بررسی نمونه‌هایی از خاموشی زنان در ادب پارسی

دکتر عطاالله کوپال[1]

چکیده

حکایت‌ها در منظومه‌های پارسی معمولاً از ساختار سه‌گانه‌ای برخوردارند که نخست شامل توصیف‌ها، دوم شامل گفتگوی میان شخصیت‌ها و سوم بیان پندها و حکمت‌هایی است که بر اساس حوادث داستان تفسیر می‌شود. در پاره‌ای از داستان‌ها، در جایگاه گفتگو، درست در آنجا که سخنان برخی از زنان می‌تواند به گسترش داستان بینجامد، می‌بینیم که آنها دچار خاموشی و سکوت می‌شوند و از آن پس، نقش مستقلی در پیشرفت داستان ایفا نمی‌کنند. در این مقاله، نمونه‌هایی از چنین خاموشی‌هایی، ارائه و بررسی شده است. شخصیت‌های مورد نظر عبارتند از سودابه در پایان داستان سیاوش، شکر اصفهانی در منظومه‌ی خسرو و شیرین و کنیزک در داستان پادشاه و کنیزک مثنوی. در این گونه آثار، سکوت زنان، تداوم کنش شخصیت زن را در داستان متوقف می‌کند و زنان را به حاشیه می‌راند و به جای آنان، مردان به عنوان شخصیت اصلی در میانه می‌مانند.

کلید واژه: زن، مثنوی، شاهنامه، خسرو و شیرین، نقد فمینیستی، فنون داستان‌پردازی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ – استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده‌ی ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد کرج، ایران (koopal@kiau.ac.ir)

مقدمه

مطالعات مربوط به زنان در آثار ادبیِ فارسی نسبتاً نوپا است. نمونه‌های چنین بررسی‌هایی در ادبیات جهان نیز در قیاس با پیشینه‌ی ادبی اروپا عمر کوتاهی دارند. اصالت بخشی به جایگاه زن در بررسی آثار ادبیِ داستانی، از مسائل نوین در نظریه‌های ادبی معاصر است. بحث بر سر اصالت زن و بررسی نقش او در ادبیات، از حدود قرن نوزدهم در آثار جورج الیوت و خواهران برونته مطرح شد. (مقدادی، ۱۳۷۸/ ص ۵۵۵). اما نقد زن‌محورانه عمدتاً بازتابی از اندیشه‌های زنان و طرفداران جنبش زنان در قرن بیستم بود. این نقد از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ رایج شد (شمیسا، ۱۳۸۵/ ص ۳۸۸). مباحث مربوط به نقد زن‌محورانه، به دوره‌ای تعلق دارد که زن، به عنوان بخشی از حیات روزمرهٔ جامعه پذیرفته شد.

در دنیای قدیم، مردانِ اَدیب برای گروه دیگری از مردانِ جامعه، قصه و شعر می‌آفریدند و سخن آنها درباره‌ی زنان، غالباً به نقش و جایگاه زن به عنوان معشوق و محبوب اشاره داشت. شنوندگان و خوانندگان این آثار ادبی نیز، اغلب گروهِ مردان بودند. و برخی حکایت‌ها هم گاهی بیان‌کننده‌ی نظراتی بسیار بدبینانه دربارهٔ زنان می‌بود. بر این اساس، اگر به مجموعهٔ این ادبیاتِ مردانه بنگریم، می‌بینیم که هر گونه تصویری از خانواده و یا نقش برابرِ زن با مرد در آن، کمرنگ است. تقریباً تصویری از نقش اجتماعی زن، نقشی که بیشتر زاده‌ی فرایندهای جامعه در عصر جدید است، در آن به چشم نمی‌خورد.

بر این راستا، در نقد آثار کهن ادبی ایران، گاهی نظرات تندی هم ارائه شده است که بحث‌انگیز و مجادله برانگیز است. همچون دیدگاه دکتر رضا براهنی در کتاب «تاریخ مذکّر»، که نظامی گنجه‌ای و مولوی را به تندی مورد خطاب قرار داده و گفته است: «لفاظیِ شدید نظامی مانع از این می‌شود که زن، واقعیت کامل داشته

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

باشـــد و مثنویِ مولوی، زن را همیشه وسیله قرار می‌دهد تا جلوه‌های درونی و برونی انســـان، انسانی کلی و ایســـتا، برملا گردد» (براهنی،۱۳۶۳/ص۳۱). براهنی معتقد است که در مثنوی،تصویری جامع از زنان ارائه نشـــده اســـت. آنها فقط وسیله قرار داده شده‌اند تا حالات فلســـفی و روانیِ مشـــترک بین مرد و زن و یا مســـائل متافیزیکیِ مربوط به عوالم انســـانی، به طور کلی تجســـم پیدا کند. و چنین نظریه‌پردازی‌هایی، توسط دکتر رضا براهنی و یا پیروانش، به وســـیله‌ی نمونه‌های مشـــخص و جزئی، بررسی نشده و در حد نقدی کلی و شـــبیه به نوعی گلایه از فرهنگ مذکّرِ و مرد ســـالارِ کهن، مطرح گشته است.

پژوهشـــگران اروپایی نیـــز گاه در این زمینه راه افـــراط را پوییده‌اند. مثلاً «نولدکه» در کتاب حماســـه‌ی ملی ایران در مقایســـه‌ی ایرانیان و اروپاییان گفته است: «زن‌ها در شـــاهنامه مقام مهمی را حائز نیســـتند. وجود آنها در منظومه بیشتر از راه هوس و یا از راه عشـــق اســـت... در نظر ایرانیان مقام مادر با مقامی که یک زن و یا یک دلبر دارد به هیچ وجه قابل مقایسه نیست. در حماسه‌ی ایرانیان نمی‌توان زنانی مانند پنلوپه [همسر اُدیســـه]، آندروماک [همسر هکتور پهلوان تروایی] و نائوسیکا [دختر آلکینوس پادشاه جزیره‌ای در نزدیکی آتیکا و همســـر پســـر اُدیسه] که در عالم زنیِ خود برابر با مردان هســـتند، پیدا کرد» (نولدکه، ۱۳۶۹: ۱۱۶). بی گمان در پاســـخ نولدکه می‌توان به این گفتار دکتر محمد دبیر ســـیاقی اســـتناد کرد که معتقد اســـت در شـــاهنامه چهره‌ی زن جز به شرمگنی و حیا، و دل او جز به مهر صفا، و اندیشه‌ی او جز به ژرفی و دور نگری، و کار او جز به راستی و روش او جز به متانت و بردباری دیده نمی‌شود (دبیر سیاقی،۱۳۶۵: ۲۸).

در ادبیات جهانی، نقد فمینیستی می‌کوشد نشان دهد که جامعه‌ی مرد سالار بر چه ســـاز و کارهایی اســـتوار است. موج‌های فمینیسم در قرن بیستم به طور عمده به دنبال

احیـــای حقوق اجتماعی زنـــان و اعاده‌ی برابری آنها با مـــردان بوده‌اند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۸۷). اما پرسش مهمی که در بررسی آثار مربوط به زنان مطرح می‌گردد این است که آیا می‌توان فرض کرد که بازنمود زنان در آثار ادبی، بازتاب موقعیت حقیقی آنهاست؟

برای پی بردن به شـــیوه‌ی زیستِ زنان در تاریخ و ادبیات کشورمان، می‌توان همان شـــیوه‌ای را در پیش گرفت که محققان تاریخ هنر ایران برای یافتن نمونه‌ی طرح‌های فـــرش دوران تیموری، بـــر روی مینیاتورهای آن دوره انجام دادند. در تاریخ هنر ایران هیچ فرشی از دوران پیش از صفویان به دست نیامده است. از این رو محققان بر اساس نقوش فرش‌هایی که در آثارِ نگارگری شـــده در کتاب‌های ادبی به دســـت آمده است، طرح‌های کهن فرش ایرانی را کشف و بازسازی کردند. پژوهش‌پیشگانِ اهل ادب نیز، بر همین قیاس می‌توانند به سراغِ «زیست‌شیوه»های زنان ایرانی در ادب پارسی بروند و زوایای تاریک وپنهان زندگیِ فردی اجتماعی آنان را از خلال سخن‌پردازی شاعران یا نویســـندگان بیرون بکشـــند. در مقاله‌ی حاضر کوشش مولف بر چنین راستایی قرار داشته است.

ذکر این نکته نیز ضروری اســـت که دیدگاه‌های فمینیســـتی نیمه‌ی دوم قرن بیستم شالوده‌ی کار خود را غالباً بر تضاد دو جنس و رویارویی آنها با یکدیگر بنیاد می‌نهادند (McAfee, 2004: 93). در حالی که روش‌مندی پژوهش کنونی بر این پایه استوار است که در ادبیات فارســـی، زنان و مردان بر اســـاس ویژگی‌های داســـتان و کشمکش‌های درون روایت، در برابر هم قرار می‌گیرند نه بر اســـاس جنسیت. به عنوان مثال می‌توان از رویارویی فرنگیس دختر افراسیاب یاد کرد، که پدرش بر اثر عناد با سیاوش دستور قتل او را صادر می‌کند. و یا همچنین رویارویی گردآفرید با ســـهراب، که به تمامی در دفاع از میهن و نجات ســـرزمینِ مادری شـــکل گرفته است و نه بر بنیاد ستیز میان دو جنس.

در این گفتار، گوشه‌هایی از زندگی سه زن، در سه منظومه‌ی داستانی یعنی شاهنامه، خسرو وشیرین و مثنوی معنوی مورد بررسی قرار گرفته است. بی‌گمان، این پژوهش، فقط شمّه‌ای از پژوهش‌های زن محور را در سخن پارسی دربرمی‌گیرد. اگر این گفتار را بپذیریم که هر نوشتاری، مُهر تمایز جنسیتی را بر خود دارد (سلدن، ۱۳۷۵/ص ۲۷۱)، در این صورت، تفاوت‌های زبانی، زیست‌شناختی، تجربی، فرهنگی، اجتماعی و به ویژه، تأکید بر دارا بودن پیکرهایی متفاوت، همگی به صورت مستقل می‌توانند در تحقیقاتِ زن‌محورانه، در ادبیات فارسی مطرح شوند و بررسی گردند.

شـــایان ذکر اســـت که زبان در فرایند یک ارتباط دو جانبه میان دو جنس مخالف می‌تواند گفتاری توام با تمایز و تبعیض جنســـیتی ایجاد کند. در مکالمه‌ی یک مرد و زن این تمایز و تبعیض قابل تشخیص است. به گفته‌ی دبورا کامرون مردان در گفتگو با زنان، معمولاً یا با لحنی صمیمی و خودمانی سخن می‌گویند و یا با لحنی زبردستانه و توام با تفوّق. این حکم کلی فقط زمانی امکان نقض خود را دارد که طرف مخاطب زنی مســـن‌تر از مرد سخن‌گو باشد (Cameron, 1992: 105). اما وقتی که امکان سخن از جانب یک طرف به کلی منقطع باشـــد، می‌توان گفت که تفوّق جنســـیتی در فرایند ارتباط، چنان با آمریّت برقرار شده که یک طرفِ گفتگو به کلی از فرایند مکالمه حذف شده است.

بررسی سکوتِ سودابه پس از کشته‌شدنِ سیاوش

مرگ خاموشِ سودابه به دست رستم در شاهنامه، همدردی برانگیز نیست. چرا که ســـودابه، ســـیاوش را، در آن هنگام که او در ایران می‌زیست، بسیار آزرده بود. سودابه پس از آنکه در عشق نافرجام خود به سیاوش، شکست می‌خورد، تلاش می‌کند به هر شـــکل ممکن از سیاوش انتقام بگیردو در این راه از هیچ خباثتی فروگذار نمی‌کند. او

با خود چنین می‌گوید:

که: "گر او نیاید به فرمان من،روا دارم، اَر بگسِلد جانِ من
بَد و نیک، هر چاره کاَندر جهانکنند آشکارا وُ اَندر نهان
بسازم، گر او سر بپیچد ز منکنم زو فَغان، بر سر انجمن"

(۳۰۱ تا ۳۰۳)

بر پایهٔ همین اندیشهٔ نا به حق، سودابه، سیاوش را فرامی‌خواند و به او می‌گوید:

"وگر سر بپیچی ز فرمانِ مننیاید دلت سوی پیمانِ من،
کنم بر تو این پادشاهی تباه،شود تیره رویِ تو، بر چشم شاه"

(۳۱۵ و ۳۱۶)

بی‌گمـان چنین سـخنان هولنـاک و تهدیدگرانـه‌ای، بیزاری برانگیز، شـرم‌آور و نفرت‌انگیز اسـت. آن هم خطاب به جوانی که جز راسـتکاری و درست‌کرداری از او سـر نمی‌زند و فرّی جاوید در وجود خود دارد. هـر یک از این کردارها و گفتارهای سودابه، به‌تنهایی کافی است که ما را از او بیزار کند. به‌ویژه آنکه سیاوش، پاسخ او را با جوانمردیِ بسیار، چنین می‌دهد:

سیاوش بدو گفت: "هرگز مبادکه از بهرِ دل، من دهم دین به باد!
چنین با پدر بی‌وفایی کنم؛ز مردیّ و دانش جدایی کنم
تو بانوی شاهیّ و خورشیدِ گاهسِزَد کز تو ناید بدین سان گناه"

(۳۱۷ تا ۳۱۹)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سـودابه در راه کین جستن از سیاوش به دروغ و تزویر و سیاه‌کاری روی می‌آورد و بی‌تردید، هم اوسـت که مسبّب به آتش رفتنِ سـیاوش و همچنین، عزیمت ناگزیرِ او به صف نخسـت میدان نبرد با توران اسـت. سـیاوش، این چنین از سودابه دوری می‌جوید تا از مَکر و تباه‌کاریِ او، فاصله بگیرد. تا اینجا، سـودابه بی‌تردید، شخصیت

منفی داستان است. هر آنچه که گفته، شخصیت او را تیره‌تر و احساس ما را نسبت به وی تاریک‌تر کرده است. اما پس از آنکه سیاوش در برابر فرمان کاووس که در باره‌ی سودابه گفته بود: «به دژخیم فرمود: کاین را به کوی/ زِ دار اَندر آویز و برتاب روی» (۵۳۲)، پا در میانی می‌کند و از کاووس می‌خواهد که سودابه را به او ببخشد (۵۳۷)، سودابه از این پس، دیگر به عنوان یک شخصیت فعال و صاحب کُنش در داستان، پدیدار نمی‌شود.

در واقع، ماجرای سودابه در آغاز داستان سیاوش، (از ابتدای ورود دختر گرسیوز به ایران و وصلت او با کاووس و زاده‌شدن سیاوش) حدود چهارصد بیت است (از بیت ۱۳۰ تا ۵۵۰). در حالی که داستان سیاوش تا کشته شدن سودابه به دست رستم به ۲۶۰۰ بیت می‌رسد. از هنگامِ آگاهی یافتن از حملهٔ افراسیاب و آماده شدن سیاوش برای رفتن به جنگ با تورانیان، دیگر هیچ سخنی از سودابه نمی‌شنویم و دیگر او را در جایی نمی‌بینیم. فقط یک بار، سیاوش در گفتگوی درونی با خویش از وی یاد می‌کند:

به دل گفت: "من سازم این رزمگاهبه چربی، بگویم؛ بخواهم زِ شاه
مگر کِم رهایی دهد دادگرز سوداوِه و گفت و گوی پدر
دو دیگر کزین کار، نام آورم؛چنین لشکری را به دام آورم."

(۵۷۲ تا ۵۷۴)

بهانهٔ نخستِ سیاوش برای رفتن به صف مقدم نبرد با تورانیان، دوری از سودابه است. به هر روی هرگز نمی‌توان پنداشت که کاووس، پسر خود، سیاوش را در خردسالی به رستم سپرده باشد که او را به سیستان ببرد و جنگاوری ستُرگ از وی بسازد و اینک در آن هنگام که دشمن حمله کرده، سیاوش روی از جنگ برتابد و برخلاف مَنِشی که فردوسی از وی ارائه کرده است، در کنارِ زنان شبستان، به عیش بنشیند! آری، واقعیت این است که سیاوش، با وجود ماجرای سودابه و یا بدون آن، به

این جنگ حتماً باید می‌رفت.

سیاوش پس از پیروزی‌های چشمگیر، در برابر هراس افراسیاب از ادامهٔ جنگ، صلحی سرافراز و پیروزمندانه با وی منعقد می‌کند و خبر مکتوبِ این فتوحات را به دست رستم می‌سپرد و او را به نزد پدر، گسیل می‌دارد. اما شگفتا که کاووس، با خیره‌سری، پیروزی‌های او را ناچیز می‌شمرد و از او می‌خواهد که صد تن از خویشانِ افراسیاب را که به گروگان گرفته و به نزد او بفرستد تا آنها را به قتل برساند:

تو را،ای جوان! تندرستی و بختهمیشه بماناد، با تاج و تخت (۹۷۴)

کنون، خیره، آزرمِ دشمن مجوی؛بر این بارگه بر، مَبَر آبِ روی

منه با جوانی سر اندر فریب،گر از چرخِ گردان نخواهی نهیب

گروگان که داری به درگه فرستپه را همه سوی خرگه فرست

(۹۷۷ تا ۹۷۹)

در این گره‌گاهِ داستان،در آنجا که رستم باید به یاری سیاوش برخیزد، از گفتارِ تند کاووس آزرده می‌شود و به جای آنکه بر آتشِ خشم کاووس، آب بریزد، از نزد او قهر می‌کند و به سیستان رو می‌نهد. گویی رستم و کاووس، در کار خشم‌آفرینی، متحد شده بوده‌اند تا سیاوش را فراموش کنند و چنین نیز می‌گردد. او، به ناگزیر، برای حفظ پیمان صلح خود، به دشمن پناهنده می‌شود اما در آنجا با ناجوانمردی، به قتل می‌رسد. «گرسیوز»، برادرِ افراسیاب، در ماجرای قتل سیاوش، فتنه‌انگیزِ اصلی و «گُرویِ زره»، سردارِ حَسود و خبیث تورانی، کُشنده‌ی سیاوش بوده‌اند.

پس اگر در ماجرای شهادت یافتن سیاوش در توران زمین، بخواهیم مقصّران اصلی را نام ببریم، باید به ترتیبِ نزدیکی به جُرم، نام این افراد را برشمریم: گُرویِ زِرِه، گرسیوز، افراسیاب، کاووس و رستم. در انتهای این رشته از نام‌ها، بردن نام سودابه، موضوعیت ندارد. چرا که سودابه تقریباً در این بخش از داستان، هیچ نقشی نداشته،

نامی از او برده نشده و رویدادهای این برهه از زندگی سیاوش، راهِ هیچ پیوندی را به سوی سودابه نمی‌جوید. در واقع او با اینکه در نیمه‌ی نخست داستان به سیاوش ستم کرده، اما در قتل سیاوش مستقیماً دست نداشته است.

پس از اینکه سیاوش را در توران‌زمین ناجوانمردانه و بی‌شرمانه سر می‌بُرند و خبر مرگ او به ایران می‌رسد، گویی تمام ارکان نظامِ پدرسالار، به ناگهان کشف می‌کنند که مسبّب اصلیِ مرگ سیاوش، سودابه بوده است و قبل از تدارکِ کین‌خواهی از گردن‌کشانی که این وجود مقدس را در توران زمین مثل گوسپندی سربریده‌اند (بیت ۲۵۳۶)، ابتدا باید از کسی که در زمانی دورتر، سیاوش را آزرده است، انتقام بگیرند. آن هم از یک زن! گویی فقط یک زن سبب‌ساز این همه رخداد فاجعه‌آمیز بوده است و دست هیچ مردی به این جنگ و به این خون آلوده نیست. رستم، خشمناک وارد بارگاهِ کاووس می‌شود و به او می‌گوید:

بدو گفت "خوی بد،ای شهریارپراگندی و تخمت آمد به بار
تو را مهر سوداوه وُ بَدخُویز سر برگرفت افسر خسروی
کنون، آشکارا ببینی همی،که بر موج دریا نشینی همی
از اندیشه‌ی خُردِ شاهِ بزرگنمانَد روان بی زیانِ ستُرگ
کسی کو بود مهتر انجمن،کفن، بهتر او را که فرمانِ زن
سیاوش، ز گفتار زن، شد به باد؛خجسته زنی، کو ز مادر نزاد!
ز شاهان کسی چون سیاوُش نبودچُنو راد و آزاد و خامُش نبود"

(۲۵۵۷ تا ۲۵۶۳)

رستم پس از شماتتِ کاووس و پس از سوگند خوردن به اینکه سلاح رزم را از تن به در نخواهد آورد، مگر آنکه کین سیاوش را به انجام رسانده باشد، اولین وظیفه‌ی خود را در کشتن سودابه می‌بیند. او از برابر تخت کاووس شتابان به سوی شبستان

می‌رود:

تهمتن برفت از بر تخت اویسُوی خانِ سوداوه بنهاد روی

ز پرده، به گیسوش، بیرون کشید؛ز تخت بزرگیش، در خون کشید

به خنجر، به دو نیم کردش به راه؛نجنبید بر تخت، کاووس شاه

(۲۵۷۰ تا ۲۵۷۲)

رستـــم، ســـودابه را با خواری و خفّت، در حالی که از موی ســـرش او را بر زمین می‌کشید در برابر چشم کاووس، مُثله می‌کند.

در اینجا بحث بر سر این نیست که آیا رستم کار خوبی کرده است یا خیر! حتی بحث بر سر این هم نیست که آیا کاووس باید در برابر این کینه‌خواهیِ رستم از همسرِ وی، واکنشی غیرتمندانه نشان می‌داد یا نه! بلکه پرسش اصلی در اینجا است که آیا کشتن سودابه، بدون هیچ ســـخنی و بدون امکان هیچ دفاع یا پوزش و یا حتی توبه‌ای، کاری جوانمردانه بوده است؟ او حتی مجال آن را نمی‌یابد که در یک بیت، برای خود آمُرزش‌خواهی کند. مگر نه اینکه او یک بار با وساطت سیاوش بخشوده شده بوده، پس اینک بعد از آن عفو، دوباره به جرمِ قدیم، آن هم بدون محاکمه، مجازات می‌شود. در عالم جوانمردی، هیچ کس حتی سرِ مُرغی را بدون چکاندن قطره‌ای آب در حَلقش نمی‌بُرد. اما سودابه در سکوت، سر به بالین مرگ می‌نهد و ما به عنوان خوانندگان داســـتان، هرگز نمی‌توانیم دریابیم که او در لحظه‌ی مرگ، به چه می‌اندیشید. اصلاً آیا مهم است که بدانیم، یک زن، آن هم زنی که رستم از او متنفر است، در هنگام مرگ چه می‌خواست بگوید؟

بررسی نقشِ خاموشِ «شکر» اصفهانی در داستان خسرو و شیرین

نظامی گنجه‌ای، بلندترین منظومه‌ی خود را در متجاوز از ۶۵۰۰ بیت، با موضوعی کاملاً ایرانی ســـروده است و بی گمان، خسرو وشـــیرین، شاهکار ارزنده‌ی او در میان

پنج گنج شایگان سخنِ او است. نظامی را پس از فردوسی، می‌توان بزرگترین داستان پرداز ایران دانست. ظرافت‌های کار او به ویژه در منظومه‌ی خسرو و شیرین به اوج رسیده است. او نه تنها گوشه‌ای از تاریخ ایران را بازسازی کرده است، بلکه روایت مستقل و خلاقانه‌ی خود را از این برهه‌ی تاریخیِ خاص آفریده است. این روایت، در سخن سنجی، به تمام معنا ادبیات است و نمی‌توان آن را «پند و وعظی» در قالب «نظم» تلقی کرد. او یکی از شور انگیزترین عشق‌ها را در ادبیات ایران و جهان در این منظومه سروده است. مهم‌ترین جلوه‌ی این عشق، وفاداریِ مطلق و بی‌بازگشت شیرین نسبت به خسرو است. عشقی که پسندیده‌ی مردان و دستگاه نظام مرد سالار است. عشقی که، بی‌اعتنایی، بی‌وفایی و حتی خیانت را با بزرگ‌مَنشی تحمل می‌کند و معشوق را با همه‌ی کاستی‌هایش، به عنوان مردِ اول و آخر زندگی خود می‌پذیرد. در واقع در داستان خسرو و شیرین، خسرو به عنوان معشوق، روشی با عاشقِ خود در پیش می‌گیرد که همانا شبیه با روش معشوقه، در شعرهای عاشقانه و عرفانی سبک عراقی است. خسرو (تا پیش از ازدواج با شیرین) سبُک سر، جفاکار، عاشق‌کش و حیله‌گر است. گویی او از یاد برده است که در وانفسایِ تنهایی و در آن هنگام که هیچ تکیه‌گاه و پناهگاهی نداشت و از تخت سلطنت، توسط بهرام چوبین برکنار شده بود، تنها شیرین و زادبومش ارمنستان، یگانه پناهِ او بوده است.

اما البته نباید فراموش کرد که شیرین، زنی شجاع، پر قدرت، صبور و با اعتماد به نفس است. او توانایی کامل برای رویارویی با مرد هوسرانی همچون خسرو را دارد و در این مهلکه‌ی عاشقانه، می‌تواند با شایستگی، از این کشاکش، پیروز و سربلند بیرون آید. از دید استاد عبدالمحمد آیتی، دلیل وجود این همه شایستگی در شخصیت شیرین و اینکه نظامی کوشیده است تا شیرین، این همه محبوب همگان باشد، شباهت شیرین با همسر نخست نظامی، آفاق خاتون است که نظامی او را بسیار دوست می‌داشته

اســـت.(آیتی، ۱۳۷۶/ص ســی مقدمه). منظومه‌ی خسرو و شیرین با این بیت‌ها پایان می‌یابد که گواه همین دیدگاه است:

در این افسانه شرط است اشک راندنگلابی تلخ بر شیرین فشاندن

به حـکمِ آنـکه آن کم زندگانیچو گل بر باد شد روز جوانی

سبُکرو چون بت قبچاق من بودگمان افتاد خود، کافاق من بود

(۳۲۱۲ تا ۳۲۱۴)

اما زنی که در این داســتان به سکوتی اجباری رانده می‌شود، شکر اصفهانی است. خسرو، پس از مرگ مریم (همسر رومی خود)، در آن هنگام که دیگر، هیچ منعی برای وصال شیرین بر سر راه او نیست، به جای خریدن ناز شیرین، با او لجاج می‌کند و به دنبال جفتِ دیگری می‌گردد:

مَلِک دَم داد و شیرین دَم نمی‌خَوردز ناز خویش مویی کم نمی‌کرد

چو عاجز گشت از آن نازِ به خروار نهاد اندیشه را بر چاره‌ی کار

که یاری مهربان آرد فرا چنگبه رَهواری همی راند خرِ لنگ

سر و کاری ز بهر خویش گیردسر از کاری دگر در پیش گیرد

ز هر قومی حکایت باز می‌جُستنگیرد مرد زیرک شغل را سُست

(۱۹۶۴ تا ۱۹۶۸)

مرد زیرک، این پادشاهِ نشسته بر تخت طاقدیس، به اشاره‌ی مشاورانش رَه به سوی سپاهان می‌کشد و شکر اصفهانی را، پس از فراز و نشیبِ اندکی، به همسری خود در می‌آورد:

فرستاد و سرای خویش خواندشبه آیین زناشویی نشاندش (۲۰۸۴)

این، همان‌گونه زناشوییِ رسمی و به آیین است که شیرین همیشه در پی آن بوده و از او دریغ می‌شـــده است. یعنی مطابق رسوم زمانه، به عنوان همسری قانونی به سرای

خسرو در آید. شیرین در برابر خسرو چنین سوگند خورده است:

بدان زنده که هرگز او نمیردبه بیداری که خواب او را نگیرد
به دارایی، که تن‌ها را خورش دادبه معبودی که جان را پرورش داد
که بی‌کاوین، اگر چه پادشاهیزِمَن برنایَدَت کامی که خواهی

(۲۵۸۵ تا ۲۵۸۸)

اما پس از آنکه خسرو از شکر اصفهانی برخوردار می‌گردد، ناگهان شکر از داستان غیب می‌شود. گویی اصلاً حقی در زندگی خسرو و حتی حقی برای حضور در ادامه‌ی داستان نداشته است. اگر چه نظامی، برای شیرین چنان شأنی قائل است که خسرو، او را در قیاس با هیچ زنی، هرگز نمی‌تواند برای همیشه ترک کند، اما آیا این بیت و این سخن خسرو کفایت می‌کند تا شکر، پس از آن برای همیشه، از این داستان کنار رود؟

دلش می‌گفت، شیرین بایدم زودکه عیشم را نمی‌دارد شکر سود (۲۰۸۹)

شکر اگرچه شخصیتی اصلی در این داستان به شمار نمی‌آید، اما حتی برای رفتنش، بیتی هم بدرقه‌ی راهش نمی‌شود. دکتر بهروز ثروتیان درباره‌ی ظهور شکر در میانه‌ی این داستان، بر این گمان است که اعضای دربار خسرو با کشاندن او به سوی اصفهان، کوشش داشته‌اند تا دست رومیان را از دربار ایران کوتاه کنند. علاوه بر این، با آشکار شدن این راز که شکر، زنی سَر به مُهر است و زنانی هم که در نجیب‌خانه‌ی او به کار مشـــغولند به هیچ روی ایرانی نیستند. (کنیزانِ داشـــتی، رومیّ و چینی/بیت ۲۰۴۰)، مشروعیتی هم برای پیوند خسرو و شکر پدید می‌آید(ثروتیان، ۱۳۷۶: ۱۲۲).

اگر با این گفته‌ها همداســـتان باشـــیم،و ایفای چنین نقشی را برای شکر اصفهانی، روا بداریم، رانده شـــدن او از قصه، بدین شـــکل خفت‌بار و عروسِ یک شبه بودنِ او برای خســـرو، شکر را به عنوان یک زن و یک همسر قانونی، خوار و بی‌اعتبار می‌کند. او اگرچه روسپی‌وَش است، اما به راستی روسپی نیست. و به عنوان یک زن، این حق

را داراست که سرنوشت خود را در داستان، به انجام و پایان رسانَد. اما افسوس که نه تنها این حق، از شـــکر اصفهانی برای تعیین سرنوشت خود، دریغ شده است، بلکه در مجموعه‌ی توصیف‌های منظومه نیز او در میانه‌ی داستان رها شده و هرگز درنمی‌یابیم که این زن که زمانی بانوی پادشـــاه ایران بوده، پس از کامیابی خســـرو پرویز از وی و گرایش مجدد خسرو به شیرین، به کجا می‌رود و چه فرجامی می‌یابد.

ای کنیز از بهر گفتن، نامَدی!

در آغازمثنوی، پس از آخرین بیتِ نی‌نامه، نخســـتین داستانِ این منظومه‌ی سترگ، دربارهٔ پادشاهی است که کنیزکی را در راه می‌بیند و او را می‌خرد:

بود شاهی در زمانی پیش از اینمُلک دنیا بودش و هم مُلک دین

اتفاقاً شاه روزی شد سواربا خواص خویش از بهر شکار

یک کنیزک دید، شه بر شاهراهشد غلامِ آن کنیزک، جانِ شاه

(۳۸ تا۳۶)

به تصریح نیکلسون، بیشترینهٔ جزئیات داستان، ساخته و پرداختهٔ شاعر است و فقط یک قســـمتِ آن، یعنی تشخیص بیماری عشـــق از راه نبض، به واسطه یا بی‌واسطه از عبارتی در کتاب قانون ابن سینا وام گرفته شده است. (نیکلسون، ۱۳۸۴/ ص ۲۸)

بر این اســـاس، می‌توانیم این داســـتان را، مرتبط و نزدیک با روحیهٔ مولانا و منطبق بر احســـاس شخصی او بدانیم. هدف این داســـتانِ تمثیلی، صفا یافتن روح بر اثر ابتلا به عشـــق است و از جهاتی، این داســـتان را می‌توان پایهٔ نظری اندیشه‌های عرفانی در باب عشـــق، تلقی کرد. مولانا نیز همچون عطار، معتقد است که بدون هیچ دریافتی از عشـــق زمینی و مجازی، نمی‌توان به هیچ برداشـــتی از عشق الاهی و حقیقی رسید. از این جهت، ســـخن مولانا و عطار، در مقایســـه با مرامِ پندفروشـــانِ بی‌خبر از عشق، که عشـــق را با لذتی سرشار از بَهیمه‌گَری، بر سر هر کوی و برزن تازیانه کوفته‌اند، بسیار

والاتر و پیشـــروتر است. بنابراین، داســتانِ تمثیل‌وارِ مولانا، از حقیقتی حکایت می‌کند که در روزگار خودش، گفتنِ آن، جرئتی بلیغ و همتی وســیع می‌طلبیده و اظهار آن از هر کسی برنمی‌آمده است. باری شاه به دینار و درهمی، به معشوق خود می‌رسد. اما:

چون خرید او را وُ برخوردار شد آن کنیزک از قضا بیمار شد (۴۰)

به هر روی، شــاه که عاشــق کنیزک شــده بود، تاب بیماری او را نمی‌آورد و برای درمانش، وعدهٔ گنج و درّ و مرجان می‌دهد تا معشوق از دست رفته را دوباره باز یابد:

هر که درمان کرد مر، جانِ مرابرد گنج و درّ و مرجانِ مرا (۴۵)

اگر بپذیریم که در این داســتان، پادشــاه، مَثَلی از روح و کنیــزک، تمثیلی از نفس حیوانی و عشــق کنیزک به زرگر سمرقندی، همانا میل آدمی به لذت‌های دنیوی باشد و نقش طبیب الاهی که از راه می‌رســد، نقش یک مرشــد تمام عیار و انباشته از عقل کل باشد، باز هم نمی‌توانیم کتمان کنیم که مولانا برای تشریحِ روندِ عملی صافی‌کردن روح از پیوســتگی‌های دنیوی بر اثر اصابت تیرِ عشــق بر قلب، می‌توانســت به جای قصه‌گویی، به توصیف عشــق حقیقی و عشــق مجازی و توضیح فرایند تبدیل یکی به دیگری بپردازد و مِثل بســیاری از عرفای دیگر که مثنوی‌های هفتاد من از وعظ و پند و ارشــاد از خود به جای نهاده‌اند، بر کرسی خطابه بنشیند و به صدور رهنمود و ارائهٔ ارشاد و تعلیم، بسنده کند. اما مولانا این کار را نکرده و دست به دامان قصه شده است. بی‌تردید او به تأثیرگذاریِ داستان، برای هدایتِ مؤثرترِ مریدان، واقف بوده و می‌دانسته که مَثَل را بدون تمثیل نمی‌توان به شیوایی بیان کرد.

در داســتانِ پادشاه و کنیزک، پادشاه و طبیب، شــخصیت‌های کُنِشگر و پیش‌بَرندهٔ داستان محسوب می‌شوند و کنیزک و زرگر، شخصیت‌های منفعل، بی‌عمل و بی‌گفتارند. با توجه به اینکه زرگر ســمرقندی، اساساً به دربار دعوت شده تا برایش معجونِ مرگ بسازند، و اندک اندک از پا درآید، از او انتظار هیچ کنشی نمی‌رود. اما از کنیزک، انتظار

بیشتری برای حرکت و سخن در میان است. در حالی که ظاهراً کنیزک فقط وسیله‌ای در دست طبیب است تا با گرفتن نبض او نام بردن از سرزمین‌ها و شهرها و محله‌ها بتواند معشوق وی را بازیابد و سرانجام کمر به قتل مرد جوان ببندد.

سوی قصه گفتنش می‌داشت گوش سوی نبض و جَستنش می‌داشت هوش

تا که نبض، از نام که گردد جهان او بُوَد، مقصودِ جانش در جهان

(۶۰ و ۶۱)

در این داستان، ملاحظه می‌کنیم که کنیزک، در چنبرهٔ نظام پدرسالار، در خاموشیِ مطلق، حوادث را سپری می‌کند. او فقط مجبور است پاسخ‌های طبیب را بسیار کوتاه، مثل جواب‌های یک جلسه‌ی بازجویی، بیان کند. بی آنکه ما از آن پاسخ‌ها، از زبان خود وی کلمه‌ای بشنویم ویا بتوانیم از لحن کلامِ کنیزک، ولو اندکی، به درون ذات او پی ببریم.

حکایتی که کنیزک، ناخواسته وارد آن شده است، از وجود وی بهره می‌برد تا صرفاً سخنان حکیمانه‌ی بزرگان و نشانه‌های ژرفی از تحول روح آدمی را، در برابرِ مریدانِ مستمع این کلام، واگشاید. اما به هر حال، این حکایت، داستانی است که خود مستقلاً نمی‌تواند از تحمّل بارِ نقد عناصر خویش و از بررسی نقادانه‌ی ویژگی شخصیت‌ها و ارزیابی روش شخصیت‌پردازی در داستان، شانه خالی کند و از «داستان‌بودگیِ» خود، سر باز زند. شخصیت کنیزک در این داستان، همچون یک زندانی است در حجره‌ای کوچک، که حتی مجال جنبیدن ندارد. او اسیرِ دست پادشاهِ بی‌رحمی است که به وی حتی اجازهٔ سخن‌گفتن نمی‌دهد. پادشاه او را مجبور می‌کند که به رغم میل خود دل از یار خویش برگیرد. داستان، فرض را بر این می‌گذارد که هر عاشقی، تنها به زیبایی‌های معشوق و رنگ و لعاب ظاهریِ یار، شیفته می‌گردد و به هیچ روی امکان ندارد که اگر یار از جلوه‌های ظاهری خود دور گشت، همچنان بتوان عاشقش بود. به هر جهت، در

اینجا حقِ دوست‌داشـــتنِ زرگر سمرقندی تا پای جان، از کنیزک سلب شده است. در این داستان زرگر سمرقندی به عنوان شخصیتی جوان به دست پیر از پای در می‌آید تا چرخه‌ی دیرآشنایِ جوان‌کُشی، قربانی تازه‌ای بیابد. در حالی که در جای‌جای تعریف عشق، در مثنوی و تمام ادب پارسی، تا پیش از ظهور مکتب وقوع، بحث بر این است که به هیچ قیمتی و حتی به ازای رســیدن هیچ رنجی از جنب یار، نباید از وی برید و وفای به عهد، همانا پایداری بر سر عشق تا پای مرگ است.

از این رو، خاموشـــیِ کنیزک را، بی‌آنکه فوراً و بی‌محابا، توجیه نماییم و وجود او را به نفسِ حسّـــی منســـوب کنیم و خاموش‌بودنش را مُستَحسن و پسندیده بشماریم، صرفاً در چهارچوب عناصر داســـتانی، می‌توان این خاموشـــی را اجحافی در حق این شـــخصیتِ داستان تلقی کرد که هرگز اجازه نیافته است تا سخن بگوید، عشق خود را تشـــریح کند، به مدافعهٔ آن برخیزد و سرانجام، حفظ آن عشق را حقّ مسلم خود بداند و حتی جان بر سر آن بگذارد.

از سوی دیگر سنت‌های ادبی، طی چندین قرن به ما قبولانده‌اند که در هر داستانی، مردان را برجســـته‌تر از زنان بیابیم. نکته‌ی قابل اعتنا این است که هیچ تصوری از این که جنســـیتِ قهرمان، در داســـتان پادشاه و کنیزک وارونه شود و روند طی شده توسط پادشـــاه، از نقطه‌ی مقابل یعنی توسط شـــخصیت زن، پی گرفته شود، نمی‌تواند وجود داشته باشد. «ریتا فِلسکی» در کتاب «ادبیات بعد از فمینیسم» از این هم فراتر می‌رود و اظهار می‌داردکه حتی در ادبیات غرب، قهرمانان زن فقط زمانی محبوب واقع می‌گردند که کاری مردانه کنند؛ مثل آنتیگونه (قهرمان نمایشـــنامه‌ای به همین نام اثر ســـوفوکل، تراژدی نویس یونان باستان). اما ستایش برانگیزیِ این شخصیت که حتی هگل را نیز شیفته‌ی آنتیگون می‌کند، خود ناشی از سنت قهرمان‌گرایی مردانه است و خصوصیات ویـــژه‌ی زنانه، غالباً برای مردان، فاقد جاذبـــه‌ی ادبی جلوه می‌کند .(Felski,2003: 17)

اگر با این ســخنان هم‌رای باشــیم، بدیهی اســت که گمان بریم کنیزکِ خاموش هیچ جذابیتی ار لحاظ ادبی ندارد و صرفاً وسیله‌ای است در دست داستانی مردمحور تا به یک نتیجه‌ی مطلوب مردانه منتهی شود.

نتیجه‌گیری

به نظر می‌آید که ادبیات جامعهٔ پدرسالار، خود را مُحق می‌داند که هرگاه ضروری دید، اجازه دهد که مردان، کنشــگرِ داســتان و سخن‌گویِ واحد باشند. کشف این‌گونه رفتار با زنان در ادبیات، مکاشــفهٔ کرداری است که در زمان خود، در جامعه، بی گمان بر زنان جاری بوده. چه بسیار زنان، که از موهبت سخن گفتن و جُستنِ حقِ خود برای یافتن مجالِ مقال، بی‌بهره مانده‌اند. نکته‌بینان، مسلماً به سخن جامی استناد می‌کنند که در داستان سلامان و ابسال گفته است:

باشد اندر صورت هر قصه‌ایخُرده‌بینان را ز معنی حِصّه‌ای

صورتِ این قصه چون اتمام یافتبایدت از معنیِ آن، کام یافت

(۱۰۷۶ و ۱۰۷۷)

بر این اساس مسلماً می‌توان اظهار داشت که نباید به صورت و به پوسته‌ی ظاهریِ ایــن گونــه قصه‌ها توجه کرد. البته ضمن اجابتِ این توصیــه و ادای احترام به آن، در پایان ســخن، باید گفت این ســوال همچنان مفتوح می‌ماند که در چنین داستان‌هایی، چرا غالباً مجالِ گفتار، از زنان گرفته شده است و به ویژه در داستان پادشاه و کنیزک، چرا حق سخن گفتن از کنیزک که در مرتبه‌ی اجتماعی پایین‌تری قرار دارد دریغ شده اســت؟ او حتی از حق داشــتن هر کنشی نیز در طول داستان محروم مانده. در واقع او قبل از اینکه «خودش» باشــد، وسیله‌ای در دست حکایت‌پردازِ این قصه بوده است و تَفرّد و «خودبودگی» او در طول داســتان نادیده گرفته شده است. بر این بنیاد می‌توان

چنین پنداشت که زندگی خصوصی و حرکتِ درونی زنان و نوع نگاه و اندیشه‌ی آنان، نه بر مبنای اقتضای ذات شـــخصی آنها، بلکه بر شالودهٔ خواست شاعر یا نویسنده، بنا شده است، تا داستان در نهایت به نتیجه‌ی دلخواه و مورد نظر او ختم شود.

منابع فارسی

۱- آیتی، عبدالمحمد: ۱۳۷۶، داستان خسر و شیرین، انتشارات جیبی (امیرکبیر)، تهران.

۲- براهنی،رضا: ۱۳۶۳، تاریخ مذکّر، (مجموعه مقاله)، نشر اول، تهران.

۳- ثروتیان، بهروز: ۱۳۸۲، اندیشـــه‌های نظامی گنجه‌ای، انتشـــارات آیدین، چاپ اول از ویراست دوم.

۴- جامی عبدالرحمان: ۱۳۷۶ مثنوی ســـلامان و ابســـال، به کوشـــش زهرا مهاجری، نشر نی، تهران.

۵- حریـــری، ناصـــر: ۱۳۶۵، فردوســـی، زن و تـــراژدی، (مجموعه مقالات) انتشـــارات کتاب‌سرای بابل.

۶- حمیدیان، سعید: ۱۳۷۳، آرمانشهر زیبایی، نشر قطره، تهران.

۷- دبیر سیاقی، محمد: ۱۳۶۵، (به نقل از مجموعه مقالات کتاب فردوسی، زن و تراژدی)

۸- ســـلدن، رامان: ۱۳۷۵، نظریهٔ ادبی و نقد عملی، ترجمهٔ جلال ســـخنور و سیما زمانی، انتشارات پویندگان نور، تهران.

۹- شمیسا، سیروس: ۱۳۸۵، نقد ادبی، نشر میترا، چاپ نخست (ویرایش دوم)، تهران.

۱۰- فردوسی: ۱۳۸۲ شاهنامه، به گزارش دکتر میرجلال‌الدین کزّازی، جلد سوم (داستان سیاوش)، انتشارات سمت، تهران.

۱۱- مقدادی، بهرام: ۱۳۷۸، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، انتشارات فکر روز، تهران.

۱۲- مکاریک، ایرنا ریما: ۱۳۸۴، دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، انتشارات آگه، تهران.

۱۳- مولانا جلال‌الدین رومی: ۱۳۶۶، مثنویِ معنوی به کوشش رینولد الین نیکلسون، جلد

اول، انتشارات مولا، تهران.

۱۴- نولدکـــه، تئودور: ۱۳۶۹، حماســـه ملی ایران، ترجمه‌ی بزرگ علوی، نشـــر جامی و سپهر، تهران.

۱۵- نیکلســـون، رینولد الین: ۱۳۸۴، شرح مثنوی معنویِ مولوی، دفتر اول، ترجمهٔ حسن لاهوتی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

منابع انگلیسی

1- Cameron, Debora: 1992, Feminism & linguistic theory, Palgrave, London.

2- Felski, Rita: 2003, Literature after feminism, The university of Chicago.

3- McAfee, Noelle: 2004, Julia, Kristeva, Routledge, NewYork.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی