر اقلیم جغرافیایی بر داستان سخن گفت (سپانلو، ۱۳۵۹). پس از او، پژوهشگران دیگری همچون حسن میرعابدینی (۱۳۶۸)، یعقوب آژند (۱۳۶۹)، قهرمان شیری (۱۳۸۲) و رضا صادقی‌شهپر (۱۳۹۱)، دربارهٔ تقسیم‌بندی اقلیم‌های داستان‌نویسی در ایران و ویژگی‌های آنها سخن گفته‌اند. بر مبنای تعریفی که از این گونه ادبی ارائه شد، حوزه‌های داستان‌نویسی مبتنی بر اقلیم‌های مختلف ایران را به پنج شاخهٔ شمال، جنوب، خراسان، آذربایجان، و غرب (کرمانشاه) می‌توان تقسیم کرد.

بخشی از ادبیات داستانی اقلیمی در ایران با قومیت‌ها پیوند خورده و در خدمت بازنمایی جنبه‌های مختلف هویت قومی آنان قرار گرفته است. هویت قومی بخشی از هویت اجتماعی افراد و مجموعه خاصی از عوامل عینی، ذهنی، فرهنگی، اجتماعی، عقیدتی و نفسانی است که در یک گروه متجلی می‌شود و آن را نسبت به دیگر گروه‌ها متمایز می‌کند (الطایی، ۱۳۸۲: ۱۵۸)؛ به عبارت دیگر، «بازنمایی ساختارمندی است که وضعیت ایجابی‌اش را از طریق نگاه سلبی به دست می‌آورد» (هال و گراسبرگ، ۱۳۹۶ : ۱۹۲). این تمایز یا نگاه سلبی از طریق عناصر و مؤلفه‌های ویژهٔ هویتی افراد شکل می‌گیرد. قومیت از عناصر مهم هویت‌ساز است و سیاست‌هایی که دولت‌های مرکزی در طول صد سال اخیر در مواجهه با این موضوع در پیش گرفته‌اند، نقش واهمیت بسیاری درتعامل یا تقابل هویت قومی با هویت ملی داشته است. پژوهش‌های جامعه‌شناسی نیز حاکی از آن است که در ایران، «میان بعد فرهنگی و بعد اجتماعی هویت ملی و هویت قومی رابطه معنی‌دار و مثبت وجود دارد. اما میان بعد سیاسی هویت قومی با بعد سیاسی هویت ملی رابطه منفی و معکوس وجود دارد» (حاجیانی، ۱۳۸۷ : ۱۵۸).

رویکرد روایت‌های داستانی اقلیمی نسبت به عناصر هویتِ قومی عمدتاً جانبدارانه است و در بازخوانی هویتی، برخی از عناصر هویت قومی در تعارض باسطوح بالاتر هویتتصویر شده است. علاوه بر دو اقلیم آذربایجان و غرب (کردستان و کرمانشاه)که مسائل قومی در آنها بارز است و بیش از اقلیم‌های دیگر مستعد توجه به مسائل قومیتی بوده‌اند، بخشی از داستان‌های اقلیم شمال نیز که مربوط به مناطق ترکمن‌نشین استان گلستان است، فضایی متفاوت با دیگر داستان‌ها دارند. در اغلب این داستان‌ها، علاوه بر

عناصر طبیعی جغرافیای منطقه، مؤلفه‌های مختلف هویت مردمان ترکمن‌صحرا نیز منعکس شده است؛ مناسبات اجتماعی ساکنان صحرا، رسوم و سنت‌های مختلف عزاها و جشن‌ها، معماری اوبه‌ها، آداب کشت زمین و گله‌داری، مسائل تاریخی و سیاسی منطقه، مسائل قومی و زبانی و غیره، از جمله موضوعاتی است که در داستان‌های اقلیمی ترکمنی بدان‌ها توجه شده است. در این مقاله، به تحلیل چگونگی تغییر و تحولات عناصر هویتی مهم قوم ترکمن در رمان «یورت» نوشته سیدحسین میرکاظمی پرداخته شده است. روش پژوهش در این مقاله توصیفی- تحلیلی است و گردآوری اطلاعات نیز به شیوه کتابخانه‌ای انجام شده است.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ ادبیات داستانی اقلیمی در ایران پژوهش‌های زیادی -به‌ویژه در ساله‌های اخیر- انجام شده است. دسته‌ای از این پژوهش‌ها به طور کلی به ادبیات داستانی اقلیمی پرداخته‌اند و عناصر و ویژگی‌های آثار داستانی این اقلیم‌ها را بررسیده‌اند. نخستین‌بار، محمّدعلی سپانلو در مقالهٔ «گزارشی از داستان‌نویسی یک‌سالهٔ انقلاب»، از ادبیّات اقلیمی سخن گفته است (سپانلو، ۱۳۵۹: ۲۳۸-۲۴۲). سپانلو همچنین در مقالهٔ «داستان‌نویسی معاصر؛ مکتب‌ها و نسل‌هایش» با تقسیم‌بندی ادبیّات ایران بر مبنای اقلیم‌ها، با کاربرد واژهٔ مکتب، به‌چهار دسته مکتب داستان‌نویسی قائل شده است (همان، ۱۳۷۶: ۶۲-۶۴). یعقوب آژند در مقالهٔ «وضع ادبیّات داستانی در قبل و بعد از انقلاب» به این موضوع پرداخته و از هشت سبک تهرانی، اصفهان، جنوب، خراسانی، شمال، آذربایجان، شیرازی و کرمانشاهی نام می‌برد و ویژگی‌ها و داستان‌نویسان مطرح آنها را ذکر می‌کند (آژند، ۱۳۶۹: ۱۲-۱۶).

حسن میرعابدینی (۱۳۷۷) در «صد سال داستان‌نویسی در ایران»، از «ادبیات اقلیمی جنوب» و «ادبیات اقلیمی شمال» سخن گفته و داستان‌های شاخص این دو اقلیم را بررسی کرده است. او در بحث مربوط به‌ادبیّات اقلیمی، به روستانویسی پرداخته و نویسندگان شاخصِ آن را معرّفی کرده است.

قهرمان شیری (۱۳۸۲) در مقالات متعددی، که بعدها در قالب کتاب «مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران» منتشر شده است، اقلیم‌های داستان‌نویسی را به هفت مکتب یا سبک (آذربایجان، اصفهان، خراسان، جنوب، شمال، غرب و مرکز) تقسیم کرده و به‌بررسی و تحلیل ویژگی‌های داستان‌نویسی اقلیم‌های مختلف و نویسندگان شاخص آنها پرداخته است.

رضا صادقی شهپر در رسالهٔ دکتری خود با عنوان «ادبیات اقلیمی در داستان‌های معاصر ایران از مشروطه تا انقلاب اسلامی» (۱۳۸۹) داستان‌نویسی اقلیمی را به پنج حوزه شمال، جنوب، شرق (خراسان)، غرب (کرمانشاه) و آذربایجان تقسیم‌بندی می‌کند. صادقی‌شهپر در مقالات دیگری به‌موضوع ادبیات اقلیمی پرداخته است که مجموع آن مباحث را در کتاب «اقلیم داستان» (۱۳۹۷) منتشر کرده است.

علی تسلیمی نیز در کتاب «گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران» (۱۳۸۳)، در بخشی با عنوان «روایات روستایی و محلّی» (ص۱۱۵-۱۵۸)، به‌آثاری می‌پردازد که می‌توان از آنها به‌ادبیّات اقلیمی یاد کرد.

درباره ادبیات داستانی اقلیمی شمال، علاوه بر پژوهش‌های پراکنده یادشده، مقالاتی نیز نوشته شده است که به بررسی عناصر و ویژگی‌ها و جنبه‌های بلاغی و روایی داستان‌های اقلیمی این خطه یا برخی از نویسندگان آن پرداخته‌اند؛ از جمله صادقی شهپر (۱۳۸۹) در مقاله «ویژگی‌های اقلیمی در داستان‌نویسی شمال»، نوری و قره‌خانی (۱۳۹۰)، «تشبیهات اقلیمی در داستان‌های شمال و جنوب ایران»، محمودی (۱۴۰۰) در مقاله «تحلیل ویژگیها و عناصر اقلیمی در داستان‌های بیژن نجدی»، مساعد و مهری (۱۴۰۰) در مقاله«بررسی جنبه‌های رئالیستی آثار داستانی ادبیات اقلیمی شمال».

درباره ادبیات داستانی اقلیمی ترکمنی، که بخشی از ادبیات داستانی اقلیمی شمال را شکل می‌دهد، و نیز داستان‌نویسان اقلیمی این خطه، پژوهش قابل اعتنایی صورت نگرفته است. حسن میرعابدینی در کتاب «صد سال داستان نویسی ایران» اشاراتی کوتاه به برخی داستان‌های اقلیمی ترکمنی دارد. از جمله در فصل «ادبیات داستانی اقلیمی و روستایی» به معرفی و تحلیل کوتاهی از رمان «یورت» پرداخته است (میرعابدینی، ۱۳۴۸-

۱۳۵۰). تسلیمی (۱۳۹۳ : ۱۲۹) در فصل «ادبیات اقلیمی و روستایی» از کتاب «گزاره‌هایی در ادبیات معاصر» و صادقی‌شهپر (۱۳۹۷: ۸۲- ۸۳) در فصل «داستان‌نویسی اقلیمی شمال» از کتاب«اقلیم داستان» نیزاشارات کوتاهی به داستان‌های اقلیمی میرکاظمی دارند. دست‌پیشه و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله «بررسی تصویر و عناصر سازنده آن در رمان اقلیمی یورت» به بررسی صورخیال اقلیمی در رمان یورت پرداخته‌اند. دست‌پیشه و همکاران (۱۴۰۰) همچنین در مقاله «جلوه‌های فرهنگ عامهٔ قوم ترکمن در رمان یورت»، عناصر مادی و معنوی فرهنگ عامه این قوم، از جمله پوشاک، خوراک، مشاغل و معیشت، سنت‌ها و آداب و رسوم و غیره، را صرفا استخراج و دسته‌بندی کرده‌اند. وجه تمایز این مقاله با پژوهش‌های یادشده در این است که به بررسی تحول عناصر مهم هویتی قوم ترکمن در رمان «یورت» می‌پردازد.

ادبیات داستانی اقلیمی ترکمنی و نمایندگان آن

شمال ایران سابقهٔ قابل توجهی در داستان‌نویسی دارد. برخلاف آنچه پیشتر گمان می‌رفت، ادبیات داستانی این خطّه، نه با داستان «خواب» (۱۲۹۸ ش) کریم کشاورز، که با داستان‌های نویسنده‌ای به نام «علی عمو» آغاز می‌شود که در سال ۱۲۸۸ شمسی- یعنی سال‌ها قبل از جمال‌زاده- داستان‌هایی در نشریهٔ «خیرالکلام» رشت منتشر کرده است. رحیم چراغی در مقاله‌ای تأمل‌برانگیز با عنوان «سندی از داستان‌نویسی ایران پیش از سیدمحمدعلی جمالزاده» اشاره می‌کند که علی عمو از قصه‌واره‌هایی حد فاصل طنز و داستان کوتاه آغاز می‌کند و به کارنامه‌ای پربار مشتمل بر چهل و هشت داستان کوتاه می‌رسد که با توجه به نثر مدرن، ذهنیت مضمون‌یاب، نوآوری در به‌کارگیری واژه‌های بومی و کاربرد طبیعی و هنرمندانهٔ آنها و نکاتی دیگر، بیانگر آشنایی ژرف نویسنده با دستاوردهای داستان‌نویسی نوین اروپا است (موسایی، ۱۳۹۴: ۵).

گسترهٔ جغرافیایی داستان‌نویسی شمال، شامل استان‌های مازندران، گیلان و گلستان است و عناصر و ویژگی‌های اقلیمی و بومی در داستان‌های این خطه بازتاب گسترده‌ای دارد. بارندگی فراوان، رطوبت بالا و هوای مه‌آلود، پوشش گیاهی متنوع و جنگل‌های

انبوه، دریا و تالاب‌ها و شالیزارها، معماری خاص خانه‌ها، زندگی ماهیگیران و روستائیان کشاورز و بازتاب حوادث تاریخی همچون نهضت جنگل از جمله موضوعاتی است که دست‌مایهٔ داستان‌های این اقلیم قرار گرفته است. غالب داستان‌های اقلیمی شمال مربوط به گیلان است و ویژگی‌ها و عناصر بومی این خطه در آنها بازتاب یافته است. بخشی از داستان‌های اقلیم شمال نیز مربوط به مناطق ترکمن‌نشین استان گلستان است که فضایی متفاوت با دیگر داستان‌ها دارند. در اغلب این داستان‌ها، ویژگی‌ها و عناصر مختلف فرهنگی و اجتماعی مردمان ترکمن‌صحرا، آیین‌ها و سنت‌ها، جنگاوری‌ها و دلاوری‌ها و. . . روایت می‌شود و مؤلفه‌های هویتی متفاوتی را بازتاب می‌دهد.

سید حسین میرکاظمی (با مجموعه داستان‌های «آلامان»، «گندم شورا»، «قصه‌هایی از ترکمن‌صحرا» و رمان «یورت») و نادر ابراهیمی (با رمان بلند «آتش بدون دود») دو نویسنده مطرح ادبیات داستانی اقلیمی ترکمنی هستند. از داستان‌نویسان دیگری که به نوشتن داستان‌های اقلیمی ترکمنی پرداخته‌اند، می‌توان به حلیم بردی عادل، عبدالرحمن اونق، یوسف قوجق، مسعود دیبه‌جی و رضا جوان اشاره کرد.

نادر ابراهیمی (۱۳۸۷- ۱۳۱۵) در «آتش بدون دود» تلاش کرده تا در متن یک افسانهٔ کهن ترکمنی، تاریخ پیدایی قوم ترکمن و سرگذشت زندگی آنان تا سالهای پایانی حکومت پهلوی را روایت کند. رمان بلند ابراهیمی روایت سرگذشت عشق «گالان اوجان» (قهرمان اسطوره‌ای ترکمن) به «سولماز اوچی» (یگانه دختر زیباروی صحرا) از قبیله‌های گوکلان و یموت (دو قبیلهٔ بزرگ ترکمن) است که با یکدیگر اختلاف دارند. عشق جنون‌آمیز این دو دلباخته ماجراهای مرگباری را رقم می‌زند، ولی در نهایت عامل وحدت قبایل می‌شود.

ابراهیمی اگرچه مدتی در ترکمن‌صحرا زندگی کرده، اما فقدان آشنایی عمیق با نحوه زندگی و فرهنگ و آداب و رسوم ترکمن‌ها باعث شده تا «آتش بدون دود» تنها در حد روایتی سطحی و احساسی از زیست آنان باقی بماند. به تعبیر نویسنده «صدسال داستان‌نویسی»، نادر ابراهیمی این داستان زیبا را با جملات قصار، مکالمات غیرطبیعی، تحلیل‌های سیاسی- تاریخی، قهرمان‌پروری و خوارسازی مردم نابود کرده است (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۵۸۹) و «قصه‌ای که به ادعای نویسنده قرار است تاریخ خلق ترکمن

باشد، در حد اعمال بی‌ربط، حرکات گسسته، جملات حکیمانهٔ تئاترهای مرکز شهر مانده است. اما هیچ سندی از زندگی ترکمن‌ها به دست نمی‌دهد (سپانلو، ۱۳۶۱: ۱۵۵).

ابراهیمی چند داستان کوتاه اقلیمی ترکمنی نیز دارد. او در داستان‌های «آنها برای چه برمی‌گردند» از مجموعهٔ «افسانهٔ باران» (۱۳۴۶)، «صدا که می‌پیچد»، «مردی که آفتاب می‌بخشید» و «باد، بادآورده‌ها را نمی‌برد» از مجموعه داستان «هزارپای سیاه و قصه‌های صحرا» (۱۳۴۸) نیز راوی افسانه‌ها، آیین‌ها، روایات و سنت‌های ترکمنی است و زندگی آکنده از عشق، خشونت و تعصبات قبیله‌ای آنان را به نمایش می‌گذارد (صادقی‌شهپر، ۱۳۹۷: ۸۳). ابراهیمی در این داستان‌ها، واقع‌گرایی را با رمانتیسمی افسانه‌ای درمی‌آمیزد و جذبه‌ای خیال‌انگیز می‌آفریند. نویسنده که به عنوان تعمیرکار ماشین‌های کشاورزی به ترکمن‌صحرا رفته است، تجربه‌های خود را بی‌توسل به جملات قصار- که از خصوصیات نثر اوست- شرح می‌دهد. در «صدا که می‌پیچد» عثمان در راه حفظ زمین مزروعی خویش جان می‌بازد. داستان «مردی که آفتاب می‌بخشید» ستایشی از آیین‌های ارجمند صحرانشینان است. در «باد، بادآورده‌ها را نمی‌برد» آواز عاشق جان‌باخته، چون صدای صحرا، همیشه به گوش می‌رسد و شور غم‌انگیز زندگی را برمی‌انگیزد. ابراهیمی توصیف بی‌کرانگی طبیعت را با رنج‌ها و شادی‌های سادهٔ ترکمن‌ها درمی‌آمیزد و تصویری شاعرانه از محیط و ماجراها به دست می‌دهد (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۵۸۹).

میرکاظمی؛ راوی فرهنگ و تاریخ قوم ترکمن

سیدحسین میرکاظمی (متولد ۱۳۲۱)، دیگر نویسنده مهم این خطّه، در داستان‌های اقلیمی‌اش نگاه واقع‌گرایانه‌تری به مسائل ترکمن‌صحرا دارد. او در داستان‌هایش عمدتاً راوی رنج‌های مردمان ترکمن‌صحراست و به واسطه آشنایی عمیق با تاریخ و فرهنگ قوم ترکمن، روایتی ملموس از زندگی اجتماعی و باورها و سنت‌های کهن ترکمن‌ها ارائه کرده است.

میرکاظمی از جمله نویسندگانی است که کار نوشتن را به سبب آموزگاری در روستاهای گرگان، با گزارش‌های روستایی آغاز کرد. این گروه از دانشجویان دانشسرای عالی سپاه دانش، داستان‌ها و گزارش‌های روستایی خود را در کتاب روستا و دفتر روستا

(۵۰- ۱۳۴۷) به چاپ می‌رساندند. اینان، متأثر از نثر و دید جلال آل احمد، فقر و خرافه‌پرستی روستاییان، نابودی سنت‌ها بر اثر هجوم تکنولوژی پیشرفته، و دلتنگی معلم‌ها در فضای کسل‌کنندهٔ ده را بازگو می‌کنند (همان: ۵۲۶). از این نویسندگان، میرکاظمی فعالیت ادبی خود را جدی‌تر ادامه می‌دهد و مجموعه داستان‌هایی درباره زندگی روستاییان و نیز مردمان ترکمن‌صحرا می‌نویسد. او اولین کتابش را با عنوان «دانش و بینش در روستا» در سال ۱۳۴۳منتشر کرد که برنده جایزهٔ اول وزارت آموزش و پرورش وقت شد.

میرکاظمی در داستان‌های مجموعه «آلامان» (۱۳۵۳) نیز به توصیف فقر و تنگدستی روستائیان، مسئلهٔ زمین و نظام ارباب و رعیتی، حفظ سنت‌های کهن و حسرت روزگاران گذشته می‌پردازد؛ در «تلار» گذر خط آهن، کشاورز تهیدستی را بی‌زمین و مجبور به کوچ از ده می‌کند. در «کبلایی» نزول‌خوار شهری عامل تیره‌روزی دهقانی است که برای زیارت از او پول قرض کرده است. در «آلامان» ترکمنی زمین از دست داده، بر ضد ارباب نیرو جمع می‌کند و مزرعهٔ او را به آتش می‌کشد. ترکمن‌هایی که با شمشیرهای زنگ‌زدهٔ آبا و اجدادی به تاخت و تاز درمی‌آیند، خشم و حسرت نویسنده را از نابودی سنت‌ها به وسیلهٔ ماشین به نمایش می‌گذارند. میرکاظمی همچنین گزارش‌هایی از اوبه‌های ترکمنی نوشته که در زیر آفتاب سوزان صحرا از نفس افتاده‌اند و «شیههٔ اسب‌هایشان در سروصدای موتور تراکتورها می‌میرد». به این ترتیب، گرایش به حفظ سنت‌های کهن قومی، به گونه‌ای، زمینه‌سازی‌های رمانتیک برای گریز از جامعهٔ شهری می‌انجامد (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۵۲۶). داستان «آینه‌جان» از مجموعه «آلامان»، درباره دلدادگی امان‌گلدی به آینه‌جان است که با توصیفاتی از سوارکاری‌ها و مسابقات اسب‌دوانی ترکمن‌ها درمی‌آمیزد. «دلتنگی‌های روستا» نیز روایتی است از ویرانی روستا و سنت‌های بومی در برابر هجوم تمدن مصرفی شهری که از زاویهٔ دید معلم روستا بازگو می‌شود. معلمی که از شلوغی شهر به روستا پناه آورده، ناگهان با چهرهٔ دگرگون‌شدهٔ روستا روبه‌رو می‌شود و ناچار آنجا را ترک می‌کند. معلم گریزان از آشوب و اضطراب شهر، روستا را تنها پناهگاه خویش می‌پندارد و میل بازگشت به طبیعت و آرامش بدوی

را دارد؛ اما نمی‌داند که روستا هم بکر بودن خود را از دست داده و بر قرار پیشین نیست (صادقی شهپر، ۱۳۹۷: ۸۲ـ۸۳). میرکاظمی در «قصه‌هایی از ترکمن‌صحرا» (۱۳۵۹)، «گندم شورا» (۱۳۵۹) و «یورت» (۱۳۷۰) نیز افسانه‌ها، باورها و سنت‌ها، شیوه زندگی و روحیهٔ رزم و جنگاوری مردمان ترکمن‌صحرا و رویدادهای تاریخی این خطّه را روایت می‌کند.

«یورت»؛ روایتی از تحولات ایل ترکمن

«یورت» رمانی واقع‌گرایانه از زندگی ترکمن‌هاست که در ادامه ادبیات داستانی اقلیمیِ روستایی دههٔ ۴۰ قرار می‌گیرد. این رمان موفق‌ترین داستان اقلیمی میرکاظمی است که در سال ۱۳۷۲ برندهٔ جایزهٔ مجله گردون به عنوان بهترین رمان سال نیز شد. میرکاظمی که گردآورندهٔ پیگیر فولکلور شمال است، جغرافیای منطقه، تیره‌های ترکمن، مناسبات اجتماعی مردم، دنیای درونی زنان ترکمن، لباس، غذا، شیوهٔ کار و زندگی، معماری و تزئینات داخلی اُبه‌ها، آداب کشت زمین و گله‌داری، مراسم عروسی، عزاها و جشن‌ها را تصویر می‌کند (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۳۵۰).

نویسنده در این رمان، داستانی عاشقانه را در متن رخدادهای تاریخی ایل ترکمن روایت کرده است. میرکاظمی درباره انگیزه خود از نگارش این رمان می‌گوید: «اگر بخواهم درباره «یورت» صحبت کنم باید پیش از آن درباره مجموعه داستان «آلامان» صحبت کنم. داستان‌هایی از مردمان ترکمن‌صحرا که پیش از انقلاب و در سال ۱۳۵۵ و با سانسور شدید حکومت وقت منتشر شد. این داستان‌ها را سانسور کردند چون واقعیت تلخ مردمان این خطه در آن زمان را روایت می‌کرد و از فقر شدید حرف می‌زد. در «آلامان»، مسئله اصلی من زمین بود و تیمسارهای بازنشسته شاهنشاهی که زمین‌های ترکمن صحرا به آنها بخشیده می‌شد و همین مسئله وجب به وجب منطقه را محل تاخت و تاز آنان کرده بود و مردم نیز توان پس گرفتن دارایی‌شان را از آنها نداشتند. یورت در ادامه این داستان‌ها نوشته شد البته بدون قلم‌فرسایی و با رعایت ایجاز. این قصه همیشه با من بود و با من زندگی می‌کرد. رنج مردم ترکمن صحرا و مسئله زمین حاصل تجربه نزدیک و تنگاتنگ من و رویاهایی بود که صحرا به من نشان داد. این اثر رمانی است که شخصیت اصلی آن صحرا و مردان و زنان و دختران دشت هستند که

می‌خواهند فهمیده شوند و داستان هم با هستی آنها سروکار دارد و هستی هم میدان امکانات انسان است. من بر این باورم که با این رمان خواننده می‌تواند با محتوای سرشار زندگی منبعث از تجربه و رویای صحرا آشناشده و رنج مردم و عصبیت ناشی از سرخوردگان را حس کند. من خواسته‌ام که در یورت شکلی از هستی زندگی کشف و شناخته شود که دچار تنزل از ارزش‌ها شده و نشان دهم چطور آن همه تاخت و تاز و مرگ و میر زندگی مردم یک خطه رادگرگون کرده است[۱]».

ماجراهای رمان از دوران محمدعلی شاه مخلوع تا اوایل استقرار حکومت پهلوی را دربرمی‌گیرد و زندگی اجتماعی و تاریخی مردمان ترکمن‌صحرا را در این دوران پرالتهاب بازآفرینی می‌کند. در رمان یورت «ساختمان داستان از کار و زندگی در اوبه‌های صحرا تا محله‌های شهر استرآباد و کاخ حکمران و باغ قنسول روس تا بنادر ترکمن‌نشین سواحل خزر گسترش می‌یابد و بافت طبقاتی و بوم‌شناختی منطقه را در بر می‌گیرد. آدم‌های متعددی وارد ماجرای می‌شوند تا جنبه‌های متنوع حیات اجتماعی در یک دورهٔ چرخش تاریخی را به نمایش بگذارند. اما از همان آغاز چهرهٔ «آبای»، سردار ترکمن، به عنوان شخصیت اصلی داستان مطرح می‌شود و تحول تاریخی ایل ترکمن از ورای تغییرات ذهنی- شخصیتی او به تصویر درمی‌آید؛ تحول رنجباری که چون رشته‌ای حادثه‌های متعدد رمان را به هم می‌پیوندد و آبای را از یک جنگاور ضد انقلاب تا حد شخصیتی ملی فرامی‌کشد. چنین تغییری را ایل ترکمن نیز از سر می‌گذراند. ترکمن‌های یورت مثل قزاق‌های «دن آرام» برای جنگیدن و ایلغار زدن تربیت شده‌اند؛ جسور و بی‌باک و بازوی نظامی محمدعلی شاه ضدانقلابی‌اند؛ توجهی به زمین ندارند و هرگاه بخواهند، خانه‌های چادری‌شان را بر ترک اسب‌هایشان می‌بندند و به دل صحرا کوچ می‌کنند. اما سیر تحولات ملی و جهانی، کوچ روس‌ها و کار آنها بر روی زمین، و ورود خانه‌های پیش‌ساخته از روسیه، به تخته‌قاپو شدن ایل می‌انجامد» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۳۴۸).

رمان در ۴۳ فصل کوتاه نوشته شده و در هر فصل، بخشی از رخدادها و تحولات تاریخی ایل ترکمن یا ماجرای عاشقانه دو دلدادهٔ داستان روایت می‌شود. غالب فصل‌های رمان با توصیفات شاعرانه از طبیعت بکر ترکمن‌صحرا آغاز می‌شود و در ادامه، رویدادهایی آن فصل نیز غالباً در پیوند با همین توصیفات رخ می‌دهد؛ گویی عناصر

طبیعت در حکم تمهیدی است که راوی برای ورود به رخدادهای داستان یا مقدمه‌چینی برای توصیف ماجراها، از آنها استفاده می‌کند.

داستان از زاویهٔ دید دانای کل روایت می‌شود و راوی از جهان درون و بیرون شخصیت‌های داستان گزارش می‌دهد. کانون دید راوی نیز گاه درونی است و از منظر شخصیت‌های داستان به بیرون نگاه می‌کند و با احساس او جهان بیرون را می‌نگرد. راوی (نویسنده) همچنین حضور پررنگ و آشکاری در بخش‌های مختلف داستان دارد و در موقعیت‌های مختلف به توضیح و تفسیر رخدادها یا اعمال شخصیت‌های داستان و اظهار نظر دربارهٔ آن می‌پردازد.

خلاصه رمان

رمان «یورت» دو ماجرای محوری دارد؛ داستان دلدادگی آبای و آنابخت که پس از گذار از فراز و فرودهای بسیار، در نهایت به وصال منتهی می‌شود؛ و نیز روایت تحولات تاریخی و اجتماعی قوم ترکمن از واپسین سالهای دوره قاجار تا اوایل استقرار حکومت پهلوی؛ دوره‌ای که تحولات مهمی در آن رخ می‌دهد و سرمنشأ تغییرات و تأثیرات بسیار مهم در تاریخ معاصر ایران است. بخشی از این رویدادهای تاریخی که در ترکمن‌صحرا رخ داده است، دستمایه رمان یورت قرار گرفته و از خلال یک روایت تاریخی و داستان عاشقانه، منظری به حیات اجتماعی، آداب و سنن، جنگاوری و دگرگونی و تحول زیست مردمان این خطه گشوده می‌شود.

روایت داستان از شورش و نبرد هواداران محمدعلی شاه مخلوع با قوای حاکم و مشروطه‌خواهان آغاز می‌شود. بخشی از این نبردها با قوای احمدشاه نیز توسط سواران مبارز ترکمن که بازوی نظامی مهم محمدعلی میرزا بودند، رخ می‌دهد که خط سیر اصلی داستان را می‌سازد. محمدعلی شاه دوسال بعد از خلع از سلطنت و تبعید به روسیه، با تحریک روس‌ها و به امید بازگشت به تاج و تخت، به ایران بازمی‌گردد و منطقه گُمیش‌تپهرا مرکز کار خود قرار می‌دهد. برادران شاه مخلوع سپاهیانی در مناطق مختلف (از جمله در مازندران و کردستان) تدارک می‌بینند تا رهسپار تهران شوند، اما در حوالی ورامین شکست می‌خورند و تلفات سنگینی می‌دهند.

محمدعلی میرزا پس از شکست در آن نبرد، با کمک روسها و همراهی اقوام ترکمن دوباره به تجهیز نیرو در استرآباد می‌پردازد، اما فتنه‌انگیزی روس‌ها و تغییر نظر امپراتوری تزار برای بازگرداندن مجدد شاه مخلوع به تاج و تخت باعث سرخوردگی سواران ترکمن می‌شود. در نهایت، قنسول روس، پیامی از سوی امپراطوری تزار به محمدعلی میرزا می‌رساند مبنی بر این که باید خاک ایران را ترک کند و به روسیه بازگردد. بای‌های ترکمن در دیدار با محمدعلی در خواجه‌نفس تلاش می‌کنند شاه مخلوع را به طرق مختلف از سفر به روسیه منصرف کنند. اما شاه گویی هیچ اراده‌ای از خود ندارد و تسلیم فرمان تزار روس است. در بخش‌های مختلف رمان، بازی ماهرانه سیاست روس‌ها از جمله تلاش برای تفرقه‌افکنی و جنگ‌افروزی میان طوایف ترکمن و نیز ایجاد اختلاف میان ترکمن‌ها و حاکم محلی استرآباد برای استیلا بر آنان روایت شده است.

نویسنده رمان، به موازات توصیف وقایع تاریخی و سیاسی ترکمن‌صحرا و نقش آبای در آن، ماجرای عشق آبای و آنابخت را نیز روایت می‌کند. عشق آبای به آنابخت عشقی است که از نظر خانواده و سنّت ممنوع است. آیین نانوشته صحرا درباره نژاد و طایفه، وصلت آن دو را ناممکن کرده و زمینه عصیان آبای در برابر سنت‌ها و پدر (به عنوان نماد این سنت‌ها) را نیز فراهم می‌کند.

آبای که طبق سنت خانوادگی و طایفه‌ای نمی‌تواند با آنابخت ازدواج کند، در نزاعی که با گوکی (خواستگار آنابخت) دارد، او را می‌کشد و آواره بندرهای دریای خزر می‌شود. او در سفرهای دریایی به همراه یکی از یاران آدین به شهرهای مختلف روسیه می‌رود و با عقاید بلشویک‌ها بیشتر آشنا می‌شود. دوری آبای از امچلی دوسال به درازا می‌کشد و در نهایت با برگزاری مراسم «خون‌بست» به یورت بازمی‌گردد.

فصل‌های پایانی داستان، به توصیف چگونگی ظهور رضاخان سردار سپه و تأثیرات آن در استرآباد و ترکمن‌صحرا می‌پردازد. سردار سپه که اتحاد قوای نظامی کشور و ایجاد امنیت را در اولویت کارهای خود قرار داده بود، در تلگرافی به حاکم استرآباد از او می‌خواهد مقدمات خلع سلاح طوایف ترکمن را هرچه زودتر فراهم کند و قشون با تجهیزات کامل آماده عملیات رزمی شود.

دستور وزیر جنگ مبنی بر تحویل دادن اسلحه‌ها و پرداخت مالیات سال‌های گذشته به بای‌های ترکمن اطلاع داده می‌شود. آنها تلاش می‌کنند با مذاکره کار را پیش ببرند و

تامین امنیت ترکمن‌صحرا را خود به عهده داشته باشند. در نهایت، برخی از طوایف خلع سلاح را می‌پذیرند و بقیه زیر آتش توپخانه قوای حکومتی به خاک و خون کشیده می‌شوند. پنگ در یورش قوای سردار سپه کشته می‌شود. آبای و سواران ترکمن تلاش می‌کنند جلوی پیشروی قشون سردار سپه را بگیرند اما در نهایت مجبور می‌شوند با جمع کردن یورت‌ها به مناطق شمالی (روسیه) کوچ کنند. آبای و آنابخت در آنجا ازدواج می‌کنند و چند سال بعد به همراه گروهی از طوایف ترکمن به میهن بازمی‌گردند؛ اما ترکمن‌صحرا دستخوش تغییر و تحول فراوان شده و نشانی از زندگی پیشین در آن مشاهده نمی‌شود.

تغییر هویت و سبک زندگی ترکمن‌ها

یکی از عناصر مهم هویتی اقوام مختلف، سبک زندگی ویژه آنهاست که متأثر از اقلیم خاص آن ناحیه و سنت‌هایی است که به تبع آن، در طول تاریخ این مردمان شکل گرفته و کم‌کم به عنصری محوری در ساختار هویتی آن قوم بدل شده است. در رمان یورت نیز به توصیف جزئیات شیوه زیست اجتماعی مردمان ترکمن‌صحرا، هویت فرهنگی آنان و عناصر اقلیمی منطقه و پیوند این عناصر با فرهنگ و تاریخ ترکمن‌ها پرداخته شده است. رویارویی سنت و تجدد و دگرگونی زندگی اجتماعی و هویت مردمان ترکمن‌صحرا از مضامین اصلی رمان یورت است.

نویسنده رمان تحول سنت و هویت قومی ترکمن‌ها را در قالب دگرگونی یورت‌ها (خانه‌های ترکمن‌ها) و تغییر نگرش نسبت به زمین و تملک آن به تصویر کشیده و در بخش‌های مختلف داستان مکرراً به آن اشاره می‌کند. از این نظرگاه می‌توان گفت مضمون کلی رمان «یورت» در نامگذاری آن نمود پیدا کرده است. یورت (چادر و خانه) در این داستان در محور رویدادها قرار دارد و تغییر و تحولاتی که در گذر زمان می‌یابد، به نوعی نمادی از تحولات هویتی ایل ترکمن است. به عبارت دیگر، تغییر در شیوه زندگی ترکمن‌ها که نمود بیرونی آن در شکل خانه‌های آنها (یورت) بروز یافته، و تبدیل آنها به خانه‌های پیش‌ساخته (که از روسیه وارد شده است) سبب یکجانشینی ترکمن‌ها، تعلق یافتن به زمین و... می‌شود و از این رهگذر، سیر تحول زندگی و سنت‌های قوم ترکمن را نشان می‌دهد.

مردمان ترکمن‌صحرا از دیرباز تعلق خاطری به ساکن شدن نداشتند و زندگی در یورت‌ها به آنها این اجازه را می‌داد که هر لحظه که ضرورتی یا خطر و تهدیدی پیش می‌آمد و تصمیم به نقل مکان می‌گرفتند، خانه‌های چادری‌شان را جمع می‌کردند و به سرزمینی دیگر کوچ می‌کردند. اما عوامل مختلفی از جمله تحولات رخداده در اواخر دوره قاجار، ورود روس‌ها به ترکمن‌صحرا و نیز روی کار آمدن حکومت پهلوی باعث زوال این شیوه زیستی ایل ترکمن شد.

بای‌های طوایف ترکمن که بزرگان و ثروتمندان ابه‌ها هستند و تمشیت امور و تعیین مصلحت طایفه به دست آنهاست، نخستین کسانی هستند که خانه‌های پیش‌ساخته را به اُبه‌ها می‌آورند. این خانه‌های چوبی که بدانها «ایاقلی تام» (خانهٔ چوبی) می‌گفتند، آرام آرام چهره صحرا را دگرگون می‌کنند و به نماد مهم تغییر در سبک زندگی و روحیات ترکمنها تبدیل می‌شود. میرکاظمی در بخش‌های مختلف رمان مکرراً به این تغییرات اشاره می‌کند و نگاهی انتقادی به این امر دارد و به نوعی آن را نمادی از خودباختگی ایل ترکمن می‌داند: «یورت‌ها در دو سوی ساحل نشسته بودند. تنها خانهٔ چوبی جوار رودخانه، غنای بایِ خواجه‌نفس را می‌رساند. بازرگان هشترخانی «ایاقلی تام» دو اشکوبه را به سفارش عاشوربای از هشترخان آورده بود. چهار پنجره به غرب و شرق، سه پنجره در وسط رو به شمال و جنوب و از نمای بیرون هشت ستون پایه چوبی دورتادور را با آجر قرمز پوشانده بود» (میرکاظمی، ۱۳۹۵: ۲۳). «بای امچلی هنوز مثل بای‌های گمیش تپه و خواجه نفس، خانهٔ چوبی به طرح و نقشه روسی از هشترخان وارد نکرده بود. یورتهایش علامت اُبهٔ نیمه‌کوچ را می‌نمود. تا یورت تبدیل به ساختمان چوبی یا خشتی نشود، اُبه مسافری بیش نیست. اگر خطر نابودکننده‌ای تهدیدش کند، یا مردان و سواران جنگجویش تاب پایداری در مقابل هجومی را در خود نبینند، یک آن میخ‌ها و تیرک‌ها از زمین کنده می‌شود. اسکلت یورتها بار کوهان شتران می‌شود و رو به عمق صحرا، آن سوی اترک سفر می‌کند» (همان: ۳۷-۳۸). «ورود خانه‌ها و مغازه‌های چوبی در صحرا که ساکنانش فقط به اسب، تفنگ و یورت علاقه دارند، نه مثل استرآبادی رعیت‌دار، علاقه‌مند به زمین و خانه باشد، پنداری طلایه مبهم و دشواری تغییری بود که ظهورش کدر و در هاله‌ای اسرارآمیز و مرموزی گم بود (همان: ۷۴).

این تحولات که بزرگان طوایف پایه‌گذار آن هستند، در ابتدا برای مردمان فرودست یورت‌نشین «قره‌اُوی» نیز غیرعادی است و آن را باعث ساکن شدن بر روی زمین می‌دانند و زبان به انتقاد می‌گشایند. در واقع، ورود خانه‌های پیش‌ساخته که به معنای ساکن شدن ایل است، برای مردمان صحرا کابوسی هولناک تلقی می‌شود؛ اما خانه‌های جدید با گذر زمان کم‌کم فراگیر می‌شود تا در نهایت با «تخته‌قاپو شدن» ایل ترکمن، به امری ناگزیر تبدیل می‌گردد: «مردان پوستین‌پوش امچلی وقتی چشمشان به اجزای خانه خورد، بی‌اختیار یاد خانه‌های گمیش تپه افتادند. یوسف قره که با دو دست جلو دامن پوسیتین را گرفته بود، نگاهی به قره‌اوی خود کرد و تولبی گفت: «با این خانه‌های هشترخانی تو خواهی مرد». ایمان‌قلی هم در کنار یورت‌اش که به عادت فصل زمستان، دم‌خور با آفتاب بی‌فروغ نشسته بود، به خود گفت: «پنگ هم از گنبدی یورت بیرون آمد». آنه قلی به آتابردی گفت: «پنگ به امچلی میخ شد. ما داریم روی زمین ثابت می‌شویم. چیزی ما را می‌دوزد». آتابردی گفت: «معنی همین است ما روی زمین ساکن شدیم. یورت را می‌توانستیم روی شتر بگذاریم، اما این خانه را چه طوری از جا بکنیم و کوچ کنیم. حتما تا دو روز دیگر خانهٔ برجه‌خان را هم از دریا می‌آورند. . . اگر یورت‌ها در محوطه‌ای بی‌دیوار و پرچین بودند، حالا خانهٔ پنگ حیاط دارد و دورش با دیوار نرده چوبی آبی‌رنگ محصور شده است و دیوار نور آفتاب را منعکس می‌کند. حال می‌بایست چیزی این طرف دیوار و چیزی آن طرف دیوار باشد (میرکاظمی، ۱۳۹۵: ۱۹۸ـ۱۹۹).

خانه‌های جدید، گرچه در ظاهر زیبایی و زرق و برق دارد، اما هیچ تناسبی با عادات و روحیات مردمان صحرا ندارد و برایشان دلتنگی‌آور است. در واقع، خانه‌های جدید، علاوه بر تفاوت‌های بسیار در نوع سازه و مصالح ساختمان، یک تفاوت نمادین مهم نیز با یورت داشت؛ اینکه مردمان این خطه را از زمین و خاک صحرا جدا کرده بود. راوی داستان، تفاوت این خانه‌ها با یورت‌ها و بیگانگی ساکنانشان با این بدعت را اینگونه توصیف می‌کند: «پنگ خانهٔ هشترخانی‌اش را در ضلع شرقی اُمچلی بنا کرده بود. سارجه و عثمان هنوز به اتاق‌های ساختمان سر نزده بودند. در همان حال و هوای گرم و دودی یورت، پیش ماما و خواهرها بودند. برای پنگ هم، اتاق‌ها با سقف رنگ‌آمیزی و

چهارگوش منظم، دلتنگ‌کننده‌بود. . . نمی‌دانست چرا اتاق نو، او را اذیت می‌کند. تا به حال بی‌انتهایی صحرا را دیده بود و روی زمین بی‌آسمانه، کودکی و جوانی قوچ‌وارش گذرانده بود. در ییلاق، خطر و جنگ به راحتی یورت را بار شتر کرده و به آن سوی اترک و عمق صحرا پناهنده شده بود... (میرکاظمی، ۱۳۹۵: ۲۰۶).

نامتعارف بودن خانه‌های هشترخانی با سنت‌های ترکمن‌ها به‌گونه‌ای است که حتی با نگرشی خرافی، به مثابه عاملی اهریمنی انگاشته می‌شود. آنگونه که پنگ، در جایی از داستان، رخدادهای ناگوار حادث‌شده بر خانواده‌اش را ناشی از زندگی در خانه‌های جدید می‌داند: «از وقتی این خانه هشترخانی را آورده‌ام، نفرین یورت مرا فراگرفته است. خانواده‌ام دارد خشک می‌شود. این دیگر چه روزگار دیوانه‌ای است» (همان: ۲۸۳).

راوی در فصل پایانی رمان، تحولات ناگوار زندگی مردمان ترکمن‌صحرا، به‌ویژه پس از اجرای سیاست‌های رضاشاه، را در هیبت «روح بیگانه‌ای» توصیف می‌کند که سراسر صحرا را فراگرفته و عناصر هویتی قوم ترکمن را به کلی نابود کرده است: «به جای یورت‌ها، خانه‌های آجری سفیدرنگ دواتاقه با ایوان و بام شیروانی دید... نیمی به ترکمنی و نیمی به فارسی، خفت‌دهنده می‌گفت: «خوک‌زاده، بیغاری برای ساختمان املاک شاه یا شلاق!»به دیگری توپید: «پدرسگ کافر، مگر قانون اتحاد شکل را نمی‌دانی! چرا نمی‌دانی که حکومت پهلوی دزکلاه ترکمنی را قدغن کرده؟ شاپو یا شلاق! پارسی بگو، کافر!». کاروان با دیدن قلعه‌بگ، حضور روح بیگانه‌ای را احساس کرد. انگار ارواح شیطانی صحرای پهناور را پر کرده بود و صحرا، صحرای ارواح می‌نمود... (همان: ۳۳۷- ۳۳۸).

مفهوم «زمین» و تغییر نگرش ترکمن‌ها نسبت به آن

همانگونه که گفته شد، تغییر و دگرگونی هویتی مردمان ترکمن‌صحرا علاوه بر تبدیل تدریجی یورت‌ها به خانه‌های پیش‌ساخته، در توجه آنان به زمین و تملک آن نیز مشاهده می‌شود. در واقع، این دو عامل به شکل توأمان و در پیوند با یکدیگر بر شیوه زیست آنها تأثیر گذاشته و نمادی از دگرگونی هویت آنها تلقی می‌شود. شیوهٔ زندگی مبتنی بر کوچ مردمان ایل ترکمن (به مانند بسیاری از اقوام دیگر) سبب آن بوده که در طول تاریخ، تعلق خاطری به زمین و تملک آن نداشته باشند. راوی در بخش‌های

مختلف داستان این ویژگی ترکمن‌ها توصیف و ستایش می‌کند و آن را وجه تمایز هویتی قوم ترکمن با ولایتی‌ها (فارس‌ها) می‌داند: «اگر به پنگ، آبای سردار امچلی و یا به سوار گمنام ترکمن گفته می‌شد کشت دانه و زمین عقب می‌ماند، حتما قاه‌قاه می‌خندید و می‌گفت: زمین! عقل نداری!». یعنی چرا حرف از بی‌ارزش‌ترین دارایی است» (میرکاظمی، ۱۳۹۵: ۴۴)؛ «نه آبای، نه مولام، نه قلیچ و نه هیچ یک از مردان سوار، وقتی به زمین‌های شخم خورده و آرایش‌یافته رسیدند، آنی هم این فکر به ذهنشان نیامد: باید از خانهٔ زین پایین آمد و سوار زمین شد». اگر آنها یک ایلخی اسب می‌دیدند، یقیناً رغبت کامل به تصاحب داشتند، اما به زمین نه. زمین را بی‌ارزش و از ان همه می‌دانستند؛ به عکس ولایتی‌ها که پرچین به پرچین صاحب و قدر داشت. و اسب، هر ترکمن یک اسب (همان: ۵۵- ۵۶)؛ «به پندارشان زمین، سفرهٔ سم اسبان بود، نه سفرهٔ خوراک یورتها. ترکِ زینها، تفنگهای خوش‌دست و قیقاچهای افسون‌کنندهٔ مائدهٔ یورت‌هاست. از این رو، آنچه را که با اسب و تفنگ به دست می‌آمد، آبرو بود. با اعتبار بود. نه زمین که به تنبلی چهار ماه دانه‌های گندم و جو را در خود نگه دارد، بعد ساقه‌های لاغر برویاند و یک دانه را چهار دانه تحویل دهد» (همان: ۸۹).

روای داستان ورود مهاجران روس به منطقه و توسعه کشاورزی توسط آنها را یکی از عوامل مهم توجه ترکمن‌ها به زمین می‌داند: «اگر قبل از آمدن مهاجران روسی و مسیحی، زمین صحرا و زمین‌های افتاده بین گرگان و قره‌سو... خالی از آدم بود و از سکوت، ابهتی و آرامشی داشت، اگر چشم ترکمن به این زمین بزرگ می‌افتاد که در پهنه‌اش پرچین و مرزی مانع راهش نبود و با فراغت جولان می‌داد، و اگر شکمش از مائدهٔ آسمانی گرسنه بود، اما چشم و دلش از زمین سیر بود، حال منظر زمین، منظر دیگری بود. . . دور زمین مرزبندی و پرچین‌کشی بود. زمین بی‌قدر زیرپاافتاده، ارزش پیدا کرده بود. اگر ترکمن، طایفه را مالک می‌دانست نه فرد را، مهاجران مرزمرز زمین را فردبه‌فرد مالک بودند. . . اگر این شیوه مالکیت برای خوانین و رعایای استرآبادی آشنا بود، اما برای ترکمن عجیب بود که این نوع برخورد با زمینی که چفت زمین‌های طایفه‌اش است، می‌شود. این چنین آداب با زمین با آداب طایفه با زمین همخوان نبود، ناهموار بود. به خصوص این ناهمخوانی برای مردم ساکن قره‌اُوی‌ها مطرح بود. مردان،

زنان و بچه‌های این قره‌اُوی‌ها بودند که خود را موظف به اعتقاد مالکیت طایفه‌ای می‌دیدند» (میرکاظمی، ۱۳۹۵: ۲۴۱ـ۲۴۲).

ترکمن‌ها مطابق سنت‌ها و آداب کهن خود درباره زمین‌های کشاورزی، برخلاف ولایتی‌ها و نیز مهاجران روسی که به تازگی به صحرا قدم گذاشته‌اند و چهره آن را دگرگون ساخته‌اند، قائل به مالکیت طایفه‌ای بودند و نه فردی. یعنی کل زمین‌ها متعلق به طایفه بود و مطابق سنت هرساله، در فصل کشت، مجلس مشورتی (گنگش) تشکیل می‌دادند و زمین کشاورزی هر یورت با قرعه‌کشی مشخص می‌شد: «دو روز بعد بود که مجلس گنگش تشکیل شد... تُم‌مُق به تم‌مق زمین با مصلحت گنگش برای کشت گندم و جو تقسیم شد. کاری بود مثل پارسال، و پارسال مثل پیرارسال، تنها با این تفاوت که ممکن بود تم‌مق یورتی در کشت جدید، جایش عوض شده باشد. این دیگر از شانس صاحب یورت بود که قرعهٔ کدام تخته زمین به نامش افتاده است... زمین دشت از دورنمایی، کف دست را می‌نمود. مثل درّ یتیم در سراب سهرایی، غلتان و گمنام بود. و تا به حال نشده بود که مرد یورتی با مرد یورت دیگر به خاطرش اختلاف پیدا کند و تفنگ بکشد» (همان: ۹۰-۹۱).

مالکیت خصوصی اگرچه برای مردمان طایفه خلاف سنت و بی‌معنا بود، اما برای بای‌ها و بزرگان طوایف وسوسه‌انگیز بود چرا که می‌توانستند زمین‌های بسیاری را برای خود بردارند. راوی داستان بدعت بای‌ها در آوردن خانه‌های پیش‌ساخته روسی به اُبه‌ها را نماد تغییر روحیه و ذائقه آنها می‌داند که مقدمه‌ای برای سنت‌شکنی دیگر آنان در نفی مالکیت طایفه‌ای و تملک زمین‌ها از سوی آنها می‌شود: «مالکیت خصوصی مهاجران با مالکیت طایفه‌ای در اذهان بای‌ها، بفهمی‌نفهمی هموار بود. بای جعفربای و آتابای این آمادگی را پیدا کرده بود که دور زمین‌ها را پرچین بکشد و برای همیشه از او باشد. این اشتها آب دهانشان را راه انداخته بود. خانه‌های سفارشی هشترخانی با شیروانی آهنی، این نماد اشاعهٔ پنهان و خورجینک پول روی خورجینک پول، ذائقه را تغییر داده بود. صحرای آزاد، صحرای پرچین شده. این منظر، منظره دیگری از زمین صحرا بود. اگر از قبل، چیز ناشناخته‌ای می‌خواست متولد بشود، مثل شهری در دل شهر استرآباد، مثل

اُبه‌ای در دل اُبه، زایمان انجام شده بود. و خلق و خوها بود که در مصاف هم بود. چیـزی جایش را در زندگی مأنوس یورت بیشتر باز می‌کرد» (میرکاظمی، ۱۳۹۵: ۲۴۲- ۲۴۳).

شیوه کشاورزی ترکمن‌ها به سبب ویژگی‌های اقلیمی منطقه مبتنی بـر کشـت دیـم بود؛ اما ورود ابزارهای مدرنی مانند موتور پمپ آب به منطقه، شـیوه کشـاورزی و سـطح زمین‌های زیر کشت، و حتی نوع محصول (از کشت گندم و جو به پنبـه‌کـاری) را تغییـر می‌دهد. راوی داستان ورود این عناصر مدرنیته به ترکمن‌صحرا (خانـه‌ای پـیش‌سـاخته، مغازه‌های چوبی روسی و موتور پمپ آب) را به عنوان عوامـل و نشـانه‌هـای مهـم تغییـر سنت‌های مردم منطقه معرفی می‌کند: «تپ‌تپِ موتور پمپ آب صدای تازه‌ای در امچلـی بود. گویی صدای قلب یک گله گاو بود. پنگ موتور را از ارمنی توتون‌کاری خریده بـود... پنگ آب را شناخت و زمین هم از قبل آشنایش شده بود، امـا گیـاهی کـه او را وسوسـه کرد، پنبه بود. زمین‌های جوار رود را که بیکار بود، شخم زد و کاشت. فکرش را نمی‌کـرد با غرولند تلخ پیرمردی که ریشش بند به گور بود، روبه‌رو شود: «چه کار می‌کنـی پنـگ! زمین‌هایی که زراعت سبز می‌دهد و همه زمین‌ها امچلی مـال طایفـه اسـت. مـال پنـگ نیست. مال من نیست. می‌دانی چکار کردی! ملک طایفه را ملک خود کـردی. ایـن کـار دهاتی‌هاست که دور زمین‌هایشان را پرچین می‌کشند و ارباب دارند»... دیگر برای مردان یورت‌ها زمین بی‌ارزش نبود. به هوس افتاده بودنـد کـه آب رود گرگـان را سـوار زمـین تب‌زده کنند. چاره هم پیدا شـده بـود؛ موتـور پمـپ!... مـردان یـورت‌هـا بـا خانـه‌هـای هشترخانی، مغازه‌های چوبی و موتور پمپ‌ها دلبستگی پیدا کرده بودند. روحیات تـازه‌ای ایجاد شده بود» (همان: ۳۱۴- ۳۱۶).

آدین، شخصیت مصلحی که در داستان به عنوان منادی فرهنگ و سنت قوم تـرکمن عمل می‌کند، بارها زبان به انتقاد از رفتارهای بای‌ها می‌گشاید و بـدعت رخ‌داده را عامـل ضعف و زوال مردمان ترکمن‌صحرا می‌داند: «کاری که پنگ کرده بود، مثل نشاندن خانـهٔ هشترخانی، بی‌سابقه و برای صحرا بدعتی بود. خطر این بدعت را آدین همه‌جا می‌گفـت: قوهٔ نامیهٔ ما ترکمن‌ها، عشیره و قبیلهٔ ماست... حالا پنبه، این زال جادوگر، به صحرا آمده است. زمین و آب عزیز شده‌اند. مـا را دارنـد بـه خـود وابسـته مـی‌کننـد. اینجـا و آنجـا می‌بینیم بای‌ها برای منافع خود زمین صحرا را مثل یورت اختصاصی خود می‌دانند. ایـن

کار برای ما موریانه‌اس است. وای به حال ما که به جای قبیله و طایفه‌مان، از زمین و آب دفاع کنیم. زمین و آب مانند خوره ما را می‌خورند. مثل پنبه که زمین را سست و پوک می‌کند» (میرکاظمی، ۱۳۹۵: ۳۱۵).

نتیجه‌گیری

بخشی از ادبیات داستانی اقلیمی در ایران با قومیت‌ها پیوند خورده و در خدمت بازنمایی جنبه‌های مختلف هویت قومی آنان و تغییر و تحولات آن قرار گرفته است. علاوه بر داستان‌های اقلیمی آذربایجان و غرب (کردستان و کرمانشاه)، که مسائل قومی در آنها بازر است، بخشی از داستان‌های اقلیم شمال نیز که مربوط به مناطق ترکمن‌نشین استان گلستان است، فضایی متفاوت با دیگر داستان‌ها دارند و می‌توان آنها را ذیل عنوان داستان‌های اقلیمی ترکمنی دسته‌بندی کرد. در اغلب این داستان‌ها، ویژگی‌ها و عناصر مختلف فرهنگی و اجتماعی مردمان ترکمن‌صحرا، آیین‌ها و سنت‌ها، جنگاوری‌ها و دلاوری‌ها و... روایت می‌شود و مؤلفه‌های هویتی متفاوتی را بازتاب می‌دهد. در رمان «یورت»، نوشته سیدحسین میرکاظمی، نیز به توصیف جزئیات شیوه زیست اجتماعی مردمان ترکمن‌صحرا، هویت فرهنگی آنان و عناصر اقلیمی منطقه و پیوند این عناصر با فرهنگ و تاریخ ترکمن‌ها پرداخته شده است. رویارویی سنت و تجدد و دگرگونی زندگی اجتماعی و هویت مردمان ترکمن‌صحرا از مضامین اصلی رمان یورت است.

نویسنده رمان تحول سنت و هویت قومی ترکمن‌ها را در قالب دگرگونی یورت‌ها (خانه‌های ترکمن‌ها) به تصویر کشیده و در بخش‌های مختلف داستان مکرراً به آن اشاره می‌کند. یورت (چادر و خانه) در این داستان در محور رویدادها قرار دارد و تغییر و تحولاتی که در گذر زمان می‌یابد، به نوعی نمادی از تحولات هویتی ایل ترکمن است. به عبارت دیگر، تغییر در شیوه زندگی ترکمن‌ها که نمود بیرونی آن در شکل خانه‌های آنها (یورت) بروز یافته، و تبدیل آن‌ها به خانه‌های پیش‌ساخته (که از روسیه وارد شده است) سبب یکجانشینی ترکمن‌ها، تعلق یافتن به زمین و... می‌شود و از این رهگذر، سیر تحول زندگی و سنت‌های قوم ترکمن را نشان می‌دهد.

تغییر و دگرگونی هویتی مردمان ترکمن‌صحرا علاوه بر تبدیل تدریجی یورت‌ها به خانه‌های پیش‌ساخته، در توجه آنان به زمین و تملک آن نیز مشاهده می‌شود. در واقع،

این دو عامل به شکل توأمان و در پیوند با یکدیگر بر شیوه زیست آنها تأثیر گذاشته و نمادی از دگرگونی هویت آنها تلقی می‌شود.

پی‌نوشت

۱. سیدحین میرکاظمی: «۲۳ سال برای «یورت» مادری کردم»، منتشرشده در خبرگزاری مهر، ۱۳۹۵/۱۱/۱۵.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۶۹) «وضع ادبیات داستانی در قبل و بعد از انقلاب»، مجله سوره، دوره دوم، شماره دوازدهم.

الطایی، علی (۱۳۸۲) بحران هویت قومی در ایران، تهران، شادگان.

بیگدلی، محمدرضا (۱۳۶۹) ترکمن‌های ایران، تهران، پاسارگاد.

تسلیمی، علی، (۱۳۸۳) گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران (داستان، پیشامدرن، مدرن، پسامدرن)، اختران، تهران.

جردن، ج. تری و لستر راونتری (۱۳۸۰) مقدمه‌ای بر جغرافیای فرهنگی، ترجمه سیمین تولایی، محمد سلیمانی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

حاجیانی، ابراهیم (۱۳۸۷) «نسبت هویت ملی با هویت قومی در میان اقوام ایرانی»، فصلنامه جامعه‌شناسی ایران، ش ۳ و ۴. صص ۱۴۳- ۱۶۴.

دست‌پیشه، محمد، علیرضا نبی‌لو و فرهاد طهماسبی (۱۳۹۹) «بررسی تصویر و عناصر سازنده آن در رمان اقلیمی یورت»، بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، ش ۲، صص ۱۰۹ـ ۱۲۴.

---------- (۱۴۰۰) «جلوه‌های فرهنگ عامهٔ قوم ترکمن در رمان یورت»، فرهنگ و ادبیات عامه، ش ۴۰، صص ۳۷ـ۷۴.

سپانلو، محمدعلی (۱۳۵۹) «گزارش یکساله داستان‌نویسی ایران»، مجله آینده، سال ششم، شماره ۳ و ۴.

---------- (۱۳۷۶) «داستان‌نویسی معاصر؛ مکتب‌ها و نسل‌هایش»، آدینه، ش ۱۲۱ و ۱۲۲، آبان ۱۳۷۶، صص ۶۲-۶۴.

شیری، قهرمان (۱۳۸۲) «پیش‌درآمدی بر مکتب‌های داستان‌نویسی در ادبیات معاصر ایران»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شماره ۱۸۹.

---------- (۱۳۸۷) مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران، تهران، چشمه.

صادقی‌شهپر، رضا (۱۳۸۹) «ویژگی‌های اقلیمی در داستان‌نویسی شمال ایران»، در گوهر گویا، دانشگاه اصفهان، ش ۱۶، زمستان، ص۲۹-۵۶.

موسایی، بهزاد (۱۳۹۴) فرهنگ تحلیلی داستان‌نویسان گیلان ۱۲۸۸- ۱۳۸۸، رشت، فرهنگ ایلیا.

---------- (۱۳۹۷) اقلیم داستان، داستان‌های اقلیمی و روستایی ایران، تهران، ورا.

میرکاظمی، سید حسین (۱۳۹۵) یورت، تهران، آموت.

میرعابدینی، حسن (۱۳۶۸) صد سال داستان‌نویسی ایران، ج ۱، تهران، تندر.

---------- (۱۳۷۷) صد سال داستان‌نویسی ایران، ج ۳، تهران، چشمه.

---------- (۱۳۸۳) صد سال داستان‌نویسی ایران، ج ۴، تهران، چشمه.

ولک، رنه و آوستین وارن (۱۳۹۰) نظریه ادبیات، ترجمهٔ ضیاء موحد، تهران، نیلوفر.

هـال، اسـتوارت و لارنـس گراسـبرگ (۱۳۹۶) پروبلماتیـک هویـت در مطالعـات فرهنگـی (فرهنـگ و جهانی‌شدن)، ترجمه سیاوش قلی‌پور و علیرضا مرادی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.