The discourse of the idealist love with the realistic love in Amir Arsalan's romance*

Atefeh Nikkhoo
PhD candidate of Persian language and literature, Hormozgan University
Dr. Mostafa Sedighi[1]
Dr. Faramarz Khojasteh
Associate professor of Persian language and literature, Hormozgan University
Dr. Sakineh Abbasi
Graduate of Persian Language and Literature, Yazd University

Abstract

The most important basis for the common romance is love united with war. Characters become meaningful in relation with these terms in the romance, either an oppressor or an oppressed person. In the conflict between the romantic loves, the function of the story structure is considered particularly important. This paper is an attempt to study the signs of the romance and love discourse in the story united with the community and mentality of both the creators of the work and the readers. This is conducted by giving definitions for both idealist and real loves in the Persian common romances as well as the roles and positions of the characters. The results of the study show that the story is made bilateral by the conversion of the target readers into particular readers, like Nasser-aldin Shah and his daughter Fakhrodoleh, as well as the social evolutions in Qajar era and movement from a socialistic view to an individualistic mentality. Thus, the characters' roles and the love-related signs keep moving through an idealist-realistic discourse. In this kind of discourse, the relationship between the lovers and their beloved ones, whatever, is a conflict between the mythological characters and lived ones as well as the ideal and the real. The symbols represent dual images in combination with the love discourse and a haunting movement between the fundamental and modern samples.

Keywords: Persian popular romance, love, Amir Arsalan, Idealism, Literally realism.

---

* Date of receiving: 2020/11/6 Date of final accepting: 2021/5/17
1 - email of responsible writer: navisa_man@yahoo.com

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، زمستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۱
صفحات ۱۰۱-۷۱
gDOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.51.2.8

گفتمان عشق ایده‌آل‌گرا با عشق واقعی در رمانس امیرارسلان*
(مقالهٔ پژوهشی)

عاطفه نیکخو
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه هرمزگان
دکتر مصطفی صدّیقی[۱]
دکتر فرامرز خجسته
دانشیاران زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه هرمزگان
دکتر سکینه عبّاسی
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد

چکیده

مهم‌ترین محور رمانس عام، عشــق در پیوند با جنگ است. اشخاص، با توجّه به نقشی که در رمانس‌ها دارند در ارتباط با این مقوله معنا می‌یابند: یا جفاطلب یا جفاپیشــه. در کشــاکش عشــق‌های رمانســی، کارکرد ســازه‌های قصه از اهمیتی ویژه برخورداراست. در این مقاله، کوشش می‌شود پس از ارائه تعریفی از دو نوع عشق ایده‌آل و واقعی در رمانس‌های عام فارسی، نقش و جایگاه اشخاص، نشانه‌های مربوط به گفتمان عشق در قصهٔ امیرارسلان نامدار (۱۳۰۹ هــ.ق) در پیوند با جامعه و ذهنیت پردازندگان اثر و مخاطبین بررسی‌گردد. حاصــل کار نشــان‌می‌دهد که تغییر بافت مخاطبان قصه به مخاطب خاص، همچون ناصرالدّین‌شاه و دخترش فخرالدّوله، در کنار تحوّلات اجتماعی عصــر قاجار و حرکت از نگاه جمع‌گرا به ذهنیتی فردگرا، قصــه را به متنی دوســویه تبدیل‌ســاخته‌است. از این رو، نقش اشخاص و نشانه‌های مربوط به عشق نیز در میانهٔ گفتمانی ایده‌آل‌گرا و واقع‌گرا در حرکت اســت. در این گفتمان، رابطهٔ میان عاشــق و معشــوق، آنچه هست کشاکشی

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۱٦ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰۲/۲۷
۱ – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: navisa_man@yahoo.com

اســت میان نقش‌های اسطوره‌ای و زیسته و رویارویی آرمان و واقعیت. نمادها نیز درپیوند با گفتمان عشق از تصاویر دوگانه و در حال گذار میان نمونه‌های بنیادین و امروزی برخوردارند.

واژه‌های کلیدی: رمانس عام فارسی، عشق، امیرارسلان، آرمان‌گرایی(ایده‌آلیسم)، واقع‌نمایی‌ادبی.

۱- مقدّمه و بیان مسأله

عشق، به‌عنوان عنصری بسترساز در رمانس‌های عام، همواره پیوندی ناگسستنی با حماسه دارد. ارتباط دوسویهٔ این دو در بطن قصه‌های بلند عامیانه، از سویی، عشق را قوّهٔ محرّکهٔ حماسه ساخته و از سوی دیگر، نوع خاص حماسی متن، گفتمان و کارکرد حاصل از عشق را در آن متفاوت‌می‌سازد. همچنین، عشق از عناصر پیرامتنی گوناگونی همچون اسطوره‌ها، دین‌های نو، ارتباط با سرزمین‌های دیگر، نگرش پردازنده و تجربهٔ زیسته نیز متأثر است. بر این اساس، این که قصه در چه دوره‌ای خلق و یا بازآفرینی‌شده و تا چه اندازه از نمونه‌های بنیادین فاصله‌گرفته و یا این که دخالت پردازنده و روایت‌گری او در نقش‌پذیری قهرمانان قصه تا چه میزان و چگونه است، در نهایت بر روابط عاشقانه و نوع ارتباط و شکل‌دهی به گفتمان حاصل از آن نیز مؤثر خواهدبود.

عشق، به‌عنوان پاسخ و تلاشی برای پیوند با هستی و گریزی روانی از مرگ برای بشر، سیر فلسفی-اندیشگانی گوناگونی را پشت‌سر نهاده‌است. افلاطون، در رسالهٔ «مهمانی»، به بیان اندیشه خود دربارهٔ عشق می‌پردازد. از نگاه او اصل و مبدأ هر آنچه در این جهان است به «عالم مثل» بازمی‌گردد. در این راستا، «عشق حقیقی نیز آن است که به اصل و مبدأ زیبایی‌های این جهانی که در عالم ماورای حس است، تعلّق‌پذیرد. موضوع عشق، زیبایی یا حسن است و محبوب صرفاً پنجره‌ای به سوی حقیقت است» (نراقی، ۱۳۹٦: ۱۲-۱۳).

از دیگرسو، واسطه‌بودن محبوب، به‌عنوان شاهراه تجلّی زیبایی و حسن در مسیر عشق، با اندیشهٔ عرفا از عشق مجازی به عنوان «نظریهٔ وسائط» و یا «**المجاز قنطرة الحقیقة**»

و همچنین نگاه زرتشتیان به فرشتهٔ زن و نقش واسطگی او در راهنمایی روح، ریشه‌های مشترک دارد (ستاری، ۱۳۹۷: ۲۹۱–۲۸۸). از نگاه عرفا نیز، عشق به کمال و دستیابی به مبدأ حسن در موجودات عالم، نیازمند عنصری زمینی است که هم بیانگر تکرار این ویژگی در آنها به‌شکل فرافکنی عشق بر او باشد و هم واسطه‌ای باشد میان انسان و مبدأ آن حسن و کمال.

کم‌کم، این بینش از عشق، موجب انتقال این نوع نگرش و خصوصیات آن بر روابط عاشقانهٔ زمینی شد. همچنین، ممنوعیت برخورداری از عشقی بی‌پرده و عدم دست‌یابی به زن و تجربه‌ای جنسی با او در روزگاران گذشته، عشق زمینی را به‌شکلی قهرآمیز درآورده و به آن، حالتی آرمانی بخشیده‌است (ر.ک.: دهقانی، ۱۳۹۰: ۸۹و۱۰۰). گفتنی‌است این نوع نگاه از قرن ششم به بعد در فرهنگ و ادب فارسی نیز جایگاه شایان توجّهی یافت و چهرهٔ معشوق و روابط با او را تحت‌الشّعاع قرارداد. از این رو، عشق آهسته‌آهسته به «مفهومی کلّی‌تر و معنوی‌تر دگرگون شد و ویژگی‌های معشوق هرچه بیشتر مفهومی‌تر و ذهنی‌تر شد» (طهماسبی،۹٤: ۱۷–۱٦).

در این نوع عشق، معشوق، همواره در هاله‌ای از تقدّس قراردارد. او چنان آسمانی می‌نماید که عاشق در عین وفاداریش، او را دست‌نیافتنی می‌یابد و حاضر است در این راه بمیرد و بر دیگری عشق نورزد. در واقع، معشوق در مقام تعزز و کبریایی است و عاشق، خاکسار و بی‌اراده در برابر او. از این رو، معشوق به رمز و مظهری جاوید و فرازمینی تبدیل‌می‌شود تا عاشق با باور به آرمانی و فراطبیعی‌بودن او به عشق خویش عشق‌بورزد نه به معشوقی زمینی (ر.ک.: ستاری،۱۳۹۷: ۱۸۱–۱۸۰). این همان توازنی است که قادر است از لحاظ روانی، عاشق را در عشق به عشق آرمانی خود همچنان پابرجا و شیفته نگه‌دارد. همچنین، معشوق نیز، مبهم و گنگ، بیش از هر چیز، برساختهٔ ذهن و نمونهٔ اعلای رؤیا و تصویر آرمانی از اوست نه شخصیتی هویت‌مدار، قابل شناخت در گذار زندگی و شناخت واقعی از او.

عشق در قصه‌های بلند عامیانه نیز، در ساختار از این نگاه آرمانی تبعیت‌می‌کند: نگاه کبریایی به معشوق در برابر خواست خاکسارانه عاشق. امّا این نوع روایی، علاوه بر اقناع بعد جمعی ذهن مخاطب خود، کارکردی جامعه‌شناختنی و رسانه‌محور نیز دارد. قصه، قرار است نیاز اجتماعی و زیستهٔ مخاطبان در دوره‌های گوناگون تاریخی را با اهداف و آرمان‌های خاص برآورده‌سازد. این امر، سازه‌های خرد قصه را متأثر و آنها را دچار تطور خواهدساخت. در این میان، عشق به‌عنوان یکی از مهم‌ترین سازه‌های خرد، بستری مناسب برای پردازندگان فراهم‌می‌سازد تا اهداف اجتماعی آنها را به پیش رانند. از این رو، این که قصه، در چه دوره‌ای خلق یا بازآفرینی‌شود و یا چه هدفی داشته‌باشد و این که مخاطبان آن چه گروه یا شخصی باشند، سازه‌های عشق و گفتمان حاصل از آن برای مخاطب دیگرگون خواهدبود.

با توجّه به آنچه بیان‌شد، در این پژوهش برآنیم تا قصهٔ بلند امیرارسلان را به‌عنوان متنی که برخلاف دیگر متون مشابه، با مخاطبی خاص سروکار دارد و نقطهٔ عطفی به داستان‌های مدرن‌تری چون رمان‌های تاریخی و تا حدودی رمان معاصر است[۱] از منظر این دو نوع عشق، با تأکید بر شرایط پیرامتنی و گفتمانی بررسی‌نماییم. در این راستا در پی آنیم تا با تحلیل کنش اشخاص قصه و نمادها و نشانه‌ها، نشان‌دهیم که الگوی عشق نیز در این متن در حال گذار[۲] و متأثر از تحوّلات تاریخی دوران قاجار، چگونه مسیر خود را به سمت سازوکار واقع‌گرایانه‌تری سوق‌داده، در گفتمانی متفاوت با این الگوی تکراری درقصه‌ها و حکایت‌ها قرارگرفته‌است.

۲-پرسش‌های پژوهش

۱) آیا رمانس امیرارسلان نیز به‌عنوان متنی در حال گذار از الگوی عشق آرمانی در شکل‌دهی به ساختار و کارکرد اثر بهره‌برده‌است؟

۲) تقابل عشق آرمانی و واقع‌گرا در این قصه چگونه‌است؟

۳) نقش روایتگری نقال در شکل‌دهی به کنش اشخاص قصه در روابط عاشقانه و تقابل این دو نوع عشق، تا چه میزان و چگونه‌است؟

۳- پیشینهٔ پژوهش

آنچه به‌عنوان پیشینهٔ پژوهش پیش‌رو موردتوجّه است، تمرکز بر آثاری است که ریشه‌های اندیشگانی عشقی آرمانی را بررسی‌نموده‌اند. همچنین آثاری که به بررسی ساحت روانی عشق در منظومه‌های عاشقانه نیز پرداخته‌اند، می‌تواند پیش‌زمینهٔ این پژوهش باشد. در این میان می‌توان به آثار معدودی اشاره‌کرد. کهن‌ترین منبع، به کتاب ضیافت: درس عشق از زبان افلاطون (۱۳۸۱) بازمی‌گردد که به بیان اندیشه‌های گوناگون در عشق از زبان فیلسونان یونانی می‌پردازد. درخور یادآوری است که از میان متون کهن ایرانی نیز می‌توان به لمعات فخرالدّین عراقی (۱۳۳۵) در زمینه مراتب عشق الهی و سیر عرفان اشاره کرد. همچنین ژان کلود واده (Jean Claude Vadet) در کتاب «حدیث عشق در شرق» (۱۳۷۲) به بررسی عشق آرمانی در شعر از سده اوّل تا پنجم هجری در شرق می‌پردازد.

در ایران، مطالعات جلال ستاری در باب عشق از جمله پژوهش‌های بنیادین در این زمینه است. وی در اثری به‌نام «پیوند عشق میان شرق و غرب» (۱۳۵٤) به بازیابی خاستگاه مفهوم عشق شیفتگی پرداخته‌است. همچنین «حالات عشق مجنون» (۱۳٦٦)، «افسون شهرزاد» (۱۳٦۸)، «جان‌های آشنا» (۱۳۷۰)، «سیمای زن در فرهنگ ایران» (۱۳۷۳) و «اسطوره عشق و عاشقی در چند عشقنامه فارسی» (۱۳۹۵) چند اثر دیگر از این پژوهشگر است که تنها در آنها به مسألهٔ عشق از دیدگاه فرازمینی و «حب عذری» بدون نگاه واقعی و زمینی و نقش کارکردی آنان پرداخته‌است.

«وسوسهٔ عاشقی» (۱۳۹۰) از محمّد دهقانی اثری است که نویسنده در آن به بررسی تحوّل مفهوم عشق در فرهنگ و ادبیات ایران از پیش از اسلام تا نگاه عرفانی به عشق پرداخته‌است. همچنین، بهمن نامورمطلق در کتاب «اسطوره‌کاوی عشق در فرهنگ ایرانی»

(۱۳۹۷) اسطوره‌های عشق در فرهنگ ایرانی را کاویده‌است. در بررسی قصهٔ امیرارسلان نیز، پژوهش‌های چندی صورت‌گرفته‌است. در این‌میان، محمّدجعفر محجوب در مقدّمهٔ امیرارسلان (۲۵۳٦= ۱۳۵٦)، به نقش شاه اهل‌ذوق به‌عنوان روایت‌شنو در شکل‌دهی به قصهٔ امیرارسلان و انگیزهٔ نقیب‌الممالک در طرح‌ریزی داستانی نو اشاره‌می‌کند. «پیدایش رمان فارسی» (۱۳۷۷) اثری از کریستف بالایی (Christophe Balaÿ) است که نویسنده، متن امیرارسلان را نوشتاری دوگانه (واقع‌گرا/ شگفت‌آور) می‌خواند و آن را در تلاقی سنّت و نوآوری قرارمی‌دهد. همچنین هادی یاوری در کتاب «از قصه به رمان» (۱۳۹۰) در بررسی قصهٔ امیرارسلان، به نقش بسترهای عینی و نقش بافت و مخاطب در شکل‌گیری این متن می‌پردازد.

در میان پژوهش‌های اخیر نیز مقاله «تحلیل کهن‌الگویی داستان امیرارسلان بر اساس نظریهٔ تفرد یونگ» (۱۳۹٦) به‌قلم حمیدرضا فرضی وحاجیه بهزادی، به مسیر فردیت‌یابی امیرارسلان پرداخته‌است. بر این اساس، تا کنون پژوهش مستقلی به بررسی تقابل دو گونه عشق در داستان‌های عامیانه با توجّه به شرایط گفتمانی و پیرامتنی نپرداخته‌است و مقالهٔ حاضر نخستین پژوهش در این زمینه است.

٤- بحث و بررسی

قصهٔ بلند امیرارسلان، به‌عنوان آخرین محصول سنّت نقالی، در شرایط متفاوتی از آثار مشابه پیشین، به کتابت درآمده‌است. این اثر، به روایت میرزا محمّدعلی نقیب‌الممالک برای مخاطب خاص خود ناصرالدّین‌شاه خوانده‌می‌شده و به‌قلم دختر او فخرالدّوله به کتابت درآمده‌است[۳]. این قصه در حدود سال ۱۲۵۹ ش.، «درحلقه ارتباط میان سنّت و تجدّد» (Marzolph،۲۰۰۱:۲۱٦) شکل‌گرفته‌است. قصهٔ مورد نظر، از سویی وامدار سنّت داستان‌گزاری پیش از خود است (ر.ک.: محجوب: مقدّمهٔ امیرارسلان) و از سوی دیگر، پردازش قصه برای مخاطبان خاص و ادب‌دوستی چون ناصرالدّین‌شاه و دخترش که خود

عشقی واقعی را تجربه‌کرده‌اند، محمل‌آفرین گذر از عشقی آرمانی و خاکسارانه به دنیایی واقع‌گرا و تقابل این دو نوع خواهدبود.

از منظر دیگر، همراهی رمانس و دنیای آرمانی آن و تلاش برای شکل‌دهی به هویتی فردگرا در قالب روابط عاشقانه که نشان از نگرشی رمانتیستی و ریشه‌های مشترک این دو دارد، نگارندگان را بر آن داشت که پیش از پرداختن به کارکرد اشخاص و گفتمان تقابلی آنها، به بحثی از عشق و رمانتیسم و تفاوت آن با کارکرد اشخاص در این قصه بپردازیم.

مکتب رمانتیسم و مشخصه‌های آن، همبستگی تنگاتنگی با رمانس‌های قرون وسطایی دارد. درحقیقت، می‌توان رمانتیک را در معنی، همچون رمانس تلقی‌کرد. «آثاری با ماهیتی خیال‌انگیز، پراحساس و پهلوانی-عاشقانه که چندان با دیدگاه عقلانی قرن هفدهم همگونی نداشت» (جعفری، ۱۳۷۸: ۱۱-۱۰). این مکتب که همزمان با تحوّلات فکری و اجتماعی قرن هجدهم رخ‌نمود، با به‌حاشیه‌راندن خرد بی‌چون‌وچرای پیش از خود، بر خیال‌ورزی و تمایلات درونی و شخصی تأکید ورزید آرمان‌گرایی بدور از واقعیت زیسته را به‌عنوان شاخصه برجستهٔ خود آشکارنمود.

آرمان گرایی هنرمند رمانتیک بیش از هرچیز نقطهٔ مشترک با قصه‌هاست که قهرمان نیز در مسیر دست‌یابی به کمال، به‌عنوان یکی از نمودها و اهداف قصه، با آن دست‌وپنجه نرم‌می‌کند. حرکت به درون و پناه‌بردن به تنگنای خواسته‌ها و بازنمودهای شخصی یکی از بهترین محمل‌های خود را عشق و شور تخیّل‌وار می‌داند. تلاشی برای دست‌یابی به آرامش گریزیافته از واقعیت که تنها با خواست کمال‌یافته ذهنیت رمانتیک هماهنگ است. از این نگاه، عشق به زن نیز به‌عنوان نمود بارز این اتحاد ماوراءالطبیعی، عشق آرمانی و به دور از زن واقعی موجود در اجتماع است و تنها راهی برای عشق ورزیدن به تخیّلات و خواسته‌های درونی عاشق رمانتیک است و در واقع «نوعی عشق‌ورزی به خود» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۹) نیز محسوب‌می‌شود. این ویژگی تا حد زیادی، یادآور عشق

آرمانی قصه‌هاست. تصویری کهن‌الگویی از معشوقی اثیری که تقدیر ازلی-ابدی برای رویارویی با او بر آن صحه‌می‌گذارد[٤] و عاشق را بی‌خواست و ارادهٔ خود در این مسیر پرخطر برای دست‌یابی به معشوق می‌کشاند.

ویژگی مشترک میان عشق و رمانتیسم و خصیصهٔ در حال گذاربودن جوامع درگیر رمانتیسم از یک سو و ارتباط آن با متن امیرارسلان و بحث عشق در آن از سوی دیگر، نقطهٔ عطفی در بررسی ماست که در نهایت، به تقابل میان گفتمان این دو نوع عشق انجامیده‌است. به‌زعم پژوهشگران، رمانتیسم، شاخصهٔ جوامع در حال گذار و رو به رشدی است که نسبت به سنّت‌های پیشین خود، دچار تردید می‌شوند و با فروپاشی نظم کهن، رشد طبقهٔ متوسط، گسترش سوادآموزی در کنار وقوع انقلاب‌های گوناگون به عنوان عوامل و پدیده‌های نوظهور، نزاع میان امر واقع و آرمانی را تشدید می‌کنند (جعفری،۱۳۷۸: ۱٦۰).

حال، اگر مفهوم رمانتیسم را نه به‌عنوان مکتبی خاص، بلکه به‌عنوان پدیده‌ای در تقابل با سنّت‌های پیشین، در نظر داشته باشیم، امیرارسلان نیز متنی با این ویژگی و خصیصه محسوب می‌شود که تحوّلات اجتماعی-فرهنگی دورهٔ قاجار به‌عنوان دورهٔ در حال تحوّل، تأییدی بر این مدعاست. امّا نکتهٔ قابل توجّه اینجاست که ویژگی مذکور، نه‌تنها به سمت گفتمان ایده‌آل‌گرا در عشق به‌عنوان خصیصه آشکار مکتب رمانسیم حرکت نکرده‌است؛ بلکه بیش از هرچیز، در گذار به شاخصهٔ واقعیت‌گرا و تقابل با سنّت آرمانی پیش از خود است. امر نیز با توجّه به ذهنیت سنّت‌شکن رمانتیسم (و نه به واسطهٔ تکیه بر خصیصه‌های مکتبی آن) نشان از گسست از نگرش پیشین، به‌عنوان نوعی رمانتیسم دارد[۵].

٤-١- کارکرد اشخاص

ساختار و کارکرد قصه در گرو اشخاص و قهرمانانی است که با عمل خود، مسیر رویدادهای قصه را در جهت اقناع مخاطب به پیش می‌رانند. میزان کنشگری اشخاص متأثر از خویشکاری آنان یا روایتگری پردازنده، نحوه پرداخت عشق جدای از ساختار کلیشه‌ای در قصه‌ها، مسیر عاشق و معشوق، برای دستیابی به هدف و اعمالی سرزده از آنان در این راه، نوع و کارکرد عشق و گفتمان قصه را متفاوت خواهدساخت. بر این اساس، برای تحلیل سازوکار تقابلی این دو نوع عشق، به بررسی چهار شخص عاشق، معشوق، رقیب و دایه در قصه امیرارسلان می‌پردازیم.

٤-١-١- عاشق

در قصه‌ها، اشخاص، اعم از مرد یا زن با شنیدن وصف، دیدن چهره‌ای دلفریب، دیدن در خواب و یا به وسیلهٔ تمثالی از دختری زیبارو به او یا شاهزاده و پهلوانی دل‌می‌بازند. اگرچه معشوق نیز پس از دیدار با عاشق، بر او عاشق خواهدشد، امّا بیش از هرچیز نقش معشوقگی او در ارتباط با عاشق و مسیر قصه آشکاراست.

در قصهٔ پیش‌رو نیز، امیرارسلان با دیدن تمثالی از فرخ‌لقا در کلیسا عاشق او می‌شود. او که در ابتدا، به‌عنوان پادشاهی مقتدر برای بازپس‌گیری ممالک از دست‌رفته پدر به روم لشکر کشیده‌است با دیدن تصویر زیبای دختر پادشاه روم، اوّلین گام آشنایی با کنشی متفاوت با نمونه‌های پیشین را پیش روی مخاطب می‌گذارد. اوّلین عملکرد امیرارسلان برای دستیابی به معشوق، رویکرد متفاوتی است که در ارتباط با هویت خود و ذهن جمع‌گرای مخاطب از او سرمی‌زند. او خواستار کنارنهادن پادشاهی است تا با دوری از هویتی پیش‌داشته به هدف خویش دست‌یابد (ر.ک.: نقیب‌الممالک، ٢٥٣٦: ٥٠)[٦].

گرچه برخی به این ویژگی، به‌عنوان خویشکاری قهرمان در مسیر فردیت اشاره‌می‌کنند (ر.ک.: فرضی،٩٥: ٨٢) نکته مهم اینجاست که این نخستین نقطهٔ عطف از

کنش قهرمان قصه است که تدبیر پردازنده برای شکل‌دهی به عشق در حال گذار از آرمان به واقعیت، بدان شکل‌بخشیده و وسیله‌ای برای جهت‌دهی به کارکردهای دیگر این عاشق است. از این رو، این کنش به‌عنوان خویشکاری مطابق باکهن‌الگوی جمعی قهرمان نیست تا مقیاسی برای فردیت‌یابی باشد. این کنشی است تا عشق، زمینه‌ساز کنش‌های واقع‌گراتر و شخصیت‌محورتر قهرمان باشد. اگرچه در قصه‌های بلند پیشین نیز هویت‌یابی قهرمان در مسیر حرکت او به‌واسطهٔ عشق، اتفاق می‌افتد.

امّا این ویژگی، هویت‌یابی قهرمان را در مسیر آرمانی اجتماعی پیش‌می‌راند و عشق در این میان کارکردی جهت‌بخش به عنوان یاریگر، بخشنده و یا گسترش‌دهندهٔ آن آرمان خواهدداشت. در قصهٔ امیرارسلان، عشق، تنها با هدف دستیابی به معشوق، به‌عنوان پاداش برای قهرمان، به کارکرد فردگرایانه‌تر و در تقابل با نگاه آرمانی برای مخاطب در بستر همان کنش متفاوت نخستین او روی داده‌است. این امر بیش از هرچیز نیازمند بستری زیسته است تا بتواند قهرمان را متفاوت از خویشکارهای نام‌آشنای خود در بطن قصه به‌پیش‌راند. بنابراین پردازنده است که دست به زمینه‌سازی متفاوتی از قهرمان و عملکرد او می‌زند. او باید قهرمان را از نقش خود دور سازد تا بتواند در ادامه، با قراردادن او در موقعیت‌ها و رویدادهایی متناسب با اتفاقات زندگی، تصمیماتش را در مسیر عشق واقعی رقم‌بزند. این، سازوکار، رابطهٔ دیالکتیکی میان هدف از قصه در اقناع مخاطبان خاص خود و نوع عشق حاصل از آن را تحقق‌بخشیده‌است. در این میان، تحوّلات اجتماعی عهد قاجار و نقش و کارکرد هنر در حرکت از سنّت به تجدّد نیز بسترساز این رابطه دوسویه خواهدبود.

از این منظر، قصهٔ مورد نظر، بر خلاف اکثر قصه‌های بلند عامیانه، برای مخاطبانی مشخص همچون ناصرالدّین‌شاه و دخترش فخرالدّوله که هر دو نیز تجربهٔ عشق واقعی داشتند، خوانده‌می‌شده‌است. پس، هدف این قصه، بیش از هرچیز، اقناع ذهن مخاطبانی خاص بوده‌است. بنابراین، از قهرمان نیز انتظار تحقق‌بخشی آرمان اجتماعی نخواهدرفت.

از این رو، انتظار قهرمانی با اعمالی متفاوت و با هدف نزدیک‌ساختن او به مرز کاراکتر، رویدادهای قصه را به‌پیش‌می‌راند. همچنین، تلاش پردازنده برای شکل‌دهی به قهرمانی نیمه‌کاراکتر و متفاوت از تیپ‌های پیشین در بستر روابط عاشقانه صورت‌گرفته‌است. این است که روابط تمام‌عیار عاشقانهٔ آرمانی، بدور از تجربهٔ نام‌آشنای مخاطبان نیز نمی‌تواند با خواست آنان همراه باشد. همین‌جاست که اعمال و کنش‌های امیرارسلان نیز رنگی متفاوت و تقابل‌گونه با روابط عاشقانهٔ آرمانی به‌خود می‌گیرد و دوری ازخویشکاری پادشاهی به‌عنوان نخستین کنش قهرمان از سوی پردازنده برای این منظور تدارک دیده شده‌است.

برجسته‌ترین نقطهٔ تقابل در کنش عاشقانهٔ امیرارسلان در بحث «جفاپیشگی» دربرابر «جفاطلبی» آرمانی است. خاکساری و جفاطلبی عاشق در سازوکار عشق آرمانی از مهم-ترین ویژگی‌های این نوع عشق است. در عین حال، اگرچه امیرارسلان با کنارنهادن سلطنت و بی‌ارج‌کردن وجه قدسی آن در ابتدا، ذهن مخاطب را به خواری و جفاطلبی او در برابر معشوقش می‌کشاند، امّا کنش‌ها و اعمال بعدی او در جهت دستیابی به فرخ‌لقا بیش از هرچیز، نشانگر «جفاپیشگی» امیرارسلان است. به دیگر سخن، پرورش قهرمانی که هم پاسخ‌گوی بخش کهن‌الگویی ذهن مخاطبان خاص این قصه باشد و هم با وجهی کاراکترمحور بتواند خواست زیسته‌تری از ناصرالدّین‌شاه و دخترش را برآورده سازد، نیازمند الگویی با ویژگی‌های متفاوت‌تری از اعمال عاشقانه است. امیرارسلان اگرچه در تنهایی خویش از فراق فرخ‌لقا ناله سرمی‌دهد، امّا اعمال او بیش از آن که نشان از خاکساری برای رسیدن به معشوق باشد، نشان‌دهندهٔ کنش‌هایی فردگرا و جفاگرانه از سوی او است که آفریننده بدان جهت بخشیده‌است.

قصه با ورود قمروزیر و مداخلهٔ مستقیم او برای رساندن امیرارسلان به فرخ‌لقا، جهت تازه‌ای می‌یابد. امیرارسلان که خود را به‌جای پسر «خواجه‌طاووس» و شاگرد قهوه‌چی جازده‌است، از سویی با هشدارهای مداوم «خواجه‌طاووس» و «کاووس» برای دوری از

قمروزیر روبروست و از سویی با تحریکات دائمی این وزیر برای آشکارکردن نام و نشان اصلی خود در جهت رساندن او به فرخ‌لقا.

در همین نقطه است که امیرارسلان پس از دیدار پنهانی با فرخ‌لقا در مجلس پطرس‌شاه (که آن هم به تدبیر آن وزیر صورت‌گرفت) و بیشتر ساختن آتش عشق خود در دل فرخ‌لقا، به‌جای تلاش برای از سر راه برداشتن این ضد قهرمان (قمروزیر) و به خطر انداختن خود، راهکارهای دیگری در پیش می‌گیرد. راهکارهایی که نه‌تنها مسیر رسیدن به فرخ‌لقا را هموار نمی‌سازد، بلکه موجبات صدمه و جفای هرچه بیشتر به معشوق را به‌همراه دارد. اوّلین نقطهٔ تقابل این کنش عاشقانهٔ قهرمان به شب عروسی فرخ‌لقا بازمی‌گردد.

امیرارسلان که ترسان و بی‌تدبیر، با چشمان خود در مجلس پطرس‌شاه، شاهد سپردن معشوق خود به امیرهوشنگ است؛ به‌جای تدبیری برای رهایی معشوق از این مخمصه، شب‌هنگام، مست و زخم‌خورده، خود را به کلیسای اعظم، محل ازدواج فرخ‌لقا و امیرهوشنگ می‌رساند. پس از دیدن فرخ‌لقا با جام زهر و ربودن آن و نجات او، با کشتن امیرهوشنگ و دزدیدن حاج اعظم به همراه دویست من طلا، فرخ‌لقا را با جسد امیرهوشنگ تنها می‌گذارد. او از معشوق می‌خواهد که با سردادن شیون و اظهار بی‌اطلاعی از مرگ او، خود را مصیبت‌زده نشان‌دهد. این، نخستین اقدام امیرارسلان و تلاش مستقیم عاشق برای دست‌یابی به معشوق است. این امر نه‌تنها نشان از نقش قهرمان‌گونهٔ او در جهت دستیابی به معشوق ندارد بلکه تلاش هرچه بیشتر برای ترسیم کنش قهرمانی کاراکترمحور را نشان می‌دهد.

پردازنده قصّه که خواهان نشان‌دادن خویشکاری جفاگرانهٔ قهرمان، در بستر رابطه‌ای عاشقانه است، در اوّلین اقدام، کنشی از قهرمان را به نمایش‌می‌گذارد که نه‌تنها معشوق را از موضع خطر و عواقب بعدی آن دورنساخته، بلکه با پس‌رانده‌شدن فرخ‌لقا توسط پطرش‌شاه و نزدیکان به کنج تنهایی خویش، موجبات فراق و زجر هرچه بیشتر او را

فراهم‌می‌سازد. گویی این اقدام از سوی امیرارسلان بیش از آنکه نشان از تذلل و جفاطلبی او برای رسیدن به معشوق باشد، نشان از تلاش او برای یافتن هویتی فردگرا و تجربه‌مداراست که عشق، بستر دستیابی به‌آن را فراهم‌ساخته‌است.

دومین گام او به‌عنوان عاشقی در مرز قهرمان-کاراکتر، آنجایی است که از ترس دستگیری توسط نیروهای الماس‌خان (داروغهٔ شهر) و برای رهایی از خطر، پیشنهاد رفاقت قمروزیر را می‌پذیرد و هر شب برای گذراندن اوقاتی با فرخ‌لقا و معاشقه با او به کمک قمروزیر راهی باغ محل سکونت فرخ‌لقا می‌شود. این فرصت مجدد، نه‌تنها وسیله‌ساز نجات و وصال معشوق نیست، بلکه تلاش‌ها وخواهش‌های فرخ‌لقا برای آگاه ساختن او از مکر قمروزیر نیز موجبات آگاهی او برای نجات و رسیدن به وصال را فراهم‌نمی‌سازد. (ر.ک.: نقیب‌الممالک،۲۵۳٦: ۲۲۳-۲). اینجاست که نپذیرفتن هشدارهای فرخ‌لقا و فریب‌خوردن امیرارسلان، وسیله‌ساز در بندشدن فرخ‌لقا و افتادن او به دنیای طلسمات است که این کار نیز به واسطهٔ بازکردن گردنبد فرخ‌لقا توسط امیرارسلان و به فریب قمروزیر صورت‌گرفته‌است.

نقطهٔ عطف بعدی نیز در کنش‌های جفاپیشگی امیرارسلان، آنجایی است که خود او نیز با کنش‌های بی‌تدبیرانه‌اش اسیر طلمسات قمروزیر می‌شود و این‌بار نیز پس از یافتن فرخ‌لقا به‌جای گوش‌دادن به هشدار فرار او و تلاش برای نجات معشوق، به‌دلیل تعلّل در شراب‌نوشی و دمی با معشوق به‌سربردن، به ماندن طولانی مدّت فرخ‌لقا در طلسمات قمروزیر یاری‌رسانده‌است.

روایت کنش‌های پیش رو از سوی پردازنده، بیش از هرچیز نشان از آن دارد که وی، به‌جای آن که همچون ساحت عشق آرمانی، خویشکاری عاشق را به‌عنوان مورد توطئه و جفای معشوق و همراهان او تثبیت‌کند، با ورود و داخلهٔ رقیب واقعی در عشق و همچنین قراردادن عاشق در تقابل میان جفاپیشگی و جفاطلبی، مسیر فردگرایی واقع‌مدار در او را بیش از پیش تثبیت‌کرده‌است. راوی برای نشان‌دادن قهرمانی که قرار است بر بستر

تجربه‌هایی زیسته از عشق و همگام با سلیقه و ذوق مخاطبان خاص خود، قصه را به‌پیش‌راند، عنصر ضد قهرمان را که همان قمروزیر است به قصه واردمی‌کند تا با خویشکاری‌های رقیب دایه‌گونه وسیله‌ای برای تجربه‌پذیرکردن او در دنیای واقعی و زیسته باشد.

از منظری دیگر، به‌تعویق‌افتادن شناسایی نقابی چون قمروزیر، از نگاه فرضی و بهزادی (۱۳۹٦)، نشانی از حرکتی به سوی تفرد و زمینه‌ساز آن است. این درحالی است که از نظر نگارندگان، این ویژگی نیز در جهت مطابقت با الگوی ذهن کهن‌گرای مخاطبان نیست؛ بلکه سازوکار و ابزاری است که پردازنده، آن را دستمایهٔ شکل‌دهی به عشقی تجربه‌مدار قرار داده‌است. به دیگر سخن، قهرمان قرار است به‌منظور خلق اثری مطابق با نیاز مخاطبان خاص، عشق و کنش‌های زیسته از آن را برای آنها به نمایش بگذارد. درست همین‌جاست که بسترسازی پردازنده در به‌تعویق‌انداختن شناخت نقاب و یا دستیابی به شناخت در مواقع اشتباه، برای نابودی یا یکی‌شدن با او، تصمیمات و کنش‌هایی را در مسیر عشق به عاشق واگذارمی‌کند تا با اعمال فرد محورتر، همگام با فضای اجتماعی عصر ناصری، عشق و روابط عاشقانهٔ رئال را برای مخاطب رقم‌بزند.

بنابر آنچه بیان‌شد واکنش‌ها و تدابیر متناقض امیرارسلان و همچنین تردیدها و دودلی‌های مکرّر او خصوصاً در ارتباط با قمروزیر، در کنار نادیده‌گرفتن نشانه‌هایی که امیرارسلان در گفتگو با این وزیر خائن با آن روبروست (ر.ک.:۲۵۳٦: ۱۳٤،۱۷٦،۲۰۰،۲۰۸)، علاوه بر نظر محجوب در مقدّمهٔ کتاب، در راستای تحقق دو هدف از سوی پردازنده، شکل‌گرفته‌است. محجوب معتقد است که این ویژگی با وجود امتیازبخشی به این اثر در مقابل آثار پیش از خود، نشان از ساده‌دلی‌ها و رفتار کودکانه امیرارسلان دارد (۲۵۳٦: ۲٦-۲۹) و گاه نشان از الگوبرداری نقیب‌الممالک از شخصیت‌های دربار قاجار (همان: ۳٤ تا ۳٦) که این امر نیز به نوبهٔ خود، دلیل آشکاری بر حرکت متن به سوی واقع‌گرایی است.

شایان ذکراست که این امر از نظر نگارندگان مقاله، بیش از هرچیز برای تحقق دو هدف در راستای عشقی واقع‌گرا تعبیه شده‌است. نخست، شکل‌دادن به قهرمانی که قرار است با خروج از تیپ و حرکت به سمت کاراکتری همگام با ذهن مخاطبان خاص قصه، هم‌ذات‌پنداری هرچه بیشتر آنان را درجهت پذیرش قصه‌ای واقع‌گراتر برانگیزد و دوم کنش همین قهرمان متفاوت، از طریق تصمیمات و عکس‌العمل‌های بی‌تدبیرانه امّا واقعی و بدور از ترسیم قهرمان تمام‌عیار و بی‌عیب است که عشقی برآمده از روابط انسانی را با همه کاستی‌های انسانی آشکارمی‌سازد. این امر، هدف قصه برای خروج از متنی تکراری را تحقیق‌می‌بخشد. در واقع، متنی شکل‌گرفته در رابطهٔ دیالکتیکی میان نوع قهرمان و عشقی درمیانهٔ آرمان و واقعیت. شکل‌دهی به قهرمانی نیمه‌کاراکتر، مسیر عشقی در حرکت به سوی واقع‌گرایی را تحقق‌می‌بخشد و از سوی دیگر شکل‌دهی به‌چنین قهرمان فاصله‌گرفته از سنّت‌های پیشین، تنها درمسیر ترسیم روابط واقع‌گرایانه ازعشق امکان بروز یافته‌است.

ذکر این نکته ضروری است که تلاش پردازنده قصّه برای شکل‌دهی به عشقی زیسته در این قصه، همواره در یک جهت گام‌برنداشته‌است. تجربهٔ اجتماعی جامعهٔ در میانهٔ سنّت و تجدّد، قصه و قهرمانی در این‌میانه نیز می‌طلبد. در این راستا، وفاداری عاشق و معشوق به یکدیگر نیز از جمله موارد بسترساز عشق آرمانی است که در این قصه در تقابل با دیگر کنش‌های فردگرا دیده‌می‌شود. عاشق که از یک سو با کنش‌های خود دست‌یابی به عشقی مبتنی برخواست و اعمال خود را فراهم‌می‌سازد، از سوی دیگر با وفادارماندن تا پایان قصه به فرخ‌لقا با القای این اعتقاد به مخاطب که معشوق با تقدیری ازلی و حتمی[۷]، از آن او خواهدبود به تقابل هرچه بیشتر ساختار آرمانی و گفتمان واقع‌گرا در عشق دامن‌زده‌است.

تردید و دودلی‌هایی که گه‌گاه امیرارسلان را در میانهٔ زندگی مرفه شاهی و سختی‌های دست‌یابی به معشوق قرارمی‌دهد نیز، نشانهٔ روشنی از کنش‌های قهرمانی در نوسان از

تیپ به کاراکتر است و در تقابل با خویشکارهای عاشق آرمانی (ر.ک.: نقیب‌الممالک؛ ۲۵۳٦: ٦٦). علاوه بر این، نحوهٔ عاشق‌شدن امیرارسلان بر فرخ‌لقا نیز نمونه‌ای است که بخوبی می‌توان این تقابل را در آن مشاهده‌کرد. بستر و ساختار آشنایی عاشق و معشوق که به‌دور از هم و با تمثالی از چهرهٔ دیگری اتفاق افتاده‌است، بر نگاه آرمانی به عشق استواراست[۸]. این درحالی است که نمادهایی از چگونگی این اتفاق، همچون کاربرد تمثال در مکانی مقدّس چون کلیسا و کنش‌پذیری متفاوت اشخاص قصه، گفتمانی واقع‌گرا و تقابلی با عشق آرمانی را به وجود آورده‌است.

کلیسا به‌عنوان مکان و فضایی قدسی که محصول دوران متأخر و نوین به شمارمی‌آید، از جدیدترین تصاویر نمادینی است که در هیچ‌کدام از آثار پیش از خود نشانی‌ندارد و از سوی دیگر، با انعکاس دنیای اروپاییان در تعامل با دربار ایران همخوان و سازگار است. حال، این تصویر جدید نمادین، ارتباط میان این عالم و عالم دیگر و حرکت از سطحی به سطح دیگر را آشکارمی‌سازد. «ارتباطی میان آسمان، زمین و دنیای زیر زمین. ارتباط میان این سه منطقه، به‌طور ضمنی، دال بر گسست در این سطوح است. به‌عبارت دیگر، فضای مقدّس معبد، گذر از یک سطح به سطحی دیگر را امکان‌پذیر می‌سازد. گذر از یک نحوهٔ وجود به شکل دیگری از آن، گذر از یک وضعیت نامقدّس به وضعیتی مقدّس یا از حیات به مرگ» (الیاده،۱۳۹٤: ۱۷۷).

ترسیم گذر امیرارسلان از تیپ پادشاه قهرمان به نیمه‌کاراکتری فردگرا که قرار است از خویشکاری‌های نام‌آشنای جمعی خود فاصله بگیرد، در مکانی مقدّس، بهترین نمود و بهترین تصویر نمادین گذر از وجهی وجودی به وجهی دیگر است. البته قهرمان در این گذر در نقطهٔ مخالف نظر الیاده و در حرکتی وارونه، به سمت دنیاشدگی در حرکت است که در هر حال گذر از وضعیتی به وضعیتی دیگر است.

نکتهٔ قابل تأمّل اینجاست که این گذر، به‌جای آن که همچون آثار مشابه پیش از این، در فضاهایی مبهم و بدور از زندگی امروزین اتفاق بیفتد، در فضای مقدّس آشنا و قابل

تجربه در مسیر تحوّلات ایران عصر قاجار و آشنایی آنها با دنیای غرب تصویرشده‌است؛ خصوصاً برای مخاطبان فرنگ‌دیده‌ای چون شاه و دخترش. از سوی دیگر، دنیای آرمانی ذهن جمعی همین مخاطبان ادب‌دوست که با قصه‌های پیشین و مؤثر بر امیرارسلان همچون امیرحمزه نیز آشنا و دم‌خور هستند[۹]، نیازمند تصاویر و عناصر ناخودآگاه جمعی است که بتواند سازوکار عشق آموخته‌شده از دنیای آرمانی را برای این مخاطبان باورپذیر سازد.

بدین منظور، چهرهٔ زیبای معشوق به‌صورت تمثالی ترسیم شده تا به گونه‌ای نشان تصویری ازلی–ابدی از او باشد. بنابراین، نقطهٔ عطف عاشقانه و شروع داستان عاشق و معشوق در تصاویر متقابلی از نگاه آرمانی و امور قابل‌تجربه‌ای از زندگی شنوندگان قاجاری است. امّا این شروع آرمانی در بنای مقدّس جدیدی چون کلیسا که محصول آشنایی ایرانیان با دنیای مدرن پیرامون خود است از زندگی واقعی و قابل تجربه، نشان دارد.

علاوه بر نمونهٔ اشاره‌شده، نماد متفاوت و قابل تأمّل دیگری که سازوکار متن و قهرمان عاشق در حال گذار را بیش از پیش تأیید می‌کند، تصویر نمادین شاه است که در این قصه برخلاف اکثر قصه‌ها که از ابتدا تا انتها در همان کارکرد خود باقی‌مانده‌اند، تفسیر دیگری به‌دست داده‌است. «شاه، مبیّن اصل حاکمیت یا فرمانروایی و خودآگاهی متعالی و فضیلت‌های داوری و پرهیزگاری است (سرلو، ۱۳۸۹: ٥١٤). در عین حال، امیرارسلان به‌عنوان نیمه‌کاراکتری که قرار است همگام با تحوّلات نوین فکری–فرهنگی قاجار و ذهن فاصله‌گرفته از نگاه جمعی مخاطبان خاص‌خود آشکارشود، در نخستین گام حرکت خویش، پادشاهی را به‌عنوان رمزی از خودآگاهی متعالی و برتری‌های قدسی کنار گذاشته تا هرچه بیشتر به نقش فردی و انسانی خود دست‌یابد. نکته بسیار مهم و قابل‌توجّه که نشان از تقابل میان دنیای آرمانی و شخصی است، بازگشت دوباره امیرارسلان پس از

دستیابی به مطلوب خویش، به کهن‌الگوی پادشاهی است. گویی، هم مخاطبان و هم پردازنده، در پرداختن به دنیایی در میانه آرمان و واقعیت درنوسانند.

٤-۱-۲- معشوق

در قصه‌های بلند عامیانه، معشوق نیز در ساحت عشق آرمانی از خویشکارهای مشخصی برخوردار است. خودشیفتگی و ناز او از مهم‌ترین خویشکاری‌هایش به حساب‌می‌آید. معشوق چنان دست‌نیافتنی و آرمانی می‌نماید که عاشق باید در برابر این مقام کبریایی سر به خاک تذلّل در برابر او بساید. این امر بدان حد است که عاشق حاضر است برای دستیابی به او، هرچه سختی و ذلّت است به جان بخرد و هرگز لحظه‌ای بر زیبایی و خصایل آسمانی او تردیدی به خود راه ندهد. این درحالی است که فرخ‌لقا هرگز در چنین مقام کبریایی نیست. کنش‌های او در برابر عشق امیرارسلان به‌گونه‌ای است که دودلی‌های یک زن و ترس از ناپسندافتادن در نگاه عاشق را که برخاسته از تجربه‌های واقعی زنانه است، بیش از ساحت آرمانی خود برای مخاطب به تصویر می‌کشد.

شایان ذکر است که آگاهی پردازنده از وجود شنونده زنی که در دربار قاجار و در مسیر تحوّلات جدید عصر خود قراردارد، او را بر آن می‌دارد تا بستر خویشکاری‌های فردی‌تر و برخاسته از زنان پیش‌رو در دربار را فراهم‌سازد. اگرچه فرخ‌لقا نیز به‌صورتی زیبا و دست‌نیافتنی برای امیرارسلان جلوه‌می‌کند، امّا در ادامه، کنش‌های او در برابر امیرارسلان با غرور معشوق آرمانی جلوه‌گر نیست. این امر همواره با نگرانی نسبت به زیبایی خود در برابر امیرارسلان و تردید در آن، کنش‌های زنانه و متناسب با دنیای زیسته زنان و برخلاف الگوهای آرمانی پیش از خود را نمایان‌ساخته‌است. او قرار است با اجازهٔ پدر برای دیدن امیرارسلان که خود را با عنوان الیاس قهوه‌چی جازده‌است و همگان از زیبایی او مات و مبهوت مانده‌اند، به تماشاخانه برود. در این میان، وی همچون زنان بی‌اعتماد به خود با آراستن‌های چندین باره[۱۰] سعی در اثبات خود در برابر زیبایی

همه‌پسند امیرارسلان دارد (ر.ک.: نقیب‌الممالک، ۲۵۳٦: ۱۲۱و۱۲٤)؛ درحالی که چنین کنش‌های ملموس زنانه، هرگز در نمونه‌های پیشین قصه‌های بلند دیده‌نمی‌شود. آنان نمونه‌های کمال‌یافته، آرمانی و باثبات هستند که هرگز کنش‌هایی از تردید و اثبات خود را به نمایش نمی‌گذارند؛ چراکه برای ذهن جمع‌گرای مخاطب، تصویری مقدّس و ازپیش‌ثابت‌شده دارند. این ویژگی به‌عنوان کنش‌های فرخ لقا در تقابل با ساحت آرمانی معشوق نیز از تجربه و شناخت پردازنده از زندگی، علایق و خصایل زنان درباری نشان‌دارد که یکی از مهم‌ترین آنان یعنی دختر ناصرالدین‌شاه نیز مخاطب این‌قصه است.

بنابراین، ترسیم چهره‌ای به‌تمامی آرمانی که نشانی از نیازها و دلواپسی‌های این‌دست زنان ندارد نیز خواست این بانوی شنونده را اقناع نخواهد کرد. اولیویه (Olivier) درمورد زنان قاجار می‌نویسد: «آنان یک حصه از روز را صرف آرایش و شست‌وشوی خود ساخته و حصه دیگر را برای تجمّلات خود صرف‌می‌کنند» (حجازی،۱۳۸۸: ۳۰۸). از این‌رو، تجربه‌ها و نقش‌های زیستهٔ دیگر زنان در دربار و محیط در حال رشد قاجار نیز فرخ‌لقا را از کنش‌ها و خویشکاری‌های آرمانی خویش به‌دور ساخته، از او معشوقی دست‌یافتنی‌تر برای مخاطبان ساخته‌است.

علاوه برمورد ذکرشده، قدرت‌نداشتن فرخ‌لقا برای اعمال نفوذ در تصمیمات مربوط به خود نیز از دیگر موارد متفاوت کنش‌های اوست. او نه‌تنها نتوانست در برابر ازدواج مصلحتی و سیاسی‌وار، کنشی عملی بروزدهد و پطرس‌شاه را منصرف‌سازد، بلکه قدرت اعمال بر عاشق خود را نیز ندارد. از این رو، با وجود ادعای فراوان عاشقی از سوی امیرارسلان هرگز نتوانسته بر تصمیمات او اثر بگذارد. «فرخ‌لقا خانم دختر زیبایی است که جز معاشقه به‌هیچ‌دردی نمی‌خورد. در سراسر این داستان طولانی، هیچ حرکتی و تدبیری از او دیده‌نمی‌شود. هرچه از فرخ‌لقا می‌خوانیم حمام‌رفتن و آرایش‌کردن و جواهر خواستن و... است که به کار سوگولی‌های متعدّد حرمسرای فتحعلی‌شاه و ناصرالدّین‌شاه بی‌شباهت نیست» (محجوب، مقدّمهٔ امیرارسلان: ٤۰).

اگرچه برخی از زنان دربار، از قدرت و اعمال نفوذ سیاسی برخوردارند، امّا با وجود این، همچنان تحت سیطرهٔ خواست و ارادهٔ مردان و مصالح برآمده از حکومت بوده‌اند که فرخ‌لقا نمونه بازتاب‌یافته این فضای حاکم است. «ازدواج‌های سلطنتی و درباری با حسابگری و نقشه‌کشی و زمینه‌چینی‌هایی همراه بود. بنابراین دختران و پسران تقریباً هیچ‌گونه اختیاری در گزیدن همسر آینده خود نداشتند» (حجازی،۱۳۸۸: ۲۲و۱٤۳).

تجربهٔ عشق و دلباختگی فخرالدّوله و مخالفت‌های ناصرالدّین‌شاه با دختر خویش نیز زمینهٔ انعکاس آن رویداد در کنش‌های فرخ‌لقا را فراهم‌آورده‌است. پردازنده، آگاه از تجربهٔ زندگی واقعی مخاطبان خویش، بهترین وسیلهٔ همگام‌ساختن ذهن آنان را در فراهم‌ساختن زمینهٔ بروز کنش‌های قابل‌لمس معشوق قصه می‌یابد. وی از سویی از تجربهٔ عشق فخرالدّوله و تلاش او برای رسیدن به معشوق آگاه است و از سوی دیگر اطمینان‌دارد که اگر فرخ‌لقا را همچون دختر ناصرالدّین‌شاه و برخی زنان دربار، پرنفوذ و تأثیرگذار ترسیم‌کند، چندان با خواست و باور ریشه‌ای مردسالارانه شاه مخاطب سازگار نیست. از این رو، ترسیم چهرهٔ سوگولی‌های زیبا و بی‌تدبیر که تنها بدرد معاشقه می‌خورند، بهترین انعکاس از چهرهٔ معشوق مخاطب‌پسند این قصه است.

البته تلاش‌ها، مخالفت‌ها و مقاومت‌های فرخ‌لقا در برابر ازدواج با امیرهوشنگ نیز کنشی میانه‌حال از تیپی منفعل به شخصیتی منفرد و همگام با تجربه‌های زیستهٔ زندگی‌است که از سوگلی منفعلی چون او سرمی‌زند» (ر.ک.: نقیب‌الممالک، ۲۵۳٦: ۱۰۵و ۱۰۷). شایان ذکر است که هیچ کدام از عکس‌العمل‌های او به کنش پیشبرنده‌ای برای رساندن خود به عاشق ابدی-ازلی نمی‌انجامد. همچنین، تجربهٔ خود ناصرالدّین‌شاه در عشقی شیفته‌وار به دختری جیران نام (ر.ک.: معیّرالممالک،۱۳۵۱: ٤٦و٤۸) نیز در شکل‌دهی به‌کنش‌ها و خویشکاری‌های فرخ‌لقا و تبدیل او به سوگلی موردنظر شاه نقش بسزایی داشته‌است. بر این اساس، خویشکاری‌های فرخ‌لقا نیز در مرزی میان ساحت آرمانی و تجربه‌های زیسته در نوسان است. این درحالی است که اعتقاد به ازلی و ابدی

بودن عشق و اتصال عاشق و معشوق، مشخصهٔ بی‌تردید ساحت آرمانی عشق در دیگر آثار مشابه است و عاشق و معشوق، هرگز لحظه‌ای نیز احساس دلدادگی به شخص دیگری را تجربه‌نمی‌کنند.

علاوه بر کارکرد معشوق، نمادهای مرتبط با او نیز نشان از تحوّل کارکرد و نوسان خویشکاری معشوق کبریایی در برابر واقعی دارد. نمونه قابل‌تأمّل و جدید از تصاویر نمادین در این راستا، به گردنبند جواهرنشان اختصاص دارد. کاربرد گردنبد طلسم‌شده و برای معشوقی که او را بدین وسیله از عاشق دیرینه و مکارش جدا می‌سازد، تصویر بکری در مقایسه با آثار پیشین است. کاربرد این تصویر هم از سویی با علاقه سوگلی‌های دربار قاجار به جواهرات هم‌خوان است و هم تصویر تازه‌ای را از جایگاه زن به‌عنوان معشوق برای ترسیم گونه‌ای از عشق در ارتباط با مخاطبی چون ناصرالدّین‌شاه نشان‌می‌دهد.

«گردنبد، نماد پیوند میان کسی است که آن را بر گردن بسته با کسی که آن را هدیه داده و یا اجبار کرده. در این مفهوم، بستن گردنبند جنبه‌ای جنسی پیدامی‌کند. همچنین گردنبد، علاوه بر نقش خود به‌عنوان زینت ممکن است به معنای یک مقام والا، یک وظیفهٔ شغلی، یک پاداش نظامی یا مدنی و بالاخره اسارت (بردهٔ زندانی، حیوان اهلی) باشد» (شوالیه،۱۳۸۵: ۳-۷۰۲). از این منظر، بستن گردنبد بر فرخ‌لقا و طلسم‌کردن او به‌عنوان بازیچه‌ای برای خواست عاشقان خود، گویی از اسیری با نگاه جنسی و تن‌مدارانه نشان دارد. این امر بدان‌گونه است که یا قرار است به مصلحت‌های سیاسی و با ازدواج اجباری، هم‌بالین امیرهوشنگ و یا قمروزیر شود و یا با دورشدن از آنها به وسیلهٔ همان گردنبد تا فراهم‌آمدن موجبات دستیابی امیرارسلان، زمینه‌ساز معاشقه‌های گاه و بیگاه با او قرارگیرد. تصویری که با گفتمان این متن متأثر از جامعهٔ در حال گذار بسیار هم‌خواهان و هماهنگ است.

نماد دیگر، به اوّلین دیدار فرخ‌لقا و امیرارسلان بازمی‌گردد. این لحظه نیز چون هنگامهٔ عاشق شدن امیرارسلان، در مکانی جدید و همگام با تحوّلات اجتماعی-فرهنگی عصر

قاجار یعنی تماشاخانه اتفاق می‌افتد. این‌مکان امروزی که وامدار آشنایی ایرانیان با دنیای غرب است، بیش از هر چیز، حرکت متن به سوی دنیای واقعی را در بافت عشقی آشنا و زیسته آشکارمی‌سازد (ر.ک.: محجوب؛۲۵۳٦:بیست‌وپنج و بیست شش).

٤-۱-۳- رقیب

از دیگر اشخاص تأثیرگذار قصه که کنش‌های او از نقش قابل‌ملاحظه‌ای در مسیر شکل‌دهی به خویشکاری‌های اشخاص مهم قصه برخورداراست، رقیب است. رقیب عشقی، به‌عنوان ضد قهرمان، مهرهٔ پیش‌برندهٔ حوادث و کنش‌ها است تا با نمایش چگونگی تقابل با شخص اوّل، نیاز مخاطبان و هدف قصه را تأمین‌سازد.

در قصهٔ بلند امیرارسلان، رقیب با چهره و کنشی متفاوت با نمونه‌های پیش از خود جریان قصه را به نفع خویشکاری فردگرای قهرمان تغییرمی‌دهد. در این میان، ما با دو نوع رقیب اصلی و فرعی روبرو هستیم. رقیب اصلی، عاشق و دلدادهٔ قدیمی فرخ‌لقا، کسی نیست جز قمروزیر که خویشکاری‌هایش او را به مرز رقیب–دایه نزدیک ساخته‌است. قمروزیر به دو شکل متفاوت از تأثیرگذاری بر روند قصه، مخاطب را با کنش جدیدی از نقش خود در این گونه قصه‌ها روبرو می‌سازد.

حال، این نقش در پیوند با کنش امیرارسلان در برابر او دو جهت می‌یابد: از یک جهت، بسترساز پردازنده برای قرار دادن امیرارسلان در موقعیت‌هایی از روبرو شدن با قمروزیر و نشان دادن اعمال و تصمیمات این عاشق خودسر برای رسیدن به معشوق است و از جهت دیگر، فریب عاشق و به دام‌انداختن او به بهانهٔ دست‌یابی به معشوق و به میانجی‌گری خود معشوق از سوی شخص شریر در قصه‌ها یادآور نقش و خویشکاری‌های دایه شریر است که در اینجا با کنش‌های قمروزیر هم‌خوان است.

نکته قابل تأمّل اینجاست که این نقش‌پذیری دایه نیز تفاوت گفتمانی ملموسی با نمونه‌های عشق آرمانی پیش از خود دارد. به دیگر سخن، فریب عاشق به بهانه دستیابی

به معشوق در این قصه، هم کنش و خویشکاری جدید دایه‌گونه را به رقیب اصلی تزریق‌می‌کند و هم وصال معشوق، تنها آن هنگام فراهم‌می‌شود که امیرارسلان با قمروزیر از در دوستی درآید.

این امر، برخلاف عشق آرمانی موجبات آزار و ستم بر معشوق را فراهم‌می‌آورد نه به دام‌افتادن عاشق که در بحث شخصیت دایه به آن خواهیم‌پرداخت. از این منظر، رقیب که همان عاشق دیرینه است در صدد وصال به فرخ‌لقا درمی‌آید و از آنجا که معشوق در این قصه با گردنبندی طلسم شده تا امکان دستیابی قمروزیر (عاشق) به او نباشد، وی با خویشکاری‌های مشابه یک دایه، با دلسوزی و شفقت دروغین از در دوستی هرچه تمام‌تر با قهرمان، درمی‌آید تا با گشودن گردنبد توسط او، معشوق به دام عاشق قدیمی بیفتد. این امر هم موجبات سختی و صدمه به معشوق را فراهم‌می‌آورد و هم با تأخیر در وصال به او امکان بروز کنش‌ها و اعمال قهرمان، به عنوان نیمه‌کاراکتری فردگرا را برای مخاطب فراهم‌می‌آورد. این است رقیبی که با جهتی دوسویه از کنش‌ها و خویشکاری‌هایش، نمونه‌ای از ضد قهرمان دو بعدی و نزدیک‌تر به تجربه‌های ملموس زندگی را به نمایش‌می‌گذارد.

همچنین، پردازنده نمی‌تواند شالوده‌های بنیادین و جمعی خویشکاری‌های رقیب و تقابلش با قهرمان را نادیده بگیرد. بنابراین، با زمینه‌سازی شناساییش برای امیرارسلان، موجبات نابودی او از طریق وصال معشوق را فراهم‌می‌سازد. در همین حال رقیب در دیگر قصه‌های بلند عامیانه و در ساحت عشق آرمانی با رودرویی مستقیم و در قالب نبردهای گوناگون به‌میان می‌آید تا با آشکارساختن خویشکاری خود در راه وصال معشوق، هدف و کارکرد نهایی قصه را به واسطهٔ کنش عاشق، در برابر خود فراهم‌سازد. رقیب فرعی نیز امیرهوشنگ است که پردازنده با واردکردن او به قصه، وسیلهٔ انحراف عاشق را فراهم‌ساخته تا شناخت رقیب اصلی دیرتر اتفاق افتد و با فراهم‌آمدن موقعیت‌های گوناگون، امکان بروز کنش‌های تجربه‌مند را در ادامه برای او فراهم‌سازد.

٤-۱-٤- دایه

وجود شخصی با حمایت‌های روانشناختی و جسمانی برای عاشق و معشوق که در فرآیند حرکت از ناآگاهی به تجربه آنها را یاری و یا در دام ترفند خود گرفتار خواهدکرد، نقش دایه را آشکارمی‌سازد. این شخص که در قصه‌های بلند به‌عنوان واسطه، مسیر کنش‌های دو سویهٔ عشق را جهت‌می‌دهد از دو وجه مثبت و منفی برخوردار است.

نقش دایه در متن امیرارسلان، هم در ساختار و هم در شکل‌دهی به گفتمان متن برای مخاطب تفاوت دارد. در این قصه نیز ما با دو شخص مذکر با خویشکاری‌های دایه و با دو وجه مثبت و منفی روبرو هستیم. نخستین تفاوت گفتمانی نقش دایه در این اثر به جنسیت آنان بازمی‌گردد. اگرچه نقش دایه در قصه‌های پیش از این، تنها مختص زنان نیست، امّا تجسّم صورت مثالی مادر در این نقش و خصوصاً کنش‌های منفی او، بیش از آن به نگاه اسطوره‌ای-دینی به زنان بازمی‌گردد. «سه وجه اساسی مادر عبارتند از: مهر، مراقبت‌کننده و پرورش‌دهنده احساسات تند و اعماق تاریک» (یونگ، ۱۳٦۸: ۲۷).

علاوه بر این، تفاوت قابل توجّه در خویشکاری‌های دایگی در این قصه به تفاوت میان نظرگاه و جنسیت دایگان بازمی‌گردد. این امر از فضای دربار ناصرالدّین‌شاه، قدرت زنان و میزان پذیرش بازتاب مستقیم این تحوّلات برای شاه قصه‌شنو حکایت‌دارد. در این قصه، ما با دو دایه مثبت و منفی روبرو هستیم. خواجه یاقوت که ندیم خاص اندرونی فرخ‌لقا است و با کنش اطلاع‌رسانی، به فرخ‌لقا درتصمیمات خود یاری‌می‌رساند

نمونه قابل‌توجّه خویشکاری‌های منفی دایه در شخص قمروزیر بازتاب‌یافته‌است. کنش‌های محبّت‌آمیز او در ارتباط با امیرارسلان که سعی در به دام‌انداختن او برای نرسیدن به شاه‌دخت دارد و از سوی دیگر در تقابل با موضعی است که در برابر پطرس‌شاه اتخاذ کرده، بستری از شناسایی دایهٔ خبیث را برای مخاطب آشکارمی‌سازد. خباثت دایه در قصه‌های پیش از امیرارسلان به وساطت مستقیم معشوق و برای فریب‌دادن و در دام انداختن عاشق صورت‌می‌گیرد.

هدف دایه از کنش‌های خبیثانه آن است که یا به پادشاه (پدر معشوق) ضربه‌ای مهلک واردسازد و یا با دورکردن خاطرخواهان معشوق و نگه‌داشتن آنها نزد خود، به قدرت خود به‌عنوان مهرهٔ پر نفوذ در برابر پادشاه بیفزاید و در برخی موارد نیز معشوق را بدور از هرگونه خاطرخواهی به وصال پسر خود برساند. تمام این کنش‌ها، بیش از هرچیز نشانگر تلاش برای تثبیت کبریایی و خودشیفتگی معشوق و وسیله‌ای برای آزمودن و جفای عاشق در ساحت عشق آرمانی است. یعنی این عاشق است که با فریبکاری دایه و به اهرم جمال و کمال معشوق، به دام‌می‌افتد و معشوق بر او فخرمی‌فروشد. در حالی که خویشکاری قمروزیر و تلاش فریبکارانه و محبت‌آمیز او برای جلب نظر امیرارسلان با چرخشی ضرررسان به خود معشوق، بسترساز پیشبرد قصه شده‌است.

فرخ‌لقا که به تدبیر رمالان و به واسطهٔ گردنبدی طلسم‌شده از قمروزیر پنهان است، وزیر عاشق را به کنشی دیگرگون وادارمی‌سازد. او به‌جای آن که با اقدمات خود و با کمک خود فرخ‌لقا، همچون دیگر قصه‌های پیشین، درصدد به‌دام انداختن عاشق باشد و خاکساری عاشق برای رسیدن به معشوق را رقم‌بزند، از در دوستی با عاشق درمی‌آید تا با بازیچه قراردادن فرخ‌لقا و انداختن او در طلسمات گوناگون به وسیلهٔ تحریک امیرارسلان، بسترساز فرصتی از وصال به او برای خود باشد.

به دیگرسخن، در قصه‌های پیش از امیرارسلان و عشق‌های آرمانی آنان، آن که به دلیل ساحت آرمانی معشوق باید در بوتهٔ آزمایش و دام خطرات بیفتد عاشق است نه معشوق؛ در حالی که در این قصه، آن که مورد توطئه و زیان قرارمی‌گیرد تا قهرمان، مسیر آگاهی خویش را بپیماید، معشوق (زن) است. این‌گونه است که در داستان‌های پیشین، توطئه‌گران زنان‌اند و مورد توطئه مردان. در حالی که این کنش، رویهٔ وارونه‌ای در این قصه برای مخاطب آشکارساخته‌است.

علاوه بر این چرخش رفتار مردسالارانه در بخشیدن نقش دایه به مردان، رفتارها، عکس‌العمل‌ها و لحن زنانه قمروزیر هم بر خویشکاری دایه از سوی او صحه می‌گذارد

و هم زنانه بودن هرچه بیشتر این نقش را تأییدمی‌کند. گویی پردازنده، با آگاهی از این که این خویشکاری بیش از هر چیز به زنان اختصاص‌دارد، دایه‌های مردی با لحنی زنانه در دل متن گنجانده‌است (ر.ک.: نقیب‌الممالک،۲۵۳٦: ۸۷، ۱۰۹، ۱۲۱و ۱۳۵).

با توجّه به آنچه بیان شد، خویشکاری دایه در تقابل با عشق آرمانی و ساحت کبریایی معشوق به آسیب‌رساندن به معشوق و نادیده‌گرفتن تقدّس او انجامیده‌است. این امر در کنار خویشکاری دایه مذکر با لحنی زنانه، نشان از آشنایی هرچه بیشتر پردازنده با روحیات و خواست شنوندهٔ درجه یک این قصه یعنی ناصرالدّین‌شاه و تفکّر مردمدارانه او دارد. این امر به تلاش‌های قدرت محورانه زنان در برابر آن و به کوششی شبه‌فمینیستی برای مبارزه با آن بی‌شباهت نیست. به عبارت دیگر، پردازنده بخوبی، آگاه است که اگر قصهٔ پیش‌رو به بستر بروز رشد و نفوذ زنان دربار و انعکاس مستقیم تحوّلات حاصل از تصمیمات آنان تبدیل‌شود، پادشاه مخاطب، هرگز آن را برنمی‌تابد. بنابراین با به حداقل رساندن نقش زنان در قصه، آن را به ذهنیت آرمانی مخاطب خاص خود نزدیک ساخته‌است؛ تا آنجا که یکی آشکارترین خویشکاری‌های قصه را به دو مرد واگذارکرده‌است، امّا با نظرگاهی زنانه. از جهتی دیگر، مخاطب دوم این قصه، زنی ادب‌دوست و با نفوذ یعنی فخرالدّوله است که اقناع نیاز او نیز در درجه اهمیت قراردارد. پس به ویژگی‌ها و تجربه‌های زنانه نیاز است تا خواست این شنونده کاتب نیز تأمین‌گردد.

نکتهٔ قابل توجّه دیگر آن است که در دربار ناصرالدّین‌شاه، زنان حرم‌سرا علاوه بر داشتن آغاباشی‌های مرد، از ندیمه‌های زن مخصوص برای سروسامان دادن به کارهایشان برخوردار بودند که هیچ نشانی از وجود چنین افرادی در این قصه دیده‌نمی‌شود. درحالی که پردازنده قصّه می‌توانست حداقل، نقش خواجه یاقوت را به ندیمهٔ زن واگذا کند. «مراقبت و نظارت بر زنان حرمسرا در عهد ناصرالدّین‌شاه، به‌عهدهٔ چند زن از زنان شاه، که سرخانم نامیده می‌شدند، قرارداشت. هر یک از این زنان، به درخواست تعدادی از زنان حرامسرا رسیدگی‌می‌کردند» (دلریش، ۱۳۵۷: ۲۰٤). بر این اساس، خویشکاری دایه

در این قصه، نتوانسته هم‌سان با عشق آرمانی، با در دام انداختن عاشق از سوی دایه و به وساطت خود معشوق، ساحت کبریایی معشوق و ناز و خودشیفتگی او را ارج‌نهد. این امر با تجربه‌های واقعی از جامعهٔ در حال‌گذار قاجار و ظرفیت‌های ذهنی و روحی شنوندگان اثر به تقابل با نگاه تقدّس‌گونه در عشق انجامیده‌است.

۵- نتیجه‌گیری

در قصه‌های بلند عامیانه فارسی، عشق، قوّهٔ محرکه‌ای است که رابطهٔ دیالکتیکی با حماسه دارد. از سویی بسترساز پیشبرد آن است و از جهتی، از نوع حماسه، سازوکار و هدف نهایی آن متأثراست. همچنین عشق از عناصرپیرامتنی گوناگونی همچون اسطوره‌ها، دین‌های نو، ارتباط با سرزمین‌های دیگر، نگرش پردازنده و تجربهٔ زیسته نیز متأثراست. بر این اساس، زمان خلق یا بازآفرینی قصه و همچنین دخالت پردازنده و روایت‌گری او در نقش‌پذیری قهرمانان قصه، بر روابط عاشقانه و نوع ارتباط و شکل‌دهی به گفتمان حاصل از آن مؤثر خواهدبود.

قصهٔ امیرارسلان نیز، اگرچه در سنّت قصه‌پردازی پیش از خود ریشه دارد امّا در شرایط متفاوتی با آثار پیشین کتابت‌شده‌است. مهم‌ترین ویژگی این قصه، وجود مخاطبانی خاص، چون ناصرالدّین‌شاه و دخترش فخرالدّوله است که هم عشقی زیسته را تجربه‌کرده‌اند و هم دربار در حال تحوّل آنها، قصهٔ هم‌گام‌تری با خواست این شنوندگان جدید می‌طلبد تا نیاز فردگرا و واقع‌گرایانه‌تر آنها را اقناع‌کند. همچنین، این قصه، چندان هم نمی‌تواند از الگوهای پیش از خود فاصله بگیرد تا برای مخاطب نه‌چندان مدرن خود قابل‌قبول باشد. بنابراین، عشق و اجزاء و عناصر آن در این قصه، نموداری از این گفتمان کهنه و نو در قالب ساحت ایده‌آل در برابر نگاه واقع‌گرا است.

عشق در این قصه، تنها پاداش عاشق درمسیر فردگرایی واقع‌گرایانه است. آنچه که به‌عنوان کارکرد عشق در قصه‌های پیشین سابقه نداشته‌است. قصهٔ امیرارسلان، به‌عنوان

متن دوسویه و در مسیر تحوّلات ایران عصر جدید، با گفتمانی تازه از تقابل میان شیفته‌مداری و واقع‌گرایی در کنش قهرمانان و دیگر عناصر عشق روبروست. از این دیدگاه، عاشق دیگر همچون نمونه‌های پیشین خود، تنها کنشی خاکسارانه و تذلّل‌وار و جفاطلب نخواهدداشت. همچنین معشوق نیز از ساحت کبریایی، بی‌نقص و آسمانی نمونه‌های پیشین فاصله‌گرفته و در میانهٔ کنشی برگرفته از زنان درباری و سوگلی‌های منفعل و محبوب شاهان قاجار و گاه نمونه‌های پیشافمینیستی درگیر با نگاه مردسالار در کشاکش است. این تقابل، نه‌تنها در کنش عاشق و معشوق، بلکه در مورد رقیب و دایه نیز دیده‌می‌شود.

در بحث نمادپردازی نیز تقابلی میان کاربرد نمادهای بنیادینی همچون تمثال و عاشق‌شدن به‌وسیلهٔ آن، به‌عنوان نمادی آشکار از وجه آرمانی عشق وجود دارد. همچنین نمادهای بسیار نوین‌تر و همگام‌تر با آشنایی ایرانیان با اروپاییان و برخاسته از زندگی تجربه‌مند آنها همچون کلیسا و تماشاخانه و گردنبد طلسم‌شده نیز دیده‌می‌شود که کارکردهای متفاوت آنان در مسیر عشق آشکار است.

پی‌نوشت

۱- ر.ک.: به کریستف بالائی، پیدایش رمان فارسی، ترجمهٔ مهوش قیومی، نسرین خطاط، تهران: انشارات معین، ۱۳۷۷و هادی یاوری، از قصه به رمان، تهران: سخن، ۱۳۹۰.

۲- اصطلاحی است از هادی یاوری در کتاب از قصه به رمان، تهران: سخن، ۱۳۹۰.

۳- بنگرید به مقدّمهٔ امیرارسلان، تصحیح و مقدّمهٔ محمّدجعفر محجوب، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی (۲۵۳٦)، چاپ دوم و کریستف بالائی، پیدایش رمان فارسی، ترجمهٔ مهوش قیومی، نسرین خطاط، تهران: انشارات معین، ۱۳۷۷.

٤- بنگرید به جلال ستاری، اسطوره عشق و عاشقی در چند عشقنامه فارسی، تهران: میترا، ۱۳۹۵، چاپ دوم.

۵- یاوری به نمونهٔ دیگر از تقابل رمانتیک و واقع‌گرایی در سرگردانی میان حوادث دنیای واقعی و پریان اشاره‌می‌کند (ر.ک.: همو، ۱۳۹۰: ۲۱۵).

٦- ر.ک.: مقدّمهٔ امیرارسلان، تصحیح و مقدّمهٔ محمّدجعفر محجوب، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی (۲۵۳٦)، چاپ دوم و فرضی، حمیدرضا و حاجیه بهزادی (۱۳۹٦)، تحلیل کهن‌الگویی داستان امیرارسلان بر اساس نظریه تفرد یونگ، ویژه‌نامه قصه‌شناسی فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۵، شماره ۱۲، صص ۸٤-٦۵.

۷- ر.ک.: جلال ستاری، اسطوره عشق و عاشقی در چند عشقنامه فارسی، تهران: میترا، ۱۳۹۵، چاپ دوم و عشق صوفیانه، تهران: مرکز، ۱۳۹۷، چاپ نهم.

۸- ر.ک.: جلال ستاری، اسطوره عشق و عاشقی در چند عشقنامه فارسی، تهران: میترا، ۱۳۹۵، چاپ دوم و عشق صوفیانه، تهران: مرکز، ۱۳۹۷، چاپ نهم.

۹- بنگرید به مقدّمهٔ امیرارسلان، تصحیح و مقدمه محمّدجعفر محجوب، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی (۲۵۳٦) چاپ دوم.

۱۰- همچنین بنگرید به مقدّمهٔ امیرارسلان، تصحیح و مقدمه محمّدجعفر محجوب، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی (۲۵۳٦)، چاپ دوم.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. افلاطون (۱۳۸۵)، ضیافت یا سخن درخصوص عشق، ترجمهٔ محمّدعلی فروغی، چاپ دوم، تهران: جامی.

۲. الیاده، میرچا (۱۳۹٤)، نمادپردازی، امر قدسی و هنر، ترجمهٔ محمّدکاظم مهاجری، تهران: انتشارات کتاب پارسه.

۳. بالایی، کریستف (۱۳۷۷)، پیدایش رمان فارسی، مترجمان مهوش قیّومی، نسرین خطاط، تهران: انتشارات معین.

٤. جعفری، مسعود (۱۳۸۷)، سیر رمانتیسم در اروپا، تهران: نشر مرکز.

۵. حجازی، بنفشه (۱۳۹٤)، تاریخ خانم‌ها (بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر قاجار)، چاپ سوم، تهران: قصیده‌سرا.
٦. دلریش، بشری (۱۳۷۵)، زن در دورهٔ قاجار، تهران: حوزهٔ هنری.
۷. دهقانی، محمّد (۱۳۹۰)، وسوسهٔ عاشقی، بررسی تحوّل مفهوم عشق در فرهنگ و ادبیات ایران، چاپ دوم، تهران: جوانهٔ رشد.
۸. ستاری، جلال (۱۳۹۵)، اسطورهٔ عشق و عاشقی در چند عشقنامهٔ فارسی، چاپ دوم، تهران: میترا.
۹. ستاری، جلال (۱۳۹۷)، عشق صوفیانه، چاپ نهم، تهران: نشر مرکز.
۱۰. سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۹)، فرهنگ نمادها، تهران: دستان.
۱۱. شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۷۷)، فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضائلی، تهران: جیحون.
۱۲. شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۵)، _____ ، تهران: جیحون.
۱۳. طهماسبی، فرهاد (۱۳۹٤)، جامعه‌شناسی غزل فارسی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱٤. عباسی، سکینه (۱۳۹٤)، بوطیقای قصه‌های بلند عامیانهٔ فارسی (رمانس عام)، تهران: روزگار.
۱۵. معیرالممالک، دوستعلی (۱۳۵۱)، یادداشت‌هایی‌از زندگی خصوصی ناصرالدّین‌شاه، تهران: علمی.
۱٦. نراقی، آرش (۱۳۹٦)، دربارهٔ عشق، چاپ هشتم، تهران: نشر نی.
۱۷. نقیب‌الممالک، محمّدعلی (۲۵۳٦)، امیرارسلان، تصحیح و مقدّمه محمّدجعفر محجوب، چاپ دوم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
۱۸. یاوری، هادی (۱۳۹۰)، از قصه به رمان، تهران: سخن.

۱۹. یونگ، کارل گوستاو (۱۳٦۸)، چهار صورت مثالی (مادر، ولادت مجدد، روح، چهرهٔ مکار)، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی، معاونت فرهنگی.

ب) مقاله‌ها

۱. فرضی، حمیدرضا وحاجیه بهزادی (۱۳۹٦)، «تحلیل کهن‌الگویی داستان امیرارسلان بر اساس نظریه تفرد یونگ»، ویژه‌نامه قصه‌شناسی فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۵، شماره ۱۲، صص ۸٤-٦۵.

ج) منابع لاتین

1. Marzolph, Ulrich (2001), Persion Popular Literature in the Qajar period. Asian Folklore Studies. pp: 215- 236.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی