



زبان آرماد زبان فغان

بررسی تطبیقی جایگاه زن در ادبیات فارسی

دکتر آذین حسین زاده

ادبیات داستانی که در مقیاسی جهانی همواره از رنگ و بویی مردسالارانه برخوردار بوده، از دیرباز تاکنون تلاش کرده است تا برای پرسش‌های خود در مورد هویت انسان از طریق تبیین جایگاه زن پاسخی مناسب پیدا کند. حاصل چنین رویکردی این بود که زن در ادبیات از دو وجهی آرمانی (موافق با امیال مرد) و فتانه (مخالف خواسته‌های مرد) برخوردار شد و بسیاری این‌گونه پنداشتند که این دو وجهه در حقیقت بازتابی است از جایگاه حقیقی زن در اجتماع. حال آن‌که شخصیت‌های داستانی عروسک‌هایی کاغذی بیش نیستند. عروسک‌هایی که حیات و مرگشان در گرو خواست راوی / نویسنده است.

Design: Scherwin Faridnejad



نشر قطره

ISBN 978-964-341-334-7



9 789643 413347



دکتر آیدین حسین زالمہ

زن آرمانی، زن فتنہ

سلسله انتشارات

نشر قطره - ۴۶۰

هنر و ادبیات ایران - ۱۲۰



نشر قطره

زن آرمانی، زن فتّانه

بررسی تطبیقی
جایگاه زن در ادبیات فارسی

دکتر آذین حسین زاده





زن آرماني، زن فتانه

دکتر آذین حسين زاده

چاپ دوم: ۱۳۸۶

لیتوگرافي: طاووس رایانه

چاپ: نیکا

تیراژ: ۱۱۰۰ نسخه

بها: ۳۰۰۰ تومان

حق چاپ برای نشر قطره محفوظ است.

خیابان فاطمی، خیابان ششم، پلاک ۹ - دورنگار: ۸۸۹۶۸۹۹۶

۸۸۹۷۳۳۵۱-۳ و ۸۸۹۵۲۸۳۵ و ۸۸۹۵۶۵۳۷

صندوق پستی ۳۸۳ - ۱۳۱۴۵

ghatreh_pub@yahoo.com

Printed in The Islamic Republic of Iran

فهرست

پیش‌گفتار	۹
بخش اول: زن آرمانی	۲۹
هفت‌پیکر، هفت‌گوهر، هفت‌گفتار	۳۱
جهان‌شناسی	۳۱
خودشناسی	۳۳
زن، ستاره، گیتی	۳۴
نقش تصویر در نوشتار و قابلیت زن در پیش‌گویی رخدادها	۳۵
نحوه‌ی بازنمایی زن در گفتمان توصیفی	۳۷
وابستگی، عامل بنیادین فقدان شخصیت و جایگاه	۳۹
تملک زن، اکتساب هویت	۴۱
هفت زن، هفت عامل معراج	۴۲
هم‌آغوشی با زن، نماد تکامل	۴۴
تعدد زن، تعدد داستان	۴۵
تسلط زن بر زبان، و نقش آن به‌عنوان باده‌ی سکرآور	۴۷
رابطه‌ی یک‌سویه میان مرد و زن	۴۹
خسرو و شیرین	۵۳
شیرین، الگویی بی‌همتا	۵۳
چهره‌ی زن در ادبیات کلاسیک	۵۳
۱- زن و تبار پاکان	۵۴
۲- زن، عامل تباهی یا رشد؟	۵۴

۱- زن در رساله‌های اخلاقی.....	۶۱
۲- زن در ادبیات عامیانه و نیمه‌عامیانه.....	۶۸
۳- زن در ادبیات غنایی.....	۷۵
۱- شیرین از دید شاپور.....	۷۶
الف - صفات جسمانی:.....	۷۸
ب - صفت اخلاقی:.....	۷۸
۲- شیرین از دید خسرو.....	۸۶
۳- شیرین از دید فرهاد.....	۹۲
ساختارهای فضا - زمان و جایگاه زن.....	۹۶
الف - شخصیت و هویت.....	۹۶
ب - ارمنستان، خاستگاه پریان.....	۹۸
پ - شیرین، نماد هماهنگی میان نام و ویژگی‌های جسمانی.....	۱۰۱
شیرین، فرشته‌ی زمینی.....	۱۰۴
شیرین، الگوی خویش‌داری.....	۱۰۸
«من» در زن آرمانی.....	۱۲۳
زن آرمانی و وصال یار.....	۱۲۷
زن آرمانی و پای‌بندی به تعهدات.....	۱۴۰
بخش دوم: ادبیات معاصر.....	۱۴۹
زن اثیری، زن فتنه.....	۱۵۱
۱- بازگشت به ارزشهای کهن.....	۱۵۶
۲- شکوفایی علمی و فرهنگی.....	۱۵۷
۳- افول و خاموشی.....	۱۵۸
۴ - بیداری و بحران هویت.....	۱۵۸
۵- زن آرمانی.....	۱۶۴
زن و هنرمند.....	۱۷۱
خاستگاه زن اثیری.....	۱۷۱
بی‌زمانی زن.....	۱۷۵

۱- زن - شیء	۱۷۷
۲- زن فتانه	۱۸۱
خاستگاه اجتماعی زن فتانه	۱۸۲
زن فتانه و بیماری	۱۸۶
عشق مهلک زن فتانه	۱۸۹
زن فتانه، شخصیتی واحد با تعدد نقش	۱۹۱
زن فتانه، اسطوره‌ای کهن	۱۹۴
مادر، اصلی‌ترین زن فتانه	۱۹۹
زولا و هدایت	۲۰۱
اندیشه‌ی زولا	۲۰۲
نانا	۲۰۴
زن فتانه و رقص	۲۰۷
بی‌هویتی زن فتانه	۲۰۸
زن فتانه و حوا	۲۱۱
قدرت تخریب	۲۱۲
زن فتانه و نمایش	۲۱۴
فساد زن فتانه	۲۱۸
زن فتانه و موقعیت اجتماعی مردها	۲۱۹
بی‌وفایی زن فتانه	۲۲۳
مگس زنبور طلایی	۲۲۹
زن و تصویر	۲۳۴
قربانیان زن فتانه	۲۳۷
آغوش زن	۲۳۸
عروسک‌های کاغذی	۲۴۲

پیش‌گفتار

ادبیات هر سرزمینی آینه‌ای است که می‌توان در آن بازتاب روح آن کشور را مشاهده نمود. آینه‌ای که در آن سنت‌ها و آداب حاکم بر جامعه، ارزش‌ها و ضد ارزش‌ها، هنجارها و ناهنجارها، خواه به شکل معاصر و خواه کهن خود، رنگ می‌گیرد، از هزارتوی گنگ و پیچیده‌ی فراموشی‌ها و دگرگونی‌ها سردرمی‌آورد، و بی‌آن‌که بر آن‌ها اثری از تأویل‌ها و مشاطه‌گری‌های پاره‌ای از «تاریخ‌نگاران» نقش بندد و سیمای اصیلشان دگرگون شود، پالوده و سره، پیش‌روی خواننده‌ی کنجکا و تجسم می‌یابد. با توجه به این مطلب، باید انتظار داشت که بتوان از خلال همین ادبیات، و به‌ویژه آن بخشی که به ادبیات داستانی اختصاص دارد، به بسیاری از موارد ناگفته و دور از دسترس نیز پی‌برد. ناگفته‌هایی که عموماً مرکز اصلی توجه نویسندگان واقع نمی‌شود، و یا به‌طور مستقیم نقش ویژه‌ای در پیش‌برد سیر داستان برعهده ندارد. به‌عنوان مثال، در فلان دوره، این یا آن قشر به‌خصوص از جامعه از چه مزایایی برخوردار بوده‌است؛ و یا این‌که آداب خورد و خوراک و نشست و برخاست در فلان دوره چگونه بوده‌است و مواردی از این دست...

از جمله‌ی این ناگفته‌ها می‌توان به جایگاه و مقام زن در جامعه و، به‌تبع آن، چگونگی بازنمایی آن در ادبیات اشاره کرد. تلاش ما در این تحقیق این است که بتوانیم، از خلال و با تکیه بر متون ادبی، پرده از پاره‌ای از این اسرار کنار بزنیم، و تصویری واضح‌تر از آنچه پیش‌تر در برابر پژوهش‌گران

قرارداشت ارائه دهیم.

روشی که برای نیل به این منظور درپیش گرفته‌ایم استفاده از نشانه‌شناسی (Sémiologie et sémiotique littéraires) است. به این ترتیب که تلاش می‌کنیم تا به کمک نشانه‌های موجود در نوشتار، و هم‌چنین با تعبیر و تفسیرشان، از زاویه‌ی دید جدیدی به تحلیل متن پردازیم، و همان‌طور که بسیاری از متخصصان، از جمله فردیناند دوسوسور (F. de Saussure) و یا پی‌یرس (Pierce)، در نوشته‌های خود عنوان می‌کنند به نشانه‌ها به دید «رمزگان» یا «کد» بنگریم. چنین برخوردی به ما اجازه خواهد داد تا با وارد شدن در نظام کدگذاری‌ای که نویسنده، خودآگاه یا ناخودآگاه، دنباله‌رو آن بوده است، و هم‌چنین با کشف معنا و مفهوم هریک از کدها، به رهیافت‌هایی نوین دست یابیم. رهیافت‌هایی که می‌تواند، علاوه بر جنبه‌ی ادبی، دربرگیرنده‌ی ابعاد دیگری هم‌چون یافته‌های جامعه‌شناختی نیز باشد.*

عنوان این تحقیق ممکن است در نگاه نخست اندکی مبهم جلوه کند، چرا که چهره‌ی زن به واسطه‌ی اتلاق دو صفت «آرمانی» و «فئانه» توصیف شده است. به این ترتیب، بهتر است در قدم اول ببینیم خاستگاه این دو صفت چیست و هریک گویای چه معنا و مفهومی است. از طرف دیگر، باید دید آیا آرمانی و فئانه صفاتی هستند که به کارگیری‌شان به گذشته‌ی نزدیک باز می‌گردد یا آن‌که ریشه در دوردست‌ها دارد و پیشینیان نیز به نوبه‌ی خود از این دو صفت استفاده می‌کرده‌اند. سؤالی که مطرح می‌شود این است که آیا کاربرد این دو صفت برای نیل به این منظور نیست که ما مردان ترجیح می‌دهیم زنان را دسته‌بندی کنیم تا، شاید از این طریق،

* برای اطلاعات بیشتر نک. به:

R. Barthes, «Eléments de sémiologie», in: *Communication*, n: 4, S/Z, Paris, le Seuil, 1970, 19-64;

شناختشان برایمان آسان‌تر شود؟ زیرا در این نکته جای تردیدی وجود ندارد که نخستین برداشت حاصل از این‌گونه دسته‌بندی تقسیم زنان به دو دسته‌ی کاملاً متمایز «خوب» و «بد» خواهد بود. باید دید آیا هدف اصلی این نیست که بتوانیم با این کار، با دسته‌بندی زنان، حرکات، کنش‌ها و واکنش‌هایشان را که هر ازگاه، به‌رغم تمامی تلاش‌هایی که به‌عمل می‌آوریم، از درکش عاجز می‌مانیم، راحت‌تر تفسیر و تعبیر کنیم؟ در نتیجه، مشاهده می‌کنیم که در نخستین گام، لازمی پرداختن به چنین مضمونی، پس‌زدن حجاب مردسالاری و داشتن شهامت کافی در رویارویی با پاره‌ای حقایق در طول تحقیق است؛ چه، در غیر این صورت، تلاشی که در پی داریم از هرگونه دستاوردی که مبنا و بنیادی علمی داشته باشد تهی خواهد بود.

نمی‌دانم آیا تا به حال، به‌عنوان نمونه هنگام بحث با کسی، با این امر مواجه شده‌اید که در صورت عدم درک حرکتی، یا شیوه‌ی تفکری، چه ما مجلای آن باشیم یا فرد مخاطب، بلافاصله آن‌را با صفت «غیرطبیعی» همراه می‌کنیم تا به این ترتیب آن‌را از دایره‌ی رویدادهای عادی و روزمره خارج فرض کرده و، بدین‌سان، به نحوی آن‌را «منزوی» و در نتیجه «تحریم» کنیم؟ غافل از آن‌که «طبیعی» و «غیرطبیعی» مضامینی هستند بسیار پیچیده که تبیینشان به این سادگی امکان‌پذیر نیست. اتلاق این صفات به امری ثانوی نه تنها حکم نوعی سفسطه‌گری را دارد، بلکه به جای روشن‌تر کردن موضوع، آن‌را از آنچه هست مبهم‌تر جلوه می‌دهد؛ البته مشروط بر این‌که خواننده یا شنونده از معنای حقیقی این دو واژه آگاه باشد. چنین مطلبی در مورد دسته‌بندی زنان نیز صادق است. یعنی حرکاتی را که از درکش عاجزیم و معنا و مفهومش را در نمی‌یابیم «غیرطبیعی» می‌نامیم و، برعکس، بر آن‌هایی که موافق میل و خواسته‌هایمان است و به‌طریقی سودی از انجام آن‌ها حاصلمان می‌شود، برچسب

«طبیعی» می‌زنیم. سؤال این‌جا است که آیا علت اصلی تلاش مردان در دسته‌بندی زنان، در حوزه‌ی ادبیات در سطح جهانی به‌طور کلی، و در ادبیات فارسی به‌طور خاص، این نیست که بخش عظیمی از خود همین ادبیات مدت‌های مدید و از دیرباز، کم‌وبیش به‌گونه‌ای مطلق، در انحصار مردان قرار داشته است؟ آیا واقعیت این نیست که تعداد اندیشمندان مرد در قیاس با هم‌تایان زن به‌مراتب و به‌نحو قابل توجهی بیشتر است؟ از این‌ها گذشته، آیا نابجا است اگر بپنداریم پرسش‌هایی که ما مردان در باب طبیعت و ذات انسانی مطرح می‌کنیم، در واقع، و به‌نحوی از انحاء، از خلال پرسش در مورد طبیعت و ذات «زن» است که بازتاب می‌یابد؟ آیا واقعیت این نیست که زن مجلا و آئینه‌ی تمام‌نمایی است که در صورت اشراف به رموز، و آگاهی از هاله‌ی اسراری که پیرامونش را گرفته است، مسیر شناخت ذات انسان به‌معنای عام کلام، یعنی درحقیقت ممزوجی از زن و مرد، هموارتر خواهد شد و دسترسی به آن تا این اندازه دشوار و بعید نخواهد بود؟ در نتیجه، باید اذعان داشت که در پس شناخت زن، شناخت انسان و انسانیت است که مدّ نظر نوع بشر قرار دارد.

«آرمانی» و «فئانه» دو صفت بیش نیستند؛ دو خصیصه و دو مسند که هر دو از زمره‌ی «هنجارها» محسوب می‌شوند؛ و خوب می‌دانیم که هنجارها به‌نوبه‌ی خود ثمره و زاییده‌ی قوانین و قراردادهای اجتماعی‌اند و ساخته و پرداخته‌ی ذهن انسان، به‌عنوان موجودی اجتماعی. بنابراین، نادرست است اگر این دو صفت را زیر مجموعه‌ی آنچه «طبیعی» یا «غیرطبیعی» می‌نامیم بپنداریم. حال، و با توجه به آنچه گفته شد، در تلاش مردان به‌منظور تبیین چهره‌ی زنان باید درحقیقت ردّپای یکی از اساسی‌ترین و بنیادی‌ترین پرسش‌هایی را که از دیرباز و از آغاز تاریخ ذهن انسان را به‌خود مشغول داشته است جستجو کرد: این‌که انسان چیست و از کجاست؟ این‌که دلیل بودنش و غرض از آفرینشش چیست؟

مبدأش چیست و مقصدش کجاست؟

هرگونه پرسشی که در باب شخصیت و پیچیدگی وجود زن مطرح می‌شود درحقیقت پرسشی است که در مورد انسان و ذات او مطرح شده‌است. با زیر سؤال بردن شخصیت زن و هم‌چنین شیوه و حوزه‌ی عملکردش در دنیای مردان، درحقیقت انسان و انسانیت به‌معنای عام و، یا لاقلاً، آن بخشی که ممکن است جنبه‌ی ناشناخته و شاید شیطانی داشته باشد - البته از دید مردان - زیر سؤال می‌رود؛ بخشی که پرده‌برداشتن از آن به‌منظور دسترسی به پاره‌ای حقایق علمی موجب ترس انسان می‌شود. و این ترس به‌نوبه‌ی خود موجب می‌شود تا از کنار هم قرار دادن زن و دهشتناک‌ترین موجودات خیالی ابایی نداشته باشیم. فراموش نکنیم معروف است فردوسی^۱، استاد سخن سرای فارسی، که همه‌ی ما ایرانیان به‌حق گرامی‌اش می‌داریم، از زبان یکی از شخصیت‌های داستان خود در مورد زنان گفته‌است:

زن و ازدها هر دو در خاک به / جهان پاک از این هر دو ناپاک به.
با کنار هم قراردادن این دو موجود، درحقیقت، زن نه تنها از دنیای آدمیان تبعید می‌شود، بلکه با موجودات خیالی و شیطانی نیز هم‌تراز می‌شود.

در تمامی ادیان باستانی، شیطان و هم‌چنین موجوداتی که به‌نحوی رابطه‌ای با شیطان و دنیای پر رمز و راز او داشتند از نقطه‌نظر ویژگی‌های ظاهری شباهت فراوانی به حیوانات داشتند. مردم مصر باستان و همین‌طور یهودیان آن دوره، خوک را موجودی شیطانی تصور می‌کرده‌اند

۱. لازم به ذکر است بسیاری از متخصصان بر این باورند که این بیت به فردوسی اختصاص ندارد و تنها منسوب به اوست. اما در تحقیق ما که جنبه‌ای انسان‌شناختی نیز دارد، مهم این است که در «باور عامه» یکی از بزرگترین سخن‌پردازان ایرانی چنین عقیده‌ای در باب زن دارد.

و به مناسبت‌های گوناگون با برگزاری مراسم دینی، انزجار خود را از این حیوان نشان می‌دادند. نکته‌ی جالب توجه این است که اگر فردی از بخت بد صورتی شبیه خوک داشت او نیز قربانی این باور مردم می‌شد. در دین مسیح نیز خفاش و کلاغ سیاه موجوداتی هستند که شیطان از طریق رسوخ در قلبشان خود را از دید آدمیان پنهان می‌کند. این باور به طبع از آنجا نشأت می‌گیرد که «انسان» همواره در پی این بوده‌است تا خود را از «حیوان» متمایز کند. اگر انسان به این امر باور می‌داشت که خود نیز به نوعی حیوان است، صحت بسیاری از ارزش‌ها و عرف‌ها و هنجارها زیر سؤال می‌رفت؛ و جالب این‌که فردوسی – یا شعری را که به او منسوب کرده‌اند – در مخیله‌ی خود برای ازدها که در تصوّر عامه‌ی مردم مترادف با منفورترین و خطرناک‌ترین شکل خیالی «مار»^۱ است، همان قدر ارزش قائل می‌شود که برای زن.

حال بهتر می‌توان دریافت چرا به آدمیان «مرد» مان نیز می‌گویند. تازه بگذریم از این‌که ریشه‌ی خود آدمیان نیز حضرت آدم است که مرد است و از هرگونه لغزشی مبرا! حال آن‌که معنای «حوّا» در زبان عبری، از سویی «مارافسا»^۲ و از سوی دیگر «زندگی» است و مراد رانده شدن آدم از بهشت و سرآغاز زندگی زوج آدم و حوا بر روی کره‌ی خاکی و آگاهی آن دو از گناه و درد و... همه‌ی این مشکلات از حوا نشأت گرفت. و به راحتی می‌توان تصوّر کرد که چنین نامگذاری‌ای چه ثمراتی در برداشته و یا در پی دستیابی به چه نتایجی بوده است.

با وجود این، اگر ما مردان، یا لاقل بخش عظیمی از ما مردان، نمی‌خواهیم بپذیریم – و یا شاید نمی‌دانیم – که در وجود هر یک از ما و هم‌چنین در نحوه‌ی نگرش مان به جهان پیرامون، بخشی «زنانه» وجود

۱. منفورترین حیوان روی زمین از دیدگاه مسیحیت.

۲. نک. به: فرهنگ سخن، چاپ اول، تهران، انتشارات سخن، مدخل «حوّا».

دارد^۱ اما، ناگزیریم بپذیریم که زن، با توجه به نقش عظیم و انکارناپذیری که در تصمیم‌گیری‌ها ایفا می‌کند، به ما در قبول مسئولیت بسیاری از کنش‌هایمان کمک کرده و ما را در انتخاب راهی که در پیش گرفته‌ایم همراهی می‌کند.

نتیجه‌ی چنین همراهی‌ای نیز از هر جهت به نفع ما مردان تمام می‌شود، چرا که این کار به ما امکان می‌دهد تا از هر زاویه‌ای که به مطلب بنگریم، خوب یا بد، راه‌گزیز را وجود او تصور کنیم و مسئولیت کارها را برعهده‌ی او بگذاریم. اگر نتیجه‌ی تصمیمی که اتخاذ کرده‌ایم رضایت‌بخش باشد، به زن صفت آرمانی می‌دهیم، مقدسش می‌پنداریم و مجیش را می‌گوییم و... و اگر حاصل کار آن‌گونه که انتظار می‌رفت نباشد و، به قول معروف، کارها روی غلتک پیش نرود، او را فتنه و شیطانی و خبیث می‌خوانیم. البته ناگفته پیداست که هدف از گذاشتن مسئولیت بر شانه‌های زن این است که اگر احیاناً، به عنوان مرد حساب‌گری که هیچ‌گاه اشتباهی از جانبش سر نمی‌زند و از انجام هر خطایی مبرا است، در حساب‌های خود اشتباه کردیم، اگر پیش‌بینی‌هایمان آن‌طور که گمان می‌کردیم تحقق نیافت و کارها بر وفق مراد پیش نرفت، قادر باشیم زن را گناه کار اصلی قلمداد کرده و خود از زیر بار شماتت‌های احتمالی شانه خالی کنیم. خلاصه این‌که این زن است که گرداننده و برنامه‌ریز اصلی کارهاست، و این ماییم که با ظرافتی نه‌چندان صادقانه از حاصل آن بهره‌می‌بریم.

میشل فوکو هنگام بررسی تاریخ روابط جنسی در عهد باستان به این نکته‌ی بسیار مهم اشاره می‌کند که در جامعه‌ای که در آن دختران در سنین بسیار کم (۱۵-۱۸ سالگی) با مردانی که در اغلب موارد دو برابرشان سن

۱. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه نگاه کنید به روانکاوی ادبیات، دو متن، دو انسان، دو جهان، حورا باوری، نشر تاریخ ایران، تهران، ۱۳۷۴.

دارند ازدواج می‌کنند، رابطه‌ی میان زن و مرد به رابطه‌ی استاد و شاگرد و یا، اگر خوش‌بینانه به موضوع بنگریم، به رابطه‌ی پدر و فرزند تبدیل می‌شود. در چنین محیطی بدیهی است که عامل اصلی تمامی تصمیم‌گیری‌ها مرد است و این نکته همیشه و به‌سادگی آشکار نیست که آیا نظریات و ابتکارها نخست از جانب مرد صادر شده‌است یا از جانب زن. فوکو در ادامه‌ی بحث خود به گفتگوی سقراط و کریتوبول، که از جانب گزنوفون نقل شده‌است، اشاره می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که برخورد و رفتار و کنش زن هنگامی که آمیخته با خطا باشد، و یا بر حسب تصادف به نفع مرد نباشد و یا موجب وارد آمدن ضرر و زیان شود باعث می‌شود تا مقصر اصلی را، در وهله‌ی نخست، زن و پس از او مرد تصور کنند؛ چرا که «اگر گوسفندی پروار نباشد، طبیعی است که مقصر چوپان گله است؛ اگر اسبی سمج باشد و ناآرام و سرکش، طبیعی است که مسئول فردی است که او را رام کرده است؛ در مورد زن نیز اگر شوهرش به او آموخته باشد که چگونه خوب را از بد ترجیح دهد و با وجود این، زن در اعمال و حرکات خود مرتکب اشتباه شود، طبیعی‌ترین چیزها این است که باید زن را به‌عنوان مسئول اصلی کارها شمتات کرد؛ اما اگر شوهرش به او آموزش کافی نداده باشد، این مرد است که باید مورد استیضاح واقع شده و سرزنش شود!»^۱

این نکته را نباید از خاطر دور داشت که چهره‌ی زن همواره و به‌طور کلی در تاریخ بشریت از وجهه‌ای دوگانه برخوردار بوده است: به این معنا که زن یا نماد و معرف نظام «زن سالاری» است، یا بازنمایی شخصیتی ناپسند و «فئانه». در این میان، وظیفه‌ی مرد یا دفع قدرت زن و، در همین راستا، سرکوب اوست، و یا پرهیز از او و از میان بردنش. در وهله‌ی

1. Xénophone, *Économique*, III, in Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. 2, *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984 ; pp. 172 - 173.

نخست، زن‌سالاری یا مادرسالاری در حکم تهدیدی است که یگانه‌تازی و قَدَر‌قدرتی مرد را زیر سؤال می‌برد، و این جدالی است بر سر قدرت که همواره زنِ مدیر و مدبّر را، با تمامی ذکاوتی که می‌توان در وی سراغ داشت، در برابر انحصارطلبی مردِ محتمل نادان قرار می‌دهد. در وهله‌ی دوّم، زن فثانه به حکم قابلیتِ فتنه‌گری و نیروی جاذبه‌ی ویران‌گری که دارد، شخصیتِ مرد را بر آن می‌دارد تا به‌منظور بقا و حفظ تمامیت و حاکمیت خود، در صدد دفع این نیروی مخرب برآید.

حال، در این جا، و با توجه به آنچه تا کنون گفته شد، پرسشی مطرح می‌شود: آیا می‌توان نتیجه گرفت که ما مردم ایران از دیرباز تا کنون، مدتِ زمانی کم‌وبیش طولانی در جامعه‌ای صرفاً مردسالار زندگی کرده‌ایم؟ جامعه‌ای که در آن گرایش محسوس و ملموس به مردان و منافعیشان وجود دارد؟ جامعه‌ای که در آن قوانین و قراردادها اکثراً «مردانه» اند؟ جامعه‌ای که در آن زن حکم موضوعی جانبی و گاه «مازاد بر نیاز» را دارد، حکم عاملی که مکمل و متمم وجود مرد است؟ پاسخ به این پرسش بی‌هیچ‌گونه تردیدی مثبت است. نیازی به انکار حقیقت و یا کتمان آن نیست. شرعی یا غیرشرعی، قانونی یا غیرقانونی، به حق یا به ناحق، این مرد است که در اکثر قریب به اتفاق موارد مرکز توجه واقع شده است. و در این جدال نابرابر، زن همواره، یا باز هم اکثر قریب به اتفاق موارد، از جایگاه دوّم اهمیت برخوردار بوده است.

در چنین محیطی، وظیفه و رسالت زن در گام نخست خدمت به مرد است. یاری رساندن به مرد و، در مواردی بسیار نادر، همراهی او در پیشرفت و یا در سیر روبه‌کمالش و آنچه آینده دربرابرش قرار داده است و یا، به تعبیری، بر جبین او نوشته است، مهم‌ترین نقشی است که بر عهده‌ی زن نهاده شده است. زن خوب زنی است که روح و روان خود و سلامتی جسمانی‌اش را در خدمت مرد خانواده بگذارد و در انجام این مهم

لحظه‌ای تردید به دل راه ندهد و درنگ نرزد. در عوض ارائه‌ی چنین خدمتی، مرد به زن «نام» و «نشان» و «هویت» می‌دهد و به او جایگاه اجتماعی می‌بخشد. به این معنا که زن، پیش از آن‌که ازدواج کند و راهی خانه‌ی همسر شود، برای نشان دادن هویت خود از نام پدر و یا، در نبود او، از نام پدربزرگ یا عمو یا دایی استفاده می‌کند. هویت او درواقع زیر مجموعه و وابسته به هویت مرد خانواده است. پس از ازدواج نیز هویت او از طریق هویت شوهر است که معنا می‌یابد. ظاهر امر نشان می‌دهد که زن بدون مرد از هرگونه نشان و نام و هویتی بی‌بهره است، و تردیدی نیست آنی که از خود نام و نشانی ندارد، از خود شخصیتی هم نمی‌تواند داشته‌باشد و به تبع آن رسمیتی هم ندارد؛ و آدم بی‌شخصیت و بی‌رسمیت یعنی آدمی که نه در تصمیم‌گیری صلاحیت باید و شاید را دارد، و نه می‌تواند در جامعه از مقام و جایگاه تعریف شده و معینی برخوردار باشد؛ و این امری است که حتا امروزه نیز به‌روشنی در جامعه‌ی ما رؤیت می‌شود. لازم به تذکر است که منظور از جامعه‌ی ما، صرفاً جامعه‌ی ایرانی، و در مقیاسی گسترده‌تر شرقی نیست؛ در بسیاری از جوامع غربی نیز این مطلب به اشکال مختلف و، در پاره‌ای موارد، به نحوی حادث‌رایج است. به عنوان مثال در فرانسه، اگر دختر جوانی پیش از ازدواج به جای امضا اسم خود را بنویسد، پس از ازدواج باید امضایش را تغییر دهد؛ چرا که اسم زمان دختری او بر امضایش خوانده می‌شود! ملاحظه می‌شود که در شیوه‌ی برخورد با زن و هویتش در بسیاری موارد شباهت‌هایی بین جامعه‌ی غربی و شرقی وجود دارد.

به‌طور کلی، هویت زن یا تابع هویت پدر است و یا زیرمجموعه‌ای از هویت همسر. نام خانوادگی زن پس از ازدواج به فراموشی سپرده می‌شود و او را با نام خانوادگی همسر و حتا در مواردی با «نام و نام خانوادگی» همسر صدا می‌زنند: «زن علی آقای بقال» در زبان عامیانه و «خانم آقای

مهندس محمود تربتی» در قشر متوسط و زبان رسمی‌تر. و یا نمونه‌ی متأسفانه شگفت‌انگیزتر این است که هرکدام از ما بدون تردید، پیرامون خود با مردانی مواجه شده‌ایم که حال به هر دلیل - نجابت یا غیرت یا ... هزار و یک دلیل دیگر - برای مخاطب قرار دادن همسر خود از نام کوچکش استفاده نمی‌کنند، و او را «مادر بچه‌ها» یا «بنده منزل» و یا حتّاً در مواردی با استفاده از نام کوچک «پسر» ارشد خانواده صدا می‌زنند.

«من» زن در برابر اقتدار و حاکمیت بلامنازع مرد کم‌رنگ و محو و بی‌روح می‌شود، و تمامی قابلیت‌ها و ارزش‌های خود را از دست می‌دهد. توگویی بدون وجود مرد، وجود زن معنایی ندارد. سایه‌ی مرد بر تمام زندگی زن سنگینی می‌کند. این مرد است که تصمیم می‌گیرد و آن‌گونه که از ظواهر امر بر می‌آید، هموست که به‌تنهایی بر کانون خانواده نظارت و خط سیر آن را تعیین می‌کند. حاکم مطلق مرد است. شگفت این‌که این مطلب حتّاً در مواردی که به شناخت‌شناسی و تزکیه‌ی نفس و رشد و تعالی نیز مربوط می‌شود به عینه مشهود است و مصداق دارد. به‌عنوان مثال، در زمینه‌ی دستیابی به شناخت عرفانی به‌ظاهر مردان بر زنان اولویت دارند. در بخش وسیعی از آثار ادب فارسی، چه نثر و چه شعر، پی‌رنگ اصلی داستان تعالی روح و رشد عرفانی و شخصیتی مرد است. این شخصیت مرد است که باید با دنیای پیرامون خود هم‌نواخت شود؛ دنیایی که زن در آن حکم زیر مجموعه و عاملی بین دیگر عوامل را دارد؛ درست مثل درخت، یا آسمان یا رودخانه یا زمین... شخصیت زن، در همان حال که حضورش الزامی تلقی می‌شود - به‌عنوان مادر یا خواهر یا همسر و یا معشوقه - در همان حال نیز تمام تلاش صورت می‌گیرد تا به او نقش شخصیتی حاشیه‌ای و جانبی و عاملی فرعی و منفعل داده شود.

ادبیات فارسی ایران، و به‌ویژه بخشی از آن که به دوره‌ی کلاسیک یا کهن شهرت دارد، انباشته از این‌گونه شخصیت‌های زن است. از جمله مهم‌ترین و شناخته‌شده‌ترین این شخصیت‌ها می‌توان به «ماه‌پری» و

«روح افزا» و «آتشک» در سمک عیار و یا «رودابه» و «منیزه» و «کتایون» در شاهنامه‌ی فردوسی اشاره کرد. در داستان سمک عیار، درست است که خورشید شاه به خاطر عشق ماه‌پری با بسیاری از دشمنان وارد نبرد می‌شود، و به منظور رهایی معشوقه که در دام رقیبان گرفتار آمده بود از سمک و باقی عیاران کمک می‌خواهد، اما در هر حال تمامی این جنگ‌و‌گریزها به منظور تأمین منافع شخصی قهرمان مرد داستان، یعنی شخص خورشید شاه صورت می‌گیرد. در مورد رودابه در شاهنامه‌ی فردوسی مطلب بُعدی گسترده‌تر و، به عبارتی، جهانی‌تر به خود می‌گیرد: به این ترتیب که، در نگاه نخست، این‌گونه به نظر می‌رسد که رودابه زنی است مستقل و متکی به نفس و با اراده که با هدف تجسم بخشیدن به خواسته‌ی دل، موقعیت اشرافی و دیوانی خود را نادیده می‌انگارد و به منظور وصال یار، سر در پی «زال» می‌نهد. اما با کمی دقت درمی‌یابیم که این قهر و آشتی‌ها نیز تنها مقدمه‌ای است به منظور حیات بخشیدن به شخصیتی که چارچوب اصلی و بنیادین داستان فردوسی را تشکیل می‌دهد. ثمره‌ی وصال رودابه و زال، به دنیا آمدن رستم است؛ یعنی در حقیقت به دنیا آمدن شخصیت «مرد»ی است که قرار است بار اصلی داستان را بر دوش بکشد.

محمد علی اسلامی ندوشن، در کتابی با عنوان داستان داستان‌ها، هنگامی که به نقل روایت رستم و اسفندیار می‌پردازد، متذکر این نکته می‌شود که کتایون با نبردی که بر سر تصاحب قدرت بین گشتاسب و اسفندیار درمی‌گیرد مخالف است، و از فرزند خود می‌خواهد تا به جنگ رستم نرود. اسفندیار، به منظور جلب رضایت مادر، به او وعده می‌دهد که، در صورت پیروزی در این نبرد، او را ملکه‌ی ایران زمین خواهد نامید. این وعده به منزله‌ی احیای هویت مادر به عنوان ملکه در صورت برکناری گشتاسب و تثبیت مقام و منزلت اوست. به بیان دیگر، همان‌گونه که از این داستان برمی‌آید، جلب رضایت زن به منظور به دست‌گیری قدرت برای

پادشاه امری است گریزناپذیر. به عقیده‌ی اسلامی ندوشن، در این داستان از شاهنامه، رگه‌های دوری از رسم کهن «مادر سالاری» به چشم می‌خورد؛ رسمی که صرف‌نظر از ارج و قربی که برای زن در نظر می‌گیرد، (همانند آنچه در مورد اسفندیار و مادرش ذکر شد) یکی از وظایف عمده‌ی زن را انتقال خون پادشاهی از نسلی به نسل دیگر برمی‌شمارد. لازم به ذکر است که در نظام مادر سالاری، این تنها زن است که ناقل خون سلطنتی محسوب می‌شود و مرد در این میان نقشی بر عهده ندارد. و این در حالی است که، در نهایت، مرد است که به مقام پادشاهی می‌رسد. و یا در داستان ضحاک مار دوش، پادشاه ستم‌گر، پس از غلبه بر جمشید، با خواهران او، ارنواز و شهرناز، ازدواج می‌کند تا به این ترتیب خون سلطنتی‌ای که در رگ‌های این دوزن جاری بود به فرزندان او منتقل و ضامن بقای سلطنتش شود. علاوه بر این، فریدون نیز هنگام نبرد با ضحاک، همین دوزن را تصاحب می‌کند تا بدین‌سان زمینه‌ی شکست آتی او را مهیا کند و، به عبارتی، نسلش را «ناپاک» کند و در خطر انقراض قرار دهد. و جالب این‌که تمامی این فراز و نشیب‌ها و جنگ و گریزها تنها و تنها به منظور تحکیم اقتدار «مرد» است که تحقق می‌پذیرد.^۱

گفتیم که این نحوه‌ی به‌کارگیری و پرداخت شخصیت زن از بُعدی جهانی نیز برخوردار است. به منظور تبیین صحت این مدّعا کافی است به نقش دو تن از شخصیت‌های مهم زن تاریخ، یعنی مریم مقدّس و هم‌چنین آسیه، همسر فرعون اشاره کنیم. و در حاشیه فراموش نکنیم که این دو شخصیت در این نکته‌ی اخیری که بدان اشاره شد با رودابه وجه اشتراک دارند. درست است که مریم زنی است بسیار باشهامت و باتقوا که از سجایای اخلاقی فراوانی برخوردار است، امّا نقش عمده‌ی او، در وهله‌ی

۱. محمّد اسلامی ندوشن، داستان داستان‌ها، رستم و اسفندیار، تهران، انتشارات توس،

نخست، حیات بخشیدن به مسیح (ع) است. به عبارت دیگر، نام مریم در صورتی که به عنوان مثال نابارور می بود و یا به هر دلیل دیگری نمی توانست موجب تولد مسیح شود، اصلاً در تاریخ مطرح نمی شد. تمام ارج و قرب مریم مقدس مدیون نقشی است که این زن برجسته از حیث کردار و رفتار و گفتار به عنوان «مادر» عیسی مسیح بازی می کند. از سوی دیگر، آنچه از آسیه زنی استثنایی می سازد و باعث می شود تا نامش در دفتر تاریخ ثبت شود، نقش مهمی است که این زن در نجات موسی (ع) به عنوان پیامبر خدا، و تربیت و پرورش او برعهده داشته است. در هر دو مورد، ارزش «زن» باز نمای نقشی است که در به دنیا آوردن و تربیت شخصیت «مرد» ایفا می کند که قرار است بعدها عهده دار نقش مهمی در تاریخ باشد، و از این جهت وجه تشابه عمیقی میان مریم مقدس و عیسی (ع) از یک سو، آسیه و موسی (ع) از سوی دیگر و، در نهایت، رودابه و رستم در شاهنامه ی فردوسی به چشم می خورد. اهمیت زن در این نکته نهفته است که به شخصیتی مهم که از قضای روزگار همیشه مرد است (اسفندیار، رستم، خورشیدشاه، موسی (ع)، عیسی (ع)...) امکان حیات و بقا می دهد.

بدین سان، مشاهده می شود که در ادبیات فارسی شخصیت زن، به رغم نقش کم و بیش فرعی اش در قیاس با شخصیت مرد، عاملی گریزناپذیر در روند ایجاد و شکل گیری روایت محسوب می شود؛ عاملی که وجود و به کارگیری آن از هر حیث الزامی است. برای بررسی بهتر جایگاه زن در ادبیات فارسی شایسته تر آن است که شعاع تحقیق را محدود کرده و نگاه خود را بر آثار یا، به عبارت صحیح تر، بر بخشی از آثار دو نویسنده متمرکز کنیم، و در کنار آن ها به طور گذرا و به حکم مقایسه، به آثار دیگر نویسندگان نیز بپردازیم. چرا که بدیهی است پرداختن به تمامی زنانی که به نوعی در ادبیات ایران نقشی بازی کرده اند امری است که در

مضمون تنها یک تحقیق نمی‌گنجد. ممکن است این سؤال مطرح شود که چرا دو نویسنده؟ در پاسخ باید اظهار داشت که مقایسه‌ای از مقوله‌ی تطبیق (comparatisme) میان دو نویسنده بی‌تردید یکی از بهترین و مؤثرترین روش‌ها به‌منظور راه‌یابی به‌کنه اثری ادبی و پرده‌برداشتن از اسرار آن محسوب می‌شود.

در راستای این امر، اساس کار را بر مقایسه‌ای تطبیقی میان آثار نظامی و هدایت قرار می‌دهیم؛ چه، بین این دو نویسنده نکات مشترک فراوانی وجود دارد. نکاتی که پژوهشگران متعددی در تحقیقات خود به آن‌ها اشاره کرده‌اند و از جمله مهم‌ترینشان می‌توان به تعلق هر کدام از این نویسندگان به مقطعی حساس از تاریخ فرهنگی ایران اشاره کرد. قرن دوازدهم در ایران و همین‌طور در جهان اسلام، قرن آغاز شکوفایی تمدن اسلامی است. این شکوفایی بی‌همانند، گذشته از ویژگی درون جوشش، ثمره‌ی برخوردی است که با جهان غرب به‌سبب وقوع جنگ‌های صلیبی از یک سو، و شرق دور از سوی دیگر صورت می‌گیرد. مراودات بازرگانی و تجارت کالا از آسیای دور تا اروپا و باگذر از خاورمیانه باعث می‌شود تا بسیاری از داده‌های علمی و فرهنگی نیز بین اندیشمندان آن دوره رد و بدل شود. لازم به‌تذکر است که در همین هنگام، جهان غرب نیز با رشد فرهنگی و علمی بی‌سابقه‌ای روبرو می‌شود که از زمره‌ی مهم‌ترینشان می‌توان به ورود زن به مجامع مذهبی و علو و مرجعیت او اشاره کرد. کلیسای قرون وسطا برای نخستین بار در قرن دوازدهم میلادی مریم مقدس (ع) را به‌عنوان مادر حضرت مسیح (ع) به‌رسمیت می‌شناسد و به او به‌صورت منفک و به‌دیده‌ی شخصیتی بسیار مهم می‌نگرد.^۱ نتیجه‌ی این به‌رسمیت شناختن زن از سوی مراجع و محافل مذهبی این شد که

۱. برای اطلاعات بیشتر نک. به:

LeGoff Jacques, *Les Intellectuels au Moyen Age*, Paris, 1985.

ادبیات قرون وسطای غرب نیز به نوبه‌ی خود در روندی که تا آن هنگام در نحوه‌ی بازنمایی زن داشت تغییراتی پدید آورد. به این معنا که حضور مریم مقدس (ع) در جوامع مذهبی آن ادوار باعث شد تا به میزان قابل ملاحظه‌ای از باورهای ارتجاعی و خشک مذهبی و تعصب عاملان کلیسای کاتولیک وقت کاسته شود، و رواج دین به نحوی نسبتاً تلطیف یافته‌تر تحقق پذیرد. از سوی دیگر، در همین دوره است که نخستین دانشگاه‌ها در غرب گشایش می‌یابد. گشایش دانشگاه‌ها، به عنوان مراکز اصلی تعلیم و تعلم، ثمره‌ی نخستین گام‌هایی بود که پژوهشگران و متفکران در مجادله و مباحثه و تبادل آرا و نظرات و اطلاعات برداشتند. قرن دوازدهم در غرب، قرن پیدایش دیالکتیک است و سرآغازی برای کشف کتاب و نوشته، که تا آن هنگام در انحصار مطلق قشری خاص قرار داشت که عموماً مذهبی و وابسته به کلیسا بودند.^۱

در این میان، ترجمه‌ی متون مختلف از زبان عربی به زبان لاتین نقش عمده‌ای در پیش‌برد فرهنگ کتاب و کتاب‌خوانی در اروپا ایفا نمود. کتاب‌های مزبور که مضامینشان طیف وسیعی از علوم آن دوره را شامل می‌شد، باعث شد تا فرهنگ نوشتاری از انحصار مطلق کلیسا و عالمان دینی خارج شده و دربرگیرنده‌ی علوم دیگری هم چون ستاره‌شناسی و جبر و ریاضیات شود که علمای عرب زبان در آن دوره بر آن تسلط کامل داشتند.

اما در مورد جامعه‌ی فرهنگی ایران در دوره‌ی نظامی گنجوی، یعنی در قرن دوازدهم میلادی و هم‌چنین چند و چون آن، فراموش نکنیم همان‌گونه که عبدالحسین زرین‌کوب نیز در پیر گنجه در جستجوی ناکجا آباد متذکر می‌شود، این شاعر در جامعه‌ای چند فرهنگی می‌زیسته است و فرآورده‌های ادبی او منبعث از تأثیری است که مردم ممالک مختلف با

۱. برای اطلاعات بیشتر نک. به:

Jacques Le Goff; *Les intellectuels au Moyen-Âge*; Paris ; Gallimard ; 1985 ; p.90.

ادیان گوناگون بر شیوه‌ی تفکر و نگرش او برجای نهاده‌اند. مردمی که از جای‌جای جهان اسلام و دنیای مسیحیت به‌منظور شرکت در جنگ‌های صلیبی راهی نواحی مرزنشین سرزمین آران، زادگاه نظامی می‌شدند و با خود آداب و سنت فرهنگ‌های مختلف را به‌همراه می‌آوردند. گذشته از این، نویسندگان بر این نکته نیز تأکید می‌ورزد که غیر از گنجه، سایر شهرهای آران و ارمنیه نیز طی قرن‌ها همواره محل تردد دایم کاروان‌های تجارت و دسته‌های غازیان بوده‌است و «غریبان» بسیاری از هر جانی به این نواحی روی می‌آورده‌اند.^۱ بدین‌سان، در وجود تأثیر «دیگری» بر مجموعه آثار نظامی گنجوی جای تردیدی نیست.

هدایت‌امّا، به‌عنوان نویسنده‌ای معاصر، پا را از این نیز فراتر می‌گذارد و تقریباً هشتصد سال پس از نظامی، خود به‌شخصه به دنیای غرب سفر می‌کند. بدیهی است که به‌تبع این امر آثار او، و به‌ویژه مهم‌ترین و پرآوازه‌ترین‌شان، یعنی بوف‌کور، مستقیماً متأثر و ملهم از فرهنگ و ادبیات غرب و نتیجه‌ی برخورد با «دیگری» می‌شود. از سوی دیگر، بازگشت به گذشته‌ی تاریخی و باستانی ایران به‌منظور انتخاب زمان داستان نیز از دیگر نکات مشترک میان این دو نویسنده محسوب می‌شود. به‌نظر حورا یاوری مهم‌ترین وجوه تشابهی که میان این دو نویسنده وجود دارد عبارت است از:

- ۱- تعلق هر دو نویسنده به دو دوره‌ی آشوب‌زده‌ی تاریخ ایران.
- ۲- اشاره به نمادها و استعاره‌هایی که به دو سویه‌ی هستی تاریخی ما، یعنی پیش و پس از اسلام متعلقند.
- ۳- هم‌خوانی زبان و ساختارهای روایی.^۲

۱. نک. به: پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۷۴، صص ۷-۱۰.

۲. این وجوه اشتراک از دید حورا یاوری تنها میان دو متن هفت‌پیکر و بوف‌کور مشاهده می‌شود؛ امّا به‌نظر می‌آید که صرف‌نظر از دو موردی که نویسنده به آن‌ها اشاره کرده‌است

در میان آثاری که پنج گنج نظامی گنجوی را تشکیل می دهد دو اثر هفت پیکر و خسرو و شیرین را برمی گزینیم، و از میان آثار هدایت، بوف کور را. مرجع ما در مورد داستان های نظامی گنجوی کلیات نظامی گنجوی، مطابق نسخه وحید دستگردی، تهران، ۱۳۷۸، چاپ سوم است. در زمینه ی اشاراتی که به بوف کور شده است، مرجع ما چاپ نخستین این داستان، در بمبئی، در سال ۱۳۱۵ است.

این که ابتدا از هفت پیکر شروع می کنیم و سپس به خسرو و شیرین می پردازیم می تواند موجب کنجکاوی خوانندگان شود؛ چه، از حیث تاریخ نگارش، نظامی ابتدا به هوسنامه ی خسرو و شیرین می پردازد و آن گاه به داستان بهرام گور. در توضیح باید متذکر شد به دلایلی که در طول تحقیق مشاهده خواهد شد، انتخاب هفت پیکر به عنوان نخستین موضوع تحقیق، امکان خواهد داد تا بحث به گونه ای منسجم تر و همناخت تر دنبال شود، و نتیجه ی حاصل از آن مفهوم تر و گویاتر باشد. البته جای شک نیست که دلیل اصلی انتخاب نویسنده ای هم چون نظامی گنجوی به منظور بررسی چگونگی بازنمایی زن چیز دیگری است: نگاهی جزئی به پنج گنج گویای این مطلب است که مضمون لااقل سه اثر از پنج اثر به «عشق» اختصاص دارد. این سه اثر عبارتند از خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و، در نهایت، هفت پیکر. این نکته بر همگان آشکار است که داستان های عاشقانه یا، به عبارتی، عشق نامه ها در قرون دوازدهم و سیزدهم میلادی بسیار باب طبع واقع می شد و از رشد محسوسی برخوردار بود.

از جانب دیگر، ناگفته پیداست که صحبت از عشق، آن هم در این مقیاس و در نوعی ادبی که می توان آن را، البته با رعایت تمامی جوانب

→ و ما از عنوان آن ها اجتناب کرده ایم، این مطالب شامل حال داستان خسرو و شیرین نیز می شود.

احتیاط، «رمان منظوم» نامید، لاجرم و به نحوی اجتناب‌ناپذیر صحبت از زن و امورجنسی را نیز که دو عامل اصلی ایجاد و پیش‌برد روایت‌اند به‌دنبال خواهدداشت. از آن‌جا که بررسی هر سه اثر در این مقال میسر نیست، از بازبینی نقش زن در لیلی و مجنون صرف‌نظر می‌کنیم و علاقه‌مندان را به خواندن کتاب بسیار ارزنده‌ای که سعیدی‌سیرجانی در این مقوله باعنوان سیمای دو زن نگاشته، و در آن چهره‌ی لیلی را با شیرین مقایسه کرده‌است ارجاع می‌دهیم.^۱

در خاتمه، ذکر این نکته نیز ضروری است که با مطالعه‌ی نحوه‌ی بازنمایی و عملکرد زن، و تلاش در تبیین جایگاه او در چند اثر از مجموعه آثار دو تن از برجسته‌ترین نویسندگان ایران، هدف دیگری را نیز دنبال می‌کنیم که عبارت است از بررسی این آثار از دیدگاه نشانه‌شناختی و با استفاده از ابزارهای نوین نقد ادبی، به‌منظور راه‌یافتن به کنه اثر و آشکار نمودن پاره‌ای از ناگفته‌ها. ابتدا از هفت پیکر آغاز می‌کنیم.

۱. سیمای دو زن، شیرین و لیلی در خمسه‌ی نظامی گنجوی، تهران، نشر نو، ۱۳۶۸.

بخش اول
زن آرمانی

هفت پیکر، هفت گوهر، هفت گفتار

مضمون این کتاب داستان زندگی، رشد عرفانی و شخصیتی و، در نهایت، مرگ بهرام گور، پادشاه ساسانی است. نظامی نگارش این داستان را که، در واقع، چهارمین بخش از مجموعه‌ی پنج گنج است در سال ۵۷۶ هجری قمری مطابق با ۱۱۸۱ میلادی به دستور آلپ ارسلان، حاکم مراغه به پایان برد. هفت پیکر در بخش نخست با حمد و ستایش پروردگار بزرگ، تمجید محمد (ص) پیامبر خدا، و هم‌چنین ثنا و بزرگداشت فنّ و آیین سخن‌وری و پند و اندرز شاعر به پسرش محمد آغاز می‌شود، و آن‌گاه به حکایت زندگی قهرمان اصلی داستان، یعنی بهرام می‌پردازد. داستان زندگی بهرام را می‌توان به اختصار به سه بخش اصلی تقسیم کرد، که در این جا به ترتیب به بررسی هر یک از این مراحل می‌پردازیم:

۱- آشنایی با جهان پیرامون (جهان‌شناسی)

۲- آشنایی با خود (خودشناسی)

۳- عروج و تعالی (خداشناسی)

جهان‌شناسی

حکایت از آن‌جا آغاز می‌شود که یزدگرد اول، پادشاه ظالم و ستمگر ساسانی، از ترس این‌که نکند عواقب ظلمش دامن‌گیر فرزندش شود، و

تاوان گناهانی را که خود مرتکب شده است پسرش بپردازد، بهرام را پس از به دنیا آمدن، به پیشنهاد طالع بینان و ستاره شناسان، به پادشاه یمن می سپارد تا از او مراقبت کند و از گزند روزگار در امانش نگاه دارد. نخستین مرحله ی زندگی بهرام، یعنی جهان شناسی، از این جا آغاز می شود. امیر یمن که نعمان نام دارد، کاخی شایسته ی بهرام بنا می کند و بر آن نام «خورنق» می نهد. بهرام تحت نظارت نعمان و آموزش هایی که از او و هم چنین از پسرش می بیند، در خورنق بزرگ می شود، و تمامی علوم رایج در زمان خود، اعم از زبان های گوناگون و فن و آیین سخن وری و ستاره شناسی و هنر و ... را از بزرگان آن دوره فرا می گیرد:

شاهزاده در آن حصار بلند	پرورش می گرفت سالی چند
جز به آموختن نبودش رأی	بود عقلش به علم راهنمای
تازی و پارسی و یونانی	یاد دادش مغ دبستانی
منذر آن شاه با مهارت و مهر	آیتی بود در شمار سپهر
چونکه شهزاده را بعقل و به رای	دانش آموز دید و رمزگشای
تخت و میلش نهاد پیش به مهر	در وی آموخت رازهای سپهر
هر ضمیری که آن نهانی بود	گر زمینی گر آسمانی بود
همه را یک به یک بهم بر دوخت	چون بهم جمله شد بدو آموخت
تا چنان بهره مند شد بهرام	کاصل هر علم را شناخت تمام
... چون هنرمند شد بگفت و شنید	هنر آموخت پس سلاح گزید
در نوجوانی، بهرام به شمشیربازی و سوارکاری روی می آورد و دلاور دوران خود می شود؛ به نحوی که:	

تیر اگر بر نشانه ای راندی	در زمان بر نشانه بنشاندی
تیرش از حلق شیر حلقه ربای	تیغش از قفل گنج حلقه گشای
سودای اصلی شاهزاده بهرام اما شکار است: روزی سر در پی	
گورخری می نهد؛ گورخر به غاری پناه می برد. بهرام در داخل غار با	

اژدهایی روبرو می شود که برگنجی عظیم خفته است. عادت این اژدها این بود که گوربچگان را می ربود و می خورد. بهرام اژدها را می کشد، و بدین سان برگنج یاد شده دست می یازد. در این بخش از داستان، بهرام با جهان پیرامون خود آشنا می شود و تلاش می کند تا وجود خود را با آن هم ساز کند. شاهزاده خود و توانایی هایش را در خدمت طبیعت به کار می گیرد و طبیعت نیز به نوبه ی خود، به عوض این نیک اندیشی و نیکوکاری، به او تحفه و پاداش نیک می دهد. عاملی نیز که در این بین نقش رابط میان بهرام و طبیعت را ایفا می کند گورخر است که پس از انجام مأموریت خود، یعنی رساندن بهرام به گنج و کشتن اژدها، صحنه ی داستان را ترک می گوید.

خودشناسی

دوّمین مرحله در زندگی بهرام مرحله ی خودشناسی است. در همین مرحله است که شخصیت زن، به نحوی تعجّب آور، و به ترتیبی که شاهد آن خواهیم بود، دقیقاً به شکل عاملی هم چون دیگر عوامل (به عنوان نمونه گورخر) وارد صحنه ی داستان می شود. روزی بهرام در بازگشت از شکار، در حالی که به سرخوشی در قصر خورنق مشغول گردش است، اتفاقی در بسته توجهش را به خود جلب می کند. اتفاقی که کسی تا آن هنگام از وجود آن خبر نداشته است. بهرام از کلیددار قصر می خواهد تا در اتاق را بگشاید. هنگامی که وارد اتاق می شود، چشمش به نقشی می افتد که بر یکی از دیوارها رسم شده است. مضمون این نقاشی تصویری است از خود او و هفت شاهزاده خانم زیباروی که، هم چون نگینی در میان انگشتی، گرد او حلقه زده اند.

زن، ستاره، گیتی

آنچه در نخستین نگاه جلب توجه می‌کند این است که شاهزاده خانم‌ها حلقه‌ای تشکیل داده و گرد بهرام را گرفته‌اند، توگویی وظیفه‌شان محافظت از بهرام و در امان نگاه داشتن او از بلا و آسیب روزگار است. به علاوه، خود همین تصویر نیز، همان‌گونه که ذکرش رفت، در محیطی در بسته و به دور از چشمان اغیار و بیگانگان پنهان شده است. در وهله‌ی دوم، می‌بینیم که تعداد شاهزاده خانم‌ها «هفت» نفر است. برگزیدن این چنین رقمی به هیچ وجه زائیده‌ی تصادف نیست.

فرهنگ و ادبیات ایران زمین، هم چون بسیاری از دیگر کشورها، به شدت تحت تأثیر فرهنگ یونان باستان، و عقاید فیلسوف‌هایی چون افلاطون و ارسطو و فیثاغورث واقع شده است. «نظریه‌ی اعداد» افلاطون یکی از مهم‌ترین این باورها و عقاید است. این نظریه بعدها توسط فیثاغورثیان و نو فیثاغورثیان در بسیاری از نقاط جهان بسط و گسترش داده شد. براساس این نظریه، از آن‌جا که ساختار تمامی جهان بر مبنای قواعد ریاضی پی‌ریزی شده است، در نتیجه با اتکا و استناد بر بسیاری از همین قوانین و تکیه بر ارقام می‌توان به راز هستی و گیتی پی‌برد. و این چنین است که ارقامی هم چون ۳ یا ۴ یا ۷ یا ۱۲ در فرهنگ‌های مختلف واجد اهمیت می‌شود، و معنا و مفهومی اسرارآمیز و توأم با رمز و راز می‌گیرد، و برخی نشانه‌ی نیک بختی تلقی می‌شود و برخی دیگر هم چون عدد ۱۳ شوم و منفور قلمداد می‌شود و نشانگر آتیه‌ای ناخوشایند است.^۱

نظامی گنجوی، با اشاره به رقم ۷، به شاهزاده خانم‌ها وجهه‌ای اسرارگونه و ماورا طبیعی می‌بخشد و آن‌ها را از این طریق، و با استفاده از

۱. برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به محمد معین، تحلیل هفت‌پیکر نظامی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، شماره‌ی ۵۹۶، جلد دوم، ۱۳۳۸ و یا به:

A. Papadopoulos, *Islam et l'art musulman*, Paris, Citadelles, 1976.

این ترفند، به هفت آسمان و هفت اورنگ و ناشناخته‌های آن پیوند می‌دهد. بدین سان، می‌بینیم که شاهزاده‌خانم‌ها، درست هم‌چون اختران آسمان، در همان حال که بدان‌ها به‌دید وجودی عینی و قابل رؤیت نگریسته می‌شود، در همان حال نیز تداعی‌گر وجهه‌ای رمز و راز گونه‌اند؛ وجهه‌ای که در دایره‌ی ادراک انسان نمی‌گنجد، چرا که در آن واحد درست هم‌چون ستارگان آسمان، هم‌دربرابر دید بیننده قرار دارند و هم دور از دسترس اویند. اگر به این مطلب باور داشته باشیم که سرنوشت انسان در ستاره‌ها نقش بسته و یا ستاره‌ها به‌نحوی در سرنوشت و آینده‌ی انسان نقش بازی می‌کنند (ظاهراً نظامی هم‌چون بسیاری دیگر در عهد خود بر این باور بوده است) به این نتیجه می‌رسیم که در دنیای داستان نظامی^۱، شاهزاده‌خانم‌ها قادرند درست همانند ستارگان بر سرنوشت بهرام تأثیر بنهند، و یا به‌عنوان مثال، در سیر طبیعی رویدادها و حوادث دخالت کنند.

نقش تصویر در نوشتار و قابلیت زن در پیش‌گویی رخدادها

اما صرف‌نظر از این ویژگی بارز، مهم‌ترین خصیصه‌ی هفت شاهزاده‌خانم این است که می‌توانند آینده را پیش‌گویی کنند؛ و این دقیقاً مطلبی است که نه تنها در روند رخدادها و پی‌رنگ‌بندی داستان^۲، بلکه علاوه بر آن از دیدگاه روایت‌شناختی و ساختار متن نیز در این بخش از داستان هفت پیکر مشاهده می‌شود. جا دارد تا در این باره بیشتر توضیح دهیم: بهرام، پس از رؤیت تصویر خود و هفت شاهزاده‌خانم، مرزهای زمان را در می‌نوردد، از زمان حال در می‌گذرد و به پیشواز آینده می‌رود، و بدین سان از حوادثی که قرار است بعدها اتفاق بیفتد آگاهی می‌یابد. نکته‌ی قابل تأمل این است که بهرام، در راستای انجام این مهم، خواننده را

1. L'univers diégétique.

2. Mise en intrigue.

نیز با خود همراه می‌کند. زیرا با کمی دقت درمی‌یابیم این تنها بهرام نیست که از طریق تصویر به آینده‌ی خود پی می‌برد؛ خواننده‌ی داستان نیز به موازات آگاه شدن شخصیت اصلی داستان، گام به گام با او قدم برمی‌دارد و او را همراهی می‌کند؛ و این نکته‌ای است بسیار شایان تأمل: این‌که تصویر، به واسطه‌ی ویژگی هنر در هنری که دارد (تصویر نقاشی، به عنوان اثری هنری، در بطن اثر اصلی که همانا داستان مکتوب زندگی بهرام است جای دارد) و هم چنین به واسطه‌ی وجود هفت شاهزاده خانم، صرف نظر از خود شخصیت‌های داستان، به «ما» - به عنوان خواننده‌ی داستان - نیز اجازه می‌دهد تا از همان ابتدای روایت و پیش از آن‌که پی‌رنگ‌بندی داستان شکل گیرد، هر چند به نحوی مختصر و موجز، از پایان کار مطلع شویم، و قادر باشیم وقایعی را که قرار است در انتهای کتاب رخ دهد پیشاپیش حدس بزنیم. به عبارت دیگر، ما پیش از شکل‌گیری پی‌رنگ داستان از دو جزء اساسی آن که همانا گره و گره‌گشایی است آگاه می‌شویم. در نتیجه، در این جا، به نحوی هم‌زمان، هم با نویسنده و هم با راوی و هم با شخصیت و خواننده‌ی «همه‌چیزدان» مواجهیم. این مطلب تداعی‌گر این معناست که نظامی، با تأکید بر «تصویر»، به فرایندی مخالف ویژگی منطقی «نوشتار» اشاره می‌کند. توضیح این فرایند از حیث روایت‌شناختی بسیار شایان توجه است و جا دارد تا درباره‌ی آن بیشتر بحث شود.

می‌دانیم که از دیدگاه تئوری و نظریه‌های بنیادین روایت‌شناختی، و هم چنین زبان‌شناختی، آنچه «نوشتار» را از «تصویر» متمایز می‌کند ویژگی خطی نوشتار است. معنای این سخن را می‌توان با تأمل بر اندیشه‌های فردیناند دوسوسور بهتر درک کرد. برای این زبان‌شناس مطرح، نوشتار عبارت است از یک سری واژه و نهاد و گزاره، که به ترتیبی مشخص، و با رعایت تقدّم و تأخّر، در پی یکدیگر قرار داده می‌شود، تا بدین سان، به

دنبال خواندن متن از سوی خواننده معنای ویژه‌ای از آن‌ها استنباط شود.^۱ در نتیجه، دست‌یابی به مفهوم کلی کتاب یا متن تنها هنگامی میسر است که خواننده، بی آن‌که آن را پس و پیش کند و یا تغییری در نظم آن پدید آورد، از ابتدا تا انتها آن را بخواند؛ تنها دیدن یک کتاب یا یک متن و نگاهی گذرا بر آن انداختن مترادف با درک محتوای کلی آن نیست. حال آن‌که تابلوی نقاشی، از همان بدو امر، به صورت یک «کل» و یک مجموعه در برابر دید بیننده ظاهر می‌شود. به عبارت ساده‌تر، خواننده در برابر نوشتار از طریق کنار هم قرار دادن جزئیات به برداشتی کلی دست می‌یابد، حال آن‌که بیننده‌ی تصویر ابتدا کل را می‌بیند، و پس از آن جزء را. به این ترتیب، تابلوی هفت شاهزاده‌خانم در تنازع و در تضاد با منطق خطی نوشتار و روایت عمل می‌کند، چرا که از همان ابتدا، هم شخصیت اصلی داستان، و هم خواننده را از پایان ماجرا، و آنچه در آینده رخ خواهد داد مطلع می‌سازد. هم خواننده و هم شخصیت داستان از همان بدو امر، یعنی درست از همان لحظه‌ای که صحبت از تصویر به میان می‌آید، در می‌یابند که چه پایانی در انتظار شخصیت اصلی است، و داستان چگونه خاتمه خواهد یافت. به تبع این امر، مشاهده می‌شود که وظیفه‌ی شخصیت زن در این میان تنها همیاری شخصیت مرد داستان نیست؛ شاهزاده‌خانم‌ها به واسطه‌ی تصویر خود و هم‌چنین قابلیت‌هایی که از آن منبعث می‌شود، خواننده را نیز به نوبه‌ی خود به حدی خاص از آگاهی می‌رسانند.

نحوه‌ی بازنمایی زن در گفتمان توصیفی

حال، به اتفاق بینیم نظامی شخصیت زن را چگونه بازنمایی و توصیف می‌کند. بینیم آیا توصیفی کامل و دقیق از او به خواننده ارائه می‌دهد و یا

۱. نک. به:

تنها به اشاره‌ای مختصر و جزئی به او اکتفا می‌کند؟ این کار به ما امکان خواهد داد تا به جایگاهی که نظامی در این داستان برای زن در نظر می‌گیرد پی ببریم. پاسخ این پرسش را در صحنه‌ای که طی آن بهرام، تصویر خود و هفت شاهزاده‌خانم را در اتاق در بسته پیدا می‌کند می‌یابیم:

شاه روزی رسیده بود ز دشت
حجره‌ای دید خاص در بسته
گفت این خانه قفل بسته چراست
خازن آمد به شه سپرد کلید
خانه‌ای دید چون خزانه گنج
خوشر از صد نگار خانه چین
هر چه در طرز خورده کاری بود
هفت پیکر در او نگاشته خوب
دختر رای هند نورک نام
دخت خاقان بنام نعمان باز
دخت خارزم شاه ناز پری
دخت سقلاب شاه نسرین پوش
دخت کسری ز نسل کیکاوس
دختر قیصر مبارک رای
دختر شاه مغرب آذریون
در یکی حلقه‌ی حمایل بست
در میان پیکری نگاشته نغز
...این بتان دیده بر نهاده بر او
او در این لعبتان شکر خنده
بر نوشته دبیر پیکر او
کآنچنان است حکم هفت اختر
هفت شهزاده را ز هفت اقلیم

در خورتق بخرمی می‌گشت
خازن از جست و جوی آن رسته ...
خازن خانه کو کلید کجاست
شاه چون قفل بر گشاد چه دید
چشم بیننده زو جواهر سنج
نقش آن کارگاه دید چنین
نقش دیوار آن عماری بود
هر یکی زان بکشوری منسوب
پیکری خویرتر ز ماه تمام
فتنه لعبتان چین و طراز
کش خرامی بسان کبک دری
ترک چینی طراز رومی پوش
دُرستی نام و خوب چون طاوس
هم همایون و هم بنام همای
آفتابی چو ماه روز افزون...
کرده این هفت پیکران یکدست ...
کان همه پوست بود وین همه مغز
هر یکی دل بمهر داد بدو
و آن همه پیش او پرستنده
نام بهرام گور بر سر او
کاین جهان جوی چون برآرد سر
در کنار آورد چو در یتیم...

وابستگی، عامل بنیادین فقدان شخصیت و جایگاه

چند نکته‌ی مهم در این بخش از داستان به چشم می‌خورد که شایسته‌ی تأمل است: نخست این‌که، اگر بهرام اصلی‌ترین عامل داستان محسوب می‌شود، اگر تمامی حوادث و رویدادها حول محوری اصلی که همانا تعالی قابلیت‌های روحی بهرام است دور می‌زند، این نکته نیز نباید فراموش شود که هفت شاهزاده‌خانم هم به نوبه‌ی خود «عامل و ابزار» اصلی چنین رشدی به شمار می‌آیند. رسیدن به کمال، بدون وجود شاهزاده‌خانم‌ها و دست‌یازی و تصاحب آن‌ها برای بهرام امری است ناممکن و دور از ذهن. با وجود این، از این هفت شاهزاده‌خانم، به‌رغم نقش مهمی که در کمال و تعالی بهرام و، در نتیجه، در پیش‌برد روایت ایفا می‌کنند، توصیفی به چشم نمی‌خورد و خواننده‌ی داستان از ویژگی‌ها و سجایای جسمانی و یا اخلاقی آن‌ها آگاه نمی‌شود. معلوم نیست که آیا دختران قد بلندند یا قد کوتاه؟ آیا لاغرند یا چاق؟ آیا موهایشان بلند است یا کوتاه؟ و یا از دیدگاه اخلاقی آیا، به‌عنوان نمونه، خوش‌اخلاقند یا بداخلاق و ترش‌رو؟ آیا مهربانند یا بدذات و بدطینت؟ آیا به آداب نشست و برخاست درباری پای‌بندند و جزئیات آن‌را به اجرا می‌گذارند یا خیر؟ معلوم نیست چند سال دارند و چگونه تربیت شده‌اند. آیا هنر خاصی دارند؟ آیا اصولاً باهوش و با ذکاوتند، یا تنها همچون طوطی، به نوبت، به روایت داستانی می‌پردازند و به تبع آن با بهرام شاه هم‌بستر می‌شوند و، پس از آن، صحنه‌ی داستان را ترک می‌گویند و جای خود را به دختری دیگر می‌دهند، تا او نیز به نوبه‌ی خود هم به تعالی روحانی شاه مشغول باشد و هم به فرونشاندن آتش شهوت او. از طرف دیگر، از آن‌جایی که هریک از کشوری دوردست می‌آیند، مشخص نیست آیا این شاهزاده‌خانم‌ها هستند که به زبان بهرام سخن می‌گویند، یا بهرام است که

به سبب تعلیماتی که در نوجوانی دیده است و احتمالاً به تمامی زبان‌ها تسلط دارد با آن‌ها هم‌سخن می‌شود. و این نکته‌ی اخیر بسیار در خور توجه است. چه، نظامی با این کار حتا قدرت تفکر را نیز از زن می‌گیرد. به این دلیل ساده که انسان در صورتی که زبان در اختیار نداشته باشد قادر به تفکر و اندیشیدن نیست. تنها نکته‌ای که در این داستان آشکار است و متن به صراحت بدان اشاره می‌کند این است که همگی شاهزاده‌خانم‌ها زیبايند؛ همین. اما این‌که جزئیات این زیبایی چیست بر خواننده آشکار نیست.

از سوی دیگر، زیبایی آن‌ها یا به زیبایی کبک می‌ماند و یا به زیبایی طاووس و ماه ... اما مشخص نیست که، به عنوان مثال، چشمان فلان شاهزاده‌خانم چه رنگ است. یا این‌که آیا بینی‌اش ظریف است یا خیر؛ یا رنگ موهایش چگونه است. زیبایی همگی آن‌ها به چیزی «تشبیه» شده است. به عبارت دقیق‌تر، توصیف زیبایی هر یک از طریق تشبیه و استعاره و ایجاز است که بر خواننده آشکار می‌شود. میزان استفاده از این استعاره‌ها آن‌چنان بر گفتمان توصیفی هر یک از سوژه‌ها قالب است که این اندیشه را در ذهن خواننده تداعی می‌کند که وجود شاهزاده‌خانم‌ها وجودی «وابسته» است؛ که هستی آن‌ها به خودی خود معنایی ندارد. این‌گونه به نظر می‌رسد که وجودشان هر لحظه به چیزی تشبیه می‌شود، تا به این طریق در سایه‌ی آن مفهوم یابد. چیزی که جزئی از وجود و شخصیت و پیکر خود آن‌ها نیست.

اندیشه‌ی وجود چنین وابستگی‌ای هنگامی تشدید می‌شود که به نحوه‌ی معرفی شاهزاده‌خانم‌ها در متن دقت می‌کنیم: نام هیچ‌یک از آن‌ها به تنهایی ذکر نشده است؛ در پی نام هر یک از شاهزاده‌خانم‌ها نام پدر او نیز عنوان می‌شود. حتا گاه نام یکی از شاهزاده‌خانم‌ها بعد از اشاره به هویت پدر ذکر می‌شود. فلانی دختر فلان حاکم است، این شاهزاده‌خانم

دختر آن پادشاه است:

- ۱- دختر رای هند نورک نام.
- ۲- دخت خاقان به نام نعمان باز.
- ۳- دخت خوارزم شاه نازپری.
- ۴- دخت سقلاب شاه نسرین پوش.
- ۵- دختر کسری ز نسل کیکاوس (در این جا صرف نظر از شخصیت پدر، به پدر جد یا به تعبیری به نژاد نیز اشاره شده است).
- ۶- دختر قیصر مبارک رای.
- ۷- دختر شاه مغرب آذریون.

شناسایی و معرفی دختران بدون اشاره به نام پدر ممکن نیست. هویت هر یک از آن‌ها وابسته به هویت پدر، و زیر مجموعه‌ای از آن است. البته این گونه معرفی کردن شخصیت‌ها ممکن است در اکثر موارد کاربرد داشته باشد، اما آنچه در توصیف نظامی شایان تأمل است و بدان وجهه‌ای کم‌ویش استثنایی می‌بخشد، این است که در ادامه‌ی متن، توضیحی به منظور تکمیل این توصیف ارائه نمی‌شود. و این دقیقاً همان مطلبی است که در ابتدای بحث به آن اشاره شد، به این ترتیب که در قالب موارد آن گونه که از فحوای متون نظم و نثر برمی‌آید، زن از خود هویت مشخصی ندارد و تنها هنگامی می‌توان برای او مقام و منزلتی قائل شد و او را به رسمیت شناخت که نام مردی او را همراهی کند. موجودیت و جایگاه زن، مرهون و درگرو هویت و نام مردی است که حاضر شده است تا او را در پناه خود بگیرد و سایه‌ی خود را بر سر او بگستراند!

تملک زن، اکتساب هویت

در ادامه‌ی داستان شاهدیم که شاهزاده خانم‌ها با بهرام ازدواج می‌کنند. یادآور می‌شویم که هنوز در مرحله‌ی دوم زندگی بهرام، یعنی

مرحله‌ی خودشناسی هستیم. بهرام در پی نبردی که با ایرانیان و هم‌چنین خاقان چین داشته، لشکریان آن دو را شکست داده و حال به مقام پادشاهی رسیده است. در این مقطع، بهرام به‌منظور تحکیم پادشاهی و اقتدار خود، از هفت پادشاه هفت اقلیم می‌خواهد که تسلیم اراده‌ی او شوند و از او اطاعت و فرمانبرداری کنند. برای این کار، از آن‌ها می‌خواهد تا دختران خود را به عقد ازدواج او درآورند. این چنین درخواستی (یا دستوری) تداعی‌گر این معناست که آنچه نمایان‌گر و نشانه‌ی فرمانبرداری پادشاهان هفت اقلیم از بهرام است، یا، به عبارت دیگر، نشانه‌ی اصلی اطاعت مطلق از بهرام و تحت فرمان و انقیاد او درآمدن برای هر یک از پادشاهان، بخشیدن دختر و پذیرش رأی بهرام مبنی بر ازدواج با «جگرگوشه‌گان» آن‌ها است.

پادشاهان با چشم‌پوشی از دختر خود و با گردن نهادن به امر و دستور بهرام، یعنی تن در دادن به این ازدواج، درحقیقت از بخشی از هویت و عظمت و شخصیت خود چشم‌پوشی می‌کنند و جدا می‌شوند، و بدیهی است که در این میان، بهرام به‌عنوان شخصی که به این هویت و عظمت و شخصیت پادشاهان دست می‌یابد، از سویی بر حاکمیت خود صحه می‌نهد و، از سوی دیگر، از مزایای مثبت چنین «عاملی» بهره‌مند می‌شود. بدین سان مشاهده می‌شود که زن در هفت پیکر از موقعیتی متفارق و متضاد برخوردار است: از سویی معرّف عظمت و هویت و شخصیت است، و از سوی دیگر مقام و مرتبه‌اش در حد «عاملی» بیش در نظر گرفته نشده است.

هفت زن، هفت عامل معراج

گفتیم که بهرام با شاهزاده‌خانم‌ها ازدواج می‌کند. در این بخش از داستان هر یک از دختران به واسطه‌ی رنگی که به او اسناد داده می‌شود از

دیگران متمایز می‌گردد. قصر و گنبدی که هر یک از شاهزاده خانم‌ها در آن مسکن می‌گزینند، هم‌رنگ با رنگ ارجح اوست. از طرف دیگر، لباسی که هر یک بر تن دارد هم‌رنگ با همان گنبد است و تداعی‌گر این اندیشه که هم‌نواختی و هم‌رنگی باید بر محیط پیرامون هر یک از شاهزاده خانم‌ها حکم‌فرما باشد. فراموش نکنیم که هر یک از شاهزاده خانم‌ها به نوبه‌ی خود معرف بخشی از گستره‌ی گیتی است. هفت شاهزاده خانم، متعلق به هفت اقلیم جهان، و با هفت رنگ گوناگون، که هر یک به ترتیب در یکی از روزهای هفته به عقد ازدواج بهرام در می‌آید، در واقع مترادف رنگ‌های هفت ستاره‌ی شناخته شده از سوی ستاره‌شناسان در دوره‌ی نظامی است. شاید بد نباشد به عنوان یادآوری اشاره‌ای به این هفت ستاره نیز بکنیم:

- ۱- کیوان مشکی
- ۲- خورشید زرد
- ۳- ماه سبز
- ۴- مریخ سرخ
- ۵- عطارد آبی
- ۶- مشتری صندلی
- ۷- زهره سفید

هفت اختر، نماد هفت گیتی‌اند و هر یک معرف یکی از لایه‌هایی که در مجموع هفت آسمان را تشکیل می‌دهد. هر یک از شاهزاده خانم‌ها نمایان‌گر یکی از لایه‌های گیتی است، که باید به تصرف بهرام درآید و در وجود او حل شود. بهرام با به دست آوردن هر یک از دختران و هم‌آغوش شدن با او، درحقیقت، به یکی از لایه‌های هفت آسمان دست می‌یابد و قدمی بیشتر به مرحله‌ی «شناخت» که هدف نهایی اوست نزدیک می‌شود. هدف بهرام سیر هفت آسمان است؛ و بی دلیل نیست که می‌بینیم

رنگ‌ها از مشکی آغاز می‌شود و به سفید خاتمه می‌یابد. گذر از سیاهی به سفیدی طی هفت مرحله، و از طریق هفت شاهزاده‌خانم، در هفت روز هفته، که از قضا از شنبه یعنی روز نخست هفته آغاز می‌شود و به جمعه خاتمه می‌یابد، بازنمای گذر از تاریکی و بی‌خبری به آگاهی و اشراف است.

هم‌آغوشی با زن، نماد تکامل

حال ببینیم نظامی صحنه‌ی هم‌آغوشی بهرام با هفت شاهزاده‌خانم را چگونه توصیف می‌کند. در ابتدا باید دید تأکید اصلی نظامی بر چه مطلبی است. باید دید بهرام از خلال این ازدواج‌ها در پی نیل به چه منظوری است و چه هدفی را دنبال می‌کند. آیا منظورش صرفاً عشرت‌رانی است؟ آیا در پی فرونشاندن آتش هوس و تمایلات جنسی خود است؟ آیا غرض این است که باید به عادت معمول و مطابق رسوم دربار و دیوان، از آن‌جا که پادشاه است، هر شب همسری جدید را در آغوش بگیرد؟ نگاهی جزئی به نحوه‌ی توصیف صحنه‌ی هم‌آغوشی بهرام و شاهزاده‌خانم‌ها گواه این مطلب است که هدف نظامی شرح و وصف عین اعمال جنسی نیست و این هدف را نیز دنبال نمی‌کند که بر جنبه‌ی شهوانی (érotique) وصال زن و مرد تأکید کند. آنچه برای شاعر گنج‌اَهَمیت دارد خود «وصال» است و بس؛ وصال به معنای جفت شدن، از یک خارج شدن، تحوّل و تکامل، منفرد نبودن و ممزوج شدن. بهرام در پی هم‌آغوشی با هر یک از همسران خود قدمی بیشتر به سوی شناخت خود و «من» اصلی‌اش برمی‌دارد. آنچه دست‌یابی به این آگاهی از «من» درونی و یا، به عبارت صحیح‌تر، آگاهی از این «خودشناسی» را میسر می‌کند، برخلاف تصور، نه خود اعمال جنسی، بلکه آن چیزی است که پیش از هر یک از هم‌آغوشی‌ها تحقق می‌پذیرد. آنچه بهرام را به رشد و تعالی می‌رساند

هم‌سخن شدن بهرام و شاهزاده‌خانم‌هاست، داستان گویی دوشیزگان باکره (لابد منظور از هر حیث پیراسته) است که به او امکان دست‌یابی به چیزی را می‌دهد که در دسترس همگان نیست. آنچه برای شخصیت مرد مهم است راهی است که همراه با شخصیت زن می‌پیماید و در پایان آن به مقطعی از رشد و آگاهی می‌رسد. عمل جنسی، صرفاً نماد و استعاره و پیش درآمدی است به منظور تأکید و مشخص نمودن این نکته که بهرام به «لایه‌ای» دیگر از آگاهی دست یافته‌است و گامی بیشتر به هدف نهایی خود نزدیک شده‌است. عمل جنسی درحقیقت بازتاب آخرین مرحله از تصرف یکی از لایه‌های آگاهی به‌شمار می‌آید. لایه‌ای که دست‌یابی به آن تنها از طریق هم‌راهی و هم‌یاری شخصیت و وجود زن است که ممکن می‌گردد.

تعدد زن، تعدد داستان

می‌دانیم که هفت پیکر داستانی است «در برگیر» (enchâssant) که هفت داستان «دربرگرفته شده» (enchâssé) را در خود جای داده است. ساختار کلی متن را می‌توان با استفاده از الگوی زیر بهتر نشان داد:

[S...[Ss'...[Ss''...[Ss'''...[Ss''''''''...s''''S]...s''S]...s'S]...S]

داستان بهرام : S

داستان دختر پادشاه اقلیم نخست: s'

داستان دختر پادشاه اقلیم دوم: s''

... داستان دختر پادشاه اقلیم هفتم: s''''''''

هر یک از این داستان‌های «دربرگرفته شده» توسط یکی از شخصیت‌های زن تعریف می‌شود. پیش‌درآمد هر یک از صحنه‌های هم‌آغوشی میان بهرام و شاهزاده‌خانم‌ها، تعریف یکی از این داستان‌هاست. نظامی صحنه‌های هم‌آغوشی را این‌گونه توصیف می‌کند:

۱- نشستن بهرام روز شنبه در گنبد مشکین و افسانه گفتن دختر پادشاه

اقلیم اول

... چونکه بانوی هند با بهرام باز پرداخت زین فسانه تمام

شه بر آن گفته آفرینها گفت در کنارش گرفت و شاد جفت

۲- نشستن بهرام روز یکشنبه در گنبد زرد و افسانه گفتن دختر پادشاه

اقلیم دوم

... شه چو این داستان شنید تمام در کنارش گرفت و خفت بکام

۳- نشستن بهرام روز دوشنبه در گنبد سبز و افسانه گفتن دختر پادشاه

اقلیم سوم

... قصه چون گفت ماه بزم آرای شه در آغوش خویش کردش جای

۴- نشستن بهرام روز سه شنبه در گنبد سرخ و افسانه گفتن دختر

پادشاه اقلیم چهارم

... چون پایان شد این حکایت نغز گشت بر سرخ گل هوا را مغز

روی بهرام از آن گل افشانی سرخ شد چون ریحیق ریحانی

دست بر سرخ گل کشید دراز در کنارش گفت و خفت بناز

۵- نشستن بهرام روز چهارشنبه در گنبد کبود و افسانه گفتن دختر

پادشاه اقلیم پنجم

... قصه چون گفت ماه زیبا چهر در کنارش کشید شاه به مهر

۶- نشستن بهرام روز پنجشنبه در گنبد صندلی و افسانه گفتن پادشاه

اقلیم هفتم

... ترک چینی چو این حکایت گفت بر زبان شکسته کرد درست

شاه جا در میان جانش کرد یعنی از چشم بد نهانش کرد

۷- نشستن بهرام روز آدینه در گنبد سفید و افسانه گفتن دختر پادشاه

اقلیم هشتم

... چون سمن سینه زین سخن پرداخت

شه در آغوش خویش جایش ساخت

تسلط زن بر زبان، و نقش آن به عنوان باده‌ی سکرآور

مشاهده می‌شود که آنچه آتش هوس را در دل شاه روشن می‌کند «قدرت گفتار» و همین‌طور، «سخن‌وری» شخصیت زن است. در محفل بهرام و شاهزاده‌خانم‌ها نه آوای موسیقی به گوش می‌رسد و نه مطابق رسوم جاری، جشنی سزاوار از دواج شاهانه ترتیب داده می‌شود، و نه نشانی از بوس و کنار و دلبری به چشم می‌خورد. برای خواننده این نکته مشخص نیست که آیا دختران به این ازدواج رضایت داده‌اند یا خیر. آیا همان‌گونه که بهرام به آن‌ها علاقمند شده‌است، آن‌ها نیز به‌نوبه‌ی خود به او تمایلی دارند یا نه. این‌گونه به نظر می‌رسد که شاهزاده‌خانم‌ها گویا از خود اراده‌ای ندارند، و نه خود تلاشی در به دست آوردن دل بهرام می‌کنند و نه بهرام کوششی در جهت تصاحب و تملک آن‌ها به عمل می‌آورد. همه چیز پیشاپیش برنامه‌ریزی شده‌است و شخصیت‌ها دقیقاً خط سیری را که سرنوشت (تصویر منقوش بر دیوار) پیش روی آن‌ها قرار داده است دنبال می‌کنند. برخورد هر یک از دخترها با بهرام این اندیشه را در ذهن خواننده تداعی می‌کند که گویا این دو هم‌دیگر را از سال‌ها پیش می‌شناخته‌اند و به هم دلبسته بوده‌اند، و طبیعی‌ترین امری که ممکن است در این بخش از داستان رخ دهد این است که حال که به یکدیگر رسیده‌اند، با هم معاشقه کنند. هیچ مانعی بر سر راه رسیدن بهرام به شاهزاده‌خانم‌ها وجود ندارد. نه برای بهرام رقیبی در سر راه وصال شاهزاده‌خانم‌ها تراشیده می‌شود و نه حسادتی زنانه باعث می‌شود تا تنشی میان دختران هفت اقلیم پدید آید. بهرام، خیلی طبیعی، گویا به حکم اطاعت مطلق از سرنوشت، و شاید هم به حکم انجام وظیفه‌ای که برعهده‌ی او نهاده شده‌است، هر شب را در آغوش دختری به صبح می‌رساند، و روز بعد، سر حال و سرزنده به کاخ بعدی می‌رود. آنچه حائز

اهمیت است تنها و تنها وصال مرد و زن است و گذر به مقطع بعدی؛ و طبیعی است که در این راستا، منطق داستان این چنین حکم کند که نیازی به برگزاری مراسم جشن و سرور حس نشود. چه، وصال این دو جنبه‌ی خصوصی دارد و هیچ‌یک از اطرافیان توان درک چنین وصال‌ی را ندارد، که هدفش نه تنازع بقا و استمرار پادشاهی و حاکمیت بهرام شاه، شاه ایران، بلکه تعالی مراتب شخصیتی و روحانی اوست.

در عوض، آیین سخن‌وری و تسلط بر گفتار بر همه گونه عیش و عشرتی ارجحیت دارد. آنچه شاه را به هوس می‌اندازد و آتش شهوت را در دل او شعله‌ور می‌کند گوش فرادادن به داستانی است که هر یک از شاهزاده‌خانم‌ها به نوبه‌ی خود نقل می‌کند. داستانی که راوی آن زن است. مراسم جشن و سرور شاهانه که طبق آیین‌های سنتی خاص و عام در آن شرکت می‌جویند و هر کسی کلاهی از این نمذ برای خود می‌دوزد جای خود را به مجالس داستان‌گویی می‌دهد که تنها برنده‌ی آن بهرام است. بهرامی که تلاش در رسیدن از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر دارد. در این ازدواج «زبان» است که به پوینده‌ی راه کمال اجازه می‌دهد تا به مقطع بعدی صعود کند. مشاهده می‌شود که شخصیت زن در این داستان از ارزشی دوگانه برخوردار است، و در همان حالی که نقش عاملی فرعی و جانبی را در گستره‌ی داستان ایفا می‌کند، در همان حال همان کسی است که کلید «خودشناسی» را نیز در دست دارد. این زن است که از راز رسیدن به خودشناسی آگاه است و قابلیت این را دارد که دانسته‌های خود را به دیگری انتقال دهد. بدون آگاهی زن نمی‌توان انتظار داشت تا مرد به رشد و تعالی برسد. و این چنین است که بهرام با ازدواج با هفت شاهزاده‌خانم به اوج قله‌ی شناخت و عالی‌ترین مراحل کمال دست می‌یابد و آماده‌ی گذر از مرحله‌ی «خودشناسی» به مرحله‌ی سوّم می‌شود که همانا «عروج و تعالی و فنا» است. با به دست آوردن هفت شاهزاده‌خانم، و گوش سپردن

به حکایات آن‌ها، دروازه‌های هفت‌گنبد به روی بهرام باز می‌شود:
... وین چنین شب بسی به ناز و نشاط
سوی هر گنبدی کشید بساط
بر روی این آسمان گنبد ساز
کرد درهای هفت‌گنبد باز

رابطه‌ی یک‌سویه میان مرد و زن

از این‌ها گذشته، نکته‌ی دیگری که شایان تأمل است رابطه‌ی یک‌سویه‌ای است که میان بهرام و شاهزاده‌خانم‌ها وجود دارد؛ به این معنا که در عشقی که بهرام را به شاهزاده‌خانم‌ها پیوند می‌دهد، یگانه شخصیتی که از این ارتباط بهره‌ای می‌برد و سودی حاصلش می‌شود صرفاً بهرام است. بدیهی است که مراد از سود تنها لذت جسمانی نیست، بلکه پیشرفت و تعالی در طریق خودشناسی و جهان‌شناسی است. پرسشی که مطرح می‌شود این است که انگیزه‌ی شاهزاده‌خانم‌ها از تعریف کردن داستان چیست، چه سودی حاصلشان می‌شود و در پی دست‌یابی به چه هدفی هستند. چرا که صرف هم‌آغوشی با یک مرد نمی‌تواند غایت اصلی آن‌ها محسوب شود. با زیبایی‌ای که هر یک از آن برخوردارند دست‌یابی به هر مردی که خواهان او باشند برایشان امری سهل و آسان است. شگفت آن‌که عملکرد زن در این بخش از داستان به منزله‌ی عاملی با هدف تعالی شخصیت اصلی، حتا از عملکرد گورخر ابتدای داستان نیز کم‌رنگتر است؛ اگر بهرام به واسطه‌ی گورخر توانست به گنجی چشم‌گیر و کلان دست یابد، درمقابل، گورخر نیز به نوبه‌ی خود از وجود بهرام سود جست و از او برای کشتن اژدهای بچه‌گورخر خوار استفاده می‌کند. بهرام اژدها را می‌کشد و بچه‌ی گورخر را زنده از شکم او در می‌آورد و به مادر باز می‌گرداند. بنابراین، در این ماجرا هم گورخر به

بچه‌ی خود می‌رسد و هم بهرام به دارایی و گنج. حال آن‌که در مورد رابطه‌ای که میان شاهزاده‌خانم‌ها و بهرام وجود دارد، یگانه کسی که سودی حاصلش می‌شود بهرام است. پس انگیزه‌ی داستان‌گویی شاهزاده‌خانم‌ها چیست؟

برای روشن‌تر شدن مطلب، می‌توان به عنوان مثال به انگیزه‌ی تعریف داستان از سوی شاهزاده‌خانم‌ها در هفت پیکر از یک سو، و منظور و مقصود تعریف داستان از زبان شهرزاد قصه‌گو در هزار و یک شب از سوی دیگر اشاره کرد. شهرزاد، به منظور گریز از مرگی که در انتظارش بود، و با هدف به تعویق انداختن لحظه‌ی اعدام به دستور پادشاه، با نیمه تمام گذاشتن داستان در هر نیمه شب، شاه را بر آن می‌داشت تا به حکم کنجکاوی و به منظور آگاهی از پایان داستان، شبی دیگر به او فرصت دهد. به این ترتیب، در رابطه‌ای که شهرزاد و پادشاه را به هم پیوند می‌داد، هر یک از طرفین به نوبه‌ی خود سودی حاصلش می‌شد: شاه از شنیدن قصه لذت می‌برد، و شهرزاد قصه‌گو از دام مرگی که پیش از این گریبان بسیاری هم چون او را گرفته بود می‌گریخت. اما، از آنجایی که هیچ خطری هفت دختر هفت پیکر نظامی را تهدید نمی‌کند، در نتیجه باید پذیرفت که به کارگیری آن‌ها توسط راوی تنها به منظور دادن امکان رشد و تعالی به بهرام گور است. هفت شاهزاده‌خانم، هفت عامل بیش نیستند؛ هفت پل ارتباطی میان حال و آینده‌ی شخصیت مرد داستان؛ هفت عنصر که راه بهرام را به سوی کمال هموار می‌کنند و خود در این میان منفعتی حاصلشان نمی‌شود.

جای تعجب نیست اگر می‌بینیم در این مقطع از داستان هفت پیکر شخصیت زن، در پی انجام مأموریت و رسالتی که برعهده دارد، هم چون بسیاری دیگر از عوامل به کار برده شده در روایت، از صحنه‌ی زندگی بهرام، و بالطبع داستان، بیرون می‌رود. در همین راستا، زیاد باعث شگفتی

نیست که بینیم هدف و انگیزه‌ی هم‌آغوشی مرد و زن، برخلاف معمول، صاحب‌فرزند شدن به‌منظور تضمین ادامه‌ی نسل بهرام و پادشاهی او، و هم‌چنین زنده نگاه داشتن نامش نیست. البته این بدان معنا نیست که زن قابلیت باروری ندارد؛ بلکه برعکس، مفهوم چنین انتخابی از سوی نظامی این است که شخصیت زن، دقیقاً به‌واسطه‌ی قابلیت باروری‌ای که دارد به شخصیت مرد داستان حیاتی نوین می‌بخشد، تا به‌این‌ترتیب بتواند در سیر تکاملی خویش به پیش رود. برای بهرام، وصال هر یک از شاهزاده‌خانم‌ها حکم تولدی نوین را دارد. هر شبانه‌روزی که بهرام با یکی از شاهزاده‌خانم‌ها سپری می‌کند مترادف زایشی است مجدد و تجربه‌ای نوین. هر شبانه‌روز درحقیقت به‌معنای تجربه‌ای است که انسانی عادی می‌تواند در زندگی خود کسب کند؛ و بهرام هفت بار این مسیر را طی می‌کند و هم‌مولد می‌شود و هم‌مولود.

خسرو و شیرین

شیرین، الگویی بی‌همتا

در خسرو و شیرین امّا، این رابطه‌ی یک‌جانبه‌ای که میان شخصیت مرد داستان و جهان پیرامونش در هفت پیکر وجود دارد تغییر چهره و ماهیت می‌دهد و به رابطه‌ای دوسویه و حتّا در مواردی، سه‌جانبه میان شخصیت مرد، شخصیت زن و جهان پیرامون آن‌ها بدل می‌شود. هر یک از رؤس این مثلث به‌نوبه‌ی خود متأثر از دو رأس دیگر است. شخصیت زن همان‌قدر حائز اهمیت است که جهان پیرامون، و جهان پیرامون به‌نوبه‌ی خود همان‌قدر مهم است که شخصیت مرد. حال، با توجه به آنچه تا کنون گفته شد، بینیم نظامی در خسرو و شیرین چه جایگاهی برای زن در نظر می‌گیرد. امّا پیش از این‌که به این امر پردازیم، بهتر است تا به‌نحوی بسیار اجمالی به چهارچوبی که در آن ادبیّات کلاسیک فارسی به زن پرداخته است نگاهی بیندازیم. این کار به ما امکان خواهد داد تا بتوانیم تصویری را که نظامی در این داستان از زن ارائه می‌دهد با دقت بیشتری بررسی کنیم.

چهره‌ی زن در ادبیّات کلاسیک

در ادبیّات کلاسیک ایران، هم‌چون ادبیّات بسیاری دیگر از کشورها که دارای گذشته‌ای کهن در این زمینه‌اند، بازنمایی شخصیت زن تابع یک

سری قوانین و قواعد مشخص است.

شخصیت شیرین، که موضوع اصلی بحث دوم این کتاب را به خود اختصاص می‌دهد، می‌تواند نمونه‌ی بسیار خوبی برای بازبینی چنین قواعدی به‌شمار آید. ابتدا به اختصار ببینیم این قواعد کدامند و چگونه در ادبیات به کار گرفته می‌شوند.

۱- زن و تبار پاکان

در ادبیات قرون وسطای ایران، در اکثر قریب به اتفاق موارد، شخصیت‌های زن خوب که ایفاگر نقشی منفی نیستند، از تبار شاهانند و به نسبت کمتر پیش می‌آید در این بین با زنی روبرو شویم که به طبقات متوسط و یا پایین جامعه تعلق داشته باشد؛ و اگر بالفرض چنین اتفاقی بیفتد، یعنی به عنوان نمونه شخصیت مزبور دهقان و یا دهقان‌زاده باشد، تردیدی نیست که همین دختر به طریقی به «نسل» نجبا و اشراف وابسته بوده و یا، به تعبیر دقیق‌تر، از «نژاد پاکان» است. به عبارت دیگر، اصیل بودن و یا خودمانی‌تر بگوییم، با اصل و نصب بودن و خانواده‌دار بودن یک زن، نشانه‌ای است که می‌توان با تکیه بر آن از «خوب» بودن و مطابق با عرف و هنجار بودن زن اطمینان حاصل کرد.

۲- زن، عامل تباهی یا رشد؟

البته در این شیوه از بازنمایی مواردی استثنایی نیز مشاهده می‌شود. اما به طور کلی اگر زن، خود شاهزاده نباشد، و یا به تبار پاکان تعلق نداشته باشد، در اعم موارد دلیل به کارگیری و حضور او در داستان به منظور ایفای نقشی منفی است. در این مورد به عنوان نمونه می‌توان به داستان «برصیصای عابد» اشاره کرد که در آن وجود زن، که عامی است و از مقام و موقعیت ویژه‌ای بهره نمی‌برد، از هر نظر منفی است:

«... پس شیطان برفت و زنی را از دختران ملوک بنی اسرائیل رنجه کرد تا

بسان دیوانگان گشت. آن زن جمالی به کمال داشت و او را سه برادر بود. شیطان به صورت طبیب پیش ایشان رفت و آن دختر را به وی نمودند. گفت دیوی است ستنه، او را رنجه داشته و من با وی برنیایم. بر آن راهب شوید که کار وی است تا دعا کند و شفا یابد. ایشان گفتند ترسیم که راهب این نکند و فرمان ما نبرد. گفت صومعه‌ای سازید در جنب صومعه‌ی وی و زن در آن صومعه بخوابانید و با وی بگویید که این امانت است که به نزدیک تو نهادیم و ما رفتیم. از بهر خدای و امید ثواب نظر از وی باز مگیر و دعا کن تا شفا یابد. ایشان همچنان کردند و راهب از صومعه‌ی خود به زیر آمد و او را دید زنی به غایت جمال. از جمال وی در فتنه افتاد. شیطان آن ساعت او را وسوسه کرد که کام خود از وی برباید داشت، آنگاه توبه باید کرد که در توبه گشاده است و رحمت خدای فراوان. راهب به فرمان شیطان کام خود از وی برداشت و زن بار گرفت. راهب پشیمان گشت و از فضااحت ترسید. همان شیطان در دل وی افکند که این زن را بباید کشت و پنهان باید کرد. چون برادران آیند گویم دیو او را ببرد و ایشان مرا به راست دارند و از فضااحت ایمن گردم و آنگه از زنا و از قتل توبه کنم. برصیصا آن نموده شیطان به جای آورد و او را کشت و دفن کرد. چون برادران آمدند و خواهر را ندیدند گفت شیطان او را ببرد و من با وی برنیامدم. ایشان او را براست داشتند و بازگشتند. شیطان برادران را به خواب بنمود که راهب خواهر شما را کشت و در فلان جایگه دفن کرد. سه شب پیاپی ایشان را چنین به خواب می نمود تا ایشان رفتند و خواهر را کشته از خاک برداشتند. برادران او را از صومعه به زیر آوردند و صومعه خراب کردند و او را پیش پادشاه وقت بردند تا به فعل و گناه خود مقرر آمد و پادشاه بفرمود تا او را بر دار کردند...^۱

۱. ابوالفضل رشیدالدین مبدی، کشف الاسرار و عدة الابرار معروف به تفسیر خواجه عبدالله انصاری به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۱، جلد ۱۰، صص ۵۲-۵۴ در انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، همان، صص ۱۶۷-۱۶۸.

مشاهده می‌شود شخصیت زن، به‌رغم زیبایی و جمالی که از آن برخوردار است، یا موجب و انگیزه‌ی اصلی فساد و تباهی شخصیت مرد داستان معرفی می‌شود، که در این‌جا از قضای روزگار مردی عابد و پرهیزگار نیز هست، و یا عاملی به‌معنای حقیقی کلام «خنثا» و «انعطاف‌پذیر» که دیگر شخصیت‌های مرد داستان - اعم از برادران، برصیصای عابد و یا شخص شیطان از وجود او برای پیش‌برد اهداف خود بهره می‌جویند، و با او هم‌چون عروسک خیمه شب بازی رفتار می‌کنند. موجودی دیوانه - به‌معنای جن‌زده و یا اسیر دیو و دد - که جانش هیچ‌بها و ارزشی ندارد و کشتنش در صورت لزوم امری است کاملاً موجه. موجودی که شیطان به‌منظور از راه به در کردن بنده‌ی خوب خدا - که البته «شخصیت مرد» است - از زیبایی‌اش استفاده می‌کند.

و سوسه‌ی وصال زن باعث می‌شود تا عابد از راه راست منحرف شود و در این راستا این نکته که آیا زن نیز در ایفای این نقشی که انجام آن برعهده‌ی او گذاشته شده است تمایلی به مرد دارد یا نه اهمیتی ندارد. رابطه‌ی میان زن و مرد، حال از نوع خوب و رو به کمالش می‌خواهد باشد، یا از نوع بد و رو به فساد و زوالش، در هر حال رابطه‌ای است یک‌سویه که سود و ضرر ناشی از آن تنها و تنها حاصل مرد می‌شود. زن آماده است، تا همانند «کاتالیزور»، هر مردی را که ممکن است اندکی در ایمان خود متزلزل باشد از راه بدر کند و این عمل او، به استناد ضرب‌المثل معرفی که می‌گوید «نیش عقرب نه از ره کین است، اقتضای طبیعتش این است»، نه از ره کینه‌جویی و انتقام، بلکه به اقتضای ذات و طبیعتش است که تحقق می‌پذیرد. شخصیت زن این‌گونه است که اگر نیش می‌خواهد بزند، خود از آسیب آن در امان است و اگر منفعتی از قبل حضورش حاصل می‌شود، خود در این میان بهره‌ای نصیبش نمی‌شود. از دیگر سو، می‌بینیم که زن در این حکایت کوتاه نه به طبقه‌ی اشراف

تعلق دارد و نه از تبار پاکان است. زن حکم عاملی هم چون باقی عوامل را دارد و عهده دار نقشی فرعی است، و قهرمان داستان را به فرمان شیطان، بی آن که خود بخواهد به سوی نیستی و نابودی و عدم سوق می دهد. البته بدیهی است که گرایش به بازنمایاندن شخصیت زن داستان در قالب شاهزاده خانم و یا اشراف زاده از سوی ادیبان ایرانی حاصل جوی است که به صورت گسترده بر ادبیات فارسی دوران کلاسیک حاکم است. جوی که بر مبنای آن «عشق» و آنچه بدان مربوط می شود، اگر پاک باشد، همواره جنبه ای شریف و آرمانی دارد و وظیفه ی همگان این است که در ستایش آن قلم فرسایی کنند و در گسترشش اهتمام ورزند.

در پاره ای از موارد، عشق به ظاهر ویرانگر زن باعث می شود تا مردی که سال ها در پی کسب لذت عشق الهی بود، از این طریق به درجات بالای اشراف دست یابد. به بیان دیگر، عشق زمینی، به واسطه ی وجود زنی «فتانه» پیش درآمدی می شود برای وصال حق. یکی از بارزترین و معروف ترین نمونه هایی که در این مورد می توان به آن اشاره کرد داستان «شیخ صنعان و دختر ترسا» است که در منطق الطیر روایت شده است. به روایت عطار، شیخ مردی بود عارف و پرهیزگار که مرید بسیار داشت و شهرتش در تقوی زبانزد خاص و عام بود:

شیخ صنعان پیر عهد خویش بود

در کمال از هر چه گویم بیش بود

شیخ بود او در حرم پنجاه سال

با مرید چارصد صاحب کمال

هر مریدی کان او بود ای عجب

می نیاسود از ریاضت روز و شب

هم عمل هم علم با هم یار داشت

هم عیان هم کشف هم اسرار داشت...

شبی شیخ در خواب می‌بیند که به روم سفر کرده‌است و بتی را سجده می‌کند. کنجکاوی بر وجودش غالب می‌شود. راه سفر در پیش می‌گیرد و به سرزمین روم می‌رود تا تعبیر خواب خود را بیابد. در روم دختری ترسا زندگی می‌کرده‌است که زیبایی‌اش زبانزد همگان بود:

بر سپهر حسن در برج جمال
آفتابی بود، اما بی‌زوال...
هر که دل در زلف آن دلدار بست
از خیال زلف او زنار بست...
هر دو چشمش فتنه عشاق بود
هر دو ابرویش به خوبی طاق بود...
صد هزاران دل چو یوسف غرق خون
اوفتاده در چه او سرنگون
روزی چشمان شیخ حسب بر قضا بر چهره‌ی دختر زیباروی می‌افتد و
دل در گرو او می‌بازد:
دختر ترسا چو برق بر گرفت
بند بند شیخ آتش در گرفت
... عشق دختر کرد غارت جان او

کفر ریخت از زلف بر ایمان او
مردان شیخ، که او را در این سفر همراهی کرده بودند، حیرت‌زده به شیخ می‌نگریستند و نمی‌دانستند چه کاری از عهده‌شان ساخته است. پند و اندرز در وجود شیخ تأثیری نداشت. یاران، که این چنین دیدند، پراکنده شدند و هر یک از جانبی به دیار خود بازگشتند. شیخ که تنها شده بود و اندیشه‌ای جز عشق و وصال یار در سر نداشت، معتکف کوی شد که دختر ترسا در آن مسکن گزیده بود. روزی شیخ صنعان از عشق خود با دختر زیباروی سخن گفت. دختر فثانه، در پاسخ، نیش خندی به تمسخر

زد و به شیخ گفت که اگر سر در پی وصال او دارد، باید آن کند که او می‌گوید:

گفت دختر گر تو هستی مرد کار چار کارت کرد باید اختیار
سجده کن پیش بت و قرآن بسوز خمر نوش و دیده را ایمان بدوز
شیخ گفتا خمر کردم اختیار به سه دیگر ندارم هیچ کار
به این ترتیب شیخ دل و دین در گرو عشق خود می‌گذارد و به منظور وصال یار، زَنار می‌بندد و ترسا می‌شود. با وجود این، دختر به وصال رضا نمی‌دهد و شیخ روز به روز دیوانه‌تر و دیوانه‌تر می‌شود. حدیث عشق ویران‌گر شیخ به گوش یاران او در عرب می‌رسد. سراسیمه به روم می‌آیند و پنهان از چشم شیخ معتکف می‌شوند و از خدا می‌خواهند تا شیخ را از این دامی که در آن گرفتار آمده‌است رها کند. دعاها و تضرع‌های یاران به ثمر می‌نشیند و شیخ توبه می‌کند، زَنار از کمر می‌گشاید و دیگر بار مسلمان می‌شود و راه حجاز را در پیش می‌گیرد. از سوی دیگر، دختر ترسا در خواب می‌بیند که نوری به جانب او می‌آید و به او می‌گوید:

آفتاب آنگاه بگشادی زبان کز پی شیخت روان شو این زمان
مذهب او گیر و خاک او بباش ای پلیدش کرده پاک او بباش
او چو آمد در ره توبه‌بی‌مجاز در حقیقت تو ره او گیر باز
از رهش بردی براه او در آی چون براه آمد توهم راهی نمای
دختر سراسیمه از خواب می‌پرد و، پشیمان و نادم از کرده‌ی خود، از خدا می‌خواهد تا گناه او را ببخشد:

زار می‌گفت ای خدای کارساز عورتی‌ام مانده از هر کار باز
مرد راه چون تویی را ره زدم تو مزن بر من که بی‌آگه زدم
احساس گناه آن چنان بر وجود دختر ترسا غالب می‌شود که در بستر بیماری می‌افتد. شیخ از بیماری دختر آگاه می‌شود و در برابر دیدگان شگفت‌زده‌ی یاران، بار دیگر راهی سرزمین روم می‌شود تا جویای حال

یار شود. یاران شیخ که ابتدا در صدد بودند تا از رفتن او ممانعت به عمل آورند، پس از شنیدن داستان اسلام آوردن و توبه دختر، در حالی که از شدت تأثر اشک در چشمانشان حلقه زده بود و از قدرت عشق حیران مانده بودند، در پی شیخ راهی می‌شوند. دختر ترسا از دیدار شیخ آن‌چنان محظوظ می‌شود که جانی مجدد می‌یابد. به دست و پای شیخ می‌افند و با زاری و تضرع فراوان از او می‌خواهد تا گناهان او را ببخشد، چرا که دیگر فرصت چندانی برای او باقی نمانده است و عنقریب جان به جان آفرین تسلیم خواهد کرد. شیخ آن می‌کند که دختر می‌خواهد و به این ترتیب دختر ترسا، در راه عشقی که به شیخ داشت، جان می‌سپارد.

داستان شیخ صنعان نمونه‌ی بسیار خوبی است از پیچیدگی شخصیت زن در ادبیات فارسی. همان‌گونه که مشاهده می‌شود، عملکرد نخستین زن در این داستان، با عطف به قابلیت فتنه‌گری‌ای که از آن برخوردار است، همراه کردن و از راه بدر بردن شخصیت مرد داستان است، که بالطبع شخصیتی است زاهد و عابد و پرهیزگار. به عبارت ساده‌تر، زن همانی است که ما بر آن نام «فتانه» نهادیم. شخصی که به جادوی زیبایی ظاهری و جمال جسمانی، فتنه بر روح و جان شخصیت مرد می‌زند و زندگی او را آشفته و مسموم می‌کند. اما، از دیگر سو، همین زن مفتن، شخصیت مرد ظاهراً عارفی که تمام عمر را به راز و نیاز به درگاه حق سپری کرده بود و به‌رغم داشتن مریدان فراوان و متعدد، هنوز خود به مراد خود دست نیافته بود، با عشق حقیقی مأنوس و متجانس می‌کند. یعنی مرد، به واسطه‌ی احساس عشقی که به شخصیت زن دارد - عشق زمینی - با عشق الهی آشنا می‌شود.

اما اوج پیچیدگی شخصیت زن هنگامی آشکار می‌شود که می‌بینیم دختر ترسا در مسیر عشق قدمی از شیخ فراتر برمی‌دارد به‌عنوان عاشق در وجود معشوق مستحیل می‌شود. فنا شدن دختر ترسا «وصالی» است که

شیخ با وجود تمامی شئونات والایش بدان دست نمی‌یابد. از این نقطه نظر، زن از مرد پیشی می‌گیرد و منفعت اصلی در ماجرای عاشقانه‌ی میان زن و مرد عاید زن می‌شود.

البته از دیدگاه دیگری نیز می‌توان به این داستان نگریست: این‌که مسیحی بودن و زن بودن دختر ترسا مقهور مرد بودن و مسلمان بودن شیخ می‌شود. این‌که دختر مسیحی می‌میرد، و مرد مسلمان به عافیت (دنیوی و به تبع آن اخروی) دست می‌یابد. اما حتا این نکته نیز از پیچیدگی و دوگانگی وجود زن نمی‌کاهد. زن هم مفتن است و هم راهنما. هم زهر است و هم پادزهر. هم عامل گمراهی است و هم روشن‌گر راه حق و حقیقت. از سویی مرد را به کفر سوق می‌دهد و از سوی دیگر هم مایه‌ی نجات او می‌شود و هم خود نجات می‌یابد.

با توجه به آنچه تاکنون ذکر شد، نحوه‌ی بازنمایی شخصیت زن را در ادبیات کلاسیک ایران می‌توان به‌طور اجمالی به سه دسته‌ی اساسی تقسیم‌بندی کرد:

۱- زن در رساله‌های اخلاقی

ویژگی بارز این دسته از زنان خصوصیت‌های اخلاقی و، در حاشیه‌ی آن، جسمانی آن‌هاست. زن خوب در این قبیل رساله‌های اخلاقی، شخصیتی است شریف، خانواده‌دار، نیک سرشت، زیبا روی، مطیع، نرم‌خو و بارور و، به ویژه، وفادار به همسر؛ به این معنا که باید به تمامی، و از هر حیث در انقیاد مرد خانواده (همسر، پدر یا برادر...) درآید و همواره در حریم بسته و محدود خانواده به سر برد، و تا حد ممکن از آن بیرون نرود. تردیدی نیست که زنان این گروه شایسته‌ی مشورت و مصلحت‌جویی تشخیص داده نمی‌شوند، و اگر مردی به اشتباه تلاش کند تا با رأی و تدبیر آنان گره از کار خود بگشاید و یا خط سیر زندگی خود و

خانواده را تعیین کند، با مشکلات عدیده‌ای مواجه خواهد شد. نمونه‌های برجسته‌ی این قبیل زنان را می‌توان در پاره‌ی وسیعی از رساله‌های اخلاقی ادبای گوناگون، از شمار سعدی، رودکی، عنصری و قابوس ابن وشمگیر (نگارنده‌ی قابوسنامه) مشاهده نمود. به عنوان مثال، سعدی در باب دوم گلستان در حکایتی از زن نافرمان و ستیزه‌جو این چنین یاد می‌کند:

«... بر حالت من رحمت آورد و به ده دینار از قیدم خلاص کرد و با خود به حلب برد و دختری را که داشت به نکاح من درآورد به کابین صد دینار. مدتی بر آمد. بدخوی و ستیزه‌جوی و نافرمان بود. زبان درازی کردن گرفت و عیش مرا منقص داشتن.

زن بد در سرای مرد نکو هم در این عالم است دوزخ او
زینهار از قرین بد زنهار و قنا رَئِنا عذاب النار...^۱

خواجه نظام‌الملک نیز در سیاست‌نامه حکایتی مشابه با نام داستان «یوسف و کرسف» را نقل می‌کند و از خلال آن هم به نکوهش زنی می‌پردازد که به سبب حسن و جمال بر خود غرّه شده است و باب نافرمانی را در پیش می‌گیرد، و هم به شماتت مردی که با زن مشورت کرده است و از او نظر خواهی می‌کند.

«گویند در روزگار بنی اسرائیل فرمان چنان بود که هر که چهل سال تن خویش را از گناهان کبائر نگاه داشتی و روز روزه داشتی و نمازها بوقت خویش بگزاردی و هیچ کس را نیاززدی، سه حاجت او به نزدیک خدای عزوجل روا بودی و هر چه خواستی میسر گشتی.

در آن روزگار، مردی بود از بنی اسرائیل، پارسا و نیکمرد، نام او یوسف، و زنی داشت هم‌چون او پارسا و مستوره، نام او کرسف. این یوسف بر اینگونه چهل سال طاعت کرد خدای را... [روزی] با خود اندیشید که «اکنون چه چیز

۱. گلستان، تصحیح نورالله ایزدپرست، تهران، انتشارات دانش، ۱۳۶۷.

خواهم از خدای...» در خانه شد چشمش بر زن افتاد، با دل گفت: «در همه جهان مرا کسی از زن خویش دوست تر نیست... صوابتر که این تدبیر با او کنم.» زن گفت: «دانی که مرا در همه جهان تویی و زنان تماشاگه و کشتزار مردان باشند از خداوند تعالی بخواه که مرا که جفت توأم جمالی دهد که هیچ زن را نداده است... تا دل تو خرم شود...» مرد را حدیث زن خوش آمد... ایزد تعالی دعای او مستجاب کرد... زن او دیگر روز نه آن زن بود که به شب خفته بود: صورتی گشته بود که هرگز جهانیان به نیکویی او ندیده بودند... پس روزی این زن در آینه همی نگریست و آن جمال بکمال خویش می دید و در نگار صورت روی و موی و لب و دندان و چشم و ابروی خویش تماشا می کرد، عجبی و کبری در دل آورد و منی کرد و با خود گفت: «... من در خور پادشاهان و خسروان روی زمینم. اگر بیایند و مرا در زر و زیور گیرند.» از این معنی هوس و تمناها در سر این زن شد و بی فرمانی و لجاج و ستیزه کاری پیش آورد و سقط گفتن و جفا کردن بر دست گرفت و هر ساعت باشوی خود گفتی من در خورد تو چه باشم که تو نان جوین چندان نداری که سیر بخوری!... [کار] به جایی رسید که یوسف از او به جان آمد و ستوه شد و سخت اندر ماند. روی به آسمان کرد و گفت: «یارب، این زن را خرسی گردان» در وقت، خرسی گشت و نکال شد... یوسف چنان در داشتن کودکان خرد و ایشان را شستن و خوراندن و خسبانییدن درماند که از طاعت و پرسش خدای عزوجل بازماند و نمازش از وقت می شد. دیگر باره در ماند و عاجز شد. ضرورتش بدان آورد که روی با آسمان کرد و دست برداشت و گفت: «یا رب این خرس گشته را زنی گردان چنانکه بود...» در حال این زن همچنان که بود زنی گشت و به تیمار کودکان مشغول گشت و هرگز این حال بیاد نیاورد و پنداشت که آنچه دیده در خواب دیده است؛ و چهل سال عبادت یوسف هباء منثور شد و حبطه گشت به سبب هوا و تدبیر زن (ضایع و نابود شد) و بعد از ایشان این حرکات مثلی

گشت در جهان تا نیز کسی به فرمان زن کاری نکند.^۱

آنچه از این متن استنباط می‌شود این است که زن نباید لجاجت و نافرمانی کند و به سبب زیبایی بر خود مغرور شود و منی آورد. مهم‌تر این‌که، مشورت با زن عملی خلاف عرف و آیین و کنشی نابخردانه معرفی شده است. زن عاملی است که تنها به ظاهر می‌نگرد و اگر از جمال و زیبایی بهره‌مند باشد دیگر خود را در خور مردمان معمولی نمی‌پندارد و طالب هم‌نشینی و مجالست بزرگان خواهد بود. به بیان دیگر، زن زیبایی خود را می‌فروشد و آن قدر سبک‌سر و ظاهربین است که حاضر می‌شود تا حتا از کودکان خود نیز چشم‌پوشی کند. زن باید مطیع و فرمانبردار باشد و تنها به همسر و کودکان خود رسیدگی کند. به قول خواجه نظام‌الملک: «زنان تماشاگاه و کشتزار مردانند.» طبیعی است که مشورت کردن با چنین موجود ظاهربین و بی‌ثباتی از هر حیث به دور از عقل است. جالب این‌که تغییراتی نیز که در ظاهر این «زن» صورت می‌پذیرد به واسطه‌ی عبادات و درخواست‌های «مرد» به درگاه خداوند است که میسر می‌شود و خود زن، به‌رغم «مستوره بودن و پارسایی» حاجتش به تنهایی برآورده نمی‌شود. به عبارت دیگر، استجاب عبادات زن مستلزم پادرمیانی مرد است. نتیجه‌ی مشورت با زن این می‌شود که مرد عابد، ثمره‌ی عبادت چهل ساله‌ی خود را تنها به حکم کوتاه‌اندیشی همسر از دست بدهد و در حالی که می‌توانست از خداوند بخواهد که سه آرزوی او را برآورده کند، درنهایت پس از ابراز سه درخواست خود، به همان نقطه‌ی آغاز بازگردد. با این تفاوت که حالا با تجربه‌ای که کسب کرده است، خوب می‌داند که دیگر صلاح نیست با زن در مورد امور مهم مشورت کند و از آنان نظر بخواهد. سعدی نیز در گلستان باب هشتم، آن‌جا که به آداب صحبت می‌پردازد درست هم‌چون نظام‌الملک مردان را نصیحت می‌کند تا از

۱. گزیده‌ی سیاست‌نامه، انتخاب و توضیح جعفر شعار، تهران، انتشارات نشر بنیاد، ۱۳۶۸.

مشورت با زنان بر حذر باشند: «مشورت با زنان تباه است و سخاوت با مفسدان گناه.»^۱

البته در این جا ذکر این نکته نیز ضروری است که یکی از مأخذ مهم نویسندگان این قبیل رساله‌های اخلاقی نصّ مقدس قرآن کریم و، هم‌چنین، بسیاری دیگر از کتب الهی و دینی است. به عنوان نمونه، خداوند متعال در سوره‌ی مبارکه‌ی نساء، آیه‌ی شریفه‌ی ۳۳ این‌چنین می‌فرماید:

«الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَبِمَا انْفَقَوْا مِنْ أَمْوَالِهِمْ فَاَصْلَحَاتِ قَاتِنَاتٌ حَافِظَاتٌ لِلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللَّهُ وَالَاتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي الْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُنَّ فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلَا تَبْغُوا عَلَيْهِنَّ سَبِيلًا إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيماً كَبِيراً.»

«مردان استیلا دارند بر زنان به آنچه تفضیل نهاد. خدای بعضی از ایشان را بر بعضی و به سبب آنچه نفقه کردند از مال‌های خود پس زنان نیک مطیع شوهرانند و نگاهدارنده برای غیب و آنچه نگاه داشت خدای و آن زمان که دانید نافرمانی‌های ایشان پس پند دهید ایشان را و دوری کنید از ایشان در خوابگاه‌ها و بزنید ایشان را پس اگر فرمان‌برداری ننمایند پس بجوید برای ایشان راهی بدرستی که خدای هست بزرگوار و بزرگ.»

این نکته نباید فراموش شود که اگر نظامی گنجوی در آثار خود - هفت پیکر، خسرو و شیرین، اسکندر نامه - مقام زن را بالا می‌برد و او را قابل ستایش و احترام می‌داند و در مورد او ده‌ها فکر مثبت بیان می‌کند، هنر و وفاداری و تفکر و تعقل او را می‌ستاید و صداقت او را ارج می‌نهد، درمقابل، شخصیت زن را خالی از عیب و نقص نمی‌داند و، احتمالاً به دلیل تأثیرپذیری از پاره‌ای باورهای دینی، او را هر از گاه ناتوان و ضعیف‌الاراده نیز قلمداد می‌کند. به این نمونه‌ها که از داستان‌های مختلف

ضعیف‌الاراده نیز قلمداد می‌کند. به این نمونه‌ها که از داستان‌های مختلف نظامی گنجوی انتخاب شده است دقت کنید:

ولی زن نباید که باشد دلیر که محکم بود کینهٔ ماده‌شیر
زن آن به که در پرده پنهان بود که آهنگ بی پرده افغان بود
چو خوش گفت جمشید با رایزن که یا پرده یا گور به جای زن...
و یا نمونه‌ای دیگر:

سمن نازک و خار محکم بود
که مردانگی در زنان کم بود
زن ار سیم‌تن نی که روئین‌تن است

ز مردی چه لافد که زن هم زن است...

نمونه‌های این‌چنینی نه تنها در آثار نظامی، بلکه در بسیاری دیگر از آثار بزرگان ادبیات فارسی که گوشه‌چشمی به رساله‌ها و گفتمان‌های اخلاقی داشته‌اند وجود دارد. در رساله‌های اخلاقی وظیفه‌ی مرد فرمان راندن است و وظیفه‌ی زن فرمان بردن. این‌که بین مرد و زن رابطه‌ای مبتنی بر علاقه و مهر و محبت دو جانبه ایجاد شود امر زیاد دور از ذهنی نیست؛ اما زن باید توجه داشته باشد – و اگر به هر دلیلی فراموش کرد باید به او یادآور شد – که زیردست مرد است و به همین دلیل باید این زیردستی و نقصان را که هم از دیدگاه فیزیکی برای نویسندگان این‌گونه رساله‌ها توجیه‌پذیر است و هم از دیدگاه اخلاقی و، از همه مهم‌تر، شرعی با عمق بخشیدن بیشتر به خدماتی که به مرد به‌عنوان بالادست و کارفرما ارائه می‌دهد جبران کند. تعادل کاربردی میان مرد و زن در رساله‌های اخلاقی، درست همانند رابطه‌ای که میان برده و ارباب و یا حاکم و محکوم وجود دارد، در محیطی نابرابر از حیث داد و دهش‌ها صورت می‌گیرد.

زیر دست، یعنی زن، در رابطه‌ای که با مرد به‌عنوان بالادست و آمر دارد، آن اندازه که از خود مایه می‌گذارد و به میزان خدمتی که ارائه

می دهد پاسخ دریافت نمی کند. در خدمت رسانی زن پیشگام است، و در بهره‌وری، مرد است که حرف نخست را می زند.

این نکته نباید از نظر دور داشته شود که چه در دنیای غرب و نزد مسیحیون و چه در جهان اسلام، شخصی که باعث شد تا انسان از بهشت عدن راهی دنیای فانی شود حوّا است. مسیحیت به حوّا به‌دیده‌ی شخصی می‌نگرد که به حکم سبک‌سری و کوتاه‌اندیشی و هوس‌بازی، با فریب دادن آدم و مشتاق کردن او به چشیدن میوه‌ی ممنوع، موجب شد تا پروردگار هر دو را از بهشت بیرون کند. البته آدم نیز به‌نوبه‌ی خود از آن‌جا که با حوّا مشورت می‌کند و رأی و تدبیر او را می‌پذیرد مورد شماتت قرار می‌گیرد. نخستین پیوند زناشویی نیز پس از هبوط آدم است که رخ می‌دهد؛ چرا که تا هنگام سکونت در بهشت موضوعی به نام برهنگی مطرح نبود. به عقیده‌ی عالمان دین مسیح، در صورتی که حوّا از چنین امری پرهیز می‌کرد، و آدم نیز نظر حوّا را نمی‌پذیرفت و تسلیم و سوسه‌ی او نمی‌شد، هبوط صورت نمی‌گرفت و در نتیجه، عیسی ابن مریم (ع)، به‌عنوان پسر خدا و، یا به‌عبارتی، بازنمای حضرت حق، مجبور نمی‌شد تا به‌منظور خریدن گناهان بشر بر روی زمین ظهور کند، و مورد قهر و ستم ظالمان واقع شده، متحمل رنج‌ها و دردهای گوناگون شود و شکنجه و آزار ببیند و در نهایت مصلوب شود. خواجه نظام‌الملک نیز پیرو این امر، به‌عنوان مردی مسلمان و صاحب رأی در علوم دینی، در فصل چهل و دوم از سیاستنامه این چنین ابراز نظر می‌کند:

«نباید که زیردستان پادشاه زبردست گردند، که از آن خلله‌های بزرگ تولّد کند و پادشاه بی‌فرو و شکوه شود؛ خاصّه زنان که اهل سترند و هر چه از ایشان اصیل‌تر، بهتر و شایسته‌تر و هر چه مستوره‌تر و پارساتر، ستوده و پسندیده‌تر، و هر آنگاه که زنان پادشاه فرمانده گردند همه آن فرمایند که صاحب غرضانشان فرمایند و شنوایانند و برای العین، چنان که مردان احوال بیرون پیوسته می‌بینند،

ایشان بتوانند دید... و به همه روزگارها، هر آن وقت که زن پادشاه بر پادشاه مسلط شده است، جز رسوایی و فتنه و شر و فساد حاصل نیامده است... اول مردی که فرمان زن کرد و او را زیان داشت و در نرج و محنت افتاد، آدم بود، علیه السلام، که فرمان حوا کرد و گندم بخورد تا از بهشت بیافتاد؛ و دوست سال می‌گریست تا خدای، تعالی، بر وی ببخشد و توبه او بپذیرفت.

و یا در جایی دیگر به منظور بیان اکراه در امر مشورت با زن، از قول بوذرجمهر این چنین نقل می‌کند: «بوذر جمهر را پرسیدند سبب چه بود که پادشاهی آل ساسان ویران گشت و تو تدبیرگر آن پادشاه بودی و امروز تو را به رأی و تدبیر و خرد و دانش در همه جهان همتایی نیست؟ گفت: سبب دو چیز: یکی آنکه آل ساسان بر کارهای بزرگ، کارداران خرد و نابخرد گماشتند و دیگر آنکه دانش را و اهل دانش را دشمن داشتند. باید که «مردان» بزرگ و خردمند خریداری کنند و به کار دارند و سر و کار من با «زنان» افتاد... و هرگاه که کار پادشاهی با زنان و کودکان افتد، بدان که پادشاهی از آن خانه بخواهد رفت.^۱ خلاصه این که در رساله‌های اخلاقی، زن نه تنها از مرد همیشه گامی عقب تر است، بلکه این تأخیر به واسطه‌ی متون مذهبی، اعم از کلام الهی و یا تفسیر آن به دست عالمان دینی، امری قابل توجیه است.

۲- زن در ادبیات عامیانه و نیمه عامیانه^۲

زنان در این دسته شخصیت‌هایی هستند که قادرند با توجه به قابلیت‌هایی هم چون چابکی و چالاک‌ی و تردستی و روشن بینی و درایت و هوش سرشار و شجاعت و شهامت و بی باکی به اهداف خود دست یابند. بدیهی است که این دسته از زنان به نوبه‌ی خود شامل دو زیر گروه اصلی می‌شوند: الف- زن خوب و نیک سرشت، ب- زن بد ذات و پلید

۱. سیاست‌نامه، همان، ص ۲۹۲.

۲. منظور ادبیاتی است که صرف نظر از جنبه‌ی ادبی اش، به لحاظ سادگی در دسترس عوام نیز قرار دارد، نظیر ابومسلم‌نامه و یا امیراسلان نامدار و...

در میان شخصیت‌های خوب می‌توان، به‌عنوان نمونه، به شخصیت روح‌افزا در سمک عیار اشاره کرد. به بخشی از متن داستان دقت کنید: «سمک گفت ای استاد، دختر شاه (مه‌پری) را گوینده‌ای هست بغایت بجمال و خوب‌خوان، و نام او را روح‌افزاست و با من دوستی چنان دارد که هر چه بگویم چنان کند و دانم که به رأی و سعی او شاهزاده را به مجلس دختر توانیم برد... روح‌افزا گفت ای سمک، این خورشید شاه را که می‌گویی نه دایه گرفت و ببرد؟ پس شما را خبر نیست؟ سمک حکایت را چنان که بود تقریر کرد. روح‌افزا در جمال و شکل و موی او فروماند و شاهزاده را به فرزندی قبول کرد و گفت جوانمردی در شأن فرخ‌روز آمده است که جان خود را پیش‌کش جان خورشیدشاه کرده‌است. اما آنچه گفتید و مقصود نمودند آنجا جایی نیست که آن را به زر و بزور یا به زاری به دست توان آوردن و غیمتی هم‌چون دایه جادو. این را چه تدبیر باشد؟ سمک گفت ای مادر اگر به عیاری و دزدی و پهلوانی و مال‌برآمدی ما به در خانه‌ی تو نمی‌آمدم. اکنون چاره‌ی این کار به دست توست. روح‌افزا بعد از ساعتی سر برآورد و گفت چاره‌ای یافتم؛ اگر به سخن من درآید و هر چه گویم کار بندد. قول کردند... شاهزاده گفت بفرمای، هر چه گویی به جان ایستاده‌ام...»^۱

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، روح‌افزا نمونه‌ی شخصیت زنی است که به سبب هوش و درایت سرشاری که دارد، شخصیت‌های مرد داستان را وامی‌دارد تا آینده و سرنوشت خود را به او بسپارند. بدین‌سان، زن نه تنها موجودی قابل اطمینان معرفی می‌شود، بلکه علاوه بر آن قدرت مدیریت و راه‌بری نیز به او تفویض می‌گردد. مثال دیگر در زمینه‌ی زن باهوش و با درایت، شهرزاد در داستان هزار و یک شب است. همان‌گونه که ابن‌ندیم (ف. ۳۷۸) در کتاب معروف خود الفهرست می‌گوید، سبب

۱. سمک عیار، تألیف فرامرز ابن‌خداداد ابن‌عبدالله ابن‌الکاتب الارجانی، با مقدمه و تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران، مؤسسه‌ی انتشارات آگاه، جلد اول، ص ۳۰.

تألیف هزار و یک شب نقل داستان:

«یکی از پادشاهان است که هرگاه زنی می‌گرفت فقط یک شب با او به سر می‌برد و فردای آن شب او را می‌کشت. تا با دختری از شاهزادگان به نام شهرزاد که خردمند و باهوش بود ازدواج کرد و چون بدو دست یافت این دختر زبان به قصه سرایی گشود و سخن را به پایان شب کشانید، به این منظور که پادشاه او را برای دومین شب نگاه دارد و باقی قصه را از او بشنود. هزار شب به همین گونه سپری شد تا سرانجام فرزندی از او متولد گردید و شاه را از حيله‌ی خود آگاه کرد. شاه خردمندی او را پسندید و بدو تمایل پیدا کرد و او را نزد خود نگاه داشت.»^۱

آنچه بیش از هر چیز در توصیف زن در این گونه داستان‌ها مهم است، وجهه‌ی روحی و شخصیتی اوست که در اکثر موارد بر زیبایی و مزایای جسمانی اولویت می‌یابد. البته یکی از خصایص برجسته‌ی ادبیات کلاسیک به‌طور کلی، چه در ایران و چه در غرب، رابطه‌ای است که میان ظاهر و باطن و هم‌چنین در بسیاری موارد، نام افراد و روحیه و شخصیت آن‌ها وجود دارد. به‌عنوان نمونه شیرین، همان‌طور که از نامش برمی‌آید هم شیرین رخ است و هم شیرین گفتار و هم شیرین کردار. و یا فرخ‌لقا و هم‌چنین مه‌پری هم ظاهر خوب دارند و هم باطن نیکو. در مقابل، شیرویه، فرزند خسرو و مریم - در داستان خسرو و شیرین - و یا دایه‌ی جادوگری که در داستان سمک عیار با استفاده از مه‌پری تلاش در به دام انداختن شاهزادگان جوان دارد، هر دو شخصیت‌هایی هستند پلید که صورتشان نیز از فرط بدذاتی، کریه منظر توصیف شده‌است. به این قسمت از توصیف دایه‌ی جادو در داستان سمک عیار دقت کنید:

«اما دایه بدشکل بدروی بدخوی بدبوی بدفعل به سخن درآمد و گفت داماد

کیست؟»^۲

۱. ابن ندیم، الفهرست، ترجمه‌ی رضا تجدد، انتشارات شرکت نفت، بی‌تاریخ، ص ۳۶۳.

۲. سمک عیار، همان، ص ۲۵.

مشاهده می‌شود صفاتی از قبیل بدروی و بدبوی و بدشکل که به ظاهر شخصیت مرتبط‌اند با صفات باطنی، مانند بدخوی و بدفعل همراه شده‌است. و یا در داستان خسرو و شیرین، شخصیتی که خبر دروغین مرگ شیرین را به فرهاد می‌رساند هم ظاهر بسیار زشتی دارد و هم باطن بسیار پلشتی:

... بیرش [خسرو] گفت با پیران هشیار
چه باید ساختن تدبیر این کار
چنین گفتند پیران هنرمند
اگر خواهی که آسان گردد این بند
فراکن قاصدی را از سر راه
بدو گوید که شیرین مُرد ناگاه
بیاید دید از این شخصی بنفرین
نه از دانش خبر دارد نه از دین
زبونی هیکلی بدخواه و بدرنگ
بحجتهای سرد آکنده چون سنگ
مگر یکچندی افتد دستش از کار
درنگی در حساب آید پدیدار
طلب کردند نافر جام خویی
گره‌پیشانی و دلت‌سنگ‌رویی
چو قصاب از غضب خونی فشانی
چون نفاط از بُروت آتش فشانی
نکردی هیچ کاری پای بر جای
وگر کردی فرو افتادی از پای...
همان‌گونه که مشاهده می‌شود، فرد نامبرده مرد به قول معروف سییل
از بناگوش دررفته‌ای است که هم گره‌پیشانی، به معنای بد خلق و

بدخوست و هم دلتنگ رو. نمونه‌ی دیگری که می‌توان در این مورد ذکر کرد، داستان گل سرخ^۱ در ادبیات غرب است. این داستان نمونه‌ی بسیار خوبی است که در آن رابطه‌ای مستقیم میان نام شخصیت‌ها و خوی و سرشت آن‌ها به چشم می‌خورد. به عنوان مثال «Mal - bouche» به معنای «بددهن» یا «Danger» به معنای «خطر» و یا «Jalousie» به معنای «حسادت» نام شخصیت‌هایی است پلید و بد طینت؛ حال آن‌که «Amour» به معنای «عشق»، «Ami» به معنای «دوست و یار» و «Belaccueil» به معنای «خوش برخورد» نام شخصیت‌هایی است خوب و نیک سرشت. و این نکته نشان‌گر آن است که در این چنین نحوه‌ی تفکری تفاوت چندانی بین نویسندگان مشرق و مغرب زمین وجود ندارد.

در صفحات نخست داستان سمک عیار می‌بینیم که راوی به منظور توصیف شخصیت زن داستان از معنای نام او استفاده می‌کند:

«... لالاصالح برفت به خانه روح افزا و دل افروز را با بربط برداشت و به باغ آورد. و چون خورشیدشاه بدان مجلس رسید مه‌پری را دید چون آفتاب خاور بر تخت نشسته، و دختران گرد او حلقه بسته. سلام کرد و خدمت نمود و دويد و دست مه‌پری را بوسید. مه‌پری را پسند آمد نام پرسید. روح افزا گفت نام اصلی اش دل افروز. تا بانو چه تعیین کند؟ مه‌پری گفت معنیش با نامش موافق باشد. نیک باشد...»^۲

حتا، در پاره‌ای موارد، مشاهده می‌شود که شخصیتی صرفاً به دلیل صورت زیبایی که دارد از سوی راوی و یا دیگر شخصیت‌های داستان فردی نیک سرشت نیز معرفی می‌شود. مثلاً در بخشی دیگر از سمک عیار می‌خوانیم:

«... پس بهزاد گفت ای ماه‌روی، بد گفتم، حاشاکه از تو بدی آید یا من خود

1. Guillaume de Lorris; *Le Roman de la Rose*; Paris; Flammarion; 1999.

۲. سمک عیار، همان، ص ۳۰.

از تو چشم این دارم تا چون دیگران در تو نگاه کنم که هر کار پدید و مرد هر کار پدید. دانم که در تو جوانمردی باشد که هر که را روی نیکو بود با مردم نیکویی کند از روی کرم و جوانمردی...»^۱

می بینم که رابطه‌ای مستقیم روان و نام و پیکر شخصیت‌های داستان را به هم پیوند می‌زند. پیرو همین امر، در اکثر قریب به اتفاق موارد، شخصیت‌های خوب داستان‌های نظامی، اعم از زن و یا مرد - خسرو، فرهاد، شیرین، شکر، مریم و هم‌چنین مهین بانو و یا نسرین پوش و نازپری و... همان‌گونه که از معنای نامشان می‌شود انتظار داشت و استنباط کرد، همگی زیبارویند و نیک‌کردار. به نحوی که خواننده‌ی داستان از همان بدو امر، و هنگام نخستین اشاره به نام شخصیت‌ها، به راحتی از روی معنای نام و یا توصیف ظاهر آن‌ها قادر است به باطن‌شان پی‌برد. این آگاهی به نوبه‌ی خود منجر می‌شود تا فهم نقش منفی یا مثبتی که شخصیت قرار است در داستان ایفا کند با سهولت بیشتری برای خواننده ممکن شود.

اما، به هر ترتیب، در مورد عملکرد شخصیت زن در ادبیات عامیانه و نیمه‌عامیانه ذکر این نکته نیز خالی از لطف نیست که زن، به‌رغم هوش و درایت و ذکاوتی که دارد، و با وجود قابلیت مدیری و راه‌بری، که باعث می‌شود تا مردان عنان اختیار خود را به دست او بسپارند، با این وصف گامی از مرد عقب‌تر است. برای روشن‌تر شدن این مطلب بهتر آن است که یک بار دیگر به نمونه‌ای از داستان سمک عیار اشاره کنیم. آن‌جا که سمک و روح‌افزا با یکدیگر ملاقات می‌کنند و سمک، به عنوان شخصیت «مرد»، از روح‌افزا به عنوان شخصیت «زن»، در مورد چند و چون اصول جوانمردی سؤال می‌کند:

«سمک وقت سخن یافت. برخاست و خدمت کرد و گفت ای مادر، دانی که جوانمردی چیست و پیشه‌ی کیست؟ روح‌افزا گفت که جوانمردی از آن

۱. سمک عیار، همان، ص ۱۳۶.

جوانمرد است و اگر زنی جوانمردی کند، مرد آنست. سمک پرسید که از جوانمردی کدام شقه داری؟ روح‌افزا گفت از جوانمردان امانت‌داری به کمال دارم که اگر کسی را کاری افتد و به من حاجت آرد من جان پیش او سپر کنم و منت بر جان دارم و بدو یار باشم و اگر کسی در زینهار من آید به جان از دست ندهم تا جانم باشد. و هرگز راز کسی با کسی نگویم و سر او را آشکار نکنم. مردی و جوانمردی این را دانم. اکنون ترا مقصود از اینها چیست. اگر کاری و رازی داری آشکار کن و اگر امانتی داری به من بسپار. سمک عیار براو آفرین کرد و گفت بلی رازی دارم، بگویم، و امانتی دارم، به تو بسپارم. اما خواهم که بدین گفته‌ی خود سوگند یاد کنی. روح‌افزا گفت به یزدان دادار پروردگار آمرزگار و به جان پاکان و راستان که دل با شما یکی دارم و با دوستان شما دوست باشم و با دشمنان شما دشمن. و هرگز راز شما را آشکار نکنم و هر چه شما را از آن رنجی خواهد رسید بهر توانم کرد. نیکی بکنم و در نیکی کردن تقصیر نکنم و دقیقه‌های حیل نسازم و اندیشه بد نکنم، و اگر دوستی از شما کاری باشد که من بر باد شوم، روا دارم و اندیشه ندارم. و اگر نه مراد شما حاصل کنم، از زنان مردک‌دار نباشم.^۱

چه توضیحی بهتر از فحوای خود این متن که شخصیت زن را، حتا اگر بر قله‌ی رفیع انسانیت نیز صعود کرده و امین و صدیق باشد، تازه هم طراز و برابر با مرد می‌داند. و باز چه توضیحی بهتر از این که اگر مردی واجد خصوصیات نام‌برده نباشد، او را «زن» می‌خوانند و زن صفتش می‌نامند. زن خوب، مرد است و مرد بد، زن. زن اگر پاک باشد و سرنگه‌دار باشد و در امانت خیانت نکند، و باهوش و با درایت و با ذوق و صاحب رأی باشد، خصلت «مردانه» دارد و به او «جوانمرد» می‌گویند، و از جانب دیگر اگر مرد، ناپاک باشد، و خبث طینت داشته باشد، و کج‌روی کند، و نارو بزند و آن‌گونه که باید و شاید توانایی مدیریت نداشته باشد، و فاقد قدرت

۱. سمک عیار، همان، ص ۲۹.

تصمیم‌گیری باشد، و به راحتی تسلیم هوا و هوس خود شود، به اوزن و یا «ناجوانمرد - نامرد» می‌گویند. در دنیای آدمیان - که ادبیات بازنمای صادق آن است - آنچه خوبی و نیکویی است از آن مرد است و آنچه بدی و ناپاکی است از آن زن. سعدی نیز بر این همین عقیده است و در گلستان می‌گوید: «مرد بی مروت زن است و عابد با طمع راهزن»^۱

۳- زن در ادبیات غنایی

قابلیت اصلی زنان این گروه زیبایی جسمانی و همچنین جذابیت آن‌هاست؛ به ترتیبی که در اعمّ موارد، شاعر و یا راوی داستان به منظور اشاره به چنین شخصیتی از واژه‌ی «معشوقه» استفاده می‌کند. در ادبیات غنایی فارسی در ایران، معشوقه عموماً شخصیتی است بی وفا که دل نازکی یار را می‌شکند، و یا دین و آیین او را بر باد می‌دهد، و در پاره‌ای موارد نیز (به عنوان نمونه، در مورد فرهاد و یا مجنون در داستان‌های نظامی گنجوی) آواره‌ی دشت و بیابانش می‌کند. پیرو همین امر، گاه اتفاق می‌افتد که معشوقه‌ی بی وفا سبب بیماری جسمانی، و گاهی نیز مرگ عاشق دل‌خسته شود. پیش از این با نمونه‌ای از این دست در داستان «شیخ صنعان و دختر ترسا» آشنا شدیم. اما طبیعی است که ادبیات فارسی به این مضمون اشاره‌های فراوانی دارد و نمونه‌های زیادی از این قبیل بازنمایی چهره‌ی زن را می‌توان در آثار بزرگانی چون نظامی گنجوی و خاقانی و عنصری و حافظ و... مشاهده کرد.

حال با اعمال این دسته‌بندی سه‌گانه بهتر می‌توان به خصوصیات شخصیت شیرین در داستان نظامی پی برد. البته این نکته فراموش نشود که در داستان‌های مختلف ممکن است شخصیت زن بنا به شرایط گوناگون در دو و یا هر سه دسته گنجانیده شود. شخصیت شیرین نیز

۱. باب هشتم؛ همان؛ ص ۲۴۳.



آن جا که شاهزاده خانم و شیرین نقاش و گویا و پیکار نتیجه، آشنا به اصول حاکم بر دربار است، و تربیت شده‌ی چنین محیط اشرافی‌ای، از زمره زنانی است که در مجموعه‌ی نخست می‌توان تصورش کرد. هوش و درایتی که دارد و به سبب آن خسرو را مجاب می‌کند تا پس از مشورت با او، تخت و تاج از دست‌رفته‌ی خود را باز گیرد، اجازه می‌دهد تا او را زیر مجموعه‌ی گروه دوم نیز بپنداریم. البته به صفات شیرین در این مقطع باید شیرین‌سخنی را نیز اضافه کرد، و یادآور شد که این نکته‌ی اخیر از اهمیت بسیار بالایی در شکل‌گیری شخصیت شیرین برخوردار است. و، درنهایت، در آخرین مرحله، با توجه به بی‌وفایی او در انتخاب یاری به‌جز خسرو و یا رنجاندن و دیوانه و آواره‌ی کوه و بیابان کردن فرهاد که سر آخر به مرگ او می‌انجامد، می‌توان شیرین را در گروه سوم نیز منظور کرد. به این ترتیب، باید اذعان داشت که شیرین، شخصیتی است بسیار پیچیده و استثنایی در ادبیات «مردسالارانه»ی قرون وسطای ایران و حتا، در مقیاسی گسترده‌تر، جهان، که می‌تواند از دیدگاه‌های مختلفی مورد بررسی قرار گیرد.

نخستین مطلبی که در داستان خسرو و شیرین جلب توجه می‌کند این است که شیرین، صرف‌نظر از شخصیت راوی که از قضا همان نویسنده‌ی داستان نیز هست، (راوی برون‌داستانی همه چیزدان^۱) از سوی سه شخصیت دیگر نیز توصیف شده‌است. این سه شخصیت به ترتیب عبارتند از: ۱- شاپور نقاش، ۲- شاهزاده خسرو، ۳- فرهاد کوه‌کن.

۱- شیرین از دید شاپور

تردیدی نیست که اگر شاپور نقاش شیرین را برای خسرو توصیف می‌کند، منظور نخستش در انجام این مهم جلب رضایت امیرزاده، اثبات وفاداری و هم‌چنین خوش‌خدمتی به اوست. شاپور خود شخصاً احساس

1. narrateur extra-diégétique omniscient.

ویژه‌ای نسبت به شیرین ندارد و یا شاید نیز خود را در حدی نمی‌بیند که به شخصیتی هم‌چون شیرین دل ببندد. شیرین از دیدگاه شاپور دختری است بسیار زیبا؛ در نتیجه، باید گفت که وصف شیرین و زیبایی‌اش هنگامی که شاپور عهده‌دار این مهم شده‌است و راوی رشته‌ی سخن را به دست او می‌سپارد، از خلال شخصی که خود نقاش و چهره‌پرداز و مجسمه‌ساز و، در یک کلام، «هنرمند» است صورت می‌گیرد. به‌ویژه این‌که این هنرمند شاگرد مکتب مانی نقاش، پیامبر نامی تصویرگری نیز هست.

این‌گونه است که توصیف شاپور جنبه و رنگ و بویی «تصویرگونه» به خود می‌گیرد، و از این نقطه‌نظر از توصیف هفت شاهزاده‌خانم و زیبایی‌هایشان در هفت پیکر متمایز می‌شود. چرا که در آن داستان، هفت شاهزاده‌خانم از دریچه‌ی چشم بهرام توصیف می‌شوند که دیدگاهش هم‌چون دیدگاه شاپور نقاش الزاماً هنرمندانه نیست. از آن‌جایی که توصیف شیرین توسط مردی چهره‌پرداز صورت گرفته است، باید انتظار داشت که از نقطه‌نظری منطقی، فرد توصیف‌گر بیشتر بر جنبه‌های ظاهری و خصوصیات جسمانی موضوع توصیف شده تأکید ورزد، و مزایای روحی و اخلاقی او را در وهله‌ی دوم اهمیت فرض کند. و این دقیقاً مطلبی است که نظامی با ظرافت هر چه تمامتر، و با دقت و وسواسی در خور توجه، در گفتمان توصیفی شاپور رعایت می‌کند: به این ترتیب که در طول این توصیف، شاپور کم‌وبیش از ۴۸ صفت به‌منظور شرح زیبایی شیرین استفاده می‌کند، و در مورد سجایای اخلاقی و توانایی‌های روحی او تنها به ذکر شش صفت اکتفا می‌کند.^۱ عمده‌ترین صفات جسمانی و اخلاقی شیرین به ترتیب عبارتند از:

۱. تعداد این صفات در مآخذ مختلف و تصحیح‌های گوناگون با هم متفاوت است، با وجود این، نسبت صفات جسمانی در تمامی آن‌ها به‌نحو قابل ملاحظه‌ای از صفات روحی بیشتر است.

الف - صفات جسمانی:

- ۱- شاهزاده بودن، ۲- پری دخت، ۳- ماه، ۴- مهتاب، ۵- سیه چشم، ۶- گیسو کمند، ۷- سرو قامت، ۸- لبهای عقیق فام، ۹- سپید دندان، ۱۰- گیسوان مجعد، ۱۱- گیسوان عطراگین، ۱۲- چشمان افسونگر، ۱۴- خندان، ۱۵- خوش بو، ۱۶- کشیده قامت هم چون نخل، ۱۷- خوش خنده، ۱۸- گونه‌های هم چون سیب، ۱۹- زیبایی نافذ، ۲۰- بینی باریک، ۲۱- بینی کشیده و سفید، هم چون نقره، ۲۲- نورانی، ۲۳- هم چون شمع، ۲۴- پروانه‌ها احاطه‌اش کرده‌اند، ۲۵- طناز و پرکرشمه، ۲۶- چانه‌ی هم چون سیب، ۲۷- غبغب هم چون ترنج، ۲۸- زیبا، هم چون ستارگان، ۲۹- زیبایی‌اش ممزوجی است از خورشید و ماه، ۳۰- پستان سفید، ۳۱- نوک پستان هم چون برگ گل سرخ، ۳۲- لب‌های یاقوت فام، ۳۳- گردنی هم چون گردن غزال، ۳۴- چشمانی هم چون چشمان غزال، ۳۵- زیبایی‌اش هم چون خاری سینه‌ی عاشقان را می‌درد، ۳۶- خواب عاشقان را برآشفته‌است، ۳۷- چشمانش از چشمان آهوان زیباتر است، ۳۸- گل فروشان بر او حسد می‌برند، ۳۹- ابروانش هم چون هلال ماه است، ۴۰- زیبایی ابروانش عاشق‌کش است، ۴۱- انگشتانش از ظرافت به قلم می‌ماند، ۴۲- ماه در برابر او حکم خالی را دارد بر صورتی زیبا، ۴۳- خال سیاهش عاشق‌کش است، ۴۴- بناگوش سفید، ۴۵- گردن سفیدتر از مروارید، ۴۶- رخ نسرین، ۴۷- بوی نسرین، ۴۸- شیرین لب.

ب - صفت اخلاقی:

- ۱- محبوب، ۲- شیرین سخن، ۳- باکره، ۴- هم چون، خورشید است که شب‌ها نمی‌شود او را دید (نجیب)، ۵- شاهزاده، ۶- صاحب کلاه. بدین سان، زن در این داستان اندک اندک جنبه‌ی فرعی و جانبی خود را

از دست می‌دهد. موقعیت او دیگر موقعیت شخصی نیست که صرفاً، در حالی که خود در حاشیه قرار دارد، به نحوی منفک از محدودی حوزه‌ی تمرکز اصلی متن، که همانا وجود مرد است وظیفه‌ی یاری رساندن به شخصیت مرد و یا سوق دادنش به سوی کمال را بر عهده داشته باشد. اگر تاکنون زیبایی زن، در صورتی که بر آن تأکیدی می‌شد، مکمل و متممی بود بر قابلیت‌های مرد، و این‌که چنین شخصیت مهمی بالطبع باید همسری زیبا نیز در کنار خود داشته باشد، در داستان خسرو و شیرین، شخصیت زن به خودی خود و به نحوی مستقل و منفک از باقی عوامل زیباست. زیبایی‌ای که خسرو را وادار می‌کند تا مدائن و جلال و شکوه زندگی شاهانه را به قصد ارمنستان و به منظور دیدار معشوق ترک گوید، و رنج سفر به سرزمینی ناآشنا را بر خود هموار کند. زیبایی زن و مرد و، در نتیجه، اهمیت وجهی ظاهری هر یک از این شخصیت‌ها در داستان خسرو و شیرین از حیث اهمیت هم‌رتبه است و در سطح و مقامی برابر قرار دارد. اگر خسرو از جانب خود بازنمای زیبایی و جلال و شکوه و مردانگی و شوکت شاهزاده‌ای والامقام است، اگر نکته‌ای که او را از دیگر افراد متمایز می‌کند قدرت و صلابت و شهامت و بی‌باکی اوست، شیرین نیز به نوبه‌ی خود شایسته‌ی بیان چنین ادعایی در ردیف قابلیت‌های زنانه است. چرا که هم زیباست و هم عشوه‌گر و هم با درایت و با هوش و هم شاهزاده و هم چوگان باز و... از این‌ها که بگذریم، در دلاوری و ترسی او هم جای تردید نیست، چرا که سوار بر اسب یکه‌سوار خود، شب‌دیز، می‌شود و یک‌تنه، از سرزمین ارمنستان به قصد مدائن، تمامی کوره‌راه‌های سخت و صعب‌العبور را پشت سر می‌نهد.

مشاهده می‌شود که مقام و مرتبه‌ی شیرین در این داستان به هیچ وجه قابل قیاس با هفت شاهزاده‌خانم در داستان هفت پیکر نیست. در هفت پیکر همان‌گونه که ملاحظه شد، تمام تمرکز بر شخصیت بهرام و

رشد و تعالی او صورت گرفته بود، و شخصیت‌های زن در این میان حکم عاملی از مجموعه عوامل را داشتند؛ عاملی که به مرد در طی مسیرش به کمال کمک می‌کند. حال آن‌که در خسرو و شیرین شخصیت مرد و زن با یکدیگر هم طراز و برابرند، و نشانی از رابطه‌ی یک‌سویه و یک‌طرفه‌ای که میان بهرام و شاهزاده‌خانم‌ها وجود داشت، و در آن یگانه شخصی که از این ارتباط سودی حاصلش می‌شد صرفاً بهرام بود، دیده نمی‌شود. در این داستان، رشد و تعالی زن همان‌قدر حائز اهمیت فرض شده‌است که رشد و تعالی مرد. حضور شخصیت زن در داستان، تنها به منظور خدمت کردن و یا، به عبارتی، «سرویس دادن» به مرد نیست، و منطق داستان این‌گونه حکم می‌کند که هم شخصیت مرد و هم شخصیت زن، گام به گام و دوش به دوش یکدیگر، راه کمال را در پیش گیرند و اجابت خواسته‌ها و امیال هر یک از آن‌ها از اهمیتی همسان برخوردار باشد.

لازمه‌ی چنین برابری و مساواتی وجود عشقی دوجانبه نیز هست. شاپور به منظور ایجاد چنین رابطه‌ی دو سویه‌ای باید خسرو را نیز برای شیرین توصیف کند؛ چرا که شیرین ربطی به شاهزاده‌خانم‌های هفت پیکر ندارد، و طعمه‌ای نیست که به این سادگی نصیب هر کس شود. دل شیرین را باید به دست آورد یا، به قول عوام، ناز او را باید کشید. بدون کسب رضایت او، عشق یک جانبه‌ی خسرو راه به جایی نمی‌برد. شیرین زنی نیست که در گوشه‌ای به انتظار بنشیند و گردن به فرمان بزرگترها بدهد و چشم به گفته‌ی آنان بدوزد و ندیده و نشناخته، هم چون کالایی که دست به دست می‌گردد، به عقد ازدواج شخصی که به خواستگاری او آمده است و شناخت درستی از او ندارد درآید. شیرین هیچ وجه تشابهی با زنی که در داستان برصیصای عابد ذکرش رفت ندارد؛ زنی که به اشاره‌ی برادران در دیر ساکن می‌شود و عابد پرهیزگار که در دیر معتکف شده‌است، بی‌آن‌که معلوم شود آیا خود زن نیز تمایلی داشته‌است یا نه با

او همبستر می‌شود. شیرین، درست هم‌چون همتای مرد خود خسرو، شخصیتی است کاملاً مستقل و متکی به نفس. بنابراین، شاپور به‌منظور شناساندن خسرو به شیرین راهی ارمنستان، یعنی سرزمینی که شاهزاده‌خانم در آن زندگی می‌کند می‌شود و خود را به شکل و شمایل مَغی زردشتی در می‌آورد، تا با این ترفند خود را به او نزدیک سازد و بتواند با او صحبت کند.

روزی، هنگامی که شیرین به همراه ندیمه‌هایش به قصد تفریح و خوش‌گذرانی به یکی از باغ‌های اطراف قصر رفته است، شاپور تصویری از خسرو بر قطعه‌ای کاغذ ترسیم می‌کند و بر شاخه‌ی درختی می‌آویزد، و خود در گوشه‌ای پنهان می‌شود. چشم شیرین به تصویر خسرو می‌افتد و از زیبایی او متحیر می‌شود. از ندیمه‌هایش می‌خواهد تا تصویر را برای او بیاورند؛ اما ندیمه‌ها، از ترس این که نکنند این تصویر کار پری‌زادگان باشد، آن‌را پاره می‌کنند و در پاسخ شیرین که سراغ تصویر را می‌گیرد می‌گویند که تصویر ناپدید شده است. شیرین زیاد پی‌گیر قضیه نمی‌شود و بی آن که پافشاری کند به قصر باز می‌گردد. این عدم پافشاری و اصرار خود مؤید این نکته است که شیرین به‌رغم رؤیت زیبایی فربنده‌ی خسرو، بلافاصله دل و دین نمی‌بازد و در نگاه نخست عاشق دلخسته‌ی شاهزاده نمی‌شود. به همین منظور است که فردای آن روز بار دیگر شاپور که شاهد بی‌توجهی شاهزاده‌خانم به تصویر خسرو بود، شمایی دیگر از خسرو می‌کشد و آن‌را بر شاخه‌ی درختی می‌آویزد. شیرین، به همراه ندیمه‌هایش، بار دیگر قصر را به قصد تفریح و تفرّج ترک می‌کند. یک بار دیگر چشم شیرین به نقش چهره‌ی خسرو می‌افتد. اما به‌رغم تمایلی که در وجود خود حس می‌کند، به اندرز ندیمه‌ها گوش می‌دهد، بر لهیب هوس لگام می‌زند، و از بیم سوءنیت پری‌زادگان از تصمیم خود مبنی بر دیدن تصویر از نزدیک منصرف می‌شود و به قصر باز می‌گردد.

روز سوّم، بار دیگر شاپور تصویری را که از خسرو ترسیم کرده است بر شاخه‌ی درختی بر سر راه شاهزاده‌خانم و همراهانش می‌آویزد و خود از دور نظاره‌گر صحنه می‌شود. این بار، شیرین به دام می‌افتد و زیبایی خسرو او را چنان از خود بی‌خود می‌کند که به جای آن‌که از ندیمه‌ها بخواهد تا تصویر را برای او بیاورند و یا بیمی از پری‌زادگان به دل راه دهد، خود با پای خود به سوی تصویر می‌رود و بدان چشم می‌دوزد. معجزه‌ای را که شاپور در پی‌اش بود به وقوع می‌پیوندد و عشق خسرو بر وجود شیرین قالب می‌شود. نظامی این صحنه را این‌گونه شرح می‌دهد:

نمودن صورت خسرو بار اوّل

... در آن شیرین لبان رخسار شیرین

چو ماهی بود گرد ماه پروین

به یاد مهربانان عیش می‌کرد

گهی می‌داد باده گاه می‌خورد

چو خودبین شد که دارد صورت ماه

بر آن صورت فتادش چشم ناگاه

بخویان گفت کان صورت بیارید

که کردست این رقم پنهان مدارید

بیاوردند صورت پیش دلبند

بدان صورت فرو شد ساعتی چند

نه دل می‌داد از او دل برگرفتن

نمی‌شایستش از او برگرفتن

چو میدید از هوس میشد دلش سُست

چو می‌کردند پنهان باز می‌جست

نگهبانان بترسیدند از آن کار
کز آن صورت شود شیرین گرفتار
دریدند از هم آن نقش کزین را
که نقش از روی برد آن نقش چین را

نمودن صورت خسرو بار دؤم
... دگر باره چو شیرین چشم بر کرد
در آن تمثال روحانی نظر کرد
به پرواز اندر آمد مرغ جانش
فرو بست از سخن گفتن زبانش
به سروی زان سهی سروان بفرمود
که آن صورت بیاور نزد من زود
برفت آنماه و آن صورت نهان کرد
بگل خورشید پنهان چون توان کرد
واز آنجا رخت بربستند حالی
ز گلها سبزه را کردند خالی

نمودن شاپور بار سوّم صورت خسرو را به شیرین
... بر آن گلشن رسید آن نقش پرداز
همان نقش نخستین کرده آغاز
پری پیکر چو دید آن سبزه خوش
به می بنشست با جمعی پریش
دگر ره دید چشم مهربانش
در آن صورت که بود آرام جانش

دل سرگشته را دنسبال برداشت

بپای خود شد آن تمثال برداشت

در آن آینه دید از خود نشانی

چو خود را دید، بیخود شد زمانی

بیت آخری که ذکر شد از اهمیت فوق‌العاده زیادی برخوردار است، و شایسته است تا اندکی بر آن تأمل کنیم. شیرین به تصویری چشم می‌دوزد که بنا به گفته‌ی راوی به «آینه» تبدیل می‌شود. آینه‌ای که در آن باید در وهله‌ی نخست، انتظار دیدن تصویر خود شاهزاده‌خانم را داشت؛ چرا که منطق حکم می‌کند که آینه تصویر شخصی را که در برابر آن ایستاده است بازتاب دهد. اما شیرین در تصویر خسرو بازتابی از چهره‌ی خود را رویت می‌کند. بدین سان، می‌توان این چنین نتیجه‌گیری کرد که تصویر خسرو، حکم نوعی بازنمایی مضاعف را دارد: از سویی، چهره‌ی خسرو را بازنمایی می‌کند و، از سوی دیگر، تصویر شیرین را. درحقیقت، شاهزاده‌خانم در آن واحد از سویی بیننده‌ی تصویر خود است و مفسر آن، و از سوی دیگر موضوع همان تصویری که در برابر دیدگان او قرار دارد. به عبارت دیگر، از طرفی شاهد است و از طرف دیگر مشهود. هم تصویر است و هم الگوی تصویر.

رشته‌ای ظریف شاهد و مشهود را، یا به بیان دیگر «آن کسی را که می‌بیند» و «آنچه را دیده می‌شود» به هم پیوند می‌دهد. تصویر تبدیل به آینه می‌شود و رابطه‌ای که می‌توان از آن به عنوان «خودبینی - خودشناسی»^۱ نام برد میان شاهزاده‌خانم و تصویرش و یا، به عبارت صحیح‌تر، میان «من» شیرین و «تصویر» خسرو ایجاد می‌شود. شیرین، با نگاه کردن در آینه، «من» خود را می‌بیند و به این ترتیب با گذر از مرحله‌ی خودبینی به خودشناسی می‌رسد. شیرین در نقش خسرو به قول یونگ یا

1. Se voir - Savoir.

فرود^۱ نیمه‌ی دیگر خود را می‌بیند؛ نیمه‌ای را که درحقیقت مکمل و متمم وجود خود اوست. با دیدن خود، در گام نخست، و شناختن خود، در مرحله‌ی بعد، شیرین وجود خود را از یاد می‌برد و عاشق می‌شود، که رسم عشق، آن‌گونه که عرفا گفته‌اند فراموشی خود، و مستحیل شدن در وجود یار است. بنابراین در عشق شاهزاده‌خانم به خسرو نشانی از شناخت هویت خویش به چشم می‌خورد؛ نشانی از «گر به خود آیی به خدایی رسی».

عشقی که شاهزاده‌خانم ارمنی به امیرزاده‌ی ایرانی احساس می‌کند، درحقیقت عشق و علاقه‌ای است که به خود و وجود خود دارد، و طبیعی است تا هنگامی که این عشق به خود در وجودش باقی است، عاشق خسرو نیز خواهد بود. در این بخش از داستان، مفهوم عشق به «دیگری» مترادف عشق به «من» تفسیر و تعبیر شده است. ملاحظه می‌شود که شاعر گنجه چگونه بر مقام و مرتبه‌ی «من» زن و اولویت آن بر «دیگری» که در این جا مراد همان مرد است، تأکید می‌ورزد. اما باید توجه داشت که آنچه به عشق شیرین جنبه‌ای استثنایی می‌بخشد این است که علو و تجلی مقام «من»، این بار، در مورد شخصیت زن است که در معرض دید خواننده قرار داده می‌شود. «من» زن و وجود او، برخلاف اکثر موارد به جای آن‌که، به عمد یا به سهو، در پس پرده پنهان شده یا نادیده انگاشته شود، از جای‌گاهی ویژه و مستقل برخوردار می‌شود، و مورد ارج و ستایش شاعر قرار می‌گیرد. زن دیگر حکم عاملی فرعی و جانبی را ندارد و درست همانند همتای مرد خود، وجودی است مستقل و منفک. در داستان خسرو و شیرین، شاید برای نخستین بار در ادبیات کلاسیک ایران، زن و مرد با یکدیگر هم‌تراز می‌شوند و برای زن همان قدر شأن و منزلت در نظر گرفته می‌شود که برای مرد.

1. Sigmund Freud; *Au-delà du principe de plaisir*; tome XV; Paris; le Seuil; 1973.

۲- شیرین از دید خسرو

حال بینیم شیرین چگونه از دریچه‌ی چشم خسرو بازنمایی می‌شود. خسرو پس از توصیفی که شاپور از شاهزاده‌خانم و زیبایی خارق‌العاده‌ای او ارائه می‌کند از وجود او آگاه می‌شود، دل به او می‌بازد و تصمیم می‌گیرد تا راهی ارمنستان شود و این موجود افسانه‌ای را از نزدیک ببیند و عشق خود را به او اظهار کند. و این در حالی است که در شمار فراوانی از داستان‌های کهن ادبیات، چه ایرانی و چه غیر ایرانی، هنگامی که شاهزاده‌ای پی به وجود شاهزاده‌خانمی می‌برد و دل به او می‌بازد، عموماً از پادشاه می‌خواهد تا فرستاده‌ی خود را همراه با هدایا و تحف فراوان و بی‌حد و حصر به طلب دختر راهی کند و او را به سرزمین خود آورد تا او بتواند با وی ازدواج کند. دختر نیز که در اکثر موارد در قصر خود تنها نشسته است، و در آرزوی این است که شاهزاده‌ای جوان و زیبا از راه برسد و از او خواستگاری کند، از خدا خواسته، ندیده و نشناخته به این پیوند تن در می‌دهد. اما یکی از موارد برجسته‌ای که داستان عشق خسرو و شیرین را از باقی داستان‌ها و حکایات عاشقانه متمایز می‌کند این است که خسرو خود با پای خود به دنبال دختر می‌رود؛ چرا که برای او دست یافتن به شیرین امری آسان و سهل‌الحصول تلقی نمی‌شود. خسرو نیک می‌داند که شیرین با باقی زنان متفاوت است و باید برای جلب رضایت و محبت او نهایت تلاش را به عمل آورد. به همین دلیل است که خود کوله بار سفر می‌بندد و راهی سرزمین ارمنستان می‌شود.

از جانب دیگر، شیرین نیز که در پی شنیدن وصف زیبایی خسرو، به نوبه‌ی خود دل در گرو عشق او بسته است و نمی‌تواند دوری‌اش را تحمل کند، تصمیم می‌گیرد تا به مدائن سفر کند تا به این ترتیب خسرو را از نزدیک ملاقات کرده و عشق خود را به او ابراز کند. برای نیل به این

منظور، شیرین لباس مردانه بر تن می‌کند - احتمالاً به منظور احتراز از خطرات احتمالی که ممکن است در طول راه با آن مواجه شود - بر پشت شب‌دیز، اسب یکه سوار خود می‌نشیند و بی آنکه با کسی در مورد تصمیمی که گرفته است مشورت کند و یا حتا ملکه مهین بانو را در جریان عشق خود و خیالی که انجام آن را در سر دارد قرار دهد، تنها و بی همراه به راه می‌افتد. نه شیرین از مسافرت خسرو به ارمنستان اطلاعی دارد و نه خسرو از آمدن شیرین به مدائن مطلع است. اما دست سرنوشت کاری می‌کند که عاشق و معشوق مسیرشان در نقطه‌ای مشخص با یکدیگر تلاقی کند. در نیمه‌ی راه، شیرین از فرط خستگی و گرما تصمیم می‌گیرد تا در برکه‌ای آب‌تنی کند و گرد و غبار راه را از تن بزداید. خسرو نیز، از جانب دیگر، خسته و غبار آلود از راه می‌رسد و تصمیم می‌گیرد تا در سایه‌ی درختانی که پیرامون برکه قرار دارند اندکی استراحت کند. شاهزاده‌خانم به خیال آنکه کسی در آن حول و حوش نیست، بی آنکه پروایی به دل راه دهد، لباس از تن در می‌آورد و وارد آب می‌شود؛ غافل از آنکه چشمان تیزبین خسرو از پشت نخجیر شاهد این صحنه است:

طوفانی زد در آن پیروزه گلشن	میان گلشن آبی دید روشن
چو طاووسی عقابی باز بسته	تذروی بر لب کوثر نشسته
کیا را زیر لب آهسته می‌سفت	در آن آهستگی با دل همی گفت
گر این بت زان من بودی چه بودی	وراین اسب آن من بودی چه بودی
نبود آگه که آن شبرنگ و آن ماه	ببرج او فرود آیند از راه
ز هر سو کرد بر عادت نگاهی	نظر ناگه در افتادش به ماهی
عروسی دید چون ماه مهیا	که باشد جای آن مه بر ثریا
نه ماه آیینۀ سیماب داده	چو ماه نخشب از سیماب زاده
همه چشمه ز چشم آن گل اندام	گل و بادام و گل در مغز بادام...

راوی در این بخش از داستان نیز از فرصت بهره می‌جوید و به تفصیل

به وصف پیکر برهنه‌ی شیرین و زیبایی او می‌پردازد. با وجود این، خسرو به‌رغم تمامی توصیف‌هایی که پیش از این نیز از زبان شاپور شنیده بود، در نمی‌یابد که این دخترک زیبارویی که برهنه و بی‌همراه و پناه در برکه مشغول آب‌تنی است، همان شخصی است که به امید دیدار و وصال او زحمت این مسافرت طولانی را از مدائن به ارمنستان بر خود هموار کرده است. و این در حالی است که جزئیات آنچه از زیبایی شاهزاده‌خانم مشاهده می‌کند کم‌ویش همانند توصیفی است که شاپور پیش از این از او ارائه کرده بود. از جانب دیگر، شیرین نیز همان‌طور که سرگرم آب‌تنی بود و پیکر زیبای خود را به دست طراوت آب سپرده بود، ناگهان سنگینی نگاهی غریبه را بر بدن خود احساس می‌کند. سراسیمه نگاهی به این طرف و آن طرف می‌اندازد و چشمانش به خسرو می‌افتد:

شده خورشید یعنی دل بر آتش	شه از دیدار آن بلور دلکش
که طالع شد قمر در برج آبی	فشاند از دیده باران سحابی
که سنبل بسته بود بر نرگش راه	سمنبر غافل از نظاره شاه
به شاهنشاه درآمد چشم شیرین	چو ماه آمد برون از ابر مشکین
به بالای خدنگی رسته سروی	همایی دید در پشت تذروی
همی لرزید چون در چشمه مهتاب...	ز شرم چشم او در چشمه آب
قبا پوشید و شد بر پشت شب‌دیز	برون آمد پریرخ چون پری تیز
که زد بر گرد من چون چرخ ناورد	حسابی کرد با خود کین جوانمرد
دلم چون برد اگر دلدار من نیست	شگفت آید مرا کو یار من نیست

شیرین نیز به‌رغم دیدن تصویری که شاپور از چهره‌ی خسرو برای او ترسیم کرده بود، تنها از زیبایی شگفت‌انگیز این جوان چشم‌چران شگفت‌زده می‌شود و در ذهن خود رابطه‌ای میان آنچه پیش از این بر کاغذ دیده بود و آنچه به عینه پیش رو می‌بیند برقرار نمی‌کند.

نظامی در نگارش این بخش از داستان تمامی ذوق و هنر خود را به کار می‌بندد تا آن‌چنان که شایسته است به شرح زیبایی شاهزاده‌خانم ارمنی

بپردازد. تکرار اوصاف برجسته‌ی شیرین و تأکید بر آن‌ها در دو بخش مختلف، اما بسیار نزدیک به هم در داستان از سویی، و شرح آن‌ها از دیدگاه دو بیننده‌ی مختلف، یعنی راوی و خسرو، از سوی دیگر، درحقیقت بیان‌گر این مطلب است که شاهزاده‌خانم عطف به این خصایص می‌تواند بازنمای الگوی «زن آرمانی» منطبق با قراردادهای قواعد ادبیات کلاسیک فارسی باشد. به‌ویژه آن‌که در مقطع به‌خصوصی از داستان، این کمال به نقطه‌ی اوج خود نیز می‌رسد. به‌این ترتیب که خسرو پس از لگام زدن بر هوس خود، حین نظاره‌ی پیکر برهنه‌ی شیرین و چشم‌پوشی از وصال او به سبب احساس جوانمردی و مردانگی و گذشتی که بر او قالب می‌شود، هنگامی که شیرین از برکه بیرون می‌آید و بر شب‌دیز سوار می‌شود و صحنه را ترک می‌کند به این اندیشه می‌افتد که آنچه دیده‌است «نمی‌تواند» حقیقت داشته باشد:

پس از یک لحظه خسرو باز پس دید	بجز خود ناکسم گر هیچکس دید
ز هر سو کرد مرکب را روانه	نه دل دید و نه دلبر در میانه
فرو آمد بر آن چشمه زمانی	ز هر سو جست از آن گوهر نشانی
شگفت آمد دلش را کین چنین تیز	بدین زودی کجا رفت آن دلاویز...
بدل گفتا گر این مه آدمی بود	کجا آخر زمین‌گاهش ز می بود
و گر بود او پری دشوار باشد	پری در چشمها بسیار باشد...
سلیمانم ببايد نام کردن	پس آنگاهی پری را رام کردن
به جفت مرغ آبی باز کی شد	پری با آدمی دمساز کی شد...

زنی تا این حد زیبارو و دل‌فریب و طناز نمی‌تواند به دنیای آدمیان تعلق داشته باشد. این اندازه زیبایی تنها در دنیای پریان می‌تواند وجود داشته باشد و بس. شیرین هم چون پریان ناگهان در برابر چشمان خسرو ظاهر می‌شود و دگرباره هم چون پریان ناپدید می‌شود. می‌بینیم که زیبایی زن در داستان خسرو و شیرین مورد مدح و ستایش راوی قرار می‌گیرد و این ستایش و تجلیل با پا فراتر نهادن از مرزهای واقعیت توأم می‌شود:

شیرین به پری تشبیه می‌شود. زنی این‌چنین زیبا و مستقل و بی‌باک و بی‌پروا که برخلاف عرف معمول، نه تنها از احساس تمایل و دل‌دادگی خود شرم نمی‌کند و خود را به جهت عشق و علاقه‌ای که به مردی «بیگانه» دارد سرزنش و شماتت نکرده است و گناهکار نمی‌پندارد، بلکه حاضر می‌شود تا یگه و تنها در هیئت مردان، سوار بر اسب خود شود و به دیدار یار رود، بی‌هیچ تردیدی به دنیای خیال تعلق دارد. خسرو اما به عشقی که در وجود خود به الگوی زن آرمانی براساس توصیف شاپور حس کرده بود پای‌بند باقی می‌ماند و تصمیم می‌گیرد تا به جستجویی که در پی یافتن شیرین آغاز کرده بود ادامه دهد.

مرا زین کارکاری برنخیزد

پری پیوسته از آدم گریزد

... فلک بختش براه آورد و نشناخت

چو مست عشق شد باری غلط ساخت

بدل اندیشه آن ماه می‌برد

چو مستانش خیال از راه می‌برد

دگر ره سر از این اندیشه برکرد

که از چوبی چه کویم آهن سرد...

بنومیدی دل از دلخواه برداشت

بمدارالملک ارمن راه برداشت

در این میان، در مورد آنچه خسرو می‌بیند و می‌پندارد، باید گفت که کلام در توصیف زیبایی معشوقه آن‌چنان توانمند و مقتدر است که تأثیر گفتمان توصیفی از تأثیر الگوی توصیف کارگرتر واقع می‌شود و عاشق را وامی‌دارد تا به جای اطمینان به دیده‌ی خود، به تصویری که دوست تصویرگرش از پیکر یار در ذهن او ترسیم کرده بود اعتماد کند. این مطلب بالطبع در مورد شیرین نیز صادق است؛ چرا که او نیز، به‌رغم زیبایی

شگفت‌انگیز جوانی که در خفا در حال نظاره‌ی اوست، به تصویری که شاپور نقاش از خسرو برای او کشیده است بیشتر اطمینان می‌کند تا به الگوی تصویر که در برابر خود دارد، و به نوبه‌ی خود تصمیم می‌گیرد تا به عشقی که به خسرو دارد وفادار باقی بماند:

شنیدم لعل در لعل است کانش

اگر دلداری من شد کو نشانش

نبود آگه که شاهان جامه راه

دگرگونه کنند از بیم بدخواه

هوای دل و را می‌گفت برخیز

کل خود را بدین شکر بیاویز

گر آن صورت شد این رخشنده جانست

خبر بود آن و باری این عیان است

دگر گفتم از این ره روی برتاب

روا نبود نمازی در دو محراب

ز یک ساغر دو شربت خورد نتوان

دو صاحب را پرستش کرد نتوان...

مرا به کز درون پرده بیند

که بر بی‌پردگان جبری نشیند

...عقاب خویشتن را پویه برداد

ز نعلش گاو و ماهی را خبر داد

تک او بر صبا پیشی گرفتی

به جنبش با فلک خویشی گرفتی ...

به این ترتیب، زن برخلاف بسیاری موارد دیگر که پیش از این بدان‌ها اشاره شد، از استقلال کافی بهره‌مند است و به تنهایی قادر به تصمیم‌گیری است. مهم‌تر از همه این‌که در این بخش از داستان شاهد اعتماد به نفسی

هستیم که زن در وجود خود سراغ دارد و این در حالی است که او حق انتخابی را که به گونه‌ای به‌راستی استثنایی از سوی راوی به او «تفویض» شده است حق طبیعی خود می‌داند، و بی‌هیچ گونه دغدغه‌ی خاطری، با این‌که سخت از جوان ناشناس خوشش آمده است، با آگاهی از حق انتخابی که دارد به خود می‌گوید که:

دگر گفتم از این ره روی برتاب

روا نبود نمازی در دو محراب

ز یک ساغر دو شربت خورد نتوان

دو صاحب را پرستش کرد نتوان

شیرین بی‌آن‌که در پی آن باشد تا هم چون فغانگان با روبرو کردن دو مرد از هم‌آوردی آنان لذت ببرد و آنی را که قوی‌تر است برگزیند، صرفاً از روی میل و سلیقه‌ی شخصی و با استناد به حق رأیی که دارد، دست به انتخابی می‌زند که امروزه نیز از بسیاری از زنان سلب می‌شود.

۳- شیرین از دید فرهاد

حال ببینیم شیرین چگونه از دریچه‌ی چشم فرهاد بازنمایی می‌شود. نخستین دیدار شیرین و فرهاد در حالی صورت می‌گیرد که پرده‌ای میان آن دو حائل است و در نتیجه، این دو شخصیت در مرحله‌ی نخست به صورت غیرمستقیم با یکدیگر مواجه می‌شوند. این نکته با توجه به این‌که شیرین شاهزاده‌خانمی ارمنی و به احتمال فراوان مسیحی است عجیب جلوه می‌کند؛ چرا که قاعدتاً برای شیرین روگرفتن از مرد «نامحرم» نباید معنایی داشته باشد. و باید چنین پنداشت که به احتمال بسیار زیاد، این‌گونه تصویر کردن شیرین از سوی نظامی، بیشتر ریشه در تعصبات و باورهای اسلامی شاعر دارد. چرا که بی‌تردید برای نظامی زیاد عرف نیست زن و مردی که هم‌دیگر را نمی‌شناسند و علاوه بر آن بر هم

«نامحرم‌اند» چشم در چشم هم اندازند و بی‌پرده با هم ملاقات کنند. به‌ویژه آن‌که خوب می‌دانیم شیرین ظاهراً دلباخته‌ی مردی دیگر - خسرو - است و در نتیجه چشم نامحرم نباید و یا بهتر است که بر او نیافتد. لابد به این دلیل که نبود حاجبی میان شیرین و فرهاد ممکن است از سوی خواننده حمل بر سستی شخصیت شاهزاده‌خانم و یا هوس‌باز بودن او و، یا حتا، مایه‌ی تردید در اصالت و نجابت او شود. البته این‌گونه توصیف کردن نخستین ملاقات بین شیرین و فرهاد براساس معیارهای اسلامی در دیدارهای بعدی تغییر می‌کند و شکل دیگری به خود می‌گیرد و این دو شخصیت به‌طور مستقیم و بدون وجود حاجب و پرده با هم روبرو می‌شوند و دیدار می‌کنند.

اما ورای این مطلبی که ذکر شد، نکته‌ی دیگری نیز در این بخش از داستان وجود دارد که از دیدگاه روایت شناختی شایان تأمل است: می‌دانیم که زمان تخیلی و هم‌چنین حقیقی داستان^۱ خسرو و شیرین به دوره‌ی پیش از اسلام باز می‌گردد. شاعر گنجه نیز حین تعریف داستان، نه تنها تلاشی در کتمان کردن این امر از خود نشان نمی‌دهد، بلکه در همان ابتدای داستان به صراحت به منشأ و مأخذ تاریخی و ادبی ماجرای عاشقانه‌ی این دو شاهزاده اشاره می‌کند. در نتیجه طبیعی است که

۱. هر داستانی، اگر منشأ واقعی داشته باشد، از حیث زمان حداقل از دو بخش تشکیل شده است: نخست زمانی تخیلی (temps fictif du recit) که همان زمانی است که از سوی نویسنده برای داستان انتخاب می‌شود و رویدادها به‌ظاهر براساس آن بر یکدیگر تقدّم و تأخّر می‌یابند. مانند این‌که خسرو در جریان داستان ابتدا به دنیا می‌آید و بعد به دست مریتان سپرده می‌شود و از آن‌ها تعلیم می‌گیرد و بعد بزرگ می‌شود و با کمک شاپور به وجود شیرین آگاهی می‌یابد و سر در پی او می‌نهد و ... غیره؛ دوّم زمان حقیقی داستان (temps reel du recit) است که طی آن رویدادهای نقل شده در روایت، در صورتی که واقعی باشند، به واقع در آن زمان اتفاق افتاده‌اند. البته لازم به ذکر است که به این دو می‌باید زمانی را نیز که داستان طی آن به دست نویسنده نگاشته می‌شود اضافه کرد.

این‌گونه روگرفتن شاهزاده‌خانم ارمنی مایه‌ی شگفتی خواننده شود، چرا که در زمان ساسانیان تا آن‌جا که متخصصان روایت کرده‌اند مسئله‌ی حجاب آن‌گونه که بعدها با پیدایش اسلام عرف شد، مطرح نبوده است. مگر آن‌که بپذیریم این‌گونه قراردادهای اجتماعی در دوران پیش از اسلام نیز هم‌چون بعد از آن در دربار و یا در بین عوام رایج بوده است که تحقیق در این مورد امری است جدا و خارج از حوزه‌ی تحقیقی که در پیش داریم.

فرهاد نیز، همانند دوست نزدیک خود شاپور، هم مجسمه ساز است و هم نقاش و هم معمار و هم، از همه مهم‌تر، شاگرد مکتب مانی. بدین‌سان، نگاه فرهاد به شیرین نگاه فردی است هنرمند بر موضوع و، یا به عبارت دقیق‌تر، بر الگوی هنری و در نتیجه، باید انتظار داشت که توصیفی که او از شاهزاده‌خانم ارمنی ارائه می‌دهد تا حدود زیادی مشابه با توصیف شاپور باشد. بنابراین می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که شیرین در طول داستان سه بار از دیدگاه سه هنرمند مختلف الگوی آفرینش هنری قرار می‌گیرد: یک بار از سوی شاپور نقاش (با توصیف تصویر گونه‌ای که از شیرین برای خسرو ارائه می‌دهد و او را شیفته‌ی شاهزاده‌خانم می‌کند)، بار دوم از سوی فرهاد مجسمه ساز (با حک کردن پیکر شاهزاده‌خانم بر دیواره‌ی کوه که شباهت آن به واقعیت به حدی بود که فرهاد شهره‌ی عالم می‌شود) و در نهایت نیز توسط شخص راوی (در جای جای داستان و به مناسبت‌های گوناگون) که در این داستان همان شخص نویسنده است.

شیرین از آن‌جا خواستار دیدار فرهاد می‌شود که در مدت اقامت خود در قصری که نزدیکان خسرو در نبود او برای شاهزاده‌خانم جوان در نظر گرفته بودند، با مشکلی مواجه شده است. ماجرایی که قرار است که شیرین تنها نوشیدنی‌اش شیر است و تنها غذایی که می‌خورد عسل. از

آن‌جا که قصری که شاهزاده خانم در آن اسکان داده شده است، به عمد و با اندیشه‌ی آزار و اذیت کردن او، در کوهپایه‌ای سنگلاخی و خشک و هم‌چنین بد آب و هوا واقع شده است و گله‌ی گوسفندان هر روز برای چرا راهی بلندی‌ها می‌شود، در نتیجه شیرین آن‌گونه که می‌خواهد همیشه به شیر تازه دسترسی ندارد و این موجب تکدر خاطر او می‌شود. شیرین مطلب را با شاپور در میان می‌گذارد تا بلکه این یار همیشه وفادار خسرو چاره‌ای بیندیشد؛ و شاپور فرهاد را به او معرفی می‌کند و تأکید می‌کند که کلید رفع این مشکل در دست فرهاد است. شیرین از فرهاد می‌خواهد تا از فراز کوه، جایی که گوسفندان در چرا هستند، تا حیاط میان قصر جویی حفر کند تا به این ترتیب شیر از چراگاه سوی قصر جاری شود و در حوضچه‌ای که در پایان راه تعبیه شده است جمع گردد. به اصل متن دقت کنید:

تَوَلای شَهان خاتون ایران

دلارام جهان آشوب توران

در آن وادی که جایی بود دلگیر

نخوردی هیچ خوردی خوشتر از شیر

گرش صد گونه حلوا پیش بودی

غذایش از مادیان و میش بودی

از او تا چارپایان دورتر بود

ز شیر آوردن او را دردسر بود

که پیرامون آن وادی پر خار

همه خر زهره بد چون زهر خونخوار

دل شیرین حساب شیر می‌کرد

چه فن سازد در آن تدبیر می‌کرد

که شیر آوردن از جایی چنین دور

پرستاران او را کرد محجور...

پس آنگه گفت ای داننده استاد
چنان خواهم که گردانی مرا شاد
به چابک دستی و استادکاری
کنی در کار این قصر استواری
گله دور است و ما محتاج شیریم
طلسمی کن که آسان شیر گیریم
ز ما تا گوسفندان یک دو فرسنگ
بباید کند جویی محکم از سنگ
که چوپانانم آنجا شیر دوشند
پرستارانم اینجا شیر نوشند

اما برداشت ما از چنین تقاضایی چه می‌تواند باشد؟ بهتر است برای چند لحظه فرهاد و نقش او را در بازنمایی و توصیف شیرین فراموش کنیم و نگاهی بر ساختار فضا - زمان^۱ داستان و به‌ویژه اهمیت «فضا» در پیش‌برد آن بیندازیم، تا به این ترتیب بتوانیم هنگام جمع‌بندی مطالب ذکر شده، این دو، یعنی ساختار فضا - زمان و توصیف شیرین توسط فرهاد را که رابطه‌ای تنگاتنگ با یکدیگر دارند، در کنار هم قرار دهیم. برای این کار یک بار دیگر و به صورت اجمالی بر شخصیت شیرین و عملکرد او تأمل می‌کنیم و نکاتی را که تاکنون ذکر کرده‌ایم یک‌بار دیگر از دیدگاهی نوین، به اختصار مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

ساختارهای فضا - زمان و جایگاه زن

الف - شخصیت و هویت

شیرین کیست؟ شاهزاده‌خانمی ارمنی و متعلق به خانواده‌ای اشرافی و از سلاله‌ی پاکان. اما دیگر افراد خانواده‌ی او کیستند؟ از بین نزدیکان او

1. structures chronotopiques ou spatio - temporelles.

یگانه شخصی را که می‌شناسیم مهین بانو، ملکه‌ی ارمنستان و عمه‌ی شیرین است. شناسایی پدر و مادر شیرین برای خواننده‌ی داستان میسر نیست، چرا که متن به آن‌ها اشاره‌ای نکرده و نامی از آن‌ها به میان نیاورده است. معلوم نیست که پدر یا مادر یا عمویا پدر بزرگ شاهزاده‌خانم ارمنی کیستند. شیرین یگانه فرزند است و در صورت درگذشت مهین بانو، به‌عنوان ملکه‌ی ارمنستان شناخته و وارث تاج و تخت خواهد شد. نه خواهری دارد و نه برادری؛ نه پسر عمویا دختر عمویی و نه پسر دایی و دختر دایی‌ای. قاعدتاً براساس عرف و قراردادهای رایج که پیش از این نیز بدان‌ها اشاره شد و سرمنشأ احراز هویت محسوب می‌شود، شیرین باید از داشتن هرگونه هویتی بی‌بهره باشد؛ چرا که مشخص نیست نام و نشان و موقعیت اجتماعی خود را از طریق چه «مردی» کسب کرده است. به عبارت دیگر، شیرین بی‌آن‌که سایه‌ی مردی بر سرش باشد هم نام دارد و هم نشان و هم هویت و از همه مهم‌تر این‌که از مقام و موقعیت اجتماعی نسبتاً تثبیت شده‌ای نیز بهره‌مند است.

شیرین نه تنها هویتی کاملاً مشخص و تثبیت شده دارد، بلکه دارای شخصیتی است کم‌وبیش مستقل (لااقل به اندازه‌ی شخصیت مرد داستان)؛ چرا که می‌تواند بدون کسب اجازه از مردی که باید او را تحت پوشش خود بگیرد و اصلاً وجود خارجی ندارد و هم‌چنین بی‌آن‌که از بازخواست‌های بعدی بزرگترها و یا از خطرات احتمالی‌ای که در طول مسافرت در کمینش هستند پروایی به دل راه دهد، سرزمین خود را ترک می‌گوید و به دنبال معشوق خود راهی سرزمینی بیگانه می‌شود. سرزمینی که در آن به‌جز شاپور نقاش، نه دوستی دارد و نه آشنایی. و این در حالی است که چنین اقدامی، یعنی ترک خانه و کاشانه و سر در پی معشوق نادیده راهی دیار غربت شدن نه تنها لحظه‌ای مورد قضاوت و داوری «مردانه» و یا به عبارت صحیح‌تر «مرد سالارانه پسند» راوی و یا دیگر شخصیت‌های داستان قرار نمی‌گیرد، بلکه خود راوی نیز این

جسارت او را مورد تمجید و تجلیل و تحسین قرار می دهد.

دست شیرین در جامه‌ی عمل پوشاندن و تحقق خواست‌ها و تجسم تمایلات و آرزوهای شخصی آن‌چنان باز است که حتا هنگامی که به ارمنستان باز می‌گردد، مهین بانو بی آن‌که دختر فراری را مورد خشم و غضب قرار دهد و یا بازخواستی از او به عمل آورد، دستور می‌دهد تا همه جا را آذین بندند، مردم به پای‌کوبی و نشاط بپردازند و بازگشت میمون شاهزاده‌خانم را جشن بگیرند. شخصیت شیرین آن‌چنان محکم است که به او نه به دید دختری سبک‌سر و فراری نگریسته می‌شود و نه هم چون معشوقه‌ای هوس‌باز. و نکته‌ی مهم این است که خود شیرین بهتر از هر شخص دیگری به وسعت دایره‌ی عملش اذعان دارد و بیک می‌داند که به جهت حق رأی و انتخابی که به عنوان یک انسان آزاد دارد، مجاز است تا به آن دسته از آرزوهایی که جامه‌ی عمل پوشانیدن به آن‌ها در حد حقوق انسان‌هاست ایمان و اعتقاد داشته باشد و مطابق با آرمان‌های خود عمل کند.

ب - ارمنستان، خاستگاه پریان

حال به اتفاق ببینیم مشخصات سرزمینی که این زن در آن زندگی می‌کند چیست؟ برای این کار باید دید نظامی چگونه ارمنستان و ملکه‌ی آن را توصیف می‌کند:

از آنسوی کهستان منزلی چند	که باشد عرصه دریای دریند
زنی فرماندهست از نسل شاهان	شده جوش سپاهش تا سپاهان
همه اقلیم کوهستان و ارمن	مقرر گشته بر فرمان آن زن
هزارش قلعه بر کوه بلند است	خزانش را خدا داند که چند است
ندارد هیچ مرزی بی‌خراجی	همه دارد مگر تختی و تاجی
ز جنس چارپا چندان که خواهی	بافزونی فزون از مرغ و ماهی
ندارد شوی و دارد کامرانی	بشادی میگذارد زندگانی...

... پریرویان در آن کشور امیرند
 ز مهتر زادگان ماه پیکر
 همه در خدمتش فرمان پذیرند
 به خوبی هر یکی آرام جانی
 بود در خدمتش هفتاد دختر
 به خوبی در جهان یاری ندارند
 به زیبایی دلاویز جهانی
 به گیتی جز طرب کاری ندارند
 چو باشد وقت زور و زورمندان
 کند از شیر چنگ از پیل دندان
 اگر حور بهشتی هست مشهور
 بهشتت آنطرف و آن لعبتان حور
 مهین بانو که این اقلیم دارد
 بسی زین گونه زرّ و سیم دارد...
 برای شاعر گنجه، ارمنستان سرزمینی است که در آن پریرویان
 حکم‌روایی می‌کنند.

سرزمینی که حاکم آن برخلاف عرف معمول زن است؛ البته مهین بانو
 نخستین زنی نیست که در تاریخ به عنوان ملکه معرفی شده است؛ زنان
 دیگری نیز عهده‌دار این مهم بوده‌اند که از جمله مهم‌ترین و معروف‌ترین
 آن‌ها می‌توان به ملکه‌ی سبا و یا کلثوپاترا اشاره کرد. آنچه مهین بانو را
 به عنوان ملکه‌ی کشور از باقی ملکه‌ها متمایز می‌کند این است که مهین بانو
 زنی است بی‌شوهر؛ زنی که نه پدری دارد و نه پدر بزرگی و نه عمویی و
 خلاصه نه «آقا بالاسری». و این در حالی است که زنان دیگری که در زمان
 خود به فرمان‌روایی منسوب شده بودند - ملکه‌ی سبا و یا کلثوپاترا - در
 زندگی خود و یا لااقل در پیرامون خود تعدادی مرد داشته‌اند و یا این نکته
 مشخص بوده است از نسل که هستند و جدشان کیست. حال آن‌که
 مهین بانو زنی است که نه پسری دارد و نه دختری. اصلاً در سرزمین
 ارمنستان مردی وجود ندارد، و یا اگر هم دارد نظامی به آن اشاره‌ای
 نمی‌کند. برای خواننده معلوم نیست آیا به حقیقت مردی در این سرزمین
 یافت نمی‌شود یا آن‌که مردان جای دیگری در حاشیه زندگی می‌کنند، یا
 این‌که شاید اصلاً شخصیتشان آن قدر ثانوی و در مقابل زنان رنگ باخته و
 محو است که راوی دلیلی نمی‌بیند تا به آن‌ها اشاره کند.

ارمنستان سرزمینی است عجیب و خارق‌العاده، چرا که تمامی جمعیت آن را زنان تشکیل می‌دهند و شگفت آن که همگی آن‌ها زیارویند [پری‌رویان در آن کشور امیرند] و هم چون «مردان» دلیر و بی‌باکند [چو باشد وقت زور زورمندان/ کند از شیر چنگ، از پیل دندان] و جز عیش و طرب کاری ندارند [به گیتی جز طرب کاری ندارند] و خود، در نهایت، فرزند «مهرزادگان ماه پیکرند». تردیدی نیست که مراد در این جا از واژه‌ی «ماه پیکران» زنان هستند و نه مردان. این که چه چیزی در این کشور ضامن بقای نسل می‌شود خود بزرگ‌ترین سؤال است. اما در هر حال این مطلب نیز به نوبه‌ی خود بر بی‌همتا بودن حال و هوای شگفت‌انگیزی که بر جو ارمنستان حاکم است صحه می‌نهد.

از این‌ها گذشته، فضایی که مهین بانو در آن زندگی می‌کند فضایی است استثنایی و شگفت‌انگیز. مهین بانو با تمهیدی که به کار می‌بندد همواره در هوایی بهاری زندگی می‌کند؛ به این ترتیب که دستور داده است تا در چهار نقطه‌ی سرزمین ارمنستان برای او کاخ‌های متعددی بنا کنند و در نتیجه همواره بسته به هوای فصل، در یکی از کاخ‌ها ساکن می‌شود و از هوایی همیشه معتدل و بهاری بهره می‌برد.

نشست خویش را در هر هوایی

به هر فصلی مهیا کرده جایی

به تابستان شود بر کوه ارمن

خرامد گل بگل خرمن بخرم

بفصل گل بموقان است جایش

که تا سرسبز باشد خاک پایش

به هنگام خزان آید به ابجاز

کنند بر گردن نخجیر پرواز

زمستانش به بردع میل چیر است
که بردع را هوایی گرمسیر است
چهارش فصل ازین سان در شمارست
به هر فصلی هوائیش اختیارتست

بدین سان، هر کجا که مهین بانو و همراهانش باشند، بهار نیز بر فضای آن جا حاکم است. بهاری دائمی و مستمر. بدیهی است هنگامی که سخن از فصل بهار به میان می آید، صحبت از مواردی هم چون عشق و عیش و نوش و موسیقی و جشن و تفریح و تفرّج و مجالست با دوستان و شکار و چوگان و... نظایر این نیز مطرح می شود. زنان پری رو و در میان آنان شیرین، همواره در حال بهره بردن از لذایذ زندگی و گردش و بازی و تفریح به سر می برند و اوقات خود را به خوش گذرانی و برپایی مجالس جشن و سرور سپری می کنند. نه بیماری می تواند باعث بروز خللی در نشاط همیشگی این جمع شود و نه ترس از جنگ و خشونت بیگانگان احتمالی که به سبب بهره‌وری از ویژگی‌های بی‌همتای این سرزمین (ثروت شایان، آب و هوای مساعد، فراوانی زن به‌عنوان کالایی که به غنیمت گرفته می شود و مواردی نظیر این) ممکن است بدان لشکرکشی کنند.

پ - شیرین، نماد هماهنگی میان نام و ویژگی‌های جسمانی و اما در مرحله‌ی آخر ببینیم غذای شیرین چیست؟ چه می خورد و چه می آشامد. غذا و نوشیدنی شیرین به ترتیب عبارتند از عسل و شیر. راوی داستان تأکید می کند که شاهزاده خانم به‌جز شیر تمایلی به چیز دیگری ندارد:

پری پیکر نگار پرنیان پوش
بت سنگین دل سیمین بناگوش

در آن وادی که جایی بود دلگیر
نخوردی هیچ خوردی خوشتر از شیر
گرش صد گونه حلوا پیش بودی

غذاش از مادیان و میش بودی

تردیدی نیست که یکی از دلایل اصلی نامی نیز که برای شیرین انتخاب شده است همین نکته‌ی اخیر، یعنی رابطه‌ای است که میان سفیدی شیر و یا دیگر ویژگی‌هایی که بدان اسناد می‌دهند و شخص شیرین وجود دارد. شیرین با پیکر سیمین و سفید هم چون شیری که دارد، تنها از شیر تغذیه می‌کند. از جانب دیگر نباید فراموش کرد که نظامی حوضی را که به وسیله‌ی فرهاد ایجاد شده است و شیر پس از فرود آمدن از شیب کوه و رسیدن به قصر در آن جمع‌آوری می‌شود، به «حوض کوثر» تشبیه کرده است و دامنه‌ی قیاس را تا آن جا پیش می‌برد که حوض فرهاد را از حوض کوثر نیز برتر می‌شمرد:

چو کار آمد به آخر حوضه‌ای بست

که حوض کوثرش زد بوسه بر دست

در نتیجه، و با توجه به آنچه در باب خصوصیات شیرین گفته شد و به منظور جمع‌بندی باید گفت شیرین شخصی است که:

الف - نه پدر دارد و نه مادر و نه خواهر و نه برادر.

ب - دختری است بسیار زیبا و دلفریب و شیرین سخن که زیبایی‌اش با پریان مقایسه شده است.

پ - غذای اصلی‌اش شیر است.

ت - در سرزمینی زندگی می‌کند که در آن «پری رویان امیرند»؛ سرزمینی که در آن نشانی از مرد نیست.

ث - یگانه مشغله‌ی ساکنان این حریم خوش‌گذرانی و تفریح و برپایی مراسم جشن و سرور و گوش فرادادن به آوای موسیقی است.

ج - هوایی که بر سرزمین او حاکم است هوایی است همواره معتدل و لطیف و بهاری.

چنین سرزمینی در دنیای واقعیت نمی تواند وجود داشته باشد. توصیفی که نظامی از ارمنستان ارائه می دهد، درحقیقت تصویری است که نویسنده با استناد به متون مذهبی و مقدس از بهشت عدن در ذهن خود دارد. چرا که برای حور بهشتی همان گونه که در نص قرآن کریم نیز اشاره شده است، والدینی نمی توان متصور شد. از جانب دیگر از جمله ی ویژگی های بهشت، جوی های شیری است که در آن روان است. هوای بهشت نیز به نوبه ی خود هوایی است همیشه معتدل و بهاری. ساکنان بهشت را نیز کاری جز تفریح و سرگرمی و شادی و نشاط نیست. قرآن کریم این گونه بهشت را توصیف می کند:

«مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وَعَدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرَ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِنْ رَبِّهِمْ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا مُعَذَّبِينَ»

«مثل بهشت آن چنانکه وعده شدند پرهیزکاران در آن نهرهاست از آب غیر متغیر و نهرهاست از شیر که تغییر نکرده مزه ی آن و نهرهاست از شرابی که لذتی است برای آشامندگان و نهرها از عسل صاف و مَرَّان هاراست در آن از همه ی میوه ها و آمرزشی از پروردگارشان چون کسی است که او همیشه در آتش است و آشامیده شود آب جوشان پس پاره کند روده هایش را» (قرآن کریم؛ سوره ی محمد (ص)؛ آیه ۱۴).

همان گونه که مشاهده می شود، جوی هایی که در آن شیر و عسل روان باشد از زمره خصایص بارز بهشت معرفی شده است و در این راستا، توصیف ارمنستان به قلم نظامی، از توصیف بهشت عدم ملهم شده است. با توجه به تمامی ویژگی هایی که در بالا ذکر شد، می توان نتیجه گرفت که

شیرین نیز به نوبه‌ی خود شخصیت عادی‌ای نیست. تصویر شیرین همان تصویر حور بهشتی و یا فرشته است. خود نظامی با صراحت در مورد شیرین و همراهانش و همین‌طور سرزمین ارمنستان می‌گوید:

اگر حور بهشتی هست مشهور

بهشت است آنطرف و آن لعبتان حور

و تردیدی نیست که ارائه‌ی چنین تصویری از بهشت از سوی نویسنده درحقیقت متأثر و به عبارت صحیح‌تر بازتاب توصیفی است که قرآن از بهشت ارائه داده است.

شیرین، فرشته‌ی زمینی

حال، دیگر بار بازمی‌گردیم به داستان شیرین و فرهاد. شیرین، این موجود فرشته‌گون که تنها از شیر و شکر تغذیه می‌کند، از فرهاد می‌خواهد تا برای او جویی درست کند که شیر از طریق آن از چراگاه گوسفندان، واقع در ارتفاعات، به حوض میان قصر جاری شود. فرهاد که تنها با شنیدن صدای شیرین از پشت پرده، دل‌باخته‌ی او شده است، دست به کار ساختن جو می‌شود و کار را با آن چنان دقت و ظرافتی به پیش می‌برد که در پایان کار، شیر بی‌آن که حتا قطره‌ای از آن به هدر رود به درون حوض جاری می‌شود.

چو آگه گشت از آن اندیشه فرهاد

فکند آن حکم را بر دیده بنیاد

در آن خدمت به غایت چابکی داشت

که کار نازنینان نازکی داشت

... به تیشه روی خارا میتراشید

چو بید از سنگ مجری میتراشید

بیک ماه از میان سنگ خارا
چو دریا کرد جویی آشکارا
... چنان ترتیب کرد از سنگ جویی
که در درزش نمی‌گنجید مویی
چو کار آمد به آخر حوضه‌ای بست
که حوض کوثرش زد بوسه بر دست
در آن حوضه که کرد از سنگ بستش

روان شد آب گفتی ز آب دستش
بدین‌سان شیر از ارتفاعات - یعنی از «بالا» - به سمت کاخ که در
«پایین» کوه قرار دارد سرازیر می‌شود. در نتیجه میان بالا و پایین و،
به عبارت دیگر، میان زمین و آسمان پلی برقرار می‌شود که از طریق آن شیر
یا همان «مائه‌ی آسمان» به منظور تغذیه‌ی شیرین که بازنمای
استعاره‌گون موجودی فرشته صفت و آسمانی بر روی زمین است جاری
و روان می‌شود. مشاهده می‌شود که بازنمایی شخصیت زن در داستان
خسرو و شیرین به نحوی آشکار از مرزهای بازنمایی شخصیتی عادی فراتر
می‌رود و «زن»، به عنوان حور یا فرشته و یا به بیان دیگر موجودی آسمانی
در برابر دید خواننده تصویر می‌شود. شایان ذکر است که تمامی این
اشارات و تمامی این مراحل به واسطه‌ی حضور شخصیتی هنرمند و
هم‌چنین ذوق و هنر او تحقق می‌پذیرد. هنرمندی به نام فرهاد که شیفته‌ی
زیبایی الگوی هنری خود شده است و از ویژگی‌های آسمانی و بهشتی او
الهام می‌گیرد و هنر خود را تجسم می‌بخشد. هنر فرهاد نیز در راستای این
امر، از آن‌جا که الگو و الهام بخش آن شخصیتی آسمانی و پری خصلت
است، از ویژگی‌هایی غیر معمول برخوردار می‌شود و از آن به عنوان اثری
که آفریننده‌ی آن موجودی غیر بشری است نام برده می‌شود. به اتفاق
بینیم نظامی هنر فرهاد را از زبان شیرین چگونه توصیف می‌کند:

خبر بردند شیرین را که فرهاد
به ماهی حوضه بست و جوی بگشاد
چنان کز گوسفندان شام و شبگیر
به حوض آید به پای خویشتن شیر
بهشتی پیکر آمد سوی آندشت
بگرد جوی شیر و حوضه بگذشت
چنان پنداشت کان حوض گزیده
نکرده است آدمی هست آفریده
بلی باشد زکار آدمی دور

بهشت و جوی شیر و حوضه و حور
از سوی دیگر، فرهاد نه تنها موفق می شود تا با ساختن جوی شیر
به نحوی استادانه زمین و آسمان را به هم پیوند دهد و موجودی آسمانی
را روی زمین تغذیه کند، بلکه تصمیم می گیرد تا با الهام گرفتن از شیرین
به عنوان بت افسونگر خود، اثری هنری - تجسمی بیافریند. این گونه است
که در صدد ساختن نقش برجسته ها بر سینه ی کوه می آید. الگوی اصلی
نقش برجسته ها خسرو و شیرین و شب دیزاند. در کنار هم قرار دادن این سه
و الهام گرفتن از آن ها به منظور ایجاد نقش برجسته ها از سوی فرهاد،
تداعی گر این معناست که برای مرد هنرمند هر سه موضوع، هم شیرین و
هم خسرو و هم شب دیز، در پاره ای از نکات با یکدیگر وجه اشتراک
دارند. مهم ترین این وجوه تشابه خارق العاده بودن و به عبارت صحیح تر
غیر زمینی بودن هر سه ی آن ها است. چنین فرصتی پیش از این در مورد
شیرین به تفصیل بررسی شد. خسرو نیز به نوبه ی خود ویژگی هایی را
داراست که از زمره مهم ترین آن ها می توان به زیبایی و درایت و شهامت و
دانایی و مردانگی خارق العاده و به خصوص غذای او اشاره کرد که
هم چون شیرین، مرکب از شیر و شکر است:

از آن شد نام آن شهزاده پرویز که بود از سرکشی دستش باويز
 گرفته در حریرش دایه چون مشک چو مروارید تر در پنبه خشک
 رخی از آفتاب اندوه‌کش‌تر شکر خندیدنش از صبح خوشتر
 چو میل شکرش بر شیر دیدند به شیر و شکرش می‌پروریدند
 با توجه به تمامی اوصافی که ذکرش رفت، به خسرو نیز باید به‌دید
 موجودی استثنایی نگریست. به‌ویژه آن‌که نباید فراموش کرد خسرو
 درحقیقت همتای موجودی آسمانی هم‌چون شیرین، متهی در قالب و
 شکل مردانه‌ی آن است. در مورد شب‌دیز، این اسب بی‌همتا و غیرمعمول
 که از صفات ویژه‌ای برخوردار است باید اضافه کرد که او نیز درست
 هم‌چون شیرین و خسرو نمی‌تواند با استناد به خصوصیتی که دارد به
 دنیای فانی تعلق داشته باشد.

بر آخور بسته دارد ره‌نوردی کزو در تک نیبند باد‌گردی
 سبق برده ز وهم فیلسوفان چو مرغابی نترسد ز آب طوفان
 بیک صفرا که بر خورشید راند فلک را هفت میدان باز ماند
 بگاه کوه‌کنند آهنین سم گه دریا بریدن خیزران دم
 زمانه‌گردش و اندیشه رفتار چو شب کاراگه و چون صبح بیدار
 نظامی داستان به دنیا آمدن او را این گونه تعریف می‌کند که روزی
 مادیانی «خوش نژاد» که از گله‌ی اسبان جدا شده‌است به درون غاری پناه
 می‌برد. در آن‌جا سنگ سیاه سحرآمیزی وجود دارد که مادیان خود را به
 آن می‌مالد. و شب‌دیز حاصل این جفت‌گیری شگفت‌انگیز است.

... که زیر دامن این دیر غاریست

درو سنگی سیه‌گویی سواراست

همیشه بادپایان در بهاران

بگرد آیند گرد جویباران

ز دشت رَمه که در هر قرانی

بکشن آید تکاور مادیانی

ز صد فرسنگ آید بر در غار
 درو خیزد چو در سوراخ خود مار
 بدان سنگ سیه رغبت نماید
 بشهوت خویشتن بر سنگ ساید
 بفرمان خدا زوکشن گیرد
 شگفتی هست لیکن دل پذیرد
 هر آن کرّه کزان تخمش بود بار
 ز کوران تک برد و ز باد رفتار
 چنین گوید همایون مرد فرهنگ
 که شب‌دیز آمده است از نسل آنسنگ

این‌گونه تصویر کردن شیرین و خسرو و شب‌دیز از سوی فرهاد به این معناست که خود هنرمند پیشاپیش و بهتر از هر شخص دیگری مطلع است که دستیابی به موجودی هم‌چون شیرین برای فردی عادی چون او میسر نیست و جای این زن در کنار هم‌ردیفان و هم‌مقام‌هایش، یعنی خسرو و شب‌دیز است. به این ترتیب در مورد شیرین، اثر هنری تبدیل به بازنمایی زنی می‌شود که در آن واحد هم «آرمانی» یا اثری است (ریشه در دنیای فانی ندارد) و هم «مستقل» (به مرد وابسته نیست) و هم «راهنما» (هموست که خسرو را به جهت آن‌که شب و روز خود را صرفاً به باده‌نوشی و عیش و طرب می‌گذرانند مورد شماتت و سرزنش قرار می‌دهد و ترغیبش می‌کند تا تاج و تخت از دست رفته را بازابد و راه و رسم عدل و عدالت را در پیش گیرد).

شیرین، الگوی خویشتن‌داری

گفتیم که خسرو و شیرین هر دو به طریقی بازنمای تصویر زن و مرد آرمانی در ادبیات کلاسیک فارسی‌اند. از عمده‌ترین ویژگی‌های شخصیت آرمانی «آزاده بودن» اوست که متأسفانه در اغلب موارد تعریفی

نادرست از آن ارائه می‌شود. این برداشت اشتباه را به‌ویژه می‌توان در پاره‌ای از تحقیقاتی که در زمینه‌ی آثار کلاسیک صورت گرفته است، هنگام تأویل متن و یا هنگام ترجمه‌ی آن به زبان‌های خارجی مشاهده نمود. به‌عنوان نمونه، برای هانری ماسه، مترجم هوسنامه‌ی خسرو و شیرین به زبان فرانسه، آزاده صرفاً به‌معنای «شریف» و «نجیب» است که البته چنین برداشتی از هر جهت نادرست است.^۱

معنای نخست آزاده، همان‌طور که از ساختار واژه‌شناختی این لغت برمی‌آید، شخصی است که از هر قید و بندی آزاد است؛ به بیان دیگر، آزاده شخصی است که نه حاضر است تا خود را دربند بایدهای دیگران کند و نه می‌خواهد پایبند هوس‌ها و امیال شخصی خود شود. و بدیهی است که این مورد اخیر از اهمیت فراوانی برخوردار است. پیش از این به دفعات متذکر شدیم که فرهنگ ایران به شدت تحت تأثیر فرهنگ یونان باستان واقع شده‌است. در مورد آزاده نیز گفتنی است که ریشه‌ی آن را باید در فرهنگ یونان باستان جستجو کرد. گزنوفون در مورد معنای این واژه از زبان سقراط این چنین توضیح می‌دهد:

«بگو ببینم اوتی دم (Euthydeme)، آیا به‌نظر تو آزادی، حال می‌خواهد جنبه‌ی فردی داشته باشد یا جمعی و حکومتی، امری است شریف و پربها؟

— به‌نظر من شریف‌ترین و پربهاترین چیزها آزادی است.

— ولی به‌نظر تو آن که در انقیاد هوای نفس است و اسیر لذت‌های جسمانی، و در نتیجه از انجام اعمال نیکو ناتوان می‌ماند می‌تواند «آزاده» خطاب شود؟

۱. نک. به:

Le Roman de Chosroès et Chirin ; Paris ; traduit du persan par Henri Masse ; G. P. Maisonneuve & Larose; 1970.

— تحت هیچ عنوانی نمی‌توان چنین فردی را آزاده نامید.^۱

ملاحظه می‌شود که معنی اصلی «آزاده» در وهله‌ی نخست شخصی است که از هر جهت بر لذت‌های جسمانی خود تسلط داشته باشد و خویشتن‌داری و میانه‌روی پیشه کند. در داستان خسرو و شیرین نظامی شیرین رازنی آزاده معرفی می‌کند. در نتیجه، شیرین با عطف به معنای این واژه، قابلیت آن را دارد تا با چشم‌پوشی از پاره‌ای لذت‌ها و خویشتن‌داری بر نفس خود قالب شود. اهمیت توانایی در میانه‌روی و اعتدال، و اسیر امیال جسمانی نشدن و هم‌چنین ارزش آن از حیث اخلاق و عرف شخصی و اجتماعی صرفاً به‌منظور تأکید بر عصمت و تقوی نیست. هر چند که در مکتب افلاطون و هم‌چنین فیثاغورث بر چنین مسئله‌ای بسیار تأکید شده است.^۲

نکته‌ی مهم آزاده بودن و آزاده ماندن است و رابطه‌ی که میان روح و جسم شخص آزاده و به عبارت دیگر میان کنش‌ها و افکار و یا میان عملکردها و «من» درونی شخص وجود دارد.

این نکته نباید نادیده انگاشته شود که شیرین شاهزاده‌خانمی است که به ولایتعهدی برگزیده شده و قرار است تا بعدها به عنوان ملکه‌ی سرزمین ارمنستان برگزیده شود. بنابراین، اعمال او در چهارچوب اخلاقی به منزله‌ی سرمشقی است برای زیردستان. تسلطی که شیرین بر نفس خود دارد، از دیدگاه فلسفه‌ی افلاطونی می‌تواند بر تمامی پهنه‌ی

1. Xénophone, *Mémorables*; IV; 5, 2-3.

۲. بدیهی است منظور ما این نیست که در ادبیات یونان باستان مضامینی چون عصمت و تقوی جایی ندارد؛ چرا که هم در فلسفه‌ی فیثاغورثی و هم در فلسفه‌ی افلاطونی عصمت و کیف نفس از اهمیت شایان توجهی برخوردار است. با وجود این، به نظر می‌رسد که به‌طور کلی، در مورد هوا و هوس و لذت‌های جسمانی، آنچه بیشتر از همه اهمیت دارد توانایی در برگزیدن راه اعتدال و میانه‌روی و امساک از تسلط بر نفس خویش است.

آرمانشهر (cité) که در این جا مراد همان سرزمین ارمنستان است الگو واقع شود. گذشته از افلاطون، ارسطو نیز در یکی از کتاب‌های خود (Politique) می‌گوید: «هنگامی می‌توان سرزمینی را پاکیزه از هرگونه فساد و آلودگی اخلاقی تصور کرد که افراد آن سرزمین همگی به نوبه‌ی خود سالم و پرهیزگار باشند... و در این میان، تقوای فردی بر تقوای جمعی ارجحیت دارد؛ چرا که از دیدگاه منطقی، جمع، متشکل از فرد است و دنباله‌روی او.»^۱

برخورد هر فردی با «من» درونی و هم‌چنین شیوه و راه و روشی که در به‌کارگیری آزادی و کیف نفس در پیش می‌گیرد، و نحوه‌ی تسلط بر خود و خویشتن‌داری، همگی عواملی محسوب می‌شوند که ضامن صیانت و سلامت و بقای جامعه‌اند. هم شیرین و هم خسرو قرار است بعدها بر سرزمین خود حکم برانند و بر اریکه‌ی قدرت تکیه بزنند. اما نکته‌ی قابل توجه این است که میان این دو شخصیت، نظامی به‌رغم اطلاق صفت آزاده به هر دو، تنها شیرین را فردی خویشتن‌دار و مسلط بر هوا و هوس معرفی می‌کند. مدت کوتاهی از آشنایی این دو شخصیت نمی‌گذرد که خسرو به این اندیشه می‌افتد تا هر چه سریع‌تر، بی آن‌که با شیرین ازدواج کند از او کام بگیرد. خسرو آن‌چنان در انجام این تصمیم تعجیل دارد که کاملاً عنان اختیار و عقل را از دست می‌دهد و برای وصال نیازی به ازدواج نمی‌بیند؛ حال آن‌که شیرین در این میان از هر جهت بر نفس خود مسلط است. مهین‌بانو که دورادور نظاره‌گر چگونگی پیشرفت قضایاست و می‌بیند که چگونه شیرین هر شب را تا صبح با محبوب خود در مجالس عیش و نوش به خوش‌گذرانی سپری می‌کند، برای آن‌که از آزادگی برادرزاده‌ی خود آسوده خاطر شود، او را فرا می‌خواند و در خلوت به او گوش‌زد می‌کند که مراقب باشد و کاری نکند که عنان اختیار از کف بدهد

1. Politique; Aristote; VII, 14, 1332 a.

و اسیر میل دل شود:

چنانم در دل آمد کین جهانگیر	به پیوند تو دارد رأی و تدبیر
گر این صاحبقران دلدادۀ تست	شکاری پس بزرگ افتاده تست
ولیکن گرچه بینی ناشکیبش	نخواهم گوش داری بر فریش
که مردان حیلها بسیار دارند	همه وقتی فسون در کار دارند
نباید کز سر شیرین زبانی	خورد حلوی شیرین رایگانی
چه گرداند تو را آلوده خویش	هوای دیگری آرد فراپیش...
چنان زی با رخ خورشید نورش	که بیش از نان نیفتی در تنورش
نباید در هوای دل فتادن	عنان دل بدست دیو دادن
رخ ماهت بچنگ ننگ مخراش	و گرچه عاشقی آهسته میباش

همانگونه که از این چند بیت استنباط می شود، نظامی برخلاف عرف رایج و پیش داورهای حاکم بر باور عامه و هم چنین ادبیاتی که براساس آن زن موجودی مفتن و فریبکار است، در این جا مرد را موجودی سست و تابع امیال جسمانی و هوس باز معرفی می کند و از خلال گفتمان مهین بانو، به شخصیت اول داستان خود گوش زد می کند که باید از حيله و مکر مردان پرهیز کرد. پیرو همین امر، به روشنی و آشکارا بر این نکته پای می ورزد که شیرین نباید خود را به دلیل زن بودن از خسرو کمتر فرض کند و بدین سان زن و مرد را ابتدا در مقام تساوی با یکدیگر به خواننده معرفی می کند و پس از آن دامنه ی کار را چنان می گستراند که در پارسایی و امساک و خویشتن داری، برای زن بیشتر ارج و قرب قائل می شود تا برای مرد و این چنین می گوید:

از او کمتر نه ای در پادشاهی	که دارم مملکت چندان که خواهی
گر او ماهست ما نیز آفتابیم	گر او کیخسرو است افراسیابیم
نباید کو تو را طفلی شمارد	بسان غافلان در دست دارد
اگر در دست او فرسوده گردی	بدین پاکیزگی آلوده گردی

اگرچه شاه خسرو بی نظیر است رخس ما نندۀ بدر منیر است
 تو را باید که عقل و هوش باشد بخویش نیک چشم و گوش باشد
 مشو دنبال مردان چون زلیخا بعشق اندر صبوری کن چو عذرا
 پس مردان شدن مردی نباشد زن آن به کش جوانمردی نباشد
 شیرین به مهین بانو قول می دهد همان طور که او گفته است عمل
 خواهد کرد و مهین بانو به گفته ی او اطمینان می کند، چرا که خوب آگاه
 است که مقام و مرتبه ی شیرین و آزادگی اش به او اجازه نمی دهد تا از راه
 راست منحرف شود. شیرین به وعده ی خود عمل می کند؛ به این ترتیب
 که ابتدا تلاش می کند تا به هر ترفندی که شده است خسرو را به شنیدن
 آواز و خوردن شراب و بوس و کنار راضی کند. اما پس از مدتی از آن جا که
 دیگر تلاشش راه به جایی نمی برد، چاره ای نمی بیند جز این که راه قهر را
 در پیش گیرد و خسرو را نیز از خود برنجانند.

شیرین خوب می داند این کاری که انجام می دهد برایش گران تمام
 خواهد شد و خسرو از او فاصله خواهد گرفت. اما آنچه مهم است تسلط
 بر نفس است. برای شیرین به عنوان زن آرمانی، پرهیزگار بودن و عصمت
 و تقوی آن چنان مهم است که حتا پس از دوری از خسرو، به رغم آن که
 ندیدن معشوق دلبنده روز روشن او را شب تیره و تار کرده است و
 پافشاری اش در خویشتن داری بدان جا انجامیده است که خسرو همسر
 دیگری برگزیند، با وجود این، هنگامی که خسرو از شاپور می خواهد تا
 پادرمیانی کرده و کاری کند که شیرین به عنوان معشوقه، پنهان از دید
 همسر خسرو، به دیدار او رود، از شدت خشم به شاپور پرخاش می کند که
 چطور او و خسرو به خود اجازه می دهند تا در مورد او این چنین داوری
 کنند و او را آن اندازه سبک سر بیندارند که به این اندیشه بیفتند که حاضر
 است به منظور ارضای خواهش دل و فرو نشاندن آتش هوس، آزادگی
 خود را زیر پا گذارد و خویشتن داری از کف بدهد.

بستندی بر زد آوازی به شاپور که از خود شرم دار ای از خدا دور
 ... عروسی کج شبستانرا نشاید ترنج موم بستان را نشاید
 چنین طبل تهی تا کی زخم من اگر شیرینم آخر هم زخم من
 ... گمان کردم که او غمخوار باشد ندانستم که بی گل خار باشد
 ز بس کز جان مرا آتش برآورد برفت از روم یار دیگر آورد...
 اگر خسرو نه کیخسرو بود شاه نباید کردنش سرپنجه با ماه
 اگر با جوش گرمم برستیزد چنان جوشم که جوشش بر بریزد
 هر آن کهتر که با مهتر ستیزد چنان افتد که هرگز برنخیزد...

مشاهده می شود که شیرین، برخلاف خسرو، از هر جهت بر نفس خود مسلط است. از سوی دیگر از چنان اعتماد به نفسی برخوردار است که نه تنها به شاپور و به خسرو تندی می کند، بلکه خسرو را به نبرد در میدان عشق فرا می خواند و از ابتدا با رجزخوانی خود را فاتح میدان جلوه می دهد. تمام آزادگی شیرین در این نکته نهفته است که به اسیر دل بودن و یا به عبارتی اسیر «من» بودن پشت پا زده است. آزاده بودن در برابر لذت های جسمانی و اخلاقی به معنای این است که اسیر آن ها و در بند و گرفتار آن ها نباشی. اگر اسیران برده ی ارباب و صاحب خوداند، انسانی که عنان اختیار خود را به دست دل می دهد اسیر و برده ی هوس است. آنچه مهین بانو را و او می دارد تا آزادگی شیرین را به او گوش زد کند همین نکته ی اخیر است. برای کسی که باید تا چندی دیگر سلطان سرزمینی شود و بر مردم آن حکم براند، آنچه در وهله ی نخست اهمیت دارد این است که بر نفس و امیال خود حاکمیت و تسلط داشته باشد؛ چرا که از سویی با توجه به مقام و موقعیت و قدرتی که دارد، تجسم بخشیدن و عملی کردن هوس ها و در نتیجه گرفتار و اسیر آن ها شدن برای او کار چندان دشواری نیست و از جانب دیگر عواقب سوء چنین عملکردی مطمئناً بر زندگی تک تک افراد آن سرزمین تأثیر می نهد.

بنابراین، تسلط و خویشتن‌داری، آن‌گونه که از فلسفه‌ی یونان باستان و از گفته‌های افلاطون (Platon, République, IX, 590c) و یا ارسطو (Aristote, Politique, V, 10.) بر می‌آید، یکی از صفات مسلم و گریزناپذیر هر حاکمی است و نظامی آن‌را به ظرافت هر چه تمام‌تر در مورد شخصیت زن داستان خود به کار می‌گیرد و شخصیت مرد را در قیاس با او در جایگاه دوم اهمیت جای می‌دهد. برای حاکم خویشتن‌دار، این نکته بدیهی است که فرمان راندن بر دیگران تنها در صورتی ممکن است که قابلیت فرمانبرداری از عقل و میانه‌روی در مورد خود او نیز صادق باشد، و دو شخصیت زن داستان نظامی – مهین‌بانو و شیرین – کاملاً به این نکته واقفند؛ حال آن که خسرو چنین نکته‌ی مهمی را نادیده می‌انگارد.

مطلب دیگری که نباید به سادگی از کنار آن گذشت، ارزشی است که شیرین برای خود قائل است. درست است که شاهزاده‌خانم در طول مجالست با خسرو و شرکت در مراسم عیش و نوش و شب‌نشینی‌ها، زیبایی پیکر خود را در معرض دید معشوق خود قرار می‌دهد و با کرشمه آتش هوس را هر لحظه در دل او تیزتر می‌کند، اما با ابراز مخالفت با خواسته‌های خسرو مبنی بر هم‌آغوشی و معاشقه بدون پیوند زناشویی به عیان نشان می‌دهد که یگانه صاحب اختیار و مالک حقیقی و بی‌چون و چرای بدنش خودش است.

جهان نیمی ز بهر شادکامی است

دگر نیمی ز بهر نیکنامی است

چو باید طبع خود را کام کردن

دو نیکو نام را بدنام کردن

همان بهتر که از خود شرم داریم

بدین شرم از خدا آزریم

من آن شیرین درخت آب دارم
که هم حلوا و هم جلاب دارم
نخست از من قناعت کن به جلاب

که حلوا هم تو خواهی خورد مشتاب
چهره‌ای که نظامی از شیرین به‌عنوان زن آرمانی تصویر می‌کند،
چهره‌ی زنی است که برخلاف معمول، به‌رغم پابندی به پاره‌ای
آزادی‌ها، به عصمت جنسی خود نیز پای‌بند است. زنی که حاضر نیست
تا روح و جسم خود را بی‌پرس و جو در اختیار هر مردی که سر‌راهش
سبز شد قرار دهد. و این کاملاً با تصویر زنی که پیش از این در حکایت
برصیصای عابد شاهد بودیم تفاوت دارد. البته لازم به تذکر است که
ارائه‌ی چنین تصویری از زن، به‌عنوان کسی که از هر جهت بر وجود خود
احاطه دارد و خود را یگانه صاحب و مالک جسمش می‌داند، حالت کاملاً
استثنایی ندارد؛ با وجود این، به‌نظر می‌رسد که مرد در طول تاریخ -
به‌عنوان رئیس و حاکم مطلق که قادر است تا در لحظات استثنایی، یعنی
جایی که قدرتش به او اجازه‌ی دست‌یازی به وجود دیگری را می‌دهد، اما
به سبب تقوایی که دارد از انجام این کار خودداری می‌کند - بیشتر از زن
قابلیت بازنمایی شخصی را دارد که نمونه‌ی کامل تقوی و پرهیزگاری و
خوشتن‌داری است. به‌رغم این مطلب، نظامی هنگام انتخاب میان زن و
مردی که زوج اصلی داستان او را تشکیل می‌دهند، به‌منظور ایفای چنین
نقشی شیرین را از خسرو قابل‌تر می‌داند.

بد نیست در این جا به‌طور مختصر به مطلب دیگری نیز اشاره کرد: این
که خوشتن‌داری و کیف نفس در کل پدیده‌هایی «مردانه»‌اند. در توضیح
این مطلب باید گفت که این مرد است که هم در خانه و هم در جامعه حکم
می‌راند و فرمان می‌دهد و انجام چنین مهمی با توجه به قابلیت‌هایی که
مردان از آن برخوردارند نه به عهده‌ی کودکان گذارده می‌شود و نه

کهنسالان و نه زنان. خویشتن‌داری و تسلط بر نفس نیز به نوعی نمایان‌گر مردانگی است. به این معنا که حکم راندن بر آنچه حکم راندنی است و مطیع کردن و در فرمان آوردن آنچه یا آن‌که باید مطیع باشد و در فرمان درآید و خود به خود قادر نیست تا خوب و بد را از هم تمیز دهد و هم چنین تحمیل اصولی که مطابق با عقل و منطق باشد بر آنچه قابلیت تجسم چنین اصولی را ندارد از دیدگاه کلی در طبیعت در چهارچوبی می‌گنجد که دو قطب اصلی آن را «فاعل» و «مفعول» تشکیل می‌دهند. در چنین چهارچوبی، «مرد» یا فاعل آن کسی است که توانایی کنترل و اداره‌ی هوای نفس و امیال و شهوات را داشته باشد و بدیهی است که چنین امری، به‌ویژه در مورد امور جنسی، از بُعدی گسترده‌تر برخوردار می‌شود. چرا که در چنین امری است که مضمون آن‌که حکم می‌راند و آن‌که حکم را می‌پذیرد، یا به عبارت دیگر مطلب رئیس و مرئوس و فاعل و مفعول و تسلط بر زیردست معنا می‌یابد. بدیهی است که در ساختار این‌گونه «خویشتن‌داری مبتنی بر اصول اخلاق»، با پذیرفتن «الگوی مردانگی اجتماعی»، به تلاش در کنترل و تسلط بر «مردانگی در امور جنسی» نیز می‌توان راه برد.

نتیجه آن‌که «خویشتن‌داری» قابلیت‌ی مردانه است و این مطلب حتا در مورد زنان نیز رنگ و بویی مردانه به خود می‌گیرد: از دیرباز تاکنون، زنی را که از هر حیث بر خود مسلط است و به سبب قابلیت‌هایی که از خود نشان می‌دهد (تقوا، استقلال مادی و معنوی، تسلط بر نفس، پاکی ...) برای خود در جامعه جایی دست و پا کرده است و احترام همگان را به خود جلب می‌کند زنی «مردانه» و شیردل می‌نامند. زنی که هم چون یلان، گلیم خود را به تنهایی از آب بیرون می‌کشد و دست یاری به سوی کسی دراز نمی‌کند. مفهوم چنین نکته‌ای البته این نیست که زنان نمی‌توانند پرهیزگار و یا خویشتن‌دار باشند؛ منظور این است که در خویشتن‌داری

زنان وجهه‌ای مردانه نهفته است که نباید آن را از نظر دور داشت. درواقع، آنچه به این خویشتن‌داری شکل می‌دهد همواره مرجع و مسندی مردانه دارد. چرا که آنچه از دیدگاه اجتماعی و قانونی باعث اصلی خویشتن‌داری زنان است، موقعیت وابسته‌ی آنان در قبال خانواده و همسر و هم‌چنین عملکرد تناسل و توالد آنهاست که از یک سو به نام و کنیه‌ی مرد تداوم می‌بخشد و از سوی دیگر این امکان را فراهم می‌آورد تا اموال و دارایی‌ها نیز به نوبه‌ی خود از نسلی به نسل دیگر منتقل شود.

این خویشتن‌داری از دیدگاه ساختار نیز قابل بررسی و تحلیل است: زن، برای آن‌که خویشتن‌دار باشد، باید رابطه‌ای از جنس رئیس و مرئوس و یا به عبارت دیگر بالا دست و زیر دست ایجاد کند که اساساً رابطه‌ای است مردانه. میشل فوکو در تاریخ امور جنسی از کتاب اقتصاد گزنوفون نقل می‌کند که سقراط، پس از شنیدن تعریف و تمجیدی که ایزوماک از همسر خود می‌کند، از سر شگفتی عبارت زیر را بر زبان می‌آورد: «عجب! به راستی که همسرت روحی مردانه دارد!»^۱

فوکو در ادامه‌ی بحث به ارسطو و دیدگاه او در این زمینه اشاره می‌کند و یادآور می‌شود که براساس آن، خویشتن‌داری قابلیت نیست که به تساوی و به صورت همسان میل زن و مرد تقسیم شده باشد. برای ارسطو، شکل کامل آن دسته از پرهیزگاری‌هایی را که جنبه‌ی زنانه دارد می‌توان نزد مردان مشاهده کرد. دلیل این امر هم برای ارسطو کاملاً روشن است: رابطه‌ای که میان زن و مرد حکمفرماست، رابطه‌ای است سیاسی، از جنس رابطه‌ای که میان رئیس و مرئوس و یا ارباب و رعیت مشاهده می‌شود. آن‌که حاکم است و فرمان می‌راند - یعنی مرد - واجد شکل کامل و تمام شده‌ی امتیازات اخلاقی و از جمله‌ی آن‌ها، تقوی و

1. Xénophone ; *Économique* ; X, 1. in Michel Foucault; *Histoire de la sexualité* ; t.2 ; L'usage des plaisirs ; Paris ; Gallimard ; 1984 ; p 97.

خویشتن‌داری و اعتدال و میانه‌روی است؛ حال آن‌که برای مرئوس - یعنی زن - این کمالات، به صورت ابتدا به ساکن، شکل تمام شده‌ی خود را پیدا نکرده است.^۱

با توجه به این نکته، شیرین، به‌عنوان زن آرمانی، شخصی است که درست برخلاف تصویر زن در یونان باستان که ادبیات و فرهنگ ایران به شدت از آن تأثیر گرفته است عمل می‌کند و از این جهت باید اعتراف کرد که این شخصیت موجودی است استثنایی: از سویی خویشتن‌داری خود را از طریق تسلط بر نفس و کنترل «من» درونی‌اش نمایان می‌کند، که این مهم همان گونه که پیش از این نیز اشاره شد وجهه‌ای مردانه دارد؛ و از سوی دیگر، استقلال خود را که می‌توان بدان نیز بُعدی مردانه داد به واسطه‌ی اعتماد به نفسی که از خود در مجالست با خسرو نشان می‌دهد بروز می‌دهد. شیرین بهتر از هر شخص دیگری به این نکته واقف است که تا خود نخواهد هیچ‌کس نمی‌تواند به او دست درازی کند. و این اعتماد و آگاهی به او امکان می‌دهد تا به خود اجازه دهد آزادانه در هر مجلسی شرکت کرده و یا لباس مردانه بر تن کند و یک تنه کوه و صحرا را در جستجوی معشوق دل‌بند زیر پا بگذارد:

نه آن مرغم که کس بر من نهد قید

نه هر بازی تواند کردم صید

گر آید خسرو از بستخانه چین

ز شورستان نیابد شهد شیرین

وگر شه گوید او را دوست دارم

بگو کین عشوه ناید در شمارم

وگر گوید بدان صبحم نیاز است

بگو بیدار منشین شب دراز است

1. Aristote; *Politique*; 1, 13, 1260 a. in Michel Foucault; *Histoire de la sexualité*; t.2 ; L'usage des plaisirs; Paris; Gallimard; 1984; p. 98.

... وگر گوید کشم تنگش در آغوش
بگو این آرزو بادت فراموش
وگر گوید کنم زان لب شکر ریز
بگو دور از لب دندان مکن تیز
وگر گوید نهم رخ بر رخ ماه
بگو با رخ برابر کی شود شاه
وگر گوید ربایم زان زنج گوی
بگو چوگان خوری زان زلف بر روی
... وصالش گر بگوید زان اویم
بگو خاموش باشی تا بگویم
اگر چه قامت گویی درخت است

دل سنگین من گویی چه سخت است

نظامی، در نهایت ظرافت، زن را از مرد با اهمیت تر معرفی می‌کند و برای او شأن و منزلتی بیشتر قائل می‌شود. شیرین بی‌آن‌که پروایی به دل راه دهد رو در روی شاپور، فرستاده‌ی خسرو پادشاه ایران زمین، می‌ایستد و با این لحن به او و به اربابش عتاب می‌کند. دلیل این پرخاش‌گری هم تنها این است که از دیدگاه او شاپور و خسرو او را دست‌کم گرفته‌اند و به خود اجازه داده‌اند تا به هم‌چون او بی پیشنهادهایی خلاف عرف و اخلاق شرافتمندان و آزادگان بکنند.

اما در ادامه‌ی بحث در زمینه‌ی وجود تبعیض جنسی در اخلاق باید اضافه کرد که اگر خویشن‌داری و با تقوا بودن، به دلیل جنبه‌ی استیلا و اطاعتی که در آن نهان است، رنگ و بویی مردانه دارد، در عوض در بی‌اعتدالی و افراط و عدم پای‌بندی به عرف، خواه از دیدگاه قانونی و شرعی، خواه از دیدگاه ساختاری، وجهه‌ای «زنانه» نهفته است. در صورتی که با کمی دقت به این مطلب بنگریم درمی‌یابیم که خویشن‌دار نبودن یعنی در برابر لذت‌های مادی و جسمانی از خود بی‌خود شدن و

تسلیم بودن و سر فرود آوردن در برابر هوای نفس. همین حالت انفعال و تمکین و تابعیت است که به افراط و یا به عبارتی عدم خویشن‌داری جنبه‌ای زنانه می‌بخشد. خویشن‌دار نبودن، در واقع به معنای ناتوانی در به‌کارگیری کنش و خط سیری مردانه است. خط سیری که براساس آن هواها و هوس‌ها همواره مغلوب عقل و منطق می‌شوند و به این ترتیب در جدال و رویارویی میان انسان و «خود»، انسانیت انسان پیروز از صحنه خارج می‌شود. پیرو این مطلب می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که مغلوب شهوات و خواست‌های جسمانی شدن، نزد مردی که توانایی تسلط بر هواهای نفسانی را ندارد، به معنای این است که در وجود این مرد باریکه‌ای از «زنانگی» یا به قول عوام «نامردی» وجود دارد (فراموش نکنیم که خسرو در عشق خود به شیرین به واقع نامردی کرده‌است و با مریم و پس از او با شکر ازدواج می‌کند). اگر زنی را که در صحنه‌ی زندگی همواره گلیم خود را خود از آب بیرون می‌کشد «شیردل» و «یل» و «مرد» می‌نامند، در عوض مردی را که اسیر هوس‌های آنی است «نامرد» خطاب می‌کنند.

نکاتی را که عنوان شد می‌توان از هر حیث در مورد زوج خسرو و شیرین نیز مصداق داد. اگر خسرو به واسطه‌ی کنش‌های مردانه و قهرمانانه‌ی خود از قبیل جنگاوری و سوارکاری و شکار و... غیره بازنمای مردی تمام عیار است، هوس‌بازی و عدم خویشن‌داری او می‌تواند حمل بر این شود که رفتار او رنگ‌مایه‌ای زنانه دارد، و جالب این است که نظامی این کمبود و نقصان را به ظرافت هر چه تمام‌تر از خلال تسلطی که شیرین بر نفس خود دارد جبران می‌کند. و این چنین است که زوج زن و مرد داستان به راستی مکمل و متمم یکدیگر می‌شوند. در صورتی که با کمی دقت به کنش‌های شیرین بنگریم درمی‌یابیم که این شخصیت از چند جهت پاسخ‌گوی معیارهای زنانه نیست: نخست این که به جهت خویشن‌داری و خوی و خصلت و منش میانه‌روی‌ای که دارد، و با توجه

به این‌که چنین مطلبی نزد خسرو مشاهده نمی‌شود، بازنمای گونه‌ای تسلط و رابطه‌ی بالا دست («من» درونی) زیر دست (هوای نفسانی) است. و همان‌گونه که اشاره شد، در کل، چنین امری مخالف انفعال و تمکین زنانه است. دوم این‌که شیرین به عنوان زن به لباس مردان در می‌آید و بر اسب می‌نشیند و راهی کوه و بیابان می‌شود. سوم این‌که از ازدواجش با خسرو فرزندی حاصلش نمی‌شود و تنها همین نکته‌ی اخیر می‌تواند زنانگی شیرین را به کلی زیر سؤال ببرد. چهارم این‌که شیرین زنی است که همسر آینده‌ی خود را خود انتخاب می‌کند و حق انتخاب را به بزرگترها و «ریش سفیدها» و «آقا بالاسرها» نمی‌دهد.

ملاحظه می‌شود که نظامی به منظور ارائه‌ی تصویر روشن، ملموس و کاملی از «زن آرمانی»، ناچار می‌شود تا به شخصیت زن داستان خود، صرف‌نظر از ویژگی‌های زنانه (زیبایی و طراوت و عشوه‌گری و...)، خصوصیت‌هایی مردانه نیز ببخشد، تا به این ترتیب از هر حیث بازنمای زن ایده‌آل باشد؛ و در این راستا از این‌که در پاره‌ای موارد هم چون تسلط بر نفس، جای مرد و زن را به عنوان «فاعل» و «مفعول» با یکدیگر عوض کند و به زن نقشی مردانه تفویض کند و اجازه دهد تا در این موارد از مرد پیش‌تر باشد ابا نمی‌کند. در نتیجه، مقام و مرتبه‌ی زن آرمانی در داستان خسرو و شیرین و هم چنین موقعیت اجتماعی و قدرت تصمیم‌گیری و سلطه بر نفس و توانایی تمیز حق از باطل و خوب از بد او از همتای مرد خود بالاتر و ارجح و کامل‌تر است. در این داستان شیرین، به قول افلاطون، خیلی خوب می‌داند که «چه می‌خواهد، چگونه و تحت چه شرایطی آن‌را می‌خواهد، و در نهایت چه زمانی آن‌را می‌خواهد»؛ حال آن‌که چنین مطلبی در مورد خسرو صدق نمی‌کند.^۱

1. Platon ; *Lois* ; I, 636 d-e.

«من» در زن آرمانی

ریشه‌ی اصلی این عملکرد شیرین را باید درحقیقت در روندی جستجو کرد که طی آن شاهزاده‌خانم با «من» درونی‌اش آشنا می‌شود. به خاطر داریم که شیرین در تصویر خسرو آینه‌ای دید که از طریق آن توانست به شناختی عمیق از خود دست یابد. شناخت خود به واسطه‌ی خود یا همان خودشناسی از جمله مضامینی است که از خلال آن تسلط بر نفس و امکان مهار شهوات و امیال جسمانی ممکن می‌گردد. گذر از این مرحله به منظور آرمانی شدن امری است که شیرین را از آن‌گریزی نیست. براساس فلسفه‌ی افلاطونی، برای دست‌یابی به قله‌ی رفیع کمال و مشاهده‌ی واقعیت‌هایی که ورای آسمان‌ها جای دارد می‌توان به بازتاب آن بر روی زمین نیز نظر کرد. همین بازتاب است که به شکل «زیبایی» ظهور می‌کند و باعث می‌شود تا شخص شاهد با نظر کردن به آن به «درد عشق دچار شود». دست‌یابی به زیبایی آرمانی و آسمانی مستلزم گذر از مرحله‌ی عشق و رؤیت وجهه‌ی زمینی آن است. چنین شناختی به شخصیت امکان می‌دهد تا به راحتی به تفاوتی که میان زیبایی و زشتی و خوبی و بدی وجود دارد پی ببرد و راه اعتدال و میانه روی را در پیش گیرد و صبر پیشه کند و بی دلیل گرفتار افراط نشود. دستیابی به شناخت درونی و ایجاد رابطه‌ای نزدیک میان روح و جسم از یک سو، و روح و حقیقت از سوی دیگر، به شیرین امکان می‌دهد تا در این مورد نیز گوی سبقت را از خسرو بریاید و گامی از وی جلوتر باشد.

شکیبایی کنم چندانکه یکروز

درآید از در مهر آن دل افروز

کمند دل در آن سرکش چه پیچم

رسن در گردن آتش چه پیچم ...

چو وصلش نیست از هجران چه ترسم

تنی نازنده از زندان چه ترسم

... خرد ما را بدانش رهنمون است
حساب عشق از این دفتر فزون است
بر این ابلق کسی چابک سوار است
که در میدان عشق آشفته کار است
بعشق اندر صبوری خامکاریست

بنای عاشقی بر بیقراریست
در لحظاتی که خسرو بی صبرانه تنها در اندیشه‌ی وصال شیرین و
ارضای امیال جنسی است و همزمان با فراموشی تاج و تخت و غرق شدن
در مراسم عیش و نوش و باده‌گساری و شب‌نشینی که تمامی وقت خسرو
صرف آن می‌شود، شیرین از عشقی که دچارش شده است سود می‌جوید
و با استفاده از شناختی که از خود حاصل می‌کند نه تنها به کمالات خود
می‌افزاید، بلکه تلاش می‌کند تا معشوق در شرف انحراف را نیز که راه
افراط را در پیش گرفته است بر سر عقل آورد و به راه راست هدایت کند.
شیرین برای نیل به این منظور، حتا راضی می‌شود تا خسرو را از خود
برنجانند و ترش‌رویی و قهر و دوری او را تحمل کند و تاب آورد.
نکته‌ای که از این گفته‌ها استنباط می‌شود این است که در ساختار
روایی هوسنامه‌ی خسرو و شیرین، درست برخلاف هفت پیکر، شخصیتی
که مرکزیت دارد زن است نه مرد. اگر در هفت پیکر این بهرام بود که طرف
توجه تمامی اشارات نویسنده قرار گرفت و کمال او به عنوان عامل اصلی
بر تمامی عوامل جانبی تقدّم داشت، در عوض در خسرو و شیرین، این
شخصیت زن داستان است که محور واقع می‌شود و از امکانات و
توانایی‌های مرد استفاده می‌کند تا خود را به حد «آرمانی» شدن برساند.
شیرین زنی است که به خود اجازه می‌دهد تا به خواهش دل عمل کند
و بی آن‌که هراسی از بازخواست‌های احتمالی به دل راه دهد، عشق و
علاقه‌ی خود را به مردی بیگانه به عینه و با آزادی کامل فاش کند. از این‌ها

گذشته، به خود اجازه می‌دهد تا از مهین بانو نیز در مورد احساسی که به خسرو دارد اندرز بگیرد و طلب یاری کند. در راستای همین امر، بی آن‌که بیم کند که دیگران سبک‌سرش خواهند پنداشت، با فرهاد مجسمه ساز نرد عشق می‌بازد و او را آن‌چنان واله و شیدای خود می‌کند که مرد هنرمند عقل خود را بر سر این عشق خانمان‌برانداز از دست می‌دهد و آواره‌ی کوه و بیابان می‌شود. از طرف دیگر، نباید فراموش کرد که این نکته نیز برای شیرین اهمیت چندانی ندارد که مردی غریبه نقش برجسته‌ی او را در مقیاسی طبعاً بزرگ بر دل کوه حک کند. شیرین زنی است که از زیبایی خود بهره می‌جوید و آن‌را در خدمت و هم‌چنین سرچشمه‌ی الهام فردی هنرمند قرار می‌دهد و پروایی ندارد از این‌که فرهاد عشقی را که به او دارد بر سر هر کوی و برزنی فریاد زند و کاری کند که همگان از آن مطلع شوند. شیرین زنی است که خود را مجاز می‌داند تا به این طریق معشوق نخستین خود را که از قضای روزگار وارث تاج و تخت ایران زمین نیز هست گرفتار چنگال غیرت و حسادت کند. زنی که تنها موقعی حاضر می‌شود تا پیکر خود را تسلیم خسرو کند و با او هم‌بستر شود که از میزان صداقت او در ابراز عشقش اطمینان حاصل کرده است و یقین می‌یابد که خسرو حاضر است به خاطر او هرگونه خطری را به جان بپذیرد. شیرین زنی است که خسرو را ترغیب می‌کند تا دست از عیش و عشرت دائمی بردارد و پس از نبردی خونین، تاج و تخت از دست رفته را مجدد بازگیرد. تمامی نکاتی که ذکر شد نشان‌گر این مدعاست که تفاوتی عظیم و بنیادین میان شیرین و هفت شاهزاده‌خانم داستان هفت پیکر وجود دارد. شیرین از حیث اهمیت و مقام درست در نقطه‌ی مقابل و متضاد هفت شاهزاده‌خانم جای دارد. جایگاه او در واقع جایگاه زنی است که خود را در تمامی حقوق با مردان برابر می‌بیند و برای خود همان قدر ارج و قرب قائل می‌شود که برای فردی که عاشقش است ارزش قائل است.

حال، با توجه به این نکاتی که باعث تمایز شیرین از هفت شاهزاده خانم می شود، باید انتظار داشت که دامنه‌ی تضاد میان شخصیت زن در این دو اثر شامل صحنه‌های جنسی نیز بشود. هنگام صحبت از جایگاه زن در هفت پیکر گفتیم که در رابطه‌ای که میان هفت شاهزاده خانم و بهرام وجود دارد، این گونه به نظر می رسد که هر هفت دختر از هر لحاظ تسلیم خواسته‌های بهرام اند و شاهزاده از هر جهت بر آن‌ها تسلط دارد. رابطه‌ی جنسی نیز به نوبه‌ی خود یکی از معیارهایی است که ما را یاری می دهد تا شخصیت زن و مقام او را در دو اثر با یکدیگر قیاس کنیم. در هفت پیکر نه تنها مضمون متن اشاره‌ای به خواسته و نیاز جنسی بازیگران داستان نمی کند، بلکه آن را کاملاً بی اهمیت می داند و یا لااقل از حیث مقام و رتبه در مقطعی پایین بازنمایی می کند. دلیل چنین برخوردی نیز کاملاً هویدا و مبرهن است، چرا که جنبه‌ی رشد عرفانی شخصیت مرد داستان آن چنان بر دیگر جوانب غالب است که صحنه‌های جنسی به نظر کم اهمیت و بی معنی و عادی جلوه می کند.

حال آن که در داستان خسرو و شیرین، فعالیت جنسی قهرمانان داستان نه تنها به نحوی آزاد و بی تکلف و به عنوان امری طبیعی، بدیهی و الزامی معرفی می شود، بلکه گذشته از آن، قهرمان زن داستان نیز درست هم چون همتای خود یعنی قهرمان مرد داستان در این فعالیت شریک است و میل و خواسته‌ی او نیز بی کم و کاست مورد توجه قرار می گیرد. صرف نظر از این، آنچه تا حدی موجب برتری قهرمان زن بر مرد می شود این است که اگر خسرو تنها و تنها در اندیشه‌ی وصال شیرین است و از هر موقعیتی استفاده می کند تا به این اندیشه‌ی خود جامه‌ی عمل ببوشاند، در مقابل، شیرین از هر جهت بر هوا و هوس که بر وجودش غالب است و تمایل فراوانی که به هم آغوشی با محبوب خود دارد مسلط است و اجازه نمی دهد تا تمایلات جنسی باعث شود تا افسار عقل و منطق را از دست بدهد.

زن آرمانی و وصال یار

خسرو و شیرین بلافاصله پس از ابراز عشق به یکدیگر با هم ازدواج نمی‌کنند. میان روزی که این دو با هم آشنا می‌شوند و روزی که در نهایت با هم ازدواج می‌کنند مدّت زمانی نسبتاً طولانی سپری می‌شود. در این میان، حوادث و رویدادهای گوناگونی به وقوع می‌پیوندد که هر یک به نوعی بوته‌ی آزمونی است به منظور محک عیار عشق دو دل‌داده به یکدیگر: خسرو به منظور درافتادن با بهرام و هم‌چنین خاقان چین، راهی میدان نبرد می‌شود؛ در بازگشت، به دلیل اجبار در رعایت پاره‌ای آداب کشورداری و پای‌بندی به اصول سیاسی، ابتدا با مریم، و پس از او با شکر ازدواج می‌کند؛ از جانب دیگر، شیرین که هم از این حرکت خسرو دل‌شکسته شده و هم غرورش جریحه‌دار شده‌است، راه قهر را در پیش می‌گیرد. خسرو نیز به نوبه‌ی خود هنگامی که از وجود رقیبی چون فرهاد آگاه می‌شود، از فرط حسادت و به منظور یافتن راه چاره، دست به دامن بزرگان و پیران خردمند دربار می‌شود و در نهایت تنها راه چاره را برای از میان برداشتن رقیب در کشتن او می‌بیند.

اما به هر حال، به رغم تمامی این مشکلات و افت و خیزها، دو دل‌داده به وصال یکدیگر می‌رسند. مراسم ازدواج این دو طبعاً از هر جهت شاهانه و شایسته‌ی آنهاست. همه جا مراسم جشن و سرور برپا می‌شود و مردم به رقص و پای‌کوبی مشغول می‌شوند. چنین امری در مورد هفت شاهزاده‌خانم در داستان هفت پیکر صادق نبود. به خاطر داریم که در این داستان، بهرام گویا به حکم غریزه و صرفاً به منظور انجام وظیفه، هر شب به بالین یکی از شاهزاده‌خانم‌ها می‌رفت و شب را تا صبح به شنیدن داستان سپری می‌کرد و، در نهایت نیز، «شاد در آغوش او می‌خفت». و صبح روز بعد نیز روز از نو و روزی از نو: دختری دیگر و داستانی دیگر.

اما صرف نظر از این نکته‌ای که ذکر شد، تفاوتی اساسی میان جایگاه زن در این دو داستان وجود دارد که کم‌وکیف آن را می‌توان در مراسم شب زفاف جستجو کرد. در هفت پیکر شاهد بودیم که این مراسم به نحوی بسیار مختصر و با ذکر کمترین جزئیات ممکن از سوی راوی توصیف شده بود. حال بینیم راوی داستان خسرو و شیرین چگونه این مراسم را روایت می‌کند.

شب زفاف، همه جا مجلس عیش و نوش و باده‌گساری بر پا می‌شود. شیرین درمی‌یابد که خسرو گویا در باده‌نوشی اندکی زیاده‌روی کرده است و آن‌گونه که باید و شاید هشیار نیست تا شایسته‌ی وصال همچو اویی باشد. شخصیت زن در این داستان از چنان قدرت و اطمینان و اعتماد به نفسی برخوردار است که پیش خود تصمیم می‌گیرد تا قهرمان مرد داستان را به ترفندی از عالم مستی و رخوت بیرون بکشد، چرا که در شأن خود نمی‌بیند زیبایی و طراوت خود را، به‌ویژه برای نخستین بار، اختیار فردی قرار دهد که به‌رغم اطمینان از صداقتی که در عشقش دارد، آن شب از فرط باده‌نوشی حواسش سر جا نیست و قدر و قیمت آنچه را در مقابل خود دارد نمی‌داند.

ریشه‌ی این برخورد شیرین را می‌توان هم چون بسیاری دیگر از موارد در فلسفه‌ی یونان باستان جستجو کرد. افلاطون در قانون به‌صراحت بر اهمیت آدابی که زن و مرد باید هنگام نخستین معاشقه پس از ازدواج رعایت کنند تأکید می‌کند و عنوان می‌دارد که در نخستین رابطه‌ی جنسی میان یک زوج، ارزش‌ها و معیارهایی وجود دارد که با توجه به سنت، نادیده انگاشتن آن‌ها کار صحیحی نیست و پای‌بند ماندن به آن‌ها بر همگان لازم است. به‌عنوان مثال، روز ازدواج و هم‌چنین شب زفاف، زن و شوهر باید از انجام هرگونه عمل مخالف و مغایر با اصول اخلاق خودداری کنند و مراقب باشند که آن روز «به صورت خودآگاه حرکت

ناشایستی از آن‌ها سر نزنند؛ چرا که حرکاتی که طی آن روز مرتکب می‌شوند در آینه‌ی روح و جسم فرزندی که قرار است از این ازدواج حاصل آید حک خواهد شد» و در نتیجه ممکن است «کودکی پست و زیون متولد شود».^۱

پیرو همین امر، میشل فوکو در تاریخ امور جنسی می‌گوید که برای یونانیان باستان، غذایی نیز که زوج جوان پیش و پس از نخستین ارتباط می‌خوردند اهمیت فراوانی داشت، و به عنوان مثال تأکید می‌شد که نه تنها از افراط در خورد و خوراک باید پرهیز کرد، بلکه واجب است که در حالت مستی از نزدیکی نیز خودداری کرد.^۲

بنابراین می‌بینیم که بی‌دلیل نیست اگر شیرین ترجیح می‌دهد تا، در این نخستین معاشقه، همسر خود را هشیار ببیند و حتا به او هشدار می‌دهد که بهتر است امشب از باده‌نوشی پرهیز کند. نظامی در توصیف شدت مستی خسرو می‌گوید:

چو شیرین گشت شیرین تر ز جلاب

صلا در داد خسرو را که دریاب

... که جام باده در باقی کن امشب

مرا هم باده هم ساقی کن امشب

مشو شیرین پرست ار می‌پرستی

که نتوان کرد با یکدل دو مستی ...

ولیکن بود روز باده خوردن

جگرخواری نمی‌شایست کردن

به شادی هر زمان می‌خورد کاسی

بدینسان تا به شب بگذشت پاسی

1. Platon ; *Lois* ; VI, 775e.

2. Michel Foucault ; *Histoire de la sexualité* ; op. cit ; pp. 137 - 138.

چو آمد وقت آن کاسوده شد شاد
شود سوی عروس خویش داماد
چنان بد مست کز وی هوش بردند
بسان غاشیش بر دوش بردند
در آن حالت شه از مستی چنان بود
که در چشم آسمانش ریسمان بود!
شاهزاده خانم دست به اقدامی عجیب و باورنکردنی می زند:
چو شیرین در شبستان آگهی یافت
که مستی شاه را از خود تهی یافت
بشیرینی جمال از شاه بنهفت

نهادش جفته ای شیرین تر از جفت
شیرین به جای خود پیرزنی فرتوت را راهی خلوت پادشاه می کند تا
هم مستی را از سر پادشاه زایل کند و هم درس عبرتی به او بدهد تا متباعد
این چنین لجام گسیختگی نکند. نظامی حدود ۱۸ بیت در مورد زشتی و
کراحت این زن که او را «عجوزه» می خواند توضیح می دهد. خسرو ذر
عالم مستی چشم باز می کند و با شگفتی در مقابل خود به جای شیرین
زیبای دلفریب، پیرزنی عجوزه را می بیند. اما مستی شراب آن چنان بر
وجودش قالب است که به خود نهیب می زند که لابد آنچه می بیند
زائیده ی وهم و خیال است و نتیجه ی شراب بیش از اندازه ای که نوشیده
است؛ و در نهایت، دست به سوی پیرزن، که از قضا مادرخوانده ی شیرین
نیز هست دراز می کند:

درآورد از سر مستی در او دست
بکرداری که پهلوه اش بشکست
و این کار را با چنان قدرتی انجام می دهد که استخوان های پیرزن
می شکند! پیرزن از ترس فریاد می زند و رو به شیرین کرده، طلب کمک
می کند:

بصد جهد و بلا برداشت آواز

که مُردم جان مادر چاره‌ای ساز
شیرین که در گوشه‌ای پنهان شده‌است و دورادور ناظر ماجراست،
فریاد کمک مادر خوانده را می‌شنود، از پشت پرده بیرون می‌آید و صلاح
در این می‌بیند که هر چه سریع‌تر پادرمیانی کند:
چو شیرین بانگ مادر خوانده بشنید

بفریادش رسیدن مصلحت دید

خسرو که دیگر مستی از سرش پریده بود، متوجه قضایا می‌شود و
شرمگین، در حالی که سر به زیر افکنده بود از گوشه‌ی چشم به شیرین
نگاه می‌کند. و این کار او فرصتی دیگر به نظامی می‌دهد تا به تفصیل به
توصیف زیبایی «عروس» پردازد که به‌دیده‌ی شماتت و سرزنش به
«داماد» چشم دوخته است. آن شب خسرو به نظاره کردن رخسار یار و
بهره‌بردن از زیبایی او اکتفا می‌کند و روز بعد، هنگامی که هر دو از خواب
بر می‌خیزند، مستی شراب از سر خسرو پریده است؛ این بار دیگر شیرین
معشوق خود را کاملاً مهیای پذیرایی از خود می‌بیند و با او هم‌بستر
می‌شود. صحنه‌ی هم‌آغوشی خسرو و شیرین به نحوی کاملاً مفصل از
سوی نظامی توصیف شده‌است؛ به این ترتیب که راوی داستان، حدود
۳۶ بیت^۱ در وصف این صحنه قلم فرسای کرده است که ما در این جا به
بخش‌هایی از آن اشاره می‌کنیم:

سحرگه چون بعادت گشت بیدار

فتادش چشم بر خرمای بیخار

عروسی دید زیبا جان در او بست

تنوری گرم حالی نان در او بست

چو ابر از پیش روی ماه برخواست

شکیب شاه نیز از راه برخاست

۱. تعداد این بیت‌ها در نسخه‌های گوناگون با یکدیگر متفاوت است.

شه از اوّل به گل چیدن برآمد
چو گل زان گل بخندیدن درآمد
پس آنکه عشق را آوازه درداد
جلای میوه‌های تازه در داد
گاهی باز سفید از دست شه رست
تذرو باغ را بر سینه بنشست
گاهی بس از نشاط انگیزی و ناز
کبوتر چیره شد بر سینه باز
گوزن ماده می‌کوشید با شیر
برو هم شیر نر شد عاقبت چیر
شگرفی کرد تا خازن خبر داشت
بیاقوت از عقیقش مهر برداشت
حصاری یافت او چون قفل بر در
چو آب زندگانی مهر بر سر
برون برد از دل پر درد او درد
برآورد از گل بیگرد او گرد
مگر شه خضر بود و شب سیاهی
که در آب حیات افکند ماهی
نگویم بر نشانه تیر می‌شد
رطب بی‌استخوان در شیر میشد
شده چنبر میانی بر میانی
رسیده زان میان جانی به جانی
چکیده آب گل در سیمگون جام
شکر بگذاخته بر مغز بادام
بابریق عقیق آورده جمعش
شده پُر در بلورین طشت شمعش

شب‌انروزی به ترک خواب گفتند
به مروارید تر یاقوت سُفتند
شب‌انروزی دگر خفتند مدهوش
بنفشه در بر و نسرین در آغوش
ز نوشین خواب چون سر برگرفتند
خدا را آفرین از سر گرفتند
به آب اندام را تأدیب کردند
ستایشخانه را ترتیب کردند

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، نظامی در این صحنه، نخستین هم‌آغوشی قهرمان زن و مرد داستان را با ذکر تمامی جزئیات شرح می‌دهد. کاربرد گسترده‌ی تصاویر و استعاره‌ها و ایجاز‌ها می‌تواند دالّ بر این باشد که شاعر گنجه شاید به جهت حجب و حیا و رعایت عرف و موازین اخلاقی نخواستہ است تا به صراحت و به نحوی مستقیم از اسامی خاص اعضای تناسلی شخصیت‌های داستان استفاده کند؛ که این امر طبعاً از هر حیث توجیه‌پذیر است. اما آنچه شایان توجه است این است که نظامی همان‌قدر بر برهنگی پیکر و زیبایی زن تأکید می‌کند که بر برهنگی و زیبایی پیکر مرد. در نتیجه، درست بر خلاف شاهزاده‌خانم‌های هفت پیکر که به‌ظاهر از هر جهت تحت سلطه‌ی قهرمان مرد داستان تصویر شده بودند، و به‌نظر می‌رسید که تمایلات و خواسته‌های جنسی‌شان اهمیتی ندارد، و یا اگر هم دارد ارضای امیال بهرام بر هر چیز دیگری تقدّم دارد، زن در داستان خسرو و شیرین مبدّل به شخصیتی می‌شود که هم خواستنی است و هم می‌خواهد؛ هم زیباست و هم زیبایی طلب می‌کند؛ و از همه مهم‌تر این‌که توانایی این را دارد تا خواسته‌ی خود را، با توجه به شخصیت استوار و تثبیت شده‌ای که دارد، بر مرد تحمیل کند و صرفاً به‌منظور فرونشاندن آتش هوس او خود را چشم‌پسته در

اختیارش قرار ندهد. در نتیجه، شیرین در این داستان نه تنها نقش عاملی خنثا و فرعی و جانبی را ایفا نمی‌کند، بلکه عهده‌دار وظیفه‌ای مشخص و دارای شخصیتی منفک و مستقل از دیگران است و حضورش در صحنه‌ی داستان تنها و تنها به منظور «خدمت» کردن و «سرویس دادن» به مرد نیست.

گفتیم که نظامی ظاهراً به منظور رعایت ادب و عرف رایج در دوره‌ی خود از بردن اسامی خاص که ذکر آن‌ها به منظور توصیف صحنه‌های جنسی الزامی است خودداری کرده است، و در عوض به منظور انجام این مهم به نحوی گسترده و در نهایت ظرافت، از استعاره‌ها و تشبیه‌ها سود جسته است. البته این کار، در کل، شگردی است که نظامی در عموم گفتمان‌های توصیفی خود به کار می‌بندد. به عنوان نمونه، در مرحله‌ی نخست از عضوی نام می‌برد و آن‌گاه آن‌را به چیزی تشبیه می‌کند. هنگام صحبت از زیبایی چشمان شیرین، ابتدا از واژه‌ی چشم استفاده می‌کند و آن‌گاه آن را، به عنوان مثال، به چشمان غزال تشبیه می‌کند. و یا موقع اشاره به شکل پستان‌های شیرین، آن‌ها را به انار تشبیه می‌کند... باید اعتراف کرد که ادبیات کلاسیک فارسی و یا، به عبارت دقیق‌تر، ادبیات کلاسیک در مقیاس جهانی، صرف‌نظر از پاره‌ای موارد استثنایی، در مجموع ادبیاتی است محجوب و پای‌بند به اصول و قواعد اخلاقی. شاید بد نباشد که در این جا به اختصار نگاهی به نمونه‌ای از داستان‌هایی که در ادبیات قرون وسطای غرب شهرت دارد بیندازیم و، به اتفاق، ببینیم داستان‌پردازان غربی چگونه به این مضمون پرداخته‌اند.

برای این کار می‌توان به عنوان مثال به رمان تریستان و ایزوت که از زمره داستان‌های مطرح قرون وسطای فرانسه است مراجعه کرد. صحنه‌ی معاشقه‌ی دو شخصیت اصلی داستان به هیچ وجه با آنچه در خسرو و شیرین دیدیم قابل قیاس نیست. به ویژه اگر دامنه‌ی قیاس را به اشاره‌ی

مستقیم به آلت تناسلی و یا جزئیات معاشقه نیز بسط دهیم:
 «... و هنگام غروب در سرزمین مارک، بر روی کشتی‌ای که به سرعت
 از رودخانه پایین می‌رفت، شب شاهد بود که دو دل‌داده چگونه برای
 همیشه در آغوش یکدیگر جای گرفتند.»^۱

مشاهده می‌شود که ادبیات غرب در این دوره تا چه حد در زمینه‌ی
 توصیف صحنه‌های جنسی محدود و متکی و پای‌بند به اصول اخلاقی
 عمل می‌کند. البته این گفته بدان معنا نیست که ارتباط جنسی در ادبیات
 قرون وسطا در غرب کاملاً تحریم شده‌است. با وجود این، نقالان
 دوره‌گردی که به تعریف حکایات در کوچه و خیابان می‌پرداختند و یا حتا
 خود شاعران از ترس برخورد خشونت آمیز کلیسا و عوامل سانسور تلاش
 می‌کردند تا در هر جمعی به حکایت صحنه‌های جنسی نپردازند. به‌عنوان
 نمونه آندره شاپلن (A. Chaplin) نویسنده‌ی داستان هنر عشق در قرن
 دوازدهم میلادی، تنها به حکایت چگونگی رد و بدل شدن یک بوسه
 میان دو شخصیت اصلی، در حالی که برهنه در آغوش یکدیگر جای
 گرفته‌اند اکتفا می‌کند؛ البته درست است که نویسنده با این کار خود به
 خواننده مجال می‌دهد تا از قدرت تخیل خود یاری جوید و باقی صحنه را
 خود حدس بزند و در ذهن بیافریند، اما این ترفند او زیاد راه به جایی
 نمی‌برد، چرا که اسقف اعظم کلیسای وقت که تامپیه (Tempier) نام داشت
 او را به سبب نگارش صحنه‌های منافی عفت به مرگی سخت محکوم می‌کند.
 معادل این امر، با شدت و حدتی کم‌وبیش هم‌سان، در ادبیات فارسی
 نیز دیده می‌شود. به این معنا که شاعران تلاش می‌کردند تا زیاد به توصیف

1. «Et quand le soir tomba / sur la nef qui courait de plus en plus rapide / En
 royaume de Marc, pour toujours l'un à l'autre / la nuit les vit tous deux s'abîmer
 dans l'amour» ; *Le roman de Tristan et Iseut* ; d'après Joseph Bedier ; Paris ;
 Odile Jacob ; 1996.

چنین صحنه‌هایی نپردازند و نتیجه این شد که پیرامون ادبیات داستانی را هاله‌ای از حجب و حیای تحمیلی فراگرفت و یا در اکثر موارد این خود شاعر بود که به جای پرداخت و توصیف مستقیم این قبیل صحنه‌ها از روی ناچاری دست به دامان استعاره‌ها و تشبیه‌ها می‌شد و به عبارت صحیح‌تر اقدام به خودسانسوری می‌کرد.

نظامی نیز، پیرو این مطلب، در توصیف صحنه‌های جنسی، به جای اشاره‌ی مستقیم به نام آلت تناسلی و یا حتا توصیف بوس و کنارها، از همان بدو امر، البته در مقیاسی بسیار گسترده‌تر، متوسل به استعاره و تشبیه می‌شود. اما او این کار را با آن‌چنان مهارتی انجام می‌دهد که مضمون متن از هرگونه وجهه‌ی رکیکی عاری به نظر می‌رسد. به نظر می‌آید که خواننده‌ی داستان، خواه معاصر نظامی باشد و خواه در دوره‌های بعدی با متن او آشنا شده باشد، با به کار انداختن نیروی خیال و تصویرگری خود به آسانی می‌تواند از جنبه‌ی «زیبایی شناختی» متن بهره برد. به رولان بارت، «لذت متن»^۱ دقیقاً منبعث و برخاسته از روند «رمزگشایی» ای است که خواننده به منظور فهم مقصود این بخش از داستان در پیش می‌گیرد. روندی که طی آن، همان‌گونه که میشل فوکو در کلمات و اشیاء نیز اشاره می‌کند، به منزله‌ی پرده برداشتن از رازی است که پیرامون گفتمانی توصیفی و حتا در موردی جزئی‌تر، پیرامون واژه‌ای وصفی را با محتوا و پیامی اروتیک (شهوانی) فراگرفته است. هر یک از مراحل رمزگشایی برای خواننده انگیزه‌ای است به منظور دنبال کردن داستان و جستجوی معانی پنهانی و استعاره‌گون واژه‌های دیگر، این بخش از داستان نظامی، بازنمای یکی از برجسته‌ترین و بهترین نمونه گفتمان‌هایی است که طی آن، رابطه‌ی میان نام شیء و یا نام عضو از سویی، و خود آن شیء و یا عضو از سوی دیگر، یا به عبارت بهتر، میان

1. Roland Barthes ; *Plaisir du texte* ; Paris ; Seuil ; 1973.

زبان و آنچه به آن اسناد داده می‌شود (Signifié et signifiant یا دال و مدلول) به چشم می‌خورد. جایی که، به قول میشل فوکو، شباهت از «نزدیک هم نزدیک‌تر می‌شود».^۱

به‌عنوان نمونه، نظامی آلت تناسلی شیرین را «حصار» یا «خدنگ غنچه» یا «آب حیات» و یا «عنان» و «شیر» می‌خواند، و هنگام اشاره به باکره بودن شیرین، از اصطلاح «حصار قفل بر در» و یا «گل بی‌گرد» استفاده می‌کند. به همین ترتیب، آلت تناسلی خسرو «یاقوت»، «پیکان»، «ماهی»، «ابریق» و یا «رطب» نامیده می‌شود. خود عمل جنسی با عبارت «نشانه بر تیر شدن» عنوان می‌شود و صحنه‌ی ازاله‌ی بکارت این‌گونه توصیف می‌شود که خسرو، با «یاقوت» خود، «مهر» از «عقیق» شیرین بر می‌دارد؛ یا آن‌که خسرو در «آب حیات قفل خورده»ی شیرین، «ماهی» می‌افکند. نظامی در ارائه‌ی جزئیات آن‌چنان وسواس و دقتی نشان می‌دهد که حتا لحظه‌ی انزال و ادغام اسپرم با خون بکارت شیرین را نیز به زیبایی هر چه تمام‌تر و از خلال تصاویر زیر توصیف می‌کند:

به ابریق عقیق آورده جمعش شده پُر در بلورین طشت شمعش
ز رنگ‌آمیزی آن آتش و آب شبستان‌گشته پُر شنگرف و سیماب
با تأمل بر غنای تصاویر بکار گرفته شده توسط نظامی در توصیف صحنه‌های جنسی، می‌توان از بُعدی دیگر نیز به فحوای این داستان که نمونه‌ای است بارز از غنای هنر ادبی در ایران نگریست: این‌که ادبیات فارسی به صورت کلی زبانی است که «تصویر» در آن نقش فراوان دارد و یا به عبارت بهتر، زبانی است تصویرگون. با پذیرش این نکته می‌توان انتظار داشت که از دیدگاه فلسفه‌ی زبان نیز، زبان فارسی واجد برخی ویژگی‌ها باشد که در این‌جا به اختصار به یکی از آن‌ها اشاره می‌کنیم. براساس باوری کهن و بنابر عقیده‌ی پاره‌ای پژوهش‌گران معاصر، نخستین زبانی که

1. *Les Mots et les choses* ; Paris ; Gallimard, nrf ; 1966 p. 33.

از سوی خداوند برای نوع انسان برگزیده شد «نشانه‌ای بود کاملاً هویدا و مبرهن، چرا که می‌شد از خلال شباهت واژه با شیء، به خود شیء دست یافت...؛ نام‌ها براساس تشابهی که میان آن‌ها و شکل و ظاهر شیء نام‌برده شده وجود داشت، بر آن‌ها نهاده شده بود.»^۱

مجازات‌هایی که به سبب گردن نهادن به فرمان خداوند بر انسان اعمال شد، باعث شد تا زبان نخستین، به قصد تنبیه، از انسان گرفته شود. با این حال، این مجازات تمامی وسعت زبان را در برنگرفت و بخشی از آن، همان‌گونه که میشل فوکو نیز اشاره می‌کند، تا اندازه‌ای از قهر ایزدی رست. در این راستا، می‌توان این‌گونه انگاشت که زبان فارسی یکی از زبان‌هایی است که با استفاده از تصویر و ایجاز تا اندازه‌ای زیادی به این زبان نخستین نزدیک باقی مانده است. چرا که قابلیت این زبان و انعطاف قابل ملاحظه‌ای آن در انطباق با عالم واقعیت، خصوصیتی است که شامل حال شمار فراوانی از زبان‌های دنیا نمی‌شود. این ویژگی نه تنها از خلال گفتمان‌های توصیفی داستان‌های نظامی گنجوی که موضوع اصلی این تحقیق است، بلکه به واسطه‌ی نحوه‌ی توصیف و ساختار کلامی بسیاری از شعرای کهن و معاصر ایران قابل اثبات است. مجموعه‌ی همین قابلیت‌هاست که باعث شده‌است تا زبان فارسی را زبانی تصویرگونه (une langue imagée) بنامند.

در مورد توصیف استعاره‌گون صحنه‌های جنسی در خسرو و شیرین این نتیجه حاصل می‌گردد که اگر پی‌رنگ داستان^۲، حکایت جستجوی هم‌نواختی و هم‌سازی این دو شخصیت با دنیای پیرامونشان، با

1. «Le premier langage donné aux hommes par Dieu lui-même était un signe des choses absolument certaines et transparentes, parce qu'il leur ressemblait ; ...; les noms étaient déposés sur ce qu'ils indiquaient par la forme de la similitude.» in. *Les mots et les choses* ; op.cit. ; p: 51.

2. Intrigue.

مستمسک بهره‌گیری از تمامی عوامل محیطی و بالاخص مضمون «عشق» است، زبان بکار گرفته شده برای روایت نیز به نوبه‌ی خود در همین مسیر هدایت شده است و معرف همان پی‌گیری و جستجوی هم‌نواختی است. نتیجه آن‌که عملکرد زن، یا لاقل آنچه از شخصیت شیرین و جایگاه او در داستان استنباط می‌شود، تنها تربیت و هم‌یاری و راهنمایی مرد نیست؛ شیرین عاملی فرعی نیست و مسئولیتی نیز که برعهده دارد، صرفاً خدمت‌گذاری به خسرو نیست. شیرین در برابر هر قدمی که برای خسرو برمی‌دارد توقع دارد که همتای او نیز کاری برای او انجام دهد؛ کاری که اگر از حیث ارزش مهم‌تر از کار او نیست، دست کمی هم از آن ندارد. شیرین به صراحت از خسرو می‌خواهد تا مایه‌ی رفاه و آسایش او را فراهم کند و یا به خواسته‌هایش جامه‌ی عمل پوشاند و حرف و رأیش را جدی بگیرد. در داستان خسرو و شیرین هیچ تفاوتی میان زن و مرد وجود ندارد و هر دو از یک مقام و منزلت برخوردارند. البته در پاره‌ای از موارد، توانایی‌های زن از مرد بیشتر است و برای اثبات این ادعا کافی است لحظه‌ای چند بر صحنه‌ی هم‌آغوشی خسرو و شیرین در حجله‌گاه تأمل کنیم. پیش در آمد اصلی عمل جنسی صحنه‌ای است نسبتاً مفصل، متشکل از بوس و کنار و عشوه‌گری. خسرو به «شیر» و یا «باز» تشبیه می‌شود و شیرین به «گوزن ماده» و «کبوتر». صید، چند بار به ظرافت از دام صیاد می‌گریزد؛ اما در پایان این جنگ و گریز عاشقانه، در نهایت شکار و شکارچی به هم در می‌آمیزند.

مشاهده می‌شود که چنین توصیف دقیقی، با توصیف صحنه‌ی مشابه در داستان هفت پیکر کاملاً متفاوت است. آنچه از شب زفاف بهرام و هفت شاهزاده‌خانم می‌دانیم این است که همدیگر را در آغوش می‌گیرند و «شاد» تا صبح می‌خسبند. توگویی عمل جنسی به خودی خود فاقد هرگونه ارزشی است. حال آن‌که در خسرو و شیرین، برعکس، نظامی با

دقت فراوان به توصیف این قبیل صحنه‌ها می‌پردازد و وارد جزئیات می‌شود و اعمال جنسی را، بالطبع در چهارچوب و حیطه‌ی زناشویی، گرامی و ارزش‌مند می‌پندارد. البته این‌گونه ارزش‌گذاری با توجه به تفاوت موجود میان فحوای دو متن، زیاد دور از انتظار نیست. نویسنده هنگام نگارش این دو داستان، دو هدف متفاوت را دنبال می‌کرده است و در این راستا طبیعی است که عوامل سازمان‌دهنده‌ی دو داستان را به‌نحوی متمایز بکارگیرد.

زن آرمانی و پای‌بندی به تعهدات

اما آنچه خسرو و شیرین را به هم پیوند می‌دهد تنها لذت معاشرت نیست. وجود شیرین آن‌چنان به خسرو پیوند خورده است که حتا مرگ نیز نمی‌تواند باعث جدایی این دو شخصیت از همدیگر شود. به عبارت دیگر، این دو نه تنها در عالم احساسی و تمنیات روحی و جسمانی، بلکه در پهنه‌ی حیات نیز کاملاً و از هر حیث در وجود یکدیگر مستحیل شده‌اند. پیش از این توضیح دادیم که شیرین در گام نخست، از طریق ظهور پدیده‌ی «خود - بینی / خودشناسی»، دل‌باخته‌ی خسرو می‌شود، و در نتیجه تا هنگامی که به خود و وجود خود وابسته است، به عشقی هم که به خسرو دارد وفادار و پای‌بند باقی خواهد ماند. مرگ خسرو به دست شیرویه باعث می‌شود تا در هم‌راهی و هم‌دمی مداوم و مستمر این دو دل‌داده، وقفه‌ای جزئی پدید آید. شیرویه، فرزند مریم و خسرو، که در خفا دل درگرو شیرین دارد، تصمیم می‌گیرد تا با کشتن پدر، در واقع با یک تیر دو نشان بزند و هم شیرین را به همسری برگزیند و هم به تاج و تخت پادشاهی برسد. غافل از آن‌که شیرین زنی نیست که هم‌چون باقی شخصیت‌های زن در ادبیات کلاسیک، دست بر زانو منتظر بنشیند تا هر مردی که از راه رسید و خواستار او شد، بی آن‌که از خود اراده‌ای داشته

باشد و یا بتواند مقاومتی از خود نشان دهد، تمام وجودش را در اختیار او قرار دهد.

شیرویه نیمه شب از تاریکی هوا استفاده می‌کند و به بالین شیرین و خسرو می‌آید و با خنجر سینه‌ی پدر خود را می‌درد، و آن‌گاه با زبونی هر چه تمام‌تر راه‌گریز را در پیش می‌گیرد. خسرو از شدت درد از خواب می‌پرد. خون از جای زخم عمیقی که بر پهلوی اوست روان است و خوب می‌داند که فرصت زیادی ندارد و تا چند لحظه‌ی دیگر خواهد مرد. اما آن‌چنان به شیرین علاقه‌مند است که حاضر نمی‌شود به‌رغم تشنگی شدید حاصل از خونریزی، همسر خود را از خواب ناز بیدار کرده و آرامش او را ضایع کند. به‌ویژه آن‌که نزد خود این‌گونه می‌اندیشد که خوب نیست شیرین شاهد مرگ دردناک او باشد. آرامش زنی چون شیرین از حیات مردی چون خسرو مهم‌تر است؛ حتا اگر این ارجحیت قائل شدن در موقعیتی بحرانی هم چون لحظات واپسین حیات مرد اعمال شود.

از سوی دیگر به این کار می‌توان از زاویه‌ی دید دیگری نیز نگریست: این‌که مرد عاشق به‌خوبی واقف است که معشوقه‌اش تا چندی دیگر به او خواهد پیوست و مرگ تنها قادر است تا برای مدّت اندکی آن دو را از هم‌دیگر جدا کند. شیرین با احساس گرمای خون خسرو که دیگر سراسر تخت را فرا گرفته است، سراسیمه از خواب برمی‌خیزد و معشوق دل‌بند خود را کشته می‌یابد. ابتدا گریه و زاری آغاز می‌کند؛ اما پس از مدّت کوتاهی به خود می‌آید و درصدد برمی‌آید تا به ترتیب دادن مراسم خاکسپاری خسرو پردازد. برای این کار، یک‌تنه مشغول تهیه و تدارک کارها می‌شود. بدن شاه را با گلاب و کافور شستشو می‌دهد، و آن‌گاه آن را آن‌گونه که باید و شاید، و مطابق آداب و رسوم جاری، آرایش می‌کند. نکته‌ی قابل تأملی که در این‌جا مشاهده می‌شود این است که اولین برخورد شیرین با خسرو از خلال تصویر صورت می‌گیرد؛ آن‌گاه، این

تصویر نخستین تجسم پیدا می‌کند و به حضوری ملموس و حقیقی بدل می‌گردد؛ در مرحله‌ی آخر نیز، خسرو مجدّد به دست همسرش آرایش می‌شود. توگویی تمام تلاش شیرین بر حفظ تصویر نخستینی است که از خسرو دیده بود. در این بخش از داستان، یک بار دیگر به مثلی که پیش از این نیز به آن اشاره شد برخورد می‌کنیم:

باز نمایاندن نمایاندن... باز نمایاندن

البته مضمون متن اشاره‌ی دقیقی به چند و چون و جزئیات این آرایش ندارد. با وجود این، نباید این‌گونه پنداشت که شیرین به دلیل ترسی که از مرگ و مرده ممکن است داشته باشد اقدام به چنین کاری کرده است؛ چرا که این خود اوست که جنازه را می‌شوید و آرایش می‌کند. عملی که انجام آن در اسلام به دست زن حرام تلقی می‌شود و با وجود این، نظامی که بسیاری از صحنه‌های داستان را با تأثیرپذیری مستقیم از قوانین اسلامی نگاشته است، معشوقه را عهده‌دار انجام چنین مهمی می‌کند. شیرین نه تنها هیچ ترسی از دست زدن به پیکری جان خسرو ندارد، بلکه برعکس، کاری که انجام می‌دهد نشان‌گر عشق و علاقه‌ای است که به پادشاه و همسر خود دارد. به‌ویژه آن‌که متن آشکارا بر این نکته تأکید می‌ورزد که شیرین پس از شستشوی بدن خسرو، خود نیز غسل می‌کند تا به این ترتیب از هرگونه آلودگی‌ای درامان باشد که این نکته‌ی اخیر نیز بی‌تردید ریشه در باورها و اعتقادات دینی و مذهبی نظامی دارد. جالب این‌که انجام آداب غسل از سوی راوی در دو بخش کاملاً متمایز از داستان به کار گرفته می‌شود: نخستین بار هنگامی است که خسرو و شیرین به وصال یکدیگر می‌رسند:

شب‌انروزی بترک خواب گفتند

به مروارید تر یاقوت سفتند

شب‌انروزی دگر خفتند مدهوش

بنفشه در بر و نسرین در آغوش (...)

زنوشین خواب چون سر برگرفتند
خدا را آفرین از سر گرفتند
بآب اندام را تأدیب کردند
ستایشخانه را ترتیب کردند
و بار دوم هنگامی که شیرین محبوب خود را برای مراسم تشییع و
خاک سپاری آماده می‌کند:
گلاب و مشک با عنبر برآمیخت
بر آن اندام خون آلود می‌ریخت
فروشتش به گلاب و به کافور
چنان کز روشنی میتافت چون نور (...)
چو شه را کرده بود آرایشی چست

به کافور و گلاب اندام خود شست
در هر دو قسمت رد پای قوانین اسلامی به روشنی قابل رؤیت است و
این در حالی است که همان‌گونه که پیش از این نیز ذکر شد در زمان وقوع
این داستان، در عهد ساسانی، به جهت عدم ظهور اسلام، هنوز آداب
غسل اسلامی برای مردم ناشناخته بود. ادامه‌ی داستان نیز که حکایت
جزئیات مراسم خاک سپاری خسرو است، باز نمای علاقه‌ی شیرین به
معشوق از دست رفته و، در مقیاسی وسیع‌تر، وفاداری زن به مرد است.
پیکر پادشاه را مطابق آیین و رسوم متداول در دوران ساسانیان، در تابوتی
می‌نهند و عود می‌سوزانند.

از سوی دیگر، شیرویه، این فرزند پدرکش، برای شیرین پیام
می‌فرستد که نگران نباش و از تنهایی ترس؛ چرا که من حاضرم پس از
پایان یافتن مراسم تشییع جنازه، با تو ازدواج کنم و به این ترتیب تو
می‌توانی دیگر بار ملکه‌ی ایران زمین شوی. شیرین، در ظاهر از شنیدن
پیام شیرویه اظهار شگفتی و خشنودی می‌کند تا به این ترتیب لااقل تا مدتی

از شرّ دسایس او در امان باشد. اما در باطن هدف دیگری را دنبال می‌کند. همان‌گونه که گفته شد، شیرین تا هنگامی که به خود و «من» درونی‌اش علاقه و وابستگی دارد، عاشق خسرو نیز هست و در این راستا، بدون وجود خسرو نمی‌تواند به حیات خود ادامه دهد. این وابستگی او را به این اندیشه می‌اندازد که هر چه سریع‌تر به طریقی خود را به معشوق برساند و بدیهی است که یگانه راهی که در پیش رو دارد مرگ است. پس از خاتمه‌ی مراسم، شیرین از لحظه‌ی تنها بودن با خسرو استفاده می‌کند، خنجری را که در زیر لباس خود پنهان کرده‌است در می‌آورد و با آن پهلوی خود را می‌درد. پس از آن، با آرامش خاطر در کنار خسرو دراز می‌کشد و جان می‌دهد. بزرگان و پیران پس از مدت کوتاهی به غیبت شیرین و کاری که کرده‌است پی می‌برند و جسد عاشق و معشوق را در آرام‌گاه قرار می‌دهند و در آن را می‌بندد و بر سنگ می‌نویسند:

بزرگان چون شدند آگه از آن راز

برآوردند حالی یک سر آواز (...)

دو صاحب تاج را هم تخت کردند

در گنبد بر ایشان سخت کردند

وز آنجا باز پس گشتند غمناک

نوشتند این مثل بر لوح آن خاک

که جز شیرین که در خاک درشتست

کسی از بهر کس خود را نکشتست

نتیجه‌ای که از بررسی جایگاه زن و چگونگی بازنمایی او در دو اثر از مجموعه آثار نظامی می‌توان گرفت این است که در خسرو و شیرین، برخلاف هفت پیکر، صحبتی از رابطه‌ی یک‌سویه‌ی میان قهرمان مرد داستان و جهان پیرامونش دیده نمی‌شود؛ جهان پیرامونی که اجزا آن و، از جمله‌ی مهم‌ترین آن‌ها وجود زن، همان‌طور که پیش از این ذکر شد،

به منزله‌ی عامل و عنصری در جهت پیش‌برد شخصیت مرد داستان به سوی کمال روحانی و عرفانی معرفی شده‌است. در هفت پیکر همه چیز پیرامون وجودی مرکزی، یعنی بهرام دور می‌زند. بهرام حکم نگینی را دارد که در «میان» انگشتی جای داده شده‌است و سنگ‌هایی گران‌بها - شخصیت‌های زن - دور آن جاسازی شده‌است. شخصی که تصویر او در «مرکز» تابلوی نقاشی ترسیم شده‌است و هفت شاهزاده‌خانم به علامت هفت آسمان و زمین «دور» او حلقه زده‌اند. شخصی که هر یک از پادشاهان هفت سرزمین دنیا، دختر خود را به علامت اطاعت و فرمانبرداری به او می‌دهد... و همین‌طور تا آخر. تمام خط‌ها و تمام راه‌ها به بهرام و اهمیت و منافع شخصی او ختم می‌شود. در چنین پهنه‌ای، زن به‌رغم ارج و قربی که دارد، و با وجود تمامی نقش‌های مثبتی که انجام آن‌ها بر عهده‌ی او نهاده شده‌است، از جایگاه دوم اهمیت برخوردار است و وجودش، وجودی وابسته به مرد باقی می‌ماند.

در این نکته تردیدی نیست که سیمای زن در هفت پیکر سیمایی است آرمانی؛ چرا که مهم‌ترین کار ممکن، و هم‌چنین ارزشمندترین آن‌ها، یعنی دست‌یابی به غایت کمال باید بدون چون و چرا با گذر از زن و کسب تجربیات او تحقق یابد. زنی که رسیدن به او حکم دست‌یابی به جواهری ذقیمت را دارد. با وجود این، زن آرمانی در هفت پیکر زنی است تسلیم و وابسته، زنی که هویت و نام و نشان و مقام و مرتبه‌ی اجتماعی خود را مدیون وجود مرد است. دامنه‌ی این مطلب آن‌چنان وسیع است که حتا در مورد امور جنسی نیز مصداق پیدا می‌کند: همان‌گونه که به تفصیل بحث شد، آنچه در وهله‌ی نخست اهمیت دارد، لذت مرد است و این نکته که آیا زن نیز در رابطه‌ای که با مرد دارد حق و حقوقی دارد یا خیر، مهم نیست. این زنان هستند که خود را برای شب زفاف و پذیرایی از پادشاه هفت قلم آرایش می‌کنند و این پادشاه است که به ترتیب در شبی خاص،

مطابق با میل و اراده‌ی خود، هر یک از شاهزاده‌خانم‌ها را در آغوش می‌گیرد و «شاد تا صبح می‌خسبد».

در داستان خسرو و شیرین، مرد به تنهایی و بدون وجود زن هیچ‌گونه معنا و مفهومی ندارد، و خواننده حین خواندن متن به این اندیشه نمی‌افتد که خداوند ابتدا مرد را آفرید و پس از آن، برای آن‌که او را از تنهایی درآورد، زن را از پهلوی او خلق کرد؛ و یا این‌که شیرین به حکم آن‌که زن است و زن باعث و بانی هبوط آدم ابوالبشر است، در نتیجه عشقش باعث تباهی مرد می‌شود و حضورش بدان‌جا منتهی خواهد شد که خسرو دار و ندار خود را از کف بدهد و به‌منظور وصال یار جفاکار، تاج و تخت سلطنت رها کند و آواره‌ی دشت و بیابان شود و هم‌دمی و مجالست حیوانات برگزیند. نقش شیرین در این داستان از هر حیث و از هر دیدگاهی که بدان نگریسته شود، نقشی است مثبت و ثمربخش، و در این میان، آن‌که بیش‌ترین بهره را می‌برد خسرو است که به‌سبب عشقی که به معشوقه‌ی خود دارد، مجالس عیش و نوشی را که دیگر برپایی و شرکت در آن‌ها کار هر روزه‌اش شده بود ترک می‌گوید و در پی تاج و تخت از دست رفته‌ی خود به میدان کارزار می‌رود؛ چرا که شیرین او را به اجرای این تصمیم سوق می‌دهد و در انجام این کار آن‌چنان مصرّ است که حتّا حاضر می‌شود تا دل خسرو را بشکند و با او تندی کند. وجود مرد و زن، چه در زندگی و چه در مرگ، به یکدیگر پیوند خورده است. هم‌دمی و هم‌نواختی این دو بازتاب هم‌نواختی و تناسبی است که در طبیعت وجود دارد، و ادبیّات کلاسیک همواره تلاش در بازنمایی آن داشته است.

نظامی در خسرو و شیرین تصویری از شخصیت «زن» و هم‌چنین «مرد» به‌معنای والای کلام ارائه می‌دهد. چهره‌ی این دو نه تنها با یکدیگر پیوندی نزدیک دارد، بلکه متمم و مکمل همدیگر نیز محسوب می‌شود. زن و مرد به همراه یکدیگر و با کمک و هم‌یاری هم، دوش به دوش

مسیری را که به سوی کمال منتهی می شود زیر پا درمی نوردند. و خود
نظامی، در پایان داستان، به روشنی و با زیبایی هر چه تمام تر به این باور
عمومی که «مرد به زن ارجح است» پشت پا می زند و می گوید:

زهی شیرین و شیرین مردن او

زهی جان دادن و جان بردن او

چنین واجب بود در عشق مردن

بجانان جان چنین باید سپردن

نه هر کوزن بود نامرد باشد

زن آن مرد است کوبی درد باشد

بسا رعنا زنا کو شیر مرد است

بسا مردا که با زن در نورد است

بخش دوم
ادبیات معاصر

زن اثیری، زن فتانه

در بخش پیش دیدیم که ادبیات کهن ایران، برخلاف باور عموم، بیش از آن‌که به زن فتانه توجه داشته باشد، متوجه زن آرمانی است. این نکته صحیح است که در ادبیات کلاسیک، در مقیاسی گسترده، به زن‌هایی از شمار سالومه نیز برمی‌خوریم که به‌ظاهر فتانه‌اند و هدفشان از راه به‌دربردن مردانی است که شایستگی گمراهی ندارند و به‌ظاهر به همسر و فرزند و هنجارهای اجتماعی پای‌بندند. اما با کمی دقت می‌بینیم که همین فتانگی نیز، نه از طریق درایت و هوش و ذکاوت شخص زن، بلکه با دخالت مردی دیگر نمایان می‌شود، و از این طریق مجلای بروز می‌یابد. در ادبیات کلاسیک ایران، به‌طور کلی و صرف‌نظر از پاره‌ای موارد استثنایی، زن تنها از دو بعد برخوردار است: یا مطیع مرد است و یا هم‌تراز با اوست. به‌تعبیر دیگر، همواره از طریق مرد است که عیار زن محک زده می‌شود. آنچه در بازنمایی زن محور اصلی قرار می‌گیرد این است که «شخصیت» زن از دیدگاه روانی از هرگونه بعد روانشناختی^۱ تهی است. چرا که اگر مطیع مرد باشد، یعنی حاضر باشد تا خود را تسلیم مردی کند، آن هم به این دلیل که مرد دیگری که حکم قیومیت او را دارد این چنین خواسته است، در هر حال حکم زیر دست را خواهد داشت^۲، و

1. epaisseur psychologique.

۲. نک. به: داستان برصیصای عابد.

اگر هم چون شیرین برای خود یکه‌تازی و طلب عشق کند و «آزاده» باشد، در آن هنگام نیز بنا بر معیارهای حاکم بر جامعه‌ی مردسالار تنها هم‌طراز با مرد شده‌است، و نه چیزی بیشتر از آن. به گفته‌ی دیگر، «آرمان زن» دست یافتن به امتیازات مرد بوده است، و برای این کار باید اعمال و رفتار خود را با «جوانمردی» مطابقت می‌داده است.^۱ از سوی دیگر، برای مردان نیز آرمان و الگوی زن آرمانی همانا هم‌چون مرد بودن است.

حال ببینیم ادبیات داستانی معاصر در ایران از چه زاویه‌ی دیدی به زن می‌نگرد، از او چگونه یاد می‌کند و قضاوتش درباره‌ی او چیست. آیا از دید او زن شخصیتی است وابسته، نظیر آنچه در هفت پیکر شاهد بودیم؛ یا آن‌که برعکس، موجودی است «مردنما» هم‌چون شیرین که در وجود خود اراده و عزم کافی و هم‌چنین اعتماد به نفس لازم را سراغ دارد تا خود را همتای مرد بداند، و در این راستا از شایستگی‌های خود در مواقع لزوم بهره‌جوید. زنی که قادر است پا به پای شخصیت مرد در طریق کمال پیش برود و در این رهرو حتا ممکن است گوی سبقت را نیز از همتای خود بریاید و قابلیت‌هایی را بروز دهد که در وجود مرد دیده نمی‌شود.

برای نیل به این منظور، همان‌گونه که پیش از این نیز ذکر شد، اساس کار را بر نوشته‌ی پیش‌رو رمان‌نویسی مدرن در ایران، صادق هدایت و رمان مطرح او، بوف‌کور قرار می‌دهیم، و در کنار آن به بررسی تطبیقی آثاری دیگر از ادبیات فارسی و ادبیات غرب دوران معاصر می‌پردازیم.

میان معیارهای انسانی برای سنجش هنر باستان از هنر معاصر، و در مورد تحقیق ما، هنر ادبی کهن از معاصر، به موارد گوناگونی می‌توان اشاره کرد. اساسی‌ترین مطلبی که باعث تمایز ادبیات داستانی کلاسیک از ادبیات معاصر می‌شود ورود واقع‌گرایی به حیطه‌ی رمان‌نویسی است. این

۱. مگر نه این‌که جنبش‌های فمینیستی در جهان غرب همواره در اندیشه‌ی این مساوات بوده‌اند؟

امر باعث می‌شود تا در بسیاری از انگاره‌های ادبی تغییراتی ژرف پدیدار گردد. به این ترتیب که الگوها و شیوه‌ی بازنمایی آن‌ها با کهن‌الگوها و نحوه‌ی بازنمایی آن‌ها در ادبیات کلاسیک متفاوت می‌شود. واقع‌گرایی گرایشی نیست که تنها ادبیات ایران با آن مواجه شده باشد. از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم در اروپا صاحب‌نظران ادبی به این نتیجه رسیدند که باید فاصله‌ی میان اثر ادبی و جامعه‌ی معاصر را از میان برد. و بهترین و شایسته‌ترین راه برای رسیدن به این هدف بازنمایی واقع‌گرایانه‌ی جامعه و رخدادها و شاکله‌های آن است. این‌گونه اعمال داوری در زمینه‌ی آثار داستانی باعث شد تا جوّ داستان‌نویسی در ایران نیز، با اندکی تأخیر، دست‌خوش تغییر و تحوّل شود. و کار بدان‌جا رسید که برای داستان‌نویسان ایرانی نیز ادبیات، چنان‌چه اصل واقع‌گرایی در آن رعایت نشده باشد، دیگر ادبیات محسوب نمی‌شود. بسیاری از داستان‌نویسان ایرانی هم چون جمالزاده این کار را از طریق تغییراتی که در نحوه‌ی بیان، و اساساً در زبان داستان ایجاد کردند متجلی ساختند، و نشان دادند که به تبعیت از واقع‌گرایی حاکم بر ادبیات غرب، ادبیات ایران نیز، به‌رغم سابقه‌ی طولانی‌ای که در استفاده از الگوهای غیرواقعی و اساساً اسطوره‌ها دارد، می‌تواند جنبه‌ای واقع‌گرایانه پیدا کند. اما گرایش نثرنویسان ایرانی تنها به بازتاب واقع‌گرایانه‌ی حوادث از طریق تغییر در زبان محدود نشد. بسیاری دیگر از داده‌های ادبی نیز در این میان مشمول این گرایش شد. از زمره‌ی این داده‌ها می‌توان به توصیف شخصیت‌های داستان و، به تبع آن، به بازنمایی زن و هم‌چنین به جایگاه او در ادبیات معاصر اشاره کرد.

در صورتی‌که بخواهیم در مقیاسی گسترده به بررسی جایگاه نوع انسان – مرکب از جنس زن و مرد – در ادبیات بپردازیم باید به این نکته اذعان داشته باشیم که مهم‌ترین رخدادی که پس از عهد روشنگری در

اروپا تحقق یافت، این بود که دیگر به انسان به عنوان «مرکز جهان» نگریسته نشد. این بازپس‌گیری جایگاهی که بشر طی قرن‌ها برای خود در نظر گرفته بود ضربه‌ی مهلکی به باورهای آرمان‌گرایانه‌ی انسان وارد آورد. به این ترتیب که انسان، و به تبع آن زن، در ادبیات معاصر وجهه‌ی آرمانی و دست نیافتنی‌اش را - که در ادبیات کلاسیک جایگاهی ویژه داشت - تا حدود بسیار زیادی از دست داد، و بدل به موجودی شد که دیگر هدفش هم طراز شدن و مانند مرد شدن نبود. زن موجودی شد هم چون دیگر موجودات. موجودی که می‌تواند بی‌آن‌که در مقام قیاس با مرد قرار گیرد بازنمایی شود. دیگر هدف این نبود که بینیم آیا شخصیت مرد داستان در کنار استفاده از دیگر داده‌های رمان، هم چون باد و آب و خورشید و دوستی و ثروت و فقر و نیکی و مذهب و پای‌بندی به آیین و سنت‌های گوناگون و... از زن نیز برای به کمال رسیدن استفاده می‌کند یا نه. داستان بدل ملغمه و معجون و ممزوجی شد که هم شخصیت زن در آن ایفاگر نقش بود و هم شخصیت مرد. انسان، چه مرد و چه زن، به عنصری مانند دیگر عناصر طبیعت تبدیل شد. و رمان‌نویسان واقع‌گرا نیز در این راستا از طبیعت و یکی از عناصر آن - زن و مرد - به عنوان الگو گرفته‌برداری کردند. ادبیات داستانی معاصر همان‌قدر به شخصیت‌های مرد زن‌فریب از قبیل دن ژوان توجه می‌کند که به شخصیت‌های زن مرد‌فریب از شمار لولو یا نانا. و این‌گونه است که در بازنمایی و نحوه‌ی توصیف زن در ادبیات معاصر ایران نیز تغییراتی اساسی پدید می‌آید. در عالم واقعیت، شخصیت مرد دیگر به دنبال به کمال رسیدن و دست‌یابی به عشق آسمانی نیست تا از این رهرو نیازمند عشق زمینی و، به تبع آن، نیازمند شخصیت زن باشد تا به هدف خود جامه‌ی عمل بپوشاند، طریق عرفان را با تکیه به خوبی‌ها و راهنمایی‌های او طی کند و یا به سبب پلیدی زن از طی این طریق بازماند. جامعه‌ی فردگرای قرن بیستم دیگر توان

پرداختن به این‌گونه مضامین را نداشت. ترس از بیماری و مرگ و نیستی، هراس از کمبود وقت، جامعه‌ی ماشینی و تنهایی انسان، در حالی که پیرامونش را هزاران و میلیون‌ها انسان دیگر فراگرفته‌اند، و خلاصه آنچه نیچه با عنوان «بیماری قرن» از آن یاد می‌کند بدل به اساسی‌ترین دغدغه‌های انسانی می‌شود و ادبیات نیز تصمیم می‌گیرد تا همین دغدغه‌ها را به نحوی واقع‌گرایانه در خود بازتاب دهد. تعداد رمان‌نویسان متعهد به آیین‌ها و سنت‌ها و مذهب و... (هم‌چون فرانسوا موریاک) در قیاس با آنان که در اندیشه‌ی بازنمایی پوچی زندگی و فقدان اهداف متعالی برای انسان قرن بیستم‌اند (آلبر کامو، نروال و مویسان و...) بسیار اندک است.

بدین‌سان، فضای ادبی ایران نیز در داده‌هایی که تاکنون در دست داشت تغییراتی چند اعمال کرد. از همه مهم‌تر این‌که آرمانی بودن زن، که به‌عنوان شاکله‌ی اصلی وجود این جنس در تمامی اوصاف و سکناات شخصیت بدان نگریسته می‌شد و از خلال گفتمان توصیفی بازتاب می‌یافت، با داده‌های امروزمین که الگوشان به جای ذهنیت تام‌نویسنده، واقعیت طبیعت بود مطابقت داده شد. این‌گونه گریته‌برداری از واقعیت موجب شد تا نگرش ادبیات به شخصیت زن دگرگون شود. در نتیجه شخصیت زن دیگر شیرین داستان نظامی نیست که نامش شیرین باشد و خودش شیرین باشد و بوسه‌اش شیرین باشد و گذر زمان در او تأثیرگذار نباشد و خسرو، پادشاه ایران، را به کمال انسانیت برساند، و اگر قهرمان مذکر داستان مرد، او نیز به دست خود به زندگیش پایان دهد و در کنار او بیارامد و وظایف خود را در این جهان پایان یافته تلقی کند. زن قرن بیستم از هر حیث با زن قرون وسطا متفاوت است. زن بدل به موجودی می‌شود «عروسک‌مانند» که قادر است با توجه به زیبایی و شهوت‌انگیز بودن و... مرد را به نیستی و نابودی سوق دهد، بی‌آن‌که خودش در این میان با

خطری مواجه شود، یا این کار را صرفاً بنا به دستور مردانی دیگر انجام دهد. زنی که برخلاف شیرین بوسه اش به جای شیرین بودن «گس» است و طعم مرگ می دهد. و صادق هدایت بی تردید از زمره مهم ترین داستان نویسانی است که این وجهی نوین و «واقع گرایانه» از زن را در آثار خود منعکس کرده است. در صفحات آتی خواهیم دید که «زن عروسک مانند» از زمره الگوهایی است که این نویسنده مدام از آن بهره می جوید.

اما لازمه ای آگاهی یافتن از این گونه تغییر و تحولات، به منظور پرداختن به مقوله ای اصلی این تحقیق، یعنی بررسی جایگاه زن در ادبیات معاصر ایرانی در حوزه ی داستان نویسی، این است که به گونه ای اجمالی نگاهی به تاریخ ادبی ایران بیندازیم؛ چه، بررسی مقام زن در ادبیات، که آینه ی تمام نمای تحولات اجتماعی محسوب می شود، بدون در نظر گرفتن تأثیر و تأثر متقابل میان خلاقیت های ادبی و کنش های اجتماعی ناممکن است. به عبارت دقیق تر، بررسی جایگاه زن در ادبیات بدون بررسی جایگاه زن در اجتماع و تغییر و تحولاتی که آن را از خود متأثر کرده است، تلاشی است نابجا و آرزویی است دور از دسترس.

تاریخ ایران بعد از حمله ی اعراب را می توان به طور کلی به چهار مرحله ی اصلی تقسیم کرد. بدیهی است که این تقسیم بندی کاملاً جنبه ی فرضی و شخصی دارد، و صرفاً به منظور برجسته نشان دادن مهم ترین و اساسی ترین لحظات تاریخ ایران، بعد از حمله ی اعراب طرح شده است. این چهار مرحله به ترتیب عبارت است از:

۱- بازگشت به ارزش های کهن

در این مرحله است که اندیشمندان ایرانی، و به ویژه ادبا، با تلاشی که در جهت احیای فرهنگ و سنت پیش از اسلام به عمل آوردند، روحی

جدید در کالبد اندیشه‌ی ایرانیان دمیدند. دستاویز آن‌ها نیز در این راستا خلق شاهکارهای ادبی است. ناگفته پیداست که نخستین ثمره‌ی چنین عملکردی، احیای زبان فارسی و در امان نگاه داشتن آن از خطر فراموشی است. چرا که نخستین تلاش اعراب در برخورد با فرهنگ کشوری که بر آن حاکم می‌شدند تغییر نظام فکری و آداب و سنن مردم آن سرزمین بود. تردیدی نیست که در این میان از بین بردن زبان آباء و اجدادی ساکنان کشور مورد نظر از اولویت ویژه‌ای برخوردار بود. شاهنامه‌ها و خدای نامک‌ها، که نشان‌گر سعی و کوشش ادبای ایرانی در تلطیف چنین اجباری است حاصل این دوره است و در این میان برجسته‌ترین و مؤثرترین و هم‌چنین به یادگار ماندنی‌ترین اثر بی‌تردید شاهنامه‌ی فردوسی طوسی است.

۲- شکوفایی علمی و فرهنگی

در این مرحله، تمام جهان اسلام، و همین‌طور ایران، با رشدی چشم‌گیر در زمینه‌ی فرهنگ و هنر و علوم مختلف (ریاضی، ستاره‌شناسی، فلسفه، ادب، طب...) روبرو می‌شود که دامنه‌ی آن در اعصار بعدی از خلال ترجمه‌ی کتاب‌های مرجع، مبدل به پیش‌درآمدی می‌شود برای اندیشمندان غرب در جهت رشد و توسعه، و هم‌چنین گام نهادن به دوران بازآفرینی و احیا که می‌توان از آن با نام رنسانس یاد کرد. رنسانس برای اروپا مرحله‌ای بود که انسان به خود اجازه داد تا بعد از قرن‌ها تسلط بی‌قید و شرط مذهب، و تعصب مذهبی که راه را به روی هرگونه نوآوری مسدود کرده بود، و در نتیجه دنیای علم را در جهالت و تاریکی نگاه داشته بود، به انسان نه به دید اشرف موجودات، بلکه به دید موجودی هم‌چون دیگر موجودات بنگرد و او را نیز زیر ذره‌بین علم به نظاره بنشیند. درست است که این‌گونه رنسانس در ایران هرگز مجال

تحقق نیافت، اما نباید فراموش کرد که از طریق دنیای اسلام و ایران - و ترجمه‌ی آثار بزرگان یونان باستان - بود که اروپاییان به این‌گونه استدلال در باب انسان دست یافتند. رگه‌های نخستین این حرکت را در آثار بزرگان این دوره از سرزمین ایران می‌توان مشاهده نمود. اکثر آثار برجای مانده از این دوره^۱ به‌نحوی از انحا بازنمای این شکوفایی همه‌جانبه‌اند و یادآور نام بزرگانی هم‌چون نظامی و سعدی و حافظ و ناصرخسرو و ابن سینا و زکریای رازی و فارابی و ابن رشد و بیرونی و ...

۳- افول و خاموشی

تمدن ایران در این دوره، هم‌چون اکثر قریب به اتفاق دیگر تمدن‌های شرقی، نظیر چین و هند و تبت و... دست‌خوش بحرانی فکری، زاینده‌ی رخوت و خمودی می‌شود. نتیجه‌ی این چنین بحرانی پدیدارگشتن رکود و ناتوانی در ارائه و انجام هرگونه آفرینش هنری و فرهنگی و علمی در سطح گسترده است. شایان ذکر است که جهان غرب، مقارن با همین دوره، اندک‌اندک از جاهلیتی که چندین قرن گرفتار آن بود رها می‌شود، و با گام‌های بلند به سوی توسعه‌ی همه‌جانبه در بسیاری از صحنه‌های علمی و فنی و فرهنگی پیش می‌رود. همین توسعه و گسترش و پیشرفت در زمینه‌ی علوم و فنون بود که بعدها به واقعه‌ی انقلاب صنعتی انجامید.

۴- بیداری و بحران هویت

تسهیل در امر مراوده و تبادل اطلاعات میان فرهنگ‌های گوناگون موجب شد تا بسیاری از کشورها به این اندیشه بیفتند که در پاره‌ای از آداب و سنت‌های دیرین خود تجدیدنظر کنند، و یا به‌طور کلی در صحت آن‌ها شک کرده و تغییراتی اساسی و بنیادین در آن‌ها پدید آورند و تلاش

۱. نک. به: شاهرخ مسکوب، داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع، تهران، نشر فرزانه روز،

کنند تا آن‌را با فرهنگ دیگر کشورها که به‌ظاهر در مواردی از آن‌ها پیشتر بودند تطابق دهند. این اندیشه البته در بسیاری از کشورها نتیجه‌ی مستقیم سلطه‌ی بیگانگان و استعمارگران وقت هم‌چون فرانسه و پرتغال و انگلستان و روسیه و پروس بر مردم آن کشورهاست. مردمی که با دیدن تکنولوژی بیگانه، دست و پای و خود را گم می‌کردند و خود را در مقامی پست و فروتر از خارجی‌ها جای می‌دادند. پدیده‌ی «برخوردهای بینا- فرهنگی» که آثار و جلوه‌های آن در کشورهای جهان سوّم ملموس‌تر است، زائیده‌ی این دوره است. ایرانیان نیز به‌نوبه‌ی خود در این دوره با اروپاییان وارد مراوده شدند و تلاش کردند تا از پیشرفت‌های آنان در زمینه‌ی علوم و فنون جدید و رایج بهره ببرند.

آشنایی و برقراری تماس و ارتباط با تمدّن غرب تأثیری عمیق بر روحیه‌ی ایرانیان و، به‌ویژه، قشر روشن‌فکر و باسواد آن برجای نهاد؛ به ترتیبی که هر یک از اقشار روشن‌فکر ایرانی، بسته به عوامل محیطی - به‌عنوان مثال، نوع تماس با خارجی‌ان و خواسته‌های خود و خواسته‌های آنان و میزان تحصیلات و... عواملی نظیر این - به طرق مختلف با این برقراری ارتباط برخورد کردند. همان‌گونه که پیش از این نیز بسیاری از پژوهش‌گران معاصر عنوان کرده‌اند، آگاهی از فاصله‌ی عمیقی که بین جامعه‌ی اروپایی قرن نوزدهم و بیستم از یک‌سو، و جامعه‌ی ایران مقارن این دو عصر از سوی دیگر وجود داشت، باعث شد تا بحرانی که از آن به نام «بحران فرهنگی» یاد می‌کنند بر اندیشه‌ی ایرانیان حاکم شود. پاره‌ای از پژوهش‌گران به این بحران به‌دیده‌ی نوعی بیماری نگریسته‌اند، و حتا موقعیت را آن‌چنان وخیم و حاد تصوّر کرده‌اند که بر آن نام «سکیزوفرنی فرهنگی» نهاده‌اند.^۱ از آن‌جا که هدف ما در این بحث بررسی چند و چون و پرداختن به جزئیات چنین مطلبی نیست، به اشاره‌ای جزئی اکتفا

۱. نک. به: داریوش شایگان *Les Illusions de l'identité* ; Paris ; Felin ; 1992

می‌کنیم و خوانندگان علاقه‌مند را به خواندن تحقیقات ارزشمند و مبسوطی که در زمینه صورت گرفته است ارجاع می‌دهیم.^۱

هدف ما در این جا بیشتر بازجست و بررسی آثار و عواقب چنین بحران هویتی در مورد بازنمایی زن در حوزه‌ی ادبیات، و جایگاهی است که به او اختصاص داده شده است. منظور این است که ببینیم چگونه و از چه دیدگاهی ادبیات فارسی مدرن و معاصر ایران به این دوگانگی هویت می‌پردازد و آن را نمود می‌دهد. برای نیل به این منظور، همان‌گونه که پیش از این نیز ذکر شد، بن مایه‌ی اصلی کار را بوف‌کور صادق هدایت قرار می‌دهیم و در کنار آن به بررسی تطبیقی آثار دیگر، اعمّ از ایرانی و یا غربی، می‌پردازیم.

در آغاز سخن از پیش‌رو بودن صادق هدایت در گستره‌ی ادبیات مدرن فارسی در حوزه‌ی داستان نویسی یاد کردیم. اثبات چنین ادعایی کار چندان دشواری نیست. از دیدگاه نظریه‌ی رمان کافی است تا آثار او را با تنها تعداد معدودی از بایسته‌هایی که نظریه‌پرداز مطرحی چون میخیل باختین رعایت آن‌را در آفرینش نوع ادبی رمان مدرن لازم تلقی می‌کند در محک قیاس قرار دهیم. از جمله شروطی که باختین بدان‌ها اشاره دارد، وجود چندزبانی و چندآوایی در سبک نگارش داستان‌پرداز است. به گفته‌ی باختین، بارزه‌ی اصلی نوع رمان وجود چندآوایی و چندصدایی در این نوع ادبی است. بدین‌گونه که در داستان‌های کلاسیک و خصوصاً داستان‌هایی که به پیش از دوره‌ی نگارش دن کیشوت تعلق دارد، از این دو بایسته‌ی نوع رمان اثری دیده نمی‌شود. منظور او از چندآوایی و چندصدایی و چندزبانی در نوع رمان این است که در این نوع با مسئله‌ای به نام دیکتاتوری راوی یا نویسنده مواجه نیستیم. در داستان‌های کلاسیک، بین شیوه‌ی سخن گفتن نویسنده و راوی و شخصیت‌های

۱. نک. به: آثار داریوش شایگان، اوکتاویو پاز، جمشید بهنام و...

گوناگون تفاوتی حس نمی‌شد. به گفته‌ی دیگر، نویسنده از همان زبانی استفاده می‌کرد که راوی، و راوی نیز به همان زبانی سخن می‌گفت که شخصیت‌های داستان، و در نهایت نیز شخصیت‌های داستان همگی هم‌چون هم سخن می‌گفتند. باختین به‌منظور درک بهتر این مطلب این‌گونه توضیح می‌دهد که افراد مختلف جامعه هیچ‌یک مانند هم سخن نمی‌گویند. به‌علاوه، تک‌تک این افراد نیز در شرایط خاص می‌توانند به انواع و اناها مختلف سخن بگویند. یعنی نه تنها امکان ندارد که قصاب مانند ارتشی و یا استاد دانشگاه و یا زن خانه‌دار و یا پژوهشگر لابراتوار پزشکی صحبت کند، بلکه همین فرد قصاب نیز در برابر هر یک از این چند نفر - که تنها به‌عنوان مثال بدان‌ها اشاره شد - از شیوه‌های سخن گفتن متفاوتی استفاده می‌کند.

باختین معتقد است که تفاوت اساسی و بنیادین میان روایت و یا شیوه‌ی داستان‌گویی به سبک و سیاق کهن، و رمان پای‌بندی به همین نکته است. به عقیده‌ی این نظریه‌پرداز روسی، سروانتس نخستین شخصی بود که به این نکته توجه نشان داد و به همین دلیل نیز از دیدگاه او باید به دن کیشوت به‌دید نخستین رمان در تاریخچه‌ی داستان نویسی نگریست.^۱ اما در مورد ادبیات معاصر ایران می‌توان به این نکته اشاره کرد که صادق هدایت اگر نخستین فردی نباشد که به اصول چندآوایی و چندزبانی در حوزه‌ی داستان‌نویسی پرداخت، لا‌اقل از زمره مهم‌ترین نویسندگانی است که عطف به آشنایی عمیق با فرهنگ ادبی غرب، آگاهانه این‌گونه اصول را در داستان‌های خود رعایت کرد.

تردیدی نیست که نوشته‌ها و فعالیت آفرینشی این داستان‌پرداز از هر

۱. بسیاری دیگر از نظریه‌پردازان معاصر هم‌چون میلان کوندرا نیز از این نظر با باختین هم عقیده‌اند. برای اطلاعات بیشتر ن. ک. به زیبایی‌شناسی و نظریه‌ی رمان، میخائیل باختین، ترجمه‌ی آذین حسین‌زاده، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۳.

حیث بازتابی است از «برخورد» با «دیگری» و یا، به عبارت صحیح‌تر، برخورد با دنیای غرب. عطف به این مهم، اغراق نیست اگر مدعی شویم که با توجه به اهمیتی که این نویسنده دارد، پرداختن به مقوله‌ی زن و جایگاه او در ادبیات معاصر، بدون پرداختن به بوف‌کور و یا با نادیده گرفتن تأثیر و تأثیری که نویسنده‌ی آن بر / از دنیای غرب داشته کاری است عبث و بیهوده. و همه‌ی این دلایل باعث شد تا بین تمامی نویسندگان معاصر در حوزه‌ی داستان‌نویسی در ایران، صادق هدایت را به عنوان محور اصلی کار برگزینیم.

بوف‌کور هدایت تصویری است از روح آشفته‌ی نویسنده‌ی آن. دوگانگی و سرگشتگی‌ای که نویسنده گرفتار آن است به نحو مستقیم در نوشته‌هایش منعکس می‌شود. در میان این نوشته‌ها، بارزترین نمونه‌ی این آشفتگی و دوگانگی را بی‌تردید در بوف‌کور می‌توان سراغ کرد. به‌ویژه آن‌که دوگانگی‌ای که از آن یاد شد، به‌طور کل، و در مقیاسی گسترده، بر تمامی بافت این اثر، هم از حیث روایت‌شناختی و هم از دیدگاه سبک‌شناختی و نشانه‌شناختی^۱ قالب است. این‌گونه است که به‌عنوان مثال تضادی مستمر میان عوامل زیر در کل اثر مشاهده می‌شود:

○ تاریکی و روشنایی

○ عشق و نفرت

○ زندگی و مرگ

○ گذشته و آینده

○ زیبایی و زشتی

این دوگانگی در مورد نگاهی نیز که راوی داستان به چهره‌ی زن دارد مصداق می‌یابد؛ به این ترتیب که تصویر زن برای راوی به دو شکل کاملاً متضاد و در دو قالب گوناگون: «زن اثیری» و «زن لکاته» معنا می‌یابد. برای

1. Sémiologique, stylistique, narratologique.

دست یافتن به محتوای چنین برخوردی از سوی هدایت، همان روشی را که پیش از این برای بررسی چهره‌ی زن در دو اثر نظامی به کار گرفتیم در پیش می‌گیریم. به این معنی که اساس کار همانا بررسی مفهوم عشق و نحوه‌ی برخورد با امور جنسی خواهد بود. همان‌گونه که ذکر شد، هم‌چون بسیاری دیگر از عوامل به کار گرفته شده در ساختار بوف‌کور، تصویر زن نیز به‌نوبه‌ی خود تصویری است دوگانه. مضمون این بخش از تحقیق ما بررسی و تحلیل موضوع حضور و شیوه‌ی عملکرد چهره‌ی دوگانه‌ی زن در بطن اثر ادبی است. در این راستا، از پرداختن به دیدگاه شخصی نویسنده در قالب زندگی روزمره‌ی خود با زن اجتناب خواهیم ورزید، چرا که متأسفانه مأخذ و مرجع مستندی به‌منظور بررسی چنین مطلبی در زندگی شخص هدایت در دسترس نیست، و در کمال تأسف باید معترف شد آن بخش از زندگی هدایت که به رابطه‌ی احساسی - عاطفی این نویسنده با زن مربوط می‌شود برای ما ناشناخته باقی مانده است و هنوز این پرسش برای بسیاری مطرح است که آیا هدایت با جنس زن، به‌طور کلی، مشکل داشته است؟^۱

نگاهی اجمالی برگزیده‌ی توصیفی بوف‌کور در زمینه‌ی بازنمایی پیکر زن به‌روشنی نشان می‌دهد که هدایت دوگانگی حاکم بر کل داستان را در

۱. در پایان‌نامه‌ی فوق لیسانس یکی از دانشجویانی که در زمینه‌ی دوزبانه بودن در ادبیات به رشته‌ی تحریر درآمده است، به این نکته اشاره شده است که در پی انجام تحقیقی محلی در مکانی که پیش از این خانواده‌ی هدایت در آن زندگی می‌کرده است با کمال تعجب دریافته است که بسیاری از کهنسالان از شبی یاد می‌کنند که طی آن «صادق خان عروسی می‌کند و داماد می‌شود». ظریف آن‌که همگی در این مورد نیز اتفاق نظر دارند که معلوم نیست به چه سبب، درست فردای عروسی، صادق خان زنش را طلاق می‌دهد. برای اطلاعات بیشتر نک. به:

مورد چهره‌ی زن نیز به کار گرفته است. در نتیجه، دو پرتره‌ی اصلی‌ای که از سوی راوی در داستان به نمایش گذاشته شده است به ترتیب عبارت است از: زن آرمانی یا، به قول خود راوی، زن اثیری از یک سو، و زن لکاته، از سوی دیگر. حال به اتفاق ببینیم هر یک از این دو شخصیت از چه ویژگی‌هایی برخوردار است و راوی داستان از چه زاویه‌ی دیدی به آن نگریسته است.

۱- زن آرمانی

تردیدی وجود ندارد که اصلی‌ترین ویژگی زن اثیری در بوف‌کور خاستگاه اوست: زن اثیری ریشه در «تصویر» دارد. نخستین اشاره‌ی راوی به زن اثیری هنگامی است که از تصویرهایی که بر جلد قلم‌دان می‌کشد سخن به میان می‌آورد. آنچه راوی از پنجره‌ی اتاق خود می‌بیند (پنجره‌ای که در واقعیت آن جای شک است، چرا که گاهی هست و گاهی ناپدید می‌شود) یعنی همان تصویر زن اثیری و پیرمرد و رودخانه، و مقایسه‌ی آن با آنچه راوی بر جلد قلم‌دان می‌کشد، گویای رابط‌های تنگاتنگی است که بین عوامل تشکیل دهنده‌ی این دو صحنه وجود دارد. شک راوی در زمینه‌ی وجود یا نبود پنجره، و این که با صراحت عنوان می‌کند که پس از دیدن زن اثیری خانه را ترک می‌کند و پیرامون منزل، بی‌ثمر، دنبال او می‌گردد نشان‌گر این مطلب است که صحنه‌ای را که راوی مشاهده می‌کند ریشه در عالم خیال دارد. و این مطلبی است که حورا یاوری به تفصیل در تحقیقی که در زمینه‌ی خاستگاه روانشناختی بوف‌کور به عمل آورده است نشان می‌دهد. به زعم او نیز، در صورتی که از دیدگاه یونگ به این داستان بنگریم، مشاهده خواهیم کرد که بوف‌کور از دو بخش اساسی تشکیل شده که به ترتیب عبارت است از عالم مثال و عالم واقعیت.^۱

۱. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه نک. به: حورا یاوری، همان، فصل نخست.

با وجود این، به رغم عدم اطمینان در بود و نبود واقعی آنچه راوی مشاهده می‌کند، در لحظه‌ای خاص، تصویری که ذکر شد صورت واقعیت به خود می‌گیرد: راوی، پس از آن‌که تمام روز را بی‌حاصل در جستجوی زن اثیری سپری می‌کند، در بازگشت به خانه، او را در حالی که در آستانه‌ی در خانه در انتظار است مشاهده می‌کند.

این نکته نباید از نظر دور نگاه داشته شود که زن اثیری، در نخستین مرتبه‌ای که متن از او سخن به میان می‌آورد، به شکل «بازنمایی» وارد صحنه‌ی داستان می‌شود. و همگان اذعان دارند که بین «نمایاندن» و «بازنمایاندن» تفاوت بسیاری وجود دارد.^۱ در نتیجه، می‌توان این‌گونه استنباط کرد که زن اثیری، با توجه به تصویرگونه بودن، و یا جنبه‌ی بازنمایی‌اش، موجودی است غیرجان‌دار، که الگوی آن در جایی و تصویرش در جای دیگر است. تعلق به دنیای مثال می‌تواند در دید نخست گواه این باشد که زن اثیری احیاگر نوعی تصویر آرمانی از زن است؛ زنی دور از دسترس، زنی دست‌نیافتنی.

اما این تغییر نحوه‌ی حضور، یعنی درواقع ترک دنیای مثال و گام نهادن به عالم «واقعیت» ما را وامی‌دارد تا به موضوع از دریچه‌ای دیگر نیز بنگریم؛ چرا که حضور زن اثیری در مقابل خانه‌ی راوی حکایت از تجسم یافتن تصویر دارد. به عبارت دیگر، در این بخش از داستان، موضوعی که بازنمایی شده بود به موضوعی بدل می‌شود که خود نمایان‌گر خود است. یعنی در این جا الگو و تصویر الگویکی می‌شود. ظریف آن‌که این مطلب، همان‌گونه که به خاطر دارید، در داستان نظامی گنجوی نیز وجود داشت. بنابراین می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که استفاده از تصویری که در طول داستان عینیت می‌یابد، می‌تواند نقطه‌ی مشترکی محسوب شود بین داستان‌های نظامی و بوف‌کور هدایت. به خاطر داریم که در خسرو و

۱. représentation و présentation.

شیرین، شاهزاده خانم به واسطه‌ی تصویری که از خسرو دیده بود دل‌باخته‌ی او شد. تصویری که با پیشرفت داستان، جنبه‌ی عینی و تجسمی به خود گرفت. در داستان هفت پیکر نیز بهرام ابتدا هفت شاهزاده خانم را بر اثری که بر روی دیوار ترسیم شده بود مشاهده می‌کند. این برخورد و آگاهی از خلال تصویر باعث می‌شود تا بهرام عاشق و خواهان هفت شاهزاده خانم شود. هفت شاهزاده خانمی که برای بهرام حکم تصویر یا بازنمایی را داشتند. اما بهرام می‌دانست که این تصاویر در عالم واقعیت الگویی برای خود دارند. و مدّت‌ها می‌گذرد تا سرانجام بهرام هفت دختر را به عینه در برابر خود می‌بیند و به وصال آن‌ها می‌رسد. در نتیجه، هم برای نظامی و هم برای هدایت، بازنمایی از خلال تصویر حکم نوعی پیش‌گویی، نوعی رهیافت و اشراف و دسترسی به آینده را دارد.

راوی بوف‌کور به همراه زن اثری وارد خانه می‌شود. زن، بی‌آن‌که کلامی بر زبان آورد و یا دلیل دیدار خود را شرح دهد، روی تخت دراز می‌کشد و می‌میرد. یکی از تفاوت‌های بارز میان نویسنده‌ی قرن بیستم و سیزدهم نیز در همین نکته نهفته است: در داستان‌های نظامی گذر از «بازنمایش» به «نمایش» همواره با دستیابی به مقطعی بالاتر از آگاهی توأم بود؛ به تعبیر دیگر، تجسم یافتن یا عینیت یافتن تصویر، که همانا همگون شدن الگو و تصویر نیز هست، باعث می‌شود تا قهرمان داستان در راه رسیدن به کمال گامی به جلو بردارد. حال آن‌که نزد هدایت همین گذر، بی‌آن‌که دستاوردی به همراه داشته باشد، به مرگ و نابودی منتهی می‌شود. جستجوی الگوی تصویر با هدف رسیدن به کمال و تعالی برای انسان قرن بیستم معنایی ندارد. اگر روزگاری انسان می‌توانست از طریق نشانه‌ها به وجودی نامریی (الهی‌ها، خدایان، شیاطین و اجنه و...) پی‌برد، اگر برای او وقایع عالم هستی نشانه‌ای دال بر وجود عالم بالا تلقی می‌شد، اگر روزگاری برای افلاطون و اندیشه‌های افلاطونی آنچه در عالم وجود

رؤیت می‌شد حکم تصویری بود برای آنچه به صورت اکمل در عالم غیب وجود دارد، و انسان کامل انسانی بود که می‌توانست این دو را از طریق هم‌داستانی الگوی تصویر و خود تصویر درک کند، شخصیت قرن بیستم داستان صادق هدایت دیگر در پی دست‌یافتن به این‌گونه تعالی نیست. چه، برای او یقین شده‌است که تفاوتی بین تصویر و الگوی آن وجود ندارد، و در صورت هم‌داستانی این دو با همدیگر انسان نه تنها به مراتب عالی دست نمی‌یابد، بلکه شاهد خواهد بود که الگوی تصاویر و باورهایش نیز به‌نوبه‌ی خود طعمه‌ی مرگ و نیستی و تباهی می‌شود. حال این الگو هر چه می‌خواهد باشد. هر آنچه پیش از این برای انسان جنبه‌ی آرمانی داشته است یا می‌توانسته داشته باشد - از جمله شخصیت زن - دیگر از هرگونه آرمانی تهی است.

صرف‌نظر از خاستگاه، عامل دیگری که می‌تواند ما را در تبیین چهره‌ی زن اثیری در بوف‌کور یاری دهد توصیف ویژگی‌های جسمانی اوست. اصلی‌ترین این خصوصیات را می‌توان از قرار زیر دسته‌بندی کرد:

● زن سیاهپوش

● چشمان موزب، سیاه و درشت

● پوست سفید و چهره‌ی ظریف و فرشته‌گون

● مژه‌های بلند

● موهای سیاه و سرد

● بدن سرد، هم‌چون تگرگ

● دهان گس

● پوسیدگی

● بوی جسد ...

ناگفته پیداست که نحوه‌ی توصیف پیکر زن نزد هدایت از هر جهت با کار نظامی متفاوت است. در توصیفی که نظامی از شیرین ارائه می‌دهد

تمام تلاش شاعر بر این است که زن را به بهترین وجه ممکن نمایش دهد. برای این کار، شیرین از تمامی صفات نیک جسمانی و اخلاقی بهره‌مند می‌شود. از دیدگاه اخلاقی باید به شیرین به‌دیده‌ی عصاره‌ی عفت و پاکی نگریست. زنی که از هر حیث بر خود و خواسته‌هایش مسلط است و به‌رغم عشق جان‌سوزی که به خسرو دارد، از آن‌جایی که هنوز به عقد شاهزاده‌ی ایرانی در نیامده است، خود را در خلوت تسلیم او نمی‌کند و بر آتش دل لگام می‌زند. از دیدگاه جسمانی نیز شیرین زیباترین زیباییان است و اگر شاعر زیبایی او را با زیبایی پری‌رویان قیاس می‌کند به‌منظور تصدیق این قیاس از تمامی عناصر دست‌اندرکار بهره می‌جوید: از والدین شیرین صحبتی به میان نمی‌آید؛ شاهزاده‌خانم در سرزمینی زندگی می‌کند که در آن پری‌رویان امیرند؛ شیرین تنها از شیر و عسل تغذیه می‌کند؛ هر کجا که شاهزاده‌خانم هست، هوایی بهاری نیز حکم فرماست؛ معشوق نخستینش که بعدها با او ازدواج می‌کند زیباترین و دلیرترین و شریف‌ترین مردان روی زمین است...

درست است که برای راوی بوف‌کور زن اثری حکم فرشته را دارد، اما راوی از او به‌عنوان «فرشته‌ی عذاب» یاد می‌کند. در توصیفی که از زن اثری ارائه شده است می‌توان مشاهده کرد که پاره‌ای از ویژگی‌ها از قبیل زیبایی رخسار و رنگ روشن پوست و گیرایی نگاه و بلندی مژگان همگی می‌تواند در فهرست صفات زیبایی فرشته‌گون شیرین گنجانده شود. به‌تعبیر دیگر، هم نظامی و هم هدایت، برای نشان دادن زیبایی زن از الگوهایی مشخص پیروی کرده‌اند. اما از سوی دیگر، از آن‌جا که این خصایص در داستان هدایت با بوی مرگ و پوسیدگی جسد توأم است نام‌گذاری فرشته‌ی عذاب نیز از سوی راوی توجیه‌پذیر می‌گردد. الگوی زن فرشته‌گون در ادبیات ایران، خواه فرشته‌ی هدایت‌گر و نیک باشد، خواه فرشته‌ی عذاب، در هر حال از الگویی خاص تبعیت می‌کند که

براساس آن زن باید از برخی ویژگی‌های جسمانی برخوردار باشد. یکی دیگر از تفاوت‌های اساسی میان نظامی و هدایت در مورد زن، نحوه‌ی پردازش تصویر زن آرمانی در پهنه‌ی روایت است. برای نظامی، زن آرمانی واجد تمامی ویژگی‌های جسمانی و اخلاقی است. این زن هم زیباست و هم پارسا. شاعر بی‌آن‌که با گزافه‌گویی و زیاده‌گویی و اغراق باعث ملال خواننده شود موفق می‌شود تا تمام این ویژگی‌ها را از خلال شخصیت شیرین به قلم بکشد. اما در بوف‌کور، موقعیت به کلی تغییر می‌یابد. هدایت، به عنوان وارث ادبیات کلاسیک ایران، هم به خوبی از این آرمان‌ها آگاه است و هم هر ازگاه از آن‌ها الهام می‌گیرد. خصوصیات ظاهری چهره‌ی شیرین تا حد زیادی بازتاب این آرمان‌هاست. با وجود این، هدایت صرفاً بر ویژگی‌های ظاهری تأکید کرده است و تنها از آن‌ها یاد می‌کند، بی‌آن‌که تمایلی به بازتاب شخصیت زن نیز از خود نشان دهد. از سوی دیگر، جنبه‌ی مدرن رمان هدایت، نویسنده را بر آن می‌دارد تا از زن چهره‌ای دوبه‌لو ارائه دهد. در پشت ظاهر فرشته‌گون اثیری، روحی پرمعما و سرشار از اسرار و نکته‌های سؤال‌برانگیز نهان است. زن اثیری از سویی یادآور زیبایی فرشته‌گون است و از سوی دیگر تداعی‌گر اندیشه‌ی مرگ و تجسم جسد. اگر در داستان نظامی بین نام شیرین و خصوصیات اخلاقی و جسمانی این شخصیت تفاوتی مشاهده نمی‌شد و خواننده می‌توانست به راحتی از زیبایی چهره به شخصیت خوب شاهزاده خانم، و یا از طریق نام شیرین به زیبایی جسمانی اش نیز پی ببرد، در مقابل، برای خواننده‌ی بوف‌کور امکان این‌گونه برقراری ارتباط بین نام و ویژگی‌های اخلاقی و جسمانی وجود ندارد. زیبایی ظاهری زن اثیری ربطی به زیبایی باطن او ندارد و فقدان نام و هویت نیز برای این زن شاید خود نشان دیگری باشد بر صحت این مدعا.

مشاهده می‌شود که هدایت از خلال تصویر زن اثیری تلاش می‌کند تا از آنچه ریشه در تقدس دارد استفاده کند. تقدسی که خود، به نوبه‌ی خود،

ریشه در گذشته‌ای دارد که دیگر امروزه از آن نشانی به چشم نمی‌خورد. تمام بار این تقدس را می‌توان با اشاره‌ی راوی به دست‌نیافتنی بودن و، به تبع آن، پاک بودن زن اثیری دریافت. اشاره به این تقدس در دنیای معاصر از طریق اشاره به حضور کوتاه‌مدت زن اثیری نمایش داده می‌شود؛ حضوری مختصر که بلافاصله به نابودی می‌انجامد. آنچه از این حضور تقدس‌گونه برجای می‌ماند جسدی است که بوی پوسیدگی آن آزاردهنده‌ی مشام راوی است:

«بوی مرده، بوی گوشت تجزیه شده همه جان مرا فراگرفته بود گویا بوی مرده همیشه به جسم من فرو رفته بود و همه عمرم من در یک تابوت سیاه خوابیده بوده‌ام و یکنفر پیرمرد قوزی که صورتش را نمی‌دیدم مرا میان مه و سایه‌های گذرنده میگردانید.»^۱

و یا در جایی دیگر:

«ولی تنش سرد و بی‌حرکت آنجا افتاده بود - عضلات نرم و لمس او، رگ و پی استخوانهایش منتظر پوسیده شدن بودند و خوراک لذیذی برای موشهای زیر زمینی تهیه شده بود - ... مرده او، نعش او، مثل این بود که همیشه این وزن روی سینه مرا فشار می‌داده... نمی‌دانم دیوارها با خودشان چه داشتند که سرما و برودت را تا قلب انسان انتقال می‌دادند. مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست در این خانه‌ها مسکن داشته باشد. شاید برای سایه موجودات اثیری این خانه‌ها درست شده بود.»^۲

۱. بوف‌کور، ص ۵۶.

۲. بوف‌کور، ص ۴۸.

زن و هنرمند

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، برای هدایت مفهوم زن پاک و آرمانی با مفهوم زن دست‌نیافتنی مترادف است. زن اگر دست‌یافتنی و در دسترس باشد جنبه‌ی آرمانی و مقدس خود را از دست می‌دهد. این‌گونه نگرش به زن و جایگاه و نقش او در زندگی مرد با آنچه پیش از این در داستان‌های نظامی دیدیم به کلی متفاوت است. چه، برای نظامی زن عنصری بود که مرد می‌توانست، در صورت هم‌بستر شدن با او به درجه‌ای بالاتر از کمال دست یابد. زن اثیری از دیگر سو با آنچه در حکایت برصیصای عابد نیز دیدیم متفاوت است. زیرا در آن حکایت نیز تملک زن برای مرد در حکم سقوط به درجات پایین اخلاقیات و انسانیت تلقی شده‌است. به این ترتیب، شخصیت زن برای هدایت تنها هنگامی می‌تواند آرمانی و یا، به تعبیر خودش، اثیری باشد که مسئله‌ی هم‌خوابگی و ازدواج مطرح نشود. زن اگر در دسترس مرد قرار گیرد تمام معنویت خود را از دست می‌دهد و بدل به شیء بی‌جانی می‌شود که از خود اختیاری ندارد و تا چندی دیگر نیز در چرخه‌ی طبیعت می‌پوسد و تجزیه می‌شود و از بین می‌رود.

خاستگاه زن اثیری

راوی تلاش می‌کند تا به امید الگو بخشیدن مجدد به آنچه شاهد مرگ و زوالش بود بدن سرد و بی‌جان زن اثیری را با بدن خود گرم کند، و برای این کار با او، و یا به عبارت دقیق‌تر، با جسد او هم‌بستر می‌شود، به امید این که شاید به این ترتیب روح در کالبد زن اثیری حلول کند و بدل به الگو شود. در این حرکت راوی می‌توان نوعی تلاش بی‌حاصل برای دستیابی به آرمانی دوردست را مشاهده کرد. امّا، در هر حال، تلاش او بی‌ثمر باقی می‌ماند. این چنین است که امید به جاودانگی جنبه‌ای دیگر به خود

می‌گیرد و راوی در صدد برمی‌آید تا به منظور بخشیدن زندگی جاودانه به زن اثری، نقش او را ترسیم کند. و رسم شدن بر صفحه‌ی بکر و سفید کاغذ برای شخصیت زن مترادف با بخشیدن نوعی جنبه‌ی ابدی به اوست. به این ترتیب، زن اثری دیگر بار به «خاستگاه» خود باز می‌گردد. اگر با دقت به روند نقش‌آفرینی زن در بوف‌کور بنگریم می‌بینیم که نخستین حضور شخصیت زن از خلال تصویر تحقق پذیرفت، پس از آن تبدیل به موجودی شد که بلافاصله به جسد مبدل شد و، در نهایت، دیگر بار به صورت نقشی بر کاغذ تصویر شد. این روند را می‌توان به صورت خلاصه این‌گونه بیان کرد:

بازنمایی شدن نمایان شدن بازنمایی شدن

یا

(تصویر) (وجود واقعی) (تصویر)

آنچه بدیهی است این است که بازگشت زن اثری به مبنای وجودی‌اش، که همان تصویر است، به معنای این است که هرگونه تلاشی در جهت دستیابی به زن آرمانی در عالم واقعیت پیشاپیش محکوم به شکست است. و در این جا سؤالی که مطرح می‌شود این است: آیا برای هدایت، دستیابی به زن آرمانی و، حتا بالاتر از آن، باور وجودی به نام زن آرمانی امری است ناممکن و بیهوده؟ آیا این‌گونه برخورد کردن با زن آرمانی مترادف این نیست که برای نویسنده زن آرمانی در کل وجود ندارد؟ و یا شاید هم نباید وجود داشته باشد؟ این شیوه‌ی برخورد و توصیف زن آرمانی ما را به یاد یکی از رمان‌های معروف ادگار آلن پو به نام *Portrait oval* می‌اندازد که در آن شوهری از بی‌وفایی همسرش رنج می‌کشد و ناراحت است از این که می‌بیند همسرش، به جز او، با همه خوب است. شوهر در صدد برمی‌آید تا چهره‌ی زن را بر کاغذی ترسیم کند، تا شاید به این ترتیب با داشتن تصویر، و یا به عبارتی مالکیت آن،

بی آنکه ضرری از سوی آن متوجهش باشد و خطر بی مهری تهدیدش کند، با تصویر سخن بگوید و از این راه تنهایی خود را فراموش کند. نتیجه‌ی کار (تصویر) آن‌چنان به الگوی اصلی (شخصیت زن) شباهت پیدا می‌کند که به موازات پیشرفت نقاش در تکمیل اثر، الگوی تصویر (همسر نقاش) قوای خود را اندک اندک از دست می‌دهد و ناتوان و ناتوان‌تر می‌شود، به نحوی که در پایان کار، هنگامی که تابلو تکمیل می‌شود، دیگر نیرویی در بدن الگو باقی نمی‌ماند. و این چنین است که زن جان می‌دهد و «تصویر» جای‌گزین «الگوی تصویر» می‌شود. این دقیقاً عکس آن چیزی است که برای راوی بوف‌کور اتفاق می‌افتد. با این تفاوت که اگر شخصیت رمان آلن پو، در بدو امر، برای ترسیم تصویر الگویی زنده و جان‌دار در برابر خود داشت، راوی بوف‌کور چاره‌ای نمی‌یابد جز این‌که به الگویی بی‌جان اکتفا کند. در رمان آلن پو، به موازات تکمیل اثر است که الگو از بین می‌رود، حال آن‌که برای راوی بوف‌کور تکمیل شدن نقاشی نیازی به جان‌دار بودن الگو ندارد. به تعبیر دیگر، این تصویر نیست که جای‌گزین الگوی جان‌دار می‌شود. چه، الگو هنگامی که الگو می‌شود جانی در بدن ندارد.

در بوف‌کور، آنچه میان دنیای ذهنیات و تخیلات نقاش از یک سو، و نقاشی‌های عینی از سوی دیگر ارتباط برقرار می‌کند، زنی است که از او جسدی بیش بر جای نمانده است. نقاش هنرمند رمان آلن پو، با جای‌گزین کردن الگو توسط تصویر صددرصد مشابه الگو، وجهه‌ی آفرینشی و هنری خود، و هم‌چنین نیروی جاذبه‌ی آن‌را به نمایش می‌گذارد؛ حال آن‌که نقاشی برای راوی بوف‌کور کاری است بی‌ثمر و تلاشی است بی‌حاصل. برای راوی بوف‌کور، نقاشی و تصویرگری نه تنها مترادف هیچ‌گونه تسلط و قدرتی نیست، بلکه تأکیدی است بر ناتوانی هنرمند و بی‌حاصلی اثرش. برای هنرمند - نقاش بوف‌کور، تصویر، به‌رغم توانایی

در بخشیدن نوعی جنبه‌ی ابدی به موجودی فانی، از طریق تأکید بر قدرت بینایی، توان حیات بخشیدن به این موجود را ندارد. هنر برای آلن‌پو امید است برای دسترسی و اعمال تغییر در آنچه پیش از این دست‌نیافتنی و غیرقابل تغییر بود. حال آن‌که چنین مطلبی در مورد راوی - هنرمند بوف‌کور مصداق ندارد. برای آلن‌پو هنر کورسویی است برای مقابله و رویارویی با ظلمت و فراموشی. اما اثر هنری راوی بوف‌کور به جای آن‌که جای‌گزین الگو شود، در پستوی خانه پنهان می‌شود و هنگامی که راوی به قصد به خاک سپردن پیکر زن از پیرمرد خنزرپنزی می‌خواهد تا قبری برای او بکند، در کمال تعجب می‌بیند که نمونه‌ای نظیر اثر او پیش‌تر در خاک مدفون شده است. تردیدی وجود ندارد که عشقی که راوی در وجود خود حس می‌کند بیشتر موجب تحریک قوه‌ی خلاقه‌ی هنرمند می‌شود و در این میان جریحه‌دار شدن قلب و احساساتش آن‌چنان اهمیتی ندارد. اما، حالا که زن اثری بار دیگر به خاستگاه خود یعنی دنیای «تصویر» بازگشته است بدیهی است که دیگر کالبد او به درد راوی نمی‌خورد:

«نمی‌خواهم کسی این پرسش را از من بکند، ولی اصل کار صورت او - نه، چشمهایش بود و حالا این چشمها را داشتم، روح این چشمها را روی کاغذ داشتم و دیگر به درد من نمی‌خورد این تنی که محکوم به نیستی و طعمه کرمها و موشهای زیرزمینی بود! - حالا از این به بعد او در اختیار من بود. نه من دست نشانده او هر دقیقه که مایل بودم می‌توانستم چشمهایش را ببینم - نقاشی را با احتیاط هر چه تمامتر بردم در قوطی حلبی خودم که جای دخلم بود گذاشتم و در پستوی خانه پنهان کردم.»^۱

در بوف کور اگر از سویی از طریق تصویر می‌توان به جسد راه برد و بین این دو رابطه‌ای نزدیک برقرار کرد، از سوی دیگر از جسد نیز می‌توان به نوبه‌ی خود به‌عنوان مبنای آفرینش هنری و خلق تصویر یاد کرد. این نکته می‌تواند نمایانگر تفاوتی دیگر باشد میان نظامی و هدایت: نزد نظامی، پیرامون تصویر را هاله‌ی مقدّسی فراگرفته است که آشکارا با اهمیّت و ارزشی که زندگی از آن برخوردار است پیوند دارد؛ حال آن‌که در بوف کور، تصویر همواره راه به مرگ می‌برد و یادآور اندیشه‌ی نیستی و نابودی است. برای نظامی، اثر هنری راه به عشق و حیات می‌برد و امیدی است برای آینده‌ی بهتر، اما برای هدایت تصویر یادآور چیزی است که دیگر وجود ندارد. برای نظامی اثر هنری ابزاری است که از طریق آن خواننده و هم‌چنین شخصیت داستان قادر می‌شوند تا به آنچه در آینده رخ می‌دهد اشراف یابند، اما برای هدایت اثر هنری تنها یادآور گذشته‌ای محو و نامشخص است و نشانی از امید در آن به چشم نمی‌خورد.

بی‌زمانی زن

جنبه‌ی دوگانه‌ی زن اثیری را از زاویه‌ی دیگری نیز می‌توان مورد بررسی قرار داد: زن اثیری، به‌رغم وابستگی‌اش به دنیای عدم، همواره یادآور خصوصیت دیگری است که از آن می‌توان با عنوان «بی‌زمانی» یا، به عبارت ساده‌تر، عدم تعلق به مقطع مشخصی از زمان یاد کرد. راوی داستان که می‌خواهد زن اثیری تنها و تنها به او تعلق داشته باشد، به‌منظور پنهان کردن او از نگاه بیگانگان، بدن او را قطعه‌قطعه می‌کند و تصمیم می‌گیرد تا او را در نقطه‌ای دور دست خاک کند. پیرمرد گورکن به او پیشنهاد کمک می‌کند. اما هنگام به خاک سپردن جسد، راوی قطعه‌ای سفال قدیمی پیدا می‌کند که بر آن چهره‌ی زن اثیری ترسیم شده است. بنابراین، درست است که تصویر در مرحله‌ی نخست نشان از خاستگاه

زن اثری دارد، اما همین تصویر از بار معنایی دیگری نیز برخوردار می‌شود: این‌که زن اثری ریشه در گذشته دارد، این‌که هنرمندی دیگر در گذشته‌های دور دست – معلوم نیست چه هنگام – به‌منظور جاودانی کردن چهره‌ی زن اثری اقدام به ترسیم خطوط چهره‌ی او کرده است.

بدین‌سان راوی پی می‌برد که این او نبوده که برای نخستین مرتبه تلاش کرده است تا زن اثری را تجسم بخشد. چه بسا هنرمند یا هنرمندان دیگری نیز که با هدف گرم کردن بدن سرد و یخ‌زده‌ی زن اثری و دمیدن روح در کالبد بی‌جان او با او هم‌بستر شده‌اند و سپس تصویر او را بر سفال یا کاغذ یا... ترسیم کرده‌اند. پس زن اثری نه زن آرمانی راوی است و نه قابلیت این را دارد که جای‌گزین او شود. پیکر زن اثری، برخلاف تصویری که از خود برای راوی برجای گذاشته است، به همگان، به «خاطره‌ی جمعی» و یا به عبارت بهتر به «تاریخ» تعلق دارد.

از جنبه‌ی تکراری این سیمای زنانه می‌توان برداشتی فلسفی نیز داشت. می‌دانیم که مفهوم «تکرار» یکی از مضامین اصلی فلسفه‌ی پوچی^۱ است. به‌نظر شوپنهاور، که از مریدان نیچه محسوب می‌شود و درست‌هم چون استاد خود بسیار بر اندیشه‌ی هدایت تأثیرگذار بوده است، زمان چیزی نیست جز تکراری بی‌وقفه و ممتد. برای این فیلسوف آنچه رخ می‌دهد همواره و همواره تکرار آن چیزی است که در گذشته رخ داده و یا در شرف رخ دادن است. زمان در این نگرش معنا و مفهومی ندارد و قادر نیست تا رسالت خود را آن‌گونه که باید و شاید ادا کند. به‌نظر شوپنهاور، اصلی‌ترین رسالت زمان رفتن به پیشواز آینده است. اما در فلسفه‌ی پوچی دیگر آینده‌ای وجود ندارد تا بتوان به پیشواز آن رفت. به‌نظر شوپنهاور، فاجعه‌ی اصلی این است که زمان به جای آن‌که به پیشواز

1. absurde.

آینده رود، همواره به گذشته و تکرار آن تمایل دارد.^۱ و این دقیقاً مطلبی است که در بوف کور هدایت و در نگرش این نویسنده به جایگاه زن نیز به چشم می خورد. درحقیقت، این زن که اساس و منشأ درد و رنج راوی معرفی شده است، ظاهراً در زمان های پیشین نیز به دفعات موجبات رنج و شکنجه ی دیگران، دیگر هنرمندان یا، به عبارتی، پیشینیان را فراهم آورده است. پوچی برای هنرمند نقاش بوف کور در این نکته نهفته است: شخصی که خود را هنرمند خلاقه می انگاشت و بر این باور بود که برای نخستین بار اقدام به خلق اثری هنری کرده است، کاری جز تکرار آنچه پیشینیانش انجام داده اند نکرده است. الگویی را که او برای نقاشی برگزیده بود پیش از این به کرات الگوی دیگران بوده است و او چه در انتخاب الگو، و چه در نتیجه ی کار با دیگر هنرمندان وجه اشتراک داشته است. بنابراین، راوی درمی یابد که در درد و رنجی نیز که به سبب زن اثیری تحمل می کند تنها نیست. درد و رنج راوی، درد و رنجی است که از ابتدای تاریخ گریبان گیر هنرمندی بوده که رؤیای تجسم بخشیدن به زن اثیری را در ذهن می پرورانده است. راوی بوف کور به تبع این امر درمی یابد که در هنرمندی او هیچ گونه جنبه ی آفرینشی یافت نمی شود، و نشانی از قوه ی خلاقه به چشم نمی خورد، و باید به خود به دیده ی شخصی بنگرد که تنها از آثار دیگران نسخه برداری کرده است.

۱- زن - شیء

مثلت بازنمایاندن، نمایاندن و بازنمایاندن در برگیرنده ی نکته ی دیگری نیز هست که اشاره به آن در این جا ضروری است: این مثلث درواقع از کوشش، و هم چنین، تمایل هدایت در نزول مقام زن به درجه ی

1. Clément Rousset; Schopenhauer, *Philosophe de l'absurde* ; «L'illusion de devenir et répétition éternelle» ; Paris ; P.U.F. ; 1989 ; pp. 95-107.

«جمود» حکایت می‌کند. در گام نخست، زن به صورت یک شیء پیش چشم خواننده ظاهر می‌شود؛ چرا که جایگاهش تصویری است که بر جلد قلم‌دان منقوش است. در مرحله‌ی بعد، زن از قالب تصویر خارج می‌شود و تجسم می‌یابد و به‌عینه در برابر چشمان راوی داستان ظاهر می‌شود، در این مرحله دیگر به این زن نمی‌توان به‌دید شیء نگریست؛ چرا که حرکت می‌کند (ارادی یا غیرارادی) و روی تخت دراز می‌کشد. اما این تجسم دیری نمی‌پاید و بلافاصله به جسد، یعنی در واقع موجودی بی‌جان، یا همان شیء، تبدیل می‌شود. در سومین و آخرین مرحله نیز زن به‌صورت نقشی که راوی تصویر می‌کند، یا نقشی که بر قطعه‌ی سفال ترسیم شده‌است پدیدار می‌شود. این روند را می‌توان به‌این ترتیب خلاصه کرد:

شیء (تصویر) موجود جان‌دار (در قالب زن اثیری)

شیء (تصویر)

این تمایل، یعنی کوشش در تبیین زن به صورت یک شیء، نه تنها در بوف‌کور، بلکه در دیگر آثار هدایت نیز مشاهده می‌شود. از زمره‌ی این حکایات می‌توان به عروسک پشت پرده اشاره کرد. در بخشی از این داستان، شخصیت اصلی که دانشجویی است جوان، در بازگشت به ایران، عروسکی را با خود به همراه می‌آورد و در اتاق خود مخفی می‌کند. راوی داستان، هراس شخصیت دانشجو را از زنان این‌گونه شرح می‌دهد:

«مهرداد از آن پسرهای چشم و گوش بسته بود که در

ایران میان خانواده‌اش ضرب‌المثل شده بود و هنوز هم

اسم زن را که می‌شنید از پیشانی تا لاله‌های گوشش

سرخ می‌شد. شاگردان فرانسوی او را مسخره می‌کردند

و زمانی که از زن، از رقص، از تفریح، از ورزش، از

عشقبازی خودشان نقل می‌کردند، مهراد همیشه از

لحاظ احترام حرفهای آنان را تصدیق می‌کرد، بدون
اینکه بتواند از وقایع زندگی خودش بسرگذشتهای
عاشقانه آنها چیزی بیافزاید، چون او بچه‌ننه، ترسو،
غمناک، افسرده بار آمده بود، تا کنون با زن نامحرم
حرف نزده بود...»^۱

عملکرد عروسک در این حکایت عملکرد شیء ای است که یگانه
وظیفه و کاربردش ارضای تمایلات جنسی شخصیت مرد داستان و
جای‌گزینی وجود واقعی و ملموس یک زن است؛ همان زنی که شخصیت
اصلی تلاش در گریز از دام او را دارد. و این مسئله با آنچه پیش از این در
مورد جایگاه «عروسک مانند زن» در ادبیات قرن بیستم گفتیم در یک
راستاست. برای شخصیت مرد داستان عروسک پشت پرده، زن کاری جز
ارضای تمایلات جنسی مرد ندارد. اما در این میان ممکن است با توجه به
قابلیتی که در انجام این کار دارد مرد را وادار کند تا به خواسته‌های دیگر او
نیز تن دردهد. خواسته‌هایی که مرد را در زندگی معذب می‌کند. چرا که
انجام این خواسته‌ها به منزله‌ی متعهد شدن مرد است. حال آن که
عروسک بی‌جان (زنی که از هر حیث مطیع و فرمان‌بردار شوهر خود
است) قادر است بی‌آن‌که برای مرد ایجاد تعهد کند به اصلی‌ترین
خواسته‌ی مرد در قبال زن جامه‌ی عمل بپوشاند.

«همینطور که با تفنن می‌گذشت پشت شیشه مغازه
بزرگی ایستاد و نگاه کرد. چشمش افتاد بمجسمه زنی
با موی بور که سرش را کج گرفته بود و لبخند می‌زد.
مژه‌های بلند، چشمهای درشت، گلوی سفید داشت و
یک دستش را بکمرش زده بود... بی‌اختیار ایستاد،
خشکش زد و مات و مبهوت به بحر آن فرو رفت. این

۱. عروسک پشت پرده، در سایه روشن، تهران، انتشارات جاویدان، ۲۵۳۶، صص ۳-۵۲.

مجسمه نبود، یک زن، نه بهتر از زن یک فرشته بود که باولبخت می زد.... باضافه این دختر با او حرف نمی زد، مجبور نبود باو بحيله و دروغ اظهار عشق و علاقه بکند، مجبور نبود برایش دودنگی بکند، حسادت بورزد، همیشه خاموش، همیشه به یک حالت قشنگ، منتهای فکر و آمال او را مجسم می کرد. نه خوراک می خواست، نه پوشاک، نه بهانه می گرفت و نه ناخوش می شد و نه خرج داشت. همیشه راضی، همیشه خندان. ولی از همه اینها مهمتر این بود که حرف نمی زد، اظهار عقیده نمی کرد و ترسی نداشت که اخلاقشان با هم جور درنیاید. صورتی که هیچ وقت چین نمی خورد، متغیر نمی شد. شکمش بالا نمی آمد. از ترکیب نمی افتاد... آیا ممکن بود آنرا بدست بیاورد، ببوید، بلیسد، عطری که دوستش داشت به او بزنند... نه، هیچ کدام از زنهایی که دیده بود به پای او نمی رسید.^۱

پیش از این دیدیم که زن فرمانبردار و مطیع شوهر زنی است که از نام و نشان بی بهره است. به عبارت بهتر، هویت زن مطیع در قالب هویت دیگر افراد است که معنا می یابد. عروسک داستان هدایت نیز نه نامی دارد و نه هویتی. و از این نقطه نظر، زن اثری داستان بوف کور نیز به او بسیار شباهت دارد. چرا که زن اثری نیز شیء ای بیش نیست - شیء ای که نه روح دارد و نه نام و نه نشان و هویت. زن اثری پیکری است که نه سخن می گوید و نه احساس دارد.

با توجه به آنچه گفته شد، در مورد بوف کور، می توان این گونه نتیجه گیری کرد که در بخش نخست داستان، زن درحقیقت ملغمه ای است

۱. عروسک پشت پرده، چاپ اول ۱۳۱۲، چاپ حاضر ۲۵۳۶، تهران، انتشارات جاویدان.

از شیء و شخصیتی بی هویت که عملکردش کاملاً خنثاست. از تنزل دادن مقام زن اثیری و در نظر گرفتن او به عنوان زن/ شیء می توان استنباط دیگر نیز داشت: تنها راه تصاحب و وصال زن برای راوی، تنزل دادن او به مرتبه‌ی شیئ است.^۱ در این بخش از داستان بوف کور، راوی هنگامی با زن هم آغوش می شود که دیگر جان در بدن او نیست. به طور کلی، راوی تنها هنگامی بر بدن زن اثیری تسلط دارد که یا از او به عنوان الگوی تصویر منقوش بر جلد قلم دان یاد می کند، و توان آن را دارد تا آن را آن گونه که خود می خواهد «دست کاری» کند، یا هنگامی که زن شکل جسد به خود می گیرد و در اختیار راوی قرار می گیرد، و یا هنگامی که مبدل به تصویری می شود، منقوش بر تکه‌ای سفال قدیمی که در این مرحله، نه تنها در اختیار راوی، بلکه در اختیار کلیه‌ی مردانی که در گذشته او را ترسیم کرده اند قرار می گیرد. و تنها و تنها تحت چنین شرایطی است که راوی موفق می شود تا آنچه می خواهد با زن اثیری و پیکر او بکند. پیکر زن، تا هنگامی که جانی در بدن او هست، هم منشأ هوس است و هم مبنای ترس و دلهره. این ترس از زن را در بخش دوم داستان بوف کور نیز می توان مشاهده کرد؛ چرا که در بخش دوم است که زن، خواه به شکل مادر، خواه همسر و یا خواهر، هم چنان موجب ایجاد ترس و هراس در جسم و روح راوی می شود.

۲- زن فتانه

صحبت از زن لکاته، یا زن فتانه، نه موضوعی است بکر و نه مبحثی است نوین؛ ریشه‌ی فتانه را باید در نخستین متن‌هایی جستجو کرد که در باب زن و مرد به رشته‌ی تحریر درآمده است. از همان بدو تاریخ تا امروز، چه در غرب و چه در شرق، همواره افسانه‌هایی بین مردم رواج داشت و

۱. این نکته در عروسک پشت پرده نیز به وضوح مشهود است.

داستان‌هایی سینه به سینه نقل می‌شد که براساس آن‌ها زیبارویان فتنه‌گری هم‌چون حوّا یا سالومه و یا کارمن یا لولویا نانا... پیوسته در دنیای مردان آشوب به پا کرده و نظام ثابت آن‌را دستخوش تغییر و تحول کرده‌اند. و تردیدی نیست که در پهنه‌ی ادبیّات و داستان‌پردازی نمونه‌های این قبیل آشوب‌گران بسیار به چشم می‌خورد. از سوی دیگر، رواج و تحول انواع ادبی افسانه و حکایت، خود به ترویج این‌گونه چهره‌ها دامن زده و پرداخت آن‌ها را با تنوعی چشم‌گیر توأم کرده است.

اگر نگاهی گذرا به تازه‌های هنر، به‌ویژه در حوزه‌ی هنر هفتم بیندازیم، مشاهده می‌کنیم که این موضوع در سینمای امروزه نیز هم‌چون گذشته موضوعی است مطرح و رایج. به‌عنوان مثال، فیلم‌های *Fatale*, *La femme de paille*, *Basic Instinct* ... همگی به‌نوعی بیان‌گر تداوم پرسش و پاسخ در زمینه‌ی شخصیت زن فئانه‌اند.

اما عصر طلایی زن فئانه، به‌ویژه در غرب، هم در پهنه‌ی ادبیّات و هم در حوزه‌ی باقی هنرها به دهه‌های پایانی قرن نوزدهم باز می‌گردد. شایان ذکر است که نوآوری‌های ادبی و هنری این سال‌ها بر هدایت، نگرش، و در نتیجه، آثار او و به‌ویژه همان‌گونه که شاهد خواهیم بود، بر نگارش بوف‌کور تأثیر فراوان برجای گذاشته است.

خاستگاه اجتماعی زن فئانه

ویژگی اصلی زن فئانه، در این دوره، تعلق او به طبقه‌ای خاص از اجتماع است، که تبیین و مشخص کردن حد و مرز آن، اگر نخواهیم بگوییم ناممکن، لااقل امری است بی‌نهایت دشوار: طبقه‌ای که جایگاه آن در واقع حوزه‌ای است حدواسط دو طبقه‌ی تعریف شده‌ی اصلی جامعه‌ی زنان؛ طبقه‌ای که برای تعریفش باید آن‌را حداقل بینش سستی جامعه از زن - که به او از بدو تولد با اعطای نام و نشان و هویت جایگاهی

ویژه می‌بخشد - از یک سو، و بینش فرا - صنعتی، از سوی دیگر، دانست. در بینش فرا - صنعتی، زن طعمه‌ی تعدد و تکرار و گوناگونی و تغییر و تحولات نوینی است که پیوسته در جامعه‌ی پیرامونش به وقوع می‌پیوندد. زن فتانه، در این طبقه‌ی غیرقابل تبیین، نه به دنیای روسپیان و بدکارگان تعلق دارد و نه به دنیای زنان خانه و خانواده‌دار. چرا که اگر این زن تن خود را برای کسب اندکی پول به مردی تسلیم می‌کند، در مقابل درصدد است تا از این راه امرار معاش کند و یا شکم دیگر افراد خانواده‌ی خود را سیر کند. گاه نیز اتفاق می‌افتد که زن فتانه صرف ارضای خواسته‌های خود به روسپی‌گری می‌پردازد و بی‌آنکه برنامه‌ی مشخص و از پیش تعیین شده‌ای در ذهن داشته باشد به حیطه‌ی زندگانی مردی وارد می‌شود، نظام آن‌را درهم می‌ریزد، و سپس به سراغ مردی دیگر می‌رود و همین روند را دیگر بار از سر می‌گیرد و در نتیجه به فتانه بدل می‌شود. از سوی دیگر، فتانه را نمی‌توان زیر گروه زنان کارگر نیز به‌شمار آورد. چرا که فتانه همیشه و بدون استثنا «کارگر» نیست. می‌بینیم که زن فتانه نه حتماً کارگر است، نه پزشک، نه دانشمند، نه نویسنده و اندیشمند و روشن فکر، نه هنرمند و یا خانه‌دار و نه مادر و نه دختر و نه خواهر و ... زن فتانه می‌تواند به هر یک از این گروه‌ها تعلق داشته باشد. و به همین دلیل ساده است که تبیین دقیق جایگاه اجتماعی زن فتانه، که درحقیقت نخستین مرحله به‌منظور تبیین شخصیت و آثاری است که همین شخصیت در جامعه برجای می‌گذارد کار بسیار دشواری جلوه می‌کند.

با این حساب، اکنون بهتر می‌توان دریافت که چرا شخصیت زن فتانه برای هدایت تا حدود زیادی غیرقابل تبیین است؛ زنی که نه مادر است و نه همسر و نه خواهر و نه دختر عمو. این قشر ویژه و بدون جایگاه مشخص، در حقیقت ممزوجی است از تمام اقشار (روسپی و زن خانه‌دار و زن کارگر و وکیل و ...). قشری شگرف و مرموز و اسرارآمیز که کم‌وبیش

تمامی نویسندگان و رمان‌پردازان اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، به‌ویژه در غرب، تلاش در تبیین و تعریف آن کرده‌اند. و پیرو این امر، نباید فراموش کرد که تلاششان راه به جایی نبرده و نتیجه‌ای دقیق و روشن از آن حاصل نیامده است.

در صورتی که از این دیدگاه به قضایا بنگریم خواهیم دید که این حرفه‌ی زن نیست که او را فثانه می‌کند، چرا که هر زنی قادر است تا در صورت دلخواه به فثانه بدل شود. چه زن خانه‌دار باشد، چه زن کارگر باشد و یا روسپی. این نکته واضح است که صرف روسپی بودن به معنای فثانه بودن نیست. چرا که روسپیان می‌توانند از زمره مطیع‌ترین و تحت فشارترین اقشار جامعه‌ی زنان به‌شمار آیند. زن اگر اراده کند، زندگی مرد را در هم می‌ریزد و ممکن است این کار را بی‌آن‌که عداوتی با مرد داشته، یا کینه‌ای از او به دل داشته باشد انجام دهد. شخصیت زن، حال به هر قشری که می‌خواهد تعلق داشته باشد، قابلیت آن را دارد تا فی‌النفسه به فثانه بدل شود.

در این‌جا سؤالی که مطرح می‌شود این است: چه امری باعث شده است تا نویسندگان غربی قرون نوزدهم و بیستم تا این اندازه جلب زن فثانه شوند؟ این بار نیز پاسخ این پرسش را می‌توان به‌نوعی در گفته‌های نیچه یافت. این نیچه بود که برای نخستین بار از «ترس و هراس» به‌عنوان «بیماری قرن» یاد کرد. در این دوره از تاریخ بشریت، ترس و هراس ناشی از عدم توانایی انسان در تبیین دلیل پیدایش و منظور از زندگانی‌اش بدل به یکی از اساسی‌ترین مشکلات نوع بشر شد. به‌علاوه، انسان به‌خوبی می‌دانست در انتهای راه این مرگ است که در کمین او نشسته است. برای نیچه، انسان مدرن چاره‌ای ندارد جز آن‌که پس از «مرگ خدا»^۱ در افق اندیشه‌های بشری به پوچی و هیچی بیندیشد. او بر

۱. البته مضمون «مرگ خدا» در غرب مضمونی تازه و معاصر نیست. از دوران رنسانس

این باور است که همین هیچی و پوچی است که برای انسان معاصر بنیاد همه‌ی باورها را شکل می‌دهد:

«آنچه می‌خواهم بدان بپردازم، پیش‌بینی تاریخ
رخدادی است که در دو قرن آتی به وقوع خواهد
پیوست، پیش‌بینی پوچی و پوچ‌گرایی که چیزی
نمی‌تواند مانع تحقق آن شود. فحوای این صفحه از
تاریخ را می‌توان از همین امروز حدس زد.»^۱

این‌گونه تمایل به پوچ‌گرایی باعث می‌شود تا انسان معاصر در مورد صحت بسیاری از باورها و ارزش‌های خود تردید کند. هنر و ادبیات نیز به تبع این دگرگونی، به بازتاب این پوچ‌گرایی می‌پردازند. اندیشه‌ی مرگ ابدی و این‌که، در پایان زندگی خاکی، بشر برای همیشه نیست و نابود می‌شود و چیزی به نام معاد وجود ندارد اندیشه‌ای است که بی‌وقفه ذهن

→ به بعد، اندیشمندان جامعه‌ی غرب به دفعات با خدا قهر و آشتی کردند. پیدایش پروتستانتیسم – با پرداختن به دو مقوله‌ی اصلی عدم نیاز به واسطه بین انسان و خدا، و ثروت بی‌حد و اندازه‌ی متولیان کلیسای کاتولیک – زمینه را برای نخستین قهرها ایجاد کرد. نخستین جوامع سرمایه‌داری به مفهوم امروزی در غرب از این زمان به بعد بود که کار خود را آغاز کرد. انسان دیگر موجودی نبود که تمام جهان برای خدمت رساندن به او خلق شده باشد، بلکه موجودی بود هم‌چون دیگر موجودات که می‌شد او را بر روی تخت جراحی تشریح کرد و رگ و پی‌اش را شمرد و عضلاتش را ترسیم کرد و امعاء و احشائش را بیرون کشید و... بدین‌سان، مرکزیت از انسان گرفته شد و این امر فلاسفه را به این اندیشه انداخت که انسان در روی کره‌ی زمین رها شده و خداوند او را به فراموشی سپرده است. همان‌گونه که ذکر شد، در پایان هر یک از دوره‌های قهر، دوره‌ی آشتی نیز وجود داشت. مثلاً رمانتیک‌ها، با دیدن فجایعی که انقلاب فرانسه، به‌رغم وعده‌هایی که داده بود، به‌بارآورد، برآن شدند تا از جامعه و هر آنچه بدان مرتبط است – هنجارها و قوانین و... – فاصله بگیرند و به طبیعت و خداوند پناه ببرند.

1. Nietzsche; *La Volonté de puissance* ; trad. H. Albert ; t. 1, ss 2 ; Paris ; Mercure de France, 1887 - 1903; pp. 25 sq.

انسان معاصر را مشغول می‌کند و باعث می‌شود تا این انسان به خودخواهی - که بسیاری از آن با عبارت فردگرایی یاد می‌کنند - گرایش پیدا کند. در چنین جوی آنچه مهم است ارضای خواسته‌های شخصی است و دستیابی به هر آنچه در دنیا ارزش شخصی و مادی تلقی می‌شود (زن، فرزند، پول و ثروت و پدر و مادر و دوست و کار و علم و ...) تمامی فعالیت‌های انسان باید در خدمت تحقق و تجسم این خواسته‌ها قرار گیرد. انسان معاصر که دیگر به انسانی ماشینی بدل شده است، بی‌آنکه از خود پرسشی در مورد غایت و هدف آفرینش بکند، درصدد برمی‌آید تا وقتش را صرف طولانی‌تر و «بهتر» زندگی کردن کند. چرا که، در پایان، این مرگ است که در انتظار اوست. پس چرا به خود و به بهتر زندگی کردن نیندیشد؟

زن فئانه و بیماری

در این راستا، عامل دیگری به این ناتوانی در درک هدف و نهایت آفرینش انسان و هم‌چنین حرکت پیوسته و بی‌وقفه‌اش به سوی مرگ افزوده می‌شود، که عبارت از هر آن چیزی است که به نحوی از انحا موجب تسریع این حرکت مداوم به سوی نیستی و نابودی شود. از این رو بیماری‌های غیرقابل علاج همان‌قدر در ذهن انسان موجبات هراس و دلهره را فراهم می‌آورند که خود مرگ. چه، این قبیل بیماری‌ها باعث می‌شود تا انسان بی‌آنکه به اندازه‌ی کافی (اندازه‌ای که هیچ‌گاه برای آن حد و میزانی تبیین شده، مشخص نشده است) از زندگی بهره‌بردار به دنیای مردگان بپیوندد، یا آنکه نتواند آن‌گونه که باید و شاید، به‌رغم توان‌مندی مالی، از لذت‌های جسمانی سود جوید. برای انسان مدرن بیماری یا راه به مرگ می‌برد، و یا سد راه لذت می‌شود. نوع این بیماری، به تناسب، می‌تواند در میزان فردگرایی انسان معاصر مؤثر باشد. گاه

حصبه و وبا است که مانع بهتر زندگی کردن می شود (به عنوان عامل بیرونی که از دیگری به انسان سرایت می کند) و گاه سرطان (به عنوان عامل درونی). انسان معاصر به شدت از بیماری هایی که عامل بیرونی داشت منزجر بود، چرا که سرطان برای او در حکم مشارکت (ناخواسته) در سیر صعودی بیماری بود، حال آن که اپیدمی ها و بیماری هایی نظیر حصبه و وبا بخت و اقبال ناخوشایندی بود که گریبان گیر او می شد و او را سریع تر از دنیای لذات جدا می ساخت.

حوالی سال های ۱۸۶۰، بیماری سیفلیس (به عنوان عاملی بیرونی) به نحو حیرت انگیز و بی سابقه ای در جامعه ی غرب همه گیر شد. به این ترتیب که بیش از میلیون ها انسان بر اثر این بیماری در غرب جان باختند. این بیماری مهلک، که راه شیوعش ارتباط جنسی بود، زن را به عنوان عامل اصلی گسترش و همه گیر شدن مورد هدف قرار داد. از آن جایی که در این سال ها جامعه پزشکان هنوز میکرب را به منزله ی عامل اصلی سرایت بیماری ها به رسمیت نشناخته بود، زن، صرف نظر از «عامل اصلی شیوع» بیماری سیفلیس، «مسئول ایجاد» این بیماری و عواقب ناشی از آن نیز شناخته و معرفی شد؛ چرا که در بستر قشری خاص از زنان بود که مردان خانواده دار و شریف، که غالباً به طبقه ی اعیان نیز تعلق داشتند، بیمار می شدند و در نتیجه سم ناشی از عفونت را نه تنها در بدن خود نگاه می داشتند، بلکه آن را به بدن همسر و هم چنین آیندگان و نسل های بعدی نیز منتقل می کردند.

در این میان طبعی است که زنان بدکاره یا روسپی بیش از دیگران هدف حمله ی اخلاق گرایان قرار می گرفتند. زیرا آن ها با حرفه ی خود باعث می شدند تا خانواده های زیادی به این بیماری مبتلا شوند. و بدیهی است که در چنین محیطی اطلاق صفت «فتانه» به معنای مهلک (fatale) به زن چندان بی مسما نبود.

شیوع این بیماری به نحو چشم‌گیری در ادبیات نیز بازتاب یافت. آن هم ادبیات واقع‌گرا و یا طبیعت‌گرای قرن نوزدهم، که اصلی‌ترین رسالتش را در انعکاس مو به موی حقایق می‌پنداشت. حقایقی که ریشه‌هایش را دیگر نباید صرفاً در طبقه‌ی نجبا و اشراف، بلکه در طبقات پایین جامعه نیز جستجو کرد. البته دلایل متعدد دیگری را نیز می‌توان برای توجیه چنین توجهی از سوی ادبیات به بیماری سیفلیس مطرح کرد که مهم‌ترین آن‌ها این است که بسیاری از نوابغ و بزرگان عالم ادبیات و هنر و موسیقی از قبیل بُدلر، شوبر، گلی دو موپسان، گونکور، آلفونس دُده، فردریش نیچه^۱ و ... در نتیجه‌ی ابتلای به این بیماری درگذشتند. به این ترتیب مشاهده می‌کنیم که قشر هنرمند و متفکر جامعه مستقیماً درگیر اندیشه‌ی تعجیل در فرارسیدن زمان مرگ از خلال بیماری سیفلیس می‌شود.

با توجه به این توضیحات، و عطف به تأثیری که هدایت از محیط فرهنگی این سال‌ها گرفته‌است، بهتر می‌توان دریافت که چرا، در نوشته‌های هدایت، موضوع عشق در اکثر موارد با مرگ توأم می‌شود. زن فئانه از آن‌جا که در گام نخست انگیزه‌ی اصلی ایجاد عشق معرفی می‌شود، ناخودآگاه عامل ایجاد بیماری و عفونت و درد و رنج ناشی از آن و، درنهایت، مرگ نیز محسوب می‌شود. به‌طور کلی، در حوزه‌ی ادبیات و داستان‌نویسی همواره و از دیرباز رابطه‌ای تنگاتنگ میان عشق و مرگ وجود داشته‌است، و بسیاری از آثار ادبی مرگ را پایان راه عشق معرفی کرده‌اند. این پایان‌گاه نویدی است بر آغازی نوین در جایی و محیطی دیگر. به این ترتیب، مشاهده می‌شود که در این آثار هیچ‌گاه صرفاً و صرفاً بر جنبه‌ی بد و یا مخرب عشق تأکید نشده‌است، و در بسیاری از موارد از آن به منزله‌ی حسی شریف و حقیقی و نجیب یاد کرده‌اند. حسی که توان آن را دارد تا انسان مستعد را به کمال مطلوب برساند.

1. Baudelaire, Schubert, Maupassant, Goncourt, A.Daudet, Nietzsche,...

عشق مهلك زن فتانه

آنچه از بوف‌کور اثری استثنایی می‌سازد، تنها وجود رابطه‌ی تنگاتنگی که میان عشق و مرگ تصوّر شده‌است نیست، بلکه عوامل و نتایج جانبی‌ای است که فرد عاشق، مستقیم یا غیرمستقیم، با آن مواجه می‌شود. عواملی از شمار رنج‌های جسمانی، بیماری روحی، عدم توانایی در تشخیص عالم پیرامون و، در نهایت، سقوط عاشق به دنیای مرگ و نیستی و فنا؛ به‌ویژه آن‌که راوی همواره با مرگ و جسد در حال تجزیه، و همین‌طور بوی عفونت و گندیدگی سروکار دارد. در نتیجه، این ارزش و مقام عشق است که در بوف‌کور زیر سؤال می‌رود. برای راوی بوف‌کور، عشق دیگر نه حکم احساسی شریف و والا را دارد و نه دنیایی شگرف و جادویی را؛ عشق مرحله‌ای است متشکل از تمامی جدال‌ها و کشمکش‌ها، چه با خود و چه با اطرافیان. مسیری که در پایان راه به نابودی روحی و جسمی عاشق می‌انجامد. بنابراین جای شگفتی نیست اگر در این داستان مشاهده می‌شود که عشق راوی به زن مبدّل به عشقی می‌شود غیرقابل تبیین و احساسی تعریف ناشدنی و نااستوار و بی‌ثبات که هدف آن وصال شخصیت زن به خصوصی نیست. برای راوی تشخیص نوع احساس و گرایشی که به زن دارد امری است بی‌نهایت دشوار، به‌ویژه آن‌که این احساس مرتب، از سویی حد فاصل عشق و نفرت در نوسان است و، از سوی دیگر، دقیقاً معلوم نیست متوجه چه کسی است. هر زنی می‌تواند و قابلیت آن را دارد تا معشوقه‌ی دل‌بند و یا زن مورد انزجار و نفرت راوی باشد. راوی بوف‌کور عشق خود را به زنی که بعدها به همسری برمی‌گزیند با این واژه‌ها توصیف می‌کند:

«...با چه خفت و خواری خودم را کوچک می‌کردم،

کسی باور نخواهد کرد، چون می‌ترسیدم زنم از دستم

برود. می‌خواستم طرز رفتار، اخلاق و دلربایی را از

فاسقهای زنم یاد بگیرم! ولی جاکش بدبختی بودم که همه احمقها به ریشم می خندیدند - من اصلاً چطور می توانستم رفتار و اخلاق رجاله ها را یاد بگیرم؟ حالا می دانم آنها را دوست داشت چون بی حیا، احمق و متعفن بودند. عشق او اصلاً با کثافت و مرگ توأم بود. آیا حقیقتاً من مایل بودم با او بخوابم، آیا صورت ظاهر او مرا شیفته خود کرده بود یا تنفر او از من یا حرکات و اطوارش بود یا علاقه و عشقی که از بچگی به مادرش داشتم و یا همه اینها دست به یکی کرده بودند؟ نه؛ نمی دانم. تنها یک چیز را می دانم: این زن، این لکاته، این جادو نمی دانم چه زهری در روح من، در هستی من ریخته بود که نه تنها او را می خواستم، بلکه تمام ذرات تنم، ذرات تن او را لازم داشت... اسمش را لکاته گذاشتم، چون هیچ اسمی به این خوبی رویش نمی افتاد - نمی خواهم بگویم: زنم، چون خاصیت زن و شوهری بین ما وجود نداشت و به خودم دروغ می گفتم. - من همیشه از روز اول او را لکاته نامیده ام - ولی این اسم کشش مخصوصی داشت اگر او را گرفتم برای این بود که اول او به طرف من آمد آن هم از مکر و حيله اش بود. نه، هیچ علاقه ای به من نداشت - اصلاً چطور ممکن بود او به کسی علاقه پیدا بکند؟ یک زن هوسباز که یک مرد را برای شهوترانی، یکی را برای عشقبازی و یکی را برای شکنجه دادن لازم داشت - گمان نمی کنم که او به این تثلیث هم اکتفا می کرد. ولی مرا قطعاً برای شکنجه دادن انتخاب کرده بود. و در حقیقت بهتر از

این نمی‌توانست انتخاب کند. اما من او را گرفتم چون
شبیه مادرش بود - چون یک شباهت محو و دور با
خودم داشت حالا او را نه تنها دوست داشتم، بلکه
همه ذرات تنم او را می‌خواستم. مخصوصاً میان تنم،
چون نمی‌خواهم احساس حقیقی را زیر لفاف موهوم
عشق و علاقه پنهان بکنم - ...»^۱

زن فتانه، شخصیتی واحد با تعدد نقش

در عبارتی که ذکر شد، به وضوح شاهد ابهام عمیقی هستیم که راوی
در زمینه‌ی احساساتی که او را به همسرش پیوند می‌دهد در کنه وجود
خود حس می‌کند. عشق راوی به همسرش در حقیقت شکل تداوم یافته‌ی
عشق او به مادر و یا مادرزنش است. این ابهام هنگامی به نقطه‌ی اوج خود
می‌رسد که خواننده درمی‌یابد محکوم کردن زن لکاته به معنای عام کلام و
در گستره‌ای بسیار وسیع‌تر اندیشه شده است. راوی با زیر سؤال بردن
عشق خود به زن لکاته، عشقی را که به عمه یا به مادر خود دارد زیر سؤال
می‌برد: نخستین زن فتانه، اولین زن لکاته در واقع همان «مادر» است؛ همان
مادری که هم او را به دنیا آورده است و هم زن لکاته را. هموست که به زن
لکاته و شخصیت مردی که باید بعدها قربانی زن لکاته شود حیات می‌دهد. هر
دوی آن‌ها زندگی خود را مدیون وجود مادر یا، به عبارتی، عامل ایجاد و زایش
زن لکاته و قربانی آنند.

در بوف‌کور، این مادر است که منشأ تمامی رنج‌ها و اختلال‌ها است.
برای به دست آوردن دل مادر است که دو تن از شخصیت‌های مرد داستان
(پدر و عموی راوی) به استقبال مرگ می‌روند.

۱. بوف‌کور، ص ۹۸.

زن لکاته با حضور چند جانبه‌ی خود در داستان، تعدّد نقش را به وحدت شخصیت پیوند می‌زند و از این دیدگاه به هنرپیشه‌ی تیاتر یا سینما نزدیک می‌شود. از این رو، زن لکاته در بوف‌کور شخصیتی است غیرقابل تبیین که در آن واحد هم بازنمای سیمای همسر است و هم مادر و هم عمّه و هم دختر عمّه. درست هم‌چون شخصیتی واحد در سینما و یا در تیاتر که ایفای چند نقش برعهده‌ی اوست.

در صفحات بعدی مشاهده خواهیم کرد که این ویژگی نه تنها در مورد زن لکاته در بوف‌کور، بلکه به‌طور کل در مورد بسیاری دیگر از چهره‌های زن فئانه در ادبیات غرب نیز صادق است. با بررسی نحوه‌ی توصیف مادر از زبان راوی، می‌توان به تلخی نگاهی که راوی به مادر خود دارد پی برد. در نظر راوی مادر او زنی است زیبا و فریبنده:

«...بعد از مدتی پدرم عاشق یک دختر باکره بوگام داسی، رقااص معبد لینگم می‌شود. کار این دختر رقص جلوی بت بزرگ لینگم و خدمت بتکده بوده است - یک دختر خونگرم زیتونی. با پستانهای لیمویی، چشمان درشت مورّب، ابروهای باریک به هم پیوسته، که میانش را خال سرخ می‌گذاشته.

حالا می‌توانم پیش خودم تصورش را بکنم که بوگام داسی، یعنی مادرم با ساری ابریشمی رنگین زردوزی، سینه باز، سربند دیبا، گیسوی سنگین سیاهی که مانند شب ازلی تاریک و در پشت سر گره زده بوده، النگوهای مچ پا و مچ دستش، حلقه طلایی که از پرده بینی گذرانده بوده، چشمهای درشت سیاه خماری و مورّب، دندانهای براق با حرکات آهسته موزونی که با آهنگ ستار و تنبک و تنبور و سنج و کرنا می‌رقصیده -

یک آهنگ ملایم و یکنواخت که کردهای لخت شالمه بسته میزده‌اند - آهنگ پرمعنی که همه اسرار جادوگری و خرافات و شهوت‌ها و دردهای مردم هند در آن مختصر جمع شده بوده و بوسیله حرکات متناسب و اشارات شهوت‌انگیز - حرکات مقدس - بوگام داسی مثل برگ گل باز می‌شده، لرزشی به طول‌شانه و بازوهایش می‌داده، خم می‌شده و دوباره جمع می‌شده‌است. این حرکات که مفهوم مخصوصی دربرداشته و بدون زبان حرف می‌زده است، چه تأثیری ممکن است در پدرم کرده باشد - مخصوصاً بوی عرق گیس و یا فلفلی او که مخلوط با عطر موگره و روغن صندل می‌شده، بمفهوم شهوتی این منظره میافزود است - عطری که بوی شیر درخت‌های دور دست را دارد و به احساسات دور و خفه شده جان می‌دهد. - بوی مجری دوا، بوی دواهایی که در اتاق بچه نگه می‌دارند و از هند می‌آید - روغن‌های ناشناس سرزمینی که پر از معنی و آداب و رسوم قدیمی است - لابد بوی جوشانده‌های مرا می‌داده، همه اینها یادگارهای دور و کشته شده پدرم را بیدار کرده - پدرم بقدری شیفته بوگام داسی می‌شود که به مذهب دختر رقا ص - به مذهب لینگم می‌گردد ولی پس از چندی دختر آبستن می‌شود او را از خدمت معبد بیرون می‌کنند...»^۱

می‌بینیم که مادر راوی واجد تمامی معیارهایی است که درکل یک زن

برای جذب مردان به آن‌ها نیازمند است. این نکته نباید از نظر دور نگاه داشته شود که تمامی این اوصاف تنها به «پیکر» مادر اختصاص دارد، و از توصیف سجایای اخلاقی و معنوی مادر سخنی به میان نیامده است. شاید بتوان این‌گونه نتیجه گرفت که برای شخصیت مرد بوف‌کور آنچه جذاب است تنها و تنها پیکر زن است و نه چیزی بیش از آن. از این دیدگاه، میان شیرین داستان نظامی و زن لکاته تفاوتی بنیادین مشاهده می‌شود. چرا که شیرین به سبب زیبایی جسمانی و خصوصیات اخلاقی خوب بود که توانست دل خسرو را به دست آورد.

زن فئانه، اسطوره‌ای کهن

اما توصیف زن لکاته هنگامی که راوی به مقایسه‌ی مادر خود با مار اقدام می‌کند جنبه‌ای دیگر به خود می‌گیرد. راوی تعریف می‌کند که چگونه عمویش در بازگشت از مسافرت با سوءاستفاده از شباهتی که بین او و پدر راوی وجود داشت، با زن رقاصه که همسر پدر است هم‌بستر می‌شود. مادر راوی، پس از کشف حقیقت، همسر خود و هم‌چنین برادر او را تهدید می‌کند که با توجه به اتفاقی که رخ داده است، تصمیم دارد تا آن‌ها را برای همیشه ترک کند، و تنها در صورتی از تصمیم خود منصرف خواهد شد که آن دو آزمون مار ناگ را پشت سر بگذارند. این بخش از داستان به‌وضوح تحوّل زن زیبارو و جذاب را به زن فئانه ترسیم می‌کند: دو برادر دو قلو که هم از جهت ظاهر به هم شباهت تام دارند و هم از حیث روحیه و روان همانند یک روح در دو بدنند، به ترتیبی که اگر یکی از آن دو مریض می‌شد دیگری نیز احساس کسالت می‌کرد و بستری می‌شد، بر سر تصاحب زن با یکدیگر وارد جدالی مرگ‌آور می‌شوند؛ جدالی که در پایان آن تنها یکی از آن‌ها زنده از میدان خارج می‌شود و دیگری جان خود را در این راه می‌بازد. آن دو «شبه سبی بودند که از

وسط به دو نیم کرده باشند؛ با وجود این، هر نیمه‌ی سیبی به نیمه‌ی دیگر به چشم رقیب می‌نگرد؛ رقیبی که باید به هر ترتیب و به هر ترفندی که شده است از میدان بیرونش کرد و از میانش برداشت. این‌گونه است که زن، و آغوش و بستر او، از معنا و مفهومی دوگانه برخوردار می‌شود: از سویی منشأ لذت به شمار می‌آید و از سوی دیگر با اشاره به سمّ مار، مبنا و منبع تولید مایعی می‌شود که مرگ را با خود به ارمغان می‌آورد. در بخشی که به مقایسه‌ی نانا، اثر امیل زولا و بوف‌کور می‌پردازیم درباره‌ی این مایع مرگ آور مفصل صحبت خواهیم کرد.

اما از طرف دیگر باید توجه داشت که آزمون مار ناگ، درحقیقت دربرگیرنده و بازگوی بخشی است از تاریخ به معنای گسترده‌ی کلام؛ تصویری که قدمت آن به گذشته‌های بسیار دوردست و، به عبارتی، به هنگامی که انسان نوشتن را اختراع کرد باز می‌گردد: برگنجی پنهان، ماری چنبره زده است و از آن نگهداری می‌کند. به خاطر داریم که نظامی نمونه‌ای مشابه را در داستان بهرام گور و اژدها توصیف کرده است. این تصویر کهن در مورد چهره‌ی زن در بوف‌کور نیز یک بار دیگر تکرار می‌شود. یادآور می‌شویم که مادر راوی رقاصه‌ی معبد بوگام داسی است. رقاصه‌ای که در برابر الهه‌ها و بت‌ها هنرنمایی می‌کند. از آنجایی که هر بتی نیازمند قربانی است، بدیهی است که برای دست‌یابی به راز این گنج باید از سویی محافظتی در میان باشد تا از ارزش‌های مقدس بت حمایت کند، و از سوی دیگر فردی دیگر که قرار است برای جلب نظر مثبت بت قربانی شود. در مورد بوف‌کور، ایفای نقش مار برعهده‌ی مادر راوی گذاشته شده است، و قربانی همان مردی است که برای به دست آوردن گنج جان خود را تقدیم می‌کند. در این میان، ناگفته پیداست که همواره شخص برنده‌ای نیز حضور دارد. حال با توضیحاتی که داده شد بهتر می‌توان به رابطه‌ای که میان مار و مادر راوی برقرار است پی برد:

«قبل از اینکه آنها را در سیاه چال بیاندازند پدرم از
بوگام داسی خواهش می‌کند که یکبار دیگر جلوی او
برقصد، رقص مقدس معبد را بکند، او هم قبول می‌کند
و به آهنگ نی لبک مار افسا جلو روشنایی مشعل با
حرکات پرمعنی و موزون و لغزنده می‌رقصد و مثل مار
ناگ پیچ و تاب می‌خورد.»^۱

این‌گونه است که مادر مهربان مبدل به زن فثانه و یا مار سمی‌ای
می‌شود که با انجام مراسم رقص در معبد، زمینه را برای قربانی کردن
طعمه‌ی خود مهیا می‌کند.

«بعد پدر و عمویم را در اطاق مخصوصی با مار ناگ
می‌اندازند - عوض فریاد اضطراب انگیز، یک ناله
مخلوط با خنده چندشناکی بلند می‌شود، یک فریاد
دیوانه‌وار - در را که باز می‌کنند عمویم از اطاق بیرون
می‌آید - ولی صورتش پیر و شکسته و موهای سرش از
شدت بیم و هراس، صدای لغزش و صوت مار
خشمگین که چشمهای گرد و شرر بار و دندانهای
زهرآگین داشته و بدنش مرکب بوده از یک گردن دراز
که منتهی بیک برجستگی شبیه بقاشق و سر کوچک
می‌شده، از شدت وحشت عمویم با موهای سفید از
اطاق خارج می‌شود - مطابق شرط و پیمان بوگام داسی
متعلق به عمویم می‌شود - یک چیز وحشتناک، معلوم
نیست کسی که بعد از آزمایش زنده مانده پدرم و یا
عمویم بوده است.
چون در نتیجه این آزمایش اختلال فکری برایش پیدا

شده بود زندگی سابق خود را بکلی فراموش کرده و بچه
را نمی‌شناخته...^۱

پیش از این به این نکته اشاره کردیم که واژه‌ی حَوا در زبان عبری
به معنای زندگی است. اما آدم و نسل آدم پس از مصاحبت حَوا و مار است
که از نادانی به آگاهی می‌رسند و زندگانی خود را آغاز می‌کنند. علاوه بر
این با مراجعه به فرهنگ‌های مختلف می‌بینیم که برای واژه‌ی حوا را «مار
افسا» نیز تعریف کرده‌اند. به این ترتیب مشاهده می‌شود که می‌توان
به راحتی میان این صحنه از بوف کور و مسئله‌ی هبوط آدم رابطه‌ای
مستقیم برقرار کرد. رابطه‌ای که بر مبنای آن - و همان‌گونه که بسیاری از
آثار هنری غرب اعم از نقاشی و یا ادبیات بدان پرداخته‌اند - این حَوا بوده
است که باعث رانده شدن انسان از بهشت می‌شود. در سفر پیدایش،
بخش سقوط آدم، این‌گونه از این داستان یاد شده است:

«مار از همه حیواناتی که خداوند بوجود آورد زیرک‌تر
بود. (۲) روزی مار نزد زن آمد و به او گفت آیا حقیقت
دارد که خدا شما را از خوردن تمام درختان باغ منع
کرده باشد؟ (۳) زن در جواب گفت ما اجازه داریم از
میوه تمام درختان بخوریم به جز میوه درختی که در
وسط باغ است. خداوند فرموده است که از میوه آن
درخت نخوریم و حتی آن را لمس نکنیم وگرنه
می‌میریم. (۴) مار گفت مطمئن باش نخواهید مرد! (۵)
بلکه خداوند خوب می‌داند زمانی که از میوه آن درخت
بخورید چشمان شما باز می‌شود و مانند خدا می‌شوید
و می‌توانید خوب را از بد تشخیص دهید...
زن اندیشید که میوه درخت می‌تواند خوش طعم باشد و

به من دانایی بخشید. پس از میوه درخت چشید و خورد
و به شوهرش هم داد و او نیز خورد (۷) آنگاه چشمان
هر دو باز شد و از برهنگی خود آگاه شدند...»
خداوند از کاری که زن و مرد کرده‌اند آگاه می‌شود و آدم را سرزنش
می‌کند. آدم در پاسخ می‌گوید:

«(۱۲) این زن را یار من ساختی از آن میوه به من داد و
من هم خوردم. (۱۳) آنگاه خداوند از زن پرسید این
چه کار بود که کردی؟ زن گفت مار مرا فریب داد. (۱۴)
خداوند به مار فرمود به سبب انجام این کار از تمام
حیوانات اهلی و وحشی زمین ملعون‌تر خواهی بود. تا
زنده‌ای روی شکمت خواهی خزید و خاک خواهی
خورد. (۱۵) بین تو و زن و بین نسل و تو نسل زن
خصومت می‌گذارم. نسل زن سر تو را خواهد کوبید و
تو پاشنه‌ی وی را خواهی زد. (۱۶) ... مشتاق شوهرت
خواهی بود و او بر تو تسلط خواهد داشت.»

سپس، در گفتگویی بین خداوند و آدم، خدا به آدم می‌گوید چون
حرف زنت را گوش دادی و از میوه خوردی زمین زیر لعنت قرار خواهد
گرفت و تمام عمر با رنج و زحمت از آن کسب معاش خواهی کرد:
«(۲۰) و آدم زن را حوا نامید.»

زن و مار، آن‌گونه که در کتاب مقدس ذکر شده‌است، دو موجود جدا
از هم معرفی شده‌اند که با کمک هم باعث می‌شوند تا آدم از بهشت رانده
شود و مورد قهر خداوند قرار گیرد. در بوف‌کور این دو تصویر مجزا از
یکدیگر با هم تلفیق می‌شود. به این ترتیب که زن در کسوت مار است که
زندگی و آتیه‌ی مرد را از او می‌گیرد، و او را به تباهی و نیستی سوق
می‌دهد. زن لکاته ابتدا هم چون مار می‌رقصد. رقصی که نقش و سوسه

در آن کاملاً مشهود است. از سوی دیگر، نقش باور ذکرپرستان و شباهت میان آلت تناسلی مرد و مار نیز در این بخش انکارناپذیر است. مضمون این وسوسه با آنچه در کتاب مقدس بدان اشاره شده است چندان تفاوتی ندارد. آنچه بیش از همه مدّ نظر است به درجه‌ی آگاهی رسیدن (آگاهی از گناه، آگاهی از برهنگی...) است، و این مرد است که آینده‌ی خود را بر سر این قمار از دست می‌دهد. در بهشت عدن خوردن میوه‌ی ممنوع بود که آدم را به آگاهی می‌رساند؛ در بوف‌کور وسوسه‌ی به‌دست آوردن زن و هم‌خوابگی است که شخصیت‌های مرد داستان را نابود می‌کند. در کتاب مقدس این مار بود که به‌عنوان زیرک‌ترین و معلون‌ترین حیوانات اهلی و وحشی معرفی شده بود. حیوانی که زن را واسطه قرار داد تا مرد را فریب دهد. در بوف‌کور زن رقاصّ معبد لینگم جای‌گزین مار می‌شود و به‌عنوان منفورترین و زیرک‌ترین جانوران از سویی باعث تباهی و نابودی یکی از شخصیت‌ها (پدر راوی) و از سوی دیگر موجب زائل شدن عقل شخصیت دیگر معرفی می‌شود. زن باعث می‌شود تا عمومی راوی، درست هم‌چون آدم که از بهشت رانده شد و زندگی جدیدی را شروع کرد – البته با درد و رنج توأم با آگاهی – او نیز زندگی جدیدی را در قالب پیرمردی آغاز کند که «اختلال فکری برایش پیدا شده بود و زندگی سابق خود را به کلی فراموش کرده بود...».

مادر، اصلی‌ترین زن فتانه

اما سَمّ این مار نه تنها به زندگی پدر راوی خاتمه می‌دهد، بلکه زندگی شخص راوی را نیز مسموم می‌کند. مادر راوی پیش از ناپدید شدن، برای پسرش شیشه‌ی شرابی به یادگار باقی می‌گذارد که آغشته به سَمّ مار است:

«دایه‌ایم گفت وقت خدا حافظی مادرم یک بغلی شراب
ارغوانی که در آن زهر دندان ناگ مار هندی حل شده بود

برای من به دست عمه‌ام می‌سپارد یک بوگام داسی چه
چیزی بهتری می‌تواند به رسم یادگار برای بچه‌اش
بگذارد؟ شراب ارغوانی، اکسیر مرگ که آسودگی
همیشگی می‌بخشد - شاید او هم زندگی خودش را مثل
خوشه انگور فشرده و شرابش را به من بخشیده بود - از
همان زهری که پدرم را کشت - حالا می‌فهمم چه
سوغات گرانبهایی داده است!'^۱

بدین‌سان، اگر مادر نماد زن فتنه است، شراب ارغوانی ای هم که به
سم مارناگ آلوده است و برای پسر خود به یادگار باقی می‌گذارد نماد
خون اوست؛ خونی که آغشته به سم است و از جانبی هم تمام زندگی
راوی را مسموم می‌کند و هم زندگی عموی راوی را. چرا که در امتحان
مارناگ این عموی راوی بود که پیروز از میدان خارج شده بود: او بود که
پس درگیری با برادر دوقلوی خود توانست با زن برادرش هم‌بستر شود.
هم‌بستر شدن با او به معنای مسموم شدن است. مسمومیتی که پس از زنا
حادث می‌شود. به خاطر داریم که در ابتدای داستان، هنگامی که عموی
راوی به ملاقات او می‌آید، راوی به او شراب مسموم تعارف می‌کند.
در نتیجه هیچ‌کس نمی‌تواند از مهلکه‌ی زن فتنه سالم خارج شود. زن فتنه
با عامل محدود کننده‌ای به نام زمان مواجه نیست.

«آیا مادرم زنده است؟ شاید الان که من مشغول نوشتن
هستم او در میدان یک شهر دوردست هند، جلوی
روشنایی مشعل مثل ماریچ و تاب می‌خورد و میرقص
- مثل اینکه مار ناگ او را گزیده باشد، و زن و بچه و
مردهای کنجکاو و لخت دور او حلقه زده‌اند، در حالی
که پدر یا عمویم با موهای سفید، قوز کرده، کنار میدان

نشسته به او نگاه می‌کند و یاد سیاه چال، صدای سوت
و لغزش مار خشمناک افتاده که سر خود را بلند
می‌گیرد. چشمهایش برق می‌زند، گردنش مثل کفچه
می‌شود و خطی که شبیه عینک است پشت گردنش به
رنگ خاکستری تیره نمودار می‌شود...^۱

همه‌ی مردان به نحوی طعمه‌ی زن فتانه می‌شوند: پدر راوی، عموی
راوی، و در نهایت خود راوی. برای زن فتانه نه مرزی وجود دارد و نه
حدّی. زن فتانه تمامی مرزهای موجود میان نسل‌های مختلف را از میان
برمی‌دارد، و نه تنها پدر، بلکه باقی افراد خانواده را نیز مبتلا و آلوده
می‌کند. زن فتانه مبشر و مبلغ مکتب ذکرپرستی است و در نتیجه هر مردی
ممکن است در دام زن فتانه‌ی مار صفت گرفتار آید.

زولا و هدایت

اما در بوف‌کور، زن فتانه تنها از خلال شخصیت مادر نیست که ترسیم
می‌شود؛ زن فتانه بازنمای مثلث مقدّسی است که هر مردی، در طول
زندگی خود، می‌تواند در مورد زن به آن بیندیشد یا مستقیماً آن‌را تجربه
کند. سه زاویه‌ی این مثلث عبارت است از سه شخصیت مادر و خواهر و
همسر. خواهر شیری راوی که بعدها با او ازدواج می‌کند، همانند مادر
راوی، زنی است فتانه و آشوب‌گر و یا، به قول خود راوی، «لکاته».

پیش از این به دفعات بر این نکته که هدایت بسیار از ادبیات و فرهنگ
مدرن غرب الهام گرفته است تأکید کردیم. پیرو این امر، در توصیفی که
راوی از مادر و، به‌ویژه، همسر و هم‌چنین عشقی که او را به خواهر
شیری‌اش پیوند می‌دهد ارائه کرده است، می‌توان به شباهت شایان

توجهی که میان داستان بوف کور هدایت و نانا اثر امیل زولا Emile Zola وجود دارد اشاره کرد. در نتیجه، انجام مقایسه‌ای از مقوله‌ی تطبیق میان نقش زن در این دو رمان می‌تواند از بسیاری جهات ما را در تبیین جایگاه و مقام زن در ادبیات معاصر ایران و فرانسه یاری دهد. از سوی دیگر، مطالعه‌ی هریک از این رمان‌ها به ما اجازه می‌دهد تا درک بهتری از رمان دیگر داشته باشیم. برای نیل به این منظور ابتدا به معرفی اندیشه‌های زولا و هم‌چنین رمان او می‌پردازیم.

اندیشه‌ی زولا

زولا نگارش رمان نانا را در سال ۱۸۷۸ به پایان برد. این نویسنده که به‌ظاهر و آن‌گونه که از تئوری‌هایش استنباط می‌شود ناتورالیست (طبیعت‌گرا) است اساس کار خود را بر بازنمایی واقع‌گرایانه از طبیعت قرار داد. به گفته‌ی دیگر، باید به امیل زولا در بدو امر به‌عنوان شخصی نگریست که در صدد برمی‌آید تا اصل واقع‌گرایی حاکم بر ادبیات نیمه‌ی دوم اروپا را از طریق تلفیق آن با علوم تجربی به اوج برساند. استناد به علوم تجربی در این دوره بسیار مورد توجه نویسندگان و صاحب‌نظران ادبی بود. فراموش نکنیم که در همین دوره بود که فلوبر بر آن شد تا از روان‌شناسی در آثار خود استفاده کند.^۱ از سوی دیگر، ژول ورن به استفاده از علوم پایه نظیر فیزیک و شیمی و مکانیک و ... و هم‌چنین دریانوردی و هواشناسی روی آورد (نک. به بیست هزار فرسنگ زیر دریا). مقارن با همین سال‌ها بود که امیل زولا با نوشتن کتابی به نام رمان تجربی^۲ بر این نکته تأکید ورزید که می‌توان تا چندی دیگر رمان را نیز در حوزه‌ی علوم تجربی گنجانند و این‌گونه استدلال کرد که اگر روان‌شناسی

۱. نک. به: مادام بواری.

موفق به انجام این کار شده است، دلیلی وجود ندارد که رمان‌نویسی قادر به چنین کاری نباشد. به عقیده‌ی او، اساسی‌ترین رسالت ادبیات، بازنمایی واقع‌گرایانه‌ی رخدادهای اجتماع، با تکیه بر دستاوردهای علمی چون ژنتیک بود. استناد به اصول علمی و استفاده از آن در توصیف‌ها باعث می‌شد تا نوع ادبی رمان جنبه‌ای علمی به خود بگیرد. برای انجام صحیح این کار، رمان‌نویس باید پیش از نگارش رمان، و به منظور بخشیدن جنبه‌ای هر چه واقع‌گرایانه‌تر به اثر، خود به شخصه به تحقیق محلی پردازد و، به عنوان نمونه، از مکان‌هایی که در نظر دارد تا در داستان از آن‌ها یاد کند بازدید نماید. این کار باعث می‌شود تا، در توصیف‌ها، اصل واقع‌گرایی بیش از پیش رعایت شود. و به این ترتیب بود که مکتبی نوین به اسم ناتورالیسم، که درحقیقت ملغمه‌ای بود از رئالیسم و علوم تجربی، پا به عرصه‌ی ظهور نهاد. مکتبی که در آن تلاش می‌شد به نحوی اغراق‌گونه از تصوّر و خیال فاصله گرفته شود - چه، تصویر منجر به دوری از واقعیت می‌شد و رمان از رسالتی که برعهده‌اش بود باز می‌ماند.

ناگفته پیداست که انجام چنین کاری محال بود. نوشتن رمان بدون استفاده از خیال و تصوّر امکان‌پذیر نبود. گواه این امر نیز داستان‌های امیل زولا است. درست است که زولا شخصاً برای تحقیق در زمینه‌ی مکان جغرافیایی داستان‌های خود اقدام به مسافرت می‌کرد، اما سفرهای او چندان طول نمی‌کشید. مثلاً زمانی که برای تحقیق محلی در مورد رمان زمین به ناحیه‌ی «بوس»^۱ سفر کرد، به دلیل کمبود وقت، تمام استان را در مدت هشت روز زیر پا گذاشت و در حالی که در درون کالسکه‌ای نشسته بود، جزوه‌هایی برداشت که بعدها زمینه‌ی بسیاری از توصیف‌های او را فراهم آورد. این گرایش به مستندسازی تنها به مکان‌های داستان محدود

1. Beauce.

نمی‌شد و شخصیت‌ها را نیز در برمی‌گرفت. اما زولا، به‌رغم تمامی ادعاهایش در زمینه‌ی فاصله‌گرفتن از نمادها، موفق نشد تا در رمان‌هایش به اصول مکتب ناتورالیسم پای‌بند بماند. نمونه‌های فراوانی در داستان‌های مختلف امیل زولا وجود دارد که نشان می‌دهد این نویسنده به‌نحوی چشم‌گیر از نمادها استفاده کرده است.^۱ در عمل، و آن‌گونه که از آثار امیل زولا اقتباس می‌شود، به او باید به‌دید یکی از رمان‌نویس‌های سمبولیست - ناتورالیست نگریست. بررسی آثار امیل زولا یکی از بهترین نمونه‌ها به‌منظور تحقیق در زمینه‌ی رمان‌نویسی و داستان‌پردازی در قرن نوزدهم است، چرا که این کار به خواننده امکان می‌دهد تا تصویری در آن واحد رئالیست یا واقع‌گرا از جامعه‌ی آن دوره از یک‌سو، و نمادین از سوی دیگر به دست آورد.^۲ رمان نانانیز به تبع این امر ما را در یافتن پاسخ برای بسیاری از پرسش‌ها یاری می‌دهد.

نانا

زمان داستان حکایت از هنگامی می‌کند که بیماری سیفیلیس در اروپای غربی شایع شده بود. همان‌گونه که گفته شد، از آن‌جا که زن مسئول تولید و سرایت این بیماری محسوب می‌شد، تصویر او مبدل به تصویری شد هراس‌آور و وحشتناک؛ چه نزد مردان شهوت‌پرست و عیاش، و چه نزد زنانی که نگران روابط شوهرانشان بودند. پرسش پیرامون حد و مرز بیماری سیفیلیس مترادف شد با شناخت بیشتر زن و

۱. در رمان‌های گوناگون زولا به نقش فصل‌ها و رابطه‌ای که بین فصول سال و فصول کتاب وجود دارد و هم‌چنین به‌معنای نام شخصیت‌های داستان و رابطه‌ای که بین این اسامی و عملکرد شخصیت‌ها وجود دارد دقت کنید.

۲. برای اطلاعات بیشتر ن. ک. به: رضا سیدحسینی، مکتب‌های ادبی، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۸۱.

پرسش‌هایی که پیرامون این مطلب مطرح می‌شد. زولا از خلال شخصیت نانا، داستان نمونه‌ای از زن فتنه را روایت می‌کند که تنها به واسطه‌ی حضورش در جامعه، زندگی مردان را آلوده و فاسد کرده و به تباهی کشیده است.

خلاصه‌ی داستان این‌گونه است که دختری با اسم عجیب نانا (که در آن هنگام بی‌معنا بود) بی‌آن‌که استعداد خاصی در نمایش و بازی‌گری داشته باشد، صرف این‌که زیبا و عشوه‌گر و طناز است، مشهور و محبوب بسیاری از مردان می‌شود. نانا از این‌که برای کسب درآمد خودفروشی کند ابایی ندارد. این بخش از زندگی او را می‌توان به دو قسمت اساسی تقسیم کرد: بخشی که در خیابان و همانند بسیاری از زنان هرجایی خودفروشی می‌کند و به دنبال مشتری می‌گردد؛ بخشی که بدل به زنی شده است که برای به دست آوردنش مردان متمول زیادی با یکدیگر درگیر می‌شوند. نانا به سبب روش زندگی‌ای که در پیش گرفته است به بیماری سیفلیس مبتلا می‌شود و مردان و زنان زیادی را نیز به این بیماری مبتلا می‌کند.^۱

یک بار دیگر یادآور می‌شویم که جنبش ناتورالیستی بر آثار صادق هدایت تأثیر فراوانی نهاد و بی‌دلیل نیست اگر تلاش می‌کنیم تا برخی از نکات تاریک بوف‌کور را با استناد به آثار پایه‌گذار این مکتب - امیل زولا - روشن کنیم. در بسیاری از رساله‌های صادق هدایت، هم چون انسان و حیوان، گرایش و تمایلی آشکار به اصول علمی و استفاده از نام بزرگان و مشاهیر، به‌منظور استحکام بخشیدن به استدلال‌ات مشاهده می‌شود. گاه حتا در استناد به نام بزرگان علم و ادب و فلسفه زیاده‌روی نیز شده است.

۱. منبع ما در انتخاب تمامی نقل قول‌های مربوط به نانا ترجمه‌ی شخصی متن فرانسه‌ی رمان نانا است:

Emile Zola ; *Nana in Rougon - Maquart II* ; Paris ; Bibliothèque de la Pléiade ; 1961.

به این ترتیب که نویسنده از نام‌هایی از شمار: پاسکال، دکارت، مونتینی، میشله، شوپنهاور و بسیاری دیگر استفاده کرده است که برای خواننده‌ی فارسی زبان ناآشنا محسوب می‌شدند.^۱ بنابراین در استفاده از واژه‌های علمی و دغدغه‌ی واقع‌گرایی هنگام تحقیق برای نگارش رمان، بین زولا و هدایت شباهت‌های فراوانی مشاهده می‌شود.

دامنه‌ی این شباهت‌ها به شخصیت‌های داستان نیز می‌رسد. به تعبیر دیگر، بین نانا و زن لکاته‌ی بوف‌کور نیز وجوه تشابه فراوانی وجود دارد که اصلی‌ترین‌شان شاید عدم پای‌بندی و وفاداری زن به مردی مشخص باشد. اما آنچه موجب نزدیکی و شباهت نانای زولا و زن لکاته‌ی هدایت می‌شود «بیماری زن» - که اصلی‌ترین ویژگی نانا محسوب می‌شود - نیست، بلکه نتایج و عواقب وخیمی است که بیماری با خود به همراه می‌آورد. این نکته مسلم است که هدایت در بازنمایی زن فثانه نمی‌توانسته است بر بیماری سیفیلیس، به عنوان منبع و مأخذ ناخوشی و عفونت، تکیه کند و دلیل این امر نیز به سادگی قابل درک است. این بیماری آن‌گونه که در اروپای غربی شایع شد در ایران همه‌گیر نشد. شاید به این دلیل که روابط محدود میان زن و مرد، به ویژه در جامعه‌ی سنتی، اجازه‌ی شیوع غیرقابل کنترل این بیماری مسری را در ایران نمی‌داده است. با این حال، در نحوه‌ی توصیف نانا و زن لکاته شباهت‌های چشم‌گیری وجود دارد که با تکیه بر آن‌ها از دیدگاه کنش‌های بینامتنی (intertextualité) می‌توان ابراز داشت که هدایت در تأثیری که از غرب و فرهنگ آن گرفته است گاه پاره‌ای از ویژگی‌ها - از شمار تصویر زن فثانه در اروپا و به عنوان نمونه نانا - را الهام‌بخش کار خود قرار داده است.

اما پیش از آن‌که به مقایسه‌ی دقیق این دو چهره بپردازیم، باید به نکته‌ای اشاره کنیم که ذکر آن ضروری است. نگاه هدایت به زن را

۱. تهران، کتابخانه و مطبعه‌ی بروخیم، ۱۳۴۳.

نمی‌توان به مقابله‌ای ساده میان دنیای واقعیّت‌ها و دنیای آرمان‌ها محدود کرد. از این‌که می‌بینیم هدایت در خلق چهره‌ای یگانه و واحد و یک‌دست از زن، برای آرمانی کردن و یا محدود کردنش، ناتوان می‌ماند، نباید زیاد شگفت‌زده شویم: برای هدایت، زن می‌تواند چهره‌های متعددی داشته باشد. از این رو در بوف‌کور باید چهره‌ی زن فتانه را مجموعه‌ای قلمداد کرد متشکل از چند چهره‌ی مختلف؛ و در نظر داشت که هراسی را که نانا به تنهایی در رمان زولا می‌آفریند، در بوف‌کور وسعت می‌یابد و از ابعاد گسترده‌تری برخوردار می‌شود و، درنهایت، از خلال چهره‌ی سه شخصیت زن – که همان مثلث مقدسی است که پیش از این بدان اشاره شد – نمود می‌یابد. مثلی متشکل از مادر، خواهر و همسر. در واقع، زن لکاته را در رمان بوف‌کور باید ممزوجی از این سه شخصیت زن به حساب آورد.

زن فتانه و رقص

نانا دختری است بسیار زیبا و جذاب. زولا جذابیت نانا را با رقاصه‌های شرقی قیاس می‌کند:

«و بالاخره، نانا در حالی که پاهایش را با فاصله از هم باز گذاشته بود، و بالاتنه‌اش را هم‌چون رقاصه‌هایی که رقص شکم می‌کنند آرام بر روی کمرش پیچ و تاب می‌داد شروع کرد به چپ و راست خم شدن.»^۱

بدین‌سان، نخستین نقطه‌ی مشترک میان زن لکاته و نانا رقص شرقی است که از سوی هر دو نویسنده به‌عنوان عامل دل‌فریبی و طّنّازی از آن یاد شده‌است. البته م. فرزانه در کتاب خود، هنگامی که به نقل آشنایی‌اش با صادق هدایت می‌پردازد، به این نکته اشاره می‌کند که هدایت در

۱. نانا، همان، ص ۱۲۷۰.

سفرش به هندوستان با زنی هندی و روسپی رابطه داشته است. پس اشاره‌ی هدایت به رقص شرقی ممکن است ریشه در این نکته نیز داشته باشد.^۱ اما چیزی که بدیهی است این است که زنان فئانه، هم نانا، هم لولو، هم کارمن، و هم زن لکاته و بی‌تردید بسیاری دیگر از زنان فئانه‌ی تاریخ ادبیات معاصر^۲ با «صحنه» و هنرپیشگی و رقص در برابر جماعت مردان مأنوس بودند. عملکرد همگی این زنان دل‌ربایی از مردان از طریق رقص و شعله‌ور کردن آتش شهوت در وجود آن‌هاست. در مورد زن لکاته این معبد لینگام است که صحنه‌ی دل‌ربایی فرض می‌شود و در مورد نانا سالن تیاتر است که همه‌ی مردانی را که تشنه‌ی دیدن طنازی‌ها و رقص دختر جوانند در خود گرد می‌آورد. و می‌دانیم که کارمن نیز به‌نوبه‌ی خود از همین طریق با جوان نظامی آشنا می‌شود...

بی‌هویتی زن فئانه

نقطه‌ی مشترک دیگر میان زن لکاته‌ی هدایت و نانای زولا خاستگاه آن‌هاست: زولا می‌گوید نانا معلوم نیست از کجا سر درآورده است و به‌رغم شهوتی که دارد، خاستگاهش نامعلوم است:

«هیچ‌کس نانا را نمی‌شناخت. راستی نانا از کجا آمده

بود؟»^۳

تنها عاملی که می‌تواند تا حدی به نانا هویت ببخشد، اعلانی است که چهره‌ی او بر آن ترسیم شده‌است، و از این نقطه‌نظر به چهره‌ی زن لکاته

۱. نک. به:

Farzaneh Mostafa ; *Rencontres avec Sadeqh Hedayat, le parcours d'une initiation* ; Paris; José Corti ; 1993.

۲. مثلاً «هما» در شوهر آهو خانم.

۳. نانا، همان، ص ۱۱۰۰.

در بوف‌کور بسیار شبیه است؛ چرا که در داستان هدایت نیز نخستین حضور زن از خلال تصویر حادث می‌شود. ظریف آن‌که این‌گونه برخورد نخستین از طریق تصویر در برخی از فیلم‌های سینمایی نیز که در آن‌ها به اسطوره‌ی زن فتانه توجه شده‌است مشاهده می‌شود. به‌عنوان نمونه، در این زمینه می‌توان به فرشته‌ی آبی، اثر ژوزف فن شتبرگ اشاره کرد که در آن نخستین مواجهه‌ی «رات» با «لولا» از طریق عکس ممکن می‌شود.^۱ خاستگاه نامعلوم و بی‌هویتی زن فتانه در هر دو رمان از طریق نام شخصیت‌ها نیز بازتاب می‌یابد. خواننده‌ی داستان نمی‌داند نام حقیقی شخصیت‌ها چیست. نانا به‌عنوان اسم خاص، به‌ویژه در دوران زولا، نامی نبوده است که رواج داشته باشد، و ابراز شگفتی دیگر شخصیت‌های داستان از شنیدن این نام غیرمعمول خود مبین صحت این مدعاست. همه از هم می‌پرسند معنی اسم نانا چیست؟ و درنهایت به این نتیجه می‌رسند که معنای نام نانا هر چه باشد تغییری در ماهیت او پدید نمی‌آورد. از سوی دیگر، راوی داستان بوف‌کور نیز از بردن نام واقعی شخصیت زن داستان اجتناب می‌ورزد و از او با عبارت «زن لکاته» یاد می‌کند. جالب این‌که این وجه تشابه در بی‌معنا بودن نام شامل حال بسیاری دیگر از شخصیت‌های زن فتانه‌ی تاریخ ادبیات نیز می‌شود. به‌عنوان نمونه، می‌توان از «لولو» یا «لولا» نام برد.^۲ این اسامی به هیچ وجه جنبه‌ی رسمی ندارند و هویت شخص را برای شنونده آشکار نمی‌کنند. حتا این پرسش می‌تواند مطرح شود که آیا چنین نام‌هایی می‌تواند منشأ انسانی داشته باشد؟ نبود پدر و یا شوهر که مأخذ اسناد هویت محسوب می‌شوند شامل هر سه شخصیت زن در سه داستانی که از آن‌ها نامبرده شد می‌شود. نانا نه شوهر دارد، و نه پدر، و راوی بوف‌کور به‌منظور توجیه

1. L'Ange Bleu; Josef von Sternberg; Berlin 1930.

۲. نک. به: Lulu; G. W. Pabst; 1928.

نامی که بر همسر خود نهاده است، تمامی معیارهای زناشویی را نادیده می‌انگارد و می‌گوید:

«اسمش را لکاته گذاشتم، چون هیچ اسمی به این
خوبی رویش نمی‌افتاد - نمی‌خواهم بگویم: زنم، چون
خاصیت زن و شوهری بین ما وجود نداشت و به
خودم دروغ می‌گفتم. - من همیشه از روز اول او را
لکاته نامیده‌ام - ولی این اسم کشش مخصوصی
داشت.»^۱

اگر امیل زولا با تکرار دو هجای «نا»، و یا پابست در داستان لولو از تکرار دو هجای «لو» و فن اشتنبرگ در فرشته‌ی آبی از دو هجای کم‌ویش مشابه «لو» و «لا» برای خلق نام شخصیت خود استفاده می‌کنند، صادق هدایت این کار را از طریق تکرار دو واژه‌ای که در نظرش هم معنا جلوه می‌کند انجام می‌دهد. برای هدایت تفاوتی بین «زن» و «لکاته» وجود ندارد. اگر برای زولا و پابست یا فن اشتنبرگ در اسامی شخصیت‌ها نوعی وجهه‌ی کودکانه، نوعی صمیمیت مختص اشخاصی که به ما نزدیک هستند نهفته است - فراموش نکنیم در لفظ پاپا یا ماما در غرب این اصل رعایت می‌شود - در عوض صادق هدایت هرگونه نزدیکی و قرابتی را با موازی قراردادن دو واژه‌ی زن و لکاته در کنار یکدیگر از بین می‌برد. برای درک بهتر این مطلب کافی است نام نانا و یا لولو و یا لولا و یا زن لکاته را با «کتس شارلوت ماری آدلاید فن زارینکف» و یا اسامی ایرانی با القاب «...فخرالسلطنه» و یا «... اشرف الدوله» که از هر حیث یادآور اشرافیت و، به تبع آن، هویتی پایدار است مقایسه کرد.

زن فتانه و حوا

پیش از این اشاره کردیم که بین تصویر زن در بوف کور و زن در انجیل شباهت‌های فراوانی وجود دارد. درست است که در داستان هدایت، اشاره‌ی صریحی به گناه نخستین بشر نشده است، با وجود این، ماری که همیشه توصیف شخصیت مادر راوی را، به ویژه هنگام رقص در معبد لینگام و یا هنگام آزمون مار ناگ، همراهی می‌کند می‌تواند تداعی‌گر این معنا باشد که هدایت هنگام نوشتن این بخش از داستان به باغ عدن و گناه نخستین نیم‌نگاهی داشته است. در پس شخصیت نانا نیز باید تصویر زن را آن‌گونه که در انجیل آمده و باعث هبوط آدمی شده است جستجو کرد. در متن زولا، تصویر نانا با تصویر زن در انجیل پیوند خورده است:

«خطی باریک که در شانه‌ها و ران‌ها اندکی تاب می‌خورد از یکی از آرنج‌ها تا پاهایش امتداد می‌یافت. موفات به این چهره‌ی زیبا می‌نگریست، به این گوشت سفیدی که در زردی نور شناور بود، به منحنی‌ها و گردی‌های اندامی که در شعله‌ی شمع به نظر ابریشمین جلوه می‌کرد. به وحشتی که پیش از این از زن داشت می‌اندیشید، به هیولایی که در کتاب مقدس بدان اشاره شده بود، به پیکر چرب و لغزانی که در برابر خود می‌دید، پیکری که بوی حیوانات درنده از آن به مشام می‌رسید.»^۱

می‌بینیم که تصویر زن فتانه در مقیاسی گسترده حقیقتاً به نخستین حضور زن در تاریخ ادیان باز می‌گردد. تصویری که براساس آن زن عامل گمراهی و تباهی جنس مرد شناخته و معرفی شده است. تصویری که

در آن زن و مار هم داستان می‌شوند تا آدم از بهشت رانده شود. و بین این تصویر و تصویری که صادق هدایت از زن بر روی قطعه‌ی سفال و یا جلد قلم‌دان می‌بیند و از آن به عنوان زن اثیری یاد می‌کند تفاوت چندانی مشاهده نمی‌شود. زن فتنه، چه نانا و چه زن لکاته، زنی است شیطانی، و تجسم بخش نیروهای اهریمنی. این چنین زنی را که هم بی جا و مکان است، هم حد و مرز نمی‌شناسد، هم گمراه کننده است و هم گذرا، تنها از طریق استعاره می‌توان توصیف کرد. و چه استعاره‌ای بهتر از آنچه در کتب مقدس بدان اشاره شده است.

قدرت تخریب

اما آنچه بیش از هر چیز زن لکاته را به نانا نزدیک می‌کند قدرت تخریب خارق‌العاده‌ی اوست. قدرتی که بالطبع در مورد تمامی زنان فتنه، به نوعی، مصداق دارد. زن فتنه زنی است که همه چیز را می‌بلعد. درست هم چون حفره‌ای که هر چه در سراسیمه‌ی اش یافتد چاره‌ای جز سقوط ندارد. به زن فتنه می‌توان به دیده‌ی حیوانی نگریست که دهان و آلت تناسلی‌اش اصلی‌ترین ابزارهای ارتباطی‌اش با دنیا محسوب می‌شود. موجودی که از خوردن روح و جسم جنس مرد ابایی ندارد. موجودی سیری‌ناپذیر که نمی‌تواند تنها به یک مرد اکتفا کند. در داستان زولا، نانا از همان بدو امر به عنوان «زن مردخوار» (نانا؛ همان؛ ص ۱۱۱۸) معرفی می‌شود. این گونه نام‌گذاری البته تنها به خود نانا محدود نمی‌شود، و مکان زندگی او را نیز در بر می‌گیرد:

«این گونه به نظر می‌رسید که خانه‌ی مجلل نانا بر حفره‌ای بنا شده است که مردها و ثروت و پیکر و حتی نامشان را به درون خود می‌بلعد...»^۱

۱. نانا، همان، ۱۴۳۲.

کار زن فتانه این است که مردها را به همراه دارایی و سلامتی شان به سوی خود جلب کند و آنگاه آنان را آنچنان ببلعد که دیگر حتا از نامشان نیز نشان و یادگاری برجای نماند. این مطلب در مورد زن لکاته‌ی هدایت نیز مصداق دارد. زن لکاته نیز زنی است سیری‌ناپذیر که فاسق‌های طاق و جفت دارد. فاسق‌های او به تمامی اقشار جامعه تعلق دارند: قصاب و جگرکی و فقیه و سیراب‌فروش و رئیس داروغه و مفتی و سوداگر و فیلسوف که اسم‌ها و القابشان فرق می‌کند.

با وجود این، و به‌رغم داشتن رابطه با مردهای مختلف، زن فتانه عموماً از اصلی‌ترین ویژگی زن که دادن حیات به فردی دیگر است بی‌بهره است. به این معنا که زن فتانه در اکثر قریب به اتفاق موارد قابلیت باروری ندارد، و این ویژگی کم‌وبیش در مورد تمامی زنان فتانه‌ای که در تاریخ ادبیات بدان‌ها اشاره شده است مشاهده می‌شود. به‌عنوان نمونه، کارمن باردار نمی‌شود. لولو هم به همین ترتیب، در داستان امیل زولا به باروری نانا اشاره شده است. اما در حدی بسیار جزئی و محو. خواننده تنها می‌داند که نانا پسری نیز دارد. اما از این پسر نه توصیفی ارائه شده است و نه تلاشی از سوی راوی داستان به عمل آمده است تا او را بیشتر به خواننده معرفی کند. با کمی دقت درمی‌یابیم که این اشاره‌ی جزئی نیز صرفاً به منظور تأکید بر این نکته است که نسل به پایان رسیده است و دیگر قرار نیست که زاد و ولد و یا تناسلی مطرح باشد. پسر نانا به دلیل ابتلا به سیفیلیس از هرگونه آینده‌ای بی‌بهره است. او نه تنها قادر نیست برای خود آینده‌ای را در نظر بگیرد، بلکه می‌داند که با توجه به بیماری‌اش، قادر به بارور کردن زن دیگری نیز نیست. در بوف‌کور نیز این مطلب صادق است. زن لکاته، به‌عنوان همسر راوی، بارور می‌شود، اما این باروری محکوم به فناست. چرا که راوی قرار است این زن را به قتل برساند. از طرف دیگر، درست است که مادر راوی به‌عنوان زن فتانه زنی

است که به راوی حیات داده است، اما پسر او مرد ناتوانی است که زنش حاضر نیست با او هم‌بستر شود و به همین دلیل نیز از تناسل در بطن این «خانواده» خبری نیست.

پرو همین امر، شناسایی پدر کودک نیز نه برای خواننده و نه برای شخصیت‌های داستان امکان‌پذیر نیست. امیل زولا در این مورد به خصوص این‌گونه از نانا سخن می‌گوید:

«نانا کودکی را سقط کرد که یک دوجین مرد

می‌توانستند خود را پدر او بدانند.»^۱

و مادر راوی در داستان بوف‌کور نیز بچه‌ای را به دنیا می‌آورد که شوهر مادرش و یا عمویش هر دو می‌توانند پدر او قلمداد شوند.

زن فئانه و نمایش

برای زن فئانه آنچه در وهله‌ی نخست حائز اهمیت است نمایش دادن خود به دیگران است. زن فئانه نمی‌تواند تنها به یک مرد تعلق داشته باشد. به همین منظور نیز از صحنه‌ی نمایش استفاده می‌کند. با اندکی تأمل بر عملکرد زنان فئانه در داستان‌های مختلفی که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به رشته‌ی تحریر درآمده است درمی‌یابیم که کم‌وبیش همگی آنان به نوعی با نمایش سر و کار دارند. در داستان هدایت، اصلی‌ترین زن فئانه که همان مادر راوی است در معبد لینگام رقص است. کار این دختر رقص در برابر بت بزرگ لینگام بوده است. بتی که نماد جنس مرد است و اشاره به آلت تناسلی او. مادر راوی با آهنگ ملایمی که مردان لخت شالمه بسته می‌نواختند می‌رقصد. به این ترتیب، این زن پیکر خود را از طریق رقص شهوت‌آمیزش در برابر دیدگان مردان مختلف پیچ و تاب می‌دهد:

۱. نانا، همان، ص ۱۴۱۲.

«حالا می‌توانم پیش خودم تصورش را بکنم که بوگام داسی، یعنی مادرم، با ساری ابریشمی رنگین زردوزی، با سینه باز، سربند دیبا، گیسوی سنگین سیاهی که مانند شب ازلی تاریک و در پشت سرش گره زده بوده النگوهای مچ پا و مچ دستش، حلقه طلایی که از پرده بینی گذرانده بوده، چشمهای درشت سیاه خمار و مورب، دندانهای براق با حرکات آهسته موزونی که با آهنگ ستار و تنبک و تنبور و سنج و کرنا می‌رقصیده - یک آهنگ ملایم و یکنواخت که کردهای لخت شالمه بسته می‌زده‌اند - آهنگ پرمعنی که همه اسرار جادوگری و خرافات و شهوتها و دردهای مردم هند در آن مختصر و جمع شده بود و بوسیله حرکات متناسب و اشارات شهوت انگیز - حرکات مقدس - بوگام داسی مثل برگ گل باز می‌شده دوباره جمع می‌شده است...»^۱

از این دیدگاه، کارمن نیز از هر نظر به باکره‌ی بوگام داسی شباهت دارد. چرا که حرفه‌ی اصلی کارمن نیز رقاصی در برابر مردان است. لولو نیز از این نقطه نظر، شبیه کارمن و مادر راوی بوف‌کور است. نانا نیز در اثر امیل زولا دختر جوانی است که در ابتدای داستان در تماشاخانه‌ای به عنوان رقاص نمایش می‌دهد:

«هکتور اندیشید که باید جمله‌ی مناسبی پیدا کند و این‌گونه شروع کرد:
- تیا تر شما...»

بردناو، درست همانند آدم‌هایی که ترجیح می‌دهند تا همه چیز را عیان ادا کنند، خیلی ساده حرف او را قطع

۱. بوف‌کور، همان.

کرد و گفت:

— بگوئید فاحشه‌خانه‌ی من.

....

هکتور که می‌ترسید مخاطبش او را زیاده از حد
شهرستانی قلمداد کند، با همان لحن ملایم و متملق، و
فقط برای این‌که چیزی گفته باشد، ادامه داد:
— به من گفته‌اند که نانا صدای دل‌نشینی دارد.

مدیر تماشاخانه در حالی‌که شانه بالا می‌انداخت گفت:
— او؟! صدایش مثل اره می‌ماند!

هکتور برای این‌که کم نیاورده باشد با عجله افزود:
— و این‌که هنرپیشه‌ی خوبی هم هست!

— او؟!... دست و پایش را نمی‌داند چطور جمع کند!
هکتور سرخ شد. نمی‌فهمید. با لکنت ادامه داد:

— در هر حال چیزی در دنیا نمی‌توانست باعث شود تا
این شب اول نمایش را از دست بدهم. میدانستم که
تیاثر شما...

بردناو با خون‌سردی و لجاجت مردی که حاضر به تسلیم
شدن نیست حرف مرد جوان را قطع کرد و گفت:

— بگوئید فاحشه‌خانه‌ی من.^۱

اگر به تاریخ زن فثانه نگاهی بیندازیم مشاهده می‌کنیم که تعداد زنان
فثانه‌ی رقاص از این هم بیشتر است. از زمره‌ی دیگر زنان فثانه‌ی رقاص
می‌توان به سالومه در ادبیات غرب، و یا هما در شوهر آهوخانم، اثر افغانی
اشاره کرد. البته این بدان معنا نیست که همگی زنان فثانه‌ی زنانی هنرمند و با
استعدادند که می‌توانند در برابر مردان هنرنمایی کنند. اصلی‌ترین مطلب

این است که زن فتانه از تمامی ابزارهایی که در دسترسش قرار دارد استفاده می‌کند تا مرد را جذب کند. به این ترتیب، این «هنر» زن فتانه نیست که اهمیت می‌یابد. بلکه «پیکر» او، و شاید به قول زولا «چیز دیگر» اوست که مردان را به خود جلب می‌کند:

«نانا نیز از خنده‌ی تماشاگران خنده‌اش گرفته بود. و این‌گونه بود که شادی و شغف حاکم بر تالار دو چندان شد. به هر حال این دختر زیبا بامزه هم بود. هنگامی که می‌خندید چانه‌اش چال می‌افتاد. نانا منتظر بود، معذب به نظر نمی‌رسید و خیلی سریع وارد بازی تماشاگران شد؛ توگویی با این کار می‌خواست بگوید که می‌داند دو پول سیاه هم استعداد ندارد، اما مهم نیست، چیز دیگری دارد.»^۱

زن فتانه، از طریق رقص، بخش‌های پنهان پیکر خود را تحت عنوان هنر (نک. به نانا) یا تحت عنوان حرکات مقدس (نک. به بوف‌کور) به تماشاگران تشنه نشان می‌دهد. و این‌گونه است که تماشاخانه‌ای که نانا در آن به هنرنمایی می‌پردازد به «فاحشه خانه» و معبدی که مادر راوی در آن می‌رقصد به محل عبادت ذکرپرستان بدل می‌شود. زن فتانه از همین «چیز دیگر» است که برای جذب مردان استفاده می‌کند و، درنهایت نیز، همه چیزشان را نابود و تباه می‌کند. کار زن فتانه ویران‌گری است. اما اگر قدرت ویران‌گری نانا را می‌توان در چهارچوب رمانی ناتورالیستی به نحوی تبیین کرد، در مقابل، قدرت تخریب زن لکاته از آن‌چنان پیچیدگی‌ای برخوردار است که تبیین آن به آسانی امکان‌پذیر نیست.

فساد زن فتنه

می‌دانیم که منظور مکتب ناتورالیسم بازنمایی پیکر انسان در پرتو علوم طبیعی، با هدف نزدیک کردن هر چه بیشتر آن به طبیعت است. این چنین است که نانا از دید زولا چیزی نیست جز منبع ایجاد بیماری. سرچشمه‌ای که بیماری سیفیلیس را به تمامی مردانی که جلب خود کرده است انتقال می‌دهد، و از این طریق زنان و فرزندان آن‌ها را نیز در معرض ابتلاء به این بیماری مهلک قرار می‌دهد. در این شیوه‌ی نگرش زولا به زن — به‌عنوان عامل انتقال‌دهنده‌ی بیماری — می‌توان به‌راحتی ردپای نظریه‌های مکتب ناتورالیسم را مشاهده کرد. زولا از ابتدای نگارش سری رمان‌های «خانواده‌ی روگن ماکار» در این اندیشه بود که به‌نحوی از طریق ره‌گیری سیر تحول در خانواده‌ای واحد به این نتیجه برسد که فرزند هر خانواده‌ای، با توجه به مسائل ژنتیک، وارث همان خصوصیات خواهد بود که والدینش از آن برخوردار بودند. و این خصوصیات البته برای زولا تنها به مسائل فیزیکی محدود نمی‌شد. او بر این باور بود که حتی خصایص اخلاقی نیز از والدین به فرزندان منتقل می‌شود. این انتقال ممکن بود در پاره‌ای از موارد با دیرکردی نسبی جلوه کند و بعدها بروز یابد، اما تردیدی در این نکته برای او وجود نداشت که درنهایت روزی بروز می‌کند.

نانا خود دختری بود که والدینش افرادی خانواده‌دوست و نجیب نبودند. الکلی بودن و عیاش بودن و زندگی بی‌بند و بار داشتن را نانا از والدین خود به ارث برده بود، و زولا بر این عقیده بود که این مسئله گریبان‌گیر نسل‌های بعدی نیز می‌شود.

برای راوی بوف‌کور نیز تردیدی وجود ندارد که مادرش، به‌عنوان زنی فتنه که عشقش ریشه به جان پدرش زده است، در تلاش است تا این تباهی و فساد را به نسل‌های بعدی نیز امتداد بخشد. درست است که مادر

راوی در هندوستان می ماند و راوی به دست عمه اش سپرده می شود، اما یادگاری او برای فرزندش یک بغلی شراب ارغوانی است که در آن زهر دندان مار هندی ناگ حل شده است - «اکسیر مرگ که آسودگی می بخشد» - آیا این شراب چیزی جز خون زن فتانه است که عامل تباهی و آلودگی معرفی شده است؟ قیاس و تشبیه خون و شراب از دیرباز در ادبیات ایران و کم و بیش تمامی ملل جهان مرسوم بوده است. شراب را خون رز نامیده اند و در جنگ ها آن که پیروز از میدان نبرد خارج می شده در جمجمه ی رقیب شراب می نوشیده است. خود راوی معتقد است که این شراب زهر آلود عصاره ی زندگی و جان مادرش است:

«شاید او هم زندگی خودش را مثل انگور فشرده و

شرابش را به من بخشیده بود.»^۱

شرابی که نه تنها پدر را کشت و عقل عمو را زائل کرد، بلکه، به عنوان میراث مادر، قرار بود جان راوی را نیز بگیرد و زندگی او را نیز زهر آلود کند. مار ناگ چیزی نیست جز تصویری که راوی از مادر خود ارائه داده است، و شرابی که به زهر مار ناگ آلوده است درحقیقت عصاره ای است که به جای بخشیدن حیات به فرزند قرار است زندگی او را به فساد و تباهی بکشد.

زن فتانه و موقعیت اجتماعی مردها

یک بار دیگر باز می گردیم به اثر امیل زولا و شباهت های حیرت انگیزی که میان این اثر و بوف کور صادق هدایت وجود دارد. عشق نانا تنها سلامت جسمانی دلباختگانش را تهدید نمی کند، بلکه موقعیت اجتماعی آنان را نیز به خطر می اندازد. تصاحب نانا مترادف با از دست

دادن سلامت جسمانی و هم‌چنین موقعیت و مقام اجتماعی برای معشوق‌های اوست؛ چرا که نانا از قدرتی شیطانی برخوردار است:

«تمام وجودش عصیان کرده بود، از چندی پیش این نکته که نانا اندک اندک بر او مسلط می‌شد به وحشتش می‌انداخت، به یاد کتاب‌های مذهبی می‌افتاد و نیروهای شیطانی که تمام دوران کودکی‌اش را با آن‌ها سر کرده بود. به شیطان معتقد بود. نانا هم با این خنده‌ها و با این گلو و کفل انباشته از فساد و فتنه‌اش چیزِی جز شیطان نبود.»^۱

قهرمان مرد داستان به‌خوبی می‌داند و واقف است که قدرت شیطانی زن می‌رود تا اندک اندک تمام زندگی و هستی او را به تباهی بکشد، اما راه گریزی برای این کار نمی‌شناسد. او آن‌چنان محو و محسور و دلباخته‌ی این قوای شیطانی است که ترجیح می‌دهد بماند و به‌رغم آگاهی از خطراتی که تهدیدش می‌کند نظاره‌گر فسادِی باشد که بر زندگی‌اش چنگ می‌اندازد. و اصلی‌ترین عاملی که باعث می‌شود تا کنت موفات زجر بکشد این است که می‌داند «مرد» است و از قدرت شیطانی زن آگاه است و واقف است که چه آینده‌ای در انتظارش است و ... باز هم می‌رود و ادامه می‌دهد و نمی‌تواند تا خود را از دام این زن و قوای شیطانی او برهاند. و این نکته‌ای است که شامل حال بسیاری از مردان تاریخ می‌شود. مرد بودن مترادف است با «قهرمان» داستان بودن. نقش اول را داشتن. این قهرمانی در چهارچوب زندگی خانوادگی به‌معنای منزلت نخستین است، در چهارچوب ادبیات به‌معنای قهرمان داستان‌هایی که در آن‌ها قهرمان مرد بر تمامی مشکلات فائق می‌آید. اما قهرمان مرد داستان‌هایی نظیر حوّا و کارمن و سالومه و لولو و نانا و شیخ صنعان و بوف‌کور و شوهر آهو

خانم... مردهایی هستند که در دام قدرت شیطانی زن گرفتار آمده‌اند. این مطلب باعث می‌شود تا تمام قهرمانی قهرمان زیر سؤال برود، و دیگر نتواند نقش خود را آن‌گونه که پیش از این بازیگر آن بود ایفا کند. مشکل هنگامی به اوج خود می‌رسد که قهرمان مرد از این زبونی و خفتی که گرفتارش شده‌است آگاه شود و خود را در دام هلاک بیابد.

زن لکاته‌ی هدایت نیز از همین قدرت شیطانی بهره می‌برد. عشق زن لکاته از سوی راوی منشأ فساد و تباهی معرفی می‌شود:

«عشق او اصلاً با کثافت و مرگ توأم بود... آیا حقیقتاً

من مایل بودم با او بخوابم، آیا صورت ظاهر او مرا

شیفته خودش کرده بود یا تنفر او از من یا حرکات و

اطوارش بود یا علاقه و عشقی که از بچگی به مادرش

داشتم و یا همه اینها دست به یکی کرده بودند؟ نه

نمی‌دانم. تنها یک چیز را می‌دانم: این زن، این لکاته،

این جادو، نمی‌دانم چه زهری در روح من، در هستی

من ریخته بود که نه تنها او را می‌خواستم، بلکه تمام

ذرات تنم ذرات او را لازم داشت...»^۱

زن لکاته، درست همانند شیطان، بر روح و جسم راوی تسلط دارد. از این نقطه نظر، راوی بوف‌کور شبیه کنت موفات است که به دلیل عشق خانمان‌سوزی که گرفتارش شده‌است هر لحظه گامی بیشتر به سوی هلاک خود برمی‌دارد. از این دو، هیچ‌یک توانایی گریز از دام عشق مهلکی را که زن فتانه برای آن‌ها مهیا کرده‌است ندارد. هر دو مرد قهرمان داستان، و در مقیاسی گسترده‌تر، تمامی مردهایی که به نحوی در دام زن فتانه گرفتار آمده‌اند، می‌دانند که در سرایشی سقوط‌اند و راهی برای نجات پیش رویشان نیست. گفتیم تمامی مردها، چرا که این مطلب شامل حال

۱. بوف‌کور، همان، ص ۱۰۳.

تمامی داستان‌هایی نیز که به بوف‌کور و یا نانا شباهت دارند می‌شود. به‌عنوان نمونه، در داستان گورپشت نتردام، اثر ویکتور هوگو، نیز اسقف اعظم کلیسای پاریس خود را با این عشق نافرجام مواجه می‌بیند. برای او نیز قهرمان زن داستان، اسمرالدا، شخصیتی است شیطانی که باعث شده است تا او دین و مذهب را فراموش کند و به‌تمام باورهای کهن خود پشت پا بزند. همین رخداد در داستانی نظیر شوهر آهو خانم نیز تکرار می‌شود.^۱ سیدمیران خود را گرفتار عشق بی‌فرجام و قدرت شیطانی زنی جوان و دل‌ربا می‌بیند. او نیز به‌خوبی از فاجعه‌ای که در شرف وقوع است اطلاع دارد، اما با وجود آگاهی چاره‌ای جز ادامه دادن راهی که او را به نابودی خواهد کشاند نمی‌بیند. کنت موقات در داستان زولا به تماشای زنی نشسته است که پیکر خود را در برابر دیدگان تشنه‌ی او برهنه می‌کند، و در همین حال، و به‌رغم ترسی که زن فتنه دارد، به خود و خانواده و باورهایش که یکی پس از دیگری از دست می‌رود می‌اندیشد:

«موفات به او می‌نگریست. نانا به وحشت می‌انداخت. روزنامه از دستش افتاده بود. در این لحظه که همه چیز را به عیان می‌دید از خودش بدش می‌آمد. واقعیت این‌گونه بود که در عرض سه ماه، این زن تمام زندگی او را برهم ریخته بود، حس می‌کرد فساد می‌کرد. فکرش را هم نمی‌کرد تا عمق استخوان‌هایش نفوذ کرده است. در آن هنگام، همه چیز در او رو به تباهی بود. لحظه‌ای از عمق فاجعه آگاه شد، از چیزی که ذرات وجودش را تجزیه می‌کرد، از زهری که او و

۱. برای درک بهتر شباهت‌ها می‌توان به یکی از اصلی‌ترین بارزهی زن فتنه در این داستان‌ها که رقص است اشاره کرد: اسمرالدا نیز مانند هما، و نانا و زن لکاته و کارمن و لولو و... رقص است!

خانواده‌اش را مسموم کرده بود، از این‌که یکی از ارکان جامعه ترک برمی‌داشت و فرو می‌ریخت. و در همین حال نمی‌توانست چشم از او برگیرد و هم‌چنان با نگاهی ثابت به او خیره شده بود و تلاش می‌کرد تا وجود خود را از پلشتی برهنگی او انباشته کند.^۱

برای هدایت و زولا، زن فتانه چیزی نیست جز سرچشمه‌ی آلودگی و منبع فساد و نقطه‌ی آغازی که از آن بیماری شیوع پیدا می‌کند. بیماری‌ای که روح و جسم و مقام و موقعیت اجتماعی و بنیاد خانواده، همه را برهم می‌زند. البته این ویژگی اخیر همان‌طور که گفتیم، به‌طور کلی از خصایص بارز تمامی زنان فتانه به‌شمار می‌آید. زن فتانه، حتا اگر بیمار جسمانی هم نباشد، در هر حال فتنه‌گر است، و مبدأ و مبنای پریشانی و خسران. صرف وجود چنین زنی در جامعه، به‌منزله‌ی آلودگی محیط و در معرض خطر قرار دادن مردان محترم و خانواده‌داری است که هم‌چون مگسی در طمع شهد، در دام شیرینی وجود زهرآلود زن فتانه گرفتار می‌شوند.

بی‌وفایی زن فتانه

ویژگی دیگر زن فتانه، عدم فرمان‌برداری از مرد، به‌عنوان عامل اصلی تصمیم‌گیری و احراز نام و نشان و هویت و مقام و مرتبه‌ی اجتماعی است. در زندگی زن فتانه، نه قرارداد معنا و مفهومی دارد و نه مسئولیت. تلاش مردانی که با زن فتانه روبرو می‌شوند در طول تاریخ این بوده است که به‌نحوی از انحا او را دریند و اسیر و مقید کنند. اما انجام چنین کاری چندان سهل و آسان نیست. شاید به همین دلیل است که هنرمند به یاری قهرمان مرد داستان می‌شتابد تا به او کمک کند. این هنرمند از دو چهره ممکن است برخوردار باشد: یا نویسنده‌ی اثر است - که در این صورت

۱. نانا، همان، ص ۱۲۷۱.

تلاشش بر این است تا با ثبت وقایع در متن و در چهارچوب کاغذ و کتاب باعث شود تا زن به نحوی در بند شود - یا هنرمندی است که در داستان به این فکر می‌افتد که تصویری از زن بکشد و او را در چهارچوب تصویر خود در بند کند.

نویسنده‌ی اثر با اقدامش بر این نکته تأکید می‌ورزد که تنها راه پیروزی بر زن فئانه گرفتار کردن او در «متن» است، و حاصل کارش بیانگر این معناست که، در نهایت، «متن» بر «زن فئانه» پیروز شده‌است. آیا به همین دلیل ساده نیست که راوی بوف‌کور در ابتدای داستان و به بهانه‌ی بهتر شناختن «خود» اقدام به نوشتن می‌کند؟ آیا به همین دلیل نیست که راوی هنرمند و نقاش بوف‌کور در صدد برمی‌آید تا نقش زن را ترسیم کند؟

زن فئانه موجودی است که به هر نحو ممکن می‌خواهد از زنجیر و بندی که قهرمانان مرد داستان‌های مختلف می‌خواهند بر پای او بنهند و با این مستمسک او را محدود کنند، برهد. اصلی‌ترین این زنجیرها بی‌تردید وفاداری زن از طریق پای‌بندی به اصول اولیه‌ی زناشویی است. کنت موفات تلاش می‌کند تا با نانا قراردادی منعقد کند که براساس آن تنها در صورتی از او مراقبت و حمایت مالی خواهد کرد که از دیدار مردان دیگر خودداری کند، و صرفاً به او تعلق داشته باشد. اما نانا بعد از گذشت مدّت زمان کوتاهی خسته می‌شود و قراردادی را که با کنت بسته است نادیده می‌انگارد، و راه بی‌وفایی را در پیش می‌گیرد. در نهایت کار بدان‌جا می‌کشد که نانا ترجیح می‌دهد تا به جای وفاداری مقطعی به تنها یک مرد، در آن واحد با چندین مرد رابطه داشته باشد. تلاش کنت موفات برای پای‌بند کردن او راه به جایی نمی‌برد. نانا می‌خواهد حق انتخاب داشته باشد. می‌خواهد اگر از مردی خسته شد مرد دیگری باشد که جای‌گزین او شود. می‌خواهد حتا لحظه‌ای به این فکر نباشد که حالا که تنها مانده‌ام چه کنم. در برخی از داستان‌ها زن فئانه با دو مرد رابطه دارد - کارمن و یا فرشته‌ی آبی - حال آن‌که در برخی دیگر از داستان‌ها، زن فئانه مترصد این

است که در حلقه‌ای متشکل از مردان مختلف و متعلق به تمامی اقشار جامعه محصور باشد. زن لکاته‌ی داستان هدایت نیز همین کار را با راوی می‌کند. برای این زن نیز ازدواج و حرمت آن هیچ مفهومی ندارد، و مترادف هیچ‌گونه پای‌بندی به عهد و اصولی نیست. فاسق‌های زن لکاته نیز از هر قشری هستند: سیرابی فروش، فقیه، جگرکی، رئیس داروغه، مفتی، سوداگر، فیلسوف...

«بعد از آن [ازدواج راوی با زن لکاته] فهمیدم که او
فاسق‌های جفت و تاق دارد [...] شاید او می‌خواست
آزاد باشد.»

و این‌گونه آزادی مطلبی است که تمامی زنان فتنه در جستجوی آنند. کارمن معتقد است که فاسقش نباید حتماً افسر ارتش باشد، و همین‌که مورد پسند و دلخواه او باشد، کافی است.^۱ اول نوبت مردی ارتشی و گمنام است، و بعداً نوبت گاوبازی مشهور و معروف. اما هر کسی ممکن بود جای این گاوباز مورد پسند کارمن قرار بگیرد. در فرشته‌ی آبی، قهرمان زن به صراحت می‌گوید که ثروت مرد برایش هیچ ارزشی ندارد، چرا که او در پی آن است تا خود را با عشق مرد ثروتمند کند.^۲

این عدم پای‌بندی از سوی زن فتنه به تعهدات و قراردادهای و این نکته که می‌داند هر لحظه که اراده کند، می‌تواند مردی را جای‌گزین مردی دیگر کند، باعث می‌شود تا هراسی از تنهایی نداشته باشد. زن فتنه به اسارت مرد در نمی‌آید، برای این‌که از قدرت خود آگاه است. رابطه و قطع رابطه برای زن فتنه به مثابه مرگ و زایش مجدد است. حال آن‌که این نکته در مورد مردی که اسیر زن فتنه شده است مصداق ندارد. مرد به مجرد از دست دادن زن نابود می‌شود. حیات او در گرو رابطه‌ای است که

۱. نک. به: کارمن، ص ۱۰.

۲. نک. به: فرشته‌ی آبی، همان، ص ۱۰.

با زن فتنه دارد.

زن فتنه با توجه به نیرویی که دارد تمام گذشته‌ی مرد را نابود می‌کند و باعث می‌شود تا قهرمان مرد داستان جایگاه و رتبه و مقام خود را از دست بدهد. گذشته‌ی مرد سرشار از منزلت و احترام بوده است و پس از برخورد با زن فتنه است که این منزلت از طرق مختلف زیر پا گذارده می‌شود. مثلاً در داستان امیل زولا، نانا کاری می‌کند که کنت موفات اسب یا سگ شود:

«از آن به بعد با او مثل حیوان رفتار می‌کرد و در حالی

که با پا به او ضربه می‌زد دنبالش می‌کرد.

- هی! هی! برو... برو اسبه... هی! ده جون بکن اسب

مردنی، راه میری یا نه!

گاهی وقت‌ها او را سگ خود خطاب می‌کرد. دستمال

معطرش را آن‌سوی اتاق پرت می‌کرد و او باید چهار

زانو می‌خزید و آن را با دندان جمع می‌کرد:

- بیارش سزار!'^۱

فراموش نکنیم که کنت موفات در جامعه از مقام بالایی برخوردار است. از سویی به طبقه‌ی اشراف تعلق دارد و شغلش سریش‌خدمتی دربار پادشاه است، و از سوی دیگر فردی است مذهبی و کاتولیک که از هر حیث از ممنوعیات مطلع است. کار او در دربار یادآور نظم و انضباط است. یادآور آداب و رسومی که باید موبه‌مو تکرار شود. اما در برابر زن فتنه چاره‌ای ندارد جز آن‌که به خفت و خواری تن در دهد و خود را به حد اسب و یا سگ تنزل دهد. این تنزل مقام، در مورد دیگر زن‌های فتنه نیز مصداق دارد. مثلاً در مورد کارمن، می‌دانیم که معشوق او مردی است ارتشی. و ارتش نیز از هر حیث یادآور نظم و انضباط و احترام است. در این داستان نیز قهرمان مرد مقام و منزلت اجتماعی خود را برای تصاحب

کارمن به خطر می اندازد. در مورد زن لکاته در بوف کور نیز می بینیم که راوی خود را گرفتار مهلکه ای می بیند که راه گریزی ندارد و در این سراشیبی همه چیز، و از جمله احترام و ارج و قریش را از دست می دهد:

«کشیک می کشیدم، می رفتم هزار جور خفت و خواری
و مذلت بخودم هموار می کردم با آن شخص آشنا
می شدم تملقش را می گفتم و او را برایش قر می زدم و
می آوردم... همه آنها را به من ترجیح می داد - با چه
خفت و خواری خودم را کوچک و ذلیل می کردم، کسی
باور نخواهد کرد چون می ترسیدم زخم از دستم در
برود. می خواستم طرز رفتار اخلاق و دلربایی را از
فاسقهای زنم یاد بگیرم! ولی جاکش بدبختی بودم که
همه احمقها به ریشم می خندیدند...»

و در این میان، همه به زن لکاته حق می دهند، چرا که عملکرد او آن چنان منطقی جلوه می کند که تردیدی برای همه باقی نمی ماند که مقصر اصلی قهرمان مرد است که اجازه می دهد تا اینچنین رفتاری با او بشود: «برای همین لکاته پشت سرم، اطراف خودم می شنیدم که درگوشی به هم می گفتند: این زن بیچاره چطور تحمل این شوور دیوونه رو می کنه؟ و حق به جانب آنها بود، چون تا درجه ای که من ذلیل شده بودم باور کردنی نبود». می بینیم که کنت مو فات به سگ و یا اسب بدل می شود، و راوی بوف کور به «جاکشی که همه ی احمقها» به ریشش می خندند. اما قدرت ویرانگر زن لکاته به همین جا ختم نمی شود. یعنی صرف نظر از تأثیر ویرانگری که بر روح راوی می گذارد، و مقام و منزلت او را از میان می برد، جسم او را نیز تهدید می کند:

«بالاخره من از کار و جنبش افتادم و خانه نشین شدم -
مثل مرده متحرک... روز به روز تراشیده تر شدم، خودم

را که در آینه نگاه می‌کردم گونه‌هایم سرخ و رنگ
گوشت جلو دکان قصابی بود - تنم پراز حرارت و
چشمهایم حالت خمار و غم‌انگیزی به خود گرفته
بود.»

و، در نهایت نیز، راوی چاره‌ای نمی‌بیند جز آن‌که به تریاک پناه ببرد و سلامتی خود را با زهری که اندک اندک به جانش می‌ریزد به خطر افکند. به این ترتیب، راوی داستان هم دیوانه است (مشکل روحی) و هم تریاکی (مشکل سمی) و هم جاکش (مشکل اجتماعی). به موازات همین امر، در داستان زولا نیز این سم سیفیلیس است که سلامتی جسمانی قهرمان مرد داستان را به مخاطره می‌افکند. کنت موفات نیز در پایان کار نه مقام و منزلتی دارد و نه خانواده و آینده‌ای و نه سلامتی‌ای. و تمامی این مشکلات در عدم پای‌بندی زن فئانه به قراردادهای دست و پاگیر ریشه دارد.

اگر به این مسئله از دریچه‌ای کلی‌تر و در مقیاسی وسیع‌تر بنگریم مشاهده می‌کنیم که برای زن فئانه زناشویی و ازدواج اصلی است که می‌توان آن‌را به‌راحتی نادیده گرفت و بنابراین سدی نیست که براساس آن زن نتواند با مرد دیگری همسر خود، آن هم به‌طور علنی، رابطه داشته باشد. در نتیجه‌ی این‌گونه معاشرت‌ها، مکانی که زن فئانه، خواه نانا، خواه زن لکاته‌ی داستان هدایت در آن زندگی می‌کنند، مبدل به روسپی‌خانه می‌شود. کنت موفات به‌دفعات شاهد بی‌وفایی نانا است و راوی بوف‌کور در کمال ناتوانی شاهد رفت و آمد عاشق‌های «تاق و جفت» زن لکاته در خانه است. مشاهده می‌شود که آنچه به خواننده کمک می‌کند تا شخصیت مرد را در ذهن خود تبیین کند آشنایی مرد با محدودیت‌ها و مرزهاست، حال آن‌که زن فئانه از هرگونه حد و مرزی فراری است و از این دیدگاه عملکردش «غیرانسانی» جلوه می‌کند. زن فئانه موجودی

است بی جا و مکان که حد و مرزها را زیر پا می‌گذارد، روزی ناگهان ظاهر می‌شود و روزی دیگر پس از تخریب «ارزش‌های» گذشته ناپدید می‌گردد. تنها راه تبیین و تعریف این چنین موجودی استفاده از نمادهاست، و به همین سبب نیز او را «دژخیمی حیوان صفت و خونخوار» می‌نامند. مردی که شیفته‌ی این زن است در تلاش است تا زنی را که در گام نخست می‌شناخت در وجود زن فتانه‌ای که در پیش رو دارد بیابد. او در این اندیشه است که «زن» زاده شده است تا همراه مرد باشد و او را از تنهایی نجات دهد. اما این تلاش به جایی راه نمی‌برد. مرد تنهاست و در سرایشی سقوط افتاده است و هر لحظه که می‌گذرد برای او به منزله‌ی از دست دادن ارزشی است که پیش از این با هزاران زحمت آن را به دست آورده بود. و ظریف آن که خود به خوبی از پایان کار باخبر است. از زمره نمادهایی که برای اشاره به زن فتانه در دو داستان نانا و یوف کور مورد استفاده قرار گرفته است «مگس طلایی» است که در این بخش به بررسی آن می‌پردازیم.

مگس زنبور طلایی

پیش از این گفتیم که امیل زولا بر خلاف ادعاهایی که می‌کرد و هم چنین بر خلاف باور عموم، بیشتر سمبولیست بود تا ناتورالیست. یکی از نشانه‌هایی که به ما در باور چنین مطلبی کمک می‌کند استفاده‌ی فراوان زولا از نمادهاست، که البته با فلسفه‌ی کاربردی مکتب ناتورالیسم در تضاد است. به عنوان مثال، زولا، به منظور اشاره به قدرت ویرانگر نانا و هم چنین به فساد و پوسیدگی، از ترکیب «مگس طلایی» (mouche d'or) استفاده می‌کند. در بخشی از داستان، راوی به مقاله‌ای اشاره می‌کند که یکی از شخصیت‌های مرد داستان - کنت موفات - در حال مطالعه‌ی آن است. این کار به راوی - نویسنده اجازه می‌دهد تا دیدگاه ناتورالیستی خود

را درباره‌ی نانا به عنوان زن فئانه و ثمره‌ی چندین نسل افراد الکلی و بیمار جنسی مطرح کند. نانا زنی است که به رغم ظاهر زیبا و دل‌فربش، بذر مرگ و نیستی را در خود نهان دارد:

«موفات به آرامی در حال خواندن بود. مقاله‌ی فوشری که مگس طلایی نام داشت، حکایت دختر جوانی بود که والدینش تا پنج نسل همگی الکلی بودند و فقر و مسکنت ناشی از مشروب را در خون این دختر به ودیعه گذارده بودند. این امر باعث شده بود تا در اندام‌های جنسی این دختر به عنوان یک زن، اختلالاتی پدیدار گردد... از طریق او بود که فساد که در اقشار پایین دست جامعه همه‌گیر بود بالا می‌آمد و دامن‌گیر اقشار بالادست و نجیب جامعه می‌شد... در پایان این مقاله بود که به شباهت این زن و مگس، مگسی به رنگ خورشید، اشاره شده بود. مگسی که خاستگاهش زباله‌ها بود، مگسی که مرگ را از مردارها و لاشه‌هایی که حضورشان طبیعی می‌نمود وام می‌گرفت و، رقصان و وزوزکنان، در حالی که می‌درخشید، آدمیان را، تنها از طریق نشستن بر پیکرشان، مسموم می‌ساخت...»^۱

درست است که منظور زولا از به کار بردن ترکیب «مگس طلایی» از هر لحاظ برای خواننده‌ی فرانسوی زبان آشکار است، اما نکته‌ی اساسی این است که این ترکیب در انتهای متن نیز دیگر بار مورد استفاده قرار می‌گیرد و رمان با اشاره به آن پایان می‌یابد. به این ترتیب که در پایان داستان، نانا که دیگر به دلیل ابتلا به بیماری سیفلیس لحظات آخر زندگی

خود را سپری می‌کند و دیگر نشانی از طراوت و شادابی «ونوس طلایی»^۱ در او به چشم نمی‌خورد، پس از بیمار کردن بسیاری از مردان جامعه و به‌ویژه صاحب‌منصبان و اشراف و نجباء، در انتظار است تا مرگ به سراغش بیاید. زولا در همین لحظه است که برای چندمین بار به ترکیب «مگس طلایی» اشاره می‌کند. مگسی که بوی جسد و پوسیدگی او را به خود جلب می‌کند.

صادق هدایت نیز در بوف‌کور دقیقاً به همین مگس طلایی اشاره می‌کند. البته ترجمه‌ی واژه به واژه‌ای که هدایت از این عبارت ارائه کرده است این احساس را در ذهن خواننده‌ی فارسی زبان تداعی می‌کند که منظور حشره‌ای است پاک و سودمند شبیه زنبور. و این نکته باعث می‌شود تا خواننده آن‌گونه که باید و شاید متوجه منظور هدایت نشود. در زبان فرانسه، مگس طلایی نوعی اشاره‌ی مؤدبانه به مگسی است که از مدفوع انسان و حیوان تغذیه می‌کند. واژه‌ی طلایی در زبان فرانسه، هم‌چون زبان فارسی، نه تنها در این ترکیب، بلکه در بسیاری دیگر از موارد نیز کاربردی مشابه دارد: همانند «چوب دو سرگهی» در زبان فارسی که معادل آن در زبان فرانسه «bâton d'oré» است.

این‌گونه است که ترجمه‌ی ترکیب «مگس طلایی» به فارسی که از سوی هدایت در بوف‌کور مورد استفاده قرار گرفته است ذهن خواننده‌ی فارسی زبان را آشفته می‌کند، و حضور این مگس زنبور طلایی بر جسدی که راوی بدان اشاره دارد سؤال برانگیز می‌شود. خواننده‌ی فرانسوی زبان می‌داند که منظور از mouche d'or معادل مؤدبانه‌ی mouche de merde است که ترکیبی است که در زبان روزمره مورد استفاده قرار می‌گیرد. نکته‌ی قابل توجه این است که حتا مترجم فرانسوی بوف‌کور، روزه لسکو، نیز متوجه نشده‌است که صادق هدایت این ترکیب را از زبان

1. Venus blonde

فرانسه به عاریت گرفته است، و برای ترجمه‌ی مگس طلایی از برابر واژه‌ی «زن‌بور طلایی» استفاده کرده است. کاربرد این ترکیب از سوی هدایت آشکارا نشان می‌دهد که پیوندی عمیق میان داستان او و رمان امیل زولا وجود دارد. با کمی دقت درمی‌یابیم که هدایت نیز هم‌چون زولا هنگامی از ترکیب مگس زن‌بور طلایی استفاده می‌کند که صحبت از مرگ و جسد و پوسیدگی در میان است. به عنوان نمونه:

«بعد از سر جایم بلند شدم، آهسته نزدیک او رفتم،
 بخیالم زنده است، زنده شده، عشق من در کالبد او روح
 دمیده - اما از نزدیک بوی مرده، بوی مرده تجزیه شده
 را حس کردم - روی تنش کرمهای کوچک درهم
 می‌لولیدند و دو مگس زن‌بور طلایی دور او جلو
 روشنائی شمع پرواز می‌کردند - او کاملاً مرده بود ولی
 چرا، چطور چشمهایش باز شد؟ نمی‌دانم. آیا در
 حالت رؤیا دیده بودم، آیا حقیقت داشت.»^۱

و یا در جایی دیگر:

«... بقدری خوب این کار را انجام دادم که خودم هم
 نمی‌توانستم قبر او را از باقی زمین تشخیص بدهم.
 کارم که تمام شد نگاهی بخودم انداختم، دیدم لباسم
 خاک‌آلود، پاره و خون‌لخته شده سیاهی به آن چسبیده
 بود، دو مگس زن‌بور طلایی دورم پرواز می‌کردند و
 کرمهای کوچکی به تنم چسبیده بود که درهم
 می‌لولیدند...»^۲

ممکن است این شبهه پیش آید که هدایت در بخش‌هایی دیگر از

۱. بوف‌کور، همان، ص ۲۴.

۲. همان، ص ۳۳.

یوف کور نیز به مگس اشاره کرده است. اما باید توجه داشت که برای هدایت مگس زنبور طلایی با مگس‌های معمولی تفاوت دارد: «... از صدای خودم ترسیدم - اصلاً جرأت سابق از من رفته بود، مثل مگسهایی شده بودم که اول پاییز باطاق هجوم می‌آوردند، مگسهایی خشکیده و بی‌جان که از صدای وز وز بال خودشان می‌ترسند. مدتی بی حرکت یک گله دیوار کز میکنند، همینکه پی می‌برند که زنده هستند خودشان را بی‌محابا بدر و دیوار می‌زنند و مرده آنها در اطراف اطاق می‌افتد.»^۱

در بخشی دیگر، راوی از درون قبری که برای دفن زن حفر کرده است، کوزه‌ی لعابی شفاف‌ی پیدا می‌کند. تصویری که او شب گذشته از زن کشیده است با تصویری که بر روی این کوزه‌ی لعابی می‌بیند تفاوتی ندارد. و این بار نیز هدایت به «مگس زنبور طلایی» اشاره می‌کند:

«کالسگه نعلش کش ایستاد، من کوزه را برداشتم و از کالسگه پایین جستم... چراغ را روشن کردم، کوزه را از میان دستمال بیرون آوردم خاک روی آن را با آستینم پاک کردم، کوزه لعاب شفاف قدیمی بنفش داشت که برنگ زنبور طلایی خرد شده درآمده بود...»

میان حاشیه لوزی صورت او... صورت زنی کشیده که چشمهای سیاه درشت، چشمهای درشت تر از معمول، چشمهای سرزنش دهنده داشت...

تصویری را که دیشب از روی او کشیده بودم از توی قوطی حلبی بیرون آوردم، مقابله کردم، با نقاشی روی کوزه ذره‌ای فرق نداشت، مثل اینکه عکس یکدیگر

بودند...»^۱

تردیدی نیست که منظور هدایت از اشاره به شباهتی که بین دو تصویر وجود دارد و استفاده از ترکیب مگس زنبور طلایی این بوده است که زن فثانه زنی نیست که بتوان او را در چارچوب زمان محدود کرد و مردان جامعه، در تمامی ادوار، با زن فثانه به عنوان نماد مرگ و نیستی مواجه بوده‌اند. و درنهایت، بوف‌کور هدایت نیز، هم‌چون رمان زولا، با اشاره به همین مگس زنبور طلایی به پایان می‌رسد و به این ترتیب راز مگس زنبور طلایی در داستان هدایت آشکار می‌شود:

«... من برگشتم بخودم نگاه کردم، دیدم لباسم پاره، سر
تا پایم آلوده به خون دلمه شده بود، دو مگس زنبور
طلایی دورم پرواز می‌کردند و کرم‌های سفید کوچک
روی تنم درهم می‌لولیدند - و، وزن مرده‌ای روی
سینه‌ام فشار می‌داد...»^۲

زن و تصویر

تا این جا به پاره‌ای از شباهت‌هایی که بین زن لکاته در بوف‌کور از سویی، و نانا از سوی دیگر وجود دارد اشاره کردیم. اما شباهت‌ها به همین جا ختم نمی‌شود. در هر دو متن صحنه‌هایی وجود دارد که در آن‌ها انبوهی از «بازنمایی» به چشم می‌خورد. به عنوان مثال، بخش‌هایی از دو داستان که اشاره به بازتاب چهره در آینه دارد. بهترین نمونه‌ی این‌گونه انبوه بازنمایی‌ها در نانا، بی‌تردید، صحنه‌ای است که در آن کنت موفات روی صندلی نشسته است، و بعد از خواندن مقاله‌ی کذایی با عنوان «مگس طلایی» در روزنامه، از زیر چشم در حال نظاره‌ی پیکر نیمه برهنه‌ی نانا است که در برابر آینه در حال لخت شدن و ورنانداز کردن

۱. همان، ص ۳۷.

۲. همان، پایان داستان.

زیبایی خطوط اندام خود است. در این صحنه، که یکی از زیباترین و قوی‌ترین صحنه‌های رمان است، نانا هم شاهد است و هم مشهود، هم نظاره‌گر است و هم نظاره‌شونده، هم می‌نگرد و هم نگریسته می‌شود:

«یکی از سرگرمی‌های نانا این بود که در برابر آینه‌ی خود که می‌توانست تمام پیکر خود را در آن ببیند بایستد و خود را نگاه کند. تمام لباسهایش را درمی‌آورد؛ آن‌گاه، در حالی که کاملاً برهنه بود، همه چیز را فراموش می‌کرد و مدت‌ها به خود خیره می‌شد. او شیفته‌ی اندام خود بود و همین شیفتگی باعث می‌شد تا با دقت و جدیت تمام، عاشقانه به پیکر خود خیره شود... آن‌شب، برای آن‌که بهتر خود را ببیند شش شمع روشن کرده بود... موفات سرش را بالا آورد و به او نگریست. نانا محو زیبایی خود شده بود.»^۱

کنت موفات مضمون مقاله‌ی «مگس طلایی» را که در آن از نانا به عنوان سرچشمه‌ی آلودگی و تعفن نام برده شده است در ذهن خود مرور می‌کند؛ اما جالب این‌که در برابر دیدگان خود نانایی را می‌بیند که در کمال صحت و سلامت در مقابل آینه ایستاده است و به تصویر پیکر برهنه‌ی خود با نظر تحسین خیره شده است. نانایی که محو زیبایی و طراوت و شادابی خود است. تصویری که در آینه مشاهده می‌شود مطلبی را که مقاله به آن اشاره می‌کند به کلی تکذیب می‌کند. چه، زن فتانه زنی است در نهایت زیبایی و سلامت ظاهری، که بیماری و مرگ در درون او ریشه دارد. در این بخش از داستان نانا، زن و تصویر هر دو در مقابل دیدگان بیننده‌ی صحنه، یا به عبارتی کنت موفات، از یک سو، و خواننده‌ی داستان از سوی دیگر نمایان است. تفاوتی بین زن و تصویر زن مشاهده نمی‌شود. آینه

به صراحت بر هم سان بودن تصویر و الگوی تصویر تأکید می‌کند. درست است که کنت موفات به «دو» نانا، که یکی شاهد است و دیگری مشهود می‌نگرد، اما تفاوتی بین این دو نانا وجود ندارد:

«اما، نانا محو خود بود. موجی از لذت پیکرش را فرا

گرفت. چشمانش نمود بود و سعی می‌کرد تا خودش را

کوچک کند تا به این ترتیب بهتر خود را حس کند...

تصویر نانا تصویری است کاملاً طبیعی که وجود او را از رضایت خاطر انباشته است. همین تصویر باعث می‌شود تا هوس کنت موفات به تصاحب این زن صدچندان شود. به بیان دیگر، نانا همان تصویر نانا است. در بوف‌کور، راوی خود را به دفعات در مقابل بازنمایی‌ای که از زن ارائه شده است بازمی‌یابد: راوی یا زن را بر جلد قلم‌دان تصویر می‌کند، یا او را بر پرده‌ی اطاقش منقوش می‌بیند، یا او را بر قطعه‌ای سفال که در دل خاک دفن شده است پیدا می‌کند... هرچند که این تصاویر همگی یک‌سانند و با هم تفاوتی ندارند، با این وصف، راوی هیچ‌گاه فرصت بررسی دقیق آن‌ها را پیدا نمی‌کند. چه، کوششی که در جستجوی الگوی این تصاویر داشته است همواره با شکست مواجه شده است. درواقع، تصویر زن تصویر طبیعی او نیست، بلکه تصویری است که فردی دیگر از او ترسیم کرده است. بدیهی است که چنین بازنمایی‌ای نمی‌تواند نه رضایت خاطر زن را جلب کند و نه بیننده‌ی، به عبارت دیگر، راوی را. راوی که در چرخه‌ای متشکل از تصاویری تکراری گرفتار آمده است در نهایت درمی‌یابد که زن و تصویر با یکدیگر در تضادند: هر بار که راوی فرصتی به دست می‌آورد و به الگوی تصویر نزدیک می‌شود، مأیوس می‌شود. چرا که الگوی تصاویر آن‌گونه که می‌پنداشت و یا انتظارش را داشت او را ارضا نمی‌کند. الگوی تصویر گاهی جسد است و گاهی همسری بی‌وفا که نشانی از زیبایی معصوم و بی‌گناه زنی که تصویر شده است در آن به چشم نمی‌خورد.

قربانیان زن فتانه

زن فتانه، چه در رمان زولا و چه در داستان هدایت، قربانیانی دارد. کنت موفات در راه عشق نانا همه چیز خود را از دست می‌دهد؛ راوی بوف‌کور نیز دست کمی از کنت موفات ندارد. پدر و یا عموی راوی نیز به‌نوبه‌ی خود از زمره قربانیان زن فتانه به‌شمار می‌آیند. همگی آنان از روی بخت بدی که دارند گرفتار بازی زن فتانه می‌شوند. کنت موفات به نانایی که در آینه به خود نگاه می‌کند می‌نگرد، راوی رمان زولا که خود در صحنه‌ی داستان حضور جسمانی ندارد ناظر و روایت‌گر این صحنه است. این راوی، رخداد‌های صحنه‌ای را که می‌بیند برای خواننده‌ای شرح می‌دهد که آخرین حلقه از زنجیر بینندگان محسوب می‌شود.

در بوف‌کور، راوی خود شخصاً در داستان حضور دارد. این حضور جسمانی باعث می‌شود تا او نیز درگیر بازی زن فتانه شود. به این ترتیب، او نه تنها راوی، بلکه بیننده‌ای است که خود در داستان ایفاگر نقش است. با مقایسه‌ی جایگاه راوی درون‌داستانی بوف‌کور و راوی برون‌داستانی نانا می‌توان به میزان قدرت تخریب زن فتانه در این دو داستان پی برد. در نانا، راوی برون‌داستانی از گزند بازی‌گری زن فتانه در امان است. حال آن‌که در بوف‌کور، راوی درون‌داستانی، که از قضا شخصیت اصلی داستان نیز هست، طعمه‌ی زن فتانه می‌شود و در این راه هم سلامت روحی و روانی خود را از دست می‌دهد و هم سلامت جسمانی خود را. در نتیجه، بی‌دلیل نیست اگر می‌بینیم در پایان رمان نانا، صحنه‌ی مرگ نانا است که تصویر می‌شود، در حالی‌که در پایان بوف‌کور، این راوی است که در دام مرگ گرفتار آمده است و «مگس زنبورهای طلایی» گرد او مشغول پروازند.

نکات مشترک و تفاوت‌هایی را که میان دو زن فتانه، نانا و زن لکاته،

مورد بررسی قرار گرفت می‌توان در جدول زیر دسته‌بندی کرد:

آغوش زن

بازنمایی زن فئانه در داستان بوف کور متأثر از عواملی است که براساس آن‌ها هرگونه رابطه‌ی جسمی یا روحی میان زن و مرد ناخودآگاه با مشکل مواجه می‌شود. براساس قوانین شرع، دو کودک پسر و دختر، در صورتی که از شیر یک زن تغذیه شده باشند برادر و خواهر محسوب می‌شوند و، در نتیجه، پیوند زناشویی میان آن دو نمی‌تواند برقرار شود. گرداگرد رابطه‌ی میان راوی و خواهر شیری‌اش را هاله‌ای از زنا فرا گرفته

نانا	بوف کور
ریشه در تصویر	ریشه در تصویر
رقص شرقی	رقص هندی
خاستگاه نامعلوم	خاستگاه نامعلوم
بدون نام	بی‌هویتی
بازنمایی غربی از زن (انجیل)	بازنمایی شرقی و غربی از زن (میناتور و مار)
قابلیت تخریب	قابلیت تخریب
مگس طلایی، فساد	مگس طلایی، فساد
بیماری و تباهی	بیماری و تباهی
بی‌وفایی و عدم پای‌بندی به قراردادها	بی‌وفایی و عدم پای‌بندی به قراردادها
تصویر طبیعی از زن: بازتاب نانا در آینه	تصویرها: جلد قلم‌دان، پرده، قطعه سفال
زن با تصویر خود برابر است	زن با تصویر خود برابر نیست
بیننده: راوی و کنت موفا	بیننده: راوی درون‌داستانی
راوی برون‌داستانی سالم می‌ماند	راوی در دام می‌افتد

است. با وصف بر این، حتا زنا نیز مانعی بر سر راه هوسی که راوی به خواهر شیری‌اش دارد نمی‌شود. راوی از همان دوران نوجوانی مفتون زیبایی پیکر خواهر خود بوده است. روز سیزده‌به‌در، خواهر راوی در آب می‌افتد. راوی در گوشه‌ای پنهان می‌شود و لباس عوض کردن او را از دور

نظاره می‌کند. لذتی که از دیدن پیکر برهنه‌ی خواهرش می‌برد لذتی است آلوده به گناه. به ویژه اگر لذت راوی را از دیدن این صحنه با لذتی که خسرو از دیدن بدن برهنه‌ی شیرین حین آب‌تنی در چشمه می‌برد مقایسه کنیم. در هر دو صحنه، مردی در خفا در حال نظاره‌ی زنی است برهنه در کنار چشمه. با این تفاوت که در توصیف لذتی که خسرو از دیدن پیکر برهنه‌ی شیرین می‌برد هیچ‌گونه احساس آلوده به گناهی وجود ندارد. حال آن‌که در داستان هدایت همین کار جنبه‌ای زشت و ناپسند به خود می‌گیرد.

وقوع رویدادی غریب راوی بوف‌کود را ناچار می‌کند تا با خواهر شیرین‌اش ازدواج کند. مادر دختر جوان به تازگی مرده است. دختر، که در اتاقی که جسد مادرش را در آن قرار داده‌اند با راوی تنها مانده است، از فرصت استفاده می‌کند و خود را در آغوش راوی می‌اندازد. راوی نیز به این هم‌آغوشی تن می‌دهد. اما هنوز از دختر کام نگرفته است که ناگهان در اتاق باز شده و شوهر عمه‌ی راوی وارد می‌شود و آن دو را حین معاشقه غافل‌گیر می‌کند. صدای خنده‌ی تلخ مرد در اتاق طنین‌انداز می‌شود. توگویی با خود می‌اندیشد: «این هم یک نفر دیگر که گرفتار زن فتانه شد!» راوی ناچار به منظور حفظ آبروی خانواده با دختر عمه‌اش ازدواج می‌کند. اما این ازدواج باعث می‌شود تا زن فتانه از کام دادن به راوی سرباز زند. دلیل این امر نیز کاملاً آشکار است. زن فتانه همیشه از تعهد و قرارداد فراری است. آنچه برای زن فتانه اهمیت دارد به دست آوردن مردان دست‌نیافتنی است (مثلاً برادر شیرین). حال که راوی از لحاظ قانونی و شرعی همسر او شده است دیگر برای زن فتانه هم‌آغوش شدن با او هدف محسوب نمی‌شود. و همین نکته است که روان و جسم مرد را - که در گام نخست برای تصاحب پیکر زن به زنا تن داده بود - بیمار می‌کند. می‌بینیم که عشق‌بازی این دو جوان در فضا و حال و هوایی بسیار

شگفت‌انگیز رخ می‌دهد. نخستین و، شاید آخرین، بوسه‌ها در کنار جنازه‌ی مادری که به تازگی از دنیا رفته است بین راوی و دختر عمه‌اش رد و بدل می‌شود. از سوی دیگر، لذت این بوسه‌ها نیز دیری نمی‌پاید: چرا که ورود پدر دختر که ناگاه وارد اتاق می‌شود، و هم‌چنین خنده‌های وحشتناک او، مانع می‌شود که راوی خاطره‌ی خوشایندی از این بوسه‌ها در ذهن خود نگاه دارد:

«با تعجب دیدم همین لکاته که حالا زنم است وارد شد و روبروی مادر مرده، مادرش با چه حرارتی خودش را به من چسبانید، مرا به سوی خودش می‌کشید و چه بوسه‌های آبداری از من می‌کرد! من از زور خجالت می‌خواستم به زمین فرو بروم. اما تکلیفم را نمی‌دانستم. مرده با دندانهای ریک زده‌اش مثل این بود که ما را مسخره کرده بود - به‌نظرم آمد که حالت لب‌خند آرام مرده عوض شده بود - من بی‌اختیار او را در آغوش کشیدم و بوسیدم، ولی در همین لحظه پرده‌ی اطاق مجاور پس رفت و شوهر عمه‌ام، پدر همین لکاته قوز کرده و شال‌گردن بسته وارد اطاق شد. خنده‌ی خشک و زننده‌ی چندانگیزی کرد. مو بتن آدم راست می‌شد. به‌طوری که شانه‌هایش تکان می‌خورد، ولی به طرف ما نگاه نکرد. من از زور خجالت می‌خواستم به زمین فرو بروم... چه ننگی!»^۱

در بوف‌کور عشق‌بازی میان زن و مرد همواره ته‌رنگ فساد و مرگ دارد. معاشقه‌ها یا دربرابر جنازه‌ی مادر صورت می‌گیرد، یا به وسیله‌ی خنده‌ی خشک و زننده‌ی فردی که سرزده از راه می‌رسد قطع می‌شود. از

دید برخی از پژوهش‌گران، جنازه و حضور شخص سوم در صحنه و شنیدن خنده‌های خشک و وحشتناک همگی طنین جنسی دارد و از علاقه‌ی راوی به نکروفیلی حکایت دارد.^۱ ناگفته پیداست که میان حال و هوای این نخستین عشق‌بازی و آنچه در داستان خسرو و شیرین دیدیم تفاوت فراوانی وجود دارد. در شب زفاف خسرو و شیرین، صحنه‌ی برداشتن بکارت شیرین بسیار شاعرانه و با ظرافت فراوان - به عنوان نقطه‌ی اوج عشق عاشق و معشوق به هم - توصیف شده است. حال آن‌که در مورد راوی بوف‌کور و خواهر شیرین‌اش چیزی به نام شب زفاف معنا ندارد. همه چیز آن‌چنان با سرعت اتفاق می‌افتد که راوی متوجه نمی‌شود چگونه به دام افتاده است.

به هر ترتیب، راوی بعد از ازدواج، از آن‌جا که دیگر اجازه ندارد با همسر قانونی‌اش هم‌بستر شود، دچار بیماری‌های جسمانی و پریشانی‌های روحی و روانی می‌شود و سلامت خود را به کلی از دست می‌دهد. راوی، سرخورده از این بی‌اعتنایی و بی‌وفایی و بی‌عدالتی‌ای که در حق او اعمال شده است، هوسی را که به پیکر خواهر شیرین‌اش در وجود خود حس می‌کند با خشونت همراه می‌کند. خشونت‌ی که در جای‌جای داستان از طریق اشاره به صحنه‌های قصابی و سلاخی و لاشه‌ی گوسفند سربریده بازنمایی می‌شود. برای راوی داستان، حرکات قصاب، هنگامی که به لاشه‌ی گوسفند سربریده دست می‌کشد، از سویی مفهومی شهوانی دارد و از سوی دیگر با اندیشه‌ی مرگ توأم است. چرا که به نظر راوی، مرد قصاب همان‌گونه که با علاقه و لذت بر لاشه‌ی گوسفندان دست می‌کشد همسرش را نوازش می‌کند:

«مرد قصاب دست چربش را بسییلش کشید، نگاه
خریداری به گوسفندها انداخت و دو تا از آنها را

۱. نک. به مقاله‌ی رضا براهنی در: درباره‌ی صادق هدایت، تهران، انتشارات کاروان.

بزحمت برد و بچنگک دکانش آویخت - روی ران
گوسفندها را نوازش میکرد. لابد شب هم که دست به
تن زنش می‌مالید یاد گوسفندها می‌افتاد و فکر می‌کرد
اگر زنش را می‌کشت چقدر پول عایدش می‌شد... ولی
نمی‌دانستم چه در حرکات مرد قصاب بود و قتیکه ران
گوسفندها را قطعه‌قطعه می‌برید، وزن می‌کرد، بعد نگاه
تحسین‌آمیز می‌کرد که منم بی‌اختیار حس کردم که
می‌خواستم از او تقلید بکنم. لازم داشتم این کیف را
بکنم...»^۱

بنابراین، بدن زن، به صورت کلی، از دیدگاه راوی هم‌چون قطعه
گوشتی است که باید تکه‌تکه شود و این‌گونه است که راوی خود را در
قالب مرد قصاب تصور می‌کند و از کشتن و مثله کردن زن با کیف و لذت
صحبت می‌کند. در بوف‌کور تمام روابط جنسی به‌نوعی با مرگ رابطه
دارد: یا از طریق هوس کتمان شده‌ی کشتن زن بازنمایی می‌شود، یا از
طریق هم‌آغوش شدن با جسد. راوی زن را آن‌گونه که واقعاً می‌خواهد،
تنها هنگامی به‌دست می‌آورد که به شیء‌ای بی‌جان تبدیل شده‌است و
بی‌حرکت دربرابر او دراز کشیده‌است. و این همان رابطه‌ای است که
عموماً بین زنان فئانه و شیء وجود دارد، و اکثر نویسندگان قرن نوزده و
بیست، هنگام صحبت از زن فئانه، به آن اشاره کرده‌اند.

عروسک‌های کاغذی

در ابتدای بحث به این نکته اشاره کردیم که ادبیات و، در مقیاسی
وسیع‌تر، هنر هر سرزمینی می‌تواند بازتابی از جامعه‌ی آن کشور باشد.

گاه این رخدادهای جامعه است که خط سیر هنر را تبیین می‌کند و گاه نیز این هنر است که جامعه را از خود متأثر می‌سازد. اما این مطلب نباید فراموش شود که رابطه‌ی موجود میان جامعه و هنر را نمی‌توان این‌گونه تفسیر کرد که فحوای اثر هنری همانند رخدادهای اجتماعی جنبه‌ای واقعی دارد. هنر، و ادبیات، هراندازه که واقع‌گرا باشد، باز هم تقلیدی است از آنچه در هستی ما رخ می‌دهد. پیرو همین مطلب، جایگاه زن در اجتماع نیز با آنچه در دنیای واقعیت مشاهده می‌کنیم متفاوت است. درست است که هنرمند برای خلق شخصیت‌های اثر خود از عوامل پیرامونش گرفته‌برداری می‌کند، اما همین هنرمند قادر است تا هر آن که اراده کند در این الگو تغییراتی پدید آورد.

نقل است که نظامی گنجوی شخصیت شیرین را به دلیل عشقی که به یکی از همسرانش، به اسم آفاق، داشت خلق کرد. اما طبیعی است که بین شیرین کاغذی و آفاق طبیعی تفاوت‌های فراوانی وجود دارد. جنبه‌ی آرمانی شیرین از خواسته‌ها و آرمان‌های نویسنده‌اش حکایت می‌کند. رضا براهنی از زمره رمان‌نویس‌هایی است که در یکی از آثار خود به این تفاوت اشاره می‌کند. در آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم) یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی، یکی از شخصیت‌های داستان از دکتر شریفی، که رمان‌نویس است، دعوت می‌کند تا در جلسه‌ی احضار روح شرکت کند. در این جلسه، روح یکی از شخصیت‌های داستان، به نام آزاده خانم، که نماد تمام زن‌های تاریخ است، ناخواسته ظاهر می‌شود، و هنگامی که از او می‌پرسند چه کسی شما را کشته است، در جواب می‌گوید دکتر شریفی. از او می‌پرسند چگونه شما را کشت. آزاده خانم می‌گوید: «با خودکار بیک و کاغذ».^۱

۱. رضا براهنی، آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم) یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی، چاپ اول، سوئد، نشر باران، ۱۹۷۷، صص ۵۸۷-۵۸۳.

و این نکته در مورد تمام شخصیت‌های زن داستان‌های مختلف، چه آرمانی و چه فتنه، مصداق دارد. زنانی آرمانی از قبیل شیرین در ادبیات ایران و ایزوت در ادبیات غرب. و زنانی فتنه از شمار زن‌لکاته‌ی بوف‌کور و همای شوهر آهوخانم و لیلای طوبا و معنای شب و گوهر داستان‌های صادق چوبک و... در ادبیات ایران، و نانا و لولو و کارمن و اسمراالدا و... در ادبیات غرب. همگی این زنان بازنمایی اسطوره‌وار اندیشه‌ی انسان از شخصیت زن محسوب می‌شوند و عروسک‌هایی کاغذی، از جنس کلمه، بیش نیستند. عروسک‌هایی که زندگی و مرگشان در گرو اراده و خواست راوی و نویسنده‌ی رمان است. زن آرمانی و زن فتنه جلوه‌هایی اسطوره‌ای از آرزوها و ناکامی‌های ما محسوب می‌شوند و نسل‌های آینده بی‌تردید شاهد تجلی دوباره و دوباره‌ی این دو چهره خواهند بود...

