



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2645-6478



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۲، بهار ۱۳۹۸

مدیر مسئول : دکتر آرش امرایی

سردبیر : دکتر احمد کازرونی

مدیر داخلی : عبدالحسین حسنیپور

اعضای هیات تحریریه

دکتر احمد کازرونی

دکتر سیف الدین میرزا زاده

دکتر قاسم صحرائی

دکتر علی نوری خاتونبانی

دکتر ابراهیم محمدی

دکتر آسیه ذبیح نیا

دکتر منوچهر جوکار

دکتر ابوالفضل غنی زاده

دکتر محمد نور عالم

دکتر علی بازوند

دکتر محمد شکرایی

دکتر سید احمد رضا مجرد

استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر

استاد پژوهشگاه زبان و ادبیات رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه بیرجند

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه شهید چمران اهواز

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه چیتانگ بنگلادش

استادیار دانشگاه فرهنگیان

استادیار دانشگاه پیام نور

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی

سایت فصلنامه : www.qpjjournal.ir

رایانامه : parsijournal@gmail.com

مسئولیت محتوا و صحت مطالب بر عهده نویسنده / نویسندگان آن است

فصلنامه قند پارسی دارای پروانه انتشار شماره ۸۳۱۵۲ مورخ ۱۳۹۷/۰۷/۱۶ از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است

فهرست (سال دوم، شماره ۲، بهار ۱۳۹۸)

- هماندی اندیشه‌های جلال آکل احمد و صدر الادبای اصفهانی // دکتر قمران شیرینی، فاطمه هوشمندی یاور ۴
- نقد و بررسی برخی از حکایت‌های بازنویسی شده عطار برای نوجوانان // دکتر سجاد نجفی بهزادی، معصومه مهری قهفرخی ۳۳
- «مردی در قفس» عصاره‌ی ناتورالیسم چوبک // دکتر زندانی زاده اردبیلی ۵۵
- تحلیل بازتاب دیدگاه و سبک فکری ناصر خسرو در کار برد فعل // فاطمه شیخ باقر مهابدر، دکتر علی صباغی ۷۲
- عناصر بیناتنی و سیال ذهن در آثار احمد اکبر پور و محمد رضا شمس // مریم غفاری جاهد ۸۹
- بررسی و تحلیل ویژگی‌های ساحتاری و شکل‌دهی زبانی «داستان خسرو» نوشته عبدالحسین وجدانی // سجاد محمدی ده‌پشته، فرزاد محمدی ۱۱۶
- بررسی تعالیم اخلاقی و آموزه‌های تربیتی در شوی سلسله‌الذهب جامی // دکتر برات محمدی، مریم حداد خانشان ۱۳۴
- سنت و نمود آن در شعر شفیع کدکنی // یعقوب نوروزی، جواد خلیلی ۱۵۳



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۲، بهار ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

همانندی اندیشه‌های جلال آل احمد و صدر الادبای اصفهانی

دکتر قهرمان شیری^۱

فاطمه هوشمندی یاور^۲

تاریخ دریافت : ۱۳۹۷/۱۰/۰۷

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۷/۱۲/۰۹

چکیده

صدر الادبای اصفهانی یک نویسنده‌ی شریعت‌گرا (مشروع‌خواه) در دوره‌ی مشروطه است که نزدیک به نیم قرن پیش از جلال آل احمد، در تحلیل‌های داستانی خود، استنباط‌ها و استدلال‌ها و راه‌حلی‌های رامطرح کرده است که شباهت شگفت‌انگیزی به اندیشه‌های آل احمد دارد. انتقادهای او از موضوعاتی چون: شیفتگی جامعه به پوشش و اخلاق و رفتار و سیاست و فرهنگ غربی، سکوت و انزوای بزرگان مذهب در برابر تحولات و تغییرات اجتماعی، ناتوانی مدرسه‌ها و دانشگاه‌های تقلیدی در تأثیرگذاری بر فن‌آوری و صنعت‌گری، مستعمره شدن حکومت در برابر استعمارگران فرنگی، شباهت کامل به استنباط‌های آل احمد دارد. بهره‌گیری او از نوشته‌های روایتی - تحلیلی و تک صدا، و نثر ساده‌ی گفتارگرا، سبک آل احمد را تداعی می‌کند و راه‌حلی‌های او برای رهایی از غرب‌گرایی‌ها نیز دقیقاً در همسویی با اندیشه‌های آل احمد قرار دارد. او نیز راه و چاره را در بازگشت به سنت‌ها و معتقدات مذهبی می‌داند، چون مذهب بیش از هر عنصر دیگری، جایگاه قدرتمندی در میان مردم دارد و می‌تواند آنان را متحد کند.

واژگان کلیدی: آل احمد، صدر الادبای اصفهانی، غرب زدگی، سنت‌گرایی، دوران مشروطه، عصر پهلوی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱ . استاد دانشگاه بوعلی سینای همدان // ghahreman.shiri@yahoo.com

^۲ . کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینای همدان .



مقدمه

- در دوره‌ی مشروطه، مخالفت بخشی از جامعه‌ی روحانیت با مظاهر مدرنیته، معطوف به مدرنیته‌ی سیاسی و ملازمت آن بود. در آن سال‌ها، چندان حساسیتی به پیامدهای اخلاقی مدرنیته وجود نداشت و آسیب‌های اخلاقی، همواره در آخرین اشاره‌ها مطرح می‌گردید و همه نیز جنبه‌ی پیش‌گویانه داشت؛ چون علما - به استثنای افراد انگشت شماری چون جمال الدین اسدآبادی - تجربه‌ی چندان از زندگی در فرنگ نداشتند و گاهی فقط مطالب پراکنده‌ای را از فرنگ‌رفته‌ها شنیده بودند. فرنگ دیده‌ها نیز از فرط شیفتگی به پیش‌رفت‌های اروپاییان در عرصه‌های گوناگون، حساسیت آن‌چنانی به پدیده‌های نامنتطبق با اخلاقیات اسلامی از خود نشان نمی‌دادند. شاید بتوان گفت در دوره‌ی مشروطیت و دهه‌های اول از حکومت پهلوی، اغلب در کتاب‌های داستانی است که بیش‌ترین حساسیت‌ها به رفتارهای غیراخلاقی در جامعه دیده می‌شود. دلیل آن هم این است که داستان نویس‌ها بیش از دیگر گروه‌های سیاسی و مذهبی، با زندگی توده‌های مردم و لایه‌های پنهان آن در ارتباط بودند و تغییراتی را که در افکار و رفتار جامعه اتفاق می‌افتاد، پیش از دیگران درمی‌یافتند و در کانون تمرکز روایت‌های خود قرار می‌دادند.

در جدال‌های مشروطه طلبی و مشروعه خواهی که بسیاری از علمای شیعه در ایران و عراق به طور مستقیم در آن درگیر شده بودند، اغلب با تعبیرات کلی و به دور از هر گونه تأکید بر جزئیات از پیامدهای غیراخلاقی تجدّدگرایی سخن گفته می‌شود. حساسیت‌ها در این سال‌ها بیش از هر چیزی مبتنی بر تطابق ناپذیری اصول مشروطه خواهی با آموزه‌های دینی و حتی فدا شدن آن آموزه‌ها در برابر قاعده‌های جدید است. به ندرت سخن از این می‌رود که اصول مشروطه خواهی اسبابی برای سقوط اخلاقی در جامعه است. در نخستین رویارویی‌هایی که برخی از علما با موضوع مشروطیت داشتند، وسواس آن‌ها محدود به موضوعات اصلی و مسائل اساسی چون حکومت مشروطه، انتخاب نماینده، دایر کردن مجلس، تدوین قوانین اداره‌ی جامعه و حکومت، و اعطای آزادی و عدالت بود. مخالفان مشروطیت همه‌ی این پدیده‌های جدید را در ابتدا مغایر با آموزه‌های اسلامی می‌دانستند و استدلالشان این بود که «اگر مقصودشان جعل قانون جدید است» تصدیق به صحت آن، منافات با اقرار به نبوت و خاتمیت و کمال دین» دارد. (تذکره الغافل و ارشاد الجاهل، منسوب به شیخ فضل الله نوری: زرگری‌نژاد، رسائل مشروطیت، ۱۳۸۷، ج ۱: ۲۸۶) نمایندگان از چه حقی برخوردارند که قانون‌گذاری کنند؟ «بهترین قوانین، قانون الهی است». فقط شرع و قرآن می‌توانند قانون‌گذاری کنند. «دو اصل» «مساوات و حریت» هم، «موذی» و «خراب» اند «زیرا قوام اسلام به عبودیت است نه به آزادی. و بنای احکام آن به تفریق مجتمعات و جمع مختلفات است نه به مساوات.» به خصوص مساوات بین مسلمان و غیر مسلمان معنا ندارد. «مگر نمی‌دانی که لازمه‌ی مساوات در حقوق، از جمله آن است که فرقی ضالّه و مضلّه و طایفه‌ی امامیه، نهج واحد محترم باشند؟»

صدر الادبای اصفهانی و داستان‌هایش

یکی از کسانی که نوعی گزارش مستقیم و زنده از وضعیت رفتاری و اخلاقی جامعه در عصر مشروطه ارائه داده است نویسنده‌ی به نسبت ناشناسی به نام میرزا حسن خان انصاری معروف به صدر الادبای اصفهانی است. او نویسنده‌ی



چندین کتاب، از جمله "تاریخ اصفهان و ری" در سه جلد و دو رساله‌ی داستانی - تحلیلی به نام‌های "گنجینه‌ی انصار یا شیخ و شوخ" (۱۳۲۵ق/ ۱۲۸۴ ش) و "نوش‌دارو یا دوی درد ایرانیان" (۱۳۳۰ق/ ۱۲۸۹ ش) است. گنجینه‌ی انصار (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۱۰ - ۴۴۶) نوشته‌ای از نوع داستان - نمایشنامه است که نویسنده‌ی آن، در سه شماره یا سه جلد آن‌ها را به نگارش درآورده است و خود او آن را "مجله‌نگاری" می‌نامد. صدر هاشمی که این نوشته را در شمار نشریات این دوره آورده است در توصیف جلوه‌های بصری آن نوشته است: «در صفحه‌ی اول مجله، تصویر یک آخوند به نام ملا فصیح هراتی و یک جوان به نام آقا وجیه گجراتی طبع شده و این تصویر حکایت از دو عقیده‌ی مختلف پیر و جوان و یا شیخ و شاب می‌نماید. مندرجات گنجینه تماماً مذاکراتی است بین شیخ و شاب که اکثر آن مربوط به آزادی و یا استبداد است.» «در عنوان مجله» نیز عبارت «در ترقی دولت و ملت و ثروت عمومی است و غرض خصوصی با احدی ندارد» نوشته شده است. (صدر هاشمی، ۱۳۶۳، ج ۴: ۱۶۶) اما این نوشته بیش‌تر شبیه داستانی سه جلدی یا سه قسمتی است تا مجله‌ای در سه شماره. چون در هر قسمت، پس از آوردن یک مقدمه‌ی کوتاه توضیحی - تحلیلی که نوعی پیش‌درآمد برای بحث اصلی است، مستقیماً به سراغ اصل موضوع یعنی گفتگوی شیخ و شوخ می‌رود و ادامه‌ی آن را پی‌می‌گیرد. ساختار نوش‌دارو یا دوی درد ایرانیان (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۴۷ - ۴۹۸) نیز دقیقاً همین‌طور است، با این تفاوت که نویسنده آن را به صورت یک رساله‌ی واحد به چاپ رسانیده است و گسستی در مطالب آن وجود ندارد. پس، این نوشته‌ها، در حقیقت داستان‌واره‌هایی نمایشی - تحلیلی هستند که در اساس نیز جنبه‌ی داستانی - نمایشی آن‌ها یک پوشش ظاهری است؛ چون از این ساختارهای هنری، جز به کارگیری دو شخصیت و ایجاد گفتگوی طولانی بین آن‌ها، استفاده‌ی دیگری نشده است. اصل صحبت‌ها نیز در رساله‌های انصاری به دلیل همسویی و هم‌صدایی هر دو شخصیت در اندیشه و گفتار، شباهت کاملی به یک مقاله‌ی تحلیلی یافته است که گویی به نوبت، بخش‌هایی از آن را یکی از دو طرف بازگو می‌کنند. پیشینه‌ی این شیوه از نویسندگی را در این دوره باید در رساله‌ی "رفیق و وزیر" (۱۲۷۶ق) از میرزا ملکم خان و نیز رساله‌ی "شیخ و شوخ" (۱۳۰۱ یا ۱۳۰۲ق) از نویسنده‌ای ناشناس جستجو کرد و پیش از آن‌ها در مناظره‌های مرسوم در ادبیات فارسی و حتی در شماری از آثار پیش از اسلام، چون درخت آسوریک. در آثار پیشین، معمولاً فلسفه‌ی روی آوردن به مناظره، وجود اختلاف و مجادله و تقابل و تخصص بود، اما در هر دو رساله‌ی انصاری اختلاف چندانی در دیدگاه شخصیت‌های داخل داستان وجود ندارد؛ این نویسنده است که با دیدگاه جریان غالب بر جامعه اختلاف دارد.

آغاز تجدّدگرایی‌های رفتاری در دوره‌ی مشروطه

یکی از بحث‌های داغ در داستان نوش‌دارو یا دوی درد ایرانیان، از صدر الادبای اصفهانی تقابل کهنه و نو، و سنت و تجدّد در رفتارهای اجتماعی است که در کتاب با عبارت‌هایی چون "کهنه پرستی" و "ایران نو"، از آن یاد شده است. پیر، که گاهی جایش را به درویش می‌دهد، یکی از شخصیت‌های اصلی روایت است که طرف‌دار سبک و سلوک زندگی به شیوه‌ی ایران قدیم است و جوان، طرف‌دار ایران جدید و شاد و مسرور از رابطه‌ی آزادی است که پس از برقراری مشروطه، بین آدم‌ها پدید آمده است. توصیف زنده‌ای که جوان از خیابان‌های تهران می‌کند شباهت بسیار



به خیابان‌های پاریس دارد. آن چه او در توصیفات خود می‌آورد، پیامدهای بعد از استقرار کوتاه مدت حکومت مشروطه و آزادی‌های مرتبط با آن است: «بین آن ملکه‌ی قشنگ چگونه گارسن شوخ و شنگ را می‌پزد و دلش را می‌برد؟ ماهوت انگلیسی به خیاط پاریسی داده، به اندام او می‌برد. تماشا کن مادام دیگر را، بلیت تیاتر برای جوانک گرفته، با هم خرامان پای میز مخصوص می‌روند. یک دست جام باده و یک دست زلف یار. نمی‌بینی آن خانم مسلمان با مرد یهودی در مغازه چه مغازلات دل‌ربا دارند! درب آن اداره ایستاده داد دل از عمر بستان. پسران ساده، فرق‌ها را چون دختران گشاده... رشته‌ی درشکه‌های زنان روی باز، به هم بسته و پیوسته دور خیابان‌ها سلسله‌اش قطع نمی‌شود. گویی تهران از آفتاب رخسارشان افق شرق است و پر از چراغ برق. قدم به قدم مصطبه‌ی باده فروشی است؛ مسکرات را علناً می‌خرند و می‌خورند... دکان سلمانی، فکلین [شاگردان فکلی] را به آرایش فکلیات می‌برند؛ دوشیزگان پاریسی با سینه و روی گشاده و موی تاب داده، گل بر سر زده، شاپو نهاده، دست مه‌پارگان پاریسی را گرفته، آفتاب از گریبان آن‌ها طالع، به ناز حسن و غرور علم، از مدرسه‌ها بیرون آمده، سال دیگر در مغازه‌های لاله‌زار رونق بازار مکاره برده‌اند و چند کاره‌اند. عاشقان و دلبران، بی‌حجاب و نقاب و حساب و عقاب از چمن آرزو و گلزار تمنا گل‌ها می‌چینند.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۵۰) عبارت‌هایی که جوان برای توصیف وضعیت رفتاری و اخلاقی جامعه به کار می‌برد گاه چنان زشت و رکیک است که مصحح کتاب چند بار ادامه‌ی حرف‌های او را سانسور می‌کند. (همان: ۴۵۰ - ۴۵۱)

وقتی پیر این سخنان را می‌شنود «زار زار گریسته، گفت: بلی، این اوضاع، یک نقطه بالای حریت است. اما آزادی را من چنان می‌دانستم انسان بنده‌ی شیطان نفس نباشد.» و آن گاه به راحتی اتهام می‌زند که نتیجه این اوضاع، «سالی پنج هزار حلال‌زاده» است که هر رگی از آن‌ها نشان از یک ملیت خاص می‌دهد و «برای آزادی وطن» مصدر کار می‌شوند. صحبت‌های پیر نیز به نوعی در تأیید حرف‌های جوان است: «به عدد توپ گروپ، کالسکه‌ی محب و محبوب، و به جای چرخ قانون، چرخ فایتون [درشکه‌ی کرایه] متصل به گردش است. معذک، ملکه‌ها و ملایک [دختران و پسران زیبارو] این شهر، ده روز اگر کلید به کارخانه‌ی ساعتشان نیفتند... [حذف از مصحح] تاب گرسنگی، شیشه‌ی چشمشان آب شده، میخ زانو و پیچ روده‌شان از جا کنده... از بی نانی پدر و مادر، نرخ دختران ارزان‌تر از ذلق [فضله‌ی پرندگان] پاخر است. نصف خلق به بلای سیفلیس گرفتار و در تمام دواخانه‌ها اعلان داروی سوزاک به دیوار است.» (همان: ۴۵۱ - ۴۵۲) جوان می‌گوید «در [دوره‌ی] گذشتگان هم اعمال زشت بود» و پیر پاسخ می‌دهد: «آن احوال، مرض خاص و منحصر به معدودی اشخاص بود؛ نه عرض عام، و عادات ناس بالتمام دگرگون شود تا پای منبر در دامان مادامان، به جای طفل گریان، توله‌ی تلآن باشد.» (همان: ۴۵۲)

درویش هم که چهره‌ی دیگری از همان شیخ است، مانند پیر طرف‌دار دنیای قدیم است و از خوبی‌های آن تعریف می‌کند. «تو را به مولا قسم انصاف بده! کهنه پرستی را که سرتاسر عیب شمردند، جز این بود [که] زبانی داشت مرکب از عجم و عرب و دویست هزار لغتش در یک منتهی الارب با هزار گونه لطف عبارات و حسن اشارات و آیات و روایات حکمت‌آمیز و کنایات و استعارات طبیعت‌انگیز به یک‌دیگر مربوط؟ چه شیرین و نمکین و محکم و مضبوط. گلستان و کلیله و ابن اثیر و الف لیله را امروزه در فرنگ بیش از ایران می‌خوانند. [طرف‌دارن] ایران نو، خواستند رونق



الفاظ عرب ببرند و پارسی ساده در سخن آورند که، به همه‌ی کتب، دو هزار لغت غیرمعمول از آن باقی نمانده رفع حاجت نشد. رشته‌ی تکلم و ترسل گسسته، ناچار گشته پارسی با پارسی آمیخته؛ باز کفایت ننموده علاجی ندیدند جز در فابریک‌های [کارخانه‌های] جدید لغاتی تازه ریخته باشند. برادر، کار به جایی رسیده دیروز پنجاه ساله مردی، نقدی به حکاک داده گفت: نام مرا "نیکوکار کوچک، پور علای بزرگ" نقش نگین کن. حکاک پرسید: لقب تازه گرفته‌اید؟! گفت: نه، نام من حسین بن علی است. چون زبان عرب را به تبع دینشان موهون کرده‌اند و از کلمات عربی منزجرم، معنی را به پارسی تغییر می‌دهم. شاید محترم دارند و به شغلی بگمارند.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۵۳ - ۴۵۴)

درویش وقتی بخشی از مشاهدات خود را از جامعه نقل می‌کند، به خوبی سخنان آن جوان تأیید می‌شود که نشانه‌های نوگرایی در همه جا رخنه کرده است و فضای فرهنگی و سبک و سلیقه‌ی جامعه با شیفتگی رو به جانب تجددگرایی تمایل پیدا کرده است. درویش می‌گوید: «امروزه تهران تنها، که شهری از عراق است، فقط سالی ده کرور قیمت پوتین و پاجین و چادر مادام می‌دهد. دیگر لوازم زندگی را از اثاث البیت و لباس به این روش قیاس کن. کهنه پرستان، عمامه را که بهایش ثلث کلاه و دوامش سی برابر بود سال‌ها بر سر گذارده، بعد از عمری به مصارف دیگر، از شال و پرده و دست‌مال و کیسه و احرام و قطیفه تا کفن هم می‌رساندند.» وقتی روی کرد جامعه به جانب کالاهای غربی باشد، فکر و فرهنگی که همراه با این کالاهاست خود را به طور خودکار وارد ارزش‌های جامعه می‌کند. بر این اساس است که به قول آن درویش: «دستاربندان را در هیچ محفلی و شغلی راه نمی‌دهند، مگر با مطهرات عَشْرَه: لباس فرنگی مآبی، فکل و کراوات، زلف خیگی، شکل عمامه دیگری، سیل ورکشیده، ریش تراشیده، عینک چشم، ساعت النگو، تعلیمی دست، و نیم چکمه‌ی پا، به ضمیمه‌ی صابون و عطر و روغن و لعاب و وو.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۵۴ - ۴۵۶)

انصاری در کتاب گنجینه‌ی خود که پیش از نوش دارو به نگارش درآورده است، وقتی نشانه‌های تغییر رفتار مردم را از زبان شیخ داستان توصیف می‌کند چندان نشانی از این رفتارهای افراطی به دست نمی‌دهد. در توصیف‌های کتاب نوش دارو، هنوز هیچ خبری نیز از حضور زن‌ها در جامعه نیست. رفتارهای مذموم زمانه که شیخ آن‌ها را برمی‌شمارد چنین است: «فکل تنگ و کفل گشاد و ایستاده شاش کردن، با چنگال آش خوردن، سربرهنه مبال رفتن، با کفش در اتاق آمدن، موسیو خطاب کردن، دور میز نشستن، روی صندلی خوابیدن، مبل را جمع چیدن، سیگار را جلد پیچیدن، سیل را قالب کردن، زلف را با ماشین زدن، ستره و باندره‌ی نیم چکمه و قندره‌ی تعلیمی دست و رُولوه بگل و وو» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۱۴)

در جای دیگری از نوش دارو، بار دیگر صحبت از زنان مطرح می‌شود و تحصیل آنان در مدارس خارجی در تهران و بیروت. در آن قسمت، جوان و پیر هر دو با نظری همسان به تمسخر زنان می‌پردازند که: درس و تحصیل به چه کارشان می‌آید؟ آنان می‌توانند با دلبری هر چیزی را به دست بیاورند! «جوان: رموز و کالت برای ماهرویان، محتاج مدرسه نیست، نتیجه و جوهر شرع و قانون و پلیتیک را به علم اشراقی و سینه به سینه جذب می‌نمایند و به مغناطیسی یک اشارت می‌ربایند.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۹۵) لحن کلام و انتخاب عبارات‌های ایهام‌دار به خوبی دیدگاه تحقیرآمیز جامعه در باره‌ی زن را در دوره‌ی مشروطه به نمایش می‌گذارد. پیش از آن، جوان از اروپاییان انتقاد می‌کند



که چرا برای زنان مدرسه ساخته‌اند. «جوان: "رندان اساس می‌کده نیکو نهاده‌اند"، آن‌ها که در تهران و بیروت تشکیل مدارس مخصوصه دادند و معلمین را از متعلمین خود نهادند، به تغییر عادت و روش و اخلاق و هیئت نارپستانان قناعت نکردند؛ نارپستانان اسلامی را هم خواستند طوری دعوت عمومی نمایند که به مشقت داعیات نیفتند، باز راهی نزدیک‌تر از مدرسه‌ی فرانسوی و انگلیسی نیافتند. و الاّ دختران در کدام اداره می‌خواهند به خدمت گریند و ایشان را به چه شغلی گمارند و چه علم سیاسی و پلیتیکی می‌طلبند، تا به خواندن فرانسه‌شان مجبور می‌دارند؟ در مدارس، دوشیزگان و ناموس و عصمت و عفت و ستر و حجاب "انّ هذا شیء عجاب" (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۹۵)

از این توصیفات به خوبی پیداست که بعد از استقرار مشروطیت در ایران، رفت و آمد خارجی‌ها در ایران افزایش بسیار پیدا می‌کند. مدارس پیش‌تری به شیوه‌ی اروپاییان در تهران تأسیس می‌شود. و نخستین ساختار شکنی‌های رفتاری به وسیله‌ی خارجی‌ها و معتقدان به ادیان دیگر انجام می‌شود و به تبعیت از آن‌ها، نوجوانان و جوانانی که در مدرسه و بازار رفت و آمد می‌کنند، بیش‌ترین تغییر در رفتارشان آشکار می‌شود. دیگر پسران کلاه را به کناری می‌گذارند و موهای خود را آرایش می‌کنند و دختران و زنان نیز روبند مرسوم در دوره‌ی قاجاریه را برمی‌دارند و با روی باز در بازار و خیابان ظاهر می‌شوند. پوشیدن لباس‌های خارجی مد می‌شود؛ «پوتین و پاچین و چادر مادام!» یعنی ارزش‌های دیگری در جامعه مطرح می‌شوند که پیش از این مرسوم نبود. این ارزش‌ها با اصطلاحاتی که همراه خود دارند حتی موجب تغییراتی نیز در زبان مردم می‌شوند؛ فرنگی، فکل، کراوات، عینک، ساعت، النگو، نیم چکمه، صابون، عطر.

در توصیف‌هایی که زین العابدین مراغه‌ای - در سیاحت نامه‌ی ابراهیم بیگ (۱۲۷۴ ش) - پیش از میرزا حسن انصاری از مردم و بازار و تفریح‌گاه‌های ایرانیان می‌کند چندان سخنی از رفتارهای اروپایی مآب دیده نمی‌شود. او در توصیف یکی از تفریح‌گاه‌های اردبیل می‌نویسد: «در هر سو از هر صنف مردم جوقه جوقه، دسته دسته با هم نشسته‌اند. قدری دورتر از هر دسته بساط غلیان و چایی پهن است و از یک‌طرف نیز دیگ‌های پلو و آش بر بار است. بسیاری از آن جماعت عبا و سرداری‌های خودشان را که اغلب ماهوت گلی بود روی درختان انداخته‌اند در کمال آزادی و استراحت نشسته‌اند. در یک‌سوی خواننده و سازنده و در یک طرف کشتی‌گیری و در سمت دیگر انواع بازی‌هاست.» (مراغه‌ای، ۱۳۶۲: ۱۸۱) اما در این دوره، بعضی از مراکز الواطی و عیش و عشرت، به دلیل ممنوعیت، گویا به طور پنهانی در شب‌ها فعال بوده است. چون به تعبیر مراغه‌ای، عسس و داروغه هر شب از طریق تعقیب تاجرزادگان - «به تهمت ...بازی و عرق خوری» - مداخل خوبی برای خود دارند. (همان: ۱۷۸) ظاهراً در دوره‌ی مشروطه این گونه مکان‌ها به دلیل انعطاف حکومت و مشغله‌های متعدد آن، از آزادی نسبی برخوردار می‌شوند.

تصویرهای آل احمد از مظاهر مدرنیته

- جلال آل احمد که در فاصله‌ی شهریور ۱۳۲۰ تا کودتای ۱۳۳۲ یکی از منتقدان جدی به رفتارها و اندیشه‌های سنتی به خصوص از نوع نامعقول آن بود در سال‌های پس از کودتا خود به یکی از طرفداران بسیار محکم بازگشت به سنت‌های مذهبی تبدیل گردید و بیش‌ترین و بهترین نوشته‌های خود را به طرح و توضیح و تحلیل غرب زدگی و پیامدهای آن در جامعه‌ی ایران اختصاص داد. در این نوشته‌ها، آل احمد بیش از هر چیزی از پیامدهای اقتصادی و



اجتماعی و حتّی فرهنگی غرب‌گرایی سخن می‌گوید. بر این اساس، یکی از انتقادهای او نیز در اغلب این نوشته‌ها مرتبط است با موضوع رفتارهای فردی و اجتماعی و نیز پوشش‌هایی که آدم‌ها به تقلید از غربی‌ها برای خود برمی‌گزینند. در حالی که بعضی از آن‌ها، بخشی از لوازمات ضروری برای یک کار علمی و امروزی محسوب می‌شوند. بخشی از آن وسواس‌ها به رفتارها و طرز لباس پوشیدن‌ها و ابزارها، از زبان راوی داستان‌ها در مدیر مدرسه و نفرین زمین بازتاب عینی یافته است. گویی آل احمد در این گونه حساسیت‌ها، تحت تأثیر رفتار سنت‌گرایان در دوره‌ی مشروطه است. مدیر مدرسه هنگامی که به ملاقات معلّم کلاس چهارم در بیمارستان می‌رود، با نگاهی غرب ستیزانه به توصیف دکترها می‌پردازد. از قضا یکی از آن دکترها نیز از شاگردان پیشین او بوده است. «بعد شیشه‌ی بزرگی را نشانم داد که وارونه بالای تخت آویخته بودند و خرفهم کرد که این جوری غذا به او می‌رسانند و عکس هم گرفته‌اند... که یکی دیگر از راه رسید، گوشه‌ی به دست و سفیدپوش و معطر. با حرکاتی مثل آرتیست‌های سینما... یکی از شاگردهای نمی‌دانم چند سال پیشم بود. خودش خودش را معرفی کرد. آقای دکتر.» و آقای مدیر در اندیشه‌های خود غرق می‌شود که «می‌بینی که هیچ نشانی از تو ندارد؟ انگ کارخانه‌های فیلم‌برداری را روی پیشانی‌اش می‌بینی؟ و روی ادا و اطوارش و لوله‌ی گوشه‌ی را دور دست پیچیدنش...؟» (مدیر مدرسه، ۱۳۶۲: ۶۸ - ۶۹) در نفرین زمین هم بارها فریاد راوی از این بلند است که دیگر مردم گوششان را به رادیو می‌سپارند و همه‌ی سنت‌های گذشته را به کناری نهاده‌اند. «گفت: آق معلّم، تو که بهتر می‌دانی. این روزها همه می‌نشینند پای نقل رادیو.» (نفرین زمین: ۲۲) و «[رادیو] ترانزیستور می‌گوید که در شهرها پول پارو می‌کنند. چهارشنبه‌ها. پس راه بیفتیم.» (آل احمد ۱۳۵۶ ب: ۹۳) «پیچ رادیو را باز کردم و تپیدم زیر کرسی. داشت قرعه‌کشی بلیط‌های بخت‌آزمایی را پخش می‌کرد. با چه شیرین زبانی‌ها و چه گل کاشتن‌ها.» (آل احمد، نفرین زمین: ۱۸۶) و قهوه‌خانه‌ی یک روستا پر است از ابزارهای تازه از شهر آمده و اعلان‌هایی که جوان‌ها را هوایی می‌کنند: «و اینک قهوه‌خانه. قهوه‌چی داشت زنبوری‌ها را روشن می‌کرد... و دیوارها پوشیده از اعلان‌های بزرگ تراکتور و رادیو باطری‌دار و دوچرخه و قوه‌ی چراغ. و کته‌ی قهوه‌چی یک سینی حلبی مشبک؛ و قوری‌ها رویش چیده. و زیرش یک چراغ آشپزی دو فتیله روشن. و سماور نفتی.» (نفرین زمین: ۶۸) در نفرین زمین از قول راوی که به عنوان معلّم به یکی از روستاها فرستاده شده - که نمودی و نمادی از یک جامعه‌ی سنتی چون ایران است - می‌نویسد: «لعنت بر آن کسی که فرهنگ جدید را با میز و نیمکت و قرتی‌بازی شروع کرد. من یک جسم خارجی‌ام که چشم ده را کور می‌کند. حتّی مدیر هم زیادی است. همان میرزا عمو [مکتب‌دار] بسشان است.» (آل احمد ۱۳۵۷ ب: ۵۷) بر این اساس است که آل احمد در جایی می‌گوید که «من الان دارم به همین دلیل توی کلاس پنج و شش دبیرستان "عمّ جزء" درس می‌دم» (میرزایی، ۱۳۸۰: ۲۷۱)

جهت‌گیری بخشی از انتقادهای آل احمد در مدیر مدرسه (۱۳۳۷) و نفرین زمین (۱۳۴۶) و دو کتاب معروف غرب زدگی (۱۳۴۱) و در خدمت و خیانت روشنفکران (از بهمن ۱۳۴۳ تا شهریور ۱۳۴۸) به پوشش‌ها و کنش‌هایی که از آن‌ها رنگ و بوی فرنگی به مشام می‌رسد به خوبی اثبات می‌کند که بعد از گذشت بیش از نیم سده، هنوز سنت‌گرایان تکلیف خود را با لباس تعیین نکرده‌اند. و از این جا می‌توان دریافت که اگر بخشی از تجدّدگرایی‌های عصر رضاخان



معطوف به تغییر لباس مردم بود، لباس از نظر دو جناح متجددین و سنت‌گراها از چه اهمیت حیاتی برخوردار بوده است. «دو تا برادر مدیر هم بودند. یکی جوانکی هجده نوزده ساله؛ با زلف پاشنه نخواب و چشم رنگین؛ که نور بدلی چراغ توری نمی‌گذاشت بشناسیش. دختری بود در لباس مردانه.» (آل احمد، نفرین زمین، ۱۳۵۷: ۲۸) آل احمد البته در موضوع جنسیت، اگر چه به «ولنگاری» و «خودنمایی» و بی بند و باری» و «مد» پرستی زن‌ها می‌تازد (همان: ۱۰۲) اما حساسیت چندانی به تغییرات رفتاری و حضور زن‌ها در فعالیت‌های اجتماعی نشان نمی‌دهد و این خصوصیت را مرهون ازدواج با خانم سیمین دانشور و حشر و نشر با محیط‌های دانشگاهی و روشنفکری است. اما سایر سنت‌گرایان در دهه‌ی چهل و پنجاه، یکی از اعتراض‌های بزرگشان ارتباط مستقیم به قوانین مرتبط با فعالیت زنان در اجتماع و سیاست دارد.

پیشینه‌ی بازگشت به سنت

- در فاصله‌ی تکوین آثار میرزا حسن انصاری و آخرین آثار جلال آل احمد، یا به بیان دیگر، از زمان امضای فرمان مشروطیت تا زمزمه‌های انقلاب ۱۳۵۷، فضای سیاسی جامعه به طور کامل در اختیار تجددگرایان قرار داشت و در آن دوران، رخداد هر حادثه‌ای در ایران، به طور مستقیم به کارنامه‌ی تجددگرایان حکومتی و حامیان خارجی آن‌ها نسبت داده می‌شد. از آن جا که در دوره‌ی پهلوی، زنجیره‌ای از حوادث مصیبت‌بار سیاسی و اجتماعی چون استبداد و اختناق رضاشاهی، کشف حجاب اجباری، محدودیت‌های مذهبی، کودتای آمریکایی و سلب آزادی‌ها و سوق دادن جامعه به وابستگی و مصرف‌گرایی به وقوع پیوست؛ گروه‌های زیادی از مردم، چه متجدد و چه سنت‌گرا، همه‌ی تقصیرها را به حکومت و همه‌ی تحمیل‌ها را به استعمار خارجی نسبت می‌دادند. ناگفته نماند که در این رابطه‌ی استعماری، سقوط و صعود و استمرار حکومت و حتی سیاست‌های داخلی و خارجی آن، حرکت‌هایی دیکته شده از خارج قلمداد می‌شد که عوامل حکومت فقط عامل بی‌اختیاری برای اجرای آن‌ها به شمار می‌رفتند. در چنان وضعیتی، بعضی از تئوری پردازان داخلی، به تأثیر از روشنفکران استعمارستیز غربی، چاره‌ی رهایی از غرب زدگی را بازگشت به فرهنگ بومی تشخیص دادند که آل احمد و شریعتی از شاخص‌ترین روشنفکران بومی در تبعیت از این اندیشه‌ها بودند. اندیشه‌ی بازگشت به سنت‌های بومی که آل احمد مطرح می‌کند، نوعی احیای مجدد اندیشه‌های بازگشتی در دوره‌ی مشروطه است که منادی بزرگ آن سید جمال الدین اسدآبادی - «بازگشت به قرآن و سنت معتبر و سیره‌ی سلف صالح» (مطهری، نهضت‌های اسلامی: ۲۴) - در سال‌های حکومت ناصرالدین شاه بود و شماری از مشروطه خواهان چون شیخ فضل الله نوری و نویسنده‌ی ناشناس کتاب شیخ و شوخ، و میرزا حسن انصاری نویسنده‌ی کتاب‌های گنجینه‌ی انصار و نوش‌دارو نیز هر کدام به نوعی قدم در آن راه گذاشتند.

سابقه‌ی غرب ستیزی

- اگرچه تعبیر غرب زدگی از برساخته‌های احمد فرید بود که آل احمد به اعتراف صریح خود آن را از او وام گرفت و در زبان فارسی رواج داد - «من این تعبیر "غرب زدگی" را از افادات شفاهی سرور دیگرم حضرت احمد فرید گرفته‌ام که یکی از شرکت کنندگان در آن "شورای هدف فرهنگ" بود.» (آل احمد ۱۳۵۶ ب: ۱۶) - اما اشاره به



نشانه‌های غرب‌گرایی و استعمار را برای نخستین بار در متن‌های تحلیلی - توضیحی عصر مشروطه می‌توان دید. انصاری وقتی در رساله‌ی نوش‌دارو ایران را به زنی تشبیه می‌کند که از طرف رجال سیاسی «مطلقه به سه طلاق» و «طلاق خُلعی» - یعنی طلاق بی‌رجوع - شده است و «عشق منکوحات فرنگی» - یعنی همان شیفتگی به غرب - به میان کشیده شده است، می‌گوید برای این کار، اموال و دارایی مردم به عنوان جهیزیه‌ی زن طلاق داده شده به حراج گذاشته شده است؛ «امروزه بهای جهیزیه‌ی اوست که خانه‌ی من و باغ شما و ملک عمرو و زید را می‌فروشند». این فروش برای آن است که مهریه‌ی آن منکوحه‌ی فرنگی فراهم شود. این رابطه‌ی عشق و شیدایی است که ایران را در عمل به مستعمره‌ی غرب تبدیل می‌کند. «نشیدی خانم انگلیسی چهل سال قبل در جنگل بختیاری می‌گذشته، بلبل بر درخت می‌خوانده، اتفاقاً تفنگی در جنگل خالی شده، بلبل پریده [و] خانم از تمتع نوای او محروم مانده؛ دولت امروزه مبلغ‌ها گرامت باید بدهد.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۸۳) بر این اساس است که انصاری از قول پیر داستان می‌گوید: «وجدان من از روی آزادی عقیده می‌پندارد هنوز نام مشروطیت در ایران وجود ذهنی نیافته، چه رسد به وجود خارجی. معایب استبدادها به اعلی درجه استعداد، نمو کرده، با زیادتی هرج و مرج؛ دور فتن و امراض مستعمرات غیر مستقله، به علاوه‌ی جهل و غرض مشروطه نمایان، طوری پرده‌ی بازی را زشت جلوه داده که تا قرن‌های دیگری هر چند عقلای عالم فریاد زنند: مشروطیت اسلامی بذاتها بالاترین وسایل ترقی است، همه، پنبه‌های سیماب آلوده در گوش نهاده، بگریزند و به دامان هر نکبتی بیایوزند، جز دولت مشروطه.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۸۳ - ۴۸۴)

پیش از آن، در آغاز گنجینه‌ی انصار، یکی از شاگردان معلم خانه‌ی دارالفنون با به کارگیری کلمات فرانسوی فراوان در گفته‌های خود، یک نمایش زنده از فرنگی مآبی را به اجرا درمی‌آورد و موجب می‌شود تا شیخ داستان، به طرح موضوع فرنگی مآبی در همان ابتدای رساله بپردازد و تفاوت‌های آن را با خود فرنگی‌ها گوش‌زد کند و اصل را که فرنگی باشد برتر از فرع و فرنگی مآبی به شمار آورد. «شوخی: ... گفت: جناب شیخ پاردن می‌خواهم، عربی نخوانده‌ام. همین قدر از الطاف جناب عالی ممنونم و متشکر. تنکیو، مرسی، مرسی، نام بنده آقا وجیه است.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۱۱ - ۴۱۲) شیخ هم که دست کمی از شوخ ندارد، با آوردن آیات و روایات، آغاز داستان را به جدال عربی مآبی با فرنگی مآبی تبدیل می‌کند. این مطلب که جای خود را به سرعت، به موضوعات مهم‌تری در این روایت می‌دهد، چند سال بعد، نه تنها به یکی از موضوعات اساسی در رساله‌ی نوش‌دارو از انصاری تبدیل می‌شود بلکه، یکی از سوزه‌های بزرگ جمال‌زاده در داستان "فارسی شکر است" را نیز تشکیل می‌دهد. در گنجینه‌ی انصار، فرنگی مآبی و غرب زدگی شوخ‌های مدرسه‌ی دارالفنون از حساسیت‌هایی است که در صحبت‌ها و استدلال‌های آن‌ها در مقابل شیخ بارها مطرح می‌شود. سخنان آنان در این سال‌ها اغلب با پردازدن به پیشرفت‌های علمی در فرنگ همراه است، بی آن که خود آن‌ها و گردانندگان مدرسه ذره‌ای در آن پیشرفت‌ها سهمی داشته باشند؛ صحبت‌های آن‌ها مصداقی از آن مثل معروف است که می‌گوید: من آنم که رستم بود پهلوان. «شوخی: ... اروپاییان، جغرافیای ماه را کشیده، محصول مریخ را دیده، وزن اقماری مشتری و زحل را سنجیده، اینک از عالم شمس خودمان پا بالاتر گذارده، تشخیص شمس دیگر و کرات منقاده‌ی آنان را می‌دهند، شما هنوز ارض را ساکن معتقدید!» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۱۵) آل احمد با تعبیر غرب



زدگی از این نوع تقلیدها یاد می‌کند و می‌گوید: ما «عین غربی‌ها زن می‌بریم؛ عین ایشان ادای آزادی را درمی‌آوریم؛ عین ایشان دنیا را خوب و بد می‌کنیم و لباس می‌پوشیم و چیز می‌نویسیم و اصلاً شب و روزمان وقتی شب و روز است که ایشان تأیید کرده باشند. جوری که انگار ملاک‌های ما منسوخ شده است. و حتی از این که زایدی اعور ایشان باشیم به خود می‌بالیم.» (آل احمد ۱۳۵۶ ب: ۵۳ - ۵۴) و در جای دیگر پس از اشاره به این که نعش شیخ فضل الله بر سر دار، هم‌چون پرچمی است به علامت استیلای غرب زدگی، می‌گوید: «و اکنون در لوای این پرچم ما شبیه قومی از خود بیگانه‌ایم. در لباس و خانه و خوراک و ادب و مطبوعاتمان. و خطرناک‌تر از همه در فرهنگمان. فرنگی مآب می‌پروریم و فرنگی مآب راه حل هر مشکلی را می‌جوییم.» (آل احمد ۱۳۵۶ ب: ۷۸)

در کتاب نوش‌دارو، انصاری از قول پیر داستان که فردی طرف‌دار سنت‌های گذشته است به صراحت برای نجات ایران از مفاسد متعددی که بعد از مشروطیت عارض آن شده است، راه‌کار بازگشت به دین به عنوان اسبابی برای اتحاد مردم را به میان می‌کشد که آل احمد نزدیک به شصت سال پس از او، دقیقاً از همان راه حل و استدلالی همسان با او برای گریز از غرب زدگی استفاده می‌کند. «جوهریات اروپایی و آب و هوای قطبی و دریایی با مزاج ایرانی ضدیت تامه دارد و جز مسموم شدن طبع مملکت هیچ اثر ندارد. ایران را باید دواى ایرانی داد. گویند: عقیده‌ی اوّل حکیم فرنگ این بود. مطلب دیگر، ایرانی باید ایران را بخواند. ایران را باید ایرانی نگاه دارد... بعضی می‌گویند: ایران، نادری را می‌خواهد که نجاتش دهد. گمان مبر صواب این قول را، زیرا رفتار نادری موافق آن دوره بود... میکروبی در خون همه‌ی خلق مسری شده که اطبای دانا اعدام آن را منحصر دیده‌اند به انژکسیون محبت در عروق افراد و آحاد. اما "بشرطها و شروطها". اتفاقی عقلاً است، پیشرفت امور بدون اتحاد ممکن نیست و اتحاد طبایع قدر مشترک و جامع می‌خواهد. امور موهومی و عدمی، مجمع علیه مشترک مابین احدی نخواهد شد. ... اجتماع به امر وجودی نیز، هر قدر اتحاد و مجمع علیه قلبی و باطنی باشد، اصفا و اتم و انفع و ادم است. در امور قلبی مجمع علیهی بالاتر از دین نیست که سرایر و ضمائر و باطن و ظاهر متدینین را به واقع جامع می‌شود. مشرقی با مغربی یک دین باشند و قلباً معتقد، اعانت به یک‌دیگر می‌نمایند.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۸۷ - ۴۸۸)

دلیل بازگشت به سنت‌ها

- نگرش سیاسی - و نه اعتقادی - به موضوع بازگشت به سنت‌ها، به عنوان یک راه حل برای ایجاد اتحاد در مردم، یکی از مشترکات فکری در اندیشه‌های آل احمد و میرزا حسن انصاری است. از آن جایی که دیدگاه‌های جدید بذر پراکندگی در افکار و اعتقادات مردم می‌پاشند و به قول آل احمد، مردم را هُرُهری بار می‌آورند، نمی‌توان از طریق آن‌ها مردم را به تحرک واداشت. در رساله‌ی نوش‌دارو از میرزا حسن انصاری، جوان و پیر در جایی با یک‌دیگر این گونه صحبت می‌کنند: «جوان: بعضی وطن را امر وجودی می‌شمارند و اجتماع به وطن خواهی می‌نمایند. پیر: اشتباه نموده‌اند. اجتماع و اشتراک دینی اکمل از وطنی است زیرا از یک کرور، ده نفر حس وطن دوستی دارد، باقی وطن را امری اعتباری می‌دانند... اما دین که از امور قلبی است، غنی و فقیر، ملاک و بی‌خانه، زن و مرد را متعصب و متحد و غیرتمند و با قابلیت نموده، تمام را با هیئت اجتماعی به یک صراط مستقیمی پیش می‌برد. پیش‌رفت اسلام در



بسیط ارض از حسن عقیده بود. اعرابیه جگرگوشه‌ی منحصر به فردش را به التماس نزد خالد [بن ولید] آورده که می‌خواهم در راه اسلام شهید گردد. و گیسوان خود را بریده و تابیده، می‌گفت پای‌بند اسب غازیان کنید.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۸۸) آل احمد هم دقیقاً در جایی به اهمیت موضوع شهادت در اسلام اشاره می‌کند و می‌گوید: «ما درست از آن روز که امکان شهادت را رها کردیم و تنها به بزرگ‌داشت شهیدان قناعت ورزیدیم، دربان گورستان‌ها از آب درآمدیم. من این قضیه را در "نون والقلم" نشان داده‌ام.» (آل احمد، ۱۳۵۶: ۵۸)

روی آوردن آل احمد به سنت و مذهب نیز در آن برهه‌ی تاریخی، بیش‌تر یک کنش سیاسی است تا رفتاری از سر ایمان و اعتقاد قلبی. این واقعیت را از خلال اشاراتی که در نوشته‌های او هست نیز می‌توان دریافت. او بازگشت به سنت‌های بومی را بهترین گزینه برای گریز از استعمار و غرب زدگی می‌شمارد که مردم فرودست اجتماع و روحانیان و پیروان آن‌ها با جمعیت فراوانی که دارند از حامیان سرسخت آن هستند و امکان پیروزی در آن راه بیش‌تر از سایر راه‌ها است. «این توجه به دین، به خصوص به مسأله‌ی اسلام، در این شرایط معین از زمان و مکان - پس از اشاره‌ی سریع به ۱۵ خرداد - برای این است که در مقابل چنین هجومی که ما گرفتارش هستیم، یک چیزی باید پیدا کرد که به وسیله‌اش ایستادگی نشان داد. و من گمان می‌کنم درین باره هم فکر کنیم بد نباشد. این یکی از آخرین مسائلی است که من خودم بهش اندیشیده‌ام. دنبال همین اندیشیدن هم بود که پا شدم رفتم حج. مثلاً سؤال این است که در مقابل هجوم مکانیسم [!؟] غرب چه کنیم؟ به یک چیزی مستمسک... به یک چیزی بچسبیم. شاید بتوانیم خودمان را حفظ کنیم؛ نه آن جور که ترکیه رفت.» (آل احمد، ۱۳۵۷ الف: ۱۶۳)

به دلیل همین سیاست‌بازی‌ها است که آل احمد اشاره‌ی چندانی به اصول و قاعده و نشانه‌های آن اندیشه‌های آرمانی که مخاطبان خود را به بازگشت به آن‌ها و پشت کردن به مظاهر مدرنیته و غرب زدگی فرامی‌خواند نمی‌کند. چون خود نیز در عمل و در نوشته‌هایش نشان داده است که پیش و بیش از دیگران، به بخش‌هایی از آن باورها انتقاد دارد و اکنون نیز بخش عمده‌ای از محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های موجود در سنت اساساً با رفتارها و نیازهای سیاسی و اجتماعی و فکری جوامع، امکان تطبیق پذیری ندارد. اما آل احمد راهی که برای رهایی از این اختلاف دیدگاه‌ها در آن زمان پیدا می‌کند، سکوت و ابهام و کتمان است. در حالی که میرزا حسن انصاری و نویسندگی ناشناس شیخ و شوخ، در پاره‌هایی از نوشته‌های خود ضمن یادآوری معایب فراوان برای تجددگرایی و حکومت مشروطه، راه حل‌ها و اصول و قاعده‌هایی نیز از معتقدات و آرمان‌های خود به دست می‌دهند تا در هنگام انکار وضع موجود، مخاطب خود را به آن جای‌گزین‌ها ارجاع داده باشند.

آل احمد، مذهب را یک گفتمان غالب در میان ایرانیان می‌دانست که به دلیل نفوذ گسترده در جامعه، توان عظیمی در ایجاد تحرکات اجتماعی می‌توانست داشته باشد؛ به خصوص اگر با تفسیرهای تجددگرایانه یا همان مؤلفه‌های مدرنیستی همراه می‌شد. در بین گفتمان‌های لیبرالیسم و غرب‌گرایی، کمونیسم روسی و مائوئیسم چینی، باستان-گرایی و ناسیونالیسم، و سلطنت‌طلبی و جانب‌داری از حکومت، اعتماد و تمکین مردم به تعلیمات مذهبی بیش‌تر بود و توان تحریک‌پذیری و تأثیرگذاری بر آنان، برای گریز از غرب‌زدگی و استعمار خارجی و استبداد داخلی و رسیدن به



استقلال و آزادی، از این طریق بهتر انجام می‌گرفت. چون ذهن و ضمیر توده‌ها بیش از هر چیزی، هم‌چنان در تسخیر سنت‌ها و باورها قرار داشت. «نود درصد از اهالی این مملکت هنوز با معیارها و ملاک‌های مذهبی زندگی می‌کنند. غرضم آن نود درصد همه‌ی دهاتی‌ها است به اضافه‌ی طبقات کاسب‌کار شهری، و بازاری و مستخدمان جزو و مجموعه‌ی آن‌چه طبقه‌ی سوم و چهارم مملکت را می‌سازد. این طبقات، به نسبت فقری که دارند فقط با تکیه به معتقدات مذهبی قادر به تحمل زندگانی خویش‌اند. و ناچار خوش‌بختی امروز نیافته را در آسمان می‌جویند و در دین و در آخرت. و خوشا به حالشان. گاهی عرق هم می‌خورند اما دهانشان را آب می‌کشند.» (آل احمد ۱۳۵۶: ۱۰۳) همین افراد هستند که به زیارت مشهد و قم و کربلا و امام‌زاده‌ها می‌روند و برای آن‌ها قربانی می‌کنند. «همه هم منتظر امام زمان‌اند... چون هیچ دولت مستعجلی به وفای کوچک‌ترین قول و عهد خود برنخاسته است و چون همه جا ظلم است و حق کشی و خفقان و تبعیض!... با همین اعتقاد است که تمام آن نود درصد اهالی غیور مملکت، دولت را عملی ظلم می‌دانند و غاصب حق امام زمان "اعلی‌حضرت ولی عصر عجل الله تعالی فرجه". پس حق دارند که مالیات نمی‌دهند و کلاه سر مأمور دولت می‌گذارند و از سربازگیری به هزار عنوان می‌گریزند و جواب درست به هیچ آمارگیری نمی‌دهند.» (همان: ۱۰۴)

آل احمد در جای دیگری ضمن اشاره به سکوت روحانیت در دوره‌ی بیست ساله (حکومت رضا شاه) و ماندن دربند مقدمات و مقارنات نماز و شک بین دو و سه و حساسیت به نجاسات و مطهرات، آن هم در هنگامه‌ی تبعید مدارس روحانی به یکی دو شهر، و بریده شدن نفوذ روحانیون از دستگاه عدلیه و آمار، و منع شدن آنان از پوشیدن لباس مخصوصشان، می‌نویسد: «اگر روحانیت می‌دانست که با اعتقاد به "عدم لزوم اطاعت از اولو الامر" چه گوهر گران‌بهایی را همچو نطفه‌ای برای هر قیامی در مقابل حکومت ظالمان و فاسقان در دل مردم زنده نگه داشته، و اگر می‌توانست ماهیت اصلی این اولیاء امر را به وسایل انتشاراتی (روزنامه، رادیو، تله‌ویزیون، فیلم و غیره) خود برای مردم روشن کند و حکم موارد عام را به موارد خاص بکشاند، و اگر می‌توانست با پا باز کردن به محافل بین‌المللی، روحانیت، حرکتی و جنبشی به کار خود بدهد هرگز این چنین دل به جزییات نمی‌بست که حاصلش بی‌خبری صرف و کنار ماندن از گرد زندگی است.» (آل احمد ۱۳۵۶: ۸۲)

محصولات دانشگاه و مدرسه

- عیوبی که آل احمد برای نظام مدرسه و دانشگاه در ایران برمی‌شمارد شباهت بسیاری به ایرادهای نویسنده‌ی ناشناس رساله‌ی داستانی شیخ و شوخ از مدرسه‌ی دارالفنون دارد. در این داستان، یک مرد پیر به نام شیخ، که با مظاهر دنیای جدید چندان موافقتی ندارد و افکاری همسان با جلال آل احمد در سر می‌پروراند، با تعدادی از جوانانی که در دارالفنون در حال تحصیل هستند و نویسنده‌ی کتاب نام همه‌ی آن‌ها را شوخ گذاشته است، به بحث و گفتگو در باره‌ی جایگاه این مدرسه در پیش‌برد علم و صنعت و مدیریت جامعه می‌پردازد و اغلب نیز آن‌ها را در این بحث‌ها مغلوب می‌کند. میرزا حسن انصاری نیز در نوشتار او از قول پیر سنت‌گرای داستان چنین می‌گوید: «شصت سال است در دارالفنون ما فرانسه تعلیم، و سی سال است که عموم مدارس، علوم را منحصر به فرانسه و معلوماتش نموده‌اند.



کدام عالم و صانع را به بازار صنایع نمایش دادند؟! به مسطورهای هم راضی می شویم. کو بلورساز و چینی پز و شیشه گر ما؟! و از معادن، طلا و نقره و سرب و نیکل بیرون آور ما؟! کجاست کارخانه‌ی شمع‌ریزی و قند و گوگرد سازی و کاغذگری؟! هنوز شاگردان مدارس، پوتین و گالش دوخته‌ی فرنگ را به پا می‌کنند و خجلت نمی‌کشند. اقل اُرسی دوزی را بیاموزند. کو اشخاصی که خود اسباب فتوگراف و فنوگراف و لوازم تیلفون و تلگراف را بسازند؟! او پرسش‌های فراوان دیگر [....]» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۷۶ - ۴۷۷)

آل احمد نیز جایگاه چندانی برای مدرسه‌ها و دانشگاه‌ها در تولید و صنعت و علم مشاهده نمی‌کند؛ چون اساس آن را تقلیدی از غرب می‌شمارد. او می‌نویسد: «در مدارسمان سال‌ها فکر و ذهن بچه‌های مردم را به فرمول‌ها و معادله‌های فیزیک و شیمی و ریاضی خسته می‌کنیم و ادبیات و فلسفه و اخلاق را تقریباً از برنامه‌ی تمام دبیرستان‌ها و دانشکده‌ها برداشته‌ایم؛ و مغز هر مدرسه دیده‌ای انبانی است از فرمول و قانون و معادله. اما چه نتیجه‌ای؟ چون هیچ تجربه‌ی معینی به دنبال فرضیات و معادلات نیست و در هیچ آزمایشگاهی برای شاگردان اندیشه‌ای را به عمل درنیاورده‌ایم. هنوز مجبوریم برای سنجش هر سنگ و خاک و قیری سراغ فلان آزمایشگاه فرنگی برویم.» (آل احمد ۱۳۵۶ ب: ۱۲۲)

تعمیر و مونتاژ و راه اندازی ماشین‌ها و صنایع غربی، تنها محصولی است که در دانشگاه‌های ایران امکان تولید شدن داشته است؛ یعنی هم‌چنان مصرف‌کننده و غرب زده باقی ماندن. «آن قسمت از رشته‌های دانشگاهی که سر و کارش با تکنیک و فن و ماشین است (دانشکده‌های علوم فنی) در آخرین مراحل تحصیلی فقط تعمیر کنندگان خوبی می‌سازد برای مصنوعات غربی. نه تحقیق تازه‌ای، نه کشفی، نه اختراعی، نه حل مشکلی و نه هیچ.» (آل احمد ۱۳۵۶ ب: ۱۸۱)

در این انتقادها ناگفته پیداست که آل احمد مخالفتی با اصل مدرسه و دانشگاه ندارد. انتقاد او متمرکز بر شیوه‌های تعلیم در مراکز آموزشی و تحقیقاتی است که تولیدات آن‌ها چندان رضایت‌بخش نبوده است. در جامعه‌ای که جمعیت‌های عظیمی از مردم آن بی‌سواد و عامی باشند و صنعت آن وابسته به خارج، افزایش مرکزهای آموزشی مدد بسیار به تغییر وضعیت می‌کند. آن چه جای ایراد و انتقاد دارد بی‌دقتی در تدوین برنامه‌های آموزشی است. ایرادهای آل احمد نیز اغلب مرتبط با همین بخش از ماجراست. اگر او با برنامه‌های مدارس سنتی موافقت داشت نباید در زندگی نیز با شورش بر خانواده‌ی پدری مدارس جدید را بر مدارس قدیم ترجیح می‌داد و در دانشگاه ادامه‌ی تحصیل می‌داد. میرزا حسن انصاری نیز نمی‌خواهد مدرسه سازی را نفی کند. انتقاد او نیز همین است که محصولات این مدارس در مقایسه با مدارس خارجی چندان رضایت‌بخش نیست. گویی ایرانیان خواستند راه رفتن دیگران را یاد بگیرند، راه رفتن خودشان را هم فراموش کردند. «باری! علوم و صنایع جدید را که نیاموختند، کاش مردم را به قول خودشان به حال بربریت قدیم رها کرده و عادات و رفتار ایرانی را تغییر نداده، اقل‌آمر، صنایع و علوم ناقصه‌ی کهنه پرستان که هزاران سال زندگانی را به قناعت و سهولت می‌گذراندند، از دستشان نمی‌رفت و معدوم صرف نمی‌شد. از سی سال قبل تا حال، فرانسه خوانان را بشماری، در ایران یک کرور می‌شوند. هر کدام چهار نفر بسته‌ی مطیع داشته باشند، چهار کرور! خود، شمار مملکتی است. اگر واقعاً علم و صنعت داشتند، این جمعیت به تمامه هر کارخانه و دستگاهی



را از قدرت و ثروت و عدت و عدت خویش راه می‌انداختند... گمان می‌برم شالوده‌ی تعلّم را درست نریختند. اگر مانند اروپاییان با دولت ژاپن، یا به دستور میرزا تقی خان امیر یا اقلّ امر چون بنی عباس وحشی [هارون و مأمون عباسی]، هم رفتار می‌نمودند گوی مراد می‌ربودند.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۷۸ - ۴۷۹) «در شصت ساله‌ی ایجاد مدارس، هنوز به سر منزل اول، و احتیاج و فقر اکمل، بلکه بد از بدتر هستند. معلومات خودشان هم از دستشان رفت. به عین مثل کلاغ و کبک شد.» (همان: ۴۸۱) آل احمد در مدیر مدرسه، هنگامی که یک ماشین آمریکایی معلّم کلاس چهارم را زیر می‌گیرد، از قول راوی داستان این گونه زمزمه می‌کند «مگر نمی‌دانستی خیابان و راهنما و تمدن و اسفالت همه برای آن‌هایی است که توی ماشین‌های ساخت مملکتشان دنیا را زیر پا دارند؟ آخر چرا تصادف کردی؟» (آل احمد، مدیر مدرسه، ۱۳۶۲: ۶۷)

نگرش آرمانی به سنت‌های گذشته

- انصاری و افرادی چون او، اندیشه‌های بازگشت‌گرای خود را از رجعت به سیره‌ی سلف سید جمال الدین اسدآبادی و مشروطه‌ی مشروعه‌ی شیخ فضل الله نوری گرفته بودند و فداییان اسلام نیز به نوعی مدافع اندیشه‌های شیخ فضل الله نوری بودند که راه او را در دوره‌ی پهلوی از طریق توسّل به نظامی‌گری ادامه می‌دادند. جلال آل احمد نیز اندیشه‌های بازگشت به سنت‌های بومی را به نوعی با نگاه و تأثیرپذیری از مشروعه‌خواهان دوره‌ی مشروطیت مطرح می‌کند. ستایشی که او از شیخ فضل الله نوری در غرب زدگی دارد به خوبی شاهد صادقی بر این شیفتگی است. «این که پیشوای روحانی طرف‌دار مشروعه در نهضت مشروطیت بالای دار رفت خود نشانه‌ای از این عقب نشینی [روحانیت در برابر غرب] بود. و من با دکتر تندرکیا موافقم که نوشت شیخ شهید نوری نه به عنوان مخالف مشروطه که خود در اوایل امر مدافعش بود، بلکه به عنوان مدافع مشروعه باید بالای دار برود. و من می‌افزایم - و به عنوان مدافع کلیت تشیع اسلامی... من نعل آن بزرگوار را بر سر دار همچون پرچمی می‌دانم که به علامت استیلای غرب زدگی پس از دویست سال کشمکش بر بام سرای این مملکت افراشته شد.» (آل احمد ۱۳۵۶: ب: ۷۸) اندیشه‌های بازگشت‌گرای آل احمد، شماری از نویسندگان و اندیشمندان آن سال‌ها را به جانب خود می‌کشد که دکتر شریعتی، محمود دولت آبادی، جمال میرصادقی و غلام‌حسین ساعدی در زمره‌ی آن‌ها هستند.

بر این اساس، طرف‌داری از گذشته‌های دور و آرمانی تلقی کردن رفتارها و باورهای آن، و متقابلاً نگاه انتقادی و به دور از هرگونه مثبت‌اندیشی به وضعیت موجود داشتن، و همه‌ی کنش‌ها و نگرش‌های جدید را به باد انتقاد و استهزاء گرفتن، از خصوصیات است که هم در بازگشت‌گرایان عصر پهلوی وجود دارد و هم در مشروعه‌خواهان دوره‌ی مشروطه. میرزا حسن انصاری حتّی از قول شیخ در گنجینه‌ی انصار می‌کوشد که از منظر پوزیتیویستی اثبات کند مسلمانان، هزار و سیصد سال پیش از فرنگی‌ها، کروی بودن زمین و حرکت داشتن کوه‌ها و سوراخ داشتن زحل را کشف کرده بوده‌اند. (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۱۸) و آل احمد از منظر تشکیلاتی - مبارزاتی به ارزیابی توانمندی‌های موجود در معتقدات مذهبی و رفتارهای ناشی از آن در میان مردم می‌پردازد، و پیامدهای مثبت مذهب را در مقاومت در برابر



قدرت سیاسی می‌داند، و می‌گوید زندگی کردن نود درصد از مردم براساس ملاک و معیارهای مذهبی، اعتقاد آن‌ها به امام زمان و به رسمیت نشناختن هر دولت مستعجل به وسیله‌ی این منتظران، و دولت‌ها را عملی ظلم و غاصب حق امام زمان دانستن، و به این دلیل مالیات ندادن و کلاه گذاشتن بر سر مأمور دولت و فرار کردن از سربازگیری و جواب درست به هیچ آمرگیر ندادن (آل احمد ۱۳۵۶ ب: ۱۰۴)، بخشی از نیروی نهفته در مذهب است که می‌تواند تغییرات اساسی در رفتار حکومت‌ها ایجاد کند و حتی توانایی ساقط کردن آن‌ها را دارد.

سکوت در برابر خصوصیات سنت

پرهیز از اشاره به آیات و روایات و قاعده‌ها و آموزه‌های دینی، برای اثبات اندیشه‌های بازگشت‌گرایانه، روش مشترک در آثار انصاری و آل احمد است. دلیل این بی‌توجهی آن است که، نه نویسندگان این متن‌ها عالم دینی هستند و نه مطالب کتاب‌هایشان به موضوعات دینی اختصاص دارد. آن‌ها می‌دانند که در این باره کتاب‌های متعددی هم در دوره‌ی مشروطه و هم در دوره‌ی پهلوی به نگارش درآمده است که نتوانسته است در جدال بین سنت و مدرنیته، از توان اقناع‌گری لازم برای بازگرداندن گروه‌های تحصیل کرده به جانب سنت برخوردار باشند. چون همواره تمرکز آن گونه کتاب‌ها بر تقدس سنت و مستندات و مکتوبات آن بوده است؛ و غافل ماندن از توجه جدی به مستندات عقلی، و بی‌اعتنایی به پیشرفت‌های گسترده در همه‌ی عرصه‌های علمی و صنعتی و اجتماعی، و نادیده گرفتن نیازها و ضرورت‌های زمانه. افرادی چون آل احمد و انصاری از روشی متفاوت‌تر برای تحریک و تأثیرگذاری و اقناع مخاطب برای بازگشت به سنت استفاده می‌کنند و آن یادآوری کاستی‌ها و زیان‌های مدرنیته از طریق عمل کرد مشروطه‌خواهان و غرب‌گرایان است. آن‌ها حقانیت دین و سنت را یک امر بدیهی و بی‌نیاز از هر گونه استدلال و اثبات تصور می‌کنند. ناگفته پیداست که صرف بیان معایب مدرنیته موجب اقبال جامعه به جانب سنت نمی‌توانست باشد. مگر آن که سنت به عنوان رقیب مدرنیته چیزهای بهتری برای عرضه کردن داشته باشد. سنت‌گرایان دوره‌ی مشروطه و پهلوی اول نگاه نوگرایانه‌ای به جهان نداشتند. به این دلیل تلاش‌های آنان برای جذب عمومی جامعه با توفیق چندان همراه نبود. اما در سال‌های پس از کودتای ۱۳۳۲، ترکیب سنت‌گرایی و دیدگاه‌های مدرن در اندیشه‌های آل احمد و شریعتی و بعضی از گروه‌های نواندیش مذهبی، زمینه را برای گرایش جامعه به جانب سنت، بهتر مهیا کرد.

منزوی شدن متولیان مذهب

- این که آل احمد بارها در کتاب‌های غرب زدگی و در خدمت و خیانت روشنفکران، اشاره به سکوت روحانیت در سال‌های پس از مشروطیت در برابر تمام تحولات سیاسی و اجتماعی و غرب‌گرایی‌ها می‌کند، واقعیتی است که ابتدا انصاری در رساله‌ی نوش‌دارو آن را مطرح می‌کند. در این کتاب، هنگامی که جوان و پیر، جامعه‌ی ایران را پس از استقرار مشروطیت، انباشته از کردارهای غیراخلاقی توصیف می‌کنند، جوان می‌پرسد: «راستی شما می‌گویید در این تغییر اوضاع، تقصیر با کیست؟ و در معالجه، تدبیر پیر چیست؟» و پیر پاسخ می‌دهد: «در سلطنت محضه می‌گفتیم: "اذا تغیر السلطان، تغیر الزمان." شاه که عجلتاً معصوم و بی‌گناه است. قدمای علما را هم از مدرسه بیرون رفتند. این مثل است. طلبه‌ای را از مدرسه بیرون کرده بودند. نمی‌خواست عظم خود را کم نماید، می‌گفت: ما را از مدرسه



بیرون رفتیم. و از زعمای قوم، یکی دو دانه اگر برای نمونه در همه عالم باشد، گوشه‌گیری پیشه نموده و نام خویش از صفحه‌ی روزگار زدوده تا نگویند: [اذا] فَسَدَ الْعَالِمُ فَسَدَ الْعَالِمُ. «(نجفی، ۱۳۷۶: ۴۵۳) و جوان که این بار نامش به فقیر تغییر یافته است به موضوع فرقه بازی‌ها و حزب بازی‌ها در دوره‌ی مشروطیت می‌پردازد و آن را یک اختراع جدید قلم‌داد می‌کند که باعث شده است اوضاع کشور به گونه‌ای ویران شود که امکان بازسازی آن بسیار دشوار باشد. «... رسوم مستحسنة‌ی قدیمه را برانداختند و کهنه پرستی را لطیفه‌ی نوآموزان کرده [= به جوک و مضحکه تبدیل کردند]، به سلیقه‌ی خود [= به زعم و گمان خود] ایران را از نو ساختند. تا این حد هم قانع نشده، از نقطه‌ی مرکز و دایره‌ی پرگار بیرون افتاده، هنوز در صد هزار تن، یک [نفر] دانا به رموزِ حقوق [= رموز حقایق] نیافته، به منوال بعضی دول جمهوری، به اختراع فرقه بازی و اختلاف احزاب، دو اسبه تاخته [شتافتند]، بنیان ایران طوری ویران نشد که مهندس روزگار به قرون بی‌شمار بتواند معماری کند.» (همان: ۴۵۳)

آل احمد می‌گوید در ماجرای مشروطه دو گروه نقش عمده داشتند: روشنفکران برخاسته از اشرافیت، و روحانیت. اما پس از پیشامد اختلاف مشروطه و مشروعه، «تأسف در این است که بازماندگان این هر دو فریق اغلب به یک ره می‌روند. اشرافیت با خدمتگاری حکومت و خارج شدن اختیاری از حوزه‌ی تأثیر و تأثر روشنفکری؛ و روحانیت با وضع گرفتن‌های تعصب‌آمیز و خارج شدن اجباری از گردش زمانه. بدتر این که اغلب روشنفکران برخاسته از روحانیت در اغلب موضع‌گیری‌های فکری و اجتماعی خود نوعی کمک کنندگان به غرب زدگی آن دسته‌ی دیگر بوده‌اند؛ مثل تقی‌زاده و کسروی. (آل احمد ۱۳۵۶ الف: ۲۱۰ - ۲۱۱) اما از دوره‌ی مشروطه به بعد «روحانیت تشیع در نوعی انزوا و بریدگی از کلّ روحانیت اسلامی و بی‌هیچ پناهگاه بین‌المللی به سر می‌برد و روز به روز بیش‌تر در لاک خود فرو می‌خزد و از حوزه‌ی عمل و عکس‌العمل داخلی نیز اخراج می‌شود.» (آل احمد ۱۳۵۶ الف: ۲۴۰) در غرب زدگی نیز به صراحت می‌گوید، در زمان پهلوی که «سرنوشت سیاست و اقتصاد و فرهنگمان یک راست در دست کمپانی‌ها و دولت‌های غربی حامی آن‌ها» افتاد، «روحانیت نیز که آخرین برج و باروی مقاومت در قبال فرنگی بود از همان زمان مشروطیت چنان در مقابل هجوم مقدمات ماشین در لاک خود فرو رفت و چنان در دنیای خارج را به روی خود بست و چنان پيله‌ای به دور خود تنید که مگر در روز حشر بدرد. چرا که قدم به قدم عقب نشست.» (آل احمد ۱۳۵۶ ب: ۷۷ - ۷۸)

آل احمد علاوه بر آن که روشنفکران ایران را در قدرت یابی رضا شاه مقصر می‌داند و می‌گوید: «من به صراحت و دور از آداب دانی، در این جا تمام رجال مشروطه‌ی دوم و تمام روشنفکرانی را که به تغییر رژیم رضایت دادند و به آن دوره‌ی بیست ساله‌ی پیش از شهریور ساختند - یا به سکوت یا به پذیرش تلویحی یا به شرکت در امر - همه‌ی ایشان را در این بی‌رمقی روشنفکری مقصر می‌دانم»، اضافه می‌کند که در «پیش‌روی» و «در حضور» و «با سکوت یا شرکت ایشان» بود که «چه بازی‌ها که به راه انداخته شد. از زردشتی بازی بگیر تا فردوسی بازی و کسروی بازی؛ بهایی بازی هم که سابقه‌ی طولانی‌تر داشت.» (آل احمد، در خدمت، ۱۳۵۶: ۳۲۲) آن گاه به تفصیل در باره‌ی این بازی‌ها - که از مصادیق همان فرقه بازی‌های انصاری است - توضیح می‌دهد. (همان: ۳۲۳ - ۳۲۹)



تیزبینی در تحلیل‌های سیاسی

- تیزبینی سیاسی انصاری در گنجینه‌ی انصار، هنگامی که به تحلیل تحولات سیاسی در ایران و ممالک هم‌جوار می‌پردازد دست کمی از آل احمد ندارد. او نیز رفتارهای سیاسی کشورهای غربی و همسایه‌ها را در آمیخته با نیرنگ و ریا و همواره به سوی منافع ملی آن کشورها و به ضرر ایران ارزیابی می‌کند و می‌گوید در این میان بازنده‌ی اصلی، سیاستمداران ایران و مردم آن هستند. «شیخ گفت:.... در قضیه‌ی ارومیه وعده‌ی برادری و جلوگیری دادند، ولی بعد از اقدام ایرانی به دفاع. شاگردم به گریه گفت «باخ منافق تف». عجب اشتباهی بر ارکان دولت شده، آن‌ها می‌خواهند ماده‌ی نزاع غلیظ، و جنگ، دولتی شود، عثمانی در بحران مرض ایران، فشاری به آذربایجان و جاهای دیگر آورد، آن وقت روس و انگلیس، عثمانی را عقب کرده بگویند: در "باش قلعه" باشید؛ پیش‌تر نیابید. و از ایران حقوق و امتیازات و سواحل و حق الوساطه بگیرند که مابه‌النزاع فعلی، سرقفلی آن حساب نشود. «همانا عاقبت گرگم تو بودی»، این مورد است.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۲۰)

آل احمد البته بسیار زیرک‌تر از انصاری است و استنباط‌ها و استدلال‌های فراوان دارد که بسیاری از آن‌ها درست و خواندنی است. اما در تفکرات او رگه‌هایی از گرایش به توهم توطئه هم وجود دارد که باعث می‌شود گاهی استنباط‌های او به رغم همه‌ی تیزبینی‌هایی که در آن‌ها به کار رفته، به دلیل کافی نبودن مطالعات در جوانب مختلف موضوع، چندان تطابقی با واقعیت‌ها نداشته باشد و با تندروی بسیار همراه شود. برای نمونه، قیام بختیاری‌ها در هنگامه‌ی استبداد صغیر را، آل احمد نوعی توطئه‌ی خارجی برای دور کردن آن‌ها از کوه و دشت مسجد سلیمان قلم‌داد می‌کند تا کمپانی دارسی بتواند به اکتشاف نفت بپردازد. (آل احمد ۱۳۵۶ ب: ۸۳ - ۸۴) اگر چنین باشد، قیام ستارخان و باقرخان از تبریز، و محمد ولی خان تنکابنی از گیلان را چگونه باید توجیه کرد؟ در باره‌ی احداث راه آهن به وسیله‌ی پهلوی اول نیز نظر آل احمد این است که «بزرگ‌ترین دلیل وجودی‌اش کمک رساندن به پشت جبهه‌ی استالین‌گرا بود در سال‌های جنگ دوم بین‌المللی.» (همان: ۸۶) در حالی که نه زمان احداث راه آهن با آن حادثه هم‌زمان بود و نه رضا شاه مشارکتی در آن جنگ داشت.

انصاری سال‌ها پیش از آل احمد، در اشاره به تاریخ عثمانی و صفوی، از نقش فعال اروپاییان در استفاده‌ی ابزاری از حکومت صفوی برای متوقف کردن حملات عثمانی به اروپا و تجزیه‌ی حکومت عثمانی صحبت می‌کند و می‌نویسد: «از وقتی اروپاییان به دسایس و حیل، جنگ روم و ایران را دایمی برقرار داشتند خودشان آسوده شده کسب ترقی نمودند و این دو دولت تنزل.» آن گاه از چندین شهر و کشور نام می‌برد که از دست عثمانی خارج می‌شود. (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۳۵ - ۴۳۶) و آل احمد می‌نویسد: «متوجه باشید که درست پنجاه سال بعد از فتح قسطنطنیه به دست مسلمانان، حکومت صفوی در اردبیل تأسیس شد، یعنی درست در پشت سر عثمانی؛ بهترین جا برای فرو کردن خنجر. و آیا می‌دانید یا نه که در چالدران با قتل عام‌های داخلی از دو سو، خون نزدیک به ۵۰۰ هزار مسلمان به زمین ریخت؟!» (آل احمد ۱۳۵۶ ب: ۶۸)

تشبیه وطن به زن



- پیشینه‌ی تشبیه ایران به زن، و ازدواج اجباری آن با سیاست‌مداران داخلی و استعمارگران خارجی، به داستان‌های میرزا حسن انصاری معروف به صدر الادب می‌رسد. او در کتاب روایتی - نمایشی خود به نام نوش‌دارو یا دوی درد ایرانیان از قول دو شخصیت جوان و پیر روایت چنین می‌نویسد: «جوان: ایران خانم، چندین سال قبل که دید شوهرش، ایران صاحب، حقیقتاً عین شده و مردی ندارد، خودش گفت: مه‌رم حلال، جانم آزاد و طلاق گرفت. پیر: بلی! ولی چون خارجه شنیده بودند: رجوع شوهر در قانون اسلام است شاید علاج مرض شده مردیش به حرکت آید، به راهنمایی بعضی از عالم نمایان ما، علاوه بر کابین او، نقدی از وجوه خودمان به کابینه بخشیدند و طلاق خلعی گرفتند که ایران به کلی بی‌رجوع باشد. حال هر کابینه‌ای تازه می‌شود، وجهی برای تأکید طلاق ایران صاحب، دست و پا می‌نماید که ایران را بر ایرانی محرم [حرام] ابدی نماید. این وجه، امروزه بهای جهیزیه‌ی اوست که خانه‌ی من و باغ شما و ملک عمرو و زید را می‌فروشند.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۸۳) در جای دیگر از همین کتاب می‌نویسد: «دختران نجیب هم‌خواه‌ی بیگانه نمی‌شوند، مگر وقتی شوهران به اجبارشان بازدارند. بیچاره زنان! می‌بینند شوهرانشان عزت و حرمت به زنانی می‌گذارند که خانه‌ی بیگانه می‌روند و هر کدام راه نروند، سلب لباس دولت و شرافت از او نموده، به کنیزی زنان بیگانه پرستشان باز می‌دارند؛ بی‌طاقتان ناچار شدند به توسل بیگانه، راه آشنایی با شوهران پیدا کنند. حضرت ظلّ السلطان و ملک التجار اصفهان به اثر احکام غیابی عدلیه و غیره خود را منتسب به دیگران نمودند.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۷۴) برگردان مطلب این است که وقتی ایران به عنوان یک زن نجیب، با بی‌اعتنایی شوهران که همان متولیان امور و حاکمان باشند رو به رو گردید و شوهران او به زنان هر جایی - یعنی غرب - روی آوردند، و ایران را نیز به نانجیبی یا به کنیزی زن‌های بیگانه واداشتند، ایران هم برای برقرار ارتباط با شوهر خود، چاره‌ای جز توسل به بیگانه - و تن دادن به هرزگی - در پیش روی خود ندید تا توجه شوهران را به جانب خود جلب کند.

به اعتقاد میرعبدینی، در دوره‌ی رضا شاه، داستان نویسان ایران، «نکبت زمانه‌ی خود را در فاحشه‌خانه‌ها، مشخص‌ترین نمونه‌های فساد نظم کهنه دیدند؛ و از آن، زمینه‌ای برای انتقاد از فساد اجتماعی و اداری، و ابراز هم‌دردی با زنان مرفه اما بی‌حقوق ساختند.» (میرعبدینی، ۱۳۸۰، ج ۱: ۶۵) نمونه‌اش: عفت در تهران مخوف (۱۳۰۱ - ۱۳۰۳) از مشفق کاظمی، قهرمان شهرناز (۱۳۰۴) زنی با همین نام از یحیی دولت‌آبادی، و دختر یک خانواده‌ی ثروتمند در روزگار سیاه (۱۳۰۳)، و زنی که در اسرار شب (۱۳۰۵) به وسیله‌ی خیانت شوهرش به بدکارگی کشیده شده، هر دو از عباس خلیلی، بدریه دختر تاجری ورشکسته در رمان جنایات بشر یا آدم فروشان قرن بیستم (۱۳۰۸) از ربیع انصاری، زیبا (۱۳۱۲) در داستانی با همین عنوان از محمد حجازی و داستان‌های بسیار دیگر. در همه‌ی این روایت‌ها زن در محور ماجراها قرار دارد و همه‌ی بلاها و مصیبت‌ها بر سر اوست که آوار می‌شود. اگرچه فضای هنری حاکم بر این روایت‌ها در حقیقت ترکیبی از رئالیسم و رمانتیسم و ناتورالیسم را نشان می‌دهد اما اگر وقایع انتقال حکومت از قاجاریه به پهلوی و همه‌ی آشفتگی‌های اوضاع ایران در دوره‌ی قاجاریه، و ادامه‌ی همان روند در نظام سیاسی و اداری عصر پهلوی اول را در نظر بیاوریم، به این استنباط خواهیم رسید که به دلیل اتکای سیاست‌مداران همه‌ی دوره‌ها به ابزارهای ستم و سلطه و عدم تغییر در وضعیت عمومی توده‌های مردم، و به دلیل تسلط دیدگاه‌های نسبتاً عامیانه بر



فضای فکری و فرهنگی حاکم بر محفل‌های ادبی از نوع این نویسندگان، آن زن مصیبت دیده و گرفتار در فقر و فحشا و انواع بلایای اجتماعی، در این داستان‌ها، در حقیقت نمودی مثالی از خود ایران است که در این دوره به دلیل گرایش ناخودآگاه نویسندگان به دیدگاه‌هایی همسان با ناتورالیسم، خصوصیتی از نوع مجاز مرسل - مجاز جزء در برابر کل - پیدا کرده است. بخشی از عیوبی که از دوره‌ی مشروطه تا انقلاب ۱۳۵۷ برای مظاهر مدرنیته در جامعه‌ی ایران مطرح می‌شود مغایرت پاره‌هایی از رابطه‌های اجتماعی با آموزه‌های اخلاقی است.

در آثار انصاری که گزارش دهنده‌ی وضعیت اخلاقی جامعه پس از استقرار مشروطیت بود، بی‌اعتنایی به محدودیت‌های اخلاقی در رابطه‌ها و دل‌سردی سنت‌گرایان به آن گونه رفتارها یکی از حساسیت‌ها بود. در دهه‌های اول و دوم از سده‌ی چهارده خورشیدی نیز علاوه بر نویسندگان محافظه‌کار رمان‌های تاریخی و غنایی و اجتماعی، که بارها از کشیده شدن زن‌ها به انحرافات اجتماعی، ماجراهای متعدد نقل می‌کنند، حتی افرادی چون صادق هدایت و بزرگ علوی در شماری از داستان‌های خود با حساسیت‌هایی کاملاً اخلاقی و نزدیک به عامه‌ی مردم، از موضوع برقراری رابطه‌های غیراخلاقی صحبت می‌کنند. نمونه‌ی این گونه اشارات را می‌توان در سه قطره خون (۱۳۱۱)، علویه خانم (۱۳۱۲)، نیمه‌ی دوم بوف کور (۱۳۱۵)، و بسیاری دیگر از داستان‌های هدایت و در بعضی داستان‌های مجموعه‌ی چمدان (۱۳۱۳) از بزرگ علوی مشاهده کرد. این موضوع در دهه‌ی چهارم و پنجم - پیش و پس از کودتای ۱۳۳۲ - نیز هم‌چنان یکی از موضوعات محوری در داستان‌های بسیاری از نویسندگان به خصوص عماد عصّار، صادق چوبک، جمال میرصادقی و دیگران است. حتی نویسنده‌ای چون غلام‌حسین ساعدی در داستان دندیل، رابطه‌ی استعماری آمریکا و ایران را در سال‌های پس از کودتا، از طریق طرح تمثیلی - استعاری تجاوز یک نظامی آمریکایی به یک زن ایرانی به روایت می‌گذارد. حتی زن و بچه در شماری از داستان‌های آل احمد نیز گاه نمونه‌ی مثالی برای وضعیت کشور است. زن در نقش کشور، و فرزند در جایگاه مردم و باورهای آنان، و شوهران در نقش متولیان و حکومت‌ها. در داستان کوتاه بچه‌ی مردم از آل احمد، زن داستان که مجبور می‌شود بچه‌ی خود را در خیابانی شلوغ رها کند تا شوهر جدید او را بپذیرد، نمادی از کشور ایران است که باید باورها و تعلقات و عشق و علاقه‌های پیشین را از خود دور کند تا برای متولیان جدید امور، که غرب و استعمار باشند مقبولیت پیدا کند. داستان شوهر امریکایی - در مجموعه‌ی پنج داستان - از آل احمد نیز ماجرای یک دختر ایرانی است که با شیفتگی تمام با یک معلم زبان امریکایی در ایران ازدواج می‌کند و به امریکا می‌رود. دختری که از نوجوانی با فرهنگ و رفتارهای امریکایی در خانواده‌ی خود - مصداقی از یک خانواده‌ی غرب زده - بار آمده است و شناخت چندانی از وطن خود ندارد و در نهایت نیز نمی‌تواند خود را با جامعه‌ی امریکا تطبیق بدهد، دوباره به ایران باز می‌گردد. (آل احمد، ۱۳۶۳: ۶۷ - ۸۲)

آل احمد در کتاب در خدمت و خیانت نیز از یک نقشه‌ی ایران صحبت می‌کند که در «کلاس‌های آخر دبستان» در مدرسه دیده بوده که آلمانی‌ها چاپ کرده بودند و در آن، کشور ایران را به شکل زنی به تصویر کشیده بودند که سر در آغوش شاه ایران داشته است. «یادم است در همان ایام، کمپانی داروسازی بایر آلمان نقشه‌ی ایرانی چاپ کرده بود به شکل زن جوانی و بیمار و در بستر خوابیده - و لابد مام میهن! - و سر در آغوش شاه وقت گذاشته و کوروش و



داریوش و اردشیر و دیگر اهل آن قبیله از طاق آسمان پایین آمده، کنار درگاه (یعنی بحر خزر) به عبادتش! و چه فروهری در بالا سایه افکن بر تمام مجلس عبادت و چه شمشیری به کمر هر یک از حضرات با چه قبضه‌ها و چه زرق و برق‌ها و منگوله‌ها!» (آل احمد ۱۳۵۶ الف : ۳۲۵)

خشونت در زبان و بیان

- مشروعه خواهان علاوه بر استفاده از رساله‌های توضیحی و تحلیلی، و کتاب‌های داستانی با زبان و بیانی تند و تعصب‌آمیز و تحقیرکننده برای اقناع مخاطبان و مخالفان خود، که چندان تأثیری بر اقناع آنان نیز ندارد، در موقعیت‌های حساس، هیچ ابایی از توسل به خشونت و تمسخر و حتی استفاده از اسلحه برای مبارزه با مخالفان خود ندارند. تمسخر دانش آموزان دارالفنون به وسیله‌ی شخصیت‌های سنت‌گرای داستان‌های شیخ و شوخ و درخواست شیخ فضل الله نوری از محمد علی شاه برای مسلح کردن طرفداران او به قصد دفاع از سلطان اسلام (در نامه به مشیر السلطنه: رسائل مشروطیت، ج ۱: ۸۷ - ۸۸) و اصرار شیخ به محمدعلی شاه که مجلس را به توپ ببندد (مجد الاسلام، تاریخ انحطاط مجلس: ۲۸۵ - ۲۸۶؛ به نقل از: طباطبایی، ۱۳۸۶: ۴۳۵ - ۴۳۶) نمونه‌هایی از رفتار دسته‌ی اول، و رفتار و گفتار پر خشم و خروش آل احمد و شریعتی در هنگام سخن‌رانی و در آثار نوشتاری، و تشکیلات نظامی فداییان اسلام و بعضی گروه‌های سنت‌گرای عصر پهلوی نیز نمونه‌هایی از رفتار گروه دوم می‌تواند باشد. البته در مقابل آن‌ها، تجددگرایان نیز از همه‌ی امکانات نظامی و امنیتی و قدرت سیاسی و اقتصادی و رسانه‌ای، و توان آموزشی و پرورشی نهادهای حکومتی در کل مملکت برخوردار بودند و شاید در این رابطه‌ی نابرابر، سنت‌گرایان گریزی از آن گونه خشونت‌ها نداشتند؛ چون آن‌ها نیز در پی آن بودند که به نوعی، موجودیت آن گونه مخالفت‌ها را اعلام کنند و صدای خود را به گوش مردم برسانند.

اما نفس استفاده کردن از ساختارهای نمایشی و روایی برای طرح موضوعات سیاسی و تحلیلی، حتی اگر با سبکی بسیار ابتدایی و به دور از هرگونه هنرنمایی‌های ادبی انجام بگیرد باز یک کنش کاملاً مثبت و مترقی اجتماعی است و نشان دهنده‌ی گرایش گروهی از جامعه‌ی فرهنگی به بازآفرینی نوعی گفتگوی دموکراتیک در باب مسائل حساس سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است. متوسل شدن به نوشتن و گفتگو کردن، حتی اگر به قصد منکوب کردن مخالف یا رقیب باشد، به شرط آن که امکان همسان هم به طرف مقابل داده شود، یک حرکت پیش‌رفته در جامعه است که به جای بهره‌گیری از اسلحه و صدور حکم تکفیر و طرد و جار و جنجال‌های اجتماعی، از یک وسیله‌ی مکتوب و معقول، مستند و مستدل برای اقناع دشمن و دوست استفاده می‌شود. ولی با قدرت‌یابی یک نظام استبدادی دیگر، و تسلط نظام تک‌صدایی بر جامعه و جانب‌داری نسبی آن از یکی از سویه‌های آن جدال، که تجددگرایی باشد، سویه‌ی دیگر، سخت‌گیری‌های خشونت‌بار حکومتی را - که نمونه‌های ملموسی از آن در پنج داستان آل احمد به تصویر درآمده است - اغلب با سکوت و گاه با بهره‌گیری از خشونت‌های مقطعی پاسخ می‌گویند و مجموعه‌ای از کینه‌ها را در درون خود انباشته می‌کند. از آن جایی که سنت‌گرایان در میان گروه‌های بسیاری از مردم از اعتبار و اعتماد فراوانی برخوردار هستند، کینه‌های نهفته در دل آنان از طریق مجالس و محافل و تعلیمات مذهبی به عموم مردم و فرزندان آنان منتقل



می‌گردد و به این طریق، حکومت، مشروعیت خود را در منظر عموم مردم از دست می‌دهد. اقدامات متعدّد حکومت برای ایجاد مشروعیت و استمرار بقا، از جمله افزایش ارتباط و اتکا به بیگانگان، نتیجه‌ی وارونه به همراه دارد و باعث گسترش دامنه‌ی بی‌اعتمادی‌ها در مردم می‌شود.

استفاده‌ی ابزاری از روایت

– یک واقعیت دیگر در باره‌ی آل احمد این است که او پس از گذشت چند دهه از دوره‌ی مشروطه، در نگارش داستان اندیشه یا ایدئولوژیک خود، همان راهی را می‌رود که نویسندگی ناشناس داستان شیخ و شوخ و میرزا حسن انصاری؛ یعنی استفاده‌ی ابزاری از روایت، در ضعیف‌ترین وضعیت هنری. قربانی کردن همه‌ی هنرهای روایی در برابر موضوع و درون‌مایه، و آفرینش روایت‌هایی که بسیاری از ابتدایی‌ترین خصوصیت‌های داستانی در آن‌ها رعایت نشده است؛ روشی که در ادبیات کلاسیک فارسی از عمومیت برخوردار بود اما در دنیای مدرن به کناری نهاده شد و تنها طرفداران ادبیات ایدئولوژیک از آن استفاده می‌کنند. این رفتار در سال‌های انقلاب و دوران جنگ و پس از آن، به وسیله‌ی شماری از نویسندگان نهادهای دولتی بار دیگر تکرار می‌شود. یعنی در طول صد و اند سال، شگردها و فنون روایی در حوزه‌ی ادبیات تعلیمی و مذهبی، تغییر و تکامل چندانی پیدا نمی‌کند. حال آن که در گذشته‌های دور نیز، حتی شاعری چون مولوی، به رغم استغراق در حالات و عوالم عرفانی، و سعدی در جهان‌گردی‌های طولانی خود، از بهترین شیوه‌های روایت در داستان‌های تعلیمی خود استفاده می‌کنند. طرح و ساختار و پرداخت و حتی لحن و زبان داستانی در روایت‌های مولوی، و هنرنمایی‌های زبانی و روایی و ساختارهای پر ایجاز و مینی‌مالیستی سعدی واقعاً خیره کننده است.

آفرینش شخصیت‌هایی در داستان که به رغم متعدّد بودن، با یکدیگر در همسویی و همفکری کامل هستند و در انکار وضعیت موجود یک صدای قدرتمند و غالب را تشکیل می‌دهند و روایت‌ها، مصداق اعلامی از رمان‌های تک صدایی محسوب می‌شوند از نکته‌های مشترک در شیوه‌ی داستان نویسی ایدئولوژیک آل احمد در نفرین زمین و میرزا حسن خان در نوش دارو و گنجینه‌ی انصار است. ساختار روایی این نوشته‌ها که ترکیبی از نمایشنامه و داستان و تحلیل‌های مقاله‌وار است، نه داستان در معنای متعارف آن سال‌ها است و نه نمایشنامه. به دلیل آن که ماجرای داستان‌ها شباهت تمام عیاری به متن یک مقاله دارد که گویی هر پاره از آن را هر بار یک شخصیت بازگو می‌کند تا نه شخصیت احساس خستگی کند و نه مخاطب احساس یک‌نواختی. در نفرین زمین آل احمد، به رغم تکامل یافتگی شیوه‌ی روایت در مقایسه با داستان‌های دوره‌ی مشروطیت «گویی همه، از درویش گرفته تا جوانک شهر دیده و پسر مالک و نقاش دوره‌گرد و دیگران، جمع شده‌اند تا هر یک بازگو کننده‌ی بخشی از نظرهای اجتماعی نویسندگانشند.» (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ج ۲: ۵۲۱)

یک زمانی، در تاریخ داستان نویسی، همین موضوع ترکیب گونه‌های ادبی، که انصاری در دو رساله‌ی خود از ترکیب سه‌گانه‌ی روایت، نمایش، و تحلیل استفاده کرده است و آل احمد از روایت و تحلیل، نامش کم توجهی به روایت پردازی و مخلوط کردن مقوله‌ها و درآمیختن روایت با عناصر غیرروایی تلقی می‌شد و به ناشی‌گری در روایت پردازی



و استفاده‌ی ابزار از آن نسبت داده می‌شد و مذموم شمرده می‌شد. اما امروزه با متداول شدن شیوه‌های پسامدرنیستی، این گونه ترکیب سازی‌ها به بخشی از شگردهای داستانی تبدیل شده است و نمی‌توان عیبی بر آن گرفت. شگرد دیگر، گریز زدن شخصیت‌ها به عنوان و موضوع کتاب و دغدغه‌های انصاری با ذکر صریح نام او در روایت است که نوعی مداخله‌ی مستقیم نویسنده در روال روایت‌گری محسوب می‌شود و با سنت داستان نویسی گذشته که در آن نویسنده حضوری کاملاً نامرئی داشت مغایرت دارد. اما آشکارسازی و حتی مکالمه‌ی نویسنده با شخصیت‌ها و خوانندگان، یک شگرد فرامدرنیستی است که امروزه آن را موجه می‌شمارند. از این منظر، با آن که در هنر روایت‌گری، کارنامه‌ی انصاری، در برابر آثار آل احمد جلوه‌ی چندانی ندارد، اما با همان بضاعت اندک، کار انصاری با نوآوری‌هایی همراه است که همانند آن را در شگردهای داستان نویسی آل احمد نمی‌توان دید. «خاک ایران را زیر پا سپردم، تمام منابع نفع و امراض و علاجش را استقصا کردم، ولی یک هم‌درد ایران دوست نیافتم. آن چه هستند، یا جاهل‌اند یا مغرض یا هر دو. و رنود و قلندر، دانایان بی‌غرض را مقتول و مطرود می‌خواهند. آنان هم از غصه مردند یا مدقوق [= دچار دق] شدند، مانند صدر الادبای انصاری و امثال او که در ششدر حیرت به گرفتاری افتاده‌اند. مبهوت‌اند چرا تا این حد وزرای شاه مات‌اند.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۶۹)

استفاده از زبان و اندیشه‌ی ترکیبی

- نثر آل احمد و شریعتی نثری تند و تیز و پر از خشم و خروش و درآمیخته با عناصری از ادبیات کهن و زبان ادبی، و زبان و فرهنگ توده‌های مردم است. اندیشه‌های آن دو نیز علاوه بر سرچشمه‌ی اصلی که اعتقادات و سنت‌های دینی است، به شدت متأثر از آموزه‌های دنیای مدرن، یعنی پاره‌هایی از اندیشه‌های لیبرالیستی و آموزه‌های مارکسیستی است. علی میرسپاسی، با آن که «گفتمان غرب زدگی» آل احمد را «رمانتیسیسم ضد مدرنیزاسیون» قلم‌داد می‌کند و آن را با «جنبش‌های مدرنیسم ارتجاعی در آلمان» مشابه می‌شمارد، (میرسپاسی، ۱۳۹۳: ۲۱۶ - ۲۱۷) اما در نهایت بر این اعتقاد است که دیدگاه‌های آل احمد را نمی‌توان به «جدلی ضد غربی فروکاست» و «گفتمان شریعتی» نیز به جای صحه گذاشتن بر «دوگانگی شرق و غرب»، «از گفتگو میان آن دو به منظور تعریف یک مدرنیته‌ی کارآمد» دفاع می‌کند. (همان: ۲۰۸ و ۲۰۰) از این منظر می‌توان گفت به همان سان که نثر آنان جامع اغلب زیبایی‌های زبان قدیم و جدید فارسی است، اندیشه‌های آنان نیز جامع مقبول‌ترین اندیشه‌های دنیای مدرن، به علاوه‌ی بخش‌هایی از آموزه‌های دینی است؛ پس زبان و اندیشه‌های آنان از ساختاری ترکیبی و تلفیقی - یا همان التقاطی، البته نه در معنای منفی این کلمه - برخوردار است.

- نکته‌ی جالب‌تر این است که به رغم چند دهه فاصله‌ی زمانی و نبود تأثیرپذیری مستقیم بین این دو نویسنده، برخی از خصوصیات نثر در نوشته‌های آل احمد شباهت بسیار به نثر میرزا حسن انصاری دارد. از جمله: تفتن‌ورزی در زبان به ویژه حذف افعال و جا به جایی سازه‌ها در کلام، متغیّر کردن طول گزاره‌ها به تناسب موقعیت و موضوع از طریق ترکیب جملات کوتاه و متوسط با جملات طولانی، تأثیرپذیری از واژگان و گزاره‌ها و لحن رایج در زبان گفتار و ترکیب آن با شماری از اصطلاحات عامیانه. آل احمد به دلیل تحصیل در رشته‌ی ادبیات فارسی، گاهی در بازی‌های



زبانی و ادبی، چیزی کم‌تر از نویسندگان عصر مشروطه ندارد. «اکنون از آن دو حریف قدیم [ما و غرب] - چنین که می‌بینید - عاقبت یکی جارو کننده‌ی میدان از آب درآمد است و آن دیگری صاحب معرکه است. و چه معرکه‌ای! معرکه‌ی اسافل اعضاء و تحمیق و تفاخر و تخریر. تا نفت را بار بزنند!» (آل احمد ۱۳۵۶ ب: ۵۴)

نمونه‌ی جملات بی‌فعل از انصاری: «باری! نقص آن جاست اطفال را پارسی نیاموخته، از ده سالگی نزد معلّمین ناقص به پارسی خواندن گذارده، با بعضی مقدمات متفرّقه‌ی جغرافیا و هندسه و حساب. همین که بیست ساله شد، اوّل غرور شباب و شهوت‌رانی از مدرسه به خیابان آمده سیر زنان دل‌فریب نموده، دیگر وارفته. بیش از ده کتاب مقدماتی نخوانده، چند مسئله‌ی فیزیک است و شیمی ناقص، چهار عمل اصلی حساب و جبر و مقابله، یک دوره جغرافیا، مقداری هیئت جدید، دو هزار لغت ملفوظ که چهار روز به مکالمه نپردازند، محفوظ نمی‌ماند. به یک «بانتور موسیو» یا «کمانت پرتو» همه‌ی خلق را به نظر بندگی می‌نگرند.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۸۰)

نمونه‌ی جملات بی‌فعل و گفتارگونه از آل احمد: «آن وقت خود حمام؟ عین کلاه نمدی‌های غول‌های بیابانی، کنار میدان گاهی ده جامانده. یکی بزرگ در وسط. با سوراخ‌های عرق‌گیر بالااش. و کوچک‌ترها مال بچه غول‌ها، در اطراف اوّلی. و همه شوره بسته و قاچ خورده و دمرو، پهلوی هم چیده. و تلنبار بزرگ بوته‌های تیغ و گون بر گوشه‌ای از این بساط، هرمی افراشته. هم‌چون مناره‌ی شاخص آبادی. یا برج آتش‌گیرانه. به جای آتشگاهی که با آمدن مسلمانی زیر زمین فرورفته. و کناری، دری بی‌چارچوب. و بعد پله‌های بلند و گود. و بعد رخت‌کن. حوضکی در وسط و شاه‌نشین‌ها اطراف. و همه خالی و بی‌فرش. و لخت می‌شوم. و بعد راهروی تنگ. و بعد دری چوبی و خیس و لزج. و بعد هرم آب داغ. و بوی پرک و ترشال و دود چپق به هم آمیخته. بعد پله‌هایی دیگر. سیمانی و لیز. و حفره‌ای در آن ته. با سه تا دوش بالا سرش. همه زنگ خورده. و شیرها آب چکان.» (آل احمد ۱۳۵۷ ب: ۱۵۹)

گرایش انصاری و آل احمد به نحو و لحن و واژگان گفتاری و گاه عامیانه، برخاسته از این واقعیت است که قرار دادن همه‌ی توانایی‌های فکری و هنری خویش در خدمت توده‌های مردم، نیازمند استفاده از ابزارهای هم‌دلی و هم‌زبانی است و زبان و امکانات موجود در آن، یکی از آن ابزارها است که می‌تواند نمونه‌ی ملموس و مجسمی از همراهی با خواسته‌های مردم و اهمیت دادن به فرهنگ آنان باشد. به این دلیل است که انصاری از زبان ساده‌ی گفتاری برای طرح انتقادهای خود استفاده می‌کند، و آل احمد علاوه بر زبان ساده، از امکانات زبان کنایی و اصطلاحات و لحن بیان عامیانه و گفتاری نیز به فراوانی در نثر خود بهره می‌گیرد تا بیانش از قاطعیت لازم برای انکار وضعیت‌های ناخواسته در جامعه و تأثیرگذاری بر مردم برخوردار باشد.

به کارگیری طنز و کنایه

- انصاری نیز مانند آل احمد در بعضی از موقعیت‌ها از زبان طنز و تمسخر و کنایه و تعریض برای طرح مسائل استفاده می‌کند. چون طنز، نوعی مبارزه‌ی زبانی و هنری ملایم با رقیب و مخالف و دشمن است که در آن، برون‌ریزی کینه‌های درونی به قصد انتقام‌گیری، نقش مهمی در ایجاد آرامش روانی دارد. در جامعه‌ای که رفتار آن براساس دروغ و دغل‌بازی و وارونه‌نمایی باشد، هیچ عیبی ندارد که شیوه‌ی انتقادگری هم بر مبنای همان منطق مرسوم و مقبول در



جامعه، مبتنی بر تمسخر و تحقیر و تحریف واقعیت‌ها و برجسته‌نمایی عیب‌ها و کاستی‌ها باشد. انصاری در جایی از نوش‌دارو چنین می‌نویسد: «از روزی که بچه‌بازی پیش آمد، ایران ما نو شد و کهنه پرستی منسوخ گردید. قلمدان کار حسن لال را ندیدی؟ نقاش، سر تُرک بچه‌ای را از رَحِمِ مادر بیرون آورد و عریضه به دست که: نه ماه است خون دل می‌خورم، طی مراحل می‌کنم، خدمت به دولت نموده، مواجب و جیره «رِ مَنَه». شغل و منصب «تَمَنَّا السیترم». نشان و درجه «ورون». مأموریت و انعام. آن گاه فرمان سرتیپی با حمایل و سردوشی گرفته بیرون آمده حمایل را بند قنذاقی او نمودند و در گهواره‌اش خواباندند. سالی نگذشته، شب‌ها نمی‌خوابید. دایه می‌گفت: لُوْلُو بیا! آقای سرتیپ را بخور. جوان: پس چرا موسیو لُوْلُو از بلژیک به خوردن مستوفی خراسان آمد؟ یاد داری برای قبض مقرری منزل معتمد السلطنه رفتیم. هفت ساله طفلی نشسته، درست زبان نگشوده، شکسته بسته می‌گفت: خانم گفته، تومانی بیج عباسی بچیرم و مَهر کنم. لُوْلُو دخل او را با مالیات خراسان یک مرتبه به بلعیدن داد و می‌گفت: من مشهدی لُوْلُویم.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۸۶)

طنزهای تلخ سیاسی و اجتماعی، و طنزهای شیرین زبانی که از خصوصیات سبکی در نوشته‌های آل احمد در اغلب کتاب‌ها به خصوص در سنگی بر گوری، و شماری از داستان‌های دید و بازدید و زن زیادی است، نمونه‌های به نسبت همسانی نیز در نوشته‌های انصاری دارد. او نیز هنگامی که گستره‌ی نارسایی‌ها و ناتوانی‌ها را در کنش‌های سیاست-مداران عصر مشروطه به روایت می‌گذارد، گاهی زبانش از روال عادی خارج می‌شود و جنبه‌ی طنز و تمسخر به خود می‌گیرد. در نوش‌دارو می‌نویسد: «اما وزارت جنگ رحمۀ الله علیه؛ با کسی جنگ نداریم. رمل بینداز، به جریده‌نگاران رشوه بده، نامه‌ی مجعولی درج کنند. رهگذری را یاغی، و گنده دزدی را طاغی، گریه‌ی ابوهریره را شیر درنده قلم دهند، به اسم سوار، چیزی بگیرند و بُنه پا را سرهنگ شمارند.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۶۶)

آل احمد نه تنها در بسیاری از نوشته‌های خود، بلکه در آن نثر خاصی که خود پدید آورده همواره از کنایه و طعن و تعریض به عنوان ویژگی اصلی کلام استفاده‌ی فراوان می‌کند. اما چون در همه جا - جز در سنگی بر گوری - به طرح موضوعات اجتماعی و فرهنگی و حتی سیاسی جدی می‌پردازد از دامن زدن به جنبه‌های طنزآمیز وقایع پرهیز می‌کند و با شتاب و اشاره از کنار این گونه موضوعات عبور می‌کند. بر این اساس است که الفاظ و عبارت‌های کنایی و فکاهی در کلام او فراوان است اما صحنه‌های طنزآمیز بسیار اندک است. نمونه‌ی صحنه‌های طنزآمیز را می‌توان در واقعه‌ی فاعل و مفعول بازی دو تا از دانش آموزان در اواخر مدیر مدرسه دید که موجب استعفای مدیر می‌شود؛ و نیز در داستان سیاسی و اجتماعی "تجهیز ملت" که گوش‌های سنگین و رفتار آرام و سخنان یک پیرزن در ماجرای حمله‌ی متفقین به تهران، صحنه‌های طنزآمیز و جذابی در درون یک حادثه‌ی پر هول و هراس پدید می‌آورد. آل احمد وقایع طنزآمیز را نیز در آثار دوره‌ی دوم خود با زبان و بیانی جدی بازگو می‌کند

استفاده از تعبیرات عامیانه

- به کارگیری تعبیرات عامیانه و الفاظ نامؤدبانه نیز از نکته‌های مشترکی است که در رساله‌های عصر مشروطه وجود دارد و هم در نوشته‌های آل احمد. انصاری، عنوان آن بخش از گنجینه‌ی انصار را که مطلبی در باره‌ی خود نقل کرده



است «شَرّ و ور» گذاشته است. (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۲۹) و آل احمد بارها از تعبیرات عامیانه برای معرفی کارهای خود استفاده می‌کند: «و من در حدودی خوش‌حالم که این پرت و پلائی غرب زدگی پس از پنج سال که در خفا - هی مثل آب زیر پی یواش یواش نشت کرده - دارم خودخواهی خودم را ارضا می‌کنم...» (آل احمد، کارنامه‌ی سه ساله، ۱۳۵۷: ۱۶۴) نمونه‌هایی از تعبیرات عامیانه در نوشته‌های انصاری عبارت‌اند از: «شیخی جهان دیده، خرابات دویده، پاردم ساییده» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۱۱) «ثلث دیگر را هم خواهید دید تا فیها خالدون هند می‌برد... خوب است در شَرّ و ور جراید اخبارش را اخطار نمایید. شیخ: بلی! ولی حیف که انصاری نمره‌ی سوم را شعر و معر درج، و خرمهری گفتار خود را با لائی [لالی؟] آب‌دار خاقانی به خرج داده.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۴۰) «اگر پلیتیک‌دان داشتید گرجستان از بی‌ناموسی مردانتان به زنی [کاترین پادشاه روس] التجا نمی‌برد.» (همان: ۴۱۵) «چانه‌ی شما لُق بود از بس مهمل را مسلسل گفתי جواب یک مسئله فراموشم شد.» (همان: ۴۲۳)

شماری از تعبیرات عامیانه در نوشته‌های آل احمد در سال‌های پس از کودتا نیز چنین است: هو زدن، لاس زدن، خر رنگ کن، تک و توک، گول‌زنک، پُز دادن، قرتی بازی، اُسّ و قُسّ، قزعبلات، اباطیل، هُرهری مآبی، بی‌بته‌گی (غرب زدگی: ۱۷ و ۲۵ و ۲۷ و ۲۸ و ۲۹ و ۱۳۷ و ۱۸۱ و ۲۱۳ و ۲۱۷ و ۷۶)، «آدم غرب زده قرتی است.» (همان: ۱۴۷)، «یکی زیر دیگ پلوی سفارت را آتش کرد» (همان: ۸۰) «از همین مردم به تو بمیری من بمیرم مالیات می‌طلبد» (همان: ۱۰۵) «پس برویم و همه هُرهری باشیم» (همان: ۱۰۶) «بیکاره‌ترین فرهنگیان مدیران فرهنگند ... بخوبریده‌ترین افراد نمایندگان مجلس‌اند.» (همان: ۱۴۲) «اغلب نم‌کردگان همین مستشرق‌های غربی‌اند.» (همان: ۱۵۲) «همین غرب که حکومت‌های ما را می‌آورد و می‌برد، سر پا نگهشان می‌دارد، پیزر لای پالان‌شان می‌گذارد...» (آل احمد ۱۳۵۶: ۱۲۵ و ۷۶) «بزرگ‌ترین تخم دو زرده‌ی ادبی در آن دوره، یک دوره مجله‌ی مهر است.» (آل احمد ۱۳۵۶: ۳۲۳)

- نثری که انصاری برای بخش‌هایی از روایت خود برگزیده است همان لحن و بیان نزدیک به گفتار است که البته در آن سال‌ها به دلیل تازه بودن و نامتعارف بودن در قلم‌رو نوشتار، مطالعه‌ی آن برای مخاطبان آن دوران و حتی دوره‌های بعد با اندکی دشواری همراه بوده است، چون موجب پیچش زبانی و نوعی ناآشنایی نحوی در زبان می‌شده است. اما در حقیقت همین شیوه است که بعدها در سبک داستان نویسی در ایران، به یک روش عمومی بدل می‌شود. نمونه از گنجینه‌ی انصار: «شیخ: همین اسباب خرابی است. انگلیسان هندی صد سال است ساکن آن جا و دو رگ یا بومی هستند. خودشان بیش‌تر ساعی‌اند که هند را از حکم بریتانیا خارج و دولتی مستقل برای خودشان بنمایند. ... انصاری می‌گفت: در بمبئی هزارها در خیابان، هندیان را دیدم عور خوابیده که مسکن نداشتند... دیگر مردم هند روس را هم قبول نمی‌نمایند. خودشان را خلاص از انگلیس نموده، مستملکات انگلستان را آشفته و به او سلام وداع گفته، روس هم چون می‌خواهد مداخله‌ی تازه بنماید همه قسم تحبیب قلوب و سهل‌معاشرتی و حسن‌پلیتیک را با هند اول وهله می‌نماید. و بدتر از حالیه چه می‌شود، در سال به سه روپیه می‌گذرانند. یک مشت علف برنج آب پز کرده، با فلفل می‌خورند.» (نجفی ۱۳۷۶: ۴۲۲) این زبان در دوره‌ی آل احمد بسیار روان‌تر می‌شود و حتی با تعبیراتی از زبان



عامیانه درمی‌آمیزد. «از در که وارد شدم سیگارم دستم بود و زورم آمد سلام کنم. همین طوری دَنگم گرفته بود قُد باشم.» «پچه‌ها سکسکه کنان رفتند توی صفا و بعد زنگ را زدند و صفا رفتند به کلاس‌ها و دنبالشان هم معلّم‌ها که همه سر وقت حاضر بودند.» (آل احمد، ۱۳۶۲: ۷ و ۳۰)

البته درپاره‌هایی از نوشته‌های انصاری گاه متن‌های بسیار ساده‌ی گفتارگرا نیز وجود دارد. اما در مجموع، به دلیل آن که هنوز آن شیوه از نوشتن در آغاز راه است، ناهمواری‌های بسیار در اغلب نوشته‌ها وجود دارد که مانع از یک‌دست شدن متن‌ها می‌شود. این نمونه از نوش‌دارو، از سادگی و روانی بسیار برخوردار است: «جوان: این عواید را قبول دارم که شمردی. فواید دیگر هم هست که من و شما نمی‌دانیم و عشر آن چه اساتید فن در نظر دارند و برخاست می‌شود، نیست. اما می‌گویند اصل مالیات‌ها نرسیده. فارس و کرمان دو ایالت عمده‌اند و چیزی نداده‌اند. آذربایجان قرار شده نه بخواهد نه بدهد. خراسان و سیستان مشکلاتی دارد. کرمانشاهان و کردستان و همدان چندی به قید سالار الدوله بود. رشت و مازندران به فرنگ نزدیک‌تر است.» (نجفی، ۱۳۷۶: ۴۶۲)

نتیجه

اندیشه‌های مشروعه‌خواهی، پس از شکستی که از تندرّوی‌های مشروطه‌خواهان متحمّل گردید، در طول نیم قرن، هم‌چنان مانند آتش زیر خاکستر به حیات خود ادامه می‌داد. اگرچه سرکوب‌های عصر رضاشاهی زمینه‌های طرد و انزوای آن را تشدید کرد، اما سقوط رضاشاه به دست متفقین، و کودتای ۱۳۳۲، چشم‌گروه‌های بسیاری از مردم را به سیطره‌ی قدرت‌های استعماری بر سیاست‌های داخلی حکومت باز کرد. از آن جا که استعمارگران، متولیان دنیای مدرن نیز محسوب می‌شدند، نفرت از بیگانگان استعمارگر، به قلمرو پدیده‌های مدرن نیز سرایت پیدا کرد و شماری از روشنفکران ایران، در چاره‌گری برای رهایی از استعمار خارجی و استبداد داخلی، بازگشت به اندیشه‌های مشروعه‌خواهی را بار دیگر احیا نمودند و نام آن را بازگشت به مذهب و سنت گذاشتند. کینه‌های انباشته در سینه‌ها از واقعه‌ی شهریور بیست و مرداد سی و دو نیز اسباب عمده‌ای برای اقبال گسترده‌ی مردم به دو موضوع سنت‌گرایی و غرب ستیزی گردید. بر این اساس، اگر صدر الادبای اصفهانی، نماینده‌ی مشروعه‌خواهی در دوره‌ی مشروطیت باشد، جلال آل احمد نماینده‌ی دیگر آن است که تقریباً نیم سده پس از او و در دهه‌ی چهارم و پنجم از سده‌ی چهارده خورشیدی، بار دیگر ندای بازگشت به سنت‌ها و باورهای مذهبی سر می‌دهد و برجسته‌ترین آثار خود را با این موضوع به نگارش درمی‌آورد.

در نوشته‌های صدر الادبای اصفهانی و جلال آل احمد، بیش‌ترین تلاش‌ها صرف بیان معایب و یا به عبارت دیگر، تخریب چهره‌ی مدرنیته و مظاهر آن می‌شود، بی آن که کوشش چندانی برای نشان دادن راه درست یا جای‌گزین مناسب از سنت برای مشروطه و مدرنیته انجام گیرد. آن خصوصیات شاخصی هم که آل احمد از آموزه‌های سنتی ذکر می‌کند همه در ردیف همان انکارگری‌هایی است که نوشته‌های خود او - در سال‌های پیش از کودتای ۳۲ - انباشته از آن‌هاست. نوشته‌های آن‌ها سرشار از نفی و انکار است و هر انگاره‌ی تأییدآمیزی در باره‌ی وضعیت موجود، از نظر آنان از کفر ابلیس هم بدتر است. انصاری هم مانند آل احمد فقط یک راه کلی نشان می‌دهد که عبارت است



از: بازگشت به سنت‌های مذهبی گذشته. اما این که آن راه چه ویژگی‌هایی دارد که نه راه مستبدین است و نه راه مرتجعین، و در عین حال، بدیل مناسبی هم برای مشروطه است؟! چندان مشخص نمی‌شود. او نیز همواره در پی ایرادتراشی است و هر بار جویای تحولاتی است که استقرار چند ساله‌ی مشروطه در ایران باید با اعجازگری به انجام می‌رسانیده اما چنین نکرده است. به نظر می‌رسد او خواهان بازگشت بی‌چون و چرا به دوران گذشته است، اما به دلیل وقوع تغییرات فراوان در جامعه، نمی‌تواند آرزوی خود را آشکارا بر زبان بیاورد. آل احمد، اما انعطاف بیشتری دارد و در آثار متعدد پیشین خود نشان داده است که طرفدار گرایش‌های مدرن در سنت است. در نوشته‌های این دوره، او نیز جز طرح یک بازگشت کلی به مذهب، و اشارات اندک به پاره‌هایی از جنبه‌های مبارزه جویانه‌ی سنت، که آن‌ها نیز فقط برای تخریب وضع موجود می‌توانند نقش کاربردی داشته باشند از خصوصیات دیگر سنت سخن نمی‌گوید. آن‌ها به تعبیر شفیعی کدکنی، از مصداق‌های "روشنفکران نمی‌خواهم" هستند و نه "روشنفکران چه می‌خواهم". علاوه بر این، انصاری و آل احمد برای تأثیرگذاری بر جامعه، نه تنها از احساسات مذهبی، بلکه از احساسات ناسیونالیستی، و احساسات ناموسی مردم نیز استفاده می‌کنند تا تنفر مردم را نسبت به بیگانگان تشدید کنند. تشبیه وطن به زنی که می‌خواهد به ازدواج بیگانه درآید یا در ازدواج با بیگانه دچار فروپاشی خانوادگی شده است - بجهی مردم و شوهر امریکایی از آل احمد - و ماجرای سه طلاقه کردن ایران به عشق منکوحات فرنگی در رساله‌های انصاری که به تأثیر از آن‌ها، آثار همسان بسیار در عصر پهلوی پدید آمده است نمونه‌هایی از تحریک ناسیونالیستی و ناموسی به طور هم‌زمان است.



کتاب‌نامه

- آبراهامیان، پرواند (۱۳۷۸) ایران بین دو انقلاب، ترجمه‌ی احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، چاپ سوم، تهران، نشر نی.
- آدمیت، فریدون (۱۳۹۲) اندیشه‌ی ترقی و حکومت قانون، چاپ چهارم، تهران، انتشارات خوارزمی.
- آل احمد، جلال (۱۳۴۹) دید و بازدید، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.
- _____ (۱۳۵۶ الف) در خدمت و خیانت روشنفکران، چاپ سوم، تهران، انتشارات رواق.
- _____ (۱۳۵۷ الف) کارنامه‌ی سه ساله، چاپ سوم، تهران، انتشارات رواق.
- _____ (۱۳۵۷ ب) نفرین زمین، چاپ دوم، تهران، انتشارات رواق.
- _____ (۱۳۵۶ ب) غرب زدگی، تهران، بی‌نا.
- _____ (۱۳۶۲) مدیر مدرسه، تهران، انتشارات رواق.
- _____ (۱۳۶۳) پنج داستان، چاپ چهارم، تهران، انتشارات رواق.
- رنجبر، ابراهیم (۱۳۹۱) بررسی و تحلیل آثار جلال آل احمد، تهران، انتشارات آیدین.
- زرگری‌نژاد، غلامحسین (تألیف، تصحیح و تحشیه) (۱۳۸۷) رسائل مشروطیت (مشروطه به روایت موافقان و مخالفان)، تهران، انتشارات مؤسسه‌ی تحقیقات و توسعه‌ی علوم انسانی.
- صدر هاشمی، محمد (۱۳۶۳) تاریخ جراید و مجلات ایران، ج ۴، اصفهان، انتشارات کمال.
- طباطبایی، سید جواد (۱۳۸۶) تأملی در باره‌ی ایران، نظریه‌ی حکومت قانون، تبریز، انتشارات ستوده.
- مراغه‌ای، زین العابدین (۱۳۶۲) سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ یا بلای تعصب او، با مقدمه و حواشی محمد امین، چاپ دوم، تهران، نشر سپیده.
- مطهری، مرتضی (۱۳۹۷) بررسی اجمالی نهضت‌های اسلامی در صد ساله‌ی اخیر، اینترنت، کتابخانه‌ی سایت نسیم مطهر.
- میرزایی، حسین (۱۳۸۰) جلال اهل قلم، زندگی، آثار و اندیشه‌های جلال آل احمد، تهران، انتشارات سروش.
- میرسپاسی، علی (۱۳۹۳) تأملی در مدرنیته‌ی ایرانی، ترجمه‌ی جلال توگلیان، تهران، نشر ثالث.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷) صد سال داستان نویسی در ایران، ۳ جلد، تهران، نشر چشمه.
- نجفی، موسی (۱۳۷۶) بنیاد فلسفه‌ی سیاسی در ایران (عصر مشروطیت، تلاقی اندیشه‌ی سیاسی اسلام و ایران با غرب، به انضمام دوازده رساله‌ی مهم سیاسی، تهران، انتشارات مرکز نشر دانشگاهی.



The Similarity between Jalal Al-e- Ahmad and Sadro-al- Odaba of Isphahn's Thoughts

Ghahreman shiri^۱

Fatemeh Hooshmandi Yavar^۲

Abstract:

Sadr was a religious writer in the Constitutional Era, which nearly half a century before Jalal, in his literary analyses has suggested some inferences, reasons, and solutions that have wonderful similarities to Jalal's thoughts. His critiques including matters like the infatuation with Islamic covering, ethics, manners, politics, Western culture, the silence and seclusion of religious leaders about social changes and revolutions, the inability of schools and universities in not to be influenced by technology and colonization by Western colonizers, have a thorough similarity with Jalal's inferences. His use of narrative-analytical, and monophonic writings, and simple, and conversational language remind us of Jalal's writing style, and his solutions, to get rid of Westernization, are exactly the same as Jalal's. To him, these solutions include the return to the traditionalism and religious beliefs, because religion, more than anything else, has a very strong position among people, and can make them united.

Key terms: Sadr, Westernization, traditionalism, Constitutional Era, Pahlavi Era.

^۱ . Full professor of Bu-Ali Sina University of Hamedan

^۲ . MA of Persian Language and Literature, Bu-Ali Sina University of Hamedan



فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره دو، بهار ۱۳۹۸

www.qpjournal.ir

ISSN : 2645-6478

نقد و بررسی برخی از حکایت‌های بازنویسی شده عطار برای نوجوانان

دکتر سجاد نجفی بهزادی^۱

معصومه مهری قهفرخی^۲

زیبا علیخانی^۳

تاریخ دریافت : ۱۳۹۷/۱۱/۹

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۷/۱۲/۱۲

چکیده

متون عرفانی مفاهیم و پیام‌های ارزشمندی برای کودکان و نوجوانان در بر دارند. بازنویسی خلاق این متون می‌تواند کودکان و نوجوانان را با مطالب مهم عرفانی آشنا سازد. هدف این پژوهش بررسی تطبیقی برخی از حکایات عطار نیشابوری با متن بازنویسی شده آن از مجموعه بازنویسی‌های مهدی آذرین‌دی برای شناخت اصول مهم یک بازنویسی خلاق است. روش پژوهش به صورت تحلیل محتوا و اسنادی است. با مطالعه حکایت‌ها از متن اصلی و تطبیق آن‌ها با متن بازنویسی شده به بررسی آن‌ها از منظر عناصر داستان و شیوه‌های مناسب بازنویسی پرداخته شده است. نتایج نشان داد که آذرین‌دی با تغییر درون‌مایه عرفانی و تبدیل آن به درون‌مایه اخلاقی به دنبال آشنا کردن کودکان با متون عرفانی بوده است. افزایش تعداد شخصیت‌ها، افزایش عنصر کشمکش و گفت و گو، گسترش فضاها و حوادث فرعی و تغییر عنوان داستان‌ها از مهم‌ترین تکنیک‌هایی است که آذرین‌دی برای بازنویسی‌ها در نظر داشته است. ارائه درون‌مایه داستان به شکل مستقیم و عدم توجه به عنصر تعلیق از جمله نقاط ضعف بازنویسی‌های آذرین‌دی است.

واژگان کلیدی: آذرین‌دی، عطار، کودکان، متن بازنویسی، متن اصلی.

^۱ . استادیار ادبیات فارسی دانشگاه شهر کرد // Najafi23ir@yahoo.com

^۲ . دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فارسی دانشگاه شهر کرد // meri@yahoo.com

^۳ . مربی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوان // alikhani@yahoo.com



مقدمه

بازنویسی به معنی دوباره نویسی است. در اصطلاح ادبی به نوشتن دوباره داستان یا مطلبی از زبان کهن و دشوار به زبانی ساده و روان و یا تغییر در قسمت هایی از متن، بازنویسی می گویند. هاشمی نسب بازنویسی را بازگویی و بازنویستن اثری با حفظ ویژگی های اثر، بدون اندک دخل و تصرف در آن دانسته و ساده نویسی و بازآفرینی را در زمره بازنویسی قرار داده است. از نظر وی ساده نویسی، ساده کردن اثر است با نثری شیوا که پیام های اصلی متن را با کوتاه ترین شکل ممکن و با بیانی ساده و قابل فهم برای مخاطب بازگو کند. «هاشمی نسب، ۱۳۷۱: ۴۴» بازآفرینی هم نوعی بازنویسی است که در آن براساس آفرینشی مجدد بر اثری کهن بدون دخل و تصرف در چهارچوب و خطوط اصلی اثر، درون مایه با نگرش و پرداختی نو عرضه شود. بازنویس در بازآفرینی اعمال نظر بیشتری دارد و بنابر سلیقه خود تغییراتی در اثر بوجود می آورد. از این نظر «بازآفرینی مساله ای حساس و هنری است و کاری است دشوار که از عهده همه کس ساخته نیست.» (حجازی، ۱۳۸۲: ۱۸۳)

بازنویسی متون این نیست که متنی (شعر یا نثر) را در چند جمله خلاصه کنیم، « بلکه غرض حفظ اصالت فکر و موضوع داستان و ایجاد ساختاری جدید در قالب زبانی ساده و قابل فهم است.» (پایور، ۱۳۸۰: ۳۵) کودکان و نوجوانان با مطالعه متون کهن ادبی، علاوه بر آشنایی با تمدن کهن و دیرین خویش، تجربیات ارزشمندی بدست آورند و آن در سرلوحه زندگی خویش قرار دهند. روش ساده کردن متون در زمان خود برای در دسترس قرار دادن متون کهن فارسی به نوسوادان و کم سوادان گامی مثبت تلقی می شد؛ اما با گذشت زمان و تغییر و تحول در زمینه های مختلف اجتماعی و فرهنگی و بالا رفتن سطح توقع مخاطبین، نیاز به بازنویسی های خلاق بیش از پیش احساس می شود. در دسترس بودن انواع رسانه های جمعی و روزنامه ها در مسیر زندگی نوجوانان، وظیفه ادبیات کودک و نوجوان و نویسندگان این عرصه را سنگین تر کرده است. بنابراین باید به دنبال ایجاد ساختاری جدید و خلاق در زمینه بازنویسی متون کهن بود. «حکایت های منطق الطیر، مصیبت نامه و دیگر آثار عطار مطالب مهم و ارزشمندی برای کودکان و نوجوانان دارد. عطار نیشابوری در مجموعه آثار خود حکایت های بسیاری برای کودکان دارد و در شمار شاعرانی است که زبان کودکانه را یافته است.» (محمدی و قایینی، ۱۳۸۴: ۱۵۵)

متون عرفانی مفاهیم و پیام های ارزشمندی برای کودکان و نوجوانان در بر دارند. بازنویسی خلاق این متون می تواند کودکان را با مطالب عرفانی آشنا سازد. هدف این پژوهش بررسی تطبیقی برخی از حکایات عطار نیشابوری با متن بازنویسی شده آن از مجموعه بازنویسی های مهدی آذرزیدی برای شناخت اصول مهم یک بازنویسی خلاق است. مهدی آذرزیدی از نویسندگانی است که در حوزه بازنویسی فعالیت زیادی دارد و آثار کهنی چون، کلیله و دمنه، گلستان، بوستان، مثنوی و قصه های عطار را برای کودکان به زبانی ساده بازنویسی کرده است. آذرزیدی در مقدمه کتاب «قصه های خوب برای بچه های خوب» درباره هدف و شیوه بازنویسی این متون می گوید: «قصه ها را با انشای ساده تر نوشتیم تا دانش آموزان دبستان هم بتوانند بخوانند و همراه با تفریح و سرگرمی، درس های خوبی از آن بیاموزند» (آذرزیدی، ۱۳۷۹، ج ۶: ۷) آذرزیدی جلد ششم از مجموعه هشت جلدی «قصه های خوب برای بچه های خوب»



را به بازنویسی قصه‌های عطار نیشابوری اختصاص داده است. این بازنویسی‌ها از مجموعه آثار او یعنی؛ منطق الطیر، مصیبت نامه و الهی نامه است. آذر یزدی تلاش کرده با حفظ چهارچوب قصه و یا با بازآفرینی و تغییر عناصر آن، حکایت‌ها را برای کودکان و نوجوانان ملموس نموده و بر اساس تفکر تربیتی خویش، پندهای اخلاقی را جایگزین پیام‌های عرفانی نماید. هدف این پژوهش بررسی و نقد داستان‌های بازنویسی شده از آثار عطار برای دست یافتن به شیوه‌ها و الگوهای مناسب بازنویسی متون کهن ادبی است. در واقع با این بررسی نقاط ضعف و قوت نویسنده در زمینه بازنویسی مشخص می‌شود. تا در آینده بازنویسی‌های خلاق تری برای کودکان و نوجوانان صورت گیرد. این بررسی از نظر اصول و ساختارهای داستانی است.

پیشینه تحقیق

درباره بررسی و نقد داستان‌های بازنویسی شده عطار نیشابوری تحقیق مستقلی صورت نگرفته (تحقیقی که تمام ساختار و عناصر داستان را بررسی کند)؛ اما در زمینه درون‌مایه داستان‌های بازنویسی شده و همچنین بازنویسی متون کهنی چون مثنوی، شاهنامه و کلیله و دمنه آثار صورت گرفته که به آنها اشاره می‌شود. مهم‌ترین پژوهش که ارتباط نزدیکی با تحقیق حاضر دارد، مقاله «دگرگونی درون‌مایه قصه‌های عرفانی در بازنویسی‌های آذریزدی» نوشته اکرم عارفی و مریم شعبان نژاد (۱۳۹۳) است که بازنویسی‌های مثنوی و عطار را از نظر درون‌مایه بررسی کرده‌اند. شبیانی فر (۱۳۸۵). در این رساله؛ اسطوره‌های ایرانی (آرش کمانگیر) و داستان بازنویسی شده آن از احسان یار شاطر به لحاظ محتوایی برای کودکان مورد ارزیابی قرار گرفته شده است ۴. جلالی (۱۳۸۵). که در این پژوهش به گردآوری، تحلیل و بررسی ادبی آثاری که در یک صد سال اخیر با توجه به شاهنامه‌ی فردوسی برای کودکان و نوجوانان در کتاب‌ها و نشریات نوشته شده پرداخته است که یکی از رویکردهای تحقیق نیز توجه به سیر بازنویسی و اقتباس از شاهنامه برای کودکان و نوجوانان بوده است. ۵. یوسفی (۱۳۷۱). که آثاری از ادبیات کهن فارسی را برای کودکان بازنویسی و بازآفرینی کرده است. ۶. جلالی. مریم (۱۳۸۰) مقاله‌ای در زمینه دلایل و اهداف بازنویسی برای کودکان و نوجوان که به مهمترین اهداف و کارکرد بازنویسی در ادبیات کودک و نوجوان پرداخته است. ۷. نجفی بهزادی، سجاد، جهانگیر صفری (۱۳۹۰). در این مقاله به تحلیل و مقایسه عناصر داستانی در متن اصلی کلیله و دمنه و متن بازنویسی شده آن پرداخته شده است. مرادپور دزفولی، ندا (۱۳۹۲). «بررسی بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات کودک با نگاهی به آثار عطار»، کتاب مهر، ش ۸، ص ۴۴ تا ۵۷. در این اثر ضمن پرداختن به تعاریف بازنویسی و بازآفرینی به برخی از بازنویسی‌های صورت گرفته از آثار عطار اشاره کرده است. نقد کلی این آثار در زمینه زبان و حجم و ساده کردن واژگان از مهم‌ترین موارد انجام شده در اثر فوق است. در پایان هم ساده یا خلاق بودن بازنویسی مشخص شده است. تفاوت مقاله حاضر با اثر دزفولی در این است که در این پژوهش به نقد آثار بازنویسی از جنبه‌های مختلف شخصیت، درون‌مایه و پیرنگ و.. پرداخته شده است. آثار و مقالات جعفر پایور که می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «چند دهه بازنویسی از مثنوی» که بازنویسی‌های صورت گرفته از مثنوی را در چند دهه گذشته بررسی نموده است.



همچنین کتاب «شیخ در بوته» که در آن به تعریف بازنویسی و انواع آن و همچنین چند متن بازنویسی شده از کلیله و دمنه و شاهنامه و مثنوی پرداخته و قسمتی از کتاب را به مقوله بازآفرینی اختصاص داده است.

روش تحقیق

روش تحقیق به صورت کتابخانه‌ای تحلیل محتواست. برخی از داستان‌های عطار در منطق الطیر و الهی نامه با متن بازنویسی شده آنها از نظر اصول و عناصر داستانی تطبیق داده می‌شوند تا نقاط قوت و ضعف داستان در ارائه مطالب عرفانی به کودکان و نوجوانان مشخص شود. همچنین مشخص شود که چه تغییرات در متن بازنویسی شده نسبت به متن اصلی صورت گرفته است؟ داستان‌های بازنویسی شده عطار از مهدی آذرزیدی به عنوان منبع تحقیق استفاده شده است.

بررسی و نقد داستان‌های بازنویسی شده

آذرزیدی در بازنویسی داستان‌های عطار (منطق الطیر، مصیبت نامه و الهی نامه) بیش از آن که به ساده نویسی و بازنویسی قصه‌ها دست بزند، آنها را بازآفرینی کرده است. دگرگونی‌های گسترده‌ای که بازنویس در قصه‌های شیخ عطار به وجود آورده و تغییر درون‌مایه را در پی داشته، ناشی از تفاوت جهت فکری و ادراکی آذرزیدی و عطار و مخاطبان ایشان است. حتی در داستان‌های بازنویسی شده نیز درون‌مایه با آنچه عطار مدنظر داشته متفاوت است. (عارفی و شعبان نژاد، ۱۳۹۳: ص ۲۳) داستان «عشق گدا و دختر سلطان» که در الهی نامه آمده، به صورت خلاق بازنویسی شده است. حکایت در متن اصلی کوتاه و در حدود ۲۵ بیت سروده شده است. عطار روایت خود را با توصیف دختر پادشاه آغاز می‌کند:

عالمی پر عاشق و گمراه داشت	شهریاری دختری چون ماه داشت
زانک چشم نیم خوابش مست بود	فتنه را بیداری پیوست بود
لعل سیراب از لبش لب خشک داشت	عارض از کافور و زلف از مشک داشت
عقل از لایعقلی رسوا شدی	گر جمالش ذره ای پیدا شدی

(عطار، الهی نامه، ۱۳۸۷: ۲۳۴)

آذرزیدی با گسترش ساختار داستان و افزودن توصیفات مختلف، اثری متفاوت خلق کرده است. علاوه بر ساده شدن زبان، باید عناصر داستان نیز دچار تغییر و تحول شوند. عنوان حکایت در متن اصلی «درویشی که عاشق دختر پادشاه شد» است؛ اما در متن بازنویسی، عنوان به صورت ترکیب «گدای عاشق» تغییر یافته است که در مقایسه با عنوان متن اصلی، مناسب‌تر به نظر می‌رسد. یونسی در کتاب «هنر داستان نویسی» درباره عنوان داستان می‌گوید: «عنوان باید کوتاه و ساده و آهنگین باشد. عنوان داستان بر چسبی است که نویسنده به یاری آن داستان خود را جذاب و از سایر داستان‌ها متمایز می‌کند و این تنها چیزی است که در جلب نظر خواننده به داستان مؤثر است» (یونسی، ۱۳۸۸: ص ۱۰۸). داستان بازنویسی شده با توضیح نویسنده درباره عشق و عاشقی شروع می‌شود: «روزی



بود، روزگاری بود. در یکی از شهرها دختر حاکم شهر از همه دختران زیباتر بود. همه جوانان شهر عاشق او می‌شدند. عاشق یعنی چه؟ عاشق کسی است که چیزی را خیلی زیاد دوست دارد و برای رسیدن آن حاضر است فداکاری کند. یکی هست که کتاب دوست دارد و تا بتواند سعی می‌کند کتاب بخواند.... دوست داشتن محبت است، ولی دوستی خیلی زیاد و بیش از اندازه را که با فداکاری باشد عشق می‌نامند.» (آذریزدی، ۱۳۷۹: ۱۰۶؛ ج ۶ ص ۱۱)

در متن اصلی پیرنگ داستان‌ها چندان قوی نیست، چون قصد عطار داستان پردازی نبوده و از این جهت نمی‌توان خرده‌ای بر او گرفت، اما در متن بازنویسی نویسنده می‌تواند به گونه‌ای که لطمه‌ای به درون‌مایه داستان وارد نشود، در ساختار پیرنگ تغییراتی ایجاد کند. پیرنگ حوادث داستان را تنظیم و آنها را از آشفتگی خارج می‌کند. «پیرنگ نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلولی و حفظ توالی زمانی.» (فورستر، ۱۳۸۲: ص ۱۱۲-۱۱۳) در متن بازنویسی نویسنده تا حدودی روابط منطقی میان حوادث را در نظر گرفته است. برای نمونه در داستان بازنویسی شده «کودک و ماهیگیر» این مساله به خوبی دیده می‌شود. «پسرک رو را برگرداند و محمود را با لباس و اسبش دید و فهمید که هر کس که هست از بزرگان دولت است. سلام کرد و جواب داد: دارم ماهی می‌گیرم، کار من همیشه همین است.... محمود گفت: خوب، بازی کردن که خرجی ندارد آدم خودش تنها هم که هست می‌تواند بازی کند. کودک گفت: ولی من باید هفت نفر را نان بدهم، مادرم و شش تا بچه را که از خودم کوچکترند، آخر پدر و مادرم در دریا غرق شدند.» (آذریزدی، ۱۳۷۹: ج ۶: ص ۱۶)

کشمکش نقش مهمی در داستان‌های بازنویسی شده بر عهده دارد. کودک مخاطب از طریق کشمکش‌های شخصیت‌های داستان به درون‌مایه و پیام داستان پی می‌برد و خود را در داستان سهیم می‌داند. در متن اصلی کشمکش نمود چندان ندارد؛ چرا که همانگونه که گفته شد قصد اصلی عطار بیان نکات عرفانی بوده نه داستان پردازی؛ اما نویسنده بازنویس می‌تواند در داستان با ایجاد کشمکش‌ها داستان جدیدی خلق کند. در متن بازنویسی نویسنده کم و بیش از عنصر کشمکش استفاده کرده است. اغلب کشمکش‌ها فکری هستند. در متن بازنویسی شده «آب تازه، آب نو» کشمکش میان دو سقا دیده می‌شود «سقای اول گفت: کمی آب بده بخورم. سقای دوم گفت: مگر عقلت کم است؟ خودت آب داری بریز و بخور. سقای اول گفت: از بس از این آب خوردم دیگر دلم گرفته از این آب. می‌خواهم آب تازه‌ای بخورم. «سقای دوم گفت: مگر تو از کجا می‌آیی و آب را به کجا می‌بری؟ سقای اول گفت: از سرچشمه می‌آیم و آب را به آشپزخانه کدخدا می‌برم. سقای دوم گفت: پس اشتباه می‌کنی صفای دیگر چیزی دارد که نداشته باش آن را. و به آن محتاج باشی. سقای اول گفت: این چه حرفی است می‌زنی؟ هر کسی از چیزای تازه خوشش می‌آید. سقای دوم گفت: پلو و آبگوشت دو چیز است آنکه خوراکش را عوض می‌کند به خوراک تازه نیاز دارد. آب مشک هم آب است. آب مشک من هم آب است شربت نیست...» (همان: ص ۱۱۱).

شروع و پایان داستان‌ها نیز نقش مهمی در جذب مخاطب داستان دارد. در متن اصلی توجهی به شروع داستان نشده و اغلب حکایت با حادثه آغاز می‌شود. برای مثال در حکایت «سلطان محمود و خارکن» در منطق الطیر، عطار بدون مقدمه به حادثه می‌پردازد.



ناگهی محمود شد سوی شکار	او فتاد از لشکر خود بر کنار
پیرمردی خار کش می راند خر	خار وی بفتاد وی خارید سر
پیش شد محمود گفت ای بی قرار	یار خواهی؟ گفت خواهیم ای سوار
گر مرا یاری کنی چه بود از آن	من کنم سود و تو را نبود زیان
از کرم آمد به زیر آن شهریار	برد حالی دست چون گل سوی خار
بار او بر خر نهاد آن سرفراز	رخش سوی لشکر خود راند باز

(عطار، ۱۳۸۵: ص ۱۲۳)

در متن بازنویسی شده نویسنده فضای سازی بیشتری نسبت به متن اصلی انجام می‌دهد و بعد به حادثه اصلی می‌پردازد. داستان فوق با عنوان «جنس کمیاب و گران» بازنویسی شده است. داستان بازنویسی شده این گونه آغاز می‌شود: «روزی بود، روزگاری بود. یک روز سلطان محمود غزنوی با امیران لشکر خود به قصد شکار به صحرا رفت. در کنار تپه‌ای سرسبز و پر درخت که دیدن آن از دور آسان بود، قرارگاهی ترتیب دادند و چادر سلطان را سر پا کردند. خدمتکاران به تهیه ناهار مشغول شدند. و لشکریان به دیده بانی راه‌ها گماشته شدند... محمود نیز سوار بر اسب از میان پست و بلند صحرا به جست و جوی شکار رفت و به دنبال گورخری اسب تاخت... وقتی سلطان محمود از پشت تپه‌ای سر در آورد، با پیرمرد خارکنی روبرو شد...» (آذریزدی، ۱۳۷۹، ج ۶: ص ۹) نویسنده بعد از توصیف محل شکار و برپا کردن چادر در یک رابطه منطقی و به دنبال شکار رفتن محمود با پیرمرد مواجه می‌شود و این برای مخاطب توجیه پذیرتر است. «زیرا نویسنده همیشه نمی‌تواند داستان خود را با آکسیون (حادثه) شروع کند و خواننده را بی درنگ به میانه داستان ببرد. اغلب باید خواننده را آماده کرد و وی را با خصوصیات پرسناژ (Personals) داستان یا محیط آن آشنا کند سپس به داستان بپردازد.» (یونسی، ۱۳۸۸: ص ۴۹). در متن اصلی توجه چندانی به مساله شروع، میانه و پایان داستان نشده و نمی‌توان بر آثار عطار خرده‌ای گرفت، چون هدف او داستان پردازی به شیوه امروزی نبوده است و هدف از بررسی تطبیقی متن اصلی و بازنویسی، دست یافتن به اصول و ساختارهای مناسب بازنویسی متون کهن است. نویسنده بازنویس باید ساختار و اصوب داستان نویسی را در نظر بگیرد. نویسندگان حوزه ادبیات کودک و نوجوان برای بازنویسی این حکایات و داستان‌های پر بار، می‌توانند با حفظ محتوا و درون‌مایه اثر، حکایات کهن را در قالب و ساختار جدیدی برای خواننده کودک بازنویسی کنند. نکته دیگر اینکه اغلب داستان‌های بازنویسی شده و اصلی دارای چندین پیرفت اند. پیرفت (Sequence)، حوادث اصلی و فرعی داستان است، پیرفت «ناظر بر توصیف و وضعیت معینی است که درهم ریخته و دوباره به شکلی تغییر یافته سامان می‌یابد» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۷: ص ۱۴۵).

در واقع هر داستانی دارای یک یا چند پیرفت است اغلب داستان‌های بازنویسی شده نیز دارای یک پیرفت اند. در متن اصلی اغلب یک حادثه وجود دارد که در متن بازنویسی شده حادثه اصلی گسترش و تا چندین صفحه ادامه پیدا می‌کند. نمونه بارز این مساله داستان مسعود و کودک ماهیگیر است که عطار آن را در حدود ۱۵ بیت سروده؛ اما در



متن بازنویسی شده حدود ۳۰ صفحه است. افزایش تعداد شخصیت‌ها، رویدادها، گفت‌وگوها، کشمکش، مکان‌ها و ... باعث شده داستان از ساختار متفاوتی برخوردار باشد. حادثه اصلی یکی است، اما چندین حادثه فرعی ایجاد شده است. در حقیقت داستان ذکر شده به نوعی بازآفرینی شده است. نویسنده حتی دست به تغییر درون‌مایه داستان نیز زده است. افزایش تعداد گفت‌وگوها، کشمکش‌ها، تعداد شخصیت‌ها، توضیحات نویسنده درباره حوادث فرعی تفاوت متن اصلی و بازنویسی شده است.

جدول شماره ۱ پیرنگ در متن اصلی و بازنویسی شده

متن کهن	تعداد	ناپایداری	کشمکش	پایداری	تعداد	متن	تعادل	ناپایداری	کشمکش	پایداری	تعداد
اولی	میان	فرجام	بین	اولیه	سی	بازنویسی	اولیه	میان	فرجام	بین	حوادث
حکایت مسعود و کودک ماهیگیر	ندارد	دیدار کودک و پادشاه	ندارد	دارد	ندارد	کودک ماهیگیر	دارد	دارد	فکری	دارد	۳
حکایت عابدی که در زمان موسی مشغول ریش خود بود	ندارد	دارد	فکری	دارد	ندارد	ریش عابد	دارد	اندکی دارد	فکری	دارد	ندارد
الحکایه والتمثیل مصیبت نامه	ندارد	داردن	مرد با مار	دارد	۱	ماروما رگیر	دارد	دارد	مرد با مار	دارد	۱



۱	دارد	مرد با حضرت دانیال	دارد	دارد	لعنت بر شیطان	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	حکایت غافل که از ابلیس گله داشت
۱	دارد	فکری	دارد	دارد	کودک دانا	۱	دارد	دارد	ندارد	دارد	سرپاتک هندی
۱	دارد	فکری	دارد		پند کلاه نمدی	۱	دارد	دارد	ندارد		انگشتری و پادشاه
۲	دارد	ذهنی	ندارد		پیچ نگی		ندارد	دارد	ندارد		حکایت تمثیل بخش ۳۸
		فکری	ندارد		حما سه گنج شکی		ندارد	ندارد	دارد		حکایت تمثیل بخش ۳۷
۲	شرم ساری گدا	کشمکش فکری	دیدار گدا و دختر پادشاه	توصیف	گدای عاشق	۱	شرمساری گدا	کشمکش فکری	دیدار گدا و دختر پادشاه	توصیف دختر پادشاه	درویشی که عاشق دختر پادشاه شد
۲	-	فکری	دیدن آسیاب	توصیف مکان	سنگ آسیا	۱	-	-	دیدن آسیای در گردش	-	حکایت و تمثیل



۲	گداپ روری	-	شک ستن کوزه	توصیف	علاج گدایی	-	-	-	گرسن گی	-	شیخ نوقانی
۲	خوش حالی خارک ن	فکری	افتاد ن بار خار کن	توصیف شکارگاه	جنس کمی اب و گران	۱	-	فکری	افتادن بار خارک ن	-	سلطان محمود و خارکن

تحلیل جدول شماره ۱

با توجه به جدول شماره ۱ ساختار پیرنگ در متن بازنویسی شده قوی تر از متن اصلی است. نویسنده بازنویس می‌تواند با حفظ درون‌مایه اثر مبدا و اصلی داستان جدیدی خلق کند. افزایش تعداد حوادث داستان، ایجاد کشمکش‌های مختلف میان شخصیت‌ها، انتخاب زمان و مکان ملموس‌تر، تنوع شخصیت‌ها و تغییر نام و ویژگی شخصیت‌ها از مهم‌ترین راه‌های ایجاد بازنویسی خلاق است. در متن اصلی به نقطه شروع و پایان داستان توجه چندانی نشده؛ اما بازنویس می‌تواند با ایجاد یک شروع مناسب مخاطب را جذب داستان کند. عنصر تعلیق در متن بازنویسی شده نیز آنچنان که باید زیاد نیست. نکته دیگر تغییر عنوان داستان‌هاست. نویسنده با خلاقیت خود عنوان‌ها را تغییر داده است. اغلب کشمکش‌ها فردی و به نوعی فکری است. هر چه تعداد کشمکش‌ها بیشتر باشد، مخاطب شخصیت‌ها و درون‌مایه داستان را آسان‌تر درک می‌کند.

۱-۲. درون‌مایه داستان‌های بازنویسی و متن اصلی

اندیشه و فکری که در داستان جریان دارد. اندیشه و دیدگاه نویسنده نسبت به مسائل و سر رشته اصلی داستان را درون‌مایه می‌گویند. «درون‌مایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ص ۱۷۴). براساس نظریه یاکوبسن علاوه بر عنصرهای پیام، گیرنده و فرستنده، سه عنصر تماس، رمزگان و بافت در تعیین درون‌مایه نقش مهمی بر عهده دارند. «پیام باید از طریق تماس جسمانی و یا روانی ارائه شود؛ باید در قالب رمزگان قرار گیرد و باید به بافتی ارجاع دهد و با توجه به همین بافت می‌فهمیم که پیام و درون‌مایه درباره چیست.» (اسکولز، ۱۳۷۹ ص: ۴۵) در جدول شماره ۲ درون‌مایه متن اصلی و متن بازنویسی شده و شیوه ارائه آنها مشخص شده است. براساس اطلاعات جدول، درون‌مایه متن اصلی در متن بازنویسی شده دچار تغییر شده‌اند. آذریزدی درون‌مایه متن اصلی را از شیوه عرفانی به



صورت مسائل اخلاقی و پندآموز تغییر داده است. آذریزدی در برخی از بازنویسی‌هایش، درصد افزایش معلومات علمی، تاریخی، مذهبی و... مخاطب است و مطالبی را به متن اصلی اضافه نموده است. به طور مثال در داستان مار و مارگیر اشاره کرده که مارها برای استفاده در صنعت داروسازی و استفاده از سم یا پوست شان شکار می‌شوند. «مرد مارگیر اگر مار را در تله می‌گرفت او را حبس می‌کرد و می‌برد به کارخانه داروسازی و یا به باغ وحش می‌فروخت و اگر هم در تله نمی‌افتاد ان را می‌کشت و پوستش را می‌کند و می‌فروخت..» (آذریزدی، ۱۳۷۹، ج ۶: ص ۱۱۷) در داستان لعنت بر شیطان به مواردی اشاره کرده است که می‌تواند موجب دوری بنده از خدا شود و کارهای شیطانی انجام دهد (نماز خواندن / صدقه دادن / مسجد رفتن و...). معمولا در بازنویسی متون کهن و ادبی نویسنده اجازه تغییر درون‌مایه متن اصلی را ندارد، مگر اینکه دست به بازآفرینی بزند. آذریزدی در اغلب قصه‌ها درون‌مایه را براساس درک و دریافت مخاطب کودک تغییر داده و عقیده دارد که پیام‌های نهفته در متون عرفانی چندان برای کودکان قابل فهم نیستند. برای مثال در داستان اصلی از منطق الطیر (سرپاتک هندی) درون‌مایه درباره اتحاد طالب و مطلوب است؛ اما در متن بازنویسی با عنوان «کودک دانا» درون‌مایه درباره اهمیت علم و دانش است. «از نظر آذریزدی درک موضوعاتی چون حضور قلب و دانستن اسرار غیبی که از کرامات اولیاء الله است، برای کودکان دشوار و ناپایسته است. از این جهت نویسنده بازنویس در داستان پیرچنگی حضور فرد حامل خبر را جایگزین غیب دانی بندگان خاص خدا کرده است. آذریزدی درون‌مایه‌های عرفانی را به درون‌مایه اخلاقی، اجتماعی، دینی و تاریخی تغییر داده که بیشترین بسامد مربوط به درون‌مایه‌های اخلاقی است با حدود ۱۳ قصه از ۲۳ قصه بازنویسی شده» (عارفی و شعبان نژاد، ۱۳۹۳، ص ۳۳)



متن اصلی	درونمایه	شیوه ارائه	متن بازنویسی	درونمایه	شیوه ارائه
سرپاتک هندی	اتحاد طالب و مطلوب	مستقیم/پایان	کودک دانا	اهمیت علم و دانش/توانایی انجام هر کاری با علم و دانش	مستقیم/درطول داستان/ابتدا- میان-پایان
انگشتری و پادشاه	کار دنیا گذرا و ناپایدار است	مستقیم/پایان	پندکلاه نمدی	کار دنیا گذرا و ناپایدار است ظاهر ملاک نیست	مستقیم/میان و پایان
حکایت و تمثیل بخش ۳۸	کرامات ابوسعید مردم ساده دل زودتر به مراد می رسند	مستقیم/پایان	پیرچنگی	مردم ساده دل زودتر به مراد می رسند	مستقیم/میان و پایان
حکایت و تمثیل بخش ۳۷	سخن محال عاشق عین حال است	مستقیم/پایان	حماسه گنجشکی	غیرت در عشق/ سخن در خور حال/لاف نزن	مستقیم/ابتدا/میان/پایان
حکایت مسعود و کودک ماهی گیر	شانس و بخت و اقبال	مستقیم (میان-پایان)	کودک ماهیگیر	عدالت طلبی/انسان بر اساس استعداد و میزان تلاش پیشرفت می کند/ ایستادن در برابر زور	مستقیم(میان)
حکایت عابدی که در زمان موسی مشغول ریش خود بود	دل مشغولی به دنیا موجب دوری از خدا می شود(عرفانی)	مستقیم(میان)	ریش عابد	اخلاص شرط عمل است و در عبادت باید خالص بود	مستقیم
الحکایه و التمثیل/ مصیبت نامه	مستغرق شدن بنده در حق(عرفانی)	مستقیم(پایان)	مار و مارگیر	انسان حيله گر از حق سخن می گوید تا نتیجه ی ناحق بگیرد	مستقیم(پایانی)



حکایت غافل که از ابلیس گله داشت	فریب خوردن انسان از ابلیس/برخی انسانها از شیطان بدترند و خود مسیر شیطانی را بر می‌گزینند	مستقیم/میان ه (پایان)	لعنت بر شیطان	انتخاب خوب یا بد و خیر و شر در زندگی دست خود انسان است	مستقیم (پایان)
درویشی که عاشق دختر پادشاه شد	عاشقی سوز و شور است	مستقیم/پایان	گدای عاشق	تناسب و هوشیاری در عشق	مستقیم و پایان
حکایت و تمثیل	دوری از تنوع طلبی	مستقیم/پایان	آب تازه، آب نو	قدر داشته‌های خود را دانستن	مستقیم/میان
شیخ نوقانی	شروط وصال عمل است نه حرف	مستقیم پایان	سنگ آسیاب	برتری تلاش بر عمل صوفی	مستقیم/میان
سلطان محمود و خارکن	عنایت حق بر سالک	مستقیم/پایان	جنس کمیاب و گران	لطف سلطان نسبت به فرو دست	مستقیم/میان

جدول شماره ۲ درونمایه و شیوه ارائه آن در متن اصلی و بازنویسی شده

تحلیل جدول شماره ۲

با توجه به اطلاعات جدول شماره ۲، درون‌مایه برخی از قصه‌های متن اصلی آثار عطار نیشابوری در متن بازنویسی دچار تغییر و دگرگونی شده‌اند. آذربیدی برای اینکه کودکان بتوانند این داستان‌ها را به خوبی درک کنند و از آنها لذت ببرند، تغییر داده و از شیوه عرفانی به اخلاقی و تاریخی و دینی دگرگون کرده است. برخی از قصه‌ها نیز با همان درون‌مایه و بدون تغییر بازنویسی شده‌اند. برای نمونه در داستان «انگشتر پادشاه» که به صورت «پند کلاه نمدی» بازنویسی شده، درون‌مایه در هر دو متن یکسان است؛ اما در داستان «مسعود و کودک ماهیگیر» که به صورت «کودک ماهیگیر» بازنویسی شده درون‌مایه دچار تغییر شده در متن اصلی درون‌مایه درباره شانس و بخت و اقبال است؛ اما در متن بازنویسی شده درباره عدالت و تلاش انسان برای پیشرفت است. نکته دیگر اینکه شیوه ارائه درون‌مایه در متن اصلی و بازنویسی شده چندان تفاوتی باهم ندارند. در هر دو متن اغلب به شیوه مستقیم درون‌مایه ارائه شده است.



درحالی که بازنویس می‌تواند به شیوه غیرمستقیم و در میان کنش و گفت وگویی شخصیت‌های داستانی، درون‌مایه را ارائه دهد.

شیوه ارائه درون‌مایه

یکی از مهم‌ترین شگردها در بازنویسی متون ادبی، ارائه غیر مستقیم درون‌مایه داستان است. چون متون کهن ادبی به قصد ارائه مطالب اخلاقی به دنبال انتقال مستقیم پیام هستند، نویسندگان و بازنویسان می‌توانند از شیوه غیرمستقیم برای ارائه درون‌مایه داستان بازنویسی شده خود استفاده کنند. درون‌مایه گاه به صورت مستقیم در متن و یا در پایان حکایت به وسیله نویسنده بیان می‌شود و گاهی هم خواننده به صورت غیرمستقیم و در میان کنش‌ها و گفت‌وگوهای اشخاص داستان درون‌مایه را دریافت می‌کند. کشف درون‌مایه مستلزم ایجاد ارتباط میان اثر و جهان بیرون اثر است. «مجموعه عناصر داستان (شخصیت، زاویه دید، گفت وگو و...) و انسجام آنها باهم ساختار داستان را تشکیل می‌دهند که همه این عناصر برای رسیدن به یک هدف، یعنی بیان درون‌مایه داستان است.» (گراوند، ۱۳۸۸: ص ۱۷) در داستان «انگشتری پادشاه» که به صورت «پند کلاه نمدی» بازنویسی شده درون‌مایه در هر دو متن به صورت مستقیم ارائه شده است. در متن اصلی که در ۱۵ بیت سروده شده، پادشاه از درباریان خواست تا برایش انگشتری بسازند که هر وقت غمگین و ناراحت شد با نگریستن به انگشتری احوالش بهتر شود. حکیمان روی انگشتر نوشتن «آخر بگذرد این نیز هم» و انگشتر به پادشاه دادند.

مرا سازید یک انگشتری پاک	که هر وقتی که باشم نیک غمناک
چو در وی بنگرم دلشاد گردم	ز دست ترک غم آزاد گردم
باخر اتفاقی جزم کردند	بیک ره بر نگینی عزم کردند
که بنگارند بر وی این رقم زود	که آخر بگذرد این نیز هم زود
چو ملک این جهان ملکی روندست	بملک آن جهان شد هر که زندست

(عطار، بیت ۱۴)

ناپایداری جهان و بی‌توجهی به غم و اندوه این جهان زودگذر، درون‌مایه مد نظر عطار است که به صورت آشکار در بیت آخر بیان شده است. در متن بازنویسی شده نیز درون‌مایه به شیوه مستقیم و در پایان داستان بیان شده است. «حاکم گفت: من به سهم خودم پند کلاه نمدی را می‌پسندم که هم مختصر است و هم آرام بخش. وقتی من یادم بیاید که همیشه احوال یکسان نمی‌ماند و غصه‌ها و شادی‌ها هم می‌گذرند، دلم آرام می‌شود و فرصت پیدا می‌کنم که بیش از اندازه ناامید و غمگین نباشم و دل به این دنیا نبندم و مغرور نشوم» (آذریزدی، ۱۳۷۹، ج ۶: ص ۱۰۱) بازنویس برای انجام بک اثر خلاق و متفاوت می‌تواند این درون‌مایه را به صورت مستقیم در میان کنش‌ها و حوادث داستان بازگو کند و کودکان را درگیر داستان و درک و دریافت درون‌مایه کند و داستان را برای کودک جذاب سازد. یکی از ویژگی‌های مهم آثار کودکان، جذابیت آثار برای آنهاست. (لذت ادبی) اقتباس متن‌های کهن برای کودکان جز در



موردهایی پیشرفت چشمگیری نداشته است. به نظر می‌رسد آن چه تاکنون در بازنویسی‌ها اهمیت داشته آشنا ساختن کودکان با متن‌های کهن بوده و نه آفرینش متنی جذاب برای ایشان؛ این در حالی است که نودلمن با کنکاش در ویژگی‌هایی که داستانهای کودکان را لذت‌بخش کرده و مخاطبان را به درون متن می‌کشد، راه تازه‌ای پیش روی نویسندگان نهاده است. نودلمن با برشمردن شاخص‌های لذت به این نتیجه می‌رسد که اگر متن ادبی کودک خالی از این شاخص‌ها باشد، لذتی برای مخاطب کودک ندارد. (ر.ک مراد پور، ۱۳۹۵: ص ۴)

در اکثر بازنویسی‌های آذربیدی از آثار عطار، درون‌مایه به شیوه مستقیم ارائه شده است. گاهی هم درون‌مایه‌ها در متن بازنویسی دچار تغییر می‌شوند که این مساله با تعریف بازنویسی مغایرت دارد. پایور در کتاب «شیخ در بوته» عنصر مهم و اساسی در بازنویسی را عدم تغییر درون‌مایه می‌داند. (ر.ک پایور، ۱۳۸۰: ص ۱۳) در جدول شماره ۲ می‌توان تغییر درون‌مایه را در متن اصلی و بازنویسی شده مشاهده کرد. عطار درون‌مایه‌ی عرفانی حکایت را در انتهای آن آورده است؛ اما آذربیدی از بیان درون‌مایه‌ی عرفانی صرف نظر کرده و درون‌مایه اجتماعی و اخلاقی را مد نظر داشته است. وی به نکات تربیتی قصه نیز توجه داشته است. در جای مناسب از ضرب‌المثل و شعر استفاده کرده است تا بتواند با زبانی ساده با مخاطب خود ارتباط برقرار نماید. در حکایت «عابدی که در زمان موسی مشغول ریش خود بود» عطار به دنبال ارائه پیام عرفانی به مخاطب خود است. (دل مشغولی به دنیا موجب دوری از خدا می‌شود) در این حکایت مرد عابد از حضرت موسی می‌خواهد که از خدا بپرسد چرا او نه ذوقی دارد در عبادت و نه شور حالی. موسی در جواب او و از طرف خدا می‌گوید:

از برای حق که از حق کن سوال	تا چرا نه ذوق دارم من نه حال
چون کلیم القصه شد بر کوه طور	باز پرسید ان سخن، حق گفت دور
گوهر آنک از وصل ما درویش ماند	دایما مشغول ریش خویش ماند
چون ز ریش خود پردازای نخست	عزم تو گردد در این دریا درست
ور تو با این ریش در دریا شوی	هم ز ریش خویش ناپروا شوی

(عطار، منطق الطیر: ۲۳۴ ص ۱۴۵)

مرد عابد به دلیل اینکه به امور دنیوی مشغول بود، نتوانست از عبادت با خداوند ذوق و بهره لازم را ببرد. در متن بازنویسی شده آذربیدی در ابتدای داستان درون‌مایه را بیان می‌کند. «در هر کاری اخلاص شرط کمال است. فکر آدم باید خالص باشد و تمام متوجه یک چیز باشد. اخلاص فقط در کوه و صحرا نیست در همه جا هست. اخلاص صفا می‌دهد و شوق و شور می‌آورد؛ ولی این مرد تمام دلش پیش خدا نیست. بیشتر فکرش مشغول ریش خودش است...» (آذربیدی، ۱۳۷۹، ج ۳۹: ۶). آذر یزدی درون‌مایه را تغییر می‌دهد چون تصور می‌کند خواننده کودک توانایی درک پیام‌های عرفانی را ندارد. به همین دلیل برخی از مباحث را به صورت کامل توضیح می‌دهد و داستان را گاهی به یک متن انشایی و توضیحی تبدیل می‌کند. او مخاطب را دست کم می‌گیرد و مدام برایش توضیح می‌دهد. برای



نمونه در داستان «گدای عاشق» او چندین سطر درباره عشق توضیح می‌دهد، توضیحاتی که بیشتر درک و دریافت بزرگسال از عشق است تا درک کودک. «پس عشق یعنی محبت زیاد، عشق هیچ وقت به بدخواهی و بدجنسی پایان نمی‌گیرد. عاشق اگر دارای تن و عقل سالم باشد سعی می‌کند با وفاداری ارزش خود را بالا ببرد و خود را لایق دوستی بسازد تا به مقصود برسد و اگر نرسید با سرنوشت خود می‌سازد...» (همان: ص ۱۰۶)

انتخاب یک متن خوب یا خلق آن (بازنویسی) تاثیر چشمگیری در جلب رضایت و افزایش مخاطب دارد. مارگارت میک معتقد است که کودک با اولین نگاه به متن می‌تواند حدس بزند یا درک کند که چه چیزی قرار است خوانده شود و درک همین موضوع است که می‌تواند خواننده را به ادامه مطلب و رفتن به صفحه بعد رهنمون کند یا جلوی پیشرفت مطالعه او را بگیرد. «(جلالی، ۱۳۹۳: ص ۷۵) داستان‌های بازنویسی آدریزدی چندان جواب‌گوی سلیقه مخاطب امروز نیست. مخاطبی که دنیای اطراف او را برنامه‌های متنوع و شبکه‌های اجتماعی فراوان گرفته است. خلاقیت در روایت و ارائه موضوع و درون‌مایه داستان‌ها، استفاده از عنصر تعلیق و... از مهم‌ترین عواملی است که می‌توان مخاطب کودک را به خوانش داستان ترغیب کند. حال آنکه در داستان‌های بازنویسی شده آدریزدی این موارد به ندرت دیده می‌شود.

شخصیت

شخصیت‌ها در قصه‌ها و حکایات متون کهن، افرادی هستند که تقریباً دارای بعد اخلاقی و روحی ثابتی‌اند. کمتر دچار تحول می‌شوند. «قهрман قصه‌ها یا خوبند و یا بد، حد وسطی وجود ندارد» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۶۲). شخصیت‌ها در حکایات متون کهن از طبقه‌های اجتماعی مختلف انتخاب شده‌اند. شخصیت‌های چون پادشاه، وزیر، گدا، ثروتمند، پارسا، عارف و شخصیت‌های تاریخی است. تعداد شخصیت‌ها در متن اصلی و باز نویسی شده یکسانند مگر در اندکی از حکایت‌ها که نویسنده با تخیل خلاق خویش و برای برجسته سازی محتوا و درون‌مایه، دست به آفرینش شخصیت می‌زند که ساخته ذهن خویش است. شخصیت‌های اصلی حکایت عطار پادشاه و حکیمان هستند؛ اما در بازنویسی آدریزدی حاکم، طبیب، واعظ، فیلسوف، مرد کلاه نمدی و جواهرساز در قصه حضور دارند. شخصیت‌ها ایستا بوده و پادشاه، شخصیت پویای قصه است که با نکته‌ی اخلاقی پایان قصه تصمیم دارد تغییراتی در اعمال و رفتار خودش ایجاد نماید. هر چه شخصیت‌ها پویا تر باشند بهتر می‌توانند مخاطب کودک را با خود همراه کنند. اگر در بازنویسی داستان‌ها، در کنار شخصیت‌های ایستا از شخصیت‌های پویا، بیشتر استفاده شود، داستان جذابیت و گیرایی بیشتری خواهد داشت و کودکان «با خواندن شرح حال شخصیت‌هایی که بر اثر رویدادها دچار تحول درونی و فکری می‌شوند، در می‌یابند که در مسیر زندگی با چه موانع و سختی‌ها و دقایقی برخورد خواهند کرد، از آنها عبرت می‌گیرند تجربه کسب می‌کنند و مسیر رشد و کمال خویش را بهتر پیدا می‌کنند.» (فروزنده، ۱۳۸۸: ص ۱۶۰).



متن کهن	تعداد شخصیت	شخصیت اصلی	ایستا	پویا	مثبت یا منفی	متن بازنویسی	تعداد شخصیت	شخصیت اصلی	ایستا	پویا	مثبت یا منفی
مسعود و کودک ماهی گیر	۴	۲	۴	۱	مثبت	کودک ماهی گیر	۵	۲	۴	۱	مثبت
عابدی که مشغول ریش خود بود	۳	۱	۳	۰	مثبت	ریش عابد	۳	۱	۳	۰	مثبت
الحکایه والتمثیل / مصیبت نامه	۳	۱	۲	۱	مثبت و منفی	مارومارگری	۳	۱	۲	۱	مثبت و منفی
غافل که از ابلیس گله داشت	۳	۲	۲	۱	مثبت و منفی	لعنت بر شیطان	۳	۳	۲	۱	مثبت و منفی
سریاتک هندی	۵	۲	۳	۱۰	مثبت	کودک دانا	۹	۳	۳	۲	مثبت
انگشتری و پادشاه	۲	۲	۲	۱	مثبت	پندکلاه نمدی	۶	۲	۲	۱	مثبت
۳۸ الحکایه والتمثیل	۳	۲	۲	۳	مثبت	پیر چنگی	۴	۲	۲	۱	مثبت
۳۷ الحکایه والتمثیل	۳	۲	۲	۳	مثبت	حماسه گنجشکی	۴	۲	۲	۱	مثبت



درویش که عاشق دختر پادشاه شد	۳	۲	۲	۱	منفی	گدای عاشق	۵	۲	۴	۱	منفی
شیخ نوقانی	۴	۱	۴	-	مثبت	سنگ آسیاب	۶	۱	۵	۱	مثبت
حکایت و تمثیل	۲	۲	۱	۱	مثبت	آب تازه	۴	۲	۳	۱	مثبت
سلطان محمود و خارکن	۲	۲	۲	-	مثبت	جنس کمیاب	۵	۲	۵	-	مثبت

جدول ۳ شخصیت‌ها در متن اصلی و بازنویسی شده

تحلیل جدول شماره ۳

تعداد شخصیت‌ها در متن اصلی بیشتر از متن بازنویسی شده است. نویسندگان می‌توانند با توجه به ساختار قصه، تعداد شخصیت‌ها را افزایش دهد. تغییر نام شخصیت‌ها نکته‌ای دیگر است که در متن بازنویسی شده به چشم می‌خورد. اغلب شخصیت‌ها به صورت کلی و عام در متون کهن ذکر شده‌اند که بازنویس می‌تواند از اسم خاص استفاده کند. شخصیت‌ها اصلی در متن بازنویسی و متن کهن تغییری نکرده است. همچنین منفی یا مثبت بودن شخصیت‌ها در هر دو متن یکسان است. تعداد شخصیت‌های یک وجهی و ساده در متن بازنویسی و اصلی تغییر چندانی نکرده است. استفاده از شخصیت چند وجهی باعث می‌شود مخاطب با شخصیت همذات‌پنداری کند و به مقایسه رفتار خود نسبت به اعمال و رفتار شخصیت داستان بپردازد. «شخصیت‌های چند وجهی، پیچیده‌اند و دستخوش تکامل و رشد می‌شوند؛ گاهی اوقات به حدی که خواننده اثر را شگفت زده می‌کنند» (هافمن، ۱۹۹۶ ص ۳۴) نمونه این شخصیت‌ها در متون کهن و عرفانی نظیر آثار عطار به چشم می‌خورد. این شخصیت‌ها دچار انقلاب درونی می‌شوند و می‌توانند برای مخاطب موثر باشند. بازنویس با توجه بیشتر به این نوع شخصیت‌ها می‌تواند کودک را در برطرف کردن بسیاری از مشکلات در زندگی یاری دهد. نمونه بارز این شخصیت‌ها، پیر چنگی است که مسیر زندگی و حوادث مختلف زندگی‌اش در یک روایت خلاق و جذاب برای کودک می‌تواند مفید واقع شود. با توجه به اطلاعات جدول شماره ۲ تعداد شخصیت‌های پویا در متن اصلی و بازنویسی یکسان است. بازنویس از اسامی جدید و امروزی در داستان خود استفاده کرده است. برای نمونه در داستان بازنویسی شده «مسعود و کودک ماهیگیر» به جای لفظ عام کودک از نام «رامان» استفاده شده است. گاهی نیز به جای لفظ عام پادشاه از اسم خاص استفاده می‌شود مانند سلطان محمود.

گفت و گو



یکی دیگر از عناصر مهم و قابل توجه در بازنویسی متون کهن، گفت و گوست. استفاده مناسب و به موقع از عنصر گفت و گو علاوه بر گسترش پیرنگ داستان، مخاطب را در درک درون‌مایه و شناخت ویژگی شخصیت‌ها یاری می‌دهد. این عنصر داستانی می‌تواند نقش به‌سزایی در پیشبرد داستان و معرفی ابعاد مختلف اخلاقی و رفتاری شخصیت‌های داستانی داشته باشد و به تکوین داستان سرعت بخشد. در متون کهن ادبی گفت و گو اغلب نمود چندانی ندارد. بازنویس می‌تواند در اثر بازنویسی شده خود به خوبی از این عنصر استفاده کند. آذریزدی در داستان‌های بازنویسی شده از حکایات عطار تاحدودی توانسته از ظرفیت این عنصر داستانی استفاده نماید. برای نمونه عطار در مصیبت نامه و در حکایت «سلیمان و پرندگان» چندان از عنصر گفت و گو استفاده نمی‌کند. در این داستان مرغی عاشق سلیمان می‌شود و هر روز بی‌قرار او می‌شود:

هر زمانش بیقراری تازه شد هر دمش بی‌صبری از اندازه شد
 آمدی پیش سلیمان از پگاه سوی او دزدیده می‌کردی نگاه
 بال و پر از عشق او می‌سوختی پی به حیلت باز بر می‌دوختی
 خواند یک روزی سلیمان در برش کرد از آن یک خواندن عاشق ترش
 گفت می‌دانم که بر من عاشقی چون تویی عشق مرا کی لایقی

(عطار، مصیبت نامه، ۱۳۸۵: ص ۲۳۴)

در متن اصلی گفت‌وگوی کوتاهی میان سلیمان و مرغ عاشق اتفاق می‌افتد. آذریزدی در بازنویسی این حکایت با عنوان «حماسه گنجشکی» از عنصر گفت‌وگو زیاد استفاده می‌کند. نویسنده در روایتی خلاق بین دو گنجشک عاشق گفت و گویی ترتیب می‌دهد: «گنجشک ماده گفت: آنجا را نگاه کن سلیمان با لشکر خود از آنجا می‌رود. گنجشک نر گفت: سلیمان را ولش کن. بیا از خودمان حرف بزنیم. گنجشک ماده گفت: مقصودم این است که سلیمان چه دم و دستگاهی دارد! چه لباس‌هایی! چه خوب زندگی می‌کند. گنجشک نر گفت: خوش‌تر از آن‌ها خودمان هستیم که اینجا در کنار هم نشستیم و راحت و آسوده زندگی می‌کنیم.» (آذریزدی، ۱۳۷۹، ج ۴۳: ۶) این گفت و گو ادامه پیدا می‌کند تا اینکه سلیمان سخنان آن‌ها را می‌شنود و با آنها وارد گفت‌وگو می‌شود. چون عطار قصد داستان پردازی ندارد از این نظر نمی‌توان خرده‌ای بر او گرفت؛ اما بازنویس برای ایجاد یک ساختار تازه و خلاق در اثر خود می‌تواند از گفت و گوی میان شخصیت‌ها استفاده کند. نویسندگان حوزه کودک و نوجوان باید تکنیک‌ها و اصول مهم داستان نویسی را برای جذب مخاطب در نظر بگیرند. در واقع «در خلق متن ادبی، رعایت ادبیت اثر، دروازه ورود مخاطب به متن است.» (جلالی، ۱۳۹۲: ص ۷۷)

با توجه به اینکه داستان‌های بازنویسی شده مربوط به گروه سنی ج است؛ یعنی کودکان سال‌های پایان دبستان، نویسنده بازنویس می‌توانست در ارائه درون‌مایه خلاقیت بیشتری به کار می‌بردند. کودکان سال‌های آخر دبستان توانایی خواندن متون عرفانی را دارند. اگر چه گاهی ممکن است از خوانش این نوع متون احساس خستگی کنند، ولی نباید توانایی کودک مخاطب را دست کم گرفت و به دنبال ارائه مطالب اخلاقی به شیوه مستقیم بود. «کودک سال‌های



آخر دبستان؛ کنجکاوی نسبت به مسائل فلسفی و دینی بیشتر می‌شود، علاقمند به افزایش توانمندی‌های خویش است» (سیف و همکاران، ۱۳۷۸، ص: ۱۳۴) نویسندگان حوزه کودک باید علاوه بر مسایل ادبی و اصول داستانی، به ویژگی‌های روان‌شناختی کودکان نیز توجه داشته باشند.

نتیجه

بررسی تطبیقی متن اصلی برخی از حکایت‌های عطار با متن بازنویسی شده آن نشان می‌دهد که متون عرفانی مانند آثار عطار (الهی‌نامه، مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر) دارای مفاهیم و پیام‌های ارزشمندی برای کودکان و نوجوانان است. با بازنویسی خلاق و مناسب این حکایت‌ها می‌توان کودکان را با متون و مفاهیم عرفانی آشنا کرد. با توجه به بررسی‌های انجام شده می‌توان به نکات زیر برای انجام یک بازنویسی خلاق اشاره کرد:

- پیرنگ حکایت‌های متن اصلی (آثار مورد بررسی عطار) اغلب ضعیف است و این امری طبیعی است. نویسندگان بازنویس می‌توانند با تقویت پیرنگ داستان، اثر متفاوت و جذاب خلق کنند. خلاقیت در شروع و پایان حکایت‌ها، در داستان‌های عطار چندان توجهی نشده ولی بازنویس می‌تواند از عنصر تعلیق، شروع و پایان مناسب و گره افکنی به موقع استفاده کند.

- در متن اصلی به مساله و عنصر کشمکش و انواع آن توجهی نشده، چون قصد عطار داستان پردازی نبوده است؛ ولی بازنویس می‌تواند از این عنصر استفاده کند. آذریزدی تا حدودی از کشمکش‌های فکری استفاده نموده است.

- گسترش فضاها و حوادث فرعی داستان‌ها. در متن اصلی پردازش چندان در حوادث دیده نمی‌شود؛ اما آذریزدی در برخی از بازنویسی‌ها به گسترش فضا، مکان، شخصیت و حوادث فرعی پرداخته است. در داستان کودک دانا این مساله به خوبی دیده می‌شود. عنوان حکایت‌ها از شکل عام و کلی خارج شده و به عنوان‌های کوتاه تبدیل شده‌اند.

- درون‌مایه برخی از داستان‌های بازنویسی شده نسبت به متن اصلی تغییر کرده است. آذریزدی مفاهیم عرفانی را به دلیل دشواری آنها، به مسایل اخلاقی و اجتماعی تبدیل کرده است. در حالی که طبق تعریف بازنویسی، بازنویس نمی‌تواند دخالت زیادی در درون‌مایه اثر داشته باشد. شیوه ارائه درون‌مایه هم در متن اصلی و هم در متن بازنویسی شده اغلب مستقیم و در پایان داستان‌ها بیان شده است. در حالی که آذریزدی می‌توانست پیام‌ها را به شکل غیر مستقیم و در میان کنش‌ها و اعمال شخصیت‌ها ارائه دهد.

- تعداد شخصیت‌ها در متن بازنویسی شده بیشتر از متن اصلی است. بازنویس می‌تواند با رعایت حجم داستان کوتاه، شخصیت‌های داستان را افزایش دهد. اسم شخصیت‌ها از عناوین کلی مثل حکیم و پادشاه به اسامی خاص تبدیل شده اند که این از نقاط قوت بازنویسی است.

- استفاده از ضرب‌المثل‌ها برای انتقال بهتر مفاهیم از دیگر نقاط قوت بازنویسی‌های آذریزدی است. نکته دیگر اینکه توضیحات اضافی درباره برخی از مثال مفهومی مثل، عشق، عدالت، عرفان و .. داستان را گاهی به یک گزارش ساده تبدیل کرده است. استفاده از عنصر گفت‌وگو برای معرفی بهتر شخصیت‌ها و انتقال اسان درون‌مایه داستان‌ها، از دیگر



نقاط مثبت بازنویسی‌ها به شمار می‌رود. نکته‌ی مهم و آخر اینکه آذریزدی در بازنویسی قصه‌های عطار به تفکر عرفانی عطار کمتر توجه نشان داده است و بیشتر آشنایی کودکان و نوجوانان با آثار عطار مورد نظرش بوده است.

فهرست منابع

- آذر یزدی، مهدی، *قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب*، ج ۶، تهران: انتشارات امیر کبیر، (۱۳۷۹).
- اسکولز، رابرت، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز، (۱۳۷۹).
- پایور، جعفر، *شیخ در بوته*. تهران: شرافیه. (۱۳۸۰)
- ، -----، *بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات*، تهران، نشر کتابدار، (۱۳۸۸).
- جلالی، مریم، مقاله «*لذت از ادبیت، دروازه ورود کودکان و نوجوانان به کتابخوانی*» *مجله روشنان*، شماره هجدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۳، صص ۷۵-۷۹.
- ، ----- *شاخص‌های اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان*، تهران، نشر طراوت، (۱۳۹۲).
- حجازی، بنفشه، *ادبیات کودکان و نوجوانان، جنبه‌ها و ویژگی‌ها*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان. چ اول. (۱۳۸۲).
- سلدن، رمان، ویدوسون، پیتر. *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. تهران: طرح نو، (۱۳۸۷).
- سیف، سوسن، کدیور، پروین، کرمی نوری، رضا و لطف آبادی، حسین، *روان‌شناسی رشد*، انتشارات سمت، تهران، (۱۳۷۸).
- عارفی، اکرم؛ شعبان نژاد، مریم «*دگرگونی درون‌مایه قصه‌های عرفانی در بازنویسی‌های آذر یزدی*»، فصل نامه علمی پژوهشی *کاوش نامه* سال پانزدهم ش ۲۸، صص ۱۰-۳۸. ۱۳۹۳.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد، *منطق الطیر*، به اهتمام صادق گوهرین، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی. ۱۳۸۵.
- ، ----- *الهی نامه*، تصحیح عطاء الله تدین، تهران، نشر تهران، ۱۳۸۷.
- ، ----- *مصیبت نامه*، تصحیح عبدالوهاب نورانی، تهران، نشر زوار، ۱۳۸۵.
- فروزنده، مسعود. «*نقد و تحلیل عناصر داستان در گزیده‌ای از داستان‌های کودکان*»، *مجله ادب پژوهی گیلان*، سال سوم، شماره نهم، ص(۱۵۱-۱۷۱). ۱۳۸۹
- فورستر، ادوارد مورگان. *جنبه‌های رمان*. ترجمه‌ی ابراهیم یونسی. تهران: نگاه، ۱۳۸۲.
- گراوند، علی، *بوطیقای قصه در غزلیات شمس*، تهران، انتشارات معین، ۱۳۸۸.
- محمدی، محمد هادی، زهره قایینی. *تاریخ ادبیات کودکان ایران*. ج ۲، تهران: چیستا. چاپ سوم. ۱۳۸۴.
- مراد پور، ندا «*لذت و اقتباس*»، *مجله ادبیات کودک شیراز*، دوره ۸، شماره ۲. ۱۳۹۵.



میرصادقی، جمال. *ادبیات داستانی*، ج ۵، تهران: نشر سخن. ۱۳۸۶

----- ، ----- *عناصر داستان*، تهران: نشر سخن. ۱۳۸۵

هاشمی نسب، صدیقه. *کودکان و ادبیات رسمی ایران*، تهران: سروش، چاپ اول. ۱۳۷۱.

یونسی، ابراهیم. *هنر داستان نویسی*. تهران: انتشارات نگاه. چاپ دهم. ۱۳۸۸

- Hoffman, Michael j. (۱۹۶۶). *Essentials of the theory of fiction*. Patrick D. Murphy (۲ ed). Duke university press. Pp. ۳۶

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



Criticism and Review of some rewritten tales of Attar for teens

Dr Sajad najafi behzadi^۱

Masoomeh mehri^۲

Ziba alikhani^۳

Abstract

Mystical texts contain concepts and valuable messages for children and adolescents. Creative rewriting of these texts can familiarize children and adolescents with important mystical material. The purpose of this research is to compare some of the narratives of Attar Neishabouri with its rewritten text from the collection of Mahdi Azaryazdi rewrites to understand the important principles of a creative rewriting. The research method is quantitative and qualitative analysis of the content. By studying the stories from the original text and adapting them to the rewritten text, they are examined from the perspective of the elements of the story and appropriate rewriting techniques. The results showed that Azaryazdi changed the mystical introspection and turned it into moral immortality in order to acquaint children with mystical texts. An increase in the number of characters, an increase in the element of conflict and dialogue, the expansion of spatial and minor events, and the change in the title of stories are one of the most important techniques that have been considered for rewriting. The presentation of the introvert of the story in the direct form and the lack of attention to the element of suspense is one of the weak points of the annoying rewriting.

Key word: Azaryazdi, Attar, Children, Text Rewriting, Original Text.

^۱ . Assistant Professor of Persian Literature Department, Shahrekord University// najafi۲۳ir@yahoo.com

^۲ .Graduate student (M.A) of Shahrekord University.// mehrimasoomeh۰۸@gmail.com

^۳ .Graduate student (M.A) of Shahrekord University. //pretty۱۳۸۸@yahoo.com



مجله تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۲، بهار ۱۳۹۸

www.qpjournals.ir

ISSN : 2645-6478

«مردی در قفس» عصاره‌ی ناتورالیسم چوبک

ندا نبی زاده اردبیلی^۱

تاریخ دریافت : ۱۳۹۷/۱۱/۱۹

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۷/۱۲/۲۵

چکیده

ناتورالیسم که به عنوان مکتبی ادبی، در اواسط قرن نوزدهم در فرانسه سر برآورد در پیچه‌ای نو به روی هنرمند گشود که در آن قهرمان داستان دیگر نه انسان آرمانی رمانتیک بود نه حتی انسان عادی رئالیستی بلکه انسانی پست‌ترو پلیدتر از آن چه حتی در جهان بیرون می‌تواند باشد؛ یعنی حیوانی در شکل انسان که پلیدی خود را بویژه در شرایط دشوار بروز می‌دهد. این مکتب در سراسر جهان پیروانی یافت که در این میان صادق چوبک از مقلدانی است که در ترسیم فضای یاس‌آلود آکنده از جبر و ستم، گوی سبقت از دیگران ربوده است. در این مقاله که به شیوه‌ی تحلیلی به بررسی داستان چوبک پرداخته‌ایم در پی کشف عناصر ناتورالیستی در داستان او بوده‌ایم. نتیجه حاصل از بررسی نشان می‌دهد که تقریباً تمامی اصول این مکتب را در آثار چوبک می‌توان دید جبرگرایی، یاس و ناامیدی و به دنبال آن پوچ‌گرایی، استفاده از زبان محاوره، ضدیت با اخلاق، بی‌اعتقادی مذهبی، بهادادن به حیوانات و در مقابل تنزل دادن مقام انسانی در حد حیوان از ویژگی‌هایی است که در اکثر داستان‌های او به چشم می‌خورد. ولی در این میان داستان «مردی در قفس» او عصاره تمام ویژگی‌های مکتب ناتورالیسم است که ما در این مقال به بررسی این ویژگی‌ها پرداخته‌ایم.

واژه های کلیدی: ناتورالیسم، مردی در قفس، صادق چوبک، داستان.

^۱. دکترای زبان و ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه محقق اردبیلی. // nedanabizade@yahoo.com



مقدمه

ناتورالیسم یا طبیعی گرایی یا طبیعت باوری در اصل اصطلاحی است که از فلسفه به ادبیات راه یافته است. «در فلسفه براساس این اعتقاد تمام پدیده های هستی، در طبیعت و در محدوده‌ی دانش عملی و تجربی جای دارند و هیچ چیز در وراء ماده وجود ندارد. این نوع از اعتقاد فلسفی و حتی اصطلاح آن سابقه‌ی بسیار کهن دارد که در معنای ماده باوری و ماتریالیسم یا هر نوع اعتقاد به اصالت امور دنیوی مورد بحث اصل فلسفه بوده است؛ کما این که در زبان فرانسوی و انگلیسی، ناتورالیست به معنای پژوهنده‌ی طبیعی است.» (ثروت، ۱۳۸۵: ۱۲۱) این مکتب که از نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم تا اوایل سده‌ی بیستم میلادی رواج یافت:

«بر پایه‌ی نظریه‌ی فلسفی طبیعت باوری قرارداداشت و عصیانی بود در برابر ذهنی گرایی و مکتب واقع گریزی رمانتیسم. با اندکی تأمل در شرایط سده‌ی نوزدهم به روشنی به عوامل پیدایی این مکتب می توان پی برد. این قرن، دوره‌ی آشوب های سیاسی، تحولات اقتصادی و اجتماعی، پیشرفت های سریع در عرصه های گوناگون علمی و صنعتی و از همه مهم تر انقلاب صنعتی بود که چهره‌ی اروپا و آمریکای شمالی را دگرگون کرد. در کنار نفوذ فیلسوفان ماده باور materialist و عقل باور rationalist، پیشرفت های نوین علمی آن زمان نیز از دیدگاه های گوناگون بر شکل گیری این مکتب تاثیر گذاشتند که از مهم ترین آنها باید به نظریه های زیستی داروین (۱۸۰۹-۱۸۸۲)، نظریه های آگوست کنت Auguste Comte، فیلسوف فرانسوی (۱۸۵۷-۱۷۹۸) و نظریه های کلودبرنار Claude Bernard، فیزیولوژی دان فرانسوی (۱۸۷۸-۱۸۱۳) اشاره کرد.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۳۱).

این تحولات و پیشرفت ها، فکر زولا_ پدر مکتب ناتورالیسم_ را به خود مشغول می کند. از این رو او روش وارد کردن شیوه های علوم طبیعی به ادبیات و استفاده از اطلاعات تازه ای که این علوم به دست می دهند را پیشنهاد می کند و از این طریق تحولی بنیادین در نحوه‌ی تولید و ارائه‌ی آثار ادبی ایجاد می کند. او در بیان کار نویسندگان معتقد است: «اکنون علم وارد قلمرو ما می شود. ما رمان نویسسان در این مرحله از کارمان تشریح کنندگان وضع فردی و اجتماعی بشریم. همان طور که فیزیولوژی دان دنباله‌ی کار فیزیک دان و شیمی دان را گرفته است، ما هم با مشاهدات و تجاریمان



کار فیزیولوژی دان را دنبال می‌کنیم.» (حسینی، ۱۳۷۶: ۴۰۴) بنابراین از این زمان به بعد علمی کردن ادبیات و وارد کردن اصول علمی به دنیای هنر، وجهه‌ی همت همه پیروان زولا قرار می‌گیرد که در ادامه به بررسی آن خواهیم پرداخت.

پیشینه تحقیق

در زمینه ناتورالیست‌گرایی چوبک، مقاله‌های مختلفی نوشته شده است که ما به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌کنیم. قملاقی و سلامت (۱۳۹۶) در مقاله «تطبیق مولفه‌های ناتورالیسم با آثار صادق چوبک» کو شیده‌اند با روشی تحلیلی و توصیفی تاثیر ناتورالیسم را بر آثار داستانی چوبک بررسی کنند. نتیجه حاصل از بررسی‌های آن‌ها نشان می‌دهد که ناتورالیستی که در آثار چوبک نمود یافته است با ناتورالیسم زولا و دیگر پیروان این مکتب متفاوت است. نگاه ویژه او به زنان و کودکان در معرض آسیب جامعه حائز اهمیت است. کاربست عنصر سیال ذهن در نمایش ذهنیت شخصیت‌های داستان در ترسیم بیش از پیش سیاهی‌ها و پلیدی‌های جامعه بسیار موثر واقع شده است که در نوع خود بی‌نظیر است.

حیدری و غفاری (۱۳۹۴) در مقاله «آنیسم و پیوند آن با ناتورالیسم در آثار صادق چوبک» با بررسی‌های خود به این نتیجه رسیده‌اند که آنیسم در آثار این نویسنده، از حد آرایه‌ای ادبی فراتر رفته، زیرساخت‌های ناتورالیستی اندیشه‌ی مؤلف را بازگو می‌کنند. جبرگرایی، بی‌پرده‌گی‌های اخلاقی، مذهب‌ستیزی، بدبینی و سیاه‌اندیشی و عنیت‌گرایی، از جمله مؤلفه‌های ناتورالیسم هستند که چوبک آن‌ها را با پیوندی ظریف با آنیسم، به تصویر می‌کشد. او در این مرحله متوقف نمی‌شود و با عدول از برخی از این اصول، نثری مخیل و شاعرانه پدید می‌آورد.

حسن‌زاده و جمعه (۱۳۹۲) در مقاله «ناتورالیسم و فابل با نگاهی به آثار صادق چوبک» معتقدند که داستان‌های چوبک مستقیم یا غیرمستقیم درباره‌ی احوال حیوانات حرف می‌زنند. با دقت در این داستان‌ها به اندیشه‌ی چوبک که تحت تأثیر جامعه‌ی عصر خویش است، پی می‌بریم. جامعه‌ای که مقهور استبداد دهه‌های بیست و سی است و ظلم و بیداد، فقر و نکبت، اسارت و فلاکت از زندگی مردمش می‌بارید. واضح است که حیوانات در قصه‌های این عصر، حضور فعالی خواهند داشت. هم به عنوان نماد و تمثیل و هم به عنوان عضوی از جامعه که در کنار آدم‌ها زندگی می‌کنند و همنشین آن‌ها می‌شوند و در واقع، جایگزین انسان‌هایی که باید باشند.



حائری و جعفری (۱۳۸۹) در مقاله «صادق چوبک، فراسوی ناتورالیسم» معتقدند که هر چند در آثار چوبک برخی ویژگی‌های ناتورالیستی همچون: به کارگیری شخصیت‌هایی از طبقات پست جامعه، موضوعاتی چون فقر و فساد و زبان گفتاری دیده می‌شود ولی او نوآوری‌هایی هم در آفرینش داستان‌هایش دارد که سبک او را فراناتورالیستی جلوه می‌دهد.

در این میان اثری که به بررسی مستقل داستان «مردی در قفس» پرداخته باشد دیده نشد.

بحث و بررسی

ناتورالیسم ادبی

اگر بخواهیم از بعد ادبی ناتورالیسم را بررسی کنیم باید گفت ناتورالیسم تاکنون در عرصه ادبیات دو معنی پیدا کرده است: نخست معنی واژگانی کلمه است به معنی دوست داشتن طبیعت و وابستگی و اظهار عشق به انواع مظاهر آن، این قبیل طبیعت‌گرایی به‌ویژه در کار شاعران در هر دوره‌ای امکان ظهور یافته است. دوم در معنی و مفهوم مکتبی ادبی؛ **فرهنگ کادن** در این مورد آورده است «شایسته‌تر آن که این اصطلاح را در مورد آن دسته از آثار ادبی باید مورد استفاده قرار داد که از روش‌های رئالیستی به همراه اشکال فلسفی ناتورالیسم بهره می‌گیرند. عقیده‌ای که معتقد است هر آن‌چه حیات و وجود دارد جزئی از طبیعت است و می‌تواند نه به واسطه‌ی علل ماوراء طبیعی و روحانی بلکه به علل و اسباب مادی و طبیعی توضیح داده شود.» (کادن، ۱۳۸۰: ۲۶۱) بنابراین در ادبیات، ناتورالیسم به معنای توضیح و تشریح اوضاع کلی انسان در بستر شرایط جبری زمان و مکان (محیط) و بر پایه‌ی وراثت است.

البته باید توجه داشت که «حضور صرف برخی از نکات از قبیل: زاغه نشینی، الکلی بودن یا انحطاط جنسی و حتی ضداخلاقی‌گری و لادری‌گری که غالباً مورد عنایت نویسندگان ناتورالیست است در هر زمان نمی‌تواند دلیل برانتساب آن اثر بدین مکتب باشد، بلکه ناتورالیسم حقیقی در ادبیات، دست کم به همان اندازه که در گروه موضوع است به روش کار نیز بر می‌گردد. ما تنها موقعی می‌توانیم از آثار ناتورالیستی سخن بگوئیم که نویسندگان با عینی‌گرایی یک دانشمند تحلیل‌گر به موضوع پردازد.» (حسینی، ۱۳۷۶: ۱۲۲). ناتورالیسم ادبی تاکید ویژه‌ای بر تشریح دقیق، جزئی و به تعبیر خود «عینی» واقعیت دارد. نویسندگان، مشاهده‌گر طبیعت است که باید به طور دقیق به ثبت مشاهدات خود به



روش علمی، پردازد. «ناتورالیسم و رئالیسم ادبی در تقلیل معنای «واقعیت» به سطح محبوس و ناسوتی اتفاق نظر دارند.» (زرشناس، ۱۳۸۹: ۹۵) شاید از همین رو باشد که گروهی ناتورالیسم را گونه‌ای از رئالیسم افراطی پنداشته‌اند. چنان که شمیسا اذعان داشته: «ناتورالیسم دو بحث دارد: یکی همان بحث مکتب رئالیسم است منتها با این فرق که در ناتورالیسم تکیه بیشتر بر نشان دادن زشتی‌ها است و با این اعتبار فلوربر و صادق چوبک را هم ناتورالیست خوانده‌اند. دیگر بحث در روش و عقاید امیل زولا است یعنی ناتورالیسم حقیقی که ده سال بیشتر (۱۸۸۰-۱۸۹۰) رواج نداشت و طرفداران چندانی نیافت» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۹۸)؛ باید توجه داشت که در تشریح عین معنای ناسوتی، رئالیست‌ها عمدتاً بر جنبه‌های اجتماعی و پرورش شخصیت داستانی در تعامل با محیط اجتماعی تأکید دارند و ناتورالیست‌ها بر وجه بیولوژیک و زیست‌شناختی این «واقعیت» و نقش عوامل بیولوژیک و وراثت در پرورش شخصیت داستانی.

نظری اجمالی به داستان‌های چوبک و ویژگی‌های ناتورالیستی آن را آشکار می‌سازد. هر چند گروهی مخالف چنین برداشتی از آثار او هستند و معتقدند او نویسنده‌ای رئالیست است نه ناتورالیست. چنان که خانلری می‌گوید: «این مکتب ناتورالیسم که به غلط چوبک را به آن می‌بندند یک امتداد مبالغه‌آمیز از رئالیسم است. چوبک را به غلط به این مکتب (ناتورالیسم) می‌بندند» (دهباشی، ۱۳۸۰: ۹۰) یا پیروز معتقد است: «چوبک در آثار خود به تجسم و توصیف برش‌ها و مقاطعی حساس از زندگی می‌پردازد. زندگی انسان‌هایی که نه بازیچه‌ی جبر فیزیولوژیکی و بیولوژیکی بلکه بیشتر در چنبر جبر اجتماعی و اقتصادی گرفتار آمده‌اند. از این رو باید چوبک را نویسنده‌ای به تمام معنا رئالیست دانست نه ناتورالیست» (پیروز، ۱۳۸۶: ۱۵۶)؛ اما نشانه‌های پیروی از مکتب ناتورالیسم در آثار چوبک آشکارتر از آن است که بتوان منکر آن شد. باید گفت در هر یک از آثار داستانی او می‌توان نشانه‌هایی از ناتورالیستی بودنش را یافت اما در این میان داستان «مردی در قفس» او یک تمایز برجسته با دیگر آثار او دارد زیرا به زعم ما این اثر عصاره ناتورالیسم اوست. تقریباً تمامی اصول اعتقادی طبیعت‌گرایان در این داستان جمع شده است. ما در این پژوهش برآنیم تا یک یک این نشانه‌ها را آشکار کرده و توضیح دهیم.

سبک داستان‌پردازی چوبک:



مهم‌ترین مشخصه‌ای که در نگاه نخست به داستان‌های چوبک جلب توجه می‌کند، گزیدن افراد خاص به عنوان قهرمان داستان است. چوبک، قهرمانان داستان‌های خود را بیشتر از میان افراد عامی که مشخصه‌ای از طبقه خود هستند و یا رخساره خاص انسانی دارند برگزیده است. مانند خدیجه در گورکن‌ها. آثار او شخصیت‌هایی را ارائه می‌دهد که برای زنده ماندن جدال می‌کنند. اما «این شخصیت‌های برگزیده یک مشکل اساسی دارند و آن برآورده نشدن خواسته‌ها و تمایلات جنسی شان است. تقریباً در تمامی داستان‌های چوبک، انسان یک موجود بدبخت فلک‌زده‌ای است که خواست غریزی او هیچ‌گاه یا دست کم اغلب مواقع برآورده نشده و همواره این خواست به صورت عقده‌ای در وجود او باقی مانده و در مواقعی خاص سر بر می‌آورد و طغیان می‌کند. از این رو در بیشتر قصه‌های چوبک، زیبایی و عشق، چرکین شده است. پیوند زن و مرد از دیدگاه زیستی و تشریحی دیده می‌شود نه از دیدگاه عاطفی آن.» (دست‌غیب، ۱۳۸۷: ۱۷۶) اشخاص او تب و تاب خواننده را در هیچ زمینه‌ای به اندازه‌ی تصور جنسی بر نمی‌انگیزد. یک گرایش تهوع‌آور به جنبه‌های پست زندگی دارند. «کلمات و افکارشان هیچ نیرویی را در وجود آدمی بر نمی‌انگیزند جز شهوت و این لابد به درد مردان و زنان پیر می‌آید که با داستان‌های او خود را سرگرم و ارضا کنند.» (دهباشی، ۱۳۸۰: ۳۰) انگیزه فعالیت آدم‌های داستانی او بیشتر جنسی است. البته در آثار او فقر و رنج خانه‌به‌دوشی نیز تصویر شده است؛ اما به گونه‌ای است که در خواننده هیچ انگیزه‌ای برای مبارزه با فساد و فقر بوجود نمی‌آورد. «این اصرار بر جنبه‌ی زشت زندگی او را به پوچ‌گرایی می‌کشاند. او در بسیاری از قصه‌های خود، ما را به دامان تیره‌ای می‌برد که در آن سوی آن نه پرتوی از زیبایی به چشم می‌خورد نه راه رستگاری به چشم می‌آید.» (دست‌غیب، ۱۳۸۷: ۱۶۶) انتقادی که از لحاظ علی بر داستان‌های چوبک وارد است اغراق‌آمیز بودن موقعیت و خصوصیات شخصیت‌ها است. به سختی می‌توان مابه‌ازائی خارجی برای شخصیت‌های چوبک پیدا کرد. نویسنده در نشان دادن زشتی، تنهایی، نادانی، ترس خوردگی و فقرزدگی شخصیت‌هایش اغراق می‌کند تا حسی را که می‌خواهد به خواننده منتقل کند. از سویی دیگر اکثر داستان‌های کوتاه چوبک با «برش‌های زندگی» سروکار دارند. این داستان‌ها نه تنها جلوه‌ها و تجسم‌های حیات انسانی، بلکه زندگی حیوانات نیز می‌باشند. البته این هم به سبب روی آوردن به توصیف و ارائه‌ی گزارش گونه‌ی زندگی در داستان‌ها است. «نویسنده در داستان‌هایش مانند دوربینی عمل می‌کند که واکنش و صدای اقشار گوناگون مردم را در برابر واقعه‌ای واحد ثبت می‌کند. در این قطعات هیچ‌گونه حادثه یا اتفاقی جالب و



غیرعادی وجود ندارد و فقط بعدی از زندگی طبقه یا گروهی، بدون هیچ اظهارنظر و نتیجه‌گیری خاص نمایش داده می‌شود. شاید به همین دلیل است که در نگاه نخست، برخی چنین قطعاتی را اصلاً داستان نمی‌دانند.» (مشتاق‌مهر، ۱۳۹۰:۱۲۲)

چوبک زشتی و فساد را مصورمی سازد و سپس خود را کنار می‌کشد. او دیدگاهی یک‌جانبه به واقعیت‌ها دارد و منحصرأهراس، دورافتادگی و زشتی را نشان می‌دهد؛ «او توصیف می‌کند اما در توصیف خود عوامل تباهی را نشان نمی‌دهد. گویا تجسم فساد و زشتی را به خودی خود کافی می‌شمارد.» (دست‌غیب، ۱۳۸۷:۱۷۲) باید توجه کرد لحن بی‌طرفانه چوبک در ترسیم رویدادها دال بر واقع‌گرایی او نیست بلکه نشان‌دهنده‌ی دیدگاه تک بعدی او است. او همچنین گاهی با آوردن واژه‌ها و صحنه‌های زشت در قصه‌ای که به خودی خود دارای جنبه‌ی تراژدیک نیرومندی است اثر واقعی و فاجعه‌آمیز آن را از میان برمی‌دارد. «مثلاً در داستان گورکن‌ها، خدیجه‌ی آبستن که از ده رانده شده و در تنهایی، نوزادش را به دنیا می‌آورد. برای پرهیز از بدنامی بیشتر، نوزاد را زنده به گور می‌کند. در ادامه داستان شاهد پیداشدن جسد نوزاد هستیم؛ داستان در این جا خاتمه یافته است اما چوبک به این اکتفا نمی‌کند و ادامه می‌دهد: «افسر... تکمه شلوارش را باز کرد و تو گودال شاشید». گرایش او به او صاف زشت سبب شده که او حس همدردی و همبستگی انسانی را انکار کند.» (همان: ۱۶۳) او گاهی از ترسیم این حوادث زشت فراتر می‌رود و به داوری ارزشی دست می‌زند اما او در داوری‌هایش همانند توصیفاتش یک‌جانبه‌نگر است. چنان که از زبان احمدآقا می‌خوانیم: «تموم این شمشیرزنی‌ها و آدمکشی‌ها... برای به نوارسوندن پایین‌تنه‌ها بوده.» (همان: ۱۷۳)

موارد اشاره شده تقریباً تمامی ویژگی‌های سبکی چوبک بود. ما در تحلیل داستان منتخب چوبک، این ویژگی‌ها را بیشتر تشریح خواهیم کرد.

بررسی داستان «مردی در قفس»

داستان «مردی در قفس»، زندگی مردی به نام سید حسن را تشریح می‌کند. مردی افسرده و گوشه‌نشین که بعد از مرگ همسرش سودابه، برای غلبه بر غم از دست دادن او، به تریاک و الکل پناه برده است. تمام داستان به شرح زندگی این مرد با ماده سگش_راسو_ اختصاص یافته است. سید حسن بعد مرگ سودابه تمام محبت خود را به پای



این سگ می‌ریزد ولی در انتهای داستان شاهد بریدن این سگ از صاحبش و روی آوردن او به سگ نر ولگرد می‌شویم. در واقع تمام این مقدمه‌چینی و پرحرفی چوبک برای بیان صحنه آخر داستان است و بس؛ یعنی غریزه جنسی حیوان. اکنون برای بررسی داستان به تک‌تک آراء ناتورالیست‌ها اشاره کرده و داستان را بر پایه آن‌ها تحلیل می‌کنیم:

جبرگرایی یا دترمینیسم:

زولا می‌گفت که «نویسنده باید به اکتشاف‌های داروین و برنار یعنی نظریه‌ی اصل انواع، قاطعیت تاثیر محیط و قوانین وراثت توجه کند و او با در نظر گرفتن آرای این دو دانشمند چنین فرض می‌کند که دنیای بشری نیز تابع همان جبری است که بر سایر موجودات حکم فرماست و از سویی، به پیروی از برنار، همه‌ی احساسات و افکار آدمی را نتیجه مستقیم تغییرهایی می‌داند که در ساختمان جسمانی او بوجود می‌آید که خود ساختمان جسمانی نیز بر مبنای قوانین وراثت، به او رسیده است.» (فورست و اسکرین، ۱۳۸۹: ۴۵) از دیدگاه ناتورالیستی «انسان، حیوان منفعلی است که در برابر نیروهای طبیعی و محیطی از سرنوشت مقدر خود نمی‌تواند بگریزد. در ناتورالیسم، آدمی موجودی است که از سائق‌های غریزی قوی برانگیخته است و از فشارهای اقتصادی در مانده. به عبارت دیگر، او زیر سلطه‌ی نیروهای بیرونی (اجتماع و طبیعت) و نیروهای درونی (توارث و ناخودآگاهی) است و هرچند در برابر آن‌ها واکنش نشان می‌دهد، در مورد آن‌ها اختیاری از خود ندارد و نمی‌تواند به میل خود، آن‌ها را تغییر دهد.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۳۲) به عبارتی دیگر، در نگاه علمی به طبیعت، نوعی قانون از پیش تعیین شده ملاحظه می‌شود که تکلیف همه اجزای هستی از قبل روشن شده است. در این دیدگاه هیچ بخش از طبیعت، قدرت گریز از این قانون را ندارد. به طور طبیعی انسان و مکان زیست وی یعنی جامعه و تمامی حرکات آن دو خارج از این قانون ازلی و ابدی نمی‌تواند باشد، به این معنی که در مجموعه‌ی ریخت‌ظاهری انسان، خلیات، رفتارها و اعتقادات وی در همه جا، جای پای وراثت حضور دارد یا در باب اخلاقیات و ارزش‌ها، افراد محصول اجباری محیط‌های خود هستند و اختیاری از خود ندارند. رچیس می‌نویسد: «در آیین ناتورالیستی فرض بر این است که تقدیرگاهی از بیرون بر شخص تحمیل می‌شود. بنابراین قهرمان رمان ناتورالیستی بیشتر در اختیار شرایط است تا خودش. در واقع غالباً به نظر می‌رسد که اصلاً خودی ندارد.» (فورست و اسکرین، ۱۳۸۰: ۲۷)



نخستین نشانه‌ی جبرگرایی در این داستان در عنوان آن مشهود است؛ «مردی در قفس». قفس نماد گرفتاری است و کسی که در حبس است طبیعتاً فردی محدود و در مضیقه خواهد بود. او انسان‌ها و به تبع آن شخصیت محوری داستان را محکوم به زندگی می‌خواند نه کسی که فرصت زیستن یافته است؛ «نیم قرن پیش از این در لاهور به دنیا آمده و زجر کشیده و پای چپش را از بالای زانو بریده‌اند سودابه را ازدست داده و اکنون هیچ کس را در این دنیا ندارد ... و محکوم است که زندگی کند.» (چوبک، ۱۳۸۵: ۳۸)

او انسان را موجودی مجبور تلقی می‌کند که در عملکرد خود کاملاً بی‌اختیار است؛ و به ازای درد و رنجی که متحمل می‌شود بهره‌ای از زندگی خود نمی‌برد؛ «به این قلم تراش علاقه و هم‌کینه شدیدی داشت خودش هم نمی‌دانست که چرا آن را دزدیده بود.» (همان: ۳۹)

«این آدم ناقص الخلقه (تاثیر وراثت) و واخورده هم مثل تمام مردم در مقابل احتیاجات طبیعی خودش زبون و بیچاره بود. مجبور بود که به کمک چوب زیر بغل کوتاهی که همیشه گوشه مستراح نکیه داده بود روی یک پانوشیند و آن چه را که بالذت و حرص خورده بود با اکراه پس بدهد.» (همان: ۳۹).

این احساس زبونی همواره با انسان ناتورالیستی هست و سبب افسردگی او می‌شود: «من نفرین شده هستم آگه من اقبال داشتم که سودابه به اون نازنینی از دستم نمی‌رفت. آگه من اقبال داشتم تو این دنیای گل و گشاد دلم را به تو تنها خوش نمی‌کردم که تو هم سر بدر بشی و فیلت یاد هندستون کنی.» (همان: ۴۴)

ضدیت با اخلاق:

که نتیجه طبیعی اعتقاد به جبر علمی است؛ وقتی انسان محصول تکامل انواع، وراثت و محیط باشد ارزش‌های اخلاقی مفهوم خود را از دست خواهند داد. «نویسنده ناتورالیست با تصویر شخصیت‌ها، ارزش‌های اخلاقی حاکم بر جامعه یا ارزش‌های دینی را زیر سؤال می‌برد و از همین جا تعارض با اخلاق‌گرایان پدید می‌آید. ناتورالیست‌ها پای در عرصه‌هایی گذاشتند که روزگاری اخلاق ورود به آن‌ها را ممنوع می‌دانست به عبارت بهتر ادبیات پیش از ناتورالیسم، ادبیاتی باحیا و شرم‌آلود بود.» (ثروت، ۱۳۸۵: ۱۳۹-۱۳۲) «ناتورالیسم به صورت قیامی علیه پیش‌داوری‌ها و قراردادهای اخلاقی و مذهبی پا به میدان می‌گذارد. سانسوری را که جامعه بر بخشی از مظاهر طبیعت و زندگی اعمال کرده است



درهم می‌شکند. ناتورالیست‌ها چیزهای ننگ‌آلود، مضحک، شرم‌آور و حقیرشدن عشق بر اثر سودجویی‌ها را به کرسی اتهام می‌نشانند و نخستین بار عشق به صورت خواست جسمانی و جنسیت به عنوان یک تجربه‌ی مشروع در آثار شان مطرح می‌شود.» (حسینی، ۱۳۷۶: ۴۱۲) همین بی‌توجهی به اخلاق و توصیف صحنه‌های شرم‌آور است که سبب حضور افراد پست و گاه اخلاق‌ستیز در آثار ناتورالیستی می‌شود. انسان‌های مطرودی که بعضاً قهرمان اصلی رمان‌ها می‌شوند. «باید توجه داشت که مفهوم Nature در این مکتب، تفاوت‌هایی با مفهوم «طبیعت» در زبان فارسی دارد. در این جا Nature نقطه‌مقابل culture است و ناظر بر طبع و سرشت بدوی، غیرفرهنگی و خالص انسان دارد. در واقع آن‌ها به انسان از موضع طبیعتش می‌نگرند نه از موضع فرهنگیش» (شریفیان و رحمانی، ۱۳۹۲: ۱۵۴) پس طبیعتاً از چنین انسانی نباید انتظار اخلاق و فرهنگ چندان داشت.

زشت‌نگاری و ویژگی برجسته‌ی این داستان است. استفاده از کلمات رکیک و ناپسند و اصرار به کاربرد آن‌ها از یک سو و پرداختن به خواسته‌ها و تمایل جنسی از سوی دیگر در این داستان به شدت فاحش و آشکار است. اصرار چوبک بر ترسیم فضای مستراح - به قول خودش - چندان آور و تهوع‌برانگیز است. «او را می‌دید که دزدانه و با ترس پوزه‌ی درازش را در مدفوع او فرو می‌برد و با قیافه‌ی تقصیر کار و گدامنشی از آن می‌خورد و سیلیش را حرکت می‌داد.» (چوبک، ۱۳۸۵: ۵۰)

چنین تصور می‌شود که بی‌زاری نویسنده از زندگی سبب شده است که او تمام تلاش خود را برای زشت جلوه دادن زندگی به کار بگیرد. توصیف صحنه‌های تهوع‌برانگیز در این داستان نیز یکی از نمونه‌های این تلاش نویسنده است.

پرداختن به مسائل جنسی یکی دیگر از حریم‌شکنی‌های چوبک است. اگر چوبک در داستان‌های دیگر خود مثل زیر چراغ قرمز، گورکن‌ها و... میل شدید جنسی انسان‌ها را با جزئیات تشریح می‌کند، در این داستان این تمایل در وجود راسو - سگ سیدحسن - جان می‌گیرد به گونه‌ای که قسمت پایانی داستان با وصف راسو و گرایش او به سگان ولگرد خاتمه می‌یابد. او نه تنها تمایل جنسی را مهم‌ترین دغدغه‌ی وجودی آدمی می‌داند بلکه آن را یگانه عامل تمایز انسان از دیگر موجودات می‌داند. «من نباید حیوانو اذیتش کنم او هم مته همه آدم‌ها شهوت داره اینم کم کم داره آدم میشه» (همان: ۵۰)



فضای یاس آلود داستان‌ها و رنگ باختن عنصر مذهب در آن‌ها:

تصمیم به برملا کردن همه واقعیت به آن‌جا می‌کشد که فقط ابتدال روزمره تحلیل شود. تصمیم به دیدن هر آن‌چه در انسان هست منجر به این می‌شود که همه‌ی انسان‌ها را به صورت موجوداتی می‌بینیم که به قول هدایت «همه آن‌ها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنبال آن آویخته و منتهی به آلت تناسلیشان می‌شد» (هدایت، ۱۳۱۵: ۵۴) توجه فراوان به این که تسلیم خرافات نشویم، حالت افراطی عبارت از این است که هرگونه ایمان و اعتقادی را خرافات بشماریم. آزادی انکار می‌شود، و زندگی انسان در جبر تاریخی ادامه می‌یابد. اعتقاد به جبر و این که سرنوشت فرد از قبل تعیین شده و عوامل موثر بر سرنوشت او در اختیارش نیستند و هرگونه تلاش برای تغییر شرایط محکوم به شکست است، منجر به یاس و ناامیدی می‌شود. ناامیدی‌ای که خود نویسنده با تمام وجود به آن اعتقاد دارد و سعی می‌کند این حس منفی را به مخاطب خود انتقال دهد.

زندگی‌ای که چوبک توصیف می‌کند، زندگی سرتاسر پوچ و توخالی است که نه شروع خوبی دارد و نه انتهای جالبی: «یادگارهای نیم قرن زندگی بریده بریده و محو شده‌اش که از هیچ شروع شده و به هیچ ختم می‌شد در آن فراموشی سربه نیست شده بود.» (چوبک، ۱۳۸۵: ۳۷)

این دید منفی به زندگی حتی در آرایه‌ها و تشبیهاتی که به کار می‌برد هم دیده می‌شود. مثلاً قفس خالی از پرنده، زندگی یکنواخت سیدحسن و شکل ظاهری لباس او را چنین توصیف می‌کند:

«قفس‌های خالی آن‌ها که از چنگک آویزان بود مثل جسد مردگان به دار آویخته‌ای که تازه جانیشان دررفته باشد، تکان می‌خورد.» (همان، ۴۱).

«{کشیدن تریاک} زندگی یکنواخت او را تنوعی می‌داد، آن‌گونه زندگی تاریک و سرپوشیده‌ای که پیمودن آن مثل یک راه پیمایی ممتد در گندابی بود که تا زیر گلولی آدم، سوسمار، قورباغه و مارآبی وول بزند.» (همان، ۵۳).

«آستین‌های پوستینیش که سردست آن‌ها ریشه‌ای و مثل گردن بریده بود که خون ازش می‌چکید.» (همان، ۶۱).



یاس و پوچ گرایی نویسنده را می‌توان تا حدودی نتیجه‌ی ضعف اعتقادات دینی و مذهبی او دانست. تنزل دادن انسان در حد حیوانی که در بند غریزه است، جایی برای اخلاق و اعتقاد برای او نمی‌گذارد. نخستین نشانه‌ی بی‌اعتقادی و تحقیر مقدسات دینی در برگزیدن نام قهرمان داستانش دیده می‌شود. «سیدحسن» با وجود سید بودن نه اعتقاد مذهبی درستی دارد و نه عملکرد شایسته‌ای از خود بروز می‌دهد. این بی‌اعتقادی را در جای جای داستان او می‌توان دید که گاه او را به یاوه‌گویی وامی‌دارد. آن‌جا که در وصف موش چاهک توالی می‌گوید: «این هم مخلوقی بود که درست مثل انسان با ترس و لرز از خوان نعمت! بی‌دریغ پروردگار خود متمتع می‌شد اما او مثل آدم روزی‌رسان خود را نمی‌شناخت و او را سپاس و ستایش هم نمی‌کرد، شاید از این حیث اقلاً از آدم خوشبخت‌تر بود.» (همان: ۵۰)

همچنین او خالق خود را ستمگر می‌داند: «راستی که ستم و بیدادگری خالق تو اندازه ندارد.» (همان: ۵۷)

این بی‌اعتقادی بر قهرمانش هم تأثیر گذاشته است؛ «سیدحسن خان در خانه خودش هرگز مشغول نماز و روزه نبود بلکه برعکس، او صوفی مست اعتقاد و هرهری مذهبی بود که به این جور چیزها بغض و عداوت پریله ای داشت. این آدم از دنیا و آدم‌ها و مذهب‌هایش سرخورده بود و به چهاردیوارخانه خود پناه برده بود.» (همان: ۴۰)

او جسارت به عقاید مذهبی را در پایان داستان به اوج می‌رساند و خیرالعمل را به کنایه برقراری رابطه جنسی می‌داند. «کشش حی علی خیرالعمل خواب آلود و خفته‌ای از دور به گوش می‌رسید. سیدحسن خان پشت در باغ خودش می‌چاله شده بود... راسو با قیافه کتک خورده و قابل ترحم با سگ غریبه ته به ته به هم قفل شده بودند!...» (همان: ۶۳).

کاربرد زبان محاوره در داستان:

ناتورالیسم، زبان محاوره را نخست در رمان و بعد در تئاتر وارد ادبیات می‌کند. نویسندگان ناتورالیست می‌کوشند تا در نقل مکالمه هرکس، همان جملات و تعبیراتی را به کار ببرند که خود او استعمال می‌کند و این یکی از مهم‌ترین جنبه‌های واقع‌گرایی ناتورالیست‌ها است. کاربرد این نوع از زبان «یعنی مطابقت واقعی زبان با خاستگاه اجتماعی شخص در جامعه، له شده‌ها و پابرنه‌های جامعه را با زبان واقعی‌شان وارد ادبیات کرد.» (ثروت، ۱۳۸۵: ۱۵۰)



در داستان مورد بررسی نویسنده هر کجا که به عنوان راوی حاضر می‌شود زبان رسمی و ادبی به کار می‌گیرد ولی هر جا از قول قهرمان داستان مطلبی را می‌نگارد، زبان او زبان محاوره‌ای و عامیانه می‌شود. اصرار او برای به کارگیری زبان عامیانه گاه زبان او را از فرم خارج می‌سازد به گونه‌ای که می‌توان ادعا کرد زبان عامیانه شخصیت‌های او در عالم واقع، کارایی ندارد و چوبک در شکستن کلمات برای ساختن واژه‌های عامیانه دچار افراط شده است.

«مان از دس این قلب. مته این که روز به روز بدتر می‌شه. یه وخت دیدی وایساد. یعنی همچی روزی میاد؟» (چوبک، ۱۳۸۵: ۴۸)

«تا تو باشی دیگه به کسی دل نبندی تا چشمت کور شه.» (همان: ۵۹).

دقت در جزئیات:

یکی از ویژگی‌های آثار ناتورالیستی دقت در جزئیات و شرح جزء به جزء حقایق داستانی است. البته این توصیف جزء به جزء در رئالیسم هم بود. «می‌گویند زولا طول و عرض اطاق نانا (یکی از شخصیت‌های داستانش) را اندازه گرفته بود.» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۰۱) در این زمینه هولتس، مهم‌ترین نظریه‌پرداز ناتورالیسم آلمانی معتقد بود: «تخیل اصلا نقشی در بازآفرینی هنری ندارد و بر این باور بود که وظیفه‌ی هنر، بازنمایی دقیق یا عکسبرداری از انسان در محیط پیرامونش است. بر این اساس باید همه‌ی جزئیات با امانت کامل ثبت شود. برای نمونه در گفتگوها جزئیاتی چون تردید، مکث برای پک زدن به سیگار یا سرفه مشخص شوند.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۳۴) این دقت در جزئیات اغلب با توصیف برش‌وار وقایع توأم است. «ناتورالیسم می‌خواهد واقعیت خارجی را به صورت برشی از زندگی، وفادارانه، بی‌طرفانه و بدون قضاوت اخلاقی بازنمایی کند.» (همان: ۱۳۳۳) این ویژگی سبب شده گاه آن را به عنوان شکلی از رئالیسم تصور کنند اما اصول دیگر این مکتب آن را از رئالیسم متمایز می‌کند.

کوتاهی داستان چوبک و ارائه برش‌وار ماجرا از یک سو و کم‌بهرگی آن از وقایع متعدد از سویی دیگر این فرصت را برای نویسنده فراهم کرده است تا داستانی را که نقل می‌کند به صورت هر چه مشروح‌تر ارائه دهد. نویسنده با حوصله‌ی تمام جزء به جزء زندگی کسالت‌بار سیدحسن را تشریح کرده است؛ از بساط صبحانه و تریاک او گرفته تا نقش سقف خانه و خرت و پرت‌های انباری او. مثلاً در توصیف تصویری که بر سقف خانه‌اش نقش بسته می‌نویسد:



«گل اندام، توی سقف، دختر چارقده به سر تپل میل لب قرمزی بود که پیراهن اطلس و شلیته سفید پف کرده به تن داشت و گاو از خود بزرگتر اخمویی را که زبانش از گوشه دهنش بیرون جسته به دوش گرفته بود...» (چوبک، ۱۳۸۵: ۴۴) یا در وصف بساط ناشتائی سید حسن را چنین میخوانیم: «یک جفت قوری شلغمی فیروزه‌ای رنگ «گردنر» مثل دو دختر دوقلو و ... کنار منقل گذاشته شده بود.» (همان: ۵۱) که این وصف نه سطر از صفحه را به خود اختصاص داده است بدون آن که لزوم چندانی به تشریح این جزئیات باشد.

حضور حیوانات در داستان‌ها:

«حضور حیوانات در داستان، یکنواختی حضور شخصیت انسان‌ها را از بین برده و باعث تنوع و جذابیت می‌شود. در میان نویسندگان شاید بیشتر از همه ناتورالیست‌ها به حیوانات اهمیت داده‌اند.» (درویش، ۱۳۹۰: ۶۹)

حضور حیوانات در این داستان بسیار پررنگ است. «حیوانات در نگرش چوبک مانند انسان‌ها با نیازها و غرایز خاص خود و همچون آدم‌های فروشکسته‌ی طبقات پایین جامعه مورد توجه قرار گرفته‌اند» (همان: ۶۹) «راسو» سگ محبوب سیدحسن را می‌توان از شخصیت‌های داستانی به حساب آورد که مایه سرگرمی او و طرف درد دل‌های او است.

گاهی این حیوانات با وجود زندگی فلاکت بارشان بر انسان ترجیح داده می‌شوند و از این طریق حقارت انسان‌ها در نظر نویسنده بیش از پیش به تصویر کشیده می‌شود یعنی سقوط انسان از مقام والای خود به پست‌ترین مراتب حیوانی. «چنین تصویری از بشر، مستقیماً وابسته به تصویر داروینی از پیدایش انسان از حیوانات پست‌تر است. برعکس آرمان‌پردازی رمانتیک‌ها درباره‌ی انسان، ناتورالیست‌ها تمعداً او را تا سطح حیوان پایین می‌آورند و از همه آمال متعالیش محروم می‌کنند. از نظر آن‌ها انسان، حیوانی است که سرنوشت او را وراثت و محیط تعیین می‌کند.» (فورست و اسکرین، ۱۳۸۰: ۲۵)

«این موش ساعت‌ها توی سوراخ عقب چاهک مستراح چرت می‌زد، بچه‌های خودش را می‌لیسد و هر روز سه موقع رزقش کف دستش بود ... از این حیث اقلاً از آدم خوشبخت‌تر بود.» (چوبک، ۱۳۸۵: ۵۰)



«را سو بهتر از یک آدم رنج و شادی و ترس را حس می کرد. او در برابر پیش آمدها بی‌اعتنا و باگذشت بود. هیچ‌گاه عکس‌العملی شبیه به آدم را از خود نشان نمی داد. ادا و اصول آدمیزادها را نداشت، خودش بود» (همان: ۴۲). وصف زندگی یکنواخت قناری‌های فروری در قفس آن‌ها نیز مثالی دیگر برای این ویژگی سبکی چوبک محسوب می‌شود.

نتیجه

صادق چوبک یکی از مقلدان سبک ناتورالیستی است که در ترسیم فضای یاس‌آلود آکنده از جبر و ستم، گوی سبقت از دیگران ربوده است. تقریباً تمامی اصول این مکتب را در آثار او می‌توان دید. جبرگرایی، یاس و ناامیدی و به دنبال آن پوچ‌گرایی، استفاده از زبان محاوره، ضدیت با اخلاق، بی‌اعتقادی مذهبی، بهادادن به حیوانات و در مقابل تنزل دادن مقام انسانی در حد حیوان از ویژگی‌هایی است که در اکثر داستان‌های او به چشم می‌خورد.

به عنوان نکته پایانی باید افزود که این مکتب، با تمامی ضعف‌ها و تخطی از اخلاقیاتش، در عرصه‌ی اجتماع، خالی از فایده نبوده است. زیرا «زولا با آثارش خوانندگان بورژوازی خود را ناگزیر می‌ساخت تا با زندگی نکبت‌بار طبقه کارگر آشنا شوند، کارگران را نیز با وضع رقت‌بار خویش آشنا می‌ساخت و این امر عواقب دیگری خواه اصلاح‌طلبانه یا ارتجاعی به دنبال داشت.» (ثروت، ۱۳۸۵: ۱۴۸) ناتورالیست‌ها با افشای اخلاقیات ریاکارانه و بیدادگری‌های اجتماعی، «نخستین طلیعه‌داران ادبیات متعهد قرن بیستم بودند.» (همان: ۱۵۰) ولی به نظر می‌رسد آثار چوبک به علت افراط او در رعایت اصول این مکتب بویژه زشت‌نگاری و تاکید بر غرایز جنسی به عنوان اصل اساسی زندگی انسان چنین تأثیری در مخاطب ندارد. زیاده‌روی او در زشت‌نگاری بیش از آن که رقت و عاطفه‌ی مخاطب را برانگیزد و او را به چاره‌گری وادارد باعث گریز و دلزدگی او از چنین شرایط ننگین می‌شود.



فهرست منابع

- انوشه، حسن، (۱۳۸۱) **فرهنگ‌نامه ادبی فارسی**، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- پیروز، غلامرضا، (۱۳۸۶) «**درون‌مایه‌های داستان‌های چوبک با تکیه بر رمان سنگ صبور**»، پژوهش‌نامه علوم انسانی، ش ۵۴، صص ۱۷۶-۱۵۵.
- ثروت، منصور، (۱۳۸۵) **آشنایی با مکتب‌های ادبی**، تهران: سخن.
- چوبک، صادق، (۱۳۸۵) **انتری که لوطیش مرده بود و داستان‌های دیگر**، (به انتخاب: کاوه گوهرین)، چاپ دوم، تهران: نگاه.
- حائری، شهلا و جعفری، سعدی، (۱۳۸۹) «**صادق چوبک، فراسوی ناتورالیسم**»، قلم، دوره ۵، شماره ۱۱، صص ۷۳-۸۴.
- حسن‌زاده، عبدالله و جمعه، معصومه، (۱۳۹۲) «**ناتورالیسم و فابل با نگاهی به آثار صادق چوبک**»، تاریخ ادبیات، شماره ۷۳، صص ۱۶۷-۱۸۲.
- حسینی، سید رضا، (۱۳۷۶) **مکتب‌های ادبی**، چاپ یازدهم، تهران: نوبهار.
- حیدری، مریم و غفاری، هانیه (۱۳۹۴) «**آنیسیسم و پیوند آن با ناتورالیسم در آثار صادق چوبک**»، ادب پژوهی، دوره ۹، شماره ۳۳، صص ۱۲۶-۱۰۵.
- درویش، مجید، (۱۳۹۰) **چوبک و ناتورالیست**، تهران: فردوس.
- دست‌غیب، عبدالعلی، (۱۳۷۸) **نقد آثار صادق چوبک**، تهران: ایما.
- دهباشی، علی، (۱۳۸۰) **یاد صادق چوبک**، تهران: ثالث.



زرشناس، شهریار، (۱۳۸۹) **پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی**، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

شریفیان، مهدی و فرامرز رحمانی، (۱۳۹۲) «**تحلیل عناصر ناتورالیستی در داستان‌های محمود دولت‌آبادی**»، نشریه ادب فارسی، ش ۱، صص ۱۶۸-۱۴۹.

شمیسا، سیروس، (۱۳۹۰) **مکتب‌های ادبی**، چاپ چهارم، تهران: قطره.

فورست، لیلیان و اسکرین، پیتر، (۱۳۸۹) **ناتورالیسم**، (ترجمه: حسن افشار)، چاپ سوم، تهران: مرکز.

قملاقی، فتانه و سلامت، لطیفه، (۱۳۹۶) «**تطبیق مولفه‌های ناتورالیسم با آثار چوبک**»، مطالعات نقد ادبی، شماره ۴۶، صص ۹۵-۲۷.

کادن، جی.ای، (۱۳۸۰) **فرهنگ ادبیات و نقد**، (ترجمه: کاظم فیروزمند)، تهران: شادگان.

مشتاق‌مهر، رحمان، (۱۳۹۰) «**مطالعه شکلی و ساختاری داستان‌های کوتاه چوبک**»، ادبیات پارسی معاصر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ش ۱، صص ۱۳۱-۱۱۷.

هدایت، صادق، (۱۳۱۵) **بوف کور**، چاپ اول، هند: بمبئی.



A man in Cage summarizes naturalism

Neda nabizadeh ardebili^۱

Abstract

As a literary school, in the middle of the nineteenth century, naturalism opened up a new hinge to the artist in France, where the hero of the story was no longer a romantic man, not even a realist man, but a more humane, more subtle human being than that. It can even be in the outside world; that is, an animal in the form of a human being that manifests itself in particular in difficult circumstances. This school has come to be found all over the world, among which Sadegh Chubak is one of the emblems who have been kidnapped by others in drawing up a jade-filled atmosphere from Jabrust. In this article, which analyzes the style of Chubak, we sought to discover the naturalistic elements in Chubak's story. The result of the study shows that almost all the principles of this school in the works of Chubak can be seen as determinism, Yas and Vanamidi, followed by absurdism, the use of colloquial language, anti-morality, religious unreliability, the cost of living animals. And in contrast to the degradation of a human-animal-level human being, he is one of the characteristics that he finds in most of his stories. But in the meantime, the story of "Man in a Cage," he extracts all the features of the school of naturalism, which we have examined in this article.

Key words: Naturalism, A Man in a Cage, Sadegh Chubak, A Story.

^۱ . Mohaqeq Ardebili University .



فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۲، بهار ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

تحلیل بازتاب دیدگاه و سبک فکری ناصر خسرو در کاربرد فعل

فاطمه شیخ باقرمهاجر^۱

دکتر علی صباغی^۲

تاریخ دریافت : ۱۳۹۷/۱۱/۱۹

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۷/۱۲/۲۵

چکیده

ناصر خسرو از جمله شاعرانی است که به سبب نگاه ویژه و ایدئولوژی متفاوتش همواره مورد توجه دوستداران شعر کلاسیک فارسی بوده است. نگارندگان بر این باور هستند که آشنایی با نگرش ناصر خسرو و شناخت جهان شعری او از دریچه تحلیل زبانی آثار وی میسر است، از این رو در این گفتار به تحلیل دستوری - سبکی افعال سی قصیده آغازین دیوان ناصر خسرو پرداخته‌اند. پرسش‌هایی که این مقاله درصدد پاسخ دادن بدان‌هاست عبارت است از: افعال به کار رفته در قصاید ناصر خسرو دارای چه ویژگی‌های دستوری است؛ بسامد ویژگی‌های افعال در قصاید ناصر خسرو چه ارتباطی با دیدگاه و سبک وی دارد و تکرار این ویژگی‌ها نشان‌دهنده چیست. برای پاسخگویی به این پرسش‌ها افعال سی قصیده نخست دیوان ناصر خسرو استخراج و ویژگی‌های دستوری آن‌ها توصیف شد؛ سپس اطلاعات به دست آمده به شیوه توصیفی - تحلیلی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. نتیجه پژوهش حاضر نشان می‌دهد بیشترین شخص به کار رفته در افعال قصاید، دوم شخص مفرد است که برخاسته از ماهیت تبلیغی شعر ناصر خسرو است. از نظر زمان، پرتکرارترین افعال فعل‌های زمان مضارع اخباری است که پیوند مستقیم شاعر با موضوع کلام را نشان می‌دهد. وجه غالب افعال قصاید، اخباری با صدای دستوری فعال است که برخاسته از ماهیت تبلیغی و متعهد شعر ناصر خسرو است.

واژگان کلیدی: قصاید ناصر خسرو، سبک‌شناسی نحوی، تحلیل زبانی، نحو، فعل.

۱. مقدمه

^۱ کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی // fatemeh.sbm@gmail.com

^۲ دانشیار دانشگاه اراک // a-sabaghi@araku.ac.ir



ناصر خسرو قبادیانی ملقب به حجت (۳۹۴ - ۴۸۱ ق.) از شاعران نام‌آشنای سبک خراسانی و یکی از داعیان اسماعیلی در روزگار خلیفه فاطمی، المستنصر بالله (۴۸۷-۴۲۷ هـ ق.) است. شعر او به دلیل تحول روحی‌اش و در پی آن گرایش به کیش اسماعیلی با سایر معاصرانش متفاوت است. او از معدود شاعرانی است که شعر را تنها برای زیبایی آن نمی‌سراید و بیشتر از آن به‌عنوان ابزاری تبلیغی برای مذهبش سود می‌جوید در نتیجه هرچه می‌گوید همان است که بدان اعتقاد دارد، (صفا، ۱۳۶۹: ۴۵۵) همین نگرش ناصر خسرو به شعر متعهد، تبلیغی و تعلیمی بودن گزاره‌های او که ناشی از محور ایدئولوژیک شعر اوست سبب شده است تا وی از نظر سبکی فردیت داشته باشد. «وی شعر را همچون وسیله‌ای جهت تبلیغ عقاید مذهبی به کار گرفت و سعی کرد با سخن مخالفان را محکوم و گمراهان را هدایت کند. ازین روست که شعر او غالباً به‌صورت مجموعه‌ای از ادله عقلی و مباحث مذهبی درآمده است» (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۴۱).

در پژوهش‌های پرشماری که درباره احوال و آثار ناصر خسرو منتشر شده است محور اندیشگانی و اعتقادی آثار او بیش از هر چیز دیگری مورد توجه محققان بوده است و بازتاب ایدئولوژی اسماعیلی در محور فکری و زبانی شعر ناصر خسرو بیشتر مورد توجه قرار گرفته است؛ چراکه زبان و اندیشه پیوندی تنگاتنگ و دوسویه با یکدیگر دارند. پژوهشگران پیوند میان سبک و اندیشه را به دو گونه تزئینی و ارگانیک تقسیم کرده، معتقدند: در دیدگاه تزئینی معانی نخست بر زبان می‌آید سپس با سبک، آراسته می‌شود؛ اما در دیدگاه ارگانیک اندیشه و سبک باهم متقارن و توأمان هستند بر اساس دیدگاه اخیر ساخت زبان، ساخت اندیشه را شکل می‌دهد؛ یعنی مثلاً نحوه ترکیب اجزای جمله‌ها و نوع روابط آن‌ها با یکدیگر در شکل‌گیری معانی نقش عمده‌ای دارند. (Tufte, 1971: 4) به نقل از فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۶۸) در دیدگاه دوم بررسی‌های زبانی در زمینه سبک‌شناسی اولویت دارد زیرا «اصولاً در آفرینش ادبی، همه چیز از ابتدا بر اساس انتخاب یک مورد از میان تعداد کثیری موارد دیگر صورت می‌گیرد و آنچه سبک نویسنده و شاعر را تعیین می‌کند، مجموعه‌ای از انتخاب‌های کلی و گزینش‌های دقیق است که او - آگاهانه یا ناخودآگاه - در مراحل مختلف کار خود انجام داده است.» (امینی، ۱۳۸۸: ۲۵)

از آنجاکه وابستگی به یک ایدئولوژی خاص و دیدگاه‌های پنهان گوینده تا حد زیادی در رمزگان مسلط بر متن و به‌ویژه در نحو آن نمود می‌یابد، درباره ناصر خسرو نیز به نظر می‌رسد که زبان او به‌تمامی تحت سلطه اندیشه او است و شاید همین عامل است که زبان و سبک او را در میان معاصرانش نشان‌دار می‌سازد و از دیگر شاعران متمایز می‌کند. این مسئله در شعر ناصر خسرو به دلایلی تقویت شده است: نخست اینکه شعر ناصر خسرو تبلیغی است و شاعر نهایت دقت نظر را برای انتخاب اسلوب زبان خود با هدف تأثیرگذاری کلام برگزیده است. دوم اینکه شعر ناصر خسرو کوششی است نه جوششی و برخاسته از الهامات شاعرانه (زرین کوب، ۱۳۸۴: ۹۹)؛ بنابراین عمده انتخاب‌های زبانی او آگاهانه رخ داده است. یکی از محورهایی که این انتخاب‌ها در آن بروز می‌کند، نحو جملات است. به همین دلیل پرداختن به چگونگی بازتاب اندیشه در نحو شعر ناصر خسرو برای شناخت بهتر جهان شعری او امری اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد؛ اما با وجود منابع تحقیقی فراوان درباره شعر ناصر خسرو و پژوهش‌هایی مرتبط با این



گفتار، نویسندگان به مقاله‌ای که موضوع حاضر را بررسی کرده باشد دست نیافتند. بنابراین درصدد برآمدند برای پاسخگویی به پرسش‌های: الف - افعال به‌کاررفته در قصاید ناصر خسرو دارای چه ویژگی‌هایی است؛ ب - بسامد این ویژگی‌های چه ارتباطی با دیدگاه و سبک شاعر دارد و تکرار این ویژگی‌های نشان دهنده چیست؟ افعال سی قصیده نخست از دیوان ناصر خسرو به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق (۱۳۶۷) را به شیوه استقرایی استخراج و اطلاعات به‌دست‌آمده را به روش توصیفی - تحلیلی بررسی و تحلیل نمایند. در این گفتار برای پرهیز از تکرار، به شماره قصیده (ق) و صفحه دیوان (ص) ناصر خسرو معرفی شده در سطر بالا ارجاع داده خواهد شد.

۲. پیشینه تحقیق

درباره ناصر خسرو و آثارش کتاب‌ها، رساله‌ها و مقالات بسیاری به رشته تحریر درآمده است که برخی از آن‌ها در یادنامه ناصر خسرو (۱۳۵۵) به کوشش مهدی محقق و کتابشناسی جامع حکیم ناصر خسرو قبادیانی (۱۳۸۴) تهیه و تنظیم لیلی آجرلو معرفی شده است. در بیشتر منابع تحقیقی درباره شعر ناصر خسرو به بلاغت، اندیشه و یا تحلیل محتوایی پرداخته شده است. از جمله پژوهش‌هایی که به موضوع این گفتار نزدیک است می‌توان موارد زیر را برشمرد: پایان‌نامه‌های «نوآوری‌های ناصر خسرو در حوزه زبان و تخیل» (۱۳۹۰) از عظیم امینی که در بخش زبانی آن بیشتر به برجسته‌سازی، هنجارگریزی و چگونگی واژه‌سازی پرداخته شده است و نحو و ساخت نحوی مورد توجه نبوده است؛ «تأثیر غربت بر زبان و اشعار دیوان ناصر خسرو» (۱۳۸۶) نوشته حمیده دهقان بیشتر به سطوح آوایی و موسیقایی پرداخته شده است و اشاره اندکی به لغت و نحو دارد؛ «بررسی ساختمان فعل در اشعار ناصر خسرو با تأکید بر دستور زبان وحیدیان کامیار، حسن انوری و حسن گیوی» (۱۳۹۶) نوشته سید عزیز حسینی که در آن افعال بر اساس ساختمان به سه نوع ساده، پیشوندی و مرکب تقسیم شده‌اند و در اشعار کتاب سی قصیده / از حکیم ناصر خسرو به کوشش مهدی محقق مورد بررسی قرار گرفته‌اند. از میان ویژگی‌های فعل تنها به ویژگی زمان در این پژوهش پرداخته شده است. از جمله مقالات هم می‌توان مقاله‌های «ملاحظات در باب سبک شعر ناصر خسرو» (۱۳۹۴) از محمد غلامرضایی که در آن به واژگان قافیه و وزنه‌های عروضی و چگونگی کاربرد افعال پرداخته شده است و نیز واژگان از حیث معنایی دسته‌بندی شده است؛ «رمزگان و وجه: دو عامل متمایزکننده بر سبک‌شناسی گفتمانی قصاید ناصر خسرو» (۱۳۹۵) از فهیمه خراسانی و دیگران که به ۲۴ قصیده از دیوان ناصر خسرو پرداخته شده است و وجه افعال در سه دسته اخباری، امری و پرسشی آورده شده است که با تقسیم‌بندی وجه افعال در این پژوهش متفاوت است؛ «بازتاب دیدگاه شاعر در نحو منظومه ویس و رامین» (۱۳۹۳) از مسعود فروزنده و امین بنی طالبی که در آن وجهیت در فعل، قید و صفت و نیز مقوله زمان در مثنوی ویس و رامین مورد بررسی قرار گرفته و مبنای نظری پژوهش همچون پژوهش حاضر کتاب سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها از محمود فتوحی (۱۳۹۲) بوده است.

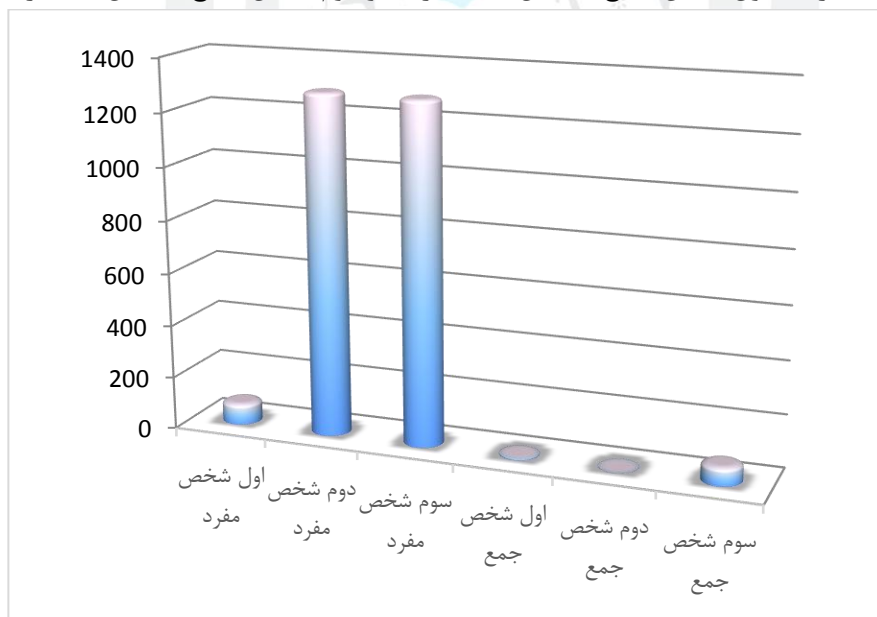


۳. بحث

فعل اصلی‌ترین رکن جمله است که در بخش گزاره هر جمله می‌آید و ویژگی‌هایی مانند شخص، شمار، زمان، وجه، جهت و صدای دستوری و... در آن نمود می‌یابد. با تکیه بر این ویژگی‌ها و بسامد هر کدام از آن‌ها در محور نحوی یک اثر، می‌توان تا حدی به دیدگاه مؤلف و نوع نگاه او به مسائل مختلف نزدیک شد. از آنجاکه فعل نقشی تعیین‌کننده در ساختار جمله دارد و زمینه‌ساز حضور سایر ارکان جمله در محور همنشینی است، می‌تواند پیوند میان شاعر با رخدادی که در گزاره بیان شده است و نیز ارتباط شاعر با مخاطب و میزان ابهام یا وضوح متن را بیش از پیش نمایان سازد. در این گفتار، ویژگی‌های مهم فعل شامل زمان، شخص و شمار، جهت و صدای دستوری و وجه و بسامد آن‌ها در سی قصیده ناصر خسرو توصیف و مورد بررسی قرار می‌گیرد و رابطه هر کدام با دیدگاه شاعر تحلیل می‌شود.

۴. شخص

در زبان فارسی فعل شش صیغه یا ساخت دارد که بیانگر «واقع شدن امری یا اسناد دادن امری به امر دیگر» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۳۷۶) توسط شرکت‌کنندگان در گفتگوست. این مشارکان در فرایند گفتگو به سه گروه اول شخص (سخنگو)، دوم شخص (سخن‌گیر) و سوم شخص (غایب) در دو صورت مفرد و جمع تقسیم شده است. فراوانی افعال سی قصیده ناصر خسرو (۲۷۲۵ فعل) از نظر شاخصه شخص چنین است: دوم شخص مفرد (۱۲۸۶ فعل) ۴۷,۱ درصد، سوم شخص مفرد (۱۲۸۳ فعل) ۴۷,۰۸ درصد، اول شخص مفرد (۸۰ فعل) ۲,۹۳ درصد، سوم شخص جمع (۶۸ فعل) ۲,۵ درصد، اول شخص جمع (۷ فعل) ۰,۲۵ درصد و دوم شخص جمع (۱ فعل) ۰,۴ درصد.





نمودار ۱: تعداد افعال سی قصیده در شاخصه شخص و شمار

از داده‌های به دست آمده از جامعه آماری می‌توان نتیجه گرفت که فراوانی فعل دوم شخص مفرد در شعر ناصر خسرو نشان‌دهنده مخاطب محوری قصاید و معلول تبلیغی بودن آن‌هاست. شاعر درصدد است تا مخاطب شعرش را با خود همسو و همراه کرده به گرایش به کیش اسماعیلی متقاعد سازد. این مخاطب (انسان یا مردم عامه) مخاطب نوعی و عمومی شاعر است، و بیشتر ابیات در خطاب به این مخاطب سروده شده است با نگاهی دلسوزانه و کمتر با لحن تند و تیز:

تن صدفت ای پسر، به دین و به دانش جانت پپرور در او چو لؤلؤ مکنون

(ق ۴: ص ۸)

ای شده مشغول به کار جهان غره چرائی به جهان جهان؟

(ق ۷: ص ۱۳)

در مواردی این مخاطب مخالفان مذهبی او یعنی ظاهریان‌اند که او با لفظ «ناصبی» آنان را مورد خطاب قرار می‌دهد. در این‌گونه موارد لحن شاعر تند و خشن می‌شود و با اسم‌ها و صفات نشان‌دار بر آنان می‌تازد:

فاطمیم فاطمیم فاطمی تا تو بدری ز غم ای ظاهری

(ق ۲۶: ص ۵۵)

او مذهب اسماعیلی را مذهب حقیقی می‌شمارد و آن را در مقابل سایر مذاهب اسلامی قرار می‌دهد و آنان را ناحق می‌شمارد و با وجود اشتراک در دین، کمترین انعطافی در مقابل آن‌ها نشان نمی‌دهد و می‌گوید:

با تو من ار چند به یک دین درم تو ز ره من به ره‌ی دیگری

لاجرم آن روز به پیش خدای تو عمری باشی و من حیدری

(همان)

در این خصوص در وجه دین چنین می‌آورد: «اکنون می‌گوییم از جمله فرقه‌های مسلمان بر حق آن گروه‌اند که همه‌ی فرقه‌های دیگر او را مخالف‌اند و آن فرقه نیز مر همه فرقه‌ها را مخالف است.» (ناصر خسرو، ۱۳۸۴: ۲۲) در برخی موارد شعر او خطاب به المستنصر بالله و در مدح اوست:

ای معدن فتح و نصر مستنصر شاهان همه روبه و تو ضرغامی

(ق ۱۸: ص ۳۸)

گاهی نیز دوم شخص مفرد در شعر او خود شاعر است که عموماً این کاربرد در ابیات پایانی بعضی قصاید دیده می‌شود و در مفاخره و ستایش از خود یا شعرش سروده شده است:



ای حجت زمین خراسان تو خورشیدوار شهره و پیدایی
پنهان شدی و لیک به حکمتها هر چند قهر کرده غوغایی
(ق ۳: ص ۸)

در بعضی موارد نیز این مخاطب «تن» انسان است که ناصر خسرو آن را «بدترین همسایه» می‌نامد و بارها در نکوهش آنچه در قالب دوم شخص و چه سوم شخص ابیاتی را می‌آورد تا مخاطب را از مکر و غدر او آگاه کند:

ای ناکس و نغایه تن من در این جهان همسایه‌ای نبود کس از تو بتر مرا
(ق ۶: ص ۱۲)

مخاطب دیگری که در بعضی اشعار ناصر خسرو مدنظر است «جهان» یا «زمانه» است که شاعر به صورت مداوم از آن شکایت و فریاد برمی‌آورد و بر نحسی آن‌ها تأکید می‌کند:

جهاننا من از تو هراسان از آنم که بس بدنشانی و بد هم‌نشینی
(ق ۸: ص ۱۶)

در بسیاری از ابیات نیز از جهان و فلک به صورت سوم شخص مفرد یاد می‌شود و تقریباً در همه آن‌ها نگاه منفی شاعر و بیزاری جستن او از آن جریان دارد و کمتر قصیده‌ای را می‌توان از ناصر خسرو خواند که در آن به زشتی دنیا اشاره‌ای نشده باشد. این مفاهیم اغلب با واژه‌ها و ترکیب‌هایی چون «نهنگی بدخو»، «اژدها»، «مادری گنده پیر»، «سراب»، «خواهر آهرمن»، «زن جادو»، «گلخن بی‌رونق تاری» و... بیان می‌شوند. می‌توان گفت «شکایت از ناسازگاری بخت و روش فلک کج‌مدار و بدبینی نسبت به روزگار و مردم زمانه در اغلب آثار شعر کهن فارسی وجود دارد و این موضوع در بسیاری از موارد زاییده یا واکنش اوضاع نابسامان اجتماعی، سیاسی و جریان‌های سوء فکری است که برخی از شاعران ما با آن‌ها مواجه بوده‌اند.» (رزمجو، ۱۳۶۹: ۱۴۶) این امر در مورد ناصر خسرو به درستی صدق می‌کند. او در دوره‌ای می‌زیسته است که پیروان اسماعیلیه به بددینی متهم بوده‌اند و در این دوران خون شاعر مباح اعلام شده به خانه‌اش یورش برده و آن را غارت کردند و او ناچار به یمگان پناهنده شد. دلیل دیگر این است که «وی در آثار دیگری که از خود بر جای گذاشته و در آن‌ها به تبیین مبانی فکری خود پرداخته همچون زادالمسافرین، وجه دین، خوان الاخوان و جامع الحکمتین این بدبینی‌ها را بیان نکرده است؛ بنابراین از آنجایی که شعر میدان مناسبی برای بروز احساسات می‌باشد، باید بخش گسترده‌ای از این تعابیر را به حساب غلیان احساسات آنی و زودگذر او گذاشت.» (نظری، ۱۳۸۳: ۱۳۳)



گاهی نیز سوم شخص در مدح «دین» و «علم» به کار می‌رود که دو رکن اصلی تفکر ناصر خسرو را تشکیل می‌دهند:

زندگی و شادی اندر علم دین است، ای پسر
خویشتن را گر نه مستی، مست و مجنون چون کنی؟
(ق ۱۲: ص ۲۶)

همچنین در بعضی موارد در بیان تقابل بین «تن» و «جان» به کار می‌رود:

جان و تن تو دو گوهر آمد
یکی ز برین دگر فرودین
(ق ۲۴: ص ۵۰)

با توجه به بسامد افعال دوم شخص و سوم شخص مفرد در قصاید ناصر خسرو به نظر می‌رسد که وی بیشتر از نقش ترغیبی (emotive function) زبان در دوم شخص مفرد و نقش ارجاعی (referential function) زبان در سوم شخص مفرد سود جسته است؛ به دیگر سخن در نقش ترغیبی تلاش می‌شود سخن‌گیر به انجام فعل و پذیرش حالت و امری تن در دهد و در نقش ارجاعی موضوعی که مراد شاعر است مطابق با نگرش و ایدئولوژی وی تبیین و توصیف می‌شود.

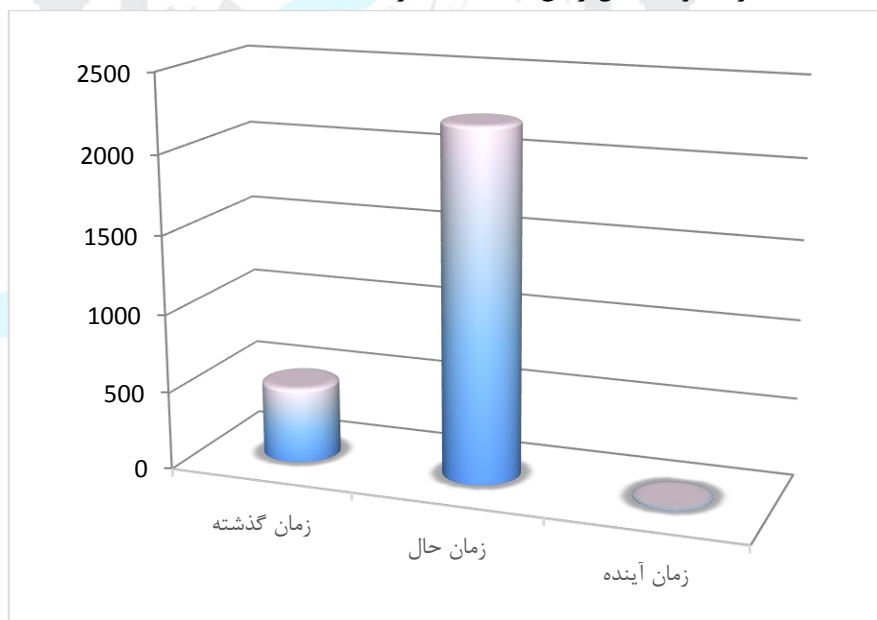
نکته‌ای که باید اضافه کرد این است که فعل اول شخص مفرد تنها ۲/۹۳٪ به کار رفته است و حاکی از این است شعر ناصر خسرو از من فردی و شخصی ناشی نشده است و کمتر بیتی در بیان احساسات فردی سروده شده است؛ زیرا مسائلی چون بیداری اذهان مردم و غلبه بر جهل عمومی و دعوت به دین مدنظر شاعر بوده است و شعر او برخلاف معاصرانش عرصه بروز احساسات فردی و عاشقانه نیست؛ اما در مواردی او احساساتش را نسبت به اهل بیت یا خلیفه فاطمی ذکر می‌کند؛ برای مثال بیت زیر در این درباره است که چگونه آشنایی با مستنصر، خلیفه فاطمی، شاعر را دگرگون کرده است:

ز دانش مرا گوش دل بود کر
ز گوشم به علمش برون شد صمم
دل از علم او شد چو دریا مرا
چو خوردم ز دریای او یک فخم
(ق ۳۰: ص ۶۴)

از آنچه گفته شد می‌توان به این نتیجه رسید که ناصر خسرو در شاعری و سبک بیان خود فردیت دارد. کثرت افعال مفرد از نظر شخص، از یک سو و استفاده از شعر به عنوان ابزار تعلیم و تبلیغ دینی و حرکت در مسیر خلاف هنجار شاعری در روزگار قصیده‌سرایی مدحی از سوی دیگر می‌تواند فردیت او را بیشتر نمایان کند.

۵. زمان

زمان دستوری یکی از ویژگی‌های کلیدی هر فعل است و در زبان فارسی، فعل در یکی از سه زمان حال (لحظه آغاز و جاری گفتگو)، گذشته (زمان پیش از آغاز گفتگو) و آینده (زمان بعد از گفتگو) تحقق می‌یابد. بیان وقوع یا عدم وقوع کار، حالت یا حرکت و... با تلفیق مؤلفه زمان نشان‌دهنده فاصله گوینده از موضوع سخن (فعل) است. در فعل زمان حال سخنور رخدادی را که خود در تجربه و درک آن مستقیم سهیم است گزارش می‌کند؛ اما در فعل زمان گذشته و آینده فاصله گوینده با رخداد از نزدیک تا دور قابل ترسیم است و به همان اندازه تجربه مشارکت و قطعیت دیدگاه سخنور بیش و کم می‌شود. بسامد کاربرد زمان افعال در جامعه آماری تحقیق در نمودار زیر ترسیم شده است. از مجموع ۲۷۲۵ فعل در سی قصیده ناصر خسرو (۲۲۲۸ فعل زمان حال) ۸۱٫۷۶ درصد، (۴۸۹ فعل زمان گذشته) ۱۷٫۹۴ درصد و (۸ فعل زمان آینده) ۰٫۳ درصد به دست آمده است.



نمودار شماره ۲: تعداد افعال سی قصیده در شاخصه زمان

عامل زمان در جمله، نشان دهنده میزان فاصله گوینده یا نویسنده با موضوع است و با تغییر فاصله گوینده با واقعیت، زاویه دید و ذهنیت وی هم تغییر می‌کند. (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۹۱) در سی قصیده ناصر خسرو فعل مضارع اخباری (۱۴۹۵ مورد) با حدود ۵۵٪ بیشترین بسامد را دارد؛ این فراوانی نشان‌دهنده پیوند مستقیم شاعر با موضوع کلام است و قطعیت گزاره‌ها را در شعر او افزایش می‌دهد. زمان حال (لحظه گفتگو) ذهن مخاطب را با شعر بیشتر پیوند می‌دهد چراکه حاکی از اطمینان گوینده درباره خبر است.



شوم است مرغ وام مر او را مگیر صید بی‌شام خفته به که چو از وام خورده شام
(ق ۲۷: ص ۵۷)

بعد از مضارع اخباری بیشترین بسامد مربوط به افعال امری است که حدود ۱۵٪ است. این امر برخاسته از نوع ادبی متن و تعلیمی و تبلیغی بودن اشعار ناصر خسرو است. اگرچه ابتدا به نظر می‌رسید با توجه به تعهد ناصر خسرو به سرودن شعر کوششی و تبلیغ آیینی افعال امر باید بسامد بیشتری داشته باشد، از داده‌های پژوهش این نتیجه حاصل شد که شاعر برای همراه کردن مخاطب با خود از امر غیرمستقیم و مؤدبانه بهره برده است و در بسیاری از موارد به جای آوردن امر مستقیم از فایده یا ضرر چیزی سخن گفته است تا با آوردن دلیل، خواننده را راحت‌تر مجاب کند، نظیر اشعاری که در مدح دین و علم یا ذم دنیا و جهل دارد:

در این رهگذر چند خواهی نشستن چرا برنخیزی چه ماندت بهانه؟
(ق ۲۰: ص ۴۱)

چون سوی علم و طاعت نشتابی؟ ای رفتنی شده چه همی پایی؟
بی علم و دین همی چه طمع داری؟ در هاون آب خیره چرا سایبی؟
(ق ۳: ص ۷)

بعد از فعل امر بیشترین بسامد متعلق به ماضی ساده (۳۷۶ مورد) ۱۳,۷٪ است. هر چه از مسیر زمان حال به گذشته برگردیم میزان قطعیت متن کاهش می‌یابد؛ البته این امر در مورد ساخت‌های مختلف زمان گذشته نیز متفاوت است و هرکدام درجات متفاوتی از قطعیت را نشان می‌دهند، چنانکه فعل ماضی ساده بر قطعیت بیشتر و «زمان‌های گذشته نقلی، بعید و ابعاد برای گزارش زمان‌های دور و غیرواقعی و طراحی فضای تخیلی، کارایی بیشتری دارند.» (همان: ۲۹۲)

پیری و سستی آمد و کشتیم خفت و خیز زین بیشتر نساخت کسی مرگ را طعام
(ق ۲۷: ص ۵۸)

من دی چو تو بوده‌ستم دانم که تو امروز از رنج محالات شنودن به چه حالی
(ق ۲۱: ص ۴۴)

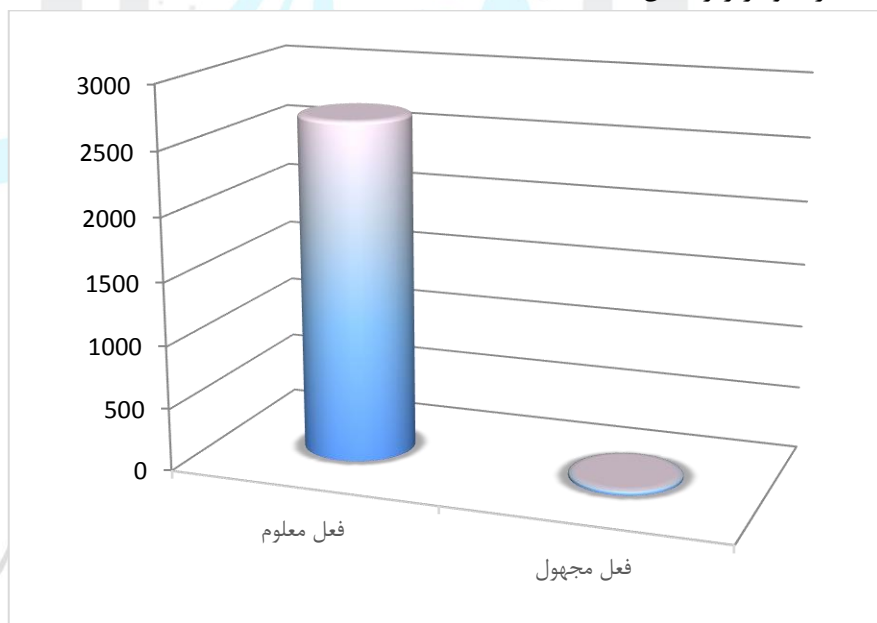
پس چنین به نظر می‌رسد که بسامد بالای افعال مضارع اخباری، امر و ماضی ساده (حدود ۸۳/۹ درصد) قطعیت متن را بالا برده‌اند و اطمینان شاعر را به اندیشه و باورهایش نشان می‌دهد و گویای واقع‌گرایی وی است. نکته دیگری که این واقع‌گرایی را تأیید می‌کند میزان بهره‌مندی ناصر خسرو از عنصر اغراق است: «بر روی هم در دیوان او عنصر



اغراق را به دشواری و بسیار اندک می‌توان یافت برخلاف معاصرانش که بیشترین سهم صور خیال ایشان را اغراق تشکیل می‌دهد... شاید تربیت دینی و نیز توجه او به مسائل فلسفی سبب شده باشد که وی از گزافه‌گویی‌های شاعران معاصرش برکنار بماند و بیش از هر چیز موضوعات شعری اوست که مجال این‌گونه خیال‌ها را نمی‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۵۵۹).

۶. جهت و صدای دستوری

جهت شاخصه‌ای دستوری در فعل و نشان دهنده پیوند میان نهاد و فعل جمله و عملی که از طریق فعل گزارش می‌شود، است. (طباطبایی، ۱۳۹۵: ۲۳۷ - ۲۳۸) افعال در دستور زبان فارسی از نظر جهت به دو دسته معلوم و مجهول تقسیم می‌شوند. در جملات با فعل معلوم نهاد معین و وقوع فعل به او نسبت داده می‌شود و نهاد کنشگر یا کنش‌پذیر است اما در جملات با فعل مجهول نهاد کنشگر حذف و مفعول به‌عنوان نهاد کنش‌پذیر می‌آید. در سی قصیده ناصر خسرو بسامد افعال معلوم (۲۶۸۷ فعل) ۹۸,۶ درصد و فعل مجهول (۳۸ فعل) ۱,۴ درصد است که در نمودار زیر نشان داده شده است.



نمودار ۳: تعداد افعال سی قصیده در شاخصه جهت و صدای دستوری

از میان افعال مجهول (۳۸ فعل) نه فعل ساخت شبه‌مجهول دارند؛ یعنی از نظر ساختار دستوری جمله معلوم است و نهاد، شناسه فعل است؛ اما چون لفظ دارای نقش نهاد در جمله ذکر نشده است این جملات شبه‌مجهول قلمداد شده است مانند:



این بند نبینی که بر تو بستند؟
 دریند همی چون کنی سواری؟
 برانددت آنکه که ایزدت خواند
 به عالم درون آیئه العالمینی
 (ق ۱۴: ص ۳۰)
 (ق ۸: ص ۱۷)

پس با اندکی مسامحه می توان گفت تقریباً جهت همه افعال متن معلوم است و این نشانگر آن است که شاعر با اطمینان و قطعیت و از موضع قدرت به مسائل مختلف نگاه می کند نه از موضع ضعف و تردید. در حقیقت کنش افعال معلوم برخلاف ساخت‌های مجهول است که «با ایجاد فاصله میان راوی و مخاطب با زمان و مکان وقوع فعل، قطعیت را از میان برمی دارد.» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۹۲) پس چگونگی جهت افعال ارتباط مستقیمی با صدای دستوری دارد. در واقع بخشی از بازتاب فکر و اندیشه شاعر در شعرش از راه صدای دستوری نمود می یابد. «صدای دستوری رابطه میان رخداد یا حالت فعل با دیگر شرکت کنندگان در فرایند فعلی (فاعل، مفعول و ...) است.» (همان: ۲۹۵) صدای دستوری غالب در شعر ناصر خسرو صدای فعال است. این صدای دستوری زمانی است که نهاد جملات کنشگر هستند. در صدای منفعل نهاد جمله پذیرنده عمل فعل است و حالت «پذیرنده عمل» یا «محتمل تأثیرات عمل» است (klaiman, 1991: 3 نقل در فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۹۵) جمله‌های مجهول و شبه مجهول، جمله با فعل لازم (ناگذر) و جمله‌های اسنادی در زبان فارسی صدای منفعل دارند. از آنجاکه در شعر ناصر خسرو عمده جملات گذرا به مفعول، مسند یا متمم‌اند و نیز بخشی از افعال اسنادی در شعر ناصر خسرو در ساختار امری به کار رفته‌اند؛ مانند:

پرکینه مباش از همگان دایم چون خار
 نه نیز بیکباره زیون باش چو خرما
 (ق ۲: ص ۴)

می توان به این نتیجه رسید که صدای دستوری غالب متن صدای فعال است. «فعال سازی نوعی تأثیرگذاری است و منفعل سازی نوعی تأثیرپذیری.» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۹۶) بنابراین فعال سازی با آنچه ناصر خسرو از سرودن شعر می خواهد، متناسب است. اولین اولویت او از سرودن شعر تأثیرگذاری و ایجاد تغییر در مخاطب است. در واقع «شعر برای وی به مثابه وسیله‌ای بوده است نه هدف» (اته، ۱۳۵۱: ۱۴۵) بنابراین طبیعتاً چنین شعری که قصد آگاه کردن مخاطب را دارد با صدای منفعل و اثرپذیری همسو نیست و تعداد اندک افعال مجهول هم این مسئله را تأیید می کند. وجود افعال اسنادی نیز در شعر برای پنهان کردن فاعل نیست بلکه بیشتر برای وصف و حمد خداوند، مدح پیامبر (ص)، حضرت علی (ع)، مستنصر، خردمند، علم، دین و ... و ذم بیخرد، ناصبی، تن و ... است. هدف نهایی این توصیف‌ها به زعم شاعر تأثیرگذاری در مخاطب شعر و ایجاد آگاهی در اوست:



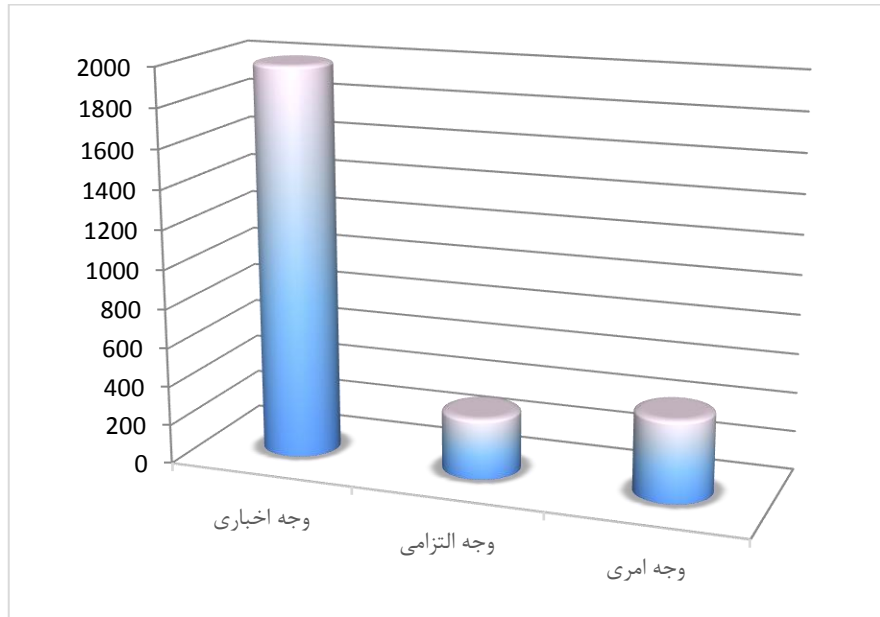
خرد اندر ره دنیا سره یارست و صلاح خرد اندر ره دین نیک دلیل است و عصاست
(ق ۱۰: ص ۲۱)

۷. وجه فعل

وجهیت از موضوعاتی است که در مطالعات سبکی با محور زبان اهمیت بسیاری دارد. زبان شناسان بسیاری به آن پرداخته و آن را تعریف کرده‌اند. مایکل تولان در این خصوص می‌نویسد: «به‌طور کلی وجهیت اشاره دارد به امکانات زبانی موجود برای توصیف و توجیه ادعا، عقیده یا تعهدی که فرد با زبان خلق می‌کند.» (Toolan, ۱۹۸۸: ۴۶ نقل در فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۸۶) پالمر از زبان شناسان برجسته در این زمینه می‌گوید: «وجهیت دستوری‌شدگی نگرش‌ها و عقاید ذهنی گوینده است.» (Palmer, 1986: 16) و در واقع «ابزاری است که مردم با آن درجه تعهد و التزام و سرسپردگی خود را نسبت به حقیقت گزاره‌هایی که می‌گویند بیان می‌کنند.» (Fowler, ۱۳۱: ۱۹۸۶) وجهیت در فعل، صفت و قید نمود می‌یابد.

وجه فعل یکی از شاخصه‌های فعل است. در منابع دستور زبان فارسی با وجود توافق در تعریف، درباره تعداد وجوه افعال اختلاف نظر وجود دارد. به‌طور کلی وجه جنبه‌ای از فعل است که بر خبر، امر و لزوم وقوع یا عدم وقوع یک فعل دلالت می‌کند.

گروهی از دستورنویسان تعداد وجوه فعل را شش مورد برشمرده‌اند از جمله: مشکور (۱۳۴۶: ۹۶)، طالقانی (۱۳۵۴: ۴۵) و قریب (۱۳۷۱: ۲۱۳) و ... و گروهی دیگر به سه وجه فعل اشاره کرده‌اند از جمله: خیامپور (۱۳۴۴: ۷۲)، انوری و احمدی گیوی (۱۳۶۸: ۷۳-۷۵) و مشکوه‌الدینی (۱۳۸۱: ۶۷) و ... که امروز نظر اخیر بیشتر رواج و پذیرش دارد و نگارندگان نیز سه وجه فعل را مبنای خود در این مقاله قرار داده‌اند. (ایمانی و خسروی، ۱۳۹۵: ۱۳۷-۱۴۲) در جامعه آماری تحقیق حاضر وجه اخباری (۱۹۳۵ مورد) ۷۱ درصد، وجه امری (۴۲۱ مورد) ۱۵,۴۵ درصد و وجه التزامی (۴۷۷ مورد) ۱۳,۵۴ درصد فراوانی دارد.



نمودار ۴: تعداد افعال سی قصیده در شاخصه وجه

وجه غالب شعر ناصر خسرو وجه اخباری است. این وجه برای بیان وقوع یا عدم وقوع فعل با قطعیت و یقین است و اسناد در آن قابل صدق و کذب است. (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۳۸۱) بسامد این وجه «در متن داستانی یا شعر، بیانگر ارتباط نزدیک گوینده با رخدادهاست» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۸۷) و گویای آن است که بسیاری از مسائلی که در شعر به آن اشاره می‌شود حاصل تجربیات گوینده است. علاوه بر این وجه اخباری بیان وقوع یک مطلب با قطعیت است؛ بنابراین قطعیت و اطمینان شاعر را در مورد گفته‌هایش نشان می‌دهد و این که اعتقاد او به اندیشه‌ها و باورهایش عمیق و حقیقی است و این امر تأثیر

گذاری را در مخاطب نیز افزایش می‌دهد و این همان چیزی است که یک ایدئولوگ در سخنش بدان محتاج است. این قطعیت و صراحت سخن - که از جهت و زمان فعل نیز برداشت می‌شود - حاکی از آن است که شاعر به زیر و بم سخن و فنونش آگاه است و فرم درستی را متناسب با محتوا به کار بسته است. نکته مثبت دیگری که در خصوص وجود قطعیت در بیان معتقدات شاعر وجود دارد این است که این نگاه، تزریقی نیست یا برای پسند دیگری آورده نشده است، برخلاف مفاهیم و نگاه دیکته شده به شاعران مداح هم‌عصر او. «تعهد و التزام در شعر بر دو گونه است: تعهد و التزامی که از بالا و از طریق دولت یا حزب بر شاعری القا و دیکته می‌شود، و تعهد و التزامی که شاعر آن را آزادانه برمی‌گزیند. تعهد شاعرانی چون رودکی و منوچهری و فرخی و عنصری و انوری و خلاصه تمام شاعران درباری از نوع اول و تعهد کسانی چون فردوسی و ناصر خسرو از گونه دوم آن است. مکتبی که ناصر خسرو در پی ابلاغ و ترویج آن است، «برگزیده» او و «خواستۀ دل» او در درست‌ترین معنی این کلمه است.» (درگاهی، ۱۳۷۸:



۱۰۳) او همان چیزی را می‌گوید که بدان باور دارد و چنانکه از سرگذشت او نیز پیداست حاضر شد سختی‌ها و تهمت‌های بسیاری را به جان بخرد اما از عقاید خودش دست نکشد:

هر که بر تنزیل بی‌تأویل رفت او به چشم راست در دین اعور است
(ق ۱۶: ص ۳۴)
از آغاز بودش به داد آوری خدای این جهان را پدید از عدم
(ق ۳۰: ص ۶۳)

وجه امری، افعالی را که بار معنایی فرمان، خواهش، خواست و تمنا دارد، در برمی‌گیرد. این وجه با جایگاه گوینده از نظر موضع قدرت در برابر مخاطب ارتباط دارد. وجه امری درصد اندکی را در شعر ناصر خسرو به خود اختصاص داده است:

خدای را بشناس و سپاس او بگزار که جز بر این دو نخواهیم بود ما مأخوذ
(ق ۱۵: ص ۳۲)

شعر ناصر خسرو شعری تعلیمی و تبلیغی است و نوع تعلیمی مشتمل بر بایدها و نبایدها و افعال امر و نهی بسیار است؛ اما ناصر خسرو حد را در بهره‌گیری از این وجه رعایت کرده و از لحن آمرانه مطلق فاصله گرفته است. به نظر می‌رسد او این شگرد را از آن‌رو در سخنش پیش گرفته است تا مخاطب را منزجر و خسته نکند و رویکردی تدافعی در او برنینگیزد. از طرف دیگر او برای تبلیغ و ترویج اندیشه‌هایش از شگرد پرسش بهره گرفته است؛ پرسشی که در پس آن معنای ضمنی امر مؤدبانه و ارشادی وجود دارد:

از بد کرده پشیمان شو و طاعت کن خیره بر عمر گذشته چه کنی شیون؟
(ق ۱۷: ص ۳۷)
خمرِ مثل‌های کتاب خدای گرت بجایست خرد، چون خوری؟
خمر حرام است، بسوزد خدای آن دل و جان را که بدو پروری
(ق ۲۶: ص ۵۵)

وجه التزامی بر امور احتمالی از قبیل خواست، آرزو، میل، امید، دعا، شرط، شک، لزوم و مانند آن‌ها دلالت می‌کند که بخش اندکی از افعال جامعه آماری دارای این وجه است. بیشترین کاربرد وجه التزامی در شعر ناصر خسرو بر شرط دلالت می‌کند و بخش عمده‌ای از آن افعال جملات پیرو و وابسته در جملات مرکب شرطی است. این جملات در شعر ناصر خسرو بسیارند که نگاه استدلالی و ذهن منطقی او را نشان می‌دهند:



اندر رضای خویش تو یارب به دو جهان
از خاندان حق مکن زاستر مرا
(ق ۶: ص ۱۳)

گر خداوند قضا کرد گنه بر سر تو
پس گناه تو به قول تو خداوند تراست
(ق ۱۰: ص ۲۱)

۸. نتیجه گیری

بررسی لایه نحوی می‌تواند نحوه بیان محتوا و فکر حاکم در متن را نمایان سازد. تحلیل بسامدی انواع فعل یکی از شاخه‌های لایه زبانی سبک است که در این گفتار در قصاید ناصر خسرو بررسی شد و نتایج زیر را به دنبال داشت. از نظر شمار و شخص، ناصر خسرو بیشتر از افعال مفرد استفاده کرده است که می‌تواند برآیند فردیت وی باشد. از نظر شخص افعال دوم شخص مفرد و با فاصله اندکی سوم شخص مفرد را بیشتر به کار برده است. فراوانی دوم شخص معلول تبلیغی بودن اشعار ناصر خسرو است. از سوم شخص نیز برای توصیف جهان، دین و علم، تن و جان و... و مقدمه‌چینی برای تبلیغ و تعلیم استفاده شده است. از نظر زمان افعال، فراوانی زمان مضارع اخباری نشان‌دهنده پیوند مستقیم شاعر با موضوع کلام است که قطعیت را در شعر او افزایش می‌دهد و حاکی از اطمینان گوینده درباره خبر است. کاربرد افعال امری نتیجه تعلیمی - تبلیغی بودن متن است. از میان انواع افعال ماضی بیشترین بسامد متعلق به ماضی ساده است که در میان افعال گذشته بیشترین قطعیت را نشان می‌دهد. بسامد بالای این افعال و نیز مضارع اخباری واقع‌گرایی سخنور را نشان می‌دهد. تقریباً جهت تمام افعال متن معلوم است و نشان می‌دهد شاعر از موضع قدرت به مسائل مختلف نگاه می‌کند. صدای دستوری غالب در متن، صدای فعال است بدین معنا که نهاد جملات عمدتاً کنشگرند. این فعال‌سازی نوعی تأثیرگذاری است و با آنچه هدف شاعر از سرودن شعر بوده متناسب است. وجه غالب شعر ناصر خسرو، وجه اخباری است که نشان‌دهنده ارتباط نزدیک گوینده با رخدادهاست و گویای آن است که بیشتر مسائل مطرح شده در شعر حاصل تجربیات گوینده است. علاوه بر این، این وجه بیان رخداد یک مطلب با قطعیت است؛ در نتیجه فراوانی آن در متن قطعیت متن را افزایش می‌دهد؛ این امر را مؤلفه جهت و زمان افعال نیز تأیید می‌کند.

منابع

- ۱) اته، هرمان. (۱۳۵۱). تاریخ ادبیات فارسی، ترجمه و حواشی رضازاده شفق، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ۲) امینی، محمدرضا. (۱۳۸۸). «آستانه انتخاب، مفهومی ضروری در بررسی تحولات ادبی و سبک‌شناسی»، شعرپژوهی، شماره ۲، ص ۴۶-۲۱.
- ۳) ایمانی، علی و خدیجه خسروی. (۱۳۹۵). بررسی مقایسه‌ای شش اثر دستور زبان فارسی. تهران: سخن.
- ۴) درگاهی، محمود. (۱۳۷۸). سرود بیداری، تهران: امیرکبیر.



- (۵) رزمجو، حسین. (۱۳۶۹). شعر کهن فارسی در ترازوی نقد اخلاق اسلامی، جلد دو، مشهد: نشر آستان قدس رضوی.
- (۶) زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۸). با کاروان حله، تهران: انتشارات علمی، چاپ یازدهم.
- (۷) زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۴). سیری در شعر فارسی. تهران: سخن.
- (۸) شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). صور خیال در شعر فارسی، تهران: انتشارات آگاه، چاپ سوم.
- (۹) صفا، ذبیح الله. (۱۳۶۹). تاریخ ادبیات در ایران، جلد دو، تهران: انتشارات فردوس با همکاری نشر ندا، چاپ دهم.
- (۱۰) طباطبایی، علاءالدین. (۱۳۹۵). فرهنگ توصیفی دستور زبان فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.
- (۱۱) فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: انتشارات سخن، چاپ دوم.
- (۱۲) فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۲). دستور مفصل امروز، تهران: انتشارات سخن، چاپ اول.
- (۱۳) ناصر خسرو، ابو معین. (۱۳۶۵). دیوان، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- (۱۴) (۱۳۸۴). وجه دین، تهران: انتشارات اساطیر، چاپ دوم.
- (۱۵) نظری، جلیل. (۱۳۸۳). ناصر خسرو و اندیشه او، شیراز: دانشگاه شیراز.
- ۱۶ Fowler, Roger, "Linguistic criticism", ۱۹۸۶, Oxford, Oxford University Press.
- ۱۷- Klaiman A. H., "Grammatical Voice ", ۱۹۹۱, Cambridge Studies in Linguistics, Cambridge University Press.
- ۱۸ Palmer, F. R., "Mood and Modality", ۱۹۸۶, Cambridge, Cambridge University Press.
- ۱۹- Toolan, Michael, "Language in literature: An introduction to Stylistics", ۱۹۸۸, London, Arnold.
- ۲۰- Tufte, Virginia, "Grammar As Style", ۱۹۷۱, USA: Rinehart and Winston, Inc.



Analysis of reflection of Naser Khosrow's perspective and intellectual style in application of Verb

Fatemeh sheikhbaqer mohajer^۱

DR. Ali Sabaqi^۲

Abstract

Naser Khosrow is one of the poets who have always been regarded by fans of Persian classical poetry due to his special viewpoint and different ideology. The authors believe that familiarity with Naser Khosrow's attitude and understanding world of his poetry is possible through linguistic analysis of his works; therefore, methodological-grammatical analysis of verbs in the first thirtieth odes of Naser Khosrow's book of poems is addressed in this research. The questions that this article seeks to answer are: ۱: What are the grammatical features of verbs used in Naser Khosrow's odes? ۲: What is the relationship between frequency of features of verbs in Naser Khosrow's odes and his perspective and style and what the repetition of these features indicates? To answer these questions, the verbs of the thirtieth odes of the Naser Khosrow's book of poem (divan) were extracted inductively and grammatical features of the verbs were described. Then, the obtained data were examined and analyzed in a descriptive-analytical way. The result of present research indicates that the most commonly used person in the verbs inflection of odes is second person singular which arises from propaganda nature of Naser Khosrow's poem. In terms of time, the most frequent category of verbs belongs to simple present tense that shows the direct link of the poet to the subject of the word. The dominant mood of the verbs in the odes is indicative with active imperative voice which comes from the propaganda and committed nature of Naser Khosrow's poem.

Key Words: Naser Khosrow's odes, Syntactic Stylistics, linguistic analysis, syntax, verb.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

۱ . M.A. in Persian Language and Literature in Arak University

۲. Associate Professor in Persian language and literature in Arak University



فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۲، بهار ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

عناصر بینامتنی و سیال ذهن در آثار احمد اکبر پور و محمدرضا شمس

مریم غفاری جاهد^۱

تاریخ دریافت : ۱۳۹۷/۱۰/۲۹

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۷/۱۲/۱۷

چکیده

جریان مدرنیسم در ایران پدیده‌ای تازه است که مورد توجه برخی نویسندگان قرار گرفته و با الگوپذیری از ادبیات غرب، آثاری پدید آورده‌اند که در مواردی موفق بوده‌است. با توجه به این که مدرنیسم هنوز در ادبیات داستانی بزرگسال ایران جای خود را چنانکه باید پیدا نکرده، ورود آن به ادبیات کودک، به سختی می‌تواند مورد پذیرش قرار گیرد. از سویی، عدم توجه نویسندگان به شرایط سنی کودک و نوجوان و گرایش به ابهام و ایجاز، درک مفهوم متن را برای این قشر غیر ممکن ساخته‌است. در این پژوهش با هدف شناخت ویژگی‌های مدرنیستی ادبیات کودک در دهه‌های اخیر و جنبه‌های نوآوری نویسندگان، داستان‌های احمد اکبر پور و محمدرضا شمس را از جهت کاربرد عناصر مدرن با تأکید بر بینامتنیت و سیال ذهن بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌ایم که احمد اکبر پور در حوزه داستان‌نویسی مدرن، دارای نوآوری‌هایی است و بیشترین عناصر بینامتنی در آثارش عبارت از فراداستان و فولکلور بوده و در مواردی از جریان سیال ذهن برای روایت داستان سود جسته‌است. عناصر بینامتنی محمدرضا شمس نیز بیشتر شامل باورهای عامیانه، فولکلور و اسطوره‌هاست و از جریان سیال ذهن به وفور استفاده نموده‌است. بنابراین، آثار وی، پیچیده‌تر از آثار احمد اکبر پور است.

کلیدواژه‌ها: داستان کودک و نوجوان، مدرنیسم، بینامتنیت، سیال ذهن

^۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری // maryamjahed@ymail.com



مقدمه

ادبیات کودک و نوجوان یکی از انواع ادبی است که پس از مشروطه آغاز شده و کم کم جای خود را در میان انواع ادبی باز کرده است. این نوع ادبی در ابتدا شامل گردآوری افسانه‌های عامیانه و شفاهی بود و سپس آثاری با هدف تعلیمی برای کودک و نوجوان تألیف شد. ادبیات کودک به عنوان شاخه‌ای از ادبیات داستانی از نیمه قرن حاضر رشد سریع تری یافت و تألیفاتی با ویژگی‌های کلاسیک، عامیانه و واقع‌گرایی پدید آمد (حجازی، ۱۳۹۰: ۴۰).

در حدود سال‌های ۵۰-۴۹ به بعد، آثار روشنفکران دینی مانند دکتر شریعتی، مرتضی مطهری و مهندس بازرگان از یک سو و فعالیت مارکسیست‌ها در ایران، تأثیر خود را به عنوان اندیشه‌های مخالف رژیم پهلوی بر آثار ادبی کودکان می‌نهند. فضای خفقانی که توسط رژیم پهلوی در ایران متمایل به انقلاب ایجاد شده بود موجب شد تا بسیاری از نویسندگان و انقلابیون برای بیان صحبت‌های خود به زبان نماد، تمثیل و اشاره در ادبیات کودک توسل جویند که در این راه همواره نامی از صمد بهرنگی برده می‌شود.

در دهه‌ی پنجاه همراه با تحولات گوناگون، کودکان نسبت به ادبیات خودآشنایی بیشتری پیدا کردند و ادبیات کودک و نوجوان ایران پس از انقلاب رسماً به عنوان شاخه‌ای از ادبیات و هنر مورد توجه قرار گرفت. به دنبال آن، نویسندگان با درگرفتن جنگ و با توجه به تحولات ایجاد شده در جامعه‌ی پس از انقلاب وظیفه‌ی خود می‌دانند تا ارزش‌هایی همچون مذهب، انقلاب و ملیت را مطرح سازند. نویسندگان این دوره بیشتر واقع‌گرا بوده و سعی در نشان دادن واقعیت‌های جامعه از جمله فقر، کودکان کار، محرومیت‌ها، مسایل خانه و مدرسه و... است.

بیان مسأله

با وجود این که به نظر می‌رسد ادبیات کودک فاقد تکنیک‌های داستانی است، در دهه‌های اخیر شاهد رشد کاربرد رویکردهای مدرنیسم در ادبیات کودک هستیم. از دهه هفتاد به این سو ادبیات مدرن وارد ادبیات کودک شده و روح



نوآوری در این نوع ادبی دمیده می‌شود و به سرعت رشد می‌کند، به طوری که در طی مدتی کوتاه داستان‌های فراوانی با الگوبرداری از سبک نوشتار بزرگسالان، برای کودکان نگاشته می‌شود که در مواردی فهم آن‌ها برای کودک و نوجوان دشوار است. تی اس الیوت معتقد است اثر ادبی باید وابسته به آثار پیش از خود باشد، اما با استعداد و قریحه فردی در آن تغییر ایجاد شود (سخنور، ۱۳۸۷: ۷۳). براین اساس مؤلف اثر تازه با دگرگونی در آثار پیشین و ایجاد خلاقیت می‌تواند اثر ادبی جدیدی خلق کند این پدیده به داستان‌های ویژه کودکان نیز راه یافته و به تبع آن، زاویه دید و نوع روایت نیز با توجه به گذشته‌اندیشی، متمایل به سیال ذهن گردیده‌است. احمد اکبرپور نویسنده حوزه کودک و نوجوان و محمد رضا شمس، از نویسندگان داستان کودک هستند که در آثار آن‌ها نوآوری‌های فراوانی در حوزه بینامتنیت و استفاده از روایت سیال ذهن دیده می‌شود. در این پژوهش با هدف شناخت نحوه کاربرد این تکنیک‌ها از سوی این دو نویسنده و جنبه‌های نوآورانه آنها، به بررسی برخی از آثار این دو می‌پردازیم. از احمد اکبر پور پنج داستان انتخاب شده که عبارت است از: سه سوت جادویی، امپراتور کلمات، رد پای نویسنده عقده ای، دنیای گوشه و کنار دفترم، رویاهای جنوبی. از محمد رضا شمس نیز چهار داستان انتخاب شده است: من و زن بابا و دماغ بابام، دیوانه و چاه، غول و دو چرخه، دختره خل و چل.

۱-۲. پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

پرسشهای این پژوهش عبارتند از:

۱. بینامتنیت در آثار اکبرپور و شمس شامل چه عناصری است؟

۲. چه نوع بینامتنیتی در آثار این دو نویسنده بیشتر به کار رفته‌است؟

۳. جریان سیال ذهن در آثار دو نویسنده دارای چه ویژگی‌هایی است؟

۴. جنبه‌های نوآوری در آثار این دو نویسنده کدام است؟

۱-۳. فرضیه‌های این تحقیق را نیز می‌توان این گونه برشمرد:

۱. هر دو نویسنده از عناصر اسطوره‌ای و باورهای عامیانه استفاده کرده‌اند.



۲. باورهای عامیانه بسامد بیشتری در این آثار دارد.
۳. سیال ذهن در آثار اکبرپور منسجم تر و در آثار شمس دارای ابهام و موجب سردرگمی است.
۴. نوآوری اکبرپور بیشتر در کاربرد باورهای عامیانه و روایت غیر خطی بوده و شمس بیشتر از نظر بازسازی اسطوره دارای نوآوری است.

پیشینه پژوهش

جست و جو در پایگاه‌های مختلف پژوهشی نشان می‌دهد، مباحث مورد بحث در این مقاله اولین بار است که مطرح می‌شود و پیشینه تحقیق عبارت است از مقالات اندکی که راجع به برخی آثار این دو نویسنده انجام گرفته است. برخی از مقالات مرتبط با بحث در اینجا معرفی می‌گردد.

پارسایی (۱۳۸۹) در مقاله سه سوت اضافی، رمان سه سوت جادویی اکبرپور را بررسی نموده و معتقد است که موجود خیالی که نویسنده او را به عنوان دوست مینا وارد داستان نموده نسبت به فضای واقعی داستان، حالتی بینامتنی دارد. به نظر این منتقد، زبان روایت منطبق با راوی نوجوان نیست و خرده‌روایت‌های فراوان و بی‌ربط داستان نشانه طرح غیر منسجم است.

حسام‌پور و آرامش‌فرد (۱۳۹۱) در مقاله نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان سه سوت جادویی احمد اکبرپور (بر پایه نظریه ماریا نیکولایه و)، ابعاد روایت‌مندی این رمان را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که اکبرپور با وجود این که کوشیده با آزمون شیوه‌های تازه اثری متفاوت بیافریند، در این زمینه موفقیتی نداشته است. به باور این منتقدان، لحن یکنواخت شخصیت‌ها و غلبه صدای راوی از ضعف‌های این اثر محسوب می‌شود.

شیخ‌الاسلامی (۱۳۸۶) در مقاله کلاف‌خوانی، کتاب دختره خل و چل اثر محمدرضا شمس را از دیدگاه روایت‌شناسی بررسی کرده و نتیجه گرفته است که برخی تکنیک‌های این رمان، با جریان سیال ذهن تناسب ندارد و «ریتیم یکنواخت و استفاده مکرر از تداعی ذهنی بدون ایجاد ملزومات تکنیکی» به انسجام اثر لطمه زده است.



پارسایی (۱۳۸۶) در مقاله مینی مالیزم فانتزیک و قاعده گریز، مجموعه داستان بادکنک و اسب آبی اثر محمدرضا شمس را از دیدگاه محتوای فلسفی بررسی کرده است.

۱-۵. روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی است و بر اساس مبانی نظری رویکرد مدرنیسم به ویژه بینامتنیت و سیال ذهن انجام می‌شود. بر این اساس برخی آثار دو نویسنده که در آن‌ها این عناصر دیده می‌شود مورد بررسی قرار گرفته، ضمن آوردن نمونه‌هایی از هر اثر، نشانه‌های این عناصر در آن‌ها استخراج و با هم مقایسه می‌گردد.

مبانی نظری تحقیق

بینامتنیت

بر اساس نظریه بینامتنیت، هر متن مانند بافتی است که تار و پود آن از متن‌های دیگر گرفته شده و تنها انسان اسطوره ای است که به دنیایی بکر و بیان نشده تعلق داشته است (ر.ک: تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۶). به عبارت دیگر هر متنی ناگزیر از بهره‌گیری و بازسازی متون پیشین است (ر.ک: آلن، ۱۳۸۵: ۱۸).

بینامتنی به اصالت متن بی‌توجه است و هر متنی را اقتباس از متون دیگر می‌بیند (ر.ک: آلن، ۱۳۸۰: ۲۵۸). بر اساس این نظریه هر متن ادبی شامل بخشی از فرهنگ دوران خود است و «متون ادبی از تأثر در زمانی یعنی الهام گرفتن از متون کهن و قبل از خود در امان نیستند» (neil, 1987: 23). ژرار ژنت (۱۹۳۰) در نظریه ترامتنیت، محور بینامتنیت را حضور همزمان دو یا چند متن و حضور بالفعل یک متن در متن دیگر می‌داند (ر.ک: احمدی، ۱۳۸۸: ۳۲۰).

از چشم اندازی دیگر، روح یکسان حاکم بر ادبیات جهان، موتیف‌های جهانی مانند عشق و مرگ، زندگی، کینه، دشمنی، جاه طلبی، یأس فلسفی و... است و به این دلیل اصالت را از همه متون ادبی گرفته و اعتراف به همسرایی و بر هم‌نمایی متون را فراهم آورده است (ر.ک: Assiter, 1984: 67).

جریان سیال ذهن



اصطلاح «جریان سیال ذهن» که ویلیام جیمز (۱۸۴۲-۱۹۱۰). روانکاو وضع کرده است، تا حدودی و امدار این اندیشه‌ی فرویدی است که ضمیر ناخودآگاه، دریافت‌ها و انگاره‌های منقطع ذهن را به یکدیگر متصل می‌سازد. سیال ذهن، در دهه‌ی ۱۹۲۰ به صورت اسلوب جدید و مهمی در رمان‌نویسی به کار رفت (دیچز و استلوردی، ۱۳۸۶: ۱۱۰). «جریان سیال ذهن» عمق وجودی شخصیت داستانی را می‌کاود -آن‌چه ویرجینیا وولف با اطلاق «روانشناسی بخش‌های تیره» از آن تجلیل می‌کند، امروزه به جنبه‌ای معمولی در رمان‌نویسی تبدیل شده است» (رودریگز و گارات، ۱۳۹۱: ۸۳). تکنیک جریان سیال ذهن از ویژگی‌های مدرنیسم به شمار می‌آید. در این ادبیات، ذهن به روش‌های متفاوتی درون‌کاوی می‌شود و رویا به عنوان بارزترین چشمه‌ی ناخودآگاه بازنمایی می‌شود. به باور دیچز و استلوردی (۱۳۸۶: ۱۱۰) این سبک که نویسنده با استفاده از آن می‌کوشد ساختار ذهنیت شخصیت‌ها را مستقیماً نشان دهد برای خوانندگان که به شیوه‌ی پیشین عادت داشتند، دشوار است.

یکی از کاربردهای جریان سیال ذهن این است که تأثیرگذارترین وقایع زندگی شخصیت بر ذهن او بدون دخالت راوی آشکار می‌شود و در واقع، «شخصیت‌ها می‌توانند صداهای خود را بدون آنکه جزئی از صدای واحد نویسنده شوند، بیان کنند و علل شکل‌گیری کشمکش‌ها و عملکردهای آن‌ها نیز به طور مستقیم آشکار می‌شوند» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۳۵). نویسندگان جریان سیال ذهن برای انعکاس دقیق ذهن انسان و چگونگی تطابق آن با زمان در کانون‌های دید مختلف به انواع شگردها روی آورده‌اند. «بازگشت ناگهانی به گذشته، تغییر مداوم روایت بین حال و گذشته و آینده، روایت مدتی طولانی از گذشته از دریچه‌ی لحظاتی محدود از حال، جابجایی مداوم کانون روایت داستان میان لایه‌های مختلف ذهن شخصیت و در نتیجه، بین زمان بیرونی و زمان درونی یا زمان ساعت و زمان ذهن، بهره‌گیری از تداعی‌های مکرر که گذشته و حال را در هم می‌آمیزند، کاربرد نامتعارف زمان‌های افعال و ... همگی شیوه‌هایی هستند که به کار گرفته می‌شوند تا تلقی‌های متفاوت اذهان مختلف از مفهوم زمان را بنمایانند» (بیات، ۱۳۸۳: ۷).

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

بحث و بررسی

در این بخش، عناصر غالب داستان‌های اکبرپور و شمس را به تفکیک بیان می‌کنیم. منظور از عناصر غالب، مواردی است که در داستان محوریت دارد و می‌تواند به عنوان ویژگی سبکی محسوب شود.



مقایسه عناصر بینامتنی در آثار احمد اکبرپور و محمدرضا شمس

بینامتنیت در آثار احمد اکبرپور

احمد اکبرپور نویسنده حوزه کودک و نوجوان در سال ۱۳۴۹ در شهرستان لامرد استان فارس به دنیا آمد. تحصیلات خود را در شهرهای جهرم، شیراز و تهران تا مقطع کارشناسی در رشته روانشناسی در دانشگاه شهید بهشتی به پایان رساند. عمده شهرت وی بابت نگارش داستان‌های کودک و نوجوان است که برای وی جوایز متعددی از جمله «کتاب سال جمهوری اسلامی ایران» را به ارمغان آورده است. اکبرپور از جمله نویسندگانی است که برای ایجاد تنوع و نوآوری، عناصر بینامتنی را فراوان به کار می‌برد. این روش در بسیاری موارد خواننده را به سردرگمی دچار می‌کند. به تعبیری «چون به طنزآمیز بودن اثر بیشتر اهمیت می‌دهد به «مضمون سازی» روی می‌آورد تا خرده روایت‌های آنرا زیاده‌تر کند و رمان اجباراً به تجمیعی از ذهنیت‌ها، قصه‌گویی‌ها، حواشی‌نگاری، نکته‌پردازی و شوخی و لطیفه‌گویی درآید» (پارسایی، ۱۳۸۹: ۱۵) به عبارت دیگر «رمان برای او ظرفی است که در آن همه چیز می‌ریزد» (همان: ۱۸). برخی آثار وی به جشنواره‌ها راه یافته و به عنوان نامزد یا برگزیده معرفی شده‌اند. آثار وی عبارتند از: قطار آنشب، امپراتور کلمات، من نوکر بابا نیستم، شب بخیر فرمانده، سه سوت جادویی، رد پای نویسنده عقده‌ای، گول و دوچرخه، دنیای گوشه و کنار دفترم،

عناصر بینامتنی آثار اکبرپور شامل این موارد است:

در داستان رویاهای جنوبی هم مادر راوی اعتقاد دارد «عمه مهوان برای جن و پری نامه می‌نویسد» (اکبرپور، ۱۳۸۴:

(۳۳)

عناصر فولکلوریک

مهمترین بخش فرهنگ عامه در آثار داستانی قصه‌ها یا افسانه‌های تاریخی، نیمه تاریخی قهرمانی، عاشقانه، اخلاقی، پند آموز، رمزی، تمثیلی، طنزآمیز و تخیلی است که بیشتر به نثر و گاهی به نظم یا هر دو پیدا می‌شود.



«فولکلور در مغرب زمین از باستانی ترین و حتی داستانی ترین ادوار تمدن یونان و روم تا قرون جدید الهام بخش بسیاری از نویسندگان، شاعران، نمایش نامه نویسان، و پژوهندگان بوده است.» (انجوی شیرازی، ۱۳۵۲: ۱۲).

یکی دیگر از ویژگی‌های آثار اکبرپور، تلفیق خرده روایت‌های فولکلوریک با روایت داستانی است. برخی قصه‌های کهن که در گذشته از طریق ادبیات شفاهی به ادبیات فعلی راه پیدا کرده در این آثار تلمیح وار ظهور پیدامی کند. به گفته آلن داستان‌های پسامدرن را چهل تکه‌ای متشکل از متون مسبوق به خود می‌داند و بر این باور است که هیچ متنی اصل نیست، همه متون ترجمه‌ی ترجمه‌های دیگران‌اند. به عبارت دیگر، آنچه وجود دارد نه متن مستقل بلکه بینامتنیت است. (ر.ک: آلن، ۱۳۸۰: ۲۵۸). در رمان سه سوت جادویی، خرده روایت‌های بینامتنی از داستان ماه پیشانی، سیندرلا، حبه انگور و آقا گرگه، نشان می‌دهد نویسنده بیشتر دنبال طنز و مضمون پردازی است و چندان به محتوا و معناگرایی در اثر اهمیت نمی‌دهد:

دمپایی پاره ای پوشیده‌ام که هر چه یواش راه می‌روم باز هم لخ لخ می‌کند. زن بابا گفته‌است دمپایی سیندرلاست. برو پیش آقا دیوه شاید بتوانی طلا ملایی چیزی کش بروی. خلاصه همین یادمانده که نباید دست خالی برگردم. دیوه خیلی لاغر و مردنی است. می‌گویم آمده‌ام شپش‌هایت را بکشم لباس‌هایت را تمیز کنم و از این چرت و پرت‌ها. می‌گوید اگر آمده‌ای ماه پیشونی بشوی کور خوانده‌ای. تا تا جلبکی می‌گوید دمپایی سیندرلا را از کجا کش رفته‌ای؟ می‌گویم بی خیال تا از گشنگی نمرده ایم برویم توی عروسی پسر پادشاه پلو سیری بخوریم (همان: ۱۰۴).

این پاراگراف تلفیقی از چند فولکلور است که اگر خواننده آنها را نشنیده باشد، سر در گم می‌شود.

فرداستان

فرداستان از شگردهای داستانی است. «فرداستان پست مدرنیستی رئالیسم را از درون زیر سوال می‌برد، تظاهر نمی‌کند پنجره‌های روشنی را رو به جهان باز کرده برش‌هایی از زندگی، تصویری از واقعیت را ارائه می‌دهد بلکه با جلب توجه به جنبه ساختگی بودن خودش اذعان می‌کند که نمی‌تواند هیچ بازنمایی عینی کامل یا کلا معتبر ارائه دهد.» (وارد، ۱۳۹۳: ۵۰)



به بیانی دیگر در فراداستان، جملاتی خارج از چارچوب داستانی وارد می‌شود که به نقد داستان مربوط است و نویسنده عمداً آنها را به کار می‌برد تا خواننده را درگیر سبک خاص خود کند. در داستان قطار آن شب نویسنده گاهی دنباله داستان را رها کرده مستقیماً راجع به قصه حرف می‌زند و حالات مختلفی که خوانندگان ممکن است برای اتمام داستان در نظر بگیرند بررسی می‌کند در این زمان راوی شخصیتی متفاوت از نویسنده دارد در واقع نویسنده‌ای که در این داستان از او نام برده می‌شود خانم معلم است یعنی یکی از شخصیت‌های داستان. فصل ششم داستان به این شکل آغاز می‌شود:

حالا قبل از این که بخواهیم ماجرا را دنبال کنیم با همدیگر به سراغ نویسنده می‌رویم که وقتی گوشی تلفن را می‌گذارد احساس عجیبی به او دست می‌دهد. یکی ممکن است فکر کند چون کوچولو با او صحبت نکرده عصبانی است و یکی برعکس فکر می‌کند از دست خودش عصبانی است که چرا توی این چند ماه به او زنگ نزده است... (اکبر پور، ۴۷)

فراداستان به دلیل اطلاعات خارج از متنی که وارد داستان می‌شود، نوعی بینامتنیت محسوب می‌گردد. این نوع بینامتنیت در رد پای نویسنده عقده‌ای زیاد به چشم می‌خورد ویژه این که نویسنده نام چند داستان خودش را نیز در متن آورده و راجع به آنها حتی نقدهایی که برایش نوشته‌اند حرف می‌زند و ادعا می‌کند رفتار شخصیت‌ها دست او نیست و آنها هستند که داستان را هر طور می‌خواهند پیش می‌برند:

من واقعا نمی‌دانم بقیه نویسنده‌ها چطور می‌نویسند ولی بر خلاف خیلی‌ها شخصیت‌های خودم هیچوقت درست و حسابی توی مشتم نبوده‌اند. این درست که در مواردی همانطور که توی ذهنم بوده‌اند، آنها را نوشته‌ام اما کم هم نبوده‌است که آنها بر خلاف میل من کار خودشان را کرده‌اند مثلاً توی رمان من نوکر بابا نیستم واقعا فکر می‌کردم که داود زیر فشار بابا نصفه شبی حاضر می‌شود طنابی به کمرش ببندد و توی چاه دستشویی برود تا آن بسته پول را در بیاورد ولی اینطوری نشد (اکبر پور، ۱۳۹۰: ۱۰۴).

در جای دیگری از این داستان، به داستان قطار آن شب اشاره می‌کند که یکی دیگر از آثار اوست:



«داستانی که خوشم می‌آید ماجرای دختری است به نام سیلویا که اسمش را عوض می‌کنم و به جای قطار سریع‌السیر هم می‌نویسم اتوبوس خط ۸۷» (همان: ۶۸).

در داستان رویاهای جنوبی هم چنین شرایطی را پدید آورده است: «ولایت ما تا دریا فاصله‌اش کوه بلمدی است، کوهی ماریچ... که در ادامه قصه شاید به آنجا هم برویم» (اکبرپور، ۱۳۸۴: ۹). این موارد در صفحات ۲۸ و ۳۶ همین داستان نیز تکرار می‌شود. در داستان غول و دوچرخه نیز این شگرد به کار رفته است. (ر.ک: اکبرپور، ۱۳۸۷: ۱۰۴)

ورود نویسنده و اشخاص حقیقی به داستان

در رمان *رد پای نویسنده عقده‌ای*، نویسنده-راوی، اعضای خانواده‌اش را هم وارد داستان می‌کند و رفتار شخصیت‌ها را با آن‌ها می‌سنجد:

درست مثل دخترم شیدا وقتی پا روی زمین می‌کوبد می‌دانم که حرفم را باور کرده‌است ولی با خودش کلنجار می‌رود که توی این فاصله چیز دیگری سر هم کند می‌گوید به هر حال تو مرا به وجود آورده‌ای و هر اتفاقی بیفتد مسئول هستی. (اکبرپور، ۱۳۹۰: ۱۰۵).

در رمان *امپراطور کلمات*، نویسنده با ابتکار جالب خود شخصیت‌های داستانش را وادار می‌کند که بروند شاعر را پیدا کنند و ببینند حالا که در سرزمینش جنگ است او چه کار می‌کند و آیا زنده‌است یا خیر. به همین دلیل است که شخصیت داستانش را وادار می‌کند که مرز کشورش را پاک کند:

«وقتی معلم آمد بالای سر «سانی» دید که خط‌های نقشه جهان را پاک کرده‌است چنان دست او را با خشم و غضب چرخاند که هیچ وقت نمی‌شود صدای آنرا توی قصه آورد» (اکبرپور، ۱۳۸۱: ۲۰).

نویسنده خودش یکی از شخصیت‌های داستان است که در نقش راوی هم ظاهر می‌شود و در آخر داستان دو شخصیت اصلی از او می‌خواهند که آن‌ها را از هم جدا نکند و در اتاق‌های کنار هم اسکان دهد.

بینامتنیت در آثار محمدرضا شمس



محمدرضا شمس نویسنده کودک و نوجوان در سال ۱۳۳۶ در تهران متولد شده است. وی سال اول هنرستان، با گروه تئاتر مرکز رفاه خانواده نازی آباد آشنا شد. در این گروه با بازیگرانی مانند پرویز پرستویی همکاری کرد. پیامد این همکاری، بازی در نمایش های «خانه بارانی»، «چشم در برابر چشم» و «شب» بود. او در کنار بازیگری، هم شعر می گفت و هم نمایشنامه می نوشت. نخستین کتاب این نویسنده با عنوان «اگر این چوب مال من بود»، در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به چاپ رسید. بعدها با انتشارات سروش، امیرکبیر، مدرسه، قدیانی، پیدایش، افق، محراب قلم، به نشر، حنا، شباوز، و رویش همکاری داشت. حاصل این همکاری، چاپ بیش از ۳۰ عنوان کتاب است.

از آثار او می توان به «خورشید مال کیه؟»، «کلوچه خانم»، «دختره خل و چل»، «دزدی که پروانه شد» و «صبحانه ی خیال» اشاره کرد

شمس از نویسندگانی است که به سبک مدرن وابستگی دارد و کوشش می کند با استفاده از عناصر بینامتنی به انحاء مختلف، اثری خلاقانه بیافریند. این عناصر عبارتند از:

ضرب المثل ها

شمس از این عنصر به شکلی غیر مستقیم استفاده کرده از آن داستان می سازد به طوری که ضرب المثل را به نمایش در می آورد. در داستان «دیوانه و چاه» دیوانه ای هر روز سنگی در چاه می اندازد که صد مرد عاقل از صبح تا غروب تلاش می کنند و نمی توانند آنرا بیرون بیاورند. اما غروب خود دیوانه آنرا در می آورد و دوباره روز بعد سنگ دیگری در چاه می اندازد. هر روز کار دیوانه و آن صد مرد عاقل همین است. اما قضیه به همین جا ختم نمی شود زیرا دیوانه کارهای دیگری هم علاوه بر سنگ انداختن در چاه انجام می دهد. دیوانه همیشه در کنار چاه است و کارهای عجیب و غریبی می کند مثلاً با ماری دوست می شود و با بچه های او بازی می کند یک بار هم ماه را می اندازد توی چاه تا آبتنی کند و سرانجام یک روز دیوانه خودش را توی چاه می اندازد و همیشه همانجا می ماند.



دیوانه گفت: خب این همون کاریه که دریا کرده ، دریا معلق زده. مثل من که معلق زدم. برای همین اول آب رویش که سبزه پایین ریخت. بعد آب زیرش که آبیّه ریخت پایین. بعدش هم ماهی هاش ریختند پایین. (شمس، ۱۳۸۰: ۹)

در این داستان علاوه بر این که چند ضرب المثل مطرح می شود، به افسانه‌های قدیمی هم اشاره شده است. کار اصلی شخصیت داستان که انداختن سنگ توی چاه است از ضرب المثل «دیوانه ای سنگی در چاه می اندازد که صد عاقل نمی تواند در آورد» منشا گرفته است همچنین ضرب المثل «مار و پونه» در صفحه ۱۵ مطرح می شود. (ر.ک: شمس، ۱۳۸۰).

فولکلور

داستانهای فولکلوریک رایج در ایران، یکی از عناصری است که شمس از آنها مضمون می سازد. در داستان دیوانه و چاه در یکی از روزهای که باران می بارد دیوانه لباسش را در می آورد و بعد از باران آنرا می پوشد. این قسمت برگرفته از چند افسانه قدیمی است که در کتاب «فرهنگ افسانه‌های ایران» ج ۱۱ آمده است (ر.ک: درویشیان، ۱۳۷۷)

در داستان «بابا شله زرد» از مجموعه «دیوانه و چاه» (شمس، ۱۳۸۰). راوی از سایه ای حرف می زند که همیشه همراه اوست و گاهی هم پنهان می شود. او مردی تنبل است که به خاطر همین به او «شله زرد» می گویند. او همیشه در کنار سایه است و با او حرف می زند. هیچوقت حمام نمی رود و همیشه بو می دهد. راوی برای اش قصه تعریف می کند بعد سایه عروسی می کند و بچه دار می شود و حالا راوی با بچه‌های او بازی می کند و برایشان قصه می گوید تا این که پیر می شود و آرزوهایش را می گذارد در کوزه تا آبش را بخورد.

مضمون این داستان وام گرفته از قصه‌های پیشین است. راوی، قصه حسن کچل را هم که فردی تنبل و کثیف مثل خود اوست برای سایه اش تعریف می کند: «اون وقت حسن کچل با دختر حاکم عروسی کرد.» (شمس، ۱۳۸۰: ۲۹).

نام لیلی و معنون (ص ۳۷). فرهاد کوهکن (ص ۳۹). و قصه سنگول و منگول (ص ۴۷). نیز در داستان به همین نحو آورده شده است همچنین ترانه ای کودکانه که بچه‌ها موقع بارش باران می خوانند:



بارون میاد شرشر پشت خونه هاجر...» (همان: ۴۵).

در داستان «ملکه جمشید و ملکه فرخ لقا» یک قصه قدیمی بازسازی می‌شود. عروسی شیر آب و بشقاب چینی گلدار است و همه وسایل آشپزخانه در حال شور و شادی هستند وقتی دیگ مسی را به عنوان ماشین عروس گل می‌زنند و آن‌ها را سوار می‌کنند. راوی هم دنبال آن‌ها می‌دود ولی به قلعه ملک جمشید می‌رسد و درگیر نجات فرخ لقا و عروسی آن‌ها می‌شود. در ادامه داستان شخصیت‌های داستان‌های پیشین نویسنده به مرور ظاهر می‌شوند و نقش ایفا می‌کنند سرانجام امیر ارسلان و فرخ لقا هم به یکدیگر می‌رسند.

از داستان «ماه پیشانی» نیز در داستان «من و زن بابا و دماغ بابام» بهره برده‌است. داستان روال خطی ندارد و طرح آن به این ترتیب است: پسری دارای زن پدری بدجنس است که او را گول می‌زند و از بهشت بیرون می‌آورد. او پدری دروغگو نیز دارد که هر وقت دروغی می‌گوید دماغش دراز می‌شود و راوی مجبور است آنرا ببرد. طی ماجراهایی که برای این سه نفر و بیشتر برای راوی رخ می‌دهد شخصیت‌ها دچار تغییراتی می‌شوند. در انتها زن بابا که دیگر پیر شده از جلد شیطان درآمده، مهربان می‌شود. این داستان در هشت روز روایت می‌شود. روز دوم این داستان «ماه پیشانی» نام دارد و با تغییراتی در شخصیتها، نکته‌های کلیدی همان داستان زیر متن را بیان می‌کند:

ننه عنکبوت می‌پرسد: خونه من تمیز تره یا خونه زن بابات؟

—خونه تو

—من قشنگ ترم یا زن بابات؟

—تو

ننه عنکبوت خوشش می‌آید و یک ماه می‌چسباند روی پیشانی‌ام.

«شمس، ۱۳۸۶، ۱».

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



داستان منظوم خاله سوسکه که در ادبیات شفاهی مردم کوچه و بازار ریشه دارد و از سالیان بسیار دور ورد زبان‌ها بوده است در بسیاری از داستان‌های شمس نمود دارد. در داستان من و زن بابا و.. نیز زن بابا که از ازدواج با پدر راوی ناراحت است از زبان خاله سوسکه می‌خواند:

می‌روم به همدون / شو کنم به رمضون / نون گندم بخورم / هی بریزم هی پاشم / منت بابا نکشم. «همان»
در داستان من و زن بابا و... متنی از لطیفه ملا نصرالدین آمده است:

ملا میخ طویله ای را در زمین فرو کرده نشسته کنارش می‌پرسم این چیه؟

- مرکز زمینه.
- کی گفته؟
- باور نداری متر کن! (همان)

در روز هفتم همین داستان زن بابا که از دست پری دریایی ناراحت است او را دنبال می‌کند. پیر یک مشت سوزن و نمک و بطری آب بر می‌دارد و سر راه اول سوزن‌ها را خالی می‌کند پای زن بابا زخمی می‌شود بعد نمک‌ها را می‌ریزد زخم‌ها می‌سوزد بعد هم آب را خالی می‌کند و دریایی می‌شود میان او و زن بابا قرار می‌گیرد. این متن هم برگرفته از قصه «پیرزن و کدو قلقله زن» و اسطوره «موسای پیغمبر» است که قصه‌های فولکلوریک از آن زاده شده است.

در روز هشتم همین داستان به داستان شازده کوچولو اشاره می‌شود و راوی اشاره می‌کند که مانند شازده کوچولو به زمین پا گذاشته و در آنجا جانوران و گیاهان و چشمه ای برای پری دریایی تدارک دیده است. داستان دختره نخل و چل خانم بس، سرشار از عناصر فولکلوریک و باورهای عامیانه است. روایت ماه پیشونی و خاله سوسکه، در داستان دختره نخل و چل نیز نقل می‌شود (ر.ک: شمس: ۱۳۸۰: ۷۳-۷۶). موارد دیگری هم از بینامتنیت در صفحات ۵۲، ۵۳، ۳۱ و ۳۳ همین داستان دیده می‌شود.

بازسازی اسطوره



استفاده و کاربرد اسطوره‌های رایج در میان ملل در عصر حاضر کاربرد دارد. به باور آلن، برتری «بازتولید» بر «تولید» برتری یکی از ویژگی‌های عصر حاضر است (ر.ک: آلن، ۱۳۸۰: ۲۵۸) اسطوره‌گرایی یا بازخوانی اسطوره نیز نوعی از بینامتنیت است، با این تفاوت که نویسندگان داستان‌های پیشین را به نحوی نو و تازه بازنویسی و با معیارهای امروزی هماهنگ می‌کند. «بینامتنی بودن زمانی بارزتر و صریح‌تر نمود پیدا می‌کند که نویسندگان به طور مشخص سراغ یک متن بروند و با توجه به قصه‌ی آن متن جدیدی خلق کنند برای نمونه رمان «پاک کن‌ها» از روب گریه و کافکا در ساحل از مورا کامی با توجه به متن شهریار اودیپ سوفوکل خلق شده‌اند. کلمه «خلق» در اینجا به معنی نوآوری و اجتناب از اقتباس محض است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۰۶).

این ویژگی در آثار محمد رضا شمس نمود فراوان دارد. نویسندگان در خلال داستان خود به اسطوره‌ها نقب می‌زنند و آن‌ها را به شکلی نو بازسازی می‌کند. اسطوره‌آفرینش انسان و گول خوردن او از شیطان در داستان «من و زن بابا و دماغ بابام» بازسازی شده و شیطان به شکل زن بابا تجلی کرده است.

«خلاصه زن بابا مرا برد زیر درختی و گفت آگه از میوه‌های این درخت بخوری برای همیشه تو بهشت می‌مونی» (شمس، ۱۳۸۶)

این روایت ذهنی، یادآور دوران پیشازمینی است. «شاید اولین دلیل بازگشت اسطوره یا اولین دلیل کاربرد اسطوره در رمان‌های معاصر توانایی اسطوره برای نمایش موقعیت تراژیک انسان در دوره معاصر باشد» (کهنمویی پور، ۱۳۸۶: ۶۶-۶۷). یادکرد بهشت و حسرت خوردن بر آن دوران نیز بازخورد مشکلات دنیای مدرن است. «من در بهشت بودم. بهشت من خیلی کوچک بود. من در بهشت کوچکم و اسه خودم کیف می‌کردم هر وقت دلم می‌خواست می‌خوابیدم هر وقت دلم می‌خواست بیدار می‌شدم.» (شمس، ۱۳۸۶).

در رویکرد مدرنیسم وابستگی به متون پیشین، اصالت متن تازه را نقض می‌کند. «پندار اصالت نشان دهنده قبول روابط و وابستگی‌های در زمانی و هم زمانی متون ادبی است. دیگر هیچ متنی نیست که به دنبال اصالت خود باشد بلکه نویسندگان آگاهانه به دنبال همسرای و تقویت آثار خود از طریق ایجاد وابستگی‌های مضمونی و زبانی پیدا و پنهان با متون حال و گذشته هستند» (barry, 2002: 23) آثار شمس در ابعاد وسیع دارای این ویژگی است. روایت‌های اسطوره



ای شمس، با فاصله گرفتن از روایت اصلی نوعی پارودی ایجاد می‌کند و روایت اصلی را با تحریف طنز آمیز در داستان خود جای می‌دهد. «وقتی نویسنده رخدادی از گذشته یا شخصیتی را از متنی دیگر وام می‌گیرد و آنرا به نحوی یکپارچه و منسجم در ساختار متن خود می‌آورد در واقع امکانی می‌آفریند که شخصیت‌ها از یک دنیای تخیلی به دنیای تخیلی دیگر هجرت کنند و به همین دلیل همه پارودی‌ها انتقادی و کتابی و طنز آمیز بوده فاقد عنصر نوستالژی‌اند و بیشتر حالت بازی دارند تا یک شکل ادبی جدی» (رهادوست، ۱۳۸۰: ۳۲).

شمس، در جایی از داستان ملک جمشید و ملکه فرخ لقا با اشاره به یکی از حکایاتی که راجع به لیلی و مجنون نوشته شده می‌گوید، شلنگ توالی که مجنون شده و در حال بوسیدن پای سگی است در پاسخ علت کارش می‌گوید: «گاه گاهی کوی لیلی رفته بود» (شمس، ۱۳۸۰: ۶۹). که اشاره به مطلبی است که در ادبیات عرفانی مطرح است به این معنی که عاشق، سر در کوی معشوق را هم دوست دارد: «چنانچه مجنون روی در پای سگ کوی لیلی مالیدی و بر در و دیوار او بوسه دادی» (قطب بن محیی، ۱۳۸۴: ۴۸۶).

همچنین شعر معروفی که شاعر آن شناخته نشد:

«پای سگ بوسید مجنون خلق گفتندش چه بود؟ گفت این سگ گاهگاهی کوی لیلی رفته بود»

این نوع بینامتنیت با وجود آشکار بودن، با در نظر گرفتن ژانر ادبیات کودک و عدم آشنایی کودک و نوجوان با این نوع ادبیات و سابقه آن در ادبیات کهن، حامل سردرگمی و آشفتگی است.

مهمترین عنصر این داستان حضور افسانه فرخ لقا است که داستان آن معروف است اما راوی با تلفیق این افسانه با روش زندگی مدرن و نحوه بردن عروس به خانه داماد، در اقدامی طنز آمیز که با ادبیات کودک همخوانی دارد، به جای ماشین گل زده از دیگ مسی گل زده استفاده می‌کند و به قلعه می‌رود. زمانی که دنبال دیگ مسی گل زده راه می‌افتد به قلعه می‌رسد و صدایی می‌شنود که می‌گوید: «به این سو بیا ملک جمشید شتاب کن» (شمس، ۱۳۸۰: ۵۹). در بخش‌های دیگری از داستان، از آثار دیگر نویسنده یا قصه‌های قدیمی نام برده می‌شود مانند مراد شمر (ص ۷۰). ماه پیشانی (ص ۶۷). امیر ارسلان (ص ۶۵).



بازنویسی اسطوره‌ها در قالب رمان را نیز باید در راستای نگرش نویسنده و تأثرات اجتماعی معاصر تحلیل کرد. رخدادهای اجتماعی و پیامدهای مثبت و منفی آن‌ها در عرصه عین و ذهن، اسطوره‌ها را به ساحت امروز و مسائل امروزی می‌کشاند و قطعاً پیدا کردن پیوندی میان اسطوره‌ها با امروز و یافتن مضامین، شخصیت‌ها و فضاهای آشنا و ملموس از درون اسطوره‌ها، برای انسان معاصر خوشایند و روایت اسطوره‌های را برای او لذت‌بخش می‌کند (غفوری، ۱۳۸۴: ۱۵۲).

روایت من وزن بابا و دماغ بابام با متنی تورات وار شروع می‌شود. نویسنده به پیروی از پروسه آفرینش و مقید کردن آن به شش روز، متنش را در هشت روز می‌نویسد. در پایان هر روایت در پاورقی به فیلمنامه ای ارجاع می‌دهد که بر اساس اسطوره‌هاست. این داستان روایات پاره پاره ای دارد که از کهن الگوهای اسطوره ای حکایت می‌کند؛ مانند گول خوردن انسان از شیطان و رانده شدن از بهشت. ابهام موجود در این داستانها معلول همین عناصر اسطوره ای است که برای فهم آن باید از پیشینه اسطوره اطلاع داشته باشیم.

«من در بهشت بودم. بهشت من خیلی کوچک بود. من در بهشت کوچکم واسه خودم کیف می‌کردم هر وقت دلم می‌خواست می‌خوابیدم هر وقت دلم می‌خواست بیدار می‌شدم.» (شمس، ۱۳۸۶)

«خلاصه زن بابا مرا برد زیر درختی و گفت آگه از میوه‌های این درخت بخوری برای همیشه تو بهشت می‌مونی» (همان)

باورهای عامیانه

از جمله ویژگی‌های داستان‌های شمس اشاره به باورهای عامیانه است. خانم پس در داستان دختره خل و چل، به باورهای فراوانی اشاره می‌کند که ویژه عوام به ویژه روستائیان است:

بابام لاک پشت شده است. آماجی ام می‌گوید: دیدی مرد گفتم این کارا رو نکن. گناه داره آخرش تقاصشو پس میدی؟ بفرما آخه آدم برکت خدارو پرت می‌کنه وسط حیات؟ پر پهن و پشکل و خرسول؟



ننه امینه می گوید: زنیکه داشت نون تو تنور می داشت که بچه اش کار خرابی کرد. زنیکه هم نه گذاشت و نه برداشت با خمیر بچه شو پاک کرد. با برکت خدا. اون وخ به اذن خدا لانجینی خمیر افتاد روش و شد لاک پشت (شمس، ۱۳۸۰: ۷۹).

باور دیگری که در این کتاب هست اشاره به داستان اجنه و پسر دوستی آن هاست:

عباس بابا گیس های جنه را می گیرد گیس ها مثل آتش سرخ است آتشین است موها را می دهد به من: بگیر بابا.

ننه امینه می گوید: چرا ولش کردی مرد؟

عباس بابا می گوید: به هم قول داده تا قیام قیامت کاری به کار ما نداشته باشه خاطرت جمع. (شمس، ۱۳۸۰: ۴۷).

اشارات دیگری در صفحات ۱۲ و ۲۴، ۲۵، ۲۸ و ۳۰ در رابطه با اجنه و تعامل آنها با آدمها دیده می شود.

جریان سیال ذهن در آثار احمد اکبرپور و محمدرضا شمس

سیال ذهن در آثار احمد اکبرپور

در مان سه سوت جادویی دختری به نام مینا که فرزند طلاق است و با مادر بزرگش زندگی می کند به دلیل احساس تنهایی با موجودی خیالی به نام «تاتا جلبکی» ارتباط برقرار کرده و در ذهنش با او حرف می زند. او غالباً خاطرات درون ذهنش را نیز به شیوه سیال ذهن تعریف می کند به همین دلیل مرتب از جایی به جای دیگر می پرد و روال زمانی داستان را رعایت نمی کند.

اولین بار توی حیاط مدرسه این اتفاق افتاد. تا آدمم ساندویچ کتلتی بگیرم خرد و خمیر شدم. بچه هایی که پشت بوفه جمع شده بودند چهارتایی و گاهی بیشتر دست هایشان را حلقه می کردند تا یکی مثل من فلک زده که اهل دوست و رفیق نبود با بدبختی بتواند پولش را از توی دریچه رد کند. تو حیاط مثل همیشه غلغله بود و من از صدای وزوزی بچه ها حالم به هم می خورد... (اکبرپور، ۱۳۹۲: ۹).



این‌ها را زمانی یادش می‌آید که در ابتدای داستان دارد راجع به پدر و مادرش که از هم جدا شده‌اند حرف می‌زند. منظورش از یادآوری این خاطره این است که بگوید اولین باری که به توصیه تاتا جلبکی سه سوت جادویی را امتحان کرده کی بوده است. در صفحه ۲۳ هم سر کلاس بی مقدمه با تاتا جلبکی حرف می‌زند. همچنین در صفحه ۳۱ و ۴۳ باز با یادآوری تاتا راجع به زندگی او می‌نویسد و این که از چه ایل و تباری باید باشد. در صفحه ۴۲ نیز با یادآوری گذشته اولین روز آشنایی با تاتا جلبکی را تعریف می‌کند.

قصری بود که ابرها مثل پشمک به ایوان‌های بلندش چسبیده بودند. سور و سات و بشکن بشکنی بود، محشر خر. عروس خانم دسته گلی اندازه گل‌های چهارپنچ باغچه توی دستش بود. هرچه به بالا نگاه می‌کردم صورتش را نمی‌دیدم... یکدفعه با لگد عروس خانم رفتم تو هوا. جای شما خالی. خانه‌ها اندازه پوست گردو. بلا نسبت شما مردم قد نخود. داشتم کیف می‌کردم که مثل تام و جری رفتم تو هوا تمام شد و بووووم (همان: ۱۷-۱۸).

مینا خاطراتش را می‌نویسد و همین امر او را به تخیل و امی دارد. یکی از ویژگی‌های دوره کودکی خیالگرایی است نوجوان به دنیای وهم و خیال روی می‌آورد و آنچه را در عالم واقع دست یافتنی نیست، در عالم خیال می‌جوید (ر.ک: قزل ایاغ، ۱۳۸۶: ۱۲-۱۶). «دنیای گوشه و کنار دفترم در ظاهر فضایی رئال و روستایی دارد با شخصیت‌های واقعی، اما همه چیز در جریان سیال ذهن می‌گذرد» (نعیمی، ۱۳۸۵: ۱۱۷). رد پای نویسنده عقده‌ای، که به نظر می‌آید ادامه داستان پیشین است، خاطرات همان دختر است که از زبان خود او روایت می‌شود. جریان سیال ذهن و تخیلات بی ربط راوی و روایت امور غیر طبیعی و تناقضات یکی دیگر از ویژگی‌های مدرن است که این داستان در آن غرق است. راوی از خاطرات دنیا نیامدنش حرف می‌زند از این که به خاطر دعوی پدر و مادرش دلش نمی‌خواست دنیا بیاید و تا سال اول دبیرستان هم دنیا نیامده بوده است:

شش سال گذشت و من به دنیا نیامدم ولی تمام کتاب‌های کلاس‌های اول را از بر بودم. شعرها را بهتر از معلم‌مان می‌خواندم فقط توی نوشتن دیکته یکبار نوزده و نیم شدم. به معلم گفتم اگر این‌ها دعوا



نمی‌کردند بیست می‌شدم. گفت همه اش تقصیر خودت هست باید بیایی تا این‌ها دعوا نکنند. (اکبرپور، ۱۳۹۰: ۱۵).

مادر راوی در یک ماهگی او را گذاشته و رفته و زحمتش افتاده گردن مادر بزرگ به خاطر همین هم او از تن‌هایی به فکر نوشتن داستان افتاده است. تفاوتی که در طرح این داستان دیده می‌شود ابهام زمانی آن است. در اینجا راوی دیدگاهی سمبولیک به کار گرفته و در حالی که از کنش‌های خود یاد می‌کند ادعای دنیا نیامدن یا نوزادی دارد. این ادعا را باید در ساحت‌های روانشناختی مطالعه کنیم و این که منظور از دنیا آمدن، ورود به دنیایی تازه و دیده شدن است. پدر و مادر راوی را ندید انگاشته و تن‌هایش گذاشته‌اند و او با وجود بزرگ شدن احساس کمبود و مطرح نشدن دارد پس خود را نوزادی می‌پندارد که از گفتن خواسته‌هایش ناتوان است.

در رمان دنیای گوشه و کنار دفترم متن داستان پر است از تخیلات راوی که گاهی با توصیفات و تشبیهات و استعارات و جریان سیال ذهن در هم می‌آمیزد و سطرها و صفحه‌ها ادامه پیدا می‌کند به طوری که خیال و واقعیت در هم می‌آمیزد و خواننده را به دنیای دیگری می‌برد:

توی انشایی که مال پارسال بود نوشته بودم: دلم می‌خواهد بروم جایی که هیچ کس تا به حال نرفته باشد جایی مثل جنگل و کوهی انقدر بزرگ که سال‌ها نتوانم همه جایش را بگردم. نوری در آسمان خاموش و روشن می‌شد مثل هواپیما بود. عمه مهوان مثل جنگل و کوه و شاید هم دریا بود بزرگ بود وقتی که با سیاهی چشمانش حرف می‌زد و ترسناک، وقتی که نوک بام می‌نشست. (اکبرپور، ۱۳۷۶: ۳۵).

در صفحات: ۷، ۱۲، ۱۴ نیز چنین مواردی دیده می‌شود از جمله این که گاهی راوی خاطراتی را که دیگران تعریف کرده‌اند در تخیلات خود بازسازی می‌کند و به همین شکل نقل می‌کند مثل صفحه ۲۶ که قصه زندگی عمه مهوان را بازسازی کرده است.



سیال ذهن در آثار محمد رضا شمس

روایت دختره خل و چل توسط راوی روان پریشی نقل می‌شود که نمی‌داند از کجا شروع کند و به کجا ختم کند به همین سبب روایت‌ها آشفته و بی‌زمان است و پایان بندی داستان مشخص نیست که شامل عدم قطعیت هم می‌شود که از ویژگی‌های پست مدرن است. خانم بس، راوی و شخصیت اصلی داستان پاره‌هایی از زندگی خود را همچون پازل‌های به هم ریخته نشان می‌دهد بدون این که در انتها به جای مشخصی برسد و خواننده مطمئن شود که داستان به نقطه انت‌ها رسیده است. راوی بدون این که روال خطی داستان را رعایت کند حوادث را انطور که به ذهنش می‌آید تعریف می‌کند و تخیل و واقعیت را در هم می‌آمیزد.

«این داستان روایت سیال ذهن آرزوی یک دختر روان پریش، برای تبدیل شدن به یک زن معمولی (هنجاری) بنا بر تعریف جامعه سنتی خویش است» (شیخ الاسلامی، ۱۳۸۶: ۱۴۱).

تا حدودی مشخص است که این داستان در دوره پهلوی اتفاق افتاده است اما زمان در داخل داستان و گذر حوادث آن نقشی ندارد. گسستگی زمانی داستان به خاطر سبک تخیلی و جریان سیال ذهن است. راوی داستان را در زمان حال روایت می‌کند اما به نظر می‌آید داستان در گذشته اتفاق افتاده است. از سویی در ابتدا و انتها داستان راوی مجرد است ولی در نیمه داستان از عروسی خود با ارباب قادری و خانه داری‌هایش می‌گوید در صفحه ۵۲ صحنه‌هایی از عروسی او و مراسمی که تمام جانوران و اجنه هم در آن حضور دارند نقل می‌شود ولی در صفحات بعدی از جمله صفحه ۵۷ او هنوز در خانه پدر است و روغنی می‌گوید: «اون وقت شوهرشه» ننه امینه چند بار می‌میرد و این قضیه در صفحات متعددی طوری نقل می‌شود که گویی اولین بار است که گفته شده است. در واقع این داستان را باید مدور بدانیم زیرا اول و آخر داستان مشخص نیست.

من لیلی شده‌ام لک زده مریوان هم مجنون است ما لیلی و مجنون می‌شویم بچه‌ها دنبال مجنون راه می‌افتند و او را ریشخند می‌کنند و بهش سنگ پرت می‌کنند حرف و حدیث ما نقل همه مجالس شده ما شیرین و فرهاد می‌شویم (شمس، ۱۳۸۶: ۵۱).



این قسمت از روایت، آرزوهای راوی است و نوستالژی محسوب نمی‌شود. لک زده مریوان پیش از این که ارتباطی بین این دو به وجود بیاورد کشته شده و خاطره او در ذهن مشوش راوی تبدیل به روایتی بی سرو ته و یادکرد عشاق تاریخی شده است.

در من و زن بابا و دماغ بابام همه چیز در ذهن راوی، با جریان سیال ذهن روایت می‌شود. روال خطی در داستان وجود ندارد و راوی در هر قسمت از داستان آنچه در ذهنش می‌گذرد بازگو می‌کند و گریز زدن به داستان‌های بینامتنی نیز به همین سبب است:

«من در بهشت بودم. بهشت من خیلی کوچک بود. من در بهشت کوچکم واسه خودم کیف می‌کردم هر وقت دلم می‌خواست می‌خوایدم هر وقت دلم می‌خواست بیدار می‌شدم.» (شمس، ۱۳۸۶).

جمع بندی و نتیجه گیری

مقایسه آثار احمد اکبرپور و محمدرضا شمس که هر دو از نویسندگان مطرح کودک و نوجوان هستند نشان می‌دهد هر دو نویسنده با گرایش به رویکردهای مدرنیستی کوشش می‌کنند در نگارش داستان تنوعی ایجاد کرده، از عناصر تازه‌ای برای خلق داستان استفاده کنند. بینامتنیت در آثار اکبرپور بیشتر شامل ورود نویسنده به متن و ایجاد فراداستان و یادکرد قصه‌های فولکلور است. جریان سیال ذهن به شکلی طبیعی جلوه کرده و کمتر خواننده را دچار چالش و سردرگمی می‌کند، اما در آثار شمس، حجم فراوان عناصر بینامتنی که بیشتر شامل اسطوره و فولکلور است، همراه با روایت سیال ذهن، خواننده را دچار گیجی می‌نماید. در آثار اکبرپور بیشتر با راوی درونی روبرو می‌شویم که در نقل روایت، رفت و آمدهای متوالی دارد، گاه تخیل خود را بیان می‌کند و گاهی به خاطرات گذشته بر می‌گردد و به نحوی باور پذیرتر داستان را روایت می‌کند، اما روایت شمس، اغلب سوم شخص بوده و در موارد اندکی راوی درونی دست به قلم می‌شود و در هر دو حالت، عنصر سیال ذهن، تکرار و عناصر بینامتنی روایت شلوغی را به نمایش می‌گذارد که در خور مخاطب کودک و نوجوان نیست. درباره جنبه‌های نوآورانه این دو نویسنده نیز باید گفت اکبرپور با گرایش به فراداستان و وارد شدن به متن به عنوان راوی-نویسنده، از سویی با شخصیت‌ها و از سوی دیگر با خواننده، رودررو شده



و سبک تازه‌ای پدید آورده است. شمس نیز از طریق بازسازی اسطوره‌ها دست به نوآوری زده و توانسته با تلفیق عناصر اسطوره‌ای با دنیای مدرن، متنی طنزآمیز پدید آورده است.



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



فهرست منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۸) **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز
 اکبرپور، احمد (۱۳۸۱) **امپراطور کلمات**، تهران: پیدایش
 اکبرپور، احمد (۱۳۸۴) **روایهای جنوبی**، تهران: قطره
 اکبرپور، احمد (۱۳۷۶) **دنیای گوشه و کنار دفترم**، تهران: خیام
 اکبرپور، احمد (۱۳۹۰) **رد پای نویسنده عقده ای**، تهران: قطره
 اکبرپور، احمد (۱۳۹۲) **سه سوت جادویی**، تهران: افق
 انجوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۵۲) **قصه‌های ایرانی**، تهران: بی نا
 آلن، گراهام (۱۳۸۰) **بینامتنیت**، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز
 بی نیاز، فتح اله (۱۳۹۰) **در جهان رمان مدرنیستی**، چاپ اول، تهران: افراز
 بی نیاز، فتح اله (۱۳۸۷) **درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی**، چاپ اول، تهران: افراز
 بیات، حسین. (۱۳۸۳) «**زمان در داستان‌های جریان سیال ذهن**»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۶، صص
 ۷-۳۲.
 پارسایی، حسن (۱۳۸۶) «**مینی مالیزم فانتزیک و قاعده گریز**»، نقد و بررسی مجموعه داستانک «بادکنک و اسب
 آبی» پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، ش ۵۱، صص ۱۴۸-۱۵۶
 پارسایی، حسن (۱۳۸۹) «**سه سوت اضافی**»، کتاب ماه کودک و نوجوان، ش ۱۵۱ صص ۱۳-۱۸
 تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷) **منطق گفت و گویی میخایل باختین**، ترجمه داریوش کریمی، چاپ اول، تهران:
 مرکز.
 فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی
 حجازی، بنفشه (۱۳۸۴) **ادبیات کودکان و نوجوانان**، ویژگی‌ها و جنبه‌ها، چ ۸، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.



حسام پور، سعید، آرامش فرد، شیدا (۱۳۹۱) «نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان سه سوت جادویی احمد اکبر پور (بر پایه نظریه ماریا نیکولایه و ا)»، مجله علمی-پژوهشی مطالعات ادبیات

کودک دانشگاه شیراز سال سوم، شماره اول، صص ۱۹-۴۶

درویشیان، علی اشرف، خندان، رضا (۱۳۷۷) فرهنگ افسانه‌های ایرانی، چاپ اول، تهران: آنزان

دیچز، دیوید، و جان استلوردی (۱۳۸۶) *رمان قرن بیستم، نظریه‌های رمان*، حسین پاینده، چاپ اول، تهران: نیلوفر.

رودریگز، کریس (۱۳۹۱) *مدرنیسم*، ترجمه کامران سپهران، چاپ اول، تهران: پردیس دانش.

رهادوست، بهار (۱۳۸۰) «ویژگی‌های رمان پست مدرن»، نشریه کارنامه، ش ۲۵-۲۶، صص ۳۰-۳۳

سخنور، جلال، سبزیان مرادآبادی، سعید (۱۳۸۷) *بینامتنیت در رمان‌های پیترا کروید*، پژوهشنامه علوم انسانی،

شماره ۵۸، صص ۶۵-۷۸.

شمس، محمدرضا (۱۳۸۰) *دختره خل و چل*، چاپ اول، تهران: خانه.

شمس، محمدرضا (۱۳۸۰) *دیوانه و چاه*، چاپ اول، تهران: خانه

شمس، محمدرضا (۱۳۸۷) *غول و دوچرخه*، چاپ اول، تهران: افق.

شمس، محمدرضا (۱۳۸۶) *من و زن بابا و دماغ بابام*، چاپ اول، تهران: افق.

شیخ الاسلامی، حسین (۱۳۸۶) «کلاف خوانی، نگاهی به دختر خل و چل اثر محمدرضا شمس»، پژوهشنامه

ادبیات کودک و نوجوان، ش ۵۱، صص ۱۳۷-۱۴۷

فزل ایاغ، ثریا (۱۳۸۶). *ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن*، تهران: سمت.

قطب ابن محیی، عبدالله (۱۳۸۴) *مکاتیب عبدالله قطب*، قم: قائم آل محمد.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳) *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، چاپ اول، تهران:

آگه

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶) «تراامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهشنامه علوم انسانی، ش ۵۶،

صص ۸۳-۹۸.



نعیمی، زری (۱۳۸۵) «معلق میان شاعر بالقوه و داستان نویس بالفعل، مروری انتقادی بر آثار اکبرپور»،

پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، ش ۴۴ صص ۱۱۵-۱۳۰

نیکولایه وا، مریا (۱۳۸۷). فراسوی دستور داستان، دیگر خوانی‌های فاگزیر، ترجمه مرتضی خسرونژاد، تهران:

کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

وارد، گلن (۱۳۹۳) پست مدرنیسم، ترجمه قادر فخر رنجبری، ابوذر کرمی، تهران: ماهی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



Maind the works of Mahmoud akbarzadeh and mohammad reza sham

Maryam Ghaffari Jahed ^۱

Abstract

The current trend of modernism in Iran is a new phenomenon that has attracted the attention of some writers and has produced works that have been successful in some cases with the pattern of western literature. Given that modernism still has its place in the fictional literature of Iran as it should be, its entry into the child's literature can hardly be accepted. On the one hand, the authors' lack of attention to the childhood and adolescent age and the tendency to ambiguity make it impossible to understand the concept of the text for this group. In this study, with the aim of understanding the modernist features of child literature in recent decades and aspects of the authors' innovation, Mahmoud Akbarzadeh and Mohammadreza Shams works, have been focusing on the use of modern elements with an emphasis on the intertextuality and fluidity of the mind, and we conclude that Mahmoud Akbarzadeh in the field of modern scriptwriting, Has innovations, and most of the intertextual elements in his work are Faradastan and folklore, and in some cases, the fluid flow of mind is used to narrate the story. Mohammad Reza Shams' intertextual elements also include folk beliefs, folklore and myths, and have abundantly flowed from the fluid flow of mind. Therefore, his works are more complex than those of Mahmoud Akbarzadeh. Keyword (s): Mohammad Reza Shams, Mahmoud Akbarzadeh, Children and Youth Story, Modernism, Interpersonal, Fluid Mind

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱ . PhD student of Hakim Sabzevari University



فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۲، بهار ۱۳۹۸

www.qpjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی و تحلیل ویژگی‌های ساختاری و شگردهای زبانی «داستان خسرو» نوشته

عبدالحسین وجدانی

حمزه محمدی ده‌چشمه^۱

فرزاد محمدی^۲

چکیده

عبدالحسین وجدانی یکی از نویسندگان برجسته ایران، در داستان‌هایش به تحولات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی انسان معاصر نظر دارد. در آثار وی به راحتی می‌توان نمودهای فراوانی از فرهنگ، هویت، اخلاق، مردم‌داری، مذهب و ... را که مطابق با سیرت مردم ایران زمین است، مشاهده کرد. داستان «خسرو» سومین داستان از مجموعه داستان «عموگلام» تنها مجموعه داستانی وجدانی است. این داستان از زبان اول شخص نقل می‌شود، اما شخصیت راوی در مقابل شخصیت اصلی داستان یعنی خسرو، رنگ می‌بازد. راوی که در دوران تحصیلات ابتدایی با خسرو هم‌کلاس بوده، روزی او را در خیابان می‌بیند؛ «شیره تریاک، آن شیر بی‌باک را چون اسکلتی وحشتناک ساخته بود.» آن‌گاه خاطرات دوران جوانی او را بازگو می‌کند و در لفافه داستان، درون‌مایه این اثر را که طرح یکی از مشکلات فرهنگی - اجتماعی عصر ما و آثار مخرب و زیان‌بار اعتیاد است، به میان می‌آورد و در پایان توصیه می‌کند که از همنشین بد باید دوری کرد. از آن‌جا که داستان، منعکس‌کننده مسائل مهم اجتماعی در هر دوره و زمان است، این پژوهش به روش توصیفی و تحلیل محتوا «داستان خسرو» نوشته عبدالحسین وجدانی را مورد تجزیه و تحلیل و نقد قرار داده و با بررسی ساختار این اثر، ویژگی‌ها و ظرافت‌های زبانی آن و نیز شگردهای خاص نویسنده برای آدای مقصود خود را بیان کرده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که وجدانی با استفاده از ظرفیت‌های ادبی و

۱. مدرس گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور، شهرکرد، ایران. // hamzehm661@gmail.com

۲. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهرکرد، ایران. // farzad_pnu@yahoo.com



شگردهای زبانی مانند تشبیه، کنایه، طنز، اصطلاحات عامیانه و ... توانسته است خواننده داستان را با خود همراه و پیام نهایی (تأثیر همنشین بد) را به او القا کند.

کلیدواژه‌ها: داستان کوتاه، ادبیات مدرسه‌ای، داستان خسرو، ویژگی‌های ساختاری، شگردهای زبانی.

مقدمه

در اصطلاح امروز، داستان کوتاه معمولاً هرگونه روایت منثوری است که کوتاه‌تر از رمان است و «با طرحی منسجم در مدت‌زمان کوتاهی تلاش چند شخصیت محدود را در جریان حادثه و عمل واحدی نشان می‌دهد.» (یان‌رید، ۱۳۷۶: ۱۴) بنابراین، کاری که داستان کوتاه شروع و تمام می‌کند، کامل است و اضافه و کم کردن مطالب داستان، امکان‌پذیر نیست.

ای. ام. فورستر (رمان‌نویس و ادیب انگلیسی، ۱۸۷۹-۱۹۷۰) داستان را چنین تعریف می‌کند: «داستان، نقل وقایع است به ترتیب توالی زمانی؛ در مثل، ناهار پس از چاشت و سه‌شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از مرگ می‌آید. به تعریفی دیگر، داستان، توالی حوادث واقعی و تاریخی یا ساختگی است؛ بنابراین، تسخیر عمل به وسیله تخیل را ارائه می‌دهد.» (یونسی، ۱۳۶۹: ۳۶) خصلت بارز داستان این است که بتواند ما را وادار کند که بخواهیم بدانیم بعد چه اتفاق می‌افتد. از این‌رو، داستان عنصر مشترک همه انواع ادبی خلاقه است. در قصه، رمان، داستان کوتاه، نمایش‌نامه، فیلم‌نامه، شعر روایتی و اشکال دیگر داستان وجود دارد. (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۲۴)

امروزه نثر، انواع گوناگونی دارد که یکی از آن‌ها شکل داستانی آن است. داستان یکی از قسمت‌های اصلی ادبیات است و ادبیات داستانی شامل آثاری است که علاوه بر داشتن ماهیت تخیلی، ارتباط معناداری نیز با جهان واقعیت دارند. (روزبه، ۱۳۸۸: ۱۸) «داستان کوتاه، روایت به‌نسبت کوتاه خلاقه‌ای است که نوعاً سر و کارش با گروهی محدود از شخصیت‌ها است که عمل منفردی شرکت دارد و غالباً با مددگرفتن از وحدت تأثیر، بیشتر بر آفرینش حال‌وهوا تمرکز می‌یابد تا داستان‌پردازی. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۰۹)



داستان کوتاه، روایت منثوری است که در یک نشست خوانده شود. هر چند اندازه داستان‌ها متفاوت است، اما به هر حال داستان کوتاه باید تا حدی از اختصار برخوردار باشد؛ زیرا در غیر این صورت، به رمان کوتاه نزدیک می‌شود. اگر رمان را با پیچیدگی رابطه شخصیت‌ها و گستردگی ماجراها می‌سنجیم، داستان کوتاه با ایجاز، فشردگی و شدت تأثیرش تشخص می‌یابد. رمان‌نویس فرصت کافی دارد تا به سطح گسترده‌ای از زندگی بپردازد؛ اما در داستان کوتاه، «زندگی کاملی باید در چند دقیقه خلاصه شود. آن دقیق باید به دقت انتخاب و با تابشی اسرارآمیز روشن شوند؛ فروغی که به ما امکان می‌دهد تا گذشته، حال و آینده را در آن واحد تشخیص دهیم». (همان: ۱۱۱)

«ظهور داستان کوتاه در قرن ۱۹ به وسیله نویسندگانی چون نیکلای گوگول (Nikolai Gogol) و ادگار آلن پو (Edgar Allan Poe) آغاز گردید و با افرادی چون لئو تولستوی، ارنست همینگوی و ... کامل‌تر شد.» (روزبه، ۱۳۸۸: ۲۸) در ایران نیز در سال ۱۳۰۰ شمسی، محمدعلی جمال‌زاده با نوشتن مجموعه «یکی بود، یکی نبود» داستان کوتاه را پایه نهاد. از معروف‌ترین نویسندگان ایرانی که به نوشتن داستان‌های کوتاه پرداختند، می‌توان صادق هدایت، جلال آل‌احمد، سیمین دانشور، جمال میرصادقی و ... را نام برد.

بیان مسأله

در ادبیات معاصر، یکی از انواع ادبی که خاصیت تبلور مسائل مورد ابتلای انسان عصر جدید را دارد، ادبیات داستانی و به‌ویژه داستان کوتاه است. «انعکاس مسائل مهم اجتماعی هر عصر در داستان باعث می‌شود که نویسنده از عهده رسالت خویش در مقام نویسنده و مصلح اجتماعی به‌خوبی برآید.» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۴۲) از جمله این داستان‌های تأثیرگذار که با هدف اصلاح فرهنگی و اجتماعی نسل جدید به نگارش درآمده و در کتاب‌های درسی نیز راه یافته است، «داستان خسرو» از مجموعه عموغلام «عبدالحسین وجدانی» است. مجموعه عموغلام شامل ۱۲ داستان کوتاه عالی و اصیل این مرز و بوم بوده که از گنجینه ادب فارسی بهره گرفته است. عبدالحسین وجدانی در داستان خسرو، ضمن پرداختن به سرگذشت شخصیت اصلی (خسرو)، تعبیری اخلاقی، اجتماعی ارائه داده است. نویسنده در داستان خاطره «خسرو» از مجموعه عموغلام (۱۳۴۸) به تأثیر تربیت صحیح خانوادگی و تأثیر همنشینی با ناهلان می‌پردازد؛ گویا وجدانی این سخن سعدی: «پسر نوح با بدان بنشست / خاندان نبوتش گم شد» (سعدی، ۱۳۷۸، باب اول، حکایت چهارم) را مد نظر داشته است. او خاطره خود را بی‌ریا و بی‌پرده روایت کرده و خواننده را با خود به فضای مدرسه و ساعت پرخاطره انشا می‌برد و شیوه انشانویسی دانش‌آموزان سال‌های دور را به تصویر می‌کشد. از این رو، داستان خسرو را می‌توان جزو داستان‌های واقع‌گرا محسوب کرد. این داستان در سال‌های دهه



۴۰ شمسی در مجله یغما به چاپ رسیده است. یکی از برجسته‌ترین نقاط قوت این اثر، نثر روان آن است که به تعبیر جمال‌زاده «تمام و کمال ایرانی است و عاری از هرگونه فرنگی مآبی» (جمال‌زاده، ۱۳۷۹: ۳۶)

داستان‌های این مجموعه با آوردن امثال و ابیات شاعرانی چون سعدی، فردوسی و نظامی آراسته شده است. نویسنده در تحلیل داستان، منشاء بدبختی‌ها و ناکامی‌ها را در استفاده نکردن از استعداد ذاتی و خدادادی، اعتیاد و شرایط نامطلوب خانواده می‌داند. عبدالحسین وجدانی به تأثیر تربیت صحیح خانوادگی و تأثیر همنشین بد و آثار نشست و برخاست با ناهلان، توجه خاص داشته است. بنابراین، در این پژوهش ضمن نقد و تحلیل «داستان خسرو» از منظر ساختار اجتماعی و ویژگی‌های حاکم بر آن، تلاش شده است تا حد امکان به ظرافت‌ها و نکات شاخص این اثر داستانی، اشاره شود تا ویژگی‌های نثر نویسنده بیش از پیش نمایان گردد.

پیشینه تحقیق

اگرچه درباره ادبیات داستانی و جنبه‌های مختلف آن تاکنون مقالات و کتاب‌های متعددی به چاپ رسیده است، اما راجع به آثار عبدالحسین وجدانی تنها یک مقاله با عنوان «موقعیت متن در دو داستان کوتاه خسرو نوشته عبدالحسین وجدانی و نخستین جام اثر مصطفی لطفی منفلوطی با رویکرد فرکلاف» تألیف سیداسماعیل حسینی-اجداد یافت شد. بنابراین، تحقیق پیش رو به لحاظ موضوعی کاملاً جدید محسوب می‌گردد. برخی از پژوهش‌هایی که در حوزه ادبیات داستانی و به‌ویژه ادبیات مدرسه‌ای با رویکرد ساختاری صورت گرفته، بدین شرح است:

مقاله‌ای با عنوان «ویژگی‌های ساختاری ادبیات داستانی کودکان در زبان فارسی» توسط فردوس آفاگل زاده و اکرم رضوی زاده در سال ۱۳۹۱ نگاشته شده که در آن ۵۷ نمونه کتاب داستانی در گروه‌های سنی «الف، ب، ج» (۱۷ نمونه گروه سنی الف، ۲۰ نمونه گروه سنی ب و ۲۰ نمونه گروه سنی ج) بررسی و تحلیل شده‌اند.

پژوهش دیگری با عنوان «بحثی درباره ساختار و پژوهش تاریخ ادبیات داستانی ایران» در فصلنامه نقد ادبی، سال هشتم، شماره ۳۰، تابستان ۱۳۹۴ به چاپ رسیده که نویسنده طی آن به نقد کتاب تاریخ ادبیات داستانی ایران از حسن میرعابدینی پرداخته و شیوه پژوهش و ساختار کلی فصل‌ها در این کتاب را مورد ارزیابی قرار داده است.

«بررسی متون ادبی در مقطع متوسطه کلاس‌های داستان‌نویسی» عنوان پایان‌نامه‌ای است که در سال ۱۳۸۸ در دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی از آن دفاع گردیده است. این پژوهش ترجمه کتاب «بررسی



متون ادبی در مقطع متوسطه یا دانش‌آموزان و خلق آثار ادبی» نوشته نویسنده فرانسوی به نام آلن ریفو (مدرس ادبیات) است.

مبانی نظری تحقیق

پیش از پرداختن به موضوع، تعریفی کوتاه و مختصر از داستان کوتاه و برخی ویژگی‌های آن بیان می‌شود. «داستان کوتاه اثری است کوتاه که در آن نویسنده به یاری یک طرح منظم، شخصیتی اصلی را در یک واقعه اصلی نشان می‌دهد و این اثر بر روی هم، تأثیر واحدی را القا می‌کند.» (یونسی، ۱۳۶۹: ۹) برخی ویژگی‌های داستان کوتاه عبارت است از:

۱. وحدت تأثیر: بدین معنی که داستان، تأثیر واحدی را بر خواننده القا کند.

۲. محدودیت شخصیت‌ها: در داستان کوتاه نمی‌توان شخصیت‌های زیادی وارد داستان کرد؛ زیرا در داستان کوتاه جایی برای پرورش و توصیف آن‌ها وجود ندارد.

۳. داشتن طرح مشخص: یعنی این که داستان، آغاز، وسط و پایان مشخصی داشته باشد. ادگار آلن پو معتقد بود «طرح، شرط اصلی در داستان کوتاه است.» (یان‌رید، ۱۳۷۶: ۸۰)

خلاصه داستان خسرو

داستان خسرو، روایت پسری از طبقه متوسط جامعه در کرمانشاه است که در کودکی مادر خود را از دست می‌دهد و شرایط جامعه و محیط آن، سرنوشت زندگی‌اش را تغییر می‌دهد و به بی‌راهه می‌کشانند. داستان با توصیف زندگی خسرو از زبان یکی از دوستان او آغاز می‌شود که دوست دوران ابتدایی و هم‌کلاسی خسرو است. «از سال چهارم تا ششم ابتدایی با خسرو هم‌کلاس بودم. در تمام این مدت سه سال نشد که یک روز کاغذ و مدادی به مدرسه بیاورد یا تکلیفی انجام دهد. با این حال بیشتر نمره‌هایش بیست بود. وقتی که معلم برای خواندن انشا، خسرو را پای تخته صدا می‌کرد، دفترچه من یا مصطفی را ... برمی‌داشت و صفحه سفیدی را بازمی‌کرد و ارتجالاً انشایی می‌ساخت و با صدای گرم و رسا، به اصطلاح امروزی‌ها، اجرا می‌کرد ...» (وجدانی، ۱۳۴۸: ۴۰) راوی با زبانی ساده و روان، شخصیت خسرو را به خواننده می‌شناساند و از موفقیت‌های او در مدرسه و هنرهایش در آوازخوانی و ورزش سخن



می‌گوید: «دیگر از استعداد های خداداد خسرو، آوازش بود. یک روز، خسرو زنگ قرآن در «شهناز» شوری به پا کرده بود ... خسرو در ورزش هم استعدادی شگرف داشت با آن سن و سال با شاگردان کلاس‌های هشتم و نهم کشتی می‌گرفت و همه را زمین می‌زد ...» (همان: ۴۶-۴۷) که در نهایت به دلیل ضعف در درس ریاضی در دوره ابتدایی مجبور به ترک تحصیل می‌شود. سرپرستی خسرو بر عهده مادر بزرگش است. با وجود این که مادر بزرگ، زن مؤمن و متدینی است و در تربیت نوه پسریش بسیار تلاش می‌کند، اما موفق نمی‌شود. نقشه حسودان تنگ‌نظر، خسرو را که در کشتی بسیار موفق است و بازوبند طلا گرفته، به سمت مواد مخدر می‌کشاند و او به دلیل افراط در استفاده از این مواد، حواس خود را از دست می‌دهد و در پایان زیر پلاسی مُندرس بی سر و صدا جان می‌سپارد. «خسرو به دلیل شکست در درس ریاضی ترک تحصیل نمود، به کشتی روی آورد، قهرمان شد ولی چه سود که حسودان تنگ‌نظر و عودان بدگهر وی را به می و معشوق و لَهو و لَعَب کشیدند و سرانجام گمنام و فراموش شده مثل بسیاری از جوانان بی‌نام و نشان اعماق، در زیر پلاسی مُندرس جان سپرد.» (همان: ۴۸)

محتوا و درون‌مایه داستان

با توجه به عنصر درون‌مایه در این داستان، نویسنده سعی دارد یکی از مشکلات فرهنگی و اجتماعی آن عصر و آثار مخرب و زیان‌بار آن را در قالب داستان بیان کند. نویسنده در داستان خسرو بر آن است که عواملی را که باعث تخریب و از بین بردن جوانان می‌شود، به خواننده القا کند تا از این راه بتواند با رویکرد انتقادی به جامعه، جوانان دیگر را هوشیار سازد و آنان را از فرورفتن در منجلاب فساد و اعتیاد بازدارد.

با توجه به موضوع و مضمون داستان‌ها، «ژرف‌ساختِ کلتی، پیرامون نقد مسائل و مشکلات اجتماع و چگونگی تأثیر آن بر ابعاد وجودی انسان‌هاست و روساختِ هر داستان، شامل کنش‌های شخصیت‌های داستان بر اساس واقعیتِ زندگی در سطح عوام است.» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۶۷) راوی داستان که در برهه‌ای از زندگی، دوستِ صمیمی شخصیت اصلی داستان (خسرو) بوده، با دید انتقادی قصد دارد به برترین شکل ممکن، وضعیت فرهنگی و اجتماعی آن دوره را که با زندگی مردم آمیخته شده و خاص همه طبقات جامعه است، به تصویر بکشد.

توصیف فضای حاکم بر داستان



داستان خسرو از زبان اول شخص در قالب خاطره‌نوشت نقل می‌شود، اگرچه، شخصیتِ راویِ داستان در مقابل شخصیتِ اصلیِ داستان یعنی خسرو رنگ می‌بازد و یا تا حدّ امکان با کمترین حضور در متنِ داستان، سخن می‌گوید. راوی که از سال چهارم تا ششم ابتدایی با خسرو هم‌کلاس بوده (وجدانی، ۱۳۴۸: ۳۸) در دوران جوانی دوبار وی را ملاقات می‌کند. یک‌بار، روزی که اولین مسابقهٔ قهرمانی کشتی کشور برگزار شد و خسرو حریفی قوی پنجه را با چالاکی «فروکوفت». (همان: ۴۶) بار دیگر، روزی که او را در خیابان می‌بیند که «شیرهٔ تریاک آن شیر بی‌باک را هیولایی وحشت‌ناک ساخته بود.» (همان: ۴۷) و بدبختی و سیه‌روزی از چهره‌اش هویدا بود. پس از آن راوی، خاطراتِ سال‌های مدرسه و جوانیِ وی را بیان می‌کند. در متن این داستان، عنصرِ تقابل، نشان-دهندهٔ تکنیکِ همنشینی و هم‌آییِ واژگان (شیرهٔ تریاک، شیر بی‌باک) است که به لحاظ ایدئولوژیک، طرح خاصی به داستان بخشیده است. آغازِ داستان با واژه‌هایی همچون هم‌کلاسی، کاغذ، مواد، تخته‌سیاه، انشا و ... تصاویری زنده از محیط آموزشی ارائه می‌دهد و فضای آموزشی آن دوره را ترسیم می‌کند. داستان با عباراتی صمیمی و روان، خواننده را مرحله به مرحله به بطنِ داستان می‌برد و میان او و متن هم‌حسی ایجاد می‌کند. در ابتدای داستان، راوی با یادآوریِ خاطراتِ زنگ انشا، استعداد و حافظهٔ فوق‌العاده و ذهن خلاق خسرو را در خیال‌پردازی به تصویر می‌کشد. پس از آن، مهارت وی را در هنرهای مختلف مانند نقاشی، آوازخوانی، خطاطی نشان می‌دهد و به استعداد خسرو در ورزش اشاره می‌کند. با توجه به این توضیحات و موارد بیان شده، ذهن خواننده، ناخودآگاه جوانیِ پیروز را تصوّر می‌کند که نردبانِ ترقّی را طی کرده است؛ درحالی‌که داستان به سمتی سوق می‌یابد که به جای طیّ مدارج عالی به منجلاّب فساد گرفتار می‌شود. این تقابل و دوگانگی به زیبایی در این داستان هویدا است. البته نویسنده با این تقابل، روابطی بین واژگان را طوری مشخص می‌کند که مخاطب درمی‌یابد نوعی تضادّ شخصیتی در خسرو مانند زنجیره‌ای به هم پیوسته در جریان است که وی را از شخصیتی مثبت در ابتدای داستان به شخصیتی منفی در انتها مبدّل می‌سازد. هرچه‌قدر از ابتدای داستان به سمت پایان آن می‌رویم، آرایه‌ها، کلمات خاص و مصراع‌هایی که در متن آورده شده، کمتر می‌شود؛ به طوری که در پایان داستان و چند بندِ آخر، انگار نویسنده از شاخ و برگ دادنِ داستان خسته شده و دیگر توانایی این کار را ندارد؛ گویی نویسنده فقط می‌خواهد داستان را به پایان برساند. این موضوع را می‌توان به خاطر علاقهٔ وافرِ نویسنده به شخصیتِ خسرو نیز دانست؛ چراکه در ابتدای داستان که خسرو شخصیتی فعال، پویا و خوش‌ذوق دارد و توانمند است، نویسنده هم بیشتر به موضوع پَر و بال می‌دهد، اما هنگامی که خسرو به بی‌بندوباری و منجلاّب کشیده می‌شود، خودِ نویسنده



هم ناراحت و دل‌خسته شده و می‌خواهد کار را زودتر به فرجام برساند. در واقع، نویسنده نمی‌خواهد شخصیت بدل‌یافته خسرو را بیشتر از این برملا کند. البته شاید بتوان این مسأله را با گذر زمان تطبیق داد؛ به گونه‌ای که هر چقدر زمان جلوتر می‌رود و صحبت‌های عادی و محاوره‌ای مردم ساده‌تر می‌شود، قلم‌نویسنده هم ساده‌تر می‌نویسد و از آرایه‌ها کم می‌کند.

ساختار اجتماعی داستان

در ساختار اجتماعی داستان خسرو، با توجه به این‌که داستان، فضای کلاس و مدرسه را به تصویر می‌کشد، راوی از واژگانی چون «مدیر، معلم، کلاس، درس، هم‌کلاسی، فرآش و ...» استفاده می‌کند و آن را در تقابل با جامعه بیرون از مدرسه قرار می‌دهد که با واژگانی هم‌چون «عنوان بدگهر، حسودان تنگ‌نظر، منجلاب فساد، تکریم مرگ» (ای مرگ بیا که زندگی ما را کشت) (وجدانی، ۱۳۴۸: ۴۸) روایت می‌شود.

توصیف متن داستان خسرو که در قالب خاطره‌نوشت است، نزدیک به زبان محاوره با لحنی صمیمی پیش می‌رود. جملات با بیانی ساده و روان در ارتباطی ملموس و واقعی در وجه ماضی روایت می‌شوند. نویسنده در بخش‌های مختلف داستان به میراث ادبی گذشتگان (بینامتنیت) توجه دارد و با تضمین عباراتی چون: «من گوش استماع ندارم» (همان: ۴۷) «و فی‌الجمله نم‌اند از معاصی و منگری که نکرد و مسگری که نخورد» (همان) «که پولاد کوبند آهنگران» (همان: ۴۱) «مطربی و مسخرگی پیشه‌سازی» (همان: ۴۴) «همه قبیله من عالمان دین بودند» (سعدی، ۱۳۸۵: ۳۹) نشان می‌دهد که به جان‌مایه متون گذشته که در حافظه خود اندوخته‌است و جنبه تجربی یا محتوایی دارد، (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۴۱) نظر دارد. جملات به‌کاررفته در متن، بیشتر مثبت و ضماین بیشتر به صورت سوم شخص است. جمله‌های داستان از نوع معلوم است؛ زیرا روند داستان بر اساس خاطره‌نویسی و بیان وقایع است؛ نویسنده در داستان خسرو ضمن پرداختن به سرگذشت خسرو سعی دارد خاطرات گذشته خود را مرور کند. در این داستان هر شخصیت، گفتار خاص خود را با توجه به تیپ شخصیتی، اجتماعی و فرهنگی خویش داراست و گوینده در گفت‌وگوی خود، آن‌چه را در ورای اندیشه‌اش می‌گذرد، آشکارا بیان می‌کند و مخاطب به راحتی به مکثات و تیپ شخصیتی افراد داستان پی می‌برد:

«پدرش آقارضاخان توجهی به تربیت وی نداشت.» (وجدانی، ۱۳۴۸: ۴۱) معلم قرآن ما میرزا عباس، شعر هم

می‌گفت، زیاد هم می‌گفت. اما به قول نظامی «خشت می‌زد» (همان).



از شگردهای دیگر در متن داستان خسرو، استفاده از اصطلاحات و ضرب‌المثل‌هاست که نشان‌دهنده بومی بودن و تقلید نکردن از اروپاییان است. (کالر، ۱۳۸۲: ۱۰۵) عبدالحسین وجدانی سعی دارد در توصیف متن داستان، واژگان و فرهنگ ایرانی را دست‌مایه داستان‌نویسی خود سازد. واژگان و عباراتی مثل: «شاخ شمشاد»، «کمیتش لنگ بود»، «با قربان صدقه» (همان: ۴۱) چهچه و ... ذهن خواننده را به فضای فرهنگ این مرزوبوم می‌برد؛ این شیوه، نوشته را زیبا و جذاب می‌کند. نویسنده سعی دارد در توصیفاتش انواع آرایه‌های سجع، تلمیح، تضمین و حس‌آمیزی را به زیبایی به تصویر بکشد تا هم‌حسی میان مخاطب و داستان ایجاد شود.

تفسیر و تحلیل داستان

این داستان در سطح ماجرای فرهنگی و اجتماعی روایت می‌شود. در این سطح «راوی سعی می‌کند روایت داستانی‌اش را بر پایه روابط و گفتمان اجتماعی و فرهنگی قرار دهد و در هر داستان، زندگی اجتماعی و فرهنگی مردم را به تصویر می‌کشد.» (تاجیک، ۱۳۷۹: ۸۱) شرایط زندگی اجتماع آن دوره، مقارن با پیشرفت ارتباطات و آمد و شد با کشورهای غربی و نوعی فرنگ‌مآبی در آذهنان نویسندگان آن دوره هویدا شد. از سوی دیگر، جامعه زمان نویسنده، به دلیل فقر اقتصادی که منجر به فقر فرهنگی می‌شد، در میان اقشار مردم مخصوصاً طبقه متوسط و پایین جامعه رخنه کرده بود. با توجه به این رویکردها، نویسنده این داستان، جزو نویسندگانی است که روحیه تقلید از فرنگ و آثار فرنگی را زشت می‌شمردند؛ از این رو، دست به خلق اثری زده که عاری از هر نوع فرنگ‌مآبی و تقلید از ادب اروپا باشد. وجدانی سعی دارد در متن داستان خود از گنجینه سرشار ادب بومی بهره کافی ببرد. بنابراین، داستان، در قالب خاطره‌نوشت، به تحلیل تأثیر تربیت صحیح خانوادگی و تأثیر همنشینی با ناهلان می‌پردازد. در داستان خسرو، فضای کلاس و مدرسه به‌ویژه ساعت پرخاطره‌اندا و شیوه‌انسان‌نویسی دانش‌آموزان آن دوره به تصویر درمی‌آید و وضعیت عمومی مدرسه و شیوه برخورد معلمان به‌طور کلی تشریح می‌شود. شخصیت‌های داستان خسرو، طیف متنوعی دارند که به فراخور جامعه و مرتبه آن‌ها در اجتماع در داستان حضور دارند و راوی، آن‌ها را با زبان توضیحی به مخاطب می‌شناساند:

«معلم قرآن ما میرزا عباس بود ... سیه‌چرده و آبله‌رو. تودماغی حرف می‌زد ... کسی را به اسم صدا نمی‌کرد.» (وجدانی، ۱۳۴۸: ۴۱) «معلم نقاشی ما یکی از سرتیپ‌های دوران ناصرالدین شاه بود. پیرمردی بود سرخ و سفید و فربه و گوشت‌آلود. صورتی شاداب و خندان داشت ... به لباس و پوشاک خود کمترین التفاتی نداشت.» (همان: ۴۲) «آشعبان علی، جوانی بود زورمند، قوی‌هیکل و درشت‌استخوان ...» (همان: ۴۵)



استفاده از زبان توضیحی و توصیفی، دست نویسنده را در کاربرد صنایع لفظی و معنوی باز می‌گذارد و می‌تواند از همه ظرفیت‌های آرایه‌های ادبی و واژگان بهره‌گیرد تا بتواند صحنه حوادث و رخدادها را برای خواننده ملموس سازد. «زمان ما چوب و فلک، به‌راه بود و خسرو که کارش شرارت و شیطانی بود، تقریباً هر روز فلک می‌شد...» (وجدانی، ۱۳۴۸: ۴۵) «زبان توضیحی، خواننده را به صحنه داستان نزدیک‌تر می‌کند و توانایی آن را دارد که رویدادها، حوادث و شخصیت‌ها را در همه ابعاد، در نگاهی نزدیک به فضای داستان پردازش کند.» (سوسور ۱۹۶۶: ۱۲۷) «زبان داستان به برترین شکل ممکن، واژگان و اصطلاحات محاوره در محیط اجتماعی آن دوره را داراست.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۵۶) این زبان حقیقی و واقعی را در گفت و گوها می‌توان مشاهده کرد. جمله‌ها، کوتاه و روان و لحن کلام بسیار خودمانی است. شخصیت‌های داستان از مردم عادی کوچه و بازارند که راوی با زبانی نرم و واقعی توانسته است تصاویر ذهنی را در داستان عینی و ملموس نشان دهد که این احساس صمیمیت و نزدیکی راوی، بیش از پیش باعث می‌شود هم‌حسی عجیبی میان راوی و مخاطب و متن داستان ایجاد شود:

«عرض کردم حرام از یک کف دست کاغذ، یک بند انگشت مداد که خسرو به مدرسه بیاورد و یا لای کتاب را باز کند، با این حال شاگرد ممتازی بود.» (وجدانی، ۱۳۴۸: ۴۱) «میرزامسیح خان با چهره گشاده و خشنود قلم آهنین فرسوده را در دوات چرک گرفته شیشه‌ای فرو برد و از پشت عینک زنگاری، نوک قلم را ورنانداز کرد و با دو انگشت بلند و استخوانی خود گرک و پشم ...» (همان: ۴۰)

شگردهای زبانی نویسنده در داستان خسرو

از شاخصه‌های زبانی داستان خسرو، استفاده شایسته و مناسب از تشبیهات، ضرب‌المثل‌ها، کنایات و اصطلاحات عامیانه و حتی آوردن ابیات متناسب با متن و کاملاً ملی است که در گفت‌وگوی اشخاص برای شناخت بیشتر شخصیت‌ها و ملموس کردن رخدادها گنجانده شده است. مردم کوچه و بازار برای برقراری ارتباط با دیگران و تفهیم کلام خود به مخاطب، بیشتر از دیگر تیپ‌های شخصیتی جامعه از ضرب‌المثل‌ها، کنایات و تشبیهات استفاده می‌کنند. (حسینی‌اجداد، ۱۳۹۳: ۴۸-۴۷) برای مثال:

تشبیه



«مِثْلِ شَاخِ شَمِشَادِ مِی‌آمَد، سَرِ جَایِ خُودِشِ مِی‌نَشَسْتُ.» (وجدانی، ۱۳۴۸: ۳۹)؛ «خسرو هم می‌خواند. چه خواندنی؟! گویی صوت داوود برداشته‌اند.» (همان: ۴۱)؛ چشم‌های درشت و پرفروغش چون چشمه‌های خشک- شده سرد و بی‌حالت شده بود. (همان: ۴۵)؛ «چون برق به میان میدان جَستَم.» (همان: ۴۲)

استعاره

در بیت زیر که تضمین بیت سعدی شیرازی است و در بند پایانی داستان خسرو آمده، «دام» استعاره از خطرات پیش رو است؛ از طرفی، تمام بیت استعاره تمثیلیه است.

«کبوتری که دگر آشیان نخواهد دید قضا همی بردش تا به سوی دانه و دام»

در عبارت «شیره تریاک، آن شیر بی‌باک را چون اسکلتی وحشتناک کرده بود» (وجدانی، ۱۳۴۸: ۴۸) «شیر بی‌باک»، استعاره از خسرو است. «همه قبیله من، عالمان دین بودند.» (همان: ۴۳) واژه «قبیله» در این عبارت مجازاً به معنی مردم به کار رفته است.

کنایه

«سپر بینداخت» (همان)؛ کنایه از اینکه تسلیم شد؛ «خشت می‌زد» (همان: ۴۱) کنایه از اینکه پُرحرف بود؛ «ره‌آورد باب دندان» (همان)؛ کنایه از خوشمزه بودن. «با صدایی که گویی از ته چاه درمی‌آمد» (همان: ۴۶)؛ کنایه از صدای آرام و ضعیف، صدایی که به سختی شنیده می‌شد. «در ریاضی کُمیتش لنگ بود» (همان: ۴۰)؛ کنایه از ضعیف و ناتوان بودن در درس ریاضی.

«از دیگر شگردهای زبانی، به تصویر کشیدن و تفسیر محیط اجتماعی و فرهنگی آن برهه از جامعه و بی‌تفاوتی اطرافیان نسبت به مسائل اخلاقی و اجتماعی و توجه نکردن به تربیت افراد اجتماع است. به‌طور مثال در داستان خسرو، وقتی که خسرو دو خروس غالب و مغلوب را سر می‌برد و از آن هَلیم می‌پزد، راوی می‌گوید: «ابدأ هم ایرادی نگرفت که بچه‌جان! خروس غالب چه بدسگالی‌ای به تو کرد که سر از تنش جدا کردی؟ اصلاً به چه حقی خروس‌های مردم را سر بُریدی و حلیم درست کردی و خوردی؟ خیر، به قول امروزی‌ها این مسائل اساساً مطرح نبود.» (حسینی‌اجداد، ۱۳۹۳: ۴۸)



در داستان خسرو که راوی، داستان را در قالب خاطره‌نوشت، بیان و حوادث گذشته را سلسله‌وار روایت می‌کند، در ضمن داستان به خواننده القا می‌کند که زمان رخ دادن ماجراهای داستان و بازگویی آن متفاوت است و در میان آن، به نقد و تحلیل موقعیتی و اجتماعی داستان می‌پردازد و با بیانی ساده و صمیمانه، کوتاهی شخصیت‌های داستان را به مقتضای موقعیت و وظیفه آنان بیان می‌دارد:

«پدرش آقارضاخان توجّهی به تربیت او نداشت» (وجدانی، ۱۳۴۸: ۴۱)؛ «کسی چه می‌داند؟ شاید اگر خسرو در درس ریاضی فقط یک‌گرفته بود، به این سرنوشت گرفتار نمی‌شد.» (همان: ۴۸)

از دیگر سگردهای زبانی این داستان می‌توان به مهارت نویسنده در به‌کارگیری اشعار ناب فارسی اشاره نمود. درواقع، عبدالحسین وجدانی در این بخش، به‌خوبی توانسته میان ادبیات سنتی و کلاسیک با ادبیات امروزی (داستان) پیوند برقرار نماید. این امر، ناشی از تعامل و ارتباط قوی نویسنده با آثار منظوم فارسی به‌ویژه آثار سعدی، فردوسی، نظامی، مولوی و ... است.

«جهان، تیره شد پیش آن نامدار» (همان: ۴۱)، مصراعی است از شاهنامه فردوسی، داستان رستم و سهراب. آن‌گونه که فردوسی سروده است:

«بزد تیر بر چشم اسفندیار سیه شد جهان پیش آن نامدار»

(فردوسی، ۱۳۷۸: ۱۲۲۴)

«که پولاد کوبند آهنگران» (وجدانی، ۱۳۴۸: ۴۲) این عبارت نیز تضمین مصراعی است از داستان رستم و اسفندیار در شاهنامه:

«چنانک بکوبیم به گرزِ گران که پولاد کوبند آهنگران»

(فردوسی، ۱۳۷۸: ۱۱۹۰)

«اما خروس غالب، حرکتی کرد، نه مناسب حال درویشان ...» (همان: ۴۳) این بخش، تحت تأثیر حکایت «جدال سعدی با مدعی» از گلستان سعدی است. «تنی چند از رندگان در صحبت من بودند، ظاهر ایشان به صلاح آراسته



و یکی را از بزرگان در حق این طایفه حُسن ظنّی بلیغ و اِدراری معین کرده تا یکی از اینان حرکتی کرد نه مناسب حال درویشان، ظن آن شخص فاسد شد و...» (سعدی، ۱۳۷۸: حکایت هفدهم)

«شعر هم می‌گفت، زیاد هم می‌گفت، اما به قولِ نظامی خُشت می‌زد.» (وجدانی، ۱۳۴۸: ۴۶) این عبارت، به شعر نظامی و بیتِ زیر، تلمیح دارد:

«لاف از سخن چو در توان زد آن خُشت بود که پر توان زد»

(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۳۵)

یا بیت زیر که در باب دوم از گلستان سعدی آمده و از آن، تضمین و اقتباس شده است:

اُشتر به شعر عرب در حالت است و طرب گر ذوق نیست تو را کز طَبَعِ جانوری

(سعدی، ۱۳۷۶: غزل ۵۴۸)

استفاده از عبارات خاص در بعضی جمله‌ها و عبارتهای داستان، به جای توضیح و توصیفِ مطالب، شگرد دیگری است که نویسنده از طریق آن توانسته ضمن خلاصه‌گویی و پرهیز از اطناب، بر گیرایی و جذابیتِ داستان بیفزاید و ارزش ادبی کار خویش را دوچندان نماید. برای نمونه به چند مورد از این‌گونه جمله‌ها و عبارات اشاره می‌شود:

- «و با صدای بلند می‌گفت: «الها صد هزار مرتبه شکر که (شکر نعمت افزون کند).» (وجدانی، ۱۳۴۸:

(۴۱)

- به کَلّی ورزش را کنار گذاشت که دیگر «مرد میدان نبود». (همان: ۴۳)

- «فی‌الجملة نماند از مَعاصی مُنکری که نکرد و مُسکری که نخورد.» (همان: ۴۵)

در قسمت‌های متعددی از داستان، نویسنده به روش‌های مختلف تمام تلاش خود را کرده است تا خسرو را انسانی دانا، فعال و با استعداد معرفی کند که این مسأله در بینش و نگرش خواننده نسبت به شخصیت داستان



تأثیرگذار است؛ چراکه با پایان داستان، خواننده هنوز خسرو را انسانی خوش‌ذوق، مُستعد و دانا می‌پندارد که اسیرِ سرنوشتِ بد گردیده است. برای مثال:

- خسرو تمام درس‌ها را سرِ کلاس یاد می‌گرفت و حفظ می‌کرد و دیگر احتیاجی به مُرور نداشت. (همان: ۴۲)

- تصویرِ سرتیپ را با «ضمائم و تعلیقات» در نهایتِ مهارت و استادی می‌کشید. (همان: ۴۵)

- بی سر و صدا جان سپرد و آن‌همه استعداد و قریحه را با خود به زیرِ خاک برد. (همان: ۴۶)

یکی دیگر از شگردهای مطرح عبدالحسین وجدانی در داستانِ خسرو، «نقد بعد از نقل» است. بدین صورت که خودِ نویسنده بعد از نقلِ داستانِ خسرو آن را نقد و به پداهه بودن آن اشاره می‌کند. این مسأله از طرفی قدرت فنّ بیان نویسنده و از طرف دیگر، تأثیرگذاریِ داستانِ خسرو را بر مخاطب نشان می‌دهد. در واقع، نقد بعد از نقل، ترفندی است که به‌نوعی مخاطب را با داستان همراه کرده و بر تأثیرگذاریِ بیش از پیش آن افزوده است. «أبدأ هم ایراد نگرفت که بچه‌جان، اولاً خروس چه الزامی دارد که حرکاتش «مناسبِ حالِ درویشان» باشد. دیگر این‌که، خروسِ غالب چه بدسگالی به تو کرده بود که سر از تنش جدا کردی؟ خروس، عبرت چه کسانی بشود؟ و از همه این‌ها گذشته، اصلاً به چه حق، خروس‌های مردم را سر بُردی و هلیم درست کردی خوردی؟!» (همان: ۴۳-۴۲) نویسنده چند مورد در متن، به گفته‌های قبلی خودش اشاره و یا یک مسأله را چندبار تکرار کرده و با این روش، مطالبِ داستان را دوباره یادآوری می‌کند. این یادآوری و تکرارِ نویسنده، از طرفی برای نتیجه‌گیری بهتر و مؤثرتر از داستان، صورت گرفته و از طرفی دیگر، خواننده را در فضایِ وضعیّت به‌وجود آمده برای درک و دریافت درست‌تر از موضوع، مُدام به تعمّق و تفکّر فرو می‌برد. و این شگردی است که نویسنده با متوسّل شدن به آن، اثرگذاریِ داستانش را بیشتر کرده و فضایِ داستانش را واقعی‌تر جلوه داده است. عباراتی نظیر: «عرض کردم»، «گفتم که» و ... نشان‌دهنده این تکرار و یادآوری است:

- عرض کردم حرام از یک کف دست کاغذ و یک‌بند انگشت مداد که خسرو به مدرسه بی‌آورد یا لایِ کتاب را

باز کند. (همان: ۴۱)

- گفتم که خسرو در ریاضیات ضعیف بود. (همان: ۴۳)

پیامدهای اجتماعی داستان



در تحلیل متن داستان و جایگاه آن در جامعه به‌عنوان جزئی از روند اجتماعی زندگی در ظرف مناسبات قدرت، می‌توان گفت که تکوین شخصیت خسرو به‌عنوان شخصیت اصلی داستان، و نیز به‌عنوان فردی در پیکره جامعه، به‌دلیل اِهمال و کوتاهی کارگزاران قدرت در سه مرحله رشد کودکی، نوجوانی و جوانی آسیب‌های فراوانی دیده است. برای مثال ضرر و زیان ناشی از قصور پدر در دورانی که کودک به توجه و تربیت وی نیازمند است، هیچ‌گاه قابل جبران نیست. خسرو به‌عنوان کودکی که نیازمند التفات پدر بود، وی را از خود دور می‌دید و از حمایت مادی و معنوی پدر بی‌بهره بود و به‌دلیل احساس نیاز که امری طبیعی است به مادر بزرگ که تنها پناه وی بود، روی آورد و مادر بزرگ به‌دلیل داشتن جنسیت متفاوت و کهولت سن، آن‌چنان قدرتی برای کنترل خسرو نداشت؛ تنها با احساسات و عواطف می‌توانست بر تربیت کودک تأثیر گذارد و وی را از انحراف به سوی مفاسد اخلاقی بازدارد؛ بنابراین، با قربان‌صدقه خسرو را هر روز می‌نشانند و وادار می‌کرد برایش قرآن بخواند. (وجدانی، ۱۳۴۸: ۴۱) از سوی دیگر، راوی داستان، ویژگی‌های مثبت اخلاقی فراوان و توانایی‌های جسمی و فکری و استعدادهای زیادی را برای شخصیت اول (خسرو) برمی‌شمرد که اگر پرورش صحیحی می‌یافت و در وجودش تقویت می‌شد، هیچ‌گاه نابود نمی‌شد. اما جایگاه آن‌ها در جامعه و مسئولیت‌ناپذیری دیگران در قبال این شخصیت باعث شد که در مناسبات قدرت، خسرو با آن همه توانایی نتواند بر قدرت حاکم بر جامعه غلبه کند. خسرو با واژگان و عباراتی همچون: «با خُضوع و خُشوع» (همان: ۴۶) «مهربان و خون‌گرم» (همان: ۴۷) «در کمال ادب و اطاعت» (همان: ۴۵) و استعدادهایی هم‌چون «آوازی بسیار خوش» (همان: ۴۶) «مهارت در نقاشی» (همان) و ... توصیف می‌شود که حاکی از نُبوغ او در میان اجتماع و افراد هم سن و سال اوست.

نتیجه‌گیری

جان‌مایه داستان خسرو اثر عبدالحسین وجدانی، بیان‌کننده ماجرای اعتیاد شخصیت خسرو در عُنفوان جوانی است؛ اعتیادی که در زندگی عادی خسرو تأثیرگذار بوده و همه امور اجتماعی و فرهنگی جامعه را تحت الشعاع خود قرار داده است. قهرمان داستان را می‌بینیم که ظاهراً در اوج است، اما به دلایل مختلفی چون کوتاهی دیگران در تربیت صحیح، عدم توجه و برنامه‌ریزی برای دوران جوانی از ناحیه خود، عُصیان می‌کند و از راه راست منحرف و دُچار شکست و حرمان می‌شود؛ نبود تربیت صحیح خانوادگی و هم‌نشینی با ناهلان، عیاشی زودگذر زندگی معتادان در بستر جامعه، ملموس کردن تصاویر عینی با استفاده از ظرفیت‌های ادبی برای ایجاد صمیمیت با خواننده، استفاده از تشبیهات، ضرب‌المثل‌ها، کنایات و اصطلاحات عامیانه را به وضوح می‌توان در



متن داستان، مشاهده و استنباط نمود. از شگردهای نویسنده در داستان خسرو می‌توان به استفاده نسبتاً زیاد و البته بجا از عبارات و اشعار خاص، نقد بعد از نقل، استناد به گفته‌های قبلی از طریق یادآوری و تکرار، استفاده از طنز کلامی، برقراری پیوند میان ادبیات سنتی (به‌ویژه نظم) و ادبیات امروزی (داستان)، استفاده از کلمات مترادف به جای توضیحات اضافی و دست‌وپاگیر به منظور درک بهتر خواننده و تکنیک عقب بردن داستان به وسیله مقایسه زبان رایج در زمان داستان با زمان نقل داستان، اشاره کرد.

فهرست منابع

- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳) *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، مترجم: فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- تاجیک، محمدرضا. (۱۳۷۹)، *گفتمان و تحلیل گفتمانی*، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگ گفتمان.
- جمال‌زاده، محمدعلی. (۱۳۷۹)، *یکی بود، یکی نبود*، به کوشش علی دهباشی، تهران: سخن.



حسینی اجداد، سیداسماعیل. (۱۳۹۳) «موقعیت متن در دو داستان کوتاه خسرو نوشته عبدالحسین وجدانی و نخستین جام اثر مصطفی لطفی منفلوطی با رویکرد فرکلاف»، مجله انجمن ایرانی

زبان و ادبیات عربی، شماره ۳۳، صص ۵۶-۳۳.

روزبه، محمد رضا. (۱۳۸۸)، ادبیات معاصر ایران (نثر)، تهران: نشر روزگار.

سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۷۸)، گلستان، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.

_____ (۱۳۷۶)، غزل‌های سعدی، تصحیح و توضیح: دکتر غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.

سوسور، فردینان. (۱۹۶۶)، دوره زبان‌شناسی عمومی، ترجمه کوروش صفوی، تهران: انتشارات هرمس.

فردوسی، ابوقاسم. (۱۳۷۸)، شاهنامه فردوسی، تهران: نشر قطره.

فرکلاف، نورمن. (۱۳۷۹)، تحلیل انتقادی گفتمان، مترجمان: فاطمه شایسته‌پیران و دیگران، چاپ اول، تهران:

انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

کالر، جان اتان. (۱۳۸۲)، نظریه ادبی، مترجم: فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۸)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، مترجم: مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ

سوم، تهران: انتشارات آگه.

میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶)، عناصر داستان، تهران: سخن.

_____ (۱۳۸۳)، ادبیات داستانی، چاپ سوم، تهران: سخن.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳)، صدسال داستان‌نویسی در ایران، تهران: چشمه.

نظامی‌گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۷۶)، لیلی و مجنون، با پیشگفتار کراچکوفسکی، ترجمه کامل احمدنژاد،

تهران: زوار.

وجدانی، عبدالحسین. (۱۳۴۸)، عموغلام (مجموعه دوازده داستان کوتاه)، تهران: انتشارات امیرکبیر.

یان رید. (۱۳۷۶)، داستان کوتاه، مترجم: فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۶۹)، هنر داستان‌نویسی، تهران: ایران یکتا.



*Analysis of structural features and linguistic techniques "Khosrow's Story" by
Abdolhossein Vojdani*

Hamzeh Mohammadi Dahcheshmeh^۱

Farzad Mohammadi^۲

Abstract

Abdolhossein Vojdani, one of Iran's most prominent writers, views his contemporary political, cultural and social developments in his stories. In his works, it is easy to see the many manifestations of culture, identity, morality, peoples, religion, which is in line with the nature of the people of Iran. The story of "Khosrow" is the third story from the collection of the story of "Amugholam" is the only collection of the story of Vojdani. This story is narrated from the first person, but the character of the narrator is colored against the main character of the story, Khosrow. The narrator, who had also been in class at the elementary level with Khosrow, once sees him on the street; "The opium drink had made that fearless milk a terrible skeleton" Then he recounts his youthful memories. And in the story of the story, it brings in the theme of this work, which is one of the socio-cultural problems of our time and the harmful and harmful effects of addiction. And at the end, he recommends that the bad guy should be avoided. Since the story reflects important social issues in each period and time, this research has been analyzed and criticized by descriptive and content analysis methodology, "Khosrow's Story" by Abdolhossein Vojdani. And by examining the social structure of this work, its linguistic features and delicacies, as well as the author's particular writings for his purpose. The results of the research show that Vojdani, using literary capacities and linguistic techniques such as simile, poetry, satire, slang expressions, has been able to accompany the reader of the story with him and the final message (the effect of a bad companion).

Keywords: Short Story, School Literature, Khosrow Story, Structural Features, Language Tricks.

^۱ .Lecturer of Payam Noor University Branch.

^۲ .Ph.D. Student of Islamic Azad University of Shahrekord.



فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۲، بهار ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی تعالیم اخلاقی و آموزه‌های تربیتی در مثنوی سلسله‌الذهب جامی

دکتر برات محمدی^۱

مریم حداد خانشان^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۰۸

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۱/۲۸

چکیده

عبدالرحمان جامی از شاعران پرکار قرن نهم هجری است که پیرو شاعران پیشین، در ادب تعلیمی، عرفانی و غنایی شعر سروده است. در این مقاله، مثنوی سلسله‌الذهب وی به لحاظ دارا بودن مباحث تعلیمی و آموزه‌های اخلاقی بررسی شده است. سؤالات اصلی پژوهش این است که بینش تعلیمی جامی چگونه است، کدام قشر جامعه را بیشتر تعلیم داده است و از چه روشی برای تعلیم استفاده کرده است. بررسی کتاب نشان می‌دهد: جامی در دو چهره عارف موعظه‌گر و جامعه‌شناس در اجتماع ظاهر شده و سعی دارد با انتقاد از نا به سامانی‌های اجتماعی، دینی و عرفانی جامعه‌اش، تعالیم و آموزه‌های اخلاقی را به مخاطب منتقل کند. صوفیان و پادشاهان مهم‌ترین قشری هستند که جامی از آنها انتقاد می‌کند؛ وی معتقد است صوفیان ظاهرپرست ریاکار با ظاهرپرستی در دین، اخلاق انسانی را تباه می‌کنند. پادشاهان نیز با ظلم و بی‌عدالتی. هر دو قشر را به رعایت اصول و مبادی اخلاق توصیه می‌کند. مهم‌ترین آموزه‌های تعلیمی شاعر عبارت از توصیه به خداپرستی، انجام فرایض دینی، رعایت ادب و علم آموزی، دوری از بخل و خسیاست، رعایت عدالت، مهربانی و احسان، نکوهش عیب‌جویی، ذمّ پرخوری و پرخوابی است.

کلیدواژه‌ها: جامی، سلسله‌الذهب، ادب تعلیمی، صوفی، پادشاه

^۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی ارومیه // barat_mohammadi@yahoo.com

^۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی ارومیه // b.alisan1392@gmail.com



مقدمه

ادب تعلیمی یکی از بخش‌های اصلی ادبیات فارسی است که در طول قرن‌ها، وجود داشته است و خواهد داشت، «منظور از «ادبیات تعلیمی»، ادبیاتی است که نیکبختی انسان را در بهبود منش اخلاقی او می‌داند و همت خود را متوجه پرورش قوای روحی و تعلیم اخلاقی انسان می‌کند. ادبیات تعلیمی، طیف وسیعی از ادبیات فارسی را تشکیل می‌دهد. پند و اندرز، آموزه‌های زهدآمیز و اخلاقیات، گونه‌های رنگارنگ ادبیات تعلیمی فارسی است» (مشرف، ۱۳۸۹: ۹) علاوه بر اینکه به عنوان یک نوع ادبی مشخص است، در هر نوع ادبی و در قالب هر اندیشه‌ای نیز، قابل مشاهده است. تعلیم یا به صورت مشخص و مجزا آمده‌اند یا در ورای اندیشه‌ها پنهان شده‌اند و با ابزارهای ادبی مثل تفسیر و تأویل اشعار و گشایش رمزپردازی‌های شاعر می‌توان بدان دست یافت. با این دید اگر بنا باشد برای ادبیات گرانسنگ فارسی چند کارکرد بیان کنیم، بی‌شک یکی برجسته‌ترین آنها کارکردهای تعلیمی است؛ این کارکردها متنوع است و می‌توان در چندین قسمت خلاصه کرد که عبارتند از: ۱- بازنمایی واقعیت‌ها و حقایق که آداب و رسوم و باورهای یک ملت هستند ۲- تعلیم و تربیت ۳- اطلاع‌رسانی و تبلیغ اثربخش که مثل یک رسانه عمل می‌کند ۴- سرگرمی و تفریح ۵- تمهید و آماده‌سازی برای ایجاد تغییرات در انسان‌ها و جوامع از طریق برانگیزاندگی یا بازدارندگی ۶- درمان ناهنجارهایی روانی (رضی، ۱۳۹۱: ۱۰۲ - ۱۰۳).

منشأ تمامی این کارکردها نیز با جامعه‌ی شاعر در ارتباط است. شاعران با توجه به نیاز جامعه و ارزش‌های اخلاقی آن جامعه، شعر تعلیمی سروده‌اند. چنانکه در واکاوی ادب تعلیمی در طول قرن‌ها متوجه می‌شویم که اهمیت تعلیم و تربیت با فرهنگ و نوع زندگی ایرانیان بی‌ارتباط نیست. نوع نگاه شاعران به ادب تعلیمی آمیخته‌ای از فرهنگ ایرانی اسلامی است که از همان قرون آغازین ادب فارسی تا به امروز ادامه یافته است. آنچه از اشعار شاعران نمایان است، رسالت شاعران در طول این قرن‌ها، این بوده که مردم را - از هر صنفی که باشند - به اخلاق انسانی فرا بخوانند و از اخلاق غیرانسانی دور کنند. این امر در کارکردهای تعلیمی مطابق با کارکرد شماره ۵ است که شاعران با تعلیم به دنبال برانگیختن انسان به اعمال نیک و بازداشتن آنها از اعمال بد هستند؛ بر این اساس باید گفت «ماهیت اصلی ادب تعلیمی، نیکی (خیر)، حقیقت و زیبایی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۱) همین امر باعث شده که ادبیات ما پیش‌تاز صلح و دوستی در جهان باشد. شاعران هرکدام با تفاوت‌های سبکی و نگرشی - که در هر دوره‌ای متفاوت است - به دنبال سوق دادن انسان به نیک‌بختی هستند.

در این مقاله، مثنوی سلسله‌الذنب نورالدین عبدالرحمان جامی به لحاظ آموزه‌های اخلاقی و اجتماعی بررسی شده است، جامی (۸۱۷ ه ق - ۸۹۸) از شاعران پرکاری است که در تمامی زمینه‌های ادبی، کتاب دارد. او را خاتم الشعراء نامیده‌اند زیرا ظاهراً پس از او کسی با این گستره‌ی علمی - ادبی در تاریخ ادبیات فارسی ظهور نکرده است. (مایل هروی، ۱۳۷۷: ۱۳۴) در مقام شاعری «با آنکه مقام شاعری اش همتای قلّه‌های شعر فارسی نیست اما بزرگترین شاعری است که قلم شعر فارسی را پیموده است.» (دانش‌پژوه، ۱۳۸۸: ۱۳) در نگاه تعلیمی به اشعار او باید گفت جامی



منتقد و موعظه‌گر است، همچون جامعه‌شناسی به جامعه و افراد آن دقت کرده و نقاط منفی را شناخته و نکته‌های تعلیمی را در آن نقاط ضعف قرار داده است. او قباحت‌های جامعه‌ی ستمگر و نقصان‌های معنوی افراد بشر را درک کرده و از راه نصیحت، ترغیب صفت‌های خوب و مذمت خصلت‌های بد می‌خواهد که در رواج اخلاق حمیده و برکندن ریشه‌ی اخلاق رذیله‌ی افراد جامعه کمک رسان باشد. در این راه وی ادامه دهنده‌ی سنت‌های انسان-دوستانه‌ی رودکی، فردوسی، ابوعلی سینا، ناصر خسرو، نظامی، سعدی، جلال‌الدین مولوی و ... بوده است. (افصح‌زاد، ۱۳۷۸: ۲۸۰)

مثنوی سلسله‌الذهب یکی از آثار عرفانی جامی است که در آن از شریعت، طریقت، عشق و نبوت از دیدگاه عرفانی سخن رفته است. ساختار منظومه در سه دفتر تنظیم شده است، دفتر اول اصول عقاید اسلامی و مذهب اشعری را به درخواست فرزند خواجه عبیدالله احرار که از مشایخ نقشبندیه است، سروده و مفاهیم خداشناسی و هستی‌شناسی دارد. دفتر دوم، ادامه‌ی دفتر اول در معارف و اسرار عشق معنوی سخن گفته و دفتر سوم در موضوع کشورداری و رعیت‌پروری است. (جامی ۱۳۸۶، مقدمه‌ی مصحح: ۲۷) در هر سه دفتر نیز آموزه‌های اخلاقی و تعلیمی آمده است، از آنجا که جامی مشربی عرفانی و تعلیمی دارد، در این کتاب، اقشار مختلف جامعه را پند و اندرز داده است، برای شناخت شخصیت شعری وی و شناخت جامعه شاعر، ضرورت ایجاب می‌شود که این مثنوی به لحاظ ادب تعلیمی مورد بررسی قرار گیرد.

پیشینه تحقیق

مثنوی سلسله‌الذهب در پژوهش‌ها چندان مطرح نشده است، تحقیق مستقل علمی پژوهشی از آن در مجلات موجود نیست. اما در همایش‌ها و پایان‌نامه‌های دانشجویی در کنار آثار دیگر جامی بررسی شده است. در ارتباط با موضوع مقاله‌ی حاضر، امینی مفرد (۱۳۸۷) در مقاله «گذری بر مضامین حکمی و اخلاقی در هفت اورنگ جامی» مضامین اخلاقی مثل نیایش، تهذیب نفس، دادگری، صدق و راستی، طلب علم، جود و انفاق، فروتنی، نکوهش حرص و آز را بررسی کرده است. محمودی (۱۳۹۱) در مقاله «دیدگاه‌های اخلاقی و تربیتی در مثنوی هفت‌اورنگ» مضامینی تربیتی از دیدگاه دینی، جسمانی، عقلانی اجتماعی مثل صدق و راستی، توصیه به نیکی و دوری از ظلم، اخلاص در عمل، توصیه به شنیدن پند، دانش آموزی را بررسی کرده است که در ضمن آن نمونه‌هایی از سلسله‌الذهب نیز ذکر شده است. همچنین یک مقاله با عنوان «فروغ اخلاق در مثنوی سلسله‌الذهب جامی» از عبدالرحمان دیوسالار وجود دارد که در همایش بین‌المللی «زبان و ادبیات فارسی» ارائه شده است که نگارنده مضامین تعلیمی ادب، تواضع، جود، حفظ زبان، دوست خوب، ستایش عدالت، فضیلت عمل، قناعت، فضیلت همت، نام نیک و یاری به دیگران را بررسی کرده است. با توجه به این پیشینه‌ها، باید گفت، بینش تعلیمی اجتماعی جامی در آنها دسته‌بندی نشده و تکیه اصلی تحقیقات بر دفتر سوم و ذکر فضایل و رذایل اخلاقی مبتنی بر اخلاق فردی است. در مقاله‌ی



حاضر با تبیین بینش اجتماعی جامی، سعی بر این شده به صورت منسجم، آموزه‌های اخلاقی در دیوان او در ارتباط با اقشار مختلف و اخلاق دینی، فردی و اجتماعی بررسی گردد.

بینش تعلیمی اجتماعی جامی

قبل از اینکه به دنبال ادب تعلیمی در مثنوی سلسله‌الذنب باشیم، باید این نکته را در نظر گرفت که نگرش تعلیمی جامی در این مثنوی از چه چیز نشأت گرفته است، گفته‌اند «خاستگاه ادبیات تعلیمی دوشاخه‌ی کلی دارد: الف) من شاعر یا نویسنده ب) اجتماع وگفتمان غالب و رایج» (یلمه‌ها، ۱۳۹۵: ۸۶). بنابراین اینکه شاعر چه تفکری دارد و در چه جامعه‌ای زندگی کرده، مهم است، زیرا شعر از جامعه تأثیر گرفته است، زیرا ادبیات و جامعه هر دو در حال تحول و تحرک می‌باشند و در یکدیگر تأثیر متقابل می‌نمایند (زرین‌کوب، ۱۳۸۸: ۷۳) ادب تعلیمی نیز ارتباط تنگاتنگی با جامعه‌شناسی ادبیات دارد «ادب تعلیمی از شرایط اجتماعی وام می‌گیرد و آن را در شکل پندهای اخلاقی یانه‌ی‌های انسانی بازنمایی می‌کند» (یلمه‌ها، ۱۳۹۵: ۸۶) بی‌شک تعالیم اخلاقی دیوان‌های شاعران از نبود آن اخلاق در جامعه حکایت دارد، زیرا آنها به دنبال پند و موعظه‌ی اخلاقی هستند که می‌بینند در جامعه رو به زوال رفتن است و بدین ترتیب ادب تعلیمی با جامعه‌شناسی مرتبط می‌شود؛ جامعه‌شناسی «شرایط و مقتضیات محیط اجتماعی دربرگیرنده و پرورنده‌ی شاعر و نویسنده، جهان‌بینی و موضع فکری و فرهنگی آنان، مباحث و موضوعات و سفارش‌های اجتماعی مورد توجه در آثار ادبی را مورد مطالعه قرار می‌دهد» (ترابی، ۱۳۷۶: ۵).

زمانه‌ی زندگی جامی مربوط به دوره‌ی تیموریان است، وی بیشتر عمرش را در هرات گذراند که پایتخت سلاطین تیموری بود، در دوره‌ی زندگی او امنیت سیاسی وجود داشت. سلاطین تیموری نیز به فرهنگ و ادب اهمیت می‌دادند و جامی در پرتو توجه آنها بالیده است اما بعد از مرگش، هرات به وسیله‌ی صفویان فتح شد و کار تیموریان به زوال رسید. در این دوره جامعه با اینکه در امنیت سیاسی بود ولی به لحاظ اجتماعی، آشوب‌هایی داشت، مهم‌ترین آن مناقشه‌ی میان اهل تشیع و تسنن بود. شهر هرات «نیز محل امتزاج و نزاع میان شیعیان خراسان عراق و سنیان افغانستان و ترکستان بود» (حکمت، ۱۳۶۳: ۱۳۴) از طرفی در پیروی سنت‌های دینی سختگیری می‌شد و ظاهرپرستی باعث شده بود عده‌ای صوفی‌نما رشد کنند که عرصه را بر عارفان واقعی تنگ کنند. جامی در چنین وضعی به عنوان یک فرد عالم و فرهیخته در نظر دارد که یک شهر آرمانی در اشعارش ایجاد کند.

از طرفی جامی به لحاظ بُعد شخصیتی، یک شاعر عارف است که اندیشه‌هایش از تعلیمات دینی و قرآنی سرچشمه گرفته است؛ در مقام عرفانی او گفته‌اند: «عرفان ایرانی را که در عهد وی به ابتدال می‌گرایید در پایه و اساس عالمانه نگاه داشت و از این راه توانست در صف بزرگ‌ترین مؤلفان و شاعران عارف و صوفی مشرب فارسی جای گیرد» (صفا، ۱۳۶۹: ۳۵۳) بینش عرفانی که در اندیشه‌ی او وجود داشت، خود به خود او را به سوی ادب تعلیمی سوق داده است زیرا عرفان عمده‌ترین سهم را در ادبیات تعلیمی دارد. (رزمجو، ۱۳۷۲: ۷۹) شاعران عارف با توجه به رسالتی که بر



دوش خود حس می کردند، وظیفه می دانستند که تعالیم اخلاقی را به مردم بگویند و از این رو ادب عرفانی ما سرشار از مضامین تعلیمی است. جامی نیز پیرو شاعران پیشین در تمامی آثارش این رسالت را آورده است.

مثنوی سلسله‌الذهب را با این هدف سروده است که راهگشایی برای مردم در جهت اخلاق فردی و اجتماعی باشد، اگر شعر او را با نگرش جامعه‌شناسی ادبی بسنجیم «جامی در آثار خویش قبل از همه به فاش نمودن علت‌های زمان فئودالی، قباح و بی‌نظامی آن، ظلم پیشگی و بی‌مروتی اهل آن، تصویر وضع نکبت‌بار، تنقید ترتیبات آن زمان فئودالی، مذمت اهل ظلم و محکوم کردن ستم و تعدی پرداخته، سرچشمه‌ی جفا و جور، منبع رذالت و فساد و اخلاق و ناآدمیت را از زمان و اهل آن یعنی طبقه حاکم (عملداران و روحانیون) می‌داند» (افصح‌زاد، ۱۳۷۸: ۲۶۱)

با توجه به محتوای سلسله‌الذهب، آموزه‌های تعلیمی و اخلاقی آن در ارتباط با سه صنف از مردم است که عبارتند از: صوفیان و زاهدان ۲- پادشاهان ۳- مردم عادی جامعه

رویکرد تعلیمی شاعر در صنف صوفیان و زاهدان، انتقادی و تنبیهی است، در پادشاهان توصیه و مدح و برای مردم عادی انتقاد و تعلیم توأمان است. با توجه به این اصناف و نگرش عرفانی و اجتماعی شاعر می‌توان ادب تعلیمی ویرا در سه دسته‌ی زیر تقسیم بندی کرد:

الف: ادب تعلیمی در ارتباط با اخلاق دینی: در این موضوع شاعر متوجه آموزه‌های دینداری، آداب شریعت و مهم‌تر از همه زوال دینداری و آمیخته شدن ریا و ظاپرستی در دین بوده و افراد مورد تعلیمش تمامی مردم و در بخش زوال دین، صوفیان ریاکار است. بخشی از تعالیم دینی‌اش نیز مربوط به جدال میان اهل تسنن و تشیع است که در جامعه رواج داشته است.

ب: ادب تعلیمی در ارتباط با اخلاق اجتماعی: در این موضوع شاعر متوجه فرهنگ منفی جامعه است و به آداب اجتماعی که در جامعه در معرض دگرذیسی منفی و زوال ارزش‌های اجتماعی قرار دارند، توجه کرده که طبیعتاً با اخلاق انسانی همراه است.

ج: ادب تعلیمی در ارتباط با اخلاق فردی: این موضوع در ارتباط با ویژگی‌های اخلاقی است که هر انسان متعالی و با فرهنگ باید داشته باشد.

این موارد را در بررسی بهتر و مشخص‌تر در بخش‌های زیر می‌توان بیان کرد



تعلیم دینی خداجویی و خداپرستی

مهم‌ترین بحث در عرفان، بحث خداشناسی است که در اندیشه‌ی تمامی عارفان وجود دارد. جامی نیز از شاعرانی است که قبل از هر چیزی به مسأله خداجویی و خداشناسی پرداخته است. مثنوی سلسله‌الذنب را با حمد الهی آغاز کرده است، در بخشی با عنوان «اشاره تنزیه و تقدیس حضرت حق سبحانه» با تکیه بر ویژگی «منزه بودن» و یگانگی خدا بر اساس آیه‌ی «لا اله الا هو» (نیست خدایی غیر از او)، یگانگی، منزه بودن از کم و کیف در ذات، خارج بودن از محدوده‌ی فهم عقلی، بی‌چون و چرا بودن، جمال و جلال و لطف و قهرش را وصف کرده و بر مبنای خداشناسی عرفانی، به مخاطب توصیه می‌کند، در مورد ذات احدیت اگر به دنبال سؤال و جواب است، لا همان نفی غیر خدا و همان اثبات ذات احدیت است. جامی توصیه می‌کند انسان باید لا و هو را ورد زبان خود کند که این دو، او را به عالم لاهوت می‌برد؛ زیرا با لا هرچه غیر خدای است را کنار می‌گذارد با هو به خدا می‌رسد. اما باید بتواند از لا بگذرد و به هو برسد؛ بدین ترتیب انسان در راه خداجویی و رسیدن به ذات حق باید از خود بگذرد :

جل من لاله الا هو	لا تقل کیف هو و لا ما هو
کل فی نعت ذاته الالسن	حار فی نور و جهة الأعین
لمعات جمال او ظاهر	سبحات جلال او قاهر
...ما و هو چیست لا و هو می‌گویی	راه ازین لا و هو بدو می‌جوی
لا و هو هر دو نفی و اثباتند	نافی غیر و مثبت ذاتند
چند از این غافلگی و گمراهی	لا و هو ورد خود کن ای لاهی
به هوا و هوس در او نرسی	تا ز لا نگذری به هو نرسی
تا دهد لا و هوت قوت و قوت	ببرد تا سراق لاهوت

(جامی، ۱۳۸۶: ۵ - ۶)

همچنان در ابیاتی در وصف خدای تعالی آورده است که دو جهان نمودی از وحدت الهی است؛ تمامی جهان در وی پنهان است و کل و عین، خود خدواند است و درک این سخن سخت است. (جامی، ۱۳۸۶: ۴ - ۵) در یک بخش مجزا با عنوان «اشاره به صفات سبحانه»، صفات حیات، علم، ارادت، قدرت، سمع و بصر و کلام را توضیح داده است. (همان: ۱۷۲ - ۱۷۴) انسان‌ها را در شناخت حق تعالی شامل سه دسته گروه فیلسوفان، عارفان اهل مکاشفه و عارفان اهل مشاهده تقسیم کرده است و بالاترین مقام را متعلق به اصحاب مشاهده، معرفی کرده است. در انتقاد از اهل فلاسفه، در اشعار متعدد پیوسته بیان کرده که با عقل نمی‌شود خدا را شناخت؛ فلاسفه در این راه بازماندند و



تلاش آنها در نهایت چیزی جز وهم و گمان نیست (همان: ۲۰۹ - ۲۱۱) اما عارفان با کشف و شهود به خدا می‌رسند، برای نمونه در ابیات زیر گفته است:

حبذا عارفی ز خود رسته	به مقامات قرب پیوسته
شده از قید خویشتن مطلق	ذات او وصف او شده همه حق
هر که افتد به آب و گل نظرش	شود از خود تصور بشرش
چون شود کشف سر ربانی	سر زند زو صدای سبحانی

(جامی، ۱۳۸۶: ۲۱۳)

بخش دیگر خداجویی، توجه به فرمانپذیری و انقیاد از خداست. این مسأله را با ابیاتی که در طلب مغفرت دارد، به وضوح نشان داده است. به عنوان نمونه در شعر زیر، خود را کمترین گدای خدا معرفی کرده و تمنا دارد خداوند نفس و شیطان را از وی دور سازد:

ای خدا کمترین گدای توام	چشم بر خوان کبریای توام
می رسم بر در تو هر روزه	شیء الله زنان به دریوزه
نفس و شیطان که خصم دین منند	چون سگان خفته در کمین منند
گر چنین خوار و بی کسم نگرند	پوست بر من چو پوستین بدرند
از بد این سگان امانم ده	هر چه آنم به است آنم ده

(جامی، ۱۳۸۶: ۸۰)

توجه به عالم بعد از مرگ

جامی در بخشی با توصیف مرگ انسان به مسأله‌ی عذاب قبر و سوال نکیر و منکر در شب اول قبر توجه کرده و می‌گوید هر کس که از این دنیا می‌رود، در قبر دو فرشته نزد او می‌آید و از خدا و پیامبر و دینداری وی می‌پرسند. این همان چیزی است که مسلمانان به آن اعتقاد دارند:

هر که را زیر خاک شد منزل	دو فرشته به صورتی هایل
پیشش آیند ز ایزد متعال	امتحان را ازو کنند سؤال
که خدای تو و نبی تو کیست	زان همه دین که بود دین تو چیست

(همان: ۱۷۹)



سپس در ادامه نفعه صور و برپایی قیامت و رسیدگی به اعمال انسان را توضیح می‌دهد و بیان می‌کند انسان‌ها بعد از انتظاری، نامه‌های اعمالشان آماده می‌شود و هر کس که بهشتی است، نامه‌اش را به دست راست و هر کس که جهنمی است نامه‌اش را به دست چپش می‌دهند. (جامی، ۱۳۸۶: ۱۸۰ - ۱۸۱)

لزوم پیروی از پیامبر اکرم (ص)

توجه به وجود مبارک حضرت رسول (ص) و ستایش حضرت بعد از ستایش حق تعالی، رسم متداول تمامی شاعران ادب فارسی است. جامی نیز در سلسله‌الذنب بعد از حمد الهی، به نعت پیامبر اکرم (ص) پرداخته است. در ادامه نیز مخاطب را توصیه کرده که در زندگی‌اش پیرو شرع و آیین محمد (ص) باشد. در ابیات زیر با طلب شفاعت از حضرت می‌خواهد نظر لطفش را به شاعر بیندازد:

یا نبی الله السلام علیک	انما الفوز و الفلاح لدیک
به سلام آمدم جوابم بده	مرهمی بر دل خرابم نه
بس بود جاه و احترام مرا	یک علیک از تو صد سلام مرا
خواهم از شوق دستبوس تو مرد	دست بیرون کن از یمانی برد
مهر روی تو هوش برد از من	بنما روی خود ز برد یمن
چون تویی دیده ور به باغ بلاغ	همچو نرگس ز سرمه ما زاغ
سویم افکن ز مرحمت نظری	باز کن بر رحم ز لطف دری
مهر بگشا ز حقه یاقوت	روح را کام بخش و دل را قوت
زاری من شنو تکلم کن	گریه من نگر تبسم کن

(جامی، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۲)

ترغیب به دوستداری آل پیامبر (ص)

جامی به لحاظ مشرب دینی، پیرو اهل تسنن بوده و در فضای اجتماعی مطابق با عقاید اهل تسنن زندگی کرده است. همانطور که عنوان شد در دوره‌ی زندگی‌اش در جامعه، مناقشات بسیاری میان اهل تشیع و تسنن وجود داشت. بررسی آثار و نگرش او در این باره نشان‌گر این است که جامی اهل تعصب صرف نیست، پژوهشگران در مورد او گفته‌اند: «جامی به مناسبت اقتضای محیط در عداد بزرگان علماء عامه و از دانشمندان اصول تسنن شمرده می‌شود معذالک نسبت به مبادی شیعه اثنی عشریه، حرمت بسیار می‌نهاده است» (حکمت، ۱۳۶۳: ۶) در بخش اعتقادنامه از عقاید سنی خود سخن گفته است ولی احترام اهل تشیع را نیز بیان داشته و طبق عقیده‌ی سنیان متعصب آن



زمان نرفته است. «مردی است سنی ولی با دلی خالی از تعصب و خاطری متمایل به عقاید امامیه» (حکمت، ۱۳۶۳: ۱۳۸) در طریقت صوفیانه نیز از پیروان طریقه نقشبندیه است؛ فرقه‌ی نقشبندیه یکی از سلسله‌های مهم صوفیه در قرن هشتم هجری است، این سلسله با اینکه دنباله‌ی سلسله‌ی خواجه‌گان قرن ششم هجری است، به سبب انتساب به بهاء‌الدین محمد نقشبند (متوفی ۷۹۱) به نقشبندیه معروف شدند. بانیان این فرقه سنی مذهب هستند لیکن از تعصبات خشک این مذهب برکنار بودند. «مشایخ نقشبند هم که قبل از ظهور صفویه در ماوراءالنهر و خراسان بودند و به مذهب تسنن پای‌بندی نشان می‌دادند و نسبت به آل علی غالباً اظهار تولی می‌کردند» (زرین کوب، ۱۳۸۷: ۲۲۵) جامی پیرو این طریقت، هیچگاه چون متعصبان اهل سنت سخن نگفته است، اما در این مثنوی سخنان تأمل برانگیزی در مورد عقاید دینی‌اش اظهار کرده است، او با ستایش حضرت علی (ع) در نظر دارد، مقام خلفای راشدین را نیز حفظ کند. ابیات زیر را در ستایش حضرت آورده و بیان داشته که در جهان رهبری چون او نیست:

بود ختم رسل نبی وز پی شد علی خاتم خلافت وی
 جمعی از بیعتش ابا کردند و اندر آن سرکشی خطا کردند
 سر کشیدن ز امر اهل کمال هست ناشی ز سر نقص و وبال
 در جهان شاه و رهبری چو علی گر کسی سر کشد زهی دغلی
 (جامی، ۱۳۸۶: ۵۲)

در اشعار متعدد دیگر امامان معصوم را نیز ستوده است. در این مثنوی در مدح امام سجاد (ع) شعر دارد (جامی، ۱۳۸۶: ۱۴۱ - ۱۴۲) و قصیده‌ی فرزدق را در مدح امام (ع) توصیف کرده است (همان: ۱۴۳ - ۱۴۴) او مدح اهل بیت پیامبر (ص) را یک مدحی بیان می‌کند که اشکالی ندارد (همان: ۱۴۵ - ۱۴۶) در ادامه نیز جدال تشیع و تسنن را در دوستی اهل بیت آورده است. آنچنان که از سخنانش پیداست، خواستار این است که تشیع نیز به خلفای راشدین احترام بگذارد و بپذیرد که آنها اصحاب پیامبر (ص) بوده‌اند و در همه حال با او همراه شدند، تسنن نیز اهل بیت پیامبر را دوست بدارد و هیچ وقت قلبشان از حب علی (ع) خالی نشود (۱۴۶ - ۱۵۱) در ابیاتی به افرادی که با وصل کردن نسب خود به پیامبر به دنبال افتخارند می‌تازد و می‌گوید نسب دینی درست نیست و این نسب باید باطنی باشد. (همان: ۱۵۲)

تأکید بر پیروی از شریعت

جامی در اشعارش از آموزه‌های شرعی بسیار سخن گفته است. اهمیت شرع نزد او چنان است که می‌گوید برای انجام هر کاری ابتدا باید آن را با شریعت مطابقت دهی و سپس آن را انجام دهی:



اول آن را به شرع سازی راست	آنگه آری به جای بی کم و کاست
زانکه میزان معدلت شرع است	شرع اصل است و غیر آن فرع است
	(جامی، ۱۳۸۶: ۱۶ - ۱۷)

در توصیه به شریعت‌مداری گفته است که وجود شریعت برای این است که انسان مطابق هوای طبع خود نرود و شرع را پیشوای خود بکند و بدین ترتیب اصل را از فرع تشخیص دهد:

حق ازان صورت شریعت بست	که شود عادت طبیعت پست
شرع را چون به طبع بندی کار	از سر کوی شرع بندی بار
گر نه محکوم رأی خویشتنی	چند گرد هوای خویش تنی
طبع را پیشوای شرع کنی	شرع را کوست اصل فرع کنی
	(همان: ۵۷)

افرادی که شرع را بهانه آزار مردم کردند، نکوهش می‌کند. این افراد، افرادی هستند که کارهای باطل خود را دینداری تلقی می‌کنند و بر مردم سخت می‌گیرند. شاعر معتقد است این افراد پایه‌ی شریعت را پست کرده و تیره ساختند؛ آنها همان کسانی هستند که برای دنیا، دین فروشی می‌کنند:

روی در خلق و پشت بر مولی	دین‌فروشی کند پی دنیی
بدهد دین و دنیی اندوزد	شمع دین بهر دنیی افروزد
	(جامی، ۱۳۸۶: ۱۰۳)

جامی درد این را دارد که در جامعه‌اش شریعت با ریاکاری‌ها تباه می‌شود لذا دعای او این است که :

گردگارا به حق صاحب شرع	که بلند است از و مناصب شرع
که رهان شرع را ز حیلہ‌گران	پرده آن گروه را بدران
	(همان: ۲۹۱)

از فرایض دینی تمامی آداب دینی را توصیه کرده است. همچنین در ابیاتی عقاید بهاء‌الدین نقشبند را در مراقبه و تذکر ماضی و تفکر مستقبل آورده است. (همان: ۳۱ - ۳۳). در نقد افراد دیندار نیز اشعاری دارد؛ طایفه‌ای را که در ظاهر دین گرفتارند و در دینداری وسواس نماز و وضو دارند نکوهش می‌کند. این افراد را اشخاصی می‌داند که اصل دین را رها کرده و در ظواهر گرفتارند و آنها را به مردی تمثیل زده که دزد دستار و جامه‌هایشان برده و شلوارش را در آورده و در سر بسته تا سرش برهنه نباشد (همان: ۵۷ - ۵۹) این افراد در همان نماز نیز دچار وسواس هستند و هیچ وقت جمعیت حال ندارند. (همان: ۵۹)



انتقاد از صوفیان و تأکید بر پاسداشت تعالیم اخلاقی

انتقاد از صوفیان از همان زمان که سنایی عرفان را وارد شعر کرد، سنایی از اولین کسانی است که در شعر، صوفیان ظاهرپرست و ریاکار جامعه را مورد وطن و هجو قرار داد. این انتقادات در نثرهای عرفانی شروع شده بود، اما با ظهور سنایی با شدت بیشتری نمود پیدا کرد. برای نمونه در ابیات زیر سنایی در اعتراض به صوفیان، آنها را بنده‌ی آب و نان دنیایی دانسته و به آنها می‌گوید اگر خواهان سیر در ره حق هستند از خلق کناره بگیرند و به حق بپیوندند:

بدام خوبی و زشتی ببند آبی و نانی	تو ای صوفی نه‌ای صافی اگر مانند تازیکان
ستوری بود خواهی تو بدو جهان همچو	بدانجا میوه و حور و بدینجا نغمه و شاهد
قربانیان را خلق و حق نبود به هم در راه رانی	اگر راه حقت باید ز خود خود را مجرد کن

(سنایی، ۱۳۸۷: ۶۸۵-۶۸۶)

جامی نیز پیرو شاعران پیشین به سنت نکوهش صوفیان ادامه داده است. البته که در جامعه‌ی زندگی‌اش نمونه‌های این صوفیان ریاکار و متظاهر به فراوانی دیده می‌شد و از چشم تیزبین شاعر دور نمانده بود. بخشی از این انتقادات نیز به پیروی از مکتب نقشبندیه است؛ معتقدان این فرقه گرچه سخت پایبند و معتقد به سنت و شریعت بودند و با هرگونه بدعت و نوآوری در دین و شریعت مخالفت می‌کردند، اما در انجام اعمال طریقت سخت نمی‌گرفتند و همین شریعت آنان را با طریقت عرفانی پیوند می‌داد. مثلاً آنها معتقد به چله‌نشینی، عزلت و دوری از اجتماع آن چنان که رسم صوفیان قبلی بود، نبودند. از سخنان بهاءالدین است که «می‌فرمودند طریقه‌ی ما صحبت است و در خلوت شهرت است و در شهرت آفت. خیریت در جمعیت است و جمعیت در صحبت به شرط نفی بودن در یکدیگر و آنچه آن بزرگ فرموده است که تعال نومن ساعه، اشارت به آن است که اگر از طالبان این راه با یکدیگر صحبت دارند در آن خیر و برکته‌ی بسیار است، امید است که ملازمت و مداومت بر آن منتهی به ایمان حقیقی شود» (جامی، ۱۳۸۲: ۳۹۳).

خانقاه‌نشینی، دورویی، ریاکاری، پرخوری، شکمبارگی، نداشتن نور معرفت، ظاهرپرستی در دین و... از انتقادهای جامی نسبت به صوفیان است. انتقاد او به صورت مستقیم و غیرمستقیم در قالب حکایت‌های تمثیلی است. در حکایتی آورده که صوفیان به خاطر اینکه ارادتشان نزد مردم و پادشاه زیاد شود، اعمال را طولانی می‌کنند. در این باره قصه‌ی شیخی را می‌گوید که وقتی فلان خواجه یا امیر به دیدن او می‌رود، عمداً در عالم کشف فرو می‌رود و نعره می‌زند و خرجه چاک می‌کند. (جامی، ۱۳۸۶: ۲۳) در وصف این صوفیان حکایت سیر در لوزینه را آورده و آنها را به سیری در لوزینه تشبیه می‌کند (همان) او میان مکاشفه‌ی اهل حال (عارفان واقعی) و صوفی‌نمایان فرق می‌گذارد و می‌گوید صوفی‌نمایان وقتی مصلحت ببینند سماع را رها کرده و طعام‌هایی می‌خورند که همه از حق مردم است؛



نان آن را شحنه‌ی شهر از فقیران به قهر گرفته، گوسفندش را از ترک یغمایی ربوده و میوه‌ی آن از بوستان بیوه‌زنان است. (همان: ۲۴ - ۲۵) در حق آنها می‌گوید

باد انفاسشان ز نفس تباہ
گند لعنت شود فرود آید
چون نیابد به سوی بالا راه
سبک و ریششان بیالاید
(همان: ۲۵)

همچنین در بخشی که به کمال انسان تأکید دارد، صوفیان ظاهرپرست را نقد کرده است و می‌گوید شیخ خیال می‌کند که کمال انسانی در این است که در خانقاه و صومعه بنشینند و سجاده بگسترانند و چندین ابله نیز گرد او برآیند و او را بر مردم دیگر مقدم بدانند و کرامت‌ها به نام او بسازند و وی را مقتدای زمانه کنند اما این شیخ با درون خبیث و نفس سفیه با گله خران (مریدان) عمر خود را صرف نفس خود و بیع و شری کرده است (همان: ۷۲ - ۷۳) بعد از مذمت این صوفیان ظاهرپرست به مخاطب توصیه می‌کند به فکر شکمبارگی نباشند و در عالم فقر قدم بگذارند:

شو علم در فنا و فقر و قدم
نه به ملک قدم به طبل و علم
(جامی، ۱۳۸۶: ۱۲۶)

تأسف می‌خورد که در جامعه‌اش هنوز به انسان واقعی نرسیده است همگی ظاهر انسان دارند، او منتظر است انسان واقعی بیابد تا خاک پای او گردد (همان: ۷۵ - ۷۶) وی بر باور است که عارف نباید فقط به خودش فکر کند بلکه باید در اندیشه‌ی هموعان و افراد جامعه نیز باید باشد و در راه نجات آنها نیز بکوشد. (همان: ۱۰۳ - ۱۰۴) معتقد است صوفی‌ای که دو جهان را برای خدا باخته، صوفی واقعی است (همان: ۱۷۶) این صوفیان، عارف عشق‌آئین هستند که در دنیا جز خدا نمی‌بینند:

چشم عارف که تیزبین باشد
از جهان جز خدا نه بیند هیچ
در شهود جهان چنین باشد
غیر حق هیچ نه بیند هیچ
شد جمال خدا معاینه‌اش
محو مشهود گشت آینه‌اش
(جامی، ۱۳۸۶: ۲۱۲)

تعلیم به پادشاهان

جامی از شاعران صاحب نفوذی است که همواره مورد احترام شاهان تیموری بوده و پیوسته با آنها مراد و مکاتبه داشته است. در دفتر سوم مثنوی به تعلیم پادشاهان پرداخته است. انتقاد تند و مستقیمی نسبت به شاهان ندارد. توصیه‌های او با پند و داستان‌های حکیمانه همراه است. در این داستان‌ها از شیوه‌ی نگرش مثبت و آموزش توأم با مهربانی استفاده کرده است. حکایت‌هایی آورده که شخصیت‌های پادشاهی آن مهربان است و همگی با رعایت



اخلاق سرانجام خوش دارند. با این حال او از هر مجال استفاده کرده و مطالبی را به پادشاهان زمانه گوشزد می‌سازد که در اینجا به چند مورد اشاره می‌شود.

خدمت‌گیری افراد کاردان

در بخشی از تعالیم به پادشاهان، در اشعاری نیاز پادشاه را به افراد کاردانی چون وزیر، عالم دینی، طبیب، منجم بیان کرده است (جامی، ۱۳۸۶: ۲۸۹ - ۲۹۸)

پادشاهان و رعایت مسائل اخلاقی

مهم‌ترین تعالیم جامی به پادشاهان، توصیه به عدالت، مهربانی و پاسداری از مردم است. در ابتدای منظومه بعد از خطاب زمین بوس پیامبر اکرم (ص) در خطاب به پادشاهان، آنان را به مهربانی و رعایت حال رعایا پند داده است:

حق ز شاهان به غیر عدل نخواست
آسمان و زمین به عدل به پاست
(جامی، ۱۳۸۶: ۱۴)

سپس در ابیاتی جداگانه عدل را توصیف کرده و آن را میزان معدلت شرع دانسته است (همان: ۱۷)، در ادامه قصه‌ی شفقت ورزیدن حضرت موسی (ع) به بره‌ی گریخته را آورده و گفته این مهربانی باعث شد وی به پیامبری برسد (همان: ۱۵ - ۱۶) به همین منوال حکایت‌هایی از شاهان، امرا و انبیاء پیشین در مهربانی و عدالت‌ورزی آورده است. در اهمیت حق الناس در یک حکایت آورده که پدر عمر به خواب او می‌آید و می‌گوید دوازده سال در مضایقه‌ی حقوق مردم بوده است (همان: ۲۷۴) حکایتی از غازان خان می‌آورد که برای برقراری عدالت، آتش در خرمن ظالمی انداخت، وی در شکار دید که یکی از سپاهیان به زور از یک دهقان توبره کاه گرفت، سپاهیان او را منع کردند که به خاطر کاه بر او سخت نگیرد اما شاه گفت الان کاه ولی فردا جو خواهد گرفت؛ دستور داد خرمن او را آتش بزنند (همان: ۲۷۵) حکایتی از خسرو پرویز آورده است که وقتی از شهر خارج شد به اطرافیان گفت، بر کشتزار مردم پانگزارید اما یک سپاهی با اسب از کشتزار رد شد و کسری گوش او را برید (همان: ۲۷۵ - ۲۷۶)، در حکایتی آورده محمود با لباس مبدل میان مردم می‌چرخید و از خوبی و بدی خودش می‌پرسد و به این طریق بدی‌ها را کنار می‌گذاشت و بر نیکی‌اش اضافه می‌کرد. (همان: ۲۷۸) حکایت زیبایی از انوشیروان آورده است که وقتی می‌بیند پیرزن فقیر همسایه آفتابه ندارد و با کوزه دست و صورت می‌شوید به او آفتابه می‌بخشد اما برای اینکه پیرزن متوجه نشود که وی می‌داند او آفتابه ندارد، دستور می‌دهد چهل آفتابه زر به فقیران همسایه ببخشند که پیرزن شکی نکند. (همان: ۲۸۵ - ۲۸۶) جامی در توصیه به عدالت شاهان می‌گوید:

دل را زاد راه فردا کن
ظلم را همنشین عنقا کن
عدل خواهی که بر مزید شود
ظلم باید که ناپدید شود
چون بود شاه معدلت پیشه
واندر آن منقبت یک اندیشه
گو سپه را ز ظلم دار نگاه
زانکه ظلم شه است ظلم سپاه



...تیغ از ظالمان مدار دریغ	عدل را دار در حمایت تیغ
چون سیاست کم از گناه بود	مجرمان را چه انتباه بود
زجر کم دفع ظلم نتواند	فصد ناقص مرض بشوراند

(همان: ۲۷۱ - ۲۷۲)

در بخشی نیز شهوت را به عنوان عامل سقوط پادشاهی و دولت نکوهش کرده است و به شاهان توصیه می‌کند دست از شهوت بردارد اگر پادشاه شهوت پرست باشد، پادشاهی و دین از دست می‌رود:

دل شه چون هوا پرست بود	ملک دین را ز وی شکست بود
دلش از شاهدان ساده عذار	در تمنای بوس و ذوق کنار
پاکی از خصم بر کنار نهد	بوسه بر تیغ آبدار دهد

(همان: ۲۷۷)

در ادامه حکایت‌هایی آورده که شاهان توانستند با توسل به شریعت و دین از شهوت رها شوند. به عنوان نمونه در حکایتی آورده شاه ترمذ گرفتار کنیزکی شده بود، دعا کرد و با دعا کردن از این عشق رها شد (همان: ۲۷۹ - ۲۸۰)

توصیه‌ی دیگرش این است که شاهان حرص و آز دنیا را کنار بگذارند. می‌گوید طمع ورزیدن دردی است که با عدل منافات دارد. (همان: ۱۷) در حکایتی نیز آورده، مأمون به فرزند خویش پند می‌دهد که حرص دنیا را نداشته باشد که آفت پادشاهی است (همان) یکجا نیز توصیه می‌کند از خشم و غضب دوری کنند (همان: ۲۸۱) احسان و کرم ویژگی دیگری است که شاه باید داشته باشد. جامی در توصیه و تحریک به احسان گفته است:

رفت حاتم ازین نشیمن خاک	ماند نامش کتابه‌ی افلاک
هرچه داری ببخش و نام برآر	به نکویی و نام نیک‌گذار
زآنکه زیر زمردین طارم	نام نیکو بود حیات دوم

(همان: ۲۸۴ - ۲۸۵)

آموزه‌های اخلاقی

ستایش ادب و ترغیب به علم‌آموزی

رعایت ادب و خوش خلقی در معاشرت با مردم، مورد توجه جامی بوده است. اشعار زیبایی در ستایش ادب گفته است و آن را رعایت شرع و اخلاق نیکو معرفی کرده است که فرد با ادب در برابر خدا تعظیم می‌کند؛ موازین شرعی را انجام می‌دهد و با خلق خدا مهربان است. در ابیات زیر عنوان داشته که ادب مایه‌ی دولت ابد است و این است که به موازین شرعی عمل کنیم و با حق، خلق، شیخ، رفیق و ... رفتار مناسب داشته باشیم:



ادبوا	النفس	ایها	الاصحاب
مایه‌ی	دولت	ابد	ادبست
جز ادب	نیست	در دل	ابدال
چیست	ادب	داد	بندگی
قول	و فعل	و شنیدن	و دیدن
با حق	و خلق	و شیخ	و یار
			و رفیق
			(همان: ۴۸)

نکوهش عیب‌جویی

ذمّ عیب‌جویی از مردم بعد از رعایت ادب برای جامی بسیار مهمّ است. وی توصیه می‌کند که به جای عیب‌جویی از همدیگر، به عیب خود بپردازیم و نظر بر عیب دیگران نیندازیم. در نکوهش افرادی که عیب خود را رها کرده و به دنبال عیب‌جویی از دیگران هستند گفته است:

پای تا فرق جمله عیبی و عار
 زشت باشد که عیب خود پوشی
 چه کنی عیب عمر و زید شمار
 و اندر افشای دیگران کوشی
 (جامی، ۱۳۸۶: ۶۳)

جامی سفارش می‌کند در یک جمع باید کوشش کرد تا عیب‌های هم را رفع کنیم نه اینکه عیب‌جویی کنیم. (همان: ۱۶۶).

ذمّ پر خوری و خواب

در اشعاری، شکم‌بارگی و حرص بر طعام را نکوهش کرده و توصیه‌ی او به کم‌خوری است. در این رابطه حکایت خردمند و عارفی را آورده که خردمند به عارف می‌گوید خداوند طعام‌های گوناگون و میوه‌های رنگارنگ را برای آدمی خلق کرده است که بخورد. عارف در جواب او می‌گوید خدا اینها را برای آدمی آفریده ولی آدمی را برای آنها نیافریده است. در ادامه می‌گوید گرسنگی شیوه‌ی عارفان است و چیزی زشت‌تر از این نیست که در جهان خود را طفیل دل و شکم کنی.

چه ازین زشتتر بود به جهان
 که طفیل شکم کنی دل و جان

(همان: ۱۲۳)



همچنین در اشعاری، خوابیدن بیش از حد را نکوهش کرده است. عارفان خواب را نوعی پیروی از نفس می‌دانند و پیوسته انسان را از خور و خواب دنیایی منع کرده‌اند. جامی نیز پیرو عقاید آنها در ابیات زیر گفته است که خواب دزد زندگانی است و اگر شب همه به خواب بگذرد، گویی عمر نصف می‌شود:

خواب مرگ و حیات بیداریست	صلح مرگ از حیات بیزاریست
می‌گریزی ز زخم نشتر مرگ	چه کنی روی در برادر مرگ
خواب دزدیست زندگانی کاه	نقد خود را ز دزد دار نگاه
باشد ای کرده رو به راه طلب	نیم عمر تو روز و نیم شب
شب تو چون همه گذشت به خواب	عمر تو نیمه شد به وقت حساب

(جامی، ۱۳۸۶: ۱۳۱)

نکوهش بخل و ترغیب به احسان

جامی بخل را به عنوان یکی از نکوهیده‌ترین اخلاق انسانی مذمت کرده است. برای ذم بخل، جود را ستایش کرده است، حاتم را مثال زده است که با بخششی که داشت بعد از مرگ نام نیکش ماند:

تا بود دور گنبد گردان	ما و افسانه جوانمردان
رفت حاتم ازین نشیمن خاک	ماند نامش کتابه افلاک
هر چه داری بیخش و نام برآر	به نکویی و نام نیک گذار

(جامی، ۱۳۸۶: ۲۱۴ - ۲۱۵)

در حکایتی جذاب نقل کرده که زنی روزه می‌گرفت و اعمال شرعی انجام می‌داد اما بخیل بود و بخششی نداشت. کسی این خبر را به گوش پیامبر اکرم (ص) می‌رساند، پیامبر می‌گوید کاش او آلوده‌ی عیب بود اما بخیل نمی‌شد زیرا جود و بخشش عیب‌ها، را می‌پوشاند. (همان: ۲۸۸)

نتیجه‌گیری

بررسی تعلیم و آموزه‌های اخلاقی در مثنوی سلسله‌الذهب نشان می‌دهد که ادب تعلیمی در شعر او از نگرش و بینش اجتماعی سرچشمه گرفته است. جامی به عنوان یک جامعه‌شناس موعظه‌گر سعی کرده است تا با بیان معضلات اجتماعش، اهمیت اخلاق فردی و اجتماعی را نشان بدهد و مخاطبش را به رعایت تعلیم اخلاقی فراخواند. شیوه‌ی او در ادب تعلیمی مستقیم و به صورت غیر مستقیم در قالب حکایت‌های تمثیلی است. نگرش او توأمان با مدح و انتقاد است؛ مهم‌ترین افرادی که به فکر تعلیم آنها بوده، صوفیان و پادشاهان هستند. وی با انتقاد از صوفیان و نشان دادن ریاکاری آنها، آموزه‌های اخلاقی را به آنها داده تعلیم است، اما پادشاهان را با مدح وصف اخلاق‌های



خوب آنها و در قالب حکایت‌های تمثیلی به صورت غیرمستقیم تعلیم داده است. در کنار این دو شاعر سعی دارد که به افراد جامعه و مخاطبان اشعارش، مهم‌ترین اصول اخلاقی را تعلیم دهد. تعلیماتی همچون توصیه به خداپرستی، انجام فرایض دینی، رعایت ادب و علم آموزی، دوری از بخل و خساست، نکوهش عیب‌جویی، ذمّ شکم‌پرستی از جمله مواردی است که جامی در اشعار خود آورده است.



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



فهرست منابع

- افصح‌زاد، اعلان‌خان (۱۳۷۸) نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی، تهران: مرکز مطالعات ایرانی
- ترابی، علی‌اکبر (۱۳۷۶) جامعه‌شناسی ادبیات فارسی، تهران: فروغ آزادی.
- جامی، عبدالرحمان بن احمد (۱۳۸۶) مثنوی هفت اورنگ، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، تهران: اهورا - مهتاب.
- جامی، عبدالرحمن (۱۳۸۲) نفحات الانس، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: سخن.
- حکمت، علی‌اصغر (۱۳۶۳) جامی (متضمن تحقیقات در تاریخ احوال و آثار منظوم و منشور خاتم الشعراء)، تهران: توس
- دانش‌پژوه، منوچهر (۱۳۸۸) نقد روان جامی (مروری بر زندگی و آثار نورالدین عبدالرحمان جامی) زیر نظر علیرضا مختاریپور قهرودی، تهران: همشهری.
- رزمجو، حسین (۱۳۷۲) انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، مشهد: آستان قدس رضوی
- رضی، احمد (۱۳۹۱) «کارکردهای تعلیمی ادبیات فارسی» پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، شماره ۱۵، صص ۹۷ - ۱۲۰
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷) دنباله‌ی جستجو در تصوف ایران، تهران: امیرکبیر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸) آشنایی با نقد ادبی، تهران: سخن
- سنایی، ابوالمجدود بن آدم (۱۳۸۷) حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه، با مقدمه و تصحیح محمد روشن، تهران: نگاه.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲) «انواع ادبی و شعر فارسی»، نشریه‌ی رشد آموزش ادب - فارسی، سال ۸، شماره ۳۲، صص ۱۱۹ - ۹۶
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹) تاریخ ادبیات در ایران، تهران: فردوس
- مایل هروری، نجیب (۱۳۷۷) جامی، تهران: طرح نو.
- مشرف، مریم (۱۳۸۹) جستارهایی در ادبیات تعلیمی ایران، تهران: سخن
- یلمه‌ها، احمد رضا (۱۳۹۵) «بررسی خاستگاه ادبیات تعلیمی منظوم و سیرتطور و تحول آن در ایران»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، سال ۸، شماره ۲۹، صص ۹۰ - ۶۱



The study of Ethical Teachings and Educational instructions in the Mathnawi of Al-Silsilah al-Dhahabof Jami

Barat mohammadi^۱

Maryam haddad^۲

Abstract

Abdul-Rahman Jami was one of the most influential poets of the ۹th century who had works in poetry and mysticism, following previous poets. In this paper, Mathnawi of Al-Silsilah al-Dhahab has been studied in terms of teaching topics and moral instructions. The main questions of the research are how was the Jim's educational insight, which level of the community he taught more and which methods were used by him to teach. The review of the book shows that Jami appeared both as a preacher and sociologist in the community and tried to transfer moral teachings and instructions to the audience through criticizing the social, religious, and mystical aspects of his society. The Sufis and the Kings were the most important corps that have been criticized. He believed that the hypocritical Sufis appearance ruin human morality through hypocritical religion. The kings also recommend the two corners follow the principles of ethics through oppressed and impolite. The most important inscriptions of the poet include advising on theology, religious practices, adherence to teaching and inscription, avoiding piety and mischief, observance of justice, kindness and goodness, condemning defamation, suppressing and oversleeping.

Keywords: Jami, Al-Silsilah al-Dhahab, Educational Literature, Sufi, King

^۱ . Assistant Professor of Persian Language and Literature, Urmia branch of Islamic Azad University, Urmia, Iran.

^۲ . PhD student of Persian Language and Literature, Urmia branch of Islamic Azad University, Urmia, Iran.



فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۲، بهار ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

سنت و نمود آن در شعر شفیعی کدکنی

یعقوب نوروزی^۱

جواد خلیلی^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۲/۱۶

چکیده:

آشنایی عمیق و همه جانبه شفیعی کدکنی با ادب فارسی و تحقیق و تفحص مستمر در متون و دیوان‌های شعری فارسی، سبب شده که نشانه‌های بارزی از تأثیر سنت در شعر او دیده شود. این تأثیر در ابعاد ژرف ساختی و روساختی شعر او آشکار است، هم در زبان شعری شاعر دیده می‌شود و هم در تصویرپردازی شاعرانه و هم در معنا و محتوی و مضامین شعری. شیفتگی او به سنت شعری فارسی، سبب شده که هر از گاهی عباراتی از این شاعران را در شعر خود آورده و در بافتی هنرمندانه، نو و کهنه را با هم درآمیزد. شاعر در بسیاری موارد ابیات و مصراع‌هایی از شاعران سنتی را در شعر خود آورده و گاه واژگان و ترکیباتی را از آنان گرفته و در شعر خود ذکر کرده؛ در برخی موارد، مضامین تکراری شاعران کلاسیک را در شعر خود وارد ساخته است. گاهی نیز تصویرهایی را از شاعران سنتی و معاصر، آورده است. باورهای عامیانه و اشارات تاریخی و اساطیری نیز از دیگر نشانه‌های توجّه شفیعی به سنت است. هدف ما در این مقاله، بررسی همه جوانب این تأثیرپذیری و توجّه به سنت است. برای این منظور همه‌ی موارد ذکر شده در شعر شفیعی مورد پژوهش قرار گرفت و نمودهایی از این تأثیرپذیری و گرایش به سنت را آوردیم.

واژگان کلیدی: شفیعی کدکنی، سنت‌گرایی، واژگان، مضامین، تصاویر شعری

^۱ - گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ماکو، دانشگاه آزاد اسلامی، ماکو، ایران. noruziyagub@yahoo.com

^۲ - دانش آموخته دوره کارشناسی ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه



مقدمه

شاید هیچ شاعری نتواند به طور کامل، پیوند خود را با سنت‌ها، پیشینه و ریشه ادبیات جامعه خویش بگسلد؛ چرا که هنر در بستر سنت می‌بالد و قدما... به منزله پایه و ریشه‌اند، حکم معدن‌های سر به مهر را دارند با مواد خامی که به ما (شاعران) می‌رسانند به ما کمک می‌کنند، جز اینکه ساختمان به دست ماست» (نیمای، ۱۳۸۵: ۳۴۰). الیوت از منتقدان غربی در باره سنت و اهمیت آن می‌نویسد: «اگر شاعر هرگونه پیوندی از خودش را با همه‌ی سنت‌ها قطع کند، بی‌ریشه می‌شود و دیگر زبان او را کسی نمی‌فهمد» (Eliot, ۱۹۶۰: P۴۹) به همین سبب در شعر هر شاعری می‌توان کم و بیش نشانه‌هایی از سنت ادبی را دید. با این تفاوت که در شعر برخی شاعران به سبب شیفتگی به سنت، این ویژگی بیشتر جلوه‌گری دارد و در برخی دیگر کورسویی از آن را می‌توان دید. شفیعی کدکنی از جمله شاعرانی است که سنت در شعر او بیشتر مورد توجه بوده است و این ناشی از شیفتگی شاعر به میراث کهن و گرانسنگ ادب فارسی است. او «از میراث ادبی کهن در حد بسیار گسترده‌ای برخوردار است و این برخورداری به صورت‌های متنوع در آثار شعری او چه در زمینه‌ی اندیشه، چه در مضمون‌سازی و تصویرپردازی و ترکیبات زبانی گاهی آشکار و گاهی پنهان به چشم می‌خورد» (عزیزیان و پورنامداریان، ۱۳۹۳: ۲). تأثیرپذیری از میراث غنی ادب فارسی در شعر او تا حدی است که پورنامداریان در این باره می‌نویسد: «بی‌تردید در شعر هیچ یک از شاعران معاصر، خواه نوپردازان و خواه کهن‌گرایان این همه جلوه‌های تأثیر از میراث فرهنگی گذشته را نمی‌بینیم... آشنایی عمیق او با این میراث سبب شده که ارزشمندترین نکات را از لابه لای متون کشف کند و از دریچه‌ی ارزش‌ها و اندیشه‌های نو آن‌ها را طرح و احیا کند» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۶) و این ویژگی است که به شعر شفیعی نوعی تشخیص سبکی می‌بخشد. شیفتگی به سنت در دوره‌های کمال شعری شاعر، نه تنها کم رنگ نمی‌شود، بلکه با شدت بیشتری ادامه می‌یابد. به گونه‌ای که درصد لغاتی که از زبان شاعران سنتی به عاریت گرفته، در اشعار متأخر او بیشتر است و «... عناصر باستانی زبان در مجموعه‌ی شعر «هزاره دوم آهوی کوهی» بسیار بیشتر از دفترهای پیشین اوست.» (فتوحی، ۱۳۷۷: ۲۱) و یکی از دلایل آن به یقین ابتدالی است که دامن نوگرایان زبان ورز را گرفته است که شاعر در قصیده‌ای^۱ با حسی نوستالوژیک از این روند، ابراز ناراحتی کرده است و شعر شاعرانی چون هوشنگ ایرانی و شاعران روزنامه‌ای را به باد انتقاد گرفته و شعر باصلابت کهن فارسی را ستوده است.

پیشینه‌ی پژوهش

^۱ - ای شعر پارسی که بدین روزت اوفکند کاندرا تو کس نظر نکند جز به ریشخند



در کتاب‌ها و مقالات متعددی به موضوع سنت در شعر شفیعی پرداخته شده است؛ در برخی از این نوشته‌ها اشاره‌ای کلی به گرایش شفیعی به سنت شده، در برخی مشروح‌تر به این مسأله پرداخته‌اند. پورنامداریان پژوهش‌های ارزشمندی در این مورد داشته است، در مقاله‌ی «سیری در هزاره دوم آهوی کوهی» به این موضوع پرداخته است. مجتبی بشر دوست در کتاب «در جستجوی نیشابور» مطالبی را در این مورد آورده و در کتاب «سفرنامه باران» که به کوشش حبیب الله عباسی چاپ شده در مقالاتی به صورت گذرا به این ویژگی شعر شفیعی نیز اشاره شده است. از دیگر نویسندگان می‌توان محمود فتوحی و فاطمه مدرسی را نام برد. فتوحی در کتاب ماه ادبیات و فلسفه به این موضوع پرداخته و بامدادی و مدرسی در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی به اثرپذیری اشعار شفیعی کدکنی از آثار قدما» در مجله‌ی ادب پژوهشی، این موضوع را مورد بررسی و مذاقه قرار داده‌اند. مقاله‌ی «انعکاس فرهنگ و ادب کلاسیک در شعر محمدرضا شفیعی کدکنی» از یوسف عزیزیان و تقی پورنامداریان، مقاله‌ی دیگری است که در این باب نگارش یافته است. ما در این پژوهش سعی کردیم بخش‌هایی را که مغفول مانده بود، مورد بررسی قرار دهیم و ابعدی از سنت گرایي شاعر را که به آن پرداخته نشده بود، بکاویم.

آوردن بخشی از شعر شاعران سنتی (مصراع، نیم مصراع، ترکیبات و اصطلاحات):

انس و الفت شفیعی کدکنی با ادبیات سنتی سبب می‌شود، تا در اشعار خود مصراع‌ها و بخش‌هایی از اشعار شاعران سنتی یا متون نثر فارسی را بیاورد. این بخش‌ها در هماهنگی کامل با کل ساختار شعرند و شاعر زیبا و هنرمندانه، نو و سنتی را به هم پیوند می‌زند و ترکیبی تأثیرگذار خلق می‌کند. نحوه‌ی جاسازی این مصراع‌ها و بخش‌هایی از شعر، عمق آشنایی شاعر را با ادبیات کلاسیک ایرانی و شاعران سنتی نشان می‌دهد. این ویژگی در سخن شفیعی متصنّفانه نیست و در جریان شعر، این محفوظات ذهنی در مطاوی کلام شاعر، مجال بروز و ظهور پیدا می‌کند. از شاعرانی که بخشی از اشعار آنان در شعر شفیعی آمده است می‌توان به رودکی، ناصر خسرو، خیام، خاقانی، سعدی، مولوی، حافظ و ... اشاره کرد.

عبارت «ای آنکه غمگنی و سزاور» در شعر زیر:

در زیر آسمان/هرگز لب تپیدن دل را/چون برگ در محاوره‌ی باد/بوده ست ترجمان/ای آنکه غمگنی و سزوار/در انزوای پرده و پندار/جوبار را ببین که چه موزون/با نغمه و تغنی شادش/از هستی و جوانی/وز بودن و سرودن/تصویر می‌کند(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۶۶)

برگرفته از بیت زیر از رودکی است که شفیعی هنرمندانه، در متن گنجانده است.



ای آنکه غمگنی و سزاواری وندر نهان سرشک همی باری (رودکی، ۱۳۷۷: ۴۳)

در شعر زیر:

غبارآلود و / زشت / آمد زمین / در دیده آدم / چو چشم خویشتن بگشاد و رخسار زمین را دید / هزاران سال بعد از او / و صدها سال پیش از ما / ز ناهمواری گیتی سرود رودکی نالید (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۶۳-۳۶۴)

شاعر اشاره‌ای دارد به این بیت از رودکی:

هموار کرد خواهی گیتی را؟ گیتی ست، کی پذیرد همواری (رودکی، ۱۳۷۷: ۴۳)

در شعر: آنک / شهری که از دروازه های آن / هم بوی جوی مولیان خیزد؛ هم یاد یار مهربان آید (شفیعی کدکنی،

۱۳۷۶: ۴۷۲)

به این بیت رودکی نظر داشته است:

بوی جوی مولیان آید همی یاد یار مهربان آید همی (رودکی، ۱۳۷۷: ۵۶)

باریدن روح در رباعی زیر:

پیش از تو دگر گل و بهاری ناید غم آید و غم گساری ناید *

در ماتم تو روح بباریم نه اشک کز اشک در این زمینه کاری ناید *

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵، ۳۷۶)

برگرفته از عبارتی از بایزید بسطامی است که در تذکره الاولیای عطار آمده است:

گفت: به صحرا شدم عشق باریده بود. و زمین تر شده بود... (عطار، ۱۳۴۶: ۱۸۳)

از دیگر شاعرانی که شفیع، عباراتی را از او اخذ کرده، خیام است. شفیع کدکنی هم از لحاظ فکری، از خیام تأثیر

پذیرفته و هم بخش‌هایی از رباعیات او را در شعرش آورده است. در شعر زیر:

نغمه توست بزن / آنچه که ما زنده بدانیم / اگر این پرده برافتد / من و تو نیز نمایم / اگر چند بمانیم / و بگوییم همانیم

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵، ۴۶)



عباراتی که شاعر آورده، از این رباعی خیام، مأخوذ است:

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من وین سر معما نه تو خوانی و نه من

هست از پس پرده گفتگوی من و تو چون پرده بر افتد نه تو مانی و نه من

(خیام، ۱۳۸۵: دوازده)

رباعی زیر از خیام:

ابر آمد و باز بر سر سبزه گریست بی باده ارغوان نمی باید زیست

این سبزه که امروز تماشاگاه ماست تا سبزه خاک ما تماشاگاه کیست

(خیام، ۱۳۸۵: ۲۱۶)

هم منبع الهام شفیعی در بیت زیر است.

وین سبزه ای که زار بر آن گرید ابر صبح بذری ز سبزه های تماشاگاه وی است

(شفیعی، ۱۳۸۵: ۵۹)

در بیت:

عجبا کز گذر کاشی این مزگت پیر

هوس کوی مغان است دگر بار مرا (همان، ۲۱)

شاعر مصراع دوم این بیت خاقانی را تضمین کرده:

سفر کعبه به صد جهد برآوردم و رفت سفر کوی مغان است دگر بار مرا

(خاقانی، ۱۳۸۵: ۳۹)

و محتوای بیت زیر و عبارات و اصطلاحاتش:

چه خواستیم و چه رو کرد نقشبند قضا که خود نبود «در آینه تصور ما»



(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۴۹)

نیز برگرفته از این بیت انوری است:

هزار نقش برآرد زمانه و نبود یکی چنانکه در آینه تصور ماست

(انوری، ۱۳۳۷: ۲۷)

سعدی از دیگر شاعرانی است که نمونه های بسیاری از تأثیرپذیری شفیعی کدکنی را از آثار منظوم و منثور او می توان نام برد. در عبارات زیر :

یخ بسته سنگ و دست و صدا نیز/در کوچه های حادثه یار/بن بست ظلمت است و زآن سوی/بنگر سگان هار رها
را(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۳۴)

شفیعی به بخشی از «حکایت دهم» باب چهارم از گلستان سعدی توجه داشته است در این حکایت آمده: «...خواست تا سنگی بردارد و سگان را دفع کند. زمین یخ گرفته بود. عاجز شد. گفت: این چه حرامزاده مردمان اند، سنگ را بسته اند و سگ را گشاده!» (سعدی، ۱۳۸۹: ۱۲۵)

عبارت «دیدار می نمایی و پرهیز می کنی» در شعر زیر:

ای باد ای صبورترین سالک طریق/ای خضر ناشناس/که گاهی به شاخ بید/گاهی به موج برکه و/گاهی به خواب گرد/دیدار می نمایی و پرهیز می کنی/ایام تشنه کامی ما را/از یاس های ساحل دریاچه ها می پرس/آنجا که از شکوفه شکر ریز می کنی(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۹۱)

نیز برگرفته از این بیت سعدی در گلستان است:

دیدار می نمایی و پرهیز می کنی بازار خویش و آتش ما تیز می کنی

(سعدی، ۱۳۶۲: ۶۴۴)

یا در عبارات زیر :

من به آواز تو می اندیشم از راهت نمی پرسم/که به ترکستان رود یا کعبه یا جای دگر ای مرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵:



ترسم نرسی به کعبه ای اعرابی این راه که می روی به ترکستان است

(سعدی، ۱۳۸۹: ۷۳)

که خاصیت مثل سایر یافته، سود جسته است.

شفيعی در بندهای زیر :

نسیمی ورق می زند/ برگ های سپیدار را/ در شعاع گل زرد/ و گنجشک با هوشیاری/ می آموزد از هر ورق گونه گون
معرفت ها (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۴۴)

ذرات کاینات/ به دیدار ژرف بین/ هر یک گشوده پیش نگاه تو دفتری/ گوید/ قرار زندگی/ از بی قراری است (همان، ۴۶۵)
نیز ملهم از این بیت معروف سعدی در غزلیاتش می باشد:

برگ درختان سبز در نظر هوشیار * هر ورقش دفتری است معرفت گردگار

(سعدی، ۱۳۸۹: ۵۱۹)

در چینش عبارات زیر:

ایستاده/ ابر و / باد و / ماه و / خورشید و / فلک/ از کار/ زیر این برف شبانگاهی (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۹۱)

نیز شاعر گوشه چشمی دارد به این بیت سعدی:

ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند تا تو نانی به کف آری و به غفلت نخوری

(دیباچه گلستان)

در بیت :

دهل زنی که از این کوچه مست می گذرد مجال نغمه به چنگ و چگور ما ندهد

(شفيعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۳۳)

شاعر ملهم از این بیت سعدی است:



تحکم کند سیر بر بوی گل فرو ماند آواز طبل از دهل (سعدی، ۱۳۶۲: ۳۰۴)

حافظ نیز از تأثیرگذارترین شاعران، در عالم فکری و زبانی شفیعی است؛ شاعر بسیاری از اصطلاحات و ترکیبات و عبارات شعری را از او به وام گرفته است و زیبا و دلنشین در مطاوی اشعار خود آورده است. داستان دیو و انگشتری سلیمان که در شعر حافظ بارها و بارها آمده، دستمایه‌ی شفیعی در عبارات زیر است:

اهرمن خاتم دانایی و زیبایی را برد زانگشت سلیمانی او (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۵۰)

عبارت «تقریر چنگ و عود» در این شعر شفیعی:

اما در آن میانه/زشادی/کس را خبر نبود «تقریر چنگ و عود» (همان، ۱۸۴)

برگرفته از این بیت حافظ است:

دانی که چنگ و عود چه تقریر می کنند پنهان خوری باده که تعزیر می کنند

(حافظ، ۱۳۶۶: ۲۷۱)

بیت زیر از حافظ :

بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین کاین اشارت زجهان گذران ما را بس

(همان، ۳۶۳)

نیز منبع الهام شاعر در بند زیر بوده است:

بر لب عمر نشستن، گذر جوی ندیدن/الحظه خویشان از خویش زدودن... (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۶۷)

در شعر زیر:

بر لاژورد صبح زمرد/رها رها/در زمرة زمردی اش لعل پاره ها/خون موج می زند به دل لعل ها ولی/نز بهر آنکه از

خزف است آن اشاره ها (همان، ۱۵۹)

کلمات و ترکیبات برگرفته از این بیت حافظ است:



جای آن است که خون موج زند در دل لعل زین تغابن که خزف می شکند بازارش

(حافظ، ۱۳۶۶: ۳۷۵)

سرو و قمری و لاله در شعر زیر :

ز خشکسال چه ترسی / که سد بسی بستند / نه در برابر آب / که در برابر نور / و در برابر آواز / و در برابر شور / در این زمانه
عسرت / به شاعران زمان برگ رخصتی دادند / که از معاشقه سرو و قمری و لاله / سرودها بسرایند / ژرفتر از خواب / زلال تر از
آب (در کوچه باغهای نیشابور)

نیز به نوعی القاگر تکرار کلمات «سرو و گل و لاله» در این بیت حافظ به ذهن است.

ساقی حدیث سرو و گل و لاله می رود / وین بحث با ثلاثه غساله می رود

(حافظ، ۱۳۶۶: ۳۰۵)

کلمات «چراغ مرده» و «هوش آفتابی» در عبارات زیر:

مرد/صبرت ار به طاقت آمده ست / زین شب چراغ مرده ملول / هوش آفتابیت کجاست (همان، ۱۱۰)

نیز این بیت حافظ را به یاد می آورد:

ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد / چراغ مرده کجا نور آفتاب کجا (همان، ۳)

واژگان شعری:

شفیعی کدکنی شیفته‌ی ذهن و زبان حافظ است؛ در جای جای شعرش نشانی از اندیشه‌های ریاست‌زانه حافظ دیده می‌شود و شاعر با واژگانی که متعلق به منظومه‌ی فکری و فرهنگی حافظ است، داشته‌های ذهنی خود را ثبت می‌کند. شاعر این واژگان را از عصری به عصر دیگر انتقال داده و از این واژگان با توجه به شرایط فکری و فرهنگی جامعه، مدلولهایی نزدیک به آنچه را که در دوره حافظ داشته‌اند، ایراد می‌کند و جانی دوباره به آنها می‌بخشد. کلماتی مانند عسس، شحنه، داروغه، تزویر، باده فروش، رندان بلاکش، پرده تزویر، مستی و راستی و ...

از میان کلماتی که عسس یک یک را تهی از مقصد و معنی کرده ست (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۲۴)



در آنجا که آن عشق پاک برهنه‌لب تشنه جان می سپارد و لیکن ز دست عسس آب پس می زند (همان، ۱۵۵)

مستیم و در زبانه تزویر شعله ور/و آنکه که سر به پیش هم آریم بی سرود/در چشم من اشاره مستی و راستی/گوید بر

این حماسه بی قهرمان ما درود (همان، ۱۶۰)

عصری که مرغ صاعقه را نیز/داروغه و دروغ درایان/می خواهند/در قاب و در قفس (همان، ۱۱۵)

خاموشی از جهنم ایام/داروغه و دروغ و درختان و دارها/بازار و جای دزدی و سوگندهای سخت/و آن شحنة های پشت

به محراب در ظلام (همان، ۸۳)

آه از این قوم ریایی که در این شهر دوروی روزها شحنة و شب باده فروش اند همه

(همان، ۱۴۰)

به وفای تو که رندان بلاکش فردا جز به یاد تو و نام تو ننوش اند همه

(همان، ۱۴۱)

در شعر شفیعی نیز هر کدام از این واژگان با بار منفی به کار برده شده اند. عسس کلمات را تهی از معنا کرده و عشق

پاک برهنه از دست او آب پس می زند. داروغه در جوار جهالت است و با صفت دروغ و دروغ دریایی از او یاد می شود. شحنة‌ها

پشت به محراب و در ظلام اند. قوم ریایی روزها شحنة و شب باده فروش اند و تنها رندان بلاکش اند که پاکباز و صادق اند.

تکرار این واژگان به صورت مستمر در شعر شفیعی و بسامد بالای آن علاوه بر شیفتگی شاعر به حافظ، نشان از این

دارد که شفیعی نیز مصداق هایی برای این تظاهر و ریاکاری؛ که نوعی آسیب اجتماعی به شمار می رود، یافته و این چنین

از آن سخن رانده است. علاوه بر ترکیبات و واژگانی که شفیعی از حافظ به وام گرفته، واژگان کهن بسیاری هم در شعر او

وجود دارند که در سنت شعری فارسی کاربرد داشته اند و شفیعی آنها را با مطالعه در دیوان های شاعران کلاسیک فارسی و

آشنایی عمیق با ادب سنتی فارسی داشته است به وام گرفته است. از این واژگان می توان: جابلقا

(۱۴۴)، زمهریر (۱۴۵)، بلاساغون (۱۴۵)، جابلسا (۱۴۵) خنیا (۷۹) خنیاگر، تموز (۳۰۶) ژاژ (۱۲، ۸۷)، ژاژسرای (۱۷۴) نغز (۳۰۹، ۳۱۶)،

گربزی و فرهی (۳۴۳)، نفیر (۳۹۷)، کتاس (۲۶)، ریمن (۹۴)، نغمه طراز (۷۲)، قصر قیصران (۱۱۷)، نخاس پیشگان (۱۱۸)، نماز

آوردن (۴۸)، آرامگه (۹۰)،



نافه‌ی ختن (۵۲)، طغرا (۹۹) شوکران (۱۷۰)، تتق (۲۸۳)، اشتر (۳۴۶)، سرنامه (۱۴)، تنین (۱۵)، فرغانه (۱۸)، فرخار (۱۸) ... را نام برد که پیشینه‌ای کهن در ادب فارسی دارند.

از دیگر واژگانی که در شعر شفيعی بسامد بالایی دارند می‌توان کلمات غز، تاتار و تتار و ترکیباتی برساخته از آنها همچون فتنه تاتار، جرگه تاتار، عهد تاتار، وحشت غز، حمله غز و تاتار و... را نام برد که مرتبط با تاریخ ایران در دوره اسلامی می‌باشند. شفيعی به سبب این که خراسانی است و در حافظه‌ی تاریخی خراسانیان به طور اخص و ایرانیان به شکلی عام، حملات غز و تاتار ماندگار شده، اشاراتی به این کلمات داشته و تلمیحاتی از آن برساخته است. مطالعه‌ی دیوان‌های شاعران سنتی و برخی متون عرفانی که در آن به این جنگ‌ها و غارتگری‌ها اشاره شده، در احیاء دوباره این کلمات نقش داشته است (در دیوان ناصر خسرو بارها به این غارتگری‌ها اشاره شده است) (ر.ک. دیوان ناصر خسرو، صص ۱۰۲، ۳۲۸). در رباعی‌ای از خاقانی نیز به غارت غز اشاره شده است:

ای چشم تو فتنه فلک را قلوز هجران تو شیر شرز را گیرد بز

ای زلف تو بر کلاه خوبی قندز با غارت تو عفی الله از غارت غز (خاقانی، ۱۳۸۵: ۷۲۱)

دلیل دیگری که می‌توان برای بسامد بالای این کلمات در شعر شفيعی ذکر کرد، علاقه‌ی شفيعی به عرفان و تصوّف است؛ چرا که چند تن از مشایخ بزرگ تصوّف در هجوم غزان به خراسان بزرگ و غارتگری‌های آن‌ها به شکلی بسیار وحشیانه مورد شکنجه قرار گرفته و کشته شده‌اند، که از جمله آن‌ها نجم‌الدین کبریا - متولد ۵۴۰ هـ ق در خیوه خوارزم و مقتول در مقاومت با تاتار در ۶۱۸ هـ ق. را می‌توان نام برد. در این باب در کتاب فحاحات الانس می‌آید: «چون کفار به شهر درآمدند شیخ اصحاب باقی‌مانده را بخواند و گفت: «قوموا علی اسم الله نقاتل فی سبیل الله» و به خانه درآمد و خرقة خود را پوشید و میان محکم بیست و آن خرقة پیش‌گشاده بود. بغل خود را، از هر دو جانب، پر سنگ کرد و نیزه به دست گرفت و بیرون آمد. چون با کفار مقاتله شد در روی ایشان سنگ می‌انداخت تا آن‌ها غایت که هیچ سنگ نماند. کفار وی را تیرباران کردند» (جامی، ۱۳۳۶: ۴۲۳)

بوته گندم روییده بر آن بام سفال / باد آورده آن خرمن آتش زده است / که به یاد آورد از فتنه تاتار مرا (شفيعی

کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۰)

کسی نمی‌آرد به یاد از عهد تاتاران / تا به اکنون این چنین باران ... (همان، ۱۰۶)

آن چربدست سحر طرازی که ساز او شد سوخت بار جرگه تاتار (همان، ۷۹)



نیمی زچنگ او به دگر پاره سفال/در خاکریز وحشت غزها نهفته است (همان، ۵۹)
می توان در حمله غز یا تتر و ترک/در ستیز دشمنان بر پشت زینش دید (همان، ۷۴)

تکرار مفاهیم و مضامین شعری شاعران سنتی:

در برخی موارد نیز شفיעی، مفاهیم و مضامین و تم ها را از شعر سنتی گرفته و با بیانی نو و جدیدتر عرضه می دارد.

جستیم و هیچ یافت نشد زیر آسمان
سیمرغ و کیمیا و خردمن شادمان
هر جنبشی به گیتی از آن بود تا شود
شادی نصیب مرد خردپیشه بی گمان
اما هماره بوده و بینی هنوز هست
اندوه بهره بهر خردمن از زمان

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۰۸-۳۰۹)

شاعر مفهوم این ابیات شهید بلخی را به بیانی دیگر تکرار می کند:

اگر غم را چو آتش دود بودی
جهان تاریک بودی جاودانه
در این گیتی سراسر گر بگردی
خردمندی نیابی شادمانه

(دبیر سیاقی، ۱۳۷۴: ۲۹)

محتوای شعر زیر :

مهیار این شتر مست را که می گیرد/کنون که مرتعی این چنین خوش چرا دیده ست/به سایه سار خوش بید و باد

جویباران/دگر نخواهد هرگز به رفته ها پیوست (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۷۱)

نیز الهام گرفته شده از این بیت حافظ است:

صوفی شهر بین که چون لقمه شبهه می خورد
پاردمش دراز باد این حیوان خوش علف

(حافظ، ۱۳۶۶: ۴۰۰)



مضمونی که شفیعی در عبارات زیر آورده نیز از مضامین تکراری شعر فارسی است و در دیوان‌های حافظ، مولوی و سعدی و دیگر شاعران ایرانی نمونه‌های بسیاری برای آن می‌توان یافت.^۱

خوشا پرنده که بی‌واژه شعر می‌گوید/گذر به سوی تو کردن زکوچه کلمات/به راستی که چه صعب است و مایه
آفات (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۱۱)

در شعر زیر:

آن من که می‌نشیند و آن من که می‌رود/آن من که می‌سراید مانا که دیگری است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۱۱)

هنر سرودن شعر از دید شفیعی محصول از خود به در شدگی هنرمند در لحظه‌ی آفرینش هنری است. این مضمون، مضمونی تکراری در ادب فارسی است که شفیعی به بیانی دیگر آن را ادا کرده است. در شعر مولوی و حافظ و دیگر شاعران نمونه‌های بسیاری برای آن می‌توان پیدا کرد.

مانند کردن جهان به عرصه شطرنج و فلک به شطرنج‌باز ماهری، که غایبانه می‌بازد و دست از همگان می‌برد، هم از موضوعات تکراری ادب فارسی است^۲ که در این شعر شفیعی تکرار شده است:

وقتی که بر این رقعہ شطرنج نشستم/دنباله آن بازی دیرین کهن بود/هر مهره به جایی نه به دلخواه من و کار/بیرون
ز صف آرای اندیشه من بود (همان، ۲۴)

در رباعی زیر نیز شفیعی متأثر از اندیشه و جهان‌نگری خیامی و زبان رباعیات اوست و به نوعی موضوعات تکراری در رباعیات او را بن مایه‌ی شعر خویش قرار داده است.

شب بود و نسیم بود و باغ و مهتاب من بودم و جویبار و بیداری آب

وین جمله مرا به خامشی می‌گفتند کاین لحظه‌ی ناب زندگی را دریاب

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱ - مولوی می‌سراید: حرف و گفت و صوت را بر هم زخم تا که بی این هردو با تو دم زخم

(مثنوی، دفتر اول، بیت ۱۷۳۲)

^۲ - ای بس شه پیل افکن کآورده به شه پیلی شطرنجی تقدیرش در ماتگه حرمان (خاقانی، ۳۵۹)

فغان که به همه کس غایبانه باخت فلک که کس نبود که دستی از این دغا ببرد (حافظ، ۱۷۵)



(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۶۷)

در ابیات زیر نیز گوشه چشمی به مضامین بعضی رباعیات خیام داشته است.

وین زن که از میان سفال شکسته ای گیسو گشوده چنگ به مضراب می زند
هم بزم باده نوشی آن هوش قرن هاست کاین سان بر آتش غم او آب می زند

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۵۹)

تصاویر و ایماژهای شعری

آشنایی با ادب کلاسیک فارسی و انس و الفت با دواوین شعری گذشتگان و متون نثر گذشته، در تصویرپردازی و ایماژسازی شعری شفییعی بی تأثیر نبوده است. شاعر در بسیاری موارد تصاویری از شعر سنتی را وام گرفته و در کنار تصاویر نوی که مرتبط با زندگی امروزی و برگرفته از ویژگی‌های زندگی مدرن امروزی هستند، آورده است. ترکیب «مرغ دل» که شاعر آورده، مأخوذ از تاریخ بیهقی است. در بخشی از داستان حسنک وزیر می‌آید: «... و من در خلوت، دیگر روز او را بسیار ملامت کردم. گفت: تو مردی مرغ دلی سر دشمنان چنین باید» (بیهقی، ۱۳۸۰، ۲۹۱)

ببین چه مرغ دلی / کز غمی پرد رنگت / که طیف هاش هزار هزار بار تو را / به دام چاله وحشت کشانده گاه عبور: / غم ستاره دنباله دار و بیم ظهور (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۲۹-۱۳۰)

تصویر کژدم غربت نیز برگرفته از این بیت ناصر خسرو است:

آزرده کرد کژدم غربت جگرم را گویی زبون نیافت زگیتی مگر مرا

(ناصر خسرو، ۱۳۸۰: ۸۹)

وینجا بلای «کژدم غربت» / پیری و انتظار / آن سبزه زار مخمل روحش را / فرسوده نخ نما کرده ست (شفیعی کدکنی، محمدرضا، آینه ای برای صداها، ۱۳۸۵، ۳۹۵).

تصویر «حلّه بریشم» برای شعر که در عبارت زیر آمده است:



خاموش ماندی و نسرودی/گفتن نداشت یا که شنفتن؟/آن حلّه بریشم تو نرم شد چنانک/کرمی شدی میانه
پيله/طوفان واژه های تو امروز/اگر خاک در دهان شیاطین نیفکند

برگرفته از این ابیات فرخی سیستانی است که در وصف شعر سروده است:

با کاروان حلّه برفتم زسیستان

با حلّه ای تنیده زدل بافته زجان

با حلّه ای بریشم ترکیب او سخن

با حلّه ای نگارگر نقش او زبان

(فرخی سیستانی، ۱۳۸۲: ۵۳)

تصویر «گل زرد» برای خورشید در شعر زیر:

نسیمی ورق می زند/ برگ های سپیدار را/در شعاع گل زرد/و گنجشک با هوشیاری/می آموزد از هر ورق گونه گون
معرفت ها (همان، ۴۴۴)

نیز برگرفته از این بیت نظامی است:

هزاران نرگس از چرخ جهانگرد فروشد تا برآمد یک گل زرد (نظامی، ۱۳۷۶: ۷۷)

شاعر در خلق تصویر «چنگ روح» در شعر زیر:

رونق ساز و/اسراواز و/اسرود دگری/آفرین بر تو که مجموعه چندین هنری/چنگ روح تو به هر پرده سرودی دارد/عارفا جوهر
عصیان تبار بشری (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۷۱)

هم گوشه چشمی به تصاویر شعری مولوی در این ابیات داشته است:

شمس تبریزی به روحم چنگ زد زآن سبب در عشق گشتم ارغنون (غزلیات شمس)

از عشق تو گشتم ارغنون عالم وز زخمه ی تو فاش شده احوالم

مانده چنگ شد همه اشکالم هر پرده که می زنی مرا مینالم (مولوی، ۱۳۳۷: ۱۵۲۷)

از میان شاعران معاصر نیز شفیع، تصاویری را از اخوان و شاملو گرفته است. موج و گریختن او از خود از تصاویری است که شفیع آن را از اخوان گرفته است.



هیچ می‌دانی چرا چون موج/ در گریز از خویشتن پیوسته می‌کاهم/ زآنکه بر این پرده‌ی تاریک، این خاموشی نزدیک/ آنچه می‌خواهم نمی‌بینم/ و آنچه می‌بینم نمی‌خواهم (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۹)

اخوان در بخشی از شعرش آورده:

صدا و آنگاه چون موجی که بگریزد زخود در خامشی/ می‌خفت (اخوان، شعر زمان ما، ۱۵۰)

شفیعی برخی از تصاویر شعری خودش را نیز از شاملو گرفته است. شعر زیر از شفیعی:

زاغی سیاه و خسته به مقراض بال‌هاش/ پیراهن حریر شفق را برید و رفت/ من در حضور باغ برهنه/ در این لحظه‌ی عبور شبانگه/ پلک جوانه‌ها را/ آهسته می‌گشایم و می‌گویم (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۶: ۲۴)

از لحاظ تصویری، شعر کلاغ شاملو را در ذهن تداعی می‌کند. تصویر «قیچی سیاه» که شاملو برای بال‌های کلاغ به کار برده، به اضافه‌ی تشبیهی «مقراض بال‌ها» بدل شده و تعبیر «از آسمان کاغذی مات قوسی برید کج» تعبیری نزدیک به تعبیر «پیراهن حریر شفق را برید و رفت» می‌باشد.

هنوز در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش/ با قیچی سیاهش/ ایر زردی برشته گندمزار/ با خش خشی مضاعف/ از آسمان کاغذی مات/ قوسی برید کج/ او رو به کوه نزدیک/ با غار غار خشک گلپوش/ چیزی گفت/ که کوه‌ها/ ای حوصله/ در زل آفتاب/ تا دیرگاهی آن را/ با حیرت/ در کله‌های سنگیشان/ تکرار می‌کردند.../ چه دارد بگوید/ با کوه‌های پیر/ این عابدان خسته‌ی خواب آلود (شاملو، ۱۳۸۲: ۷۸۳)

تصویر «آسمان تنگ خیال» در شعر زیر:

آن روز از پریدن یک زاغ/ در آسمان تنگ خیالش/ تمام شک/ تیغ یقین حضرت میر مبارزان/ برنده گشت و گشت که/ با سطری از آذرخش/ پیر و جوان و کودک و بیمار قریه را/ یکجا روانه کرد به ادراکی از درک (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵، ۵۲)

برگرفته از تصویر «آسمان خشک خیال» در این شعر شاملوست:

موضوع شعر شاعر پیشین/ از زندگی نبود/ در آسمان خشک خیالش/ او/ جز با شراب و یار نمی‌کرد

گفتگو. (شاملو، ۲۱۹، ۱۳۸۲)



تصاویر «ساعت سرخ» و «ساعت فرتوت» هم که توسط شاملو و شفيعی برای قلب به کار برده شده اند، تصاویری نزدیک به هم هستند.

اگر مرگ/ همه آن لحظه‌ی آشناست که ساعت سرخ/ از تپش باز می ماند (همان، ۵۳۴)
 آه/ ناجوانمردی گیتی آیا/ تا بدانجاست که فردا وقتی/ نبض این ساعت فرتوت نخواهد زد/ هیچ مستی دیگر در ته کوچه
 بن بست (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۵، ۱۲۵)

تصویر آبشار برای اشک که در شعر زیر از شفيعی آمده:

زالال روشن چشمانش/ آبشار کبود/ که آیتی است/ به تصویر بیم و شرم و شکوه/ نگاه ترد گوزنی است/ کز بلند ستیغ/ در
 آب می نگرد/ عبور سایه ی صیاد را/ ز دامن کوه (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۶)

پیش از او در این شعر شاملو نیز آمده است و شفيعی به احتمال، ملهم از این تصویر شاملوست.

من فکر می کنم/ هرگز نبوده / دست من/ این سان بزرگ و شاد/ احساس می کنم در چشم من/ به آبشار اشک
 سرخگون/ خورشید بی غروب سرودی کشد نفس (شاملو، ۳۳۵، ۱۳۸۲)

در شعر زیر نیز شفيعی در محتوا و تصویر، متأثر از شعر «در این بن بست» شاملوست.^۱

هر کوی و برزنی را/ می جویند/ هر مرد و هر زنی را/ می بویند/ بشنو/ این زوزه ی سگان شکاری است/ در جست و جویش
 اکنون (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۶)

باورهای عامیانه گذشتگان

از دیگر نمودهای سنت در شعر شفيعی کدکنی، اشاره به باورهای عامیانه‌ای است که در شعر او مجال بروز یافته است و برگرفته از اشعار شاعران سنتی ایران و فرهنگ کهن ایرانی است. در شعر زیر:

پرسیدم از صبح و پاسخ نیامد/ وقتی که این کرکس هفتمین را/ دور زمان روز عمرش سرآرد/ سیمرغ از افسانه/ بیرون
 پرد سوی تاریخ آیا (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۸۶)

^۱ - دهانت را می بویند / مبادا گفته باشی دوست می دارم / دلت را می بویند / روزگار غریبی است نازنین... / آنکه قصابان اند بر گذرگاهها مستقر / با
 کنده و ساتوری خون آلود / روزگار غریبی است نازنین... (شاملو، ۸۲۴)



شفیعی اشاره‌ای به باور عامیانه در فرهنگ کهن ایرانی دارد که در اشعار شاعران فارسی زبان نیز منعکس شده است. بر اساس این باور عامیانه ایرانی، هر سیاره هفت هزار سال عمر می‌کند و به زوال می‌گراید. در فرهنگ فارسی معین می‌آید: هفت دور و مدت که هر دوری شامل هزار سال است و تعلق به یکی از هفت سیاره دارد و چون هزار سال تمام شود، دور سیاره دیگر آغاز گردد. این ادوار را از زحل آغاز کنند و به ترتیب فرود آیند تا به ماه (قمر) رسند. (فرهنگ معین، مدخل هفت دور) **کرکس هفتمین** که در شعر شفیعی آمده اشاره به دور قمر دارد و دور قمر آخرین دور هفت سیاره است، دور آدم آغاز دور قمری است. و گفته‌اند در پایان این دور قیامت آغاز شود و این دور، دور نحوست و بلاست.

خضر و این باور که به هر جا گذر کند، سرسبز و خرم می‌شود از دیگر باورهای عامیانه منعکس شده در ادبیات فارسی است، که در شعر شفیعی نیز بارها و بارها به آن اشاره شده است.

بهار عاریتی/خضری مگر گذشته ازین راه/آه این چه معجزه ست/کز دور سبز می‌زند و جلوه می‌کند/تنوار خشک و پیر سپیدار پار/شاید/امانه/بی گمان/این پیچکی ست رسته و بالیده/و افکنده طیلسان بلندش را/بر قامت نژند سپیدار دیدار خضر بود و /چه بسیار سبز و /سبز/ (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۶۴)

شگون ندارد چشم انتظار خواجه خضری/که زرد شد خشکید/و گردباد به اعماق لوت پرتش کرد (همان، ۶۸)

هفت دریا که در ادب کهن ایرانی فراوان آمده، و باور به وجود هفت دریا در جهان که باوری قدمایی است؛ پیشینه کاربرد این اصطلاح به روزگار سومریان، قومی ساکن میان رودان، بازمی‌گردد که قومی با زبانی تک‌خانواده و نامرتب با دیگر خانواده‌های زبانی جهان بودند. در سرودهای ۸ از سرود انهدوانا برای ایزدبانو اینانا که در ۲۳۰۰ پیش از میلاد نوشته شده به «هفت دریا» اشاره می‌شود (Meador, 2001: 292). در این شعر شفیعی آمده است و نشان تأثیر او از سنت است. برهان قاطع به نقل از غیاث‌اللغات هفت دریا را این‌گونه نام می‌برد: دریای چین، دریای مغرب، دریای روم، بحر بنطس، بحر طبریه، بحر جرجان، بحر خوارزم. (برهان قاطع)

...هفت دریای جهان با همه طوفان هایش/می‌زند غوطه در آن کاسه طنبور هنوز (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵، ۴۴)

تنین (اژدها، ثعبان)، از صورتهای فلکی در نیمکره شمالی آسمان است. بنا بر اسطوره‌های کشورهای مختلف مشرق زمین، به هنگام خورشیدگرفتگی یا ماه گرفتگی، خورشید یا ماه به کام اژدهای فلکی (تنین) می‌رود (ر.ک به بریور، ص ۱۶-۱۷). در گذشته در ایران، هنگام خورشیدگرفتگی یا ماه گرفتگی بر بام خانه‌ها روی طشت می‌زده‌اند تا اژدها، خورشید یا ماه را آزاد کند (ر.ک به نظامی، ص ۹۷؛ همو، ص ۲۰۰). این باور عامیانه در این بیت شفیعی آمده است.



چو دست حرب بگشایند مردان در صف میدان

به سان تندر و تنین همه تن بانگ و هرآیی (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۵)

جابلقا و جابلسا دو شهر اسطوره‌ای هستند که در ادبیات فارسی مظهر شرق و غرب قرار گرفته اند.^۱ در دانشنامه‌ی اسلام می‌آید: نام جابلقا و جابلسا در روایات اسلامی زیاد استفاده شده است: «هریک هزار یا ده هزار در دارد، مخلوقات آنها غیرقابل شمارش‌اند، ساکنان آنها از ابلیس و حضرت آدم علیه السلام بی‌اطلاع‌اند و هر یک هفت هزار سال عمر می‌کنند، خورشید و ماه را نمی‌بینند و از نور دیگری استفاده می‌کنند» (دانشنامه‌ی جهان اسلام، بنیاد دائرة المعارف اسلامی، برگرفته از مقاله «جابلقا»، شماره ۴۲۹۷)

بادا که جابلقا/با آن طلسم پر طنین فردا/هستار گیتی را کند زیر درفش خویش/فارغ ز گشنامار و بیماری و بی برگی/وز زمهریر و سوده سرما/نامی نماند از بلاساغون و جابلسا (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۴۵)

نتیجه گیری:

سروده‌های شفيعی نشان از تأثیر عمیق وی از سنت دارد و این می‌تواند حاصل مطالعه و تفحص او در اشعار و متون کلاسیک فارسی و شیفتگی و علاقه وافر او به میراث غنی ادب فارسی باشد. عشق و علاقه‌ی او به قلّه‌های ادب فارسی همچون حافظ، سعدی، مولوی، خیام و ... سبب می‌شود واژگان، تعبیرات، اصطلاحات و مصراع‌هایی از اشعار این شاعران را که در حافظه‌ی خود دارد، در شعر خود بیاورد و به همین سبب است که برخی واژگان ادبی کهن در شعر او جانی دوباره می‌گیرند و برای بیان منویات شاعر به کار گرفته می‌شوند و زبان شاعر را خاص و منحصر به فرد جلوه می‌دهند. تصویرپردازی از دیگر زمینه‌های تأثیرپذیری شاعر از سنت است؛ غور در شعر شاعران کلاسیک سبب شده شاعر تصاویر و ایماژهایی را از اشعار آنان گرفته و در شعر خود بگنجاند، شاعر در این زمینه از برخی شاعران معاصر پیش از خود همچون شاملو و اخوان نیز تأثیر

^۱ -سخن کز روی حق گویی چه عبرانی چه سریانی مکان کز بهر حق جویی چه جابلقا چه جابلسا

(سنایی، ص ۲۷)

چو زاغ شب به جابلسا رسید از حد جابلقا برآمد صبح رخشنده چو از یاقوت عنقانی

(ناصرخسرو، ۳۸۹)



پذیرفته که در متن به آن اشاره شد. برخی از اشعار شفیعی نیز تکرار مضامین شعری سنتی است که شاعر به بیانی دیگر و به شکلی هنرمندانه این مضامین را از گذشتگان گرفته و بازآفرینی کرده است. باورهای عامیانه و اشاره به این باورها که در جای جای متون کهن دیده می‌شود در شعر شفیعی نیز انعکاس یافته است و این مورد نیز یکی از موارد گرایش او به سنت می‌تواند باشد. اساطیر و عناصر اسطوره‌ای و تاریخی و دینی که در شعر او آمده نیز نشانی دیگر از توجه او به سنت ادبی شعر فارسی است. شاعر عناصر اسطوره‌ای و تاریخی را در بافتی نو و برای بیان ذهنیات خاص خود به کار گرفته است. همه انواع مختلف تأثیرپذیری نشان از آشنایی شاعر با سنت و شیفتگی و علاقه او به ادب کلاسیک فارسی است که این چنین گسترده در شعر او انعکاس یافته است.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

فهرست منابع

ابن خلف تبریزی، محمد حسین (۱۳۶۲) **برهان قاطع**، به اهتمام محمد معین، تهران: امیرکبیر
 ابوالفضل بیهقی (۱۳۸۰) **تاریخ بیهقی**، بر اساس نسخه ر فیاض، مقدمه و توضیحات از منوچهر دانش پزوه، تهران: انتشارات



- انوری ابیوردی، علی بن محمد (۱۳۳۷) دیوان اشعار، به کوشش سعید نفیسی، تهران: چاپخانه پیروز
- بامدادی محمد، فاطمه مدرسی (۱۳۸۸) «نگاهی به اثرپذیری اشعار شفیعی کدکنی از آثار قدما»، نشریه ادب پژوهی، زمستان ۱۳۸۸، دوره ۳، شماره ۱۰، صفحات ۱۰۸-۸۳
- بریان، بریور (۱۳۶۵)، گرفتگی های ماه و خورشید، ترجمه محسن مدیر شانه چی، مشهد. پورنامداران، تقی (۱۳۷۷) آواز باد و باران، تهران: نشر چشمه.
- جامی، (۱۳۳۶) نفحات الانس، چاپ مهدی توحیدی پور، تهران. کتابفروشی سعدی.
- حافظ شیرازی (۱۳۶۶) دیوان غزلیات، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات صفی علیشاه.
- حاکمی، اسماعیل (۱۳۷۷) برگزیده اشعار رودکی و منوچهری، تهران: ناشر اساطیر.
- خاقانی شروانی (۱۳۸۵) دیوان، به کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران: انتشارات زوار.
- خیام نیشابوری (۱۳۸۵) دیوان رباعیات، به کوشش عباس عطاری، تهران: نشر آسیم.
- دبیر سیاقی، محمد، (۱۳۷۴) پیشاهنگان شعر فارسی، تهران: مجموعه سخن پارسی، شرکت کتابهای جیبی.
- رودکی، ابوعبدالله (۱۳۷۴) دیوان رودکی، منوچهر دانش پژوه، تهران: انتشارات توس.
- سعدی شیرازی، مصلح الدین (۱۳۸۹) گلستان، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- سعدی، مصلح بن عبدالله، (۱۳۶۲) کلیات سعدی، به تصحیح محمد علی فروغی، تهران: امیرکبیر.
- شاملو، احمد (۱۳۸۲) مجموعه آثار (دفتر یکم شعرها)، تهران: انتشارات نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۶) در کوچه باغ های نیشابور، تهران: توس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) هزاره دوم آهوی کوهی، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۷۶.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) آینه ای برای صداها، تهران: سخن.
- شهریار، محمد حسین (۱۳۹۱) دیوان، چ چهل و یکم، تهران: انتشارات زرین.
- عزیزیان یوسف و پورنامداریان، تقی (۱۳۹۳) «انعکاس فرهنگ و ادب کلاسیک در شعر محمدرضا شفیعی کدکنی»، مجله فنون ادبی، سال ششم، شماره ۱ (پیاپی ۱۰)، بهار و تابستان، صفحات ۳۴-۱.
- عطار نیشابوری، (۱۳۴۶) تذکره الاولیاء، به تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوآر.
- فتوحی، محمود، (۱۳۷۷) «نقد شعر شفیعی»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، صفحات ۲۳-۲۰.
- فرخی سیستانی (۱۳۸۲) گزیده سخن پارسی، بکوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: چاپ مروی.



معین، محمد (۱۳۸۰)، فرهنگ فارسی، تهران: امیر کبیر.

مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۳۷) کلیات شمس، ج ۲، تهران: امیر کبیر.

مولوی، جلال الدین محمد بلخی (۱۳۹۲) مثنوی معنوی، تصحیح قوام الدین خرّمشاهی، تهران: دوستان.

ناصر خسرو، ابومعین حمیدالدین (۱۳۸۰) دیوان اشعار، به اهتمام سید نصرالله تقوی، تصحیح مجتبی مینوی، تهران: انتشارات معین.

نظامی گنجوی (۱۳۷۶) خسرو و شیرین، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.

نیما یوشیج (۱۳۸۵) درباره هنر شعر و شاعری، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: انتشارات نگاه.

(translator and editor Inanna, Lady of Largest Heart: Poems ۲۰۰۱ Meador, Betty De Shong (of the Sumerian High. University of Texas
T. S. Eliot.(۱۹۶۰) Tradition and individual The SacreWood: Essays and Poetry & Criticism
,London: Methuen



Reflections of literary tradition in shafies poem

Yaqob norozi^۱

Javad khalili^۲

Abstract:

Shafies profound knowledge about iranian classic literature and his continuous investigation on this literature cause a vast influence from convention. this influence is obvious in two dimensions: deep structure and surface structure. we can see influence in poetic language: idioms, words and terms and in poetic imagery. as well as in themes, content and poetic motifs clear influence of conventions. shafiei in a more instances bring a distich and semistich from classic iranian poets. in some cases loan a word, phrases and terms from themes and sometimes bring a theme of classic poets in his poems. imagery is one of the other aspects that poet influenced by classic iranian poets. our purpose in this article debating about whole of this influences imagery is one of the other aspect that poet influenced by classic iranian poets. shafii influenced by great iranina poets as khayyam, saadi, hafiz and molavi and in the contemporary ages affected by shamlu an akhavan in imagery and poetic language.

Key words: shafi kadmaki, literary tradition, words, theme, poetic imagery

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱. Islamic Azad University, Maku Branch.

^۲. Master of Persian Language and Literature, Urmia University.