پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
دورهٔ جدید، سال سوم، شماره۳، (پیاپی ۱۱) پاییز ۱۳۹۰، ص ۹۴- ۷۵

لحن، صحنه‌پردازی و فضا ابزار انتقاد و اعتراض بیهقی

دکتر قاسم صحرائی*- دکتر علی حیدری**
مریم میرزایی مقدّم***

چکیده

در این مقاله بر آنیم تا با نگاه تأویل‌گرانه به عناصر داستانی، صحنه‌پردازی، فضاسازی و لحن شخصیت‌ها در تاریخ بیهقی و با کمک گرفتن از تداعی معانی و مفاهیم در محور عمودی و افقی کلام، این فرضیه را اثبات کنیم که ابوالفضل بیهقی از طریق عناصر مذکور، علاوه بر نوشتن تاریخ و داستان‌پردازی و زینت و آراستن کلام، از حکومت مسعود غزنوی و فضای غیرقابل اعتماد دربار او انتقاد کرده است. پس می‌توان ادعا کرد که قلم بیهقی، صرفاً محافظه کار نیست؛ بلکه قلم وی توأم با انتقاد است، انتقاد از مفاسدی که منجر به شیوع بی‌اعتمادی در دربار سلطان مسعود شده است؛ البته انتقادی زیرکانه و همراه با رعایت شأن پادشاه.

واژه‌های کلیدی

عناصر داستان، تاریخ بیهقی، مسعود غزنوی، انتقاد، بی‌اعتمادی.

مقدمه

تاریخ بیهقی، متن منثور تاریخی داستان‌گونه‌ای از قرن پنجم هجری قمری است. این اثر، در واقع داستان مفصّل دوران پادشاهان غزنوی است که متأسفانه امروز فقط بخش‌های مربوط به دوران حکومت مسعود از آن برجای مانده است. اگرچه این کتاب، رمان یا داستان به معنای امروزی نیست؛ ولی عناصر داستانی همچون صحنه‌پردازی، فضاسازی و لحن در آن قابل تشخیص است و ابوالفضل بیهقی، نویسندهٔ کتاب، از عناصر داستان به مناسبت‌های گوناگون بخوبی استفاده کرده و از طریق آن عناصر به شیوه‌ای غیرمستقیم به تبیین و تشریح موقعیت‌ها و مفاهیم و مقاصدی پرداخته است که نمی‌خواسته یا نمی‌توانسته بصراحت دربارهٔ آنها سخن بگوید و از سوی دیگر وجدان تاریخ‌نویسی او نمی‌توانسته آن

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان ghasem.sahrai@yahoo.com
** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان ali_heydari13482006@yahoo.com
*** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان maryam_mirzaeimoghadam@yahoo.com

تاریخ وصول ۸۹/۷/۲۴ تاریخ پذیرش ۹۰/۲/۱۰

Archive of SID
www.SID.ir

ناگفتنی‌ها را ناگفته رها کند. نگارندگان این مقاله در صددند، با نگاه تأویل‌گرانه به عناصر داستانی ـ لحن، صحنه‌پردازی، فضا و جوـ در تاریخ بیهقی و با کمک گرفتن از تداعی معانی و مفاهیم در محور عمودی و افقی کلام نشان دهند، ابوالفضل بیهقی از طریق عناصر مذکور علاوه بر نوشتن تاریخ و داستان‌پردازی و آراستن سخن، به نحوی زیرکانه و پوشیده قصد انتقاد از حکومت مسعود غزنوی و تشریح فضای غیرقابل اعتماد دربار او را داشته است.

پیوند تاریخ و داستان در تاریخ بیهقی

به اعتقاد برخی از صاحب‌نظران، تا دوره‌های اخیر، ادبیات و تاریخ شاخه‌هایی از درخت واحد فضل و معرفت تلقی می‌شدند (رک. پاینده، ۱۳۸۳: ۲۶۰) زرّین‌کوب معتقد است با کمی مبالغه در تبیین نزدیکی رمان و تاریخ، شاید بتوان تاریخ را نوعی رمان دانست: «تاریخ، رمانی است که قهرمانانش وجود واقعی دارند در صورتی که رمان، تاریخی است که قهرمانان آن اشخاص فرضی هستند» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۵: ۲۹). تفاوت کار مورّخ و نویسنده در این است که مورّخ یک واقعهٔ تاریخی را که رخ داده است، گزارش می دهد؛ در حالی که واقعهٔ داستانی از قدرت تخیّل و خیال‌انگیزی ناشی شده است؛ اما این، به آن مفهوم نیست که یک مورخ، هیچ گونه خلاقیت ذهنی در پرداخت اثر خود ندارد. میرصادقی در این باره می‌گوید: «گرچه ممکن است نویسنده، یک واقعهٔ تاریخی را موضوع داستان خود قرار دهد؛ اما در پرداخت و خلق دوبارهٔ آن، خلاقیت ذهن او دخالت داشته است و نویسنده، واقعه را با تمام ویژگیهای داستانی بازآفریده است. قصهٔ حسنک وزیر و قصه‌های نظیر آن، که در کتابهای تاریخی و گاهی در تفسیرها آمده است، از چنین کیفیتی برخوردار است» (میرصادقی، بی‌تا: ۳۱).

بیهقی مانند رمان نویسان مشهور عقاید خود را در لابلای کلام پیچیده است تا هم به وظیفهٔ نویسندگی خود عمل کرده باشد و هم از خشم و سوء ظن پادشاه در امان مانده باشد. «رمان نویس خوب می‌تواند احساسات و گفته‌های درونگرایانهٔ شخصیت‌های خود را چنان ماهرانه پردازش دهد که از رهگذر آنها بخش بسیار بزرگی از احساسات خود را به هر جا و مکان بخصوصی در رمان بگنجاند، بی‌آنکه هرگز متهم به چنین کاری شود» (آلوت، ۱۳۸۰: ۵۳۸). جان پک معتقد است: «می‌توان از روی اثر ادبی اعتقادات و نظرات نویسنده را دربارهٔ مسائل اجتماعی و به طور کلی زندگی استنتاج کرد... هر نویسنده‌ای احتمالاً عقاید معینی دارد که به اثرش شکل و روح می‌بخشد» (پک، ۱۳۸۷: ۲۶).

تفکّر مذهبی بیهقی و اعتقاد به جبر، قلم وی را تا حدود زیادی کنترل می‌کند و اجازه نمی‌دهد علیه پادشاهی که ظل‌الله تلقی می‌شود، آشکار و صریح اعتراض کند؛ اما قبول اینکه وی در تاریخ خود تنها به قصد گزارش یا موعظه، بر منبر رفته باشد نیز دور از ذهن است؛ چرا که وی به طرق مختلف انتقاد خود را نسبت به فضای غیرقابل اعتماد دربار مسعود نشان می‌دهد. بیهقی چندین بار به بی‌پروایی قلم خود در بیان واقعیت‌ها اشاره کرده‌است: «و سخت دشوار است بر من که بر قلم من چنین سخن می‌رود؛ ولکن چه چاره است؟ در تاریخ محابا نیست... » (بیهقی، ۱۳۸۳: ۶۸۶/۲) و «... این از آن می‌گویم تا مقرّر گردد که میل و محابا نمی‌کنم» (همان: ۱۱۰۰/۳). از این جهت شاید بتوان وی را شخصیتی جسور در تاریخ‌نویسی دانست. در هر حال، «نکات و دقایق مختلفی در کتاب بیهقی آمده است که همه نشانهٔ نظر نکته‌یاب اوست و بسیاری از این‌گونه اشارات نموداری است از اوضاع زمان و کلیدی است برای پی بردن به مسائل دیگر» (یوسفی، ۱۳۶۷: ۲۶–۲۵).

Archive of SID

www.SID.ir

روایت تاریخی بیهقی آمیخته با روایت هنری است. نوع نگاه وی و چگونگی روایت او می‌تواند ما را به سوی نگاه انتقادی و گاهی تفکّر ایستا، جبر پذیرانه و توجیه کنندهٔ او بکشاند. بیهقی گاه برای القای تفکر انتقادی خود از روش‌های جالبی بهره می گیرد؛ مثلاً در ماجرای به دار آویخته شدن حسنک، به جای عصیان و فریاد علیه حکومت مستبد مسعود، داستانی تراژیک و پُر از اندوه ارائه می دهد و حسنک را در حد یک قهرمان، بزرگ جلوه می دهد تا بدین وسیله، ظلم در حکومت غیرقابل اعتماد مسعود را پررنگ کند و گاهی نیز به یاری گفتگوها، شخصیت غیرقابل اعتماد سلطان و بسیاری از افراد بانفوذ حکومت او را برای خواننده ترسیم می‌کند. «از این جهت تاریخ بیهقی شبیه می‌شود به داستانهای بالزاک؛ به همان اندازه زنده و در آن، فوج اطرافیان مسعود مانند قهرمانهای بالزاک در کسب پول و مقام و شهرت در جنب و جوش اند» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۵۰: ۴).

موضوع رمان‌گونگی تاریخ بیهقی در نزد بسیاری از منتقدان معاصر، گویی اصلی پذیرفته شده است. ناصر ایرانی در این زمینه می‌نویسد: « در قدیم کتاب‌های تاریخی آمیزه‌ای بودند از واقعیت و داستان، داستان‌های تخیلی را چنان روایت می‌نمودند که تو گویی واقعیت موثّق است و واقعیت مستند را به زبان داستان و از دیدگاه راوی و دانای کل تصویر می‌کردند. به مثل در فرهنگ ایرانی خودمان ببینید تاریخ بیهقی... تاریخ بیهقی از لحاظ درست بودن اطّلاعاتی که به خواننده عرضه می‌دارد، یکی از بهترین تاریخ‌هایی است که پیش از عصر جدید به زبان فارسی نوشته شده است، با وجود این پر است از قصه‌هایی بس دلکش که از دیدگاه راوی دانای کل روایت شده، به منزلهٔ مشتی از خروار قصهٔ عبدالله بن زبیر...» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۵۲)

به نظر می‌رسد بسیاری از عناصر زیباشناختی کلام و هنجارهای ادبی، برای بیهقی علاوه بر آرایش کلام وی، ابزارهایی هستند در خدمت معنا و مقصودی که باید تا حد امکان نهفته و پوشیده باقی بمانند. فضاسازی، لحن، صحنه‌پردازی و نظایر آنها به مثابهٔ ابزارها و عناصری هستند که هر کدام سهمی را برای بیان فضای بی‌اعتمادی در دربار مسعود به دوش می‌کشند؛ مثلاً بیهقی گاه از طریق گفتگوهای افراد دربار مسعود با یکدیگر، پرده از واقعیتها برمی‌دارد و گاه نیز از طریق توالی و تقابل صحنه‌هایی که در آنها ریاکاری مسعود در برخورد با ارکان حکومتش مشهود است (صحنه‌های لطف و نواخت ارکان حکومت توسط مسعود و صحنه‌های فرو گرفتن آنها).

ما در این مقاله، قصد اثبات این مطلب را نداریم که تاریخ بیهقی یک اثر صرفاً داستانی است نه تاریخی؛ بلکه مقصود ما این است که می توان این کتاب تاریخی را از منظر داستانی نیز مورد توجه قرار داد؛ زیرا بیهقی (خودآگاه یا ناخودآگاه) از عناصر و امکانات داستانی در کتاب خود بهره گرفته است. با این حال ما سعی کرده‌ایم ابزارها و عناصری را مورد بررسی قرار دهیم که نشان‌دهندهٔ قلم انتقادی بیهقی هستند. طبیعی است که این شیوهٔ نگاه به تاریخ بیهقی کمی دشوار و پیچیده خواهد بود؛ چنانکه «جان پک» در مورد عناصر سازندهٔ داستان (متن، خواننده، مؤلف و جهان شخصیت‌های داستان) می‌گوید: «غامض‌ترین دیدگاه آن است که از زاویهٔ دید خواننده به مسأله بنگریم؛ هر خواننده برای مطالعهٔ خود دلایل و انگیزه‌های متفاوتی دارد» (پک، همان، ۳۵).

۱. لحن (Tone)

لحن، شیوهٔ بیان هر شخصیت است که حاصل تجربیات شخصی، اجتماعی و روحیات و عواطف درونی اوست. آی.

Archive of SID

www.SID.ir

ای. ریچاردز لحن را چنین تعریف کرده است: «حالتی که در یک متن ادبی، نظرش را برای شنونده بیان می‌کند. لحن سخن او احساسش را نسبت به مخاطبش بیان می‌کند» (ابرمز، ۱۳۸۴: ۲۶۵). ابرمز همچنین از قول باختین می نویسد: «لحن یا آهنگ صدا به دو جهت گرایش پیدا می کند. از طرف خواننده به مثابهٔ یک همراه یا شاهد است و از طرف موضوع سخن همانند یک عضو سوم یا زنده است که آهنگ سخن او را سرزنش یا تلطیف می‌کند، بی‌اعتبار یا بزرگ‌تر جلوه می‌دهد» (همان، ۲۶۶). در جای دیگر می‌گوید: «نشانه‌های ظریفی که در سیاق سخن وجود دارند، دریافت و نظرمان را نسبت به چیزهایی که دربارهٔ آنها صحبت می‌کنیم... نشان می‌دهد» (همان). اهمیت لحن در دریافت معانی باطنی سخن تا آنجا اهمیت دارد که «وین سی. بوث به جای لحن عنوان «مؤلف مستتر» را بر می‌گزیند و معتقد است: «مؤلّف که ارزش‌ها، باورها و بینش اخلاقیش در سرتاسر اثر همانند عوامل مسلّط عمل می‌کنند، خواننده را وادار می‌کند که به آن تأیید ذهنی بلندنظرانه که شعر یا رمان بدون آن فقط بازی با کلمات پیچیده بود، تن دهد» (همان،۲۶۷) در حقیقت لحن «شگردهایی است که داستان‌نویس به کار می‌برد تا در داستانش حال و هوای خاصی پدید آورد، به مثل حال و هوای تراژیک یا کمیک یا رمانتیک. عنصری که در شکل دادن به لحن نقش تعیین کننده‌ای دارد زبان نوشتاری است» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۵۹۶).

کلمه؛ ابزار شکل دادن به لحن است و چگونگی ترکیب و تألیف آن در کلام بسیار اهمیّت دارد؛ زیرا نویسنده از طریق آهنگ و موسیقی کلمه در جمله، ساختمان جمله در کلام، استفاده از نمادها و استعاره ها و تشبیهات و... می تواند لحن خاصی به وجود بیاورد و از طریق آن، مقصود مورد نظر خود را به خواننده منتقل کند. «لحن یعنی اینکه نویسنده حضور مستقیم خود را از نثر بیرون بکشاند و با اختیار کردن لحن مناسب با فضا و موقعیت و شخصیت و موضوع داستان، به نثری تصویری دست یابد. در این حالات لحن نویسنده، متناسب با آنچه داستان می طلبد، می تواند موقّر و آرام، طنزآمیز، کنایه‌ای، فروتنانه، عاشقانه، شجاعانه، بی طرفانه، سرد و مأیوسانه، بی اعتنا، محبت‌آمیز یا شوخ و صمیمانه و... باشد» (فتاحی، ۱۳۸۶: ۲۲۴). رابرت اسکولز لحن را یکی از دو طریقی می‌داند که نویسنده با قریحه (هوش هنری) به مدد زبان در آن عمل می‌کند. او در تعریف لحن می‌نویسد: «نحوهٔ القای حرف‌های ناگفته از طریق زبان و...» (اسکولز، ۱۳۸۷:۲۹) او همچنین نحوهٔ بیان (لحن) را به دو بخش مرتبط با هم تقسیم می‌کند. یکی آنچه مربوط است به سرشت ناقل در هر داستان معین و دیگری آنچه به زبان او مربوط می‌شود (همان، ۲۸) تزوتان تودوروف، لحن را یکی از مقوله‌های اساسی داستان می‌داند. او به دو دید درونی و بیرونی معتقد است. «درونی‌ترین دید، دیدی است که تمامی اندیشه‌های شخصیت را به ما بنمایاند» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۶).

توجه و تمرکز بر چگونگی لحن شخصیت‌ها و لحن بیان بیهقی بسیار حائز اهمیت است. بیهقی برای مؤثّر کردن کلام شخصیت‌های اثرش، لحن و آهنگ کلام را با توجه به موضوع یا شخصیت تغییر می‌دهد. موارد بسیاری می‌توان یافت که لحن کلام، حامل بی‌اعتمادی شخصیت‌های تاریخ بیهقی نسبت به یکدیگر و یا نسبت به حکومت است. به هر حال می‌توان رگه‌های ارتباط لحن تاریخ بیهقی را با تفکر انتقادی بیهقی پیدا کرد. طنین انتقاد بیهقی در لحنی غمگنانه، در لابه‌لای سطور کتاب او به گوش می‌رسد. او آنجا که نمی‌تواند انتقاد کند، به عنوان نویسنده‌ای متعهد اندوهگین می‌شود و اندوه وی در اثرش نمود بیرونی پیدا می‌کند و آنجا که فرصتی می‌یابد، خشمگین می‌شود و انتقاد می‌کند.

نکتهٔ قابل ذکر در باب لحن بیهقی این است که بسیار دور از ذهن است، اگر تصوّر شود، بیهقی گفتگوهای بین

Archive of SID

www.SID.ir

اشخاص را بدون هیچ دخل و تصرّفی، لفظ به لفظ و عیناً ذکر کرده باشد؛ چرا که اولاً باید احتمال داد که وی از ذکر قسمتهای صریح گفتگوها که ممکن است، ایجاد خطر کند، خودداری کرده است و ثانیاً ناچار به گزینش و انتخاب قسمتهای خاصی از گفتگوهای بلند شده است و در بیان همین قسمتهای انتخاب شده نیز قدرت بیان و حُسنِ انتخاب خود را نشان داده است. بیهقی برای مؤثّر کردن کلام شخصیتهای اثرش، ناچار است لحن و آهنگ کلام را با توجه به موضوع یا شخصیت تغییر دهد. در رمان‌نویسی امروزی نیز معمولاً «نویسنده لحن خود را هماهنگ با لحن شخصیت‌های داستان، دورنمایه و فضای مسلط بر اثر بر می‌گزیند» (مستور، ۱۳۸۶: ۴۸). بنابراین نمی توان حضور بیهقی را در بیان گفتگوها (اگرچه خود وی هیچ گونه دخالتی در گفتگو نداشته باشد) نادیده گرفت.

بی‌شک بیشتر خوانندگان تاریخ بیهقی، هنگام مطالعهٔ قسمتهای مربوط به اعدام حسنک دچار حالت‌های عاطفی اندوه همراه با بغض و کینه می‌شوند و حتی ممکن است تا مدتها تصویر یک قهرمان را در ذهن خود ثبت کنند که با متانت و آرامشِ درون بر بالای دار می رود و از سویی احساس انزجار از محیط فاسد و آلودهٔ دربار مسعود غزنوی و علی‌الخصوص کینه و فساد بوسهل زوزنی و نداشتن استقلال فکری امیر مسعود را به وجود بیاورد. گاهی در جریان توطئه‌هایی که مسعود علیه سالاران حکومت خود دارد، خواننده متوجه می‌شود که بازیهای سیاسی عصر مسعود غزنوی تا چه حد، از معیارها و ارزشهای اخلاقی و انسانی فاصله دارد. درک چنین شرایطی است که خواننده را در هر زمان و دوره‌ای دچار احساس ناامنی، بدبینی و بی‌اعتمادی می‌کند. بیهقی تمام این حالات عاطفی را از طریق لحن اثر خود به خواننده انتقال می دهد. کلام او به مقتضای حال و مقام شخصیتها، بار عاطفی ویژه‌ای را حمل می‌کند.

لحن در تشریح و توضیح فضای داستان بسیار مؤثّر است. لحن می‌تواند بسیاری از شخصیتها را معرفی کند؛ البته شخصیتها نیز لحن داستان را به وجود می‌آورند: «شخصیتها هم در لحن داستان تأثیر زیادی می‌گذارند، این است که لحن با اعمال و روحیات و عواطف شخصیتها همگون می‌شود» (جهاندیده، ۱۳۷۹: ۱۶۴). بیهقی گاه برای نشان دادن چهرهٔ واقعی اشخاص، تغییر لحنهای آنها را در موقعیتهای مختلف نشان می‌دهد؛ مثلاً لحن مسعود معمولاً آمرانه و مستبدانه است؛ اما در شرایطی که احساس خطر می‌کند، لحن خود را متواضعانه و فروتنانه می‌کند؛ مثلاً لحن جملاتی که در پاسخ نامه‌های علی قریب و دیگر بزرگان دربار به چشم می‌خورد، بسیار فروتنانه است تا جایی که علی قریب را برادر خود خطاب می‌کند (بیهقی، ۱۳۸۳: ۷/۱).

بیهقی در پرداخت اثر تاریخی خود، از عنصر لحن در جهت اهداف مختلف و از جمله تشریح بی اعتمادیهای عصر مسعود و انتقاد از آنها بهره می‌گیرد. وی گاهی از لحن خسته و یأس آلود بونصر مشکان و عبدالصمد وزیر برای توضیح شخصیت مستبد مسعود استفاده می کند و گاهی لحن فردگرایانه، فرصت طلبانه، ریاکارانه و خشمگینانهٔ خودِ مسعود را در تشریح شخصیت وی به کار می‌گیرد.

چند عامل در ایجاد لحن مناسب در داستان می تواند تأثیرگذار باشد: ۱- انتخاب کلمات و عبارات مناسب که نویسنده می تواند از طریق آنها، منظور خاصی را بیان کند. ۲- استفاده از ترفندها و شگردهای ادبی مانند اغراق، کنایه، تمثیل و... ۳- طرح یا پیرنگ. (فتاحی، ۱۳۸۶: ۲۲۸) طرح یا پیرنگ یکی از عوامل مهم و اساسی ایجاد لحن است. اگر ساختار کلّی تاریخ بیهقی با مجموعه‌ای عظیم از توطئه‌ها و قتل‌ها و فسادها در نظر گرفته شود، بخوبی درمی‌یابیم که طرح این کتاب، تا حدودی پیرامون مسألهٔ بی‌اعتمادی فراگیر در عصر مسعود غزنوی؛ بخصوص در دربار او می‌چرخد

Archive of SID

www.SID.ir

و همین مسأله بر لحن بیهقی (در بسیاری از جاها) تأثیر می‌گذارد. لحن بیهقی در برخورد با این موضوع گاهی انتقادی می‌شود، گاه گلایه‌ای، گاه مأیوسانه و سرد و خسته و گاهی منفعل و جبرگرایانه.

نمونه‌های ذیل نشان می‌دهند، چگونه لحن در بیان بی‌اعتمادیهای دربار مسعود و چگونگی انتقاد بیهقی نسبت به آنها تأثیرگذار بوده است.

۱ـ۱. لحن داستان علی قریب و منگیتراک

در ماجرای فروگرفتن علی قریب و برادرش، منگیتراک، اندوهی در کلام بیهقی دیده می‌شود که در کمتر جایی از تاریخ بیهقی می‌توان نمونه‌ای برای آن ذکر کرد. علی‌الخصوص این اندوه و لحن غم انگیز در صحنهٔ دستگیری منگیتراک دیده می‌شود. نوع توصیف بیهقی از این صحنه و لحن اندوهگین وی، همراه با چگونگی گفتگوی منگیتراک با مسعود القا کنندهٔ نوعی سادگی مفرط و اعتماد منگیتراک به مسعود است و اینکه مسعود از این شخصیت ساده‌دل که هنوز مهارت کافی در به دست آوردن شگردهای سیاسی کسب نکرده است، نیز نمی‌گذرد. نوع چینش واژگان در کنار یکدیگر، فضای غم انگیز و توضیح صحنه‌ای که در آن قرار است برادری، برادر دیگرش را مهمان کند، به گونه‌ای است که خواننده را بسیار متأثّر می کند. این لحن با نوعی موسیقی همراه است. «لحن با همهٔ عناصر سبک؛ یعنی زبان (واژگان، نحو) معنی شناسی و موسیقی سروکار دارد. نویسنده از همهٔ آنها برای ایجاد لحن در داستان استفاده می کند؛ مثلاً در تنظیم و ترکیب کلمات و جمله ها، در انتخاب لغات و آهنگ و ساختمان جمله ها و تشبیهات و استعاره‌ها و نمادها و نشانه ها و عبارتهای ادبی و تاریخی» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۲۴).

ریتم اندوهگینی که کلام بیهقی در یک جملهٔ معترضه در خلال دستگیری منگیتراک، به خود می گیرد، چنان اندوهی را منتقل می کند که گویی یک مصراع از شعر آهنگینی است که برانگیزانندهٔ عواطف خواننده است؛ فقط کافی است نوع کتابت را تغییر داد تا در یک شعر کوتاه، اندوه حاصل از بی‌اعتمادی به مسعود را در کلام بیهقی مشاهده کرد:

«و کدام برادر و علی را میهمان می‌داشت! // که علی را // استوار کرده بودند // و آن پیغام بر زبان طاهر // به حدیث لشکر و مکران // ریحٌ فی القفص بوده است... // فراشان // ایشان را به پشت برداشتند // که با بند گران بودند // وَ کانَ آخِرَ العَهْدِ بِهِما» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۴۹/۱).

این عبارت، درست پس از بیان صحنه‌ای است که سلطان با خوشرویی از دعوت علی قریب توسط برادرش، منگیتراک، استقبال کرده‌بود.

مهم‌ترین عنصر موسیقیایی بودن این کلام، واج آرایی و تکرار مصوت بلند «آ» است؛ به گونه‌ای که القای نوعی موسیقی کشدار عصیان گونه می‌کند و وقتی در کنار صامت «ه» و «ح» که چندین بار تکرار شده است؛ قرار می‌گیرد، واژهٔ «آه» را در ذهن تداعی می‌کند و تکرار پیوستهٔ این صامت و مصوّت، همانند افسوس انتقادگونه‌ای است که در سراسر کلام به گوش می‌رسد. همچنین وجود مثل «ریحٌ فی القفص» که در زبان گفتار کاربرد دارد، موسیقی را پرورانده است؛ البته همین جمله، کنایه‌ای است بر بی‌اعتمادی کامل به گفته‌ها و رفتارهای مسعود. به عبارتی دیگر، پرسش‌هایی که مسعود پیش از دستگیری این دو برادر در مورد وضعیت بیستگانی لشکر و فرستادن گروهی به مکران برای جنگیدن با عیسی مغرور پرسیده بود، به مثابهٔ بادی در قفس، بیهوده و بی‌اهمیّت است. همچنین وجود سجع در واژه‌های

Archive of SID

www.SID.ir

«مکران»، «گران»، «فراشان» و «ایشان» که با ایجاد مکث کوتاهی، به آرام پیش بردن موسیقی کمک می کند و نوعی آهنگ درونی در کلام به وجود آورده است و جملهٔ عربی که به عنوان ضربهٔ نهایی کلام، اندوه را تشدید کرده است.

شدّت اندوه بیهقی از رفتار ناجوانمردانهٔ مسعود در این سطر خود را به رخ می‌کشد: «و کدام برادر و علی را میهمان می‌داشت». این استفهام انکاری که در واقع پاسخ آن، همان مفهوم ریحٌ فی‌القفص در چند سطر بعد است، یک ترفند بیانی است که خواننده را در وضعیتی قرار دهد که از خود بپرسد کدام میهمانی؟ زیرا قول مسعود به منگیتراک مبنی بر قبول میهمانی برادر، ابداً قولی موثّق نیست. تأثیرگذاری جملهٔ پرسشی به جای جملهٔ خبری در این جا کاملاً مشهود است. در سطر بعد، بیهقی بلافاصله با یک حسن تعلیل موجز و بدون پرده، خود پاسخ آن را بیان می‌کند «که علی را استوار کرده بودند.» مجموعهٔ آنچه گفته شد، نوعی لحن اندوهگین را به وجود آورده است که گویا نشان دهندهٔ اندوه بیهقی از اعتماد منگیتراک به شخصیتی غیرقابل اعتماد به نام مسعود است.

بیهقی در پایان ماجرای فروگرفتن این دو برادر، چنین می‌نویسد: « این است حال علی و روزگارش و قومش که به پایان آمد» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۴۹/۱). در اتصال این عبارت با عبارت بعدی شکافی وجود دارد که بعید به نظر نمی‌رسد اگر گفته شود که خود نویسنده بعمد آنها را به هم وصل کرده است. عبارت دوم چنین است: «و احمق کسی باشد که دل درین گیتی غدّار فریفتگار بندد و نعمت و جاه و ولایت او را به هیچ چیز شمرد و خردمندان بدو فریفته نشوند» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۴۹/۱). به نظر می‌رسد، اگر واژهٔ «گیتی» برداشته شود و به جای آن از واژهٔ «امیرمسعود» یا «سلطان» استفاده شود، نه تنها دو عبارت؛ بلکه این کلام با کل ماجرا تناسب بیشتری پیدا می‌کند. مقصود آنکه بیهقی چاره‌ای نداشته است جز آنکه روزگار را بی‌وفا و غیرقابل اعتماد معرفی کند و در واقع روزگار را به جای مسعود توبیخ کند وگرنه آنچه از لحن کلام بیهقی در طول حکایت برمی‌آید، نشان می‌دهد که وی، مسعود را غیرقابل اعتماد و شایستهٔ توبیخ معرفی می‌کند.

براهنی دربارهٔ نقش کلمه در کلام معتقد است: «در واقع می‌دانیم که کلمه به خودی خود معنایی ندارد.... کلمه معنایش را پس از ورود به شعر پیدا می‌کند؛ به همین دلیل در شعر چیزی به وجود می‌آید به نام بافت مشترک که در آن نه معنای تک تک کلمات؛ بلکه معنای ارجاعی آنها با یکدیگر، نه صدای تک تک کلمات، بلکه صدای ارجاعی آنها به یکدیگر اهمیت پیدا می‌کند. کلمات آیینه‌دار یکدیگرند، نه آیینه‌دار خود؛ و به همین دلیل به صورتی منعکس می‌شوند که کلمات دیگر آنها را در خود منعکس کنند. اینجاست که موضوع ارجاع پذیری به درون و ارجاع پذیری آنها به خارج مطرح می‌شود. این، هم در مورد ارتباطات معنی‌شناختی آنها مطرح است و هم ارتباط آوایی آنها» (براهنی، ۱۳۸۸: ۱۷۵). با تعمیم کلام براهنی از کلمات در شعر به کلمات در هر متن، می‌توان به این نتیجه رسید که واژه‌ها، زمینه‌ها را می‌سازند. متن یا بافت از کلماتی تشکیل می‌شود و گاه با جابجایی کلمات می‌توان روند معناشناختی خاصی را قطع و حرکت معناشناختی دیگری را شروع کرد. در واقع با برجسته کردن واژه یا جابجا کردن آن، می‌توان زمینه‌های مختلف، متفاوت و حتی متضادی را دنبال کرد.

لحن اندوهگین بیهقی که خود نارضایتی وی را از فضای بی‌اعتمادی بیان می‌دارد، ازجمله عواملی است که شرایط تأویل متن را فراهم می‌کند؛ به گونه‌ای که ما بتوانیم در لایهٔ زیرین کلام بیهقی متوجه پاره‌ای مقاصد او همچون انتقاد نسبت به پادشاه و دربار او بشویم؛ زیرا «ما نه فقط متون نوشتاری و گفتاری بل کنشها، رویدادها، خواستها و حتی حالتها (لحن صدا، نگاهها، اشارات و...) را نیز تأویل می‌کنیم» (احمدی، ۱۳۸۱:۶۱).

Archive of SID

www.SID.ir

معمولاً فضاهایی که نویسنده بین قسمتهای مختلف نوشتهٔ خود ایجاد می‌کند، در تأویلها دخالت دارند. همان طور که دیده می‌شود، بین فضای غم انگیز دستگیری این دو برادر (علی قریب و منگیتراگ) و فضای سرزنش‌گر پس از آن، که بیهقی به توبیخ و سرزنش روزگار می‌پردازد، فضای دیگری وجود ندارد. با توجه به آنچه گفته شد، «احمق» می‌تواند تداعی‌گر «علی قریب و برادرش» باشد که دل درین «مسعودِ غدّارِ فریفتگار» بسته‌اند و« نعمت و جاه و ولایت» او را به چیزی شمرده اند. پس آنها از «خردمندان» نیستند؛ زیرا به مسعود فریفته شده اند. این تداعی به این علّت است که هیچ خلئی میان این دو فضا وجود ندارد.

گاهی لحن از طریق به کارگیری واژگانی خاص و غیر معمول در ترکیب جمله در جهت طنزی گزنده بیان می‌شود. نمونهٔ آن استفادهٔ بیهقی از واژهٔ پذیره به معنی متداول استقبال کردن در بیان غارت اموال علی قریب توسط غازی به دستور مسعود است: «و چون شغل بزرگ علی به پایان آمد و سپاه سالار غازی از پذیرهٔ بنهٔ وی بازگشت و غلامان و بنه هرچه داشت، غارت شده بود» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۵۰/۱) همان طور که اشاره شد، پذیره واژه‌ای است با بار معنایی مثبت. در زبان معیار هرگز کسی را به استقبال کسی نمی‌فرستند تا اموال او را غارت کنند. بنابراین به نظر می‌رسد، بیهقی بعمد، این واژه را در این ترکیب به کار گرفته است تا بدین وسیله رفتارهای متضاد مسعود را به تمسخر بگیرد. پذیره در کنار غارت کردن همان تصویر مضحک لطف و بنده‌نوازی مسعود چند لحظه پیش از فروگرفتن علی قریب است.

۲ـ۱. لحن بیهقی در تشریح جاسوسی‌ها

گاهی چگونگی برخورد بیهقی نسبت به موضوعی خاص و از جمله موضوع مورد بررسی ما؛ یعنی چگونگی انتقاد وی، لحن کلام را به جهتی خاص می کشاند؛ چرا که «لحن، شیوهٔ پرداخت یا 'زاویهٔ دید' نویسنده نسبت به موضوع داستانش است» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۲۳)؛ به عبارتی دیگر، نگرش خاص بیهقی، لحن خاصی را به وجود می‌آورد.

از نمونه‌های این طرز برخورد او، پرداختن به مسألهٔ جاسوسی است. شیوع جاسوسی در دربار غزنوی، یکی از عوامل مهم بی‌اعتمادی در حکومت مسعود است. در جای جای تاریخ بیهقی، نارضایتی نویسنده از این نوع سیاستِ مبتنی بر عدم اعتماد دیده می‌شود.

شیوهٔ بیان بیهقی در پرداختن به مسألهٔ جاسوسی طغرل که از جانب مسعود بر امیریوسف گماشته شده بود، به گونه‌ای است که می‌توان لحن تنفرآمیز او را بخوبی مشاهده کرد: «و نیز شنودم که طغرل حاجبش را بر وی در نهان مشرف کرده بودند تا انفاسِ یوسف می‌شمرد و هرچه رود بازمی‌نماید و آن ناجوانمرد این ضمان بکرد که او را چون فرزندی داشت، بلکه عزیزتر» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۵۷/۱) تأکید بیهقی بر نزدیکیِ مشرف امیریوسف به وی که باعث تأسف نویسنده شده است، در لحن کلام او دیده می‌شود. ذکر بدل «طغرل، حاجبش» که موجب اطناب در جمله شده است، به جهت تأکید بر عدم اعتماد بین بسیاری از روابط و مناسبتهای اجتماعی و سیاسی آن عصر است. در ادامه، بیهقی سعی می کند موقعیت این حاجب را تشریح کند: «او را چون فرزندی داشت، بلکه عزیزتر». توضیح اخیر، بار عاطفی کلام را تشدید می‌کند و خواننده را دچار اندوه و تنفر از این گونه سیستمها می‌کند. جملهٔ دیگری که در ادامهٔ کلام، شیوهٔ پرداخت بیهقی را در توضیح فضای بی‌اعتمادی نشان می‌دهد، این جمله است: «تا انفاس یوسف می‌شمرد» این جمله نیز از نظر معنایی، تأکیدی را به همراه دارد. این تأکید از طریق کنایهٔ «نفس کسی را شمردن» که برای القای مفهومِ «بشدّت کسی را زیر نظر گرفتن» به کار می‌رود، انجام گرفته است.

Archive of SID

www.SID.ir

اوج لحن تنفّرآمیز بیهقی، در این جمله نمایان می‌شود: «و آن ناجوانمرد این ضمان بکرد» می‌توان چنین انگاشت که بیهقی این گونه جاسوسی‌ها را نوعی ناجوانمردی می داند. به کار بردن صفت اشارهٔ «آن» که به حقیر کردن شخصیت ناجوانمرد طغرل کمک می‌کند، طرز فکر خاص بیهقی را نسبت به مسألهٔ جاسوسی پررنگ‌تر می کند. همین هدف، یک بار دیگر نیز در همین جملهٔ کوتاه تکرار می شود. صفت اشارهٔ «این»، پست بودن و غیرانسانی بودن «ضمان» را به ذهن می آورد؛ ضمانی غیرانسانی که طغرل آن را می پذیرد.

همان طور که دیده می‌شود، بیهقی از طریق ظرفیتهای موجود در کلام، تنها در چند جمله، هم فضای بی‌اعتمادی در دربار مسعود غزنوی را نشان می دهد و هم روابط آلوده به بی‌اعتمادی را و هم انتقاد خود را نسبت به وضعیت موجود مطرح می‌کند.

۳ـ۱. لحن داستان آلتونتاش

یکی دیگر از نمونه‌های تأثیر لحن در توصیف فضای مسموم و غیرقابل اعتماد دربار مسعود، در پیغامی محرمانه نمود پیدا می‌کند که آلتونتاش پیش از رفتن به جانب خوارزم برای بونصرمشکان می‌فرستد: «من دستوری یافتم به رفتن سوی خوارزم و فردا شب که آگاه شوند، ما رفته باشیم و استطلاع رای دیگر تا بروم، نخواهم کرد که قاعده کژ می‌بینم و این پادشاه حلیم و کریم و بزرگ است؛ امّا چنان که به روی کار دیدم، این گروهی مردم که گرد او درآمدند، هر یکی چون وزیری ایستاده، و وی سخن می شنود و بر آن کار می‌کند، این کارِ راست نهاده را تباه خواهند کرد و من رفتم و ندانم که حال شما چون خواهد شد که اینجا هیچ دلیل خیر نیست... با آنکه تو هم ممکّن نخواهی بودن در شغل خویش، که آن نظام که بود بگسست و کارها همه دیگر شد» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۷۱/۱). آنچه در این پیغام کاملاً مشهود است، حالت ترس و اضطراب آلتونتاش است که نسبت به دربار و حکومت بی‌اعتماد است. آنچه این حس و حال را به خواننده منتقل می‌کند، لحن کلام آلتونتاش است. این لحن در واقع همان شیوهٔ برخورد گوینده با موضوع است. «لحن 'شیوهٔ پرداخت' نویسنده نسبت به اثر است به طوری که خواننده آن را حدس بزند، درست مثل لحن صدای گوینده‌ای که ممکن است، طرز برخورد او را با موضوع و مخاطبش نشان بدهد؛ مثلاً تحقیرآمیز، نشاط آور، موقرانه، رسمی یا صمیمی باشد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۲۳).

در همین پیغام کوتاه آلتونتاش، می‌توان چندین جمله یافت که حالت ترس وی را به تصویر کشیده است. ناگفته پیداست که این حالت عاطفی (ترس) در فضای غیر قابل اعتماد دربار مسعود، امری طبیعی و تکراری است: «و فردا شب که آگاه شوند، ما رفته باشیم»، مفهوم تردید و انتظار و آرزو در فعلی که قرار است در آینده رخ دهد (فردا... رفته باشیم) شدّت بی‌اعتمادی گوینده را به موقعیت کنونی نشان می‌دهد. این شدّت به گونه‌ای است که وی حتی حاضر نیست، برای رفتن به جانب خوارزم از مسعود کسب اجازهٔ مجدد کند: «و استطلاع رأی دیگر تا بروم، نخواهم کرد که قاعده کژ می‌بینم.» تشویش آلتونتاش در این جملات مشهود است: « و من رفتم و ندانم که حال شما چون خواهد شد که اینجا هیچ دلیل خیر نیست» استفاده از جملات کوتاه باعث سرعت در خوانش می‌شود؛ به همین دلیل باعث تداعیِ تنگی وقت برای آلتونتاش و سرعت گریختن وی، در ذهن خواننده می‌شود.

بونصر پس از شنیدن پیغام آلتونتاش، تشویش‌خاطر خود را چنین بیان می‌کند: «و مشغول‌دل‌تر از آن گشتم که بودم، هر چند که من بیش از آن دانستم که او گفت» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۷۱/۱). این عبارت موسیقیایی بونصر، وضعیت روانی به هم

Archive of SID

www.SID.ir

ریختهٔ او را با لحنی همراه با یأس بیان می‌کند. امواج اندوه‌زا از صفت تفضیلی «مشغول‌دل‌تر» برمی‌خیزد و در این عبارت اوج می‌گیرد: «مشغول‌دل‌تر از آن گشتم که بودم» یأسِ بیشتر بونصر به این دلیل است که وی چیزهای دیگری هم می‌داند که دیگران نمی‌دانند. آیا بیهقی با آفرینش این فضای اندوه‌زا در بی‌اعتماد بودن به سلطان مسعود و دربار او با بونصر مشکان و آلتونتاش اظهار همدردی و همراهی نکرده‌است؟ آیا این شیوهٔ بیان بیهقی، گونه‌ای انتقاد نیست؟

۴ـ۱. لحن بیهقی در حوادث دندانقان

گاهی لحن کلام چنان اندوهگین و همراه با یأس و تأسف است که خبر از وقوع حادثهٔ ناخوشایندی می‌دهد. بیهقی پیش از آنکه مستقیماً در مورد شکست دندانقان چیزی بگوید، از طریق لحن کلام، زمینهٔ بیان آن را فراهم می‌آورد: «و دیگر روز، الجمعه الثانی من شهر رمضان، کوس بزدند و امیر برنشست و راه مرو گرفت؛ امّا متحیّر و شکسته دل می‌رفتند، راست بدان مانست که گفتی باز پسشان می کشند؛ گرمایی سخت و تنگی نفقه و علف نایافت و ستوران لاغر و مردم روزه به دهن. در راه امیر بر چند تن بگذشت که اسبان به دست می‌کشیدند و می گریستند، دلش بپیچید و گفت 'سخت تباه شده است حال این لشکر' و هزارگان درم فرمود ایشان را و همگان امید گرفتند که مگر بازگردد و قضا غالب تر بود» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۹۴۷/۳) غیر از بیان وضعیت روحی ناهنجار مسعود که مستقیماً در کلام بیهقی دیده می‌شود، تصویر دیگری نیز در این عبارت وجود دارد که خستگی جسمی و شرایط اقلیمی ناخوشایندی را که لشکر به آن گرفتار شده است، بیان می‌کند: «راست بدان مانست که گفتی باز پسشان می‌کشند» در این تشبیه که حرکت کُندِ ناشی از خستگی لشکر را به بازپس کشیدن آنها تشبیه کرده است، لحن کلام در ایجاد صحنهٔ خستگی و بی‌اعتمادی لشکر به فرمانهای مسعود، مؤثّر افتاده است. چنین به نظر می‌رسد که لشکر نسبت به مسعود و نبرد با سلجوقیان بی اعتماد است. این مفهوم در جملات پایانی عبارت مذکور، دیده می شود: «و همگان امید گرفتند که مگر بازگردد و قضا غالب تر بود».

لحن تأسف‌بار بیهقی چنین ادامه می‌یابد: «و طرفه آن آمد که آب هم نبود در این راه و کس یاد نداشت تنگیِ آب بر آن لون، که به جویهای بزرگ می رسیدیم هم خشک بود... و آتش در نیستانها زدند و باد بوزید و دود آن را بربود و بر خرپشتهای مردم زد و سیاه کرد و این چنین چیزها درین سفر کم نبود» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۹۴۷/۳). لحن بیهقی همهٔ اتفاقات پیش از جنگ را در هاله ای از بد یُمنی و نحوست فرو می برد. مخصوصاً که تأکید می‌کند چنین چیزهایی در این سفر کم نبوده است. آیا لحن بیهقی در توصیف بدیُمنی و نحسی آن اتفاقات در جهت القا کردن بی اعتمادی لشکر به مسعود نبوده است؟ آیا بیهقی با این لحن نسبت به این‌گونه اقدامات پادشاه انتقاد نمی‌کند؟

۵ـ۱. لحن انتقادی داستان حسنک

از دیگر نمونه های این گونه لحنها، لحن تراژدیک بیهقی در جریان ماجرای به دار کشیدن حسنک است. به نظر می‌رسد، بیهقی در درون لحن غم انگیز خود، تفکّر انتقادی خود را نسبت به حکومت مسعود بیان می کند. بیهقی پس از به دار آویخته شدن حسنک بصورت غیرمستقیم یکی از علّتهای دشمنی با حسنک و بر دار کشیدن او را این گونه بیان می کند: «و این همه اسباب منازعت و مکاوحت از بهر حطام دنیا به یک سوی نهادند، احمق مردا که دل درین جهان بندد! که نعمتی بدهد و زشت بازستاند» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۲۳۵/۱). آیا این عبارت، اشاره به غصب اموال حسنک، از سوی مسعود ندارد؛ اگرچه ظاهر عبارت در مذمّت جهان است؟ این گونه برخورد با رفتارهای مسعود و به گونه‌ای در ظاهر او را تبرئه کردن، در تاریخ بیهقی کم نیست؛ اما سؤال این است که آیا بیهقی واقعاً قصد تبرئهٔ مسعود را دارد و یا اینکه

Archive of SID

www.SID.ir

به دلایلی چاره‌ای ندارد، جز اینکه به جای سرزنش پادشاه، جهان و روزگار را توبیخ نماید. احتمال هر دو مفهوم جایز است؛ زیرا بیهقی هم معتقد به تقدیر و مقدّر بودن امور است و هم نویسنده‌ای است که سعی می‌کند تا حد امکان وقایع را ریشه‌یابی کند و آگاهیهای لازم را به خواننده انتقال دهد. اگر ما فرض دوم را بپذیریم، متوجه می‌شویم که بین این جملات: «احمق مردا که دل درین جهان بندد! که نعمتی بدهد و زشت بازستاند» و این جملاتِ مادر حسنک هنگام مطلع شدن از مرگ فرزندش: «بزرگا مردا که این پسرم بود! که پادشاهی چون محمود این جهان بدو داد و پادشاهی چون مسعود آن جهان» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۲۳۶/۱) ارتباطی وجود دارد. اگر در عبارت اول به جای «جهان» یک بار «محمود» را بگذاریم که نعمتی می‌دهد و بار دیگر «مسعود» را که نعمتی را که محمود داده است، زشت باز می ستاند، ارتباط و مفهوم دو عبارت، کاملاً مشخص می‌شود و بدین گونه می توان انگاشت که بیهقی قصد دارد، تفکّر انتقادی خود را نسبت به شخصیت غیرقابل اعتماد مسعود و اطرافیان وی نشان دهد. در آن صورت لحن انتقادی بیهقی بهتر قابل درک است.

استفاده از عناصر ادبی مانند تمثیل و شعر نیز در تقویت لحن بیهقی مؤثّر است؛ ازجمله در همین ماجرای به دار آویخته شدن حسنک. تراژدی حسنک برای بیهقی اهمیّت زیادی دارد. به نظر می رسد، قسمت اعظم انتقاد بیهقی نسبت به حکومت مسعود در همین ماجرا باشد. ذکر سه تمثیل و ابیاتی چند برای بسط این ماجرا که در طی آنها فضای حکومت غزنویان توضیح داده می شود، خود دلیلی برای اهمیّت این ماجرا در نزد بیهقی است.

بیهقی پس از بر دار کشیدن حسنک، لحن اندوهگنانهٔ خود را در قالب این چند جملهٔ کوتاه چنین بیان می‌کند:

«بوسهل و قوم از پای دار // بازگشتند // و حسنک تنها ماند //چنانکه تنها آمده بود // از شکم مادر» (همان، ۲۳۵/۱).

همان طور که دیده می‌شود این تصاویر، قریب به شعر منثور است. ایجاز اولین شاخصهٔ این کلام است. بیهقی وضعیت بوسهل زوزنی را پس از آن همه دسیسه‌چینی برای نابودی حسنک در یک جمله بیان می‌کند. در واقع بیهقی می‌خواهد نشان بدهد که تنها نصیب بوسهل پس از مرگ حسنک این است که با قومش از پای دار بازگشت. وی برای تسّری بیشتر اندوه خود به خواننده، حسنک را در تنهایی غریبانه‌ای به تصویر می‌کشد. این تصویر با تشبیه مرگ حسنک و تولد او، با وجه شبه تنهایی، بیان می‌شود. تکرار واژهٔ تنها و تکرار مصوت بلند «آ» و صامت «ه» نیز همان موسیقی آه گونه را تداعی می‌کند. «وقتی قرار است از بین مترادف‌های یکایک کلمات، آن کلمه انتخاب شود که صامت‌ها و مصوت‌هایش هماهنگی و همخوانی وتعادل یا تضاد و ناهمخوانی داشته باشد و مراد از اینها ایجاد مجموعهٔ آوایی و یا تناسب آوایی کلمات باشد، ما با فرم ارگانیک سر و کار داریم» (براهنی، ۱۳۸۸: ۱۷۴).

توصیف اندوهگین بیهقی زمان محاکمهٔ حسنک نیز قابل تأمل است:

«حسنک پیدا آمد بی بند // جبه‌ای داشت حبری رنگ // با سیاه می‌زد خلق گونه //

درّاعه و ردایی سخت پاکیزه // و دستاری نشابوری مالیده // و موزهٔ میکائیلی نو // در پای //

و موی سر مالیده // زیر دستار پوشیده // کرده // اندک مایه پیدا می‌بود» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۲۳۱/۱).

لحن بیهقی در توصیف این صحنه به گونه‌ای است که گویی قهرمانی بزرگ در پایان مبارزات خود به خاطر هدفی متعالی به سوی مرگی قهرمانانه و پر افتخار می‌رود. این گونه توصیفات که در آن تمام جزئیات ظاهری قهرمان بیان

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شود، نشان از بزرگ شمردن آن شخصیت و به نوعی انتقاد و مخالفت گوینده با آن واقعه دارد. در غیر این صورت او را بدین گونه با وقار و بزرگ در چشم خواننده نمی‌آراست.

یکی از مواردی که در این عبارت، لحن را موزون کرده است، در هم ریختگی ارکان جمله و دگرگونی در نحو کلام (خروج از نثر گونگی در جهت شعر گونگی کلام) است. در سطر اول، «بی بند» در آخر سطر آمده و فعل به قبل از آن منتقل شده است. در واقع بیهقی می‌خواسته تأکید خود را بر یدون بند بودن حسنک ابراز کند. او بدین وسیله می‌خواهد این قهرمان را آزاده‌تر نشان دهد؛ زیرا معمولاً انسان‌های بزرگ حتی زمانی که در بند هستند به احترام آنها، آنها را با غل و زنجیر به مسلخ مرگ نمی‌برند. اگر دقت شود در چند سطر ابتدایی، افعال یا در کلام نیامده است (آنچه در زبان معیار متعارف است) یا آنکه افعال بدون قرینهٔ لفظی حذف شده‌اند. از دیگر ابزارهای موسیقی وجود سجع‌های «خلق گونه، درّاعه، پاکیزه، مالیده، پوشیده و کرده» است که نقش مهمی بر عهده دارند. ضمن آنکه از نظر روند معناشناختی، آرایش ظاهری او را مرتب توصیف می‌کند با لباس‌هایی که گرانبها نیستند. این نیز از توصیف‌های انسان‌های برگزیده است.

به طور کلّی می‌توان گفت این گونه توصیف کردن با بار موسیقایی که ضرباهنگی و خشن نیست؛ بلکه آرام و اندوهگنانه است در واقع نشان می‌دهد که بیهقی از وضعیتی که حسنک در آن گرفتار آمده و همچنین از فضای مسمومی که تضریب یکی از کارسازترین عوامل رسیدن به هدف است، آزرده خاطر است.

در نهایت می‌توان گفت، لحن بیهقی در توصیف برخی صحنه‌ها و موقعیت‌های درون تاریخ او بازگو کنندهٔ نگاه انتقادی ایشان در آن مواضع است. خوانندهٔ تاریخ بیهقی از لحن غمگنانهٔ بیهقی در ترسیم صحنهٔ به دار کشیده شدن حسنک، متوجه انتقاد ظریف نویسنده نسبت به عوامل شکل‌گیری آن حادثه از جمله شخص پادشاه می‌شود.

۲ـ صحنه‌پردازی (Setting)

صحنه‌پردازی، یکی از ابزارهای مهم و مؤثّری است که نویسنده در خلق داستان در اختیار دارد. «در اصطلاح‌شناسی داستان، نمایش ادبی یک عمل خاص است که در مکان خاصی و زمان خاصی روی داده است. این نمایش ادبی با کلهٔ مکتوب صورت می‌گیرد» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۲۲) «زمان و مکانی را که در آن عمل داستانی صورت می گیرد، صحنه می گویند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۴۹) و (مستور، ۱۳۸۶: ۴۶) نویسنده اتفاقات داستان خود را در محیطی می ریزد که هم بیانگر زمان است و هم مکان. در واقع صحنه پردازی، زمینهٔ بروز وقایع و حوادث و رفتارهای شخصیتهای داستان است. با کمک صحنه است که «نویسنده به خواننده امکان می‌دهد که خود بی‌واسطه، بی‌دخالت نویسنده یا هر راوی دیگری، با جهان داستان روبه رو شود تا با چشم‌های خود ببیند در آن جهان چه روی می‌دهد و شخصیت‌ها چه می‌کنند و با گوش‌های خود بشنود که آنها چه می‌گویند» (ایرانی،۱۳۸۰: ۵۹۱). معمولاً داستان‌نویس برای اهدافی خاص دست به صحنه‌سازی می‌زند و قاعدةً نباید تصادفی و بی‌دلیل به توصیف صحنه‌ها بپردازد و گرنه به قول «رابرت مک کی» صحنه‌ای که در آن تغییری رخ ندهد ممنوع است (مک کی، ۱۳۸۸ :۲۶).

تاریخ بیهقی، صحنه‌ای گسترده است از عصر غزنوی و علی‌الخصوص دربار مسعود غزنوی و مکان خراسان و غزنین و هندوستان. در واقع، خواننده در تاریخ بیهقی با گوشه‌ای از تاریخ روبه رو است که بسیاری از اتفاقات، رفتارها، مفاسد، مظالم، زشتیها و گاه زیباییها را در درون خود گنجانده است. بیهقی، خواننده را به درون صحنه می برد و

Archive of SID

www.SID.ir

قضاوت را به خود او می‌سپارد. گاه تأثیر غیرمستقیم صحنه بسیار مؤثّرتر از توصیف است. بیهقی بارها در تاریخ خود بظاهر، وصف مسعود را گنجانده است؛ اما برداشت خواننده از شخصیت مسعود، غیر از آن شخصیتی است که قابل ستایش باشد؛ زیرا بیهقی در لابه‌لای صحنه‌های اثر خود، فضاهایی ایجاد کرده است که خواننده می تواند از طریق آن فضاها و دالهای کمرنگ و گاه پررنگ، شخصیت غیرقابل اعتماد مسعود را کشف کند. از طریق همین کشف است که خواننده اولاً، لذّت بیشتری از متن می برد و ثانیاً، اعتماد بیشتری به کشف خود پیدا می‌کند تا توصیف نویسنده. «نویسنده باید اشاراتی از صحنه را متوجه ذهن خواننده کند و خطوط اصلی آن را در برابر او بگذارد و بقیهٔ کار را که پر کردن فواصل میان این خطوط و پرداختن به جزئیات باشد، به ذهن او محول کند» (یونسی، ۱۳۶۹: ۳۹۸). خواننده اگر توصیف و ستایش بیهقی از مسعود را در مقابل اعمال او قرار دهد، چه بسا به این نتیجه برسد که بیهقی تحت تأثیر عوامل و شرایط اجتماعی- سیاسی زمان خود از پادشاه ستایش می‌کند.

بیهقی در صحنه‌پردازی مهارت خوبی دارد. وی در عصری چنان آلوده و در درون درباری آلوده‌تر از زمانه، قصد دارد یک صحنهٔ کلّی از این زمانهٔ مسموم و دربار آلوده به انواع فسادها ارائه دهد. به همین دلیل شروع به بیان وقایع از طریق نمایش صحنه‌ها می‌کند. اما گاهی ولع بیان حقایق خطرساز که مجالی در صحنه پردازی یافته است، مهار قلم را از دست وی می گیرد و خواننده را با جزئیات صحنه ها روبه رو می‌کند. بسیاری از این صحنه ها مربوط به صحنه‌های درون دربار مسعود است که این خرده صحنه‌ها، در درون صحنه‌ای بزرگ‌تر به نام عصر یا دورهٔ تاریخی- عصر غزنویان- قرار دارد. «صحنه را می توان به عنوان عصر و دوره‌ای از تاریخ کشوری به حساب آورد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۴۸).

در صحنه‌پردازی‌های تاریخ بیهقی، ساختار و شکل بناها و چگونگی معماری کاخهای مسعود در نشان دادن صحنه‌ها و فضاهای بی‌اعتمادی موجود در دربار پادشاه بی‌تأثیر نبوده است. بسیاری از ماجراهای توطئه، تبعید، فروگرفتن و فرمانهای عزل و مصادرهٔ اموال و... که نمونه‌های انواع بی‌عدالتیها و بی‌اعتمادیهاست، در درون کاخهای مسعود رخ می‌دهد. در واقع بیهقی با پررنگ کردن محیط و زمینهٔ بروز اتفاقات، فعالیت ذهنی خواننده را بر محیط اتفاقات متمرکز می‌کند؛ به عبارت دیگر صحنهٔ فیزیکی و جسمانی به خودی خود، جلوه و نمودی خاص پیدا می‌کند.

بیهقی با بزرگ‌نمایی صحنه‌ای به نام «صفّه و طارم» تلاش می‌کند تا حالت انتظار کسانی را که قرار است، بزودی اسیر یا کشته شوند، بخوبی به تصویر بکشد. وی همیشه در چند سطر بعد از نمایش این حالت انتظار، خواننده را با فروگرفتن این اشخاص روبه رو می‌کند. با وجود آنکه بیهقی دوربین خود را به پشت صحنهٔ این «صفه و طارم»ها نمی‌برد؛ اما این سؤال را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که آیا این مکانها، بهترین جایگاه برای استتار مأموران حکومتی نیست؟ آیا کسانی که در دام این صحنه گرفتار می‌شوند، راه گریزی دارند؟ به عبارت دیگر، هیچ کس از این تله‌ها نمی‌تواند خارج شود.

در ماجرای فروگرفتن علی قریب و برادرش منگیتراک می‌نویسد: «چون به صفه رسید، سی غلام اندر آمدند و او را بگرفتند.... در خانه‌ای بردند که در پهلوی آن صفّه بود» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۴۹/۱). وجود این خانه در پهلوی صفّه، توجه خواننده را بر صفّه و زمینه‌های این دسیسه چینی متمرکز می‌کند. بیهقی چندین بار به استادی مسعود در نقشه‌کشی بناها اشارهٔ مستقیم دارد: «و یک سال که آنجا رفتم دهلیز و درگاه و دکانها همه دیگر بود که این پادشاه فرمود؛ که چنان دانستی در بناها که هیچ مهندس را به کس نشمردی و اینک سرای نو که به غزنین می‌بینند، مرا گواه بسنده است و به نشابور شادیاخ را درگاه و میدان نبود هم او کشید به خط خویش؛ سرایی بدان نیکویی و چندین سرایچه‌ها و میدانها تا

Archive of SID

www.SID.ir

چنان است که هست» (همان، ۱۹۸/۱). در جای دیگر نیز می‌گوید: «و از این سرای گذشته، سرای دیگر بود سخت فراخ و نیکو و گذشته از آن باغ، باغ‌ها و بناهای دیگر که امیر مسعود ساخته بود و بودی که سلطان آنجا بودی به سرای عدنانی و آنجا بار دادی و بودی که بدان بناهای خویش بودی» (همان، ۴۶/۱).

بنابراین مسعود، خود در نوع معماری بناها دخالت داشته است. پس بعید به نظر نمی‌رسد اگر گفته شود، مسعود هنگام نقشه‌کشی‌های خود، مسائل امنیتی مثل همین فروگرفتن‌ها را نیز در نظر داشته است. حتی اگر این فرض صحیح هم نباشد، به هرحال بیهقی چندین بار صحنهٔ به دام انداختن چاکران مسعود را در صفّه و طارم برجسته و پر رنگ می‌کند و خواننده متوجه می‌شود که این صفّه‌ها به گونه‌ای است که هر کس در آن گرفتار شود، هیچ راه گریزی ندارد. در واقع نوع معماری آنها به گونه‌ای است که هیچ معبر و مفرّی ندارد. در ماجرای محاکمهٔ حسنک نیز یک بار دیگر به وجود این طارم اشاره می‌کند: «چون این کوکبه راست شد من که بوالفضلم و قومی بیرون طارم به دکان‌ها بودیم نشسته در انتظار حسنک» (همان، ۲۳۱/۱).

۱ـ۲. صحنهٔ فروگرفتن علی قریب

نمونه‌ای از این نوع صحنه‌پردازیها که بیهقی با برجسته کردن صحنه، فضای بی‌اعتمادی حاکم بر دربار پادشاه را بهتر نشان می‌دهد، صحنهٔ فرو گرفتن علی قریب است که می‌توان نوع معماری بناهای مسعود و اهمیّت شکل آنها را در فروگرفتن افراد تجسّم کرد. این بناها گاهی در حکم یک دام هستند. میرصادقی یکی از وظایف صحنه را چنین بیان می‌کند: «به وجود آوردن محیطی که اگر بر رفتار شخصیت‌ها و وقوع حوادث تأثیر عمیق و تعیین کننده به جا نگذارد، دست کم بر نتیجهٔ آنها مؤثّر واقع شود» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۵۵). علی قریب پیش از دستگیری، ساعتی در صفّه (در دربار مسعود) نگه داشته می‌شود و سپس دستگیر می‌شود: «بگوی که پیغامی دیگر است، یک ساعت در صفّه‌یی که به ما نزدیک است بنشین» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۱/ ۴۸). برادرش، منگیتراک، نیز در همین صفّه و به همین شیوه دستگیر می شود (همان، ۴۹/۱). اریارق نیز در طارم کاخ فرو گرفته می‌شود. شیوهٔ دستگیری اریارق به این گونه است که وقتی اریارق پیش از رسیدن به خدمت مسعود، از شدّت مستی شروع به خوردن یخ می‌کند، بگتگین او را با نقشهٔ قبلی به طرف طارم سوق می‌دهد: «ای برادر، این زشت است و تو سپاهسالاری، اندر دهلیز یخ می خوری؟ به طارم رو و آنچه خواهی، بکن» (همان، ۲۷۴/۱) و در آنجا فرو گرفته می شود. همان طور که دیده می‌شود، گویی صفّه و طارم حکم تله را در قصر مسعود دارند؛ زیرا معمولاً از قبل کسانی را در آنجا تعبیه می‌کنند تا اشخاص مورد نظر را دستگیر کنند (همان، ۲۷۴/۱). البته این شیوهٔ دستگیری بسیار نزدیک به روش محمود در دستگیری بعضی افراد است؛ چنان که در محل چاشت‌خواران وقتی قصد دستگیر کردن مسعود را دارد، وی را پیش از پذیرفتن به حضور، زمانی در خیمهٔ نوبتی نگه می دارد؛ اما مسعود از ماجرا مطلع می‌شود و نقشهٔ محمود خنثی می شود (همان، ۱۸۳/۱) این خیمهٔ نوبتی نیز حکم همان صفّه و طارم را دارد.

۲ـ۲. صحنهٔ فروگرفتن غازی و اریارق

صحنهٔ دیگری که بیهقی به تصویر می‌کشد، صحنه‌سازی توطئهٔ بگتغدی، بلگاتگین و علی دایه علیه غازی و اریارق است. چگونگی ملاقات این سه نفر با یکدیگر و گفتگویی که بین آنها صورت می‌گیرد، فضای غیرشفاف و تیرهٔ دربار مسعود را بخوبی نشان می‌دهد. نکتهٔ مهم این است که ملاقات ها در این دوره کاملاً کنترل می‌شوند؛ به گونه‌ای که این

Archive of SID

www.SID.ir

سه تن باید بهانه‌ای برای رفتن به خارج از شهر داشته باشند و در آنجا نقشهٔ توطئهٔ خود را علیه غازی و اریارق بکشند (بیهقی، ۱۳۸۳: ۲۶۸/۱). این سه تن در ملاقات با هم تصمیم می‌گیرند که کسانی را برای تضریب و سخن چینی از این دو سالار، در نزد مسعود بگمارند. بیهقی صحنهٔ پس از این ملاقات را چنین توضیح می‌دهد: «و روزی چند برین حدیث برآمد و دل سلطان درشت شد بر اریارق و در فروگرفتن وی خلوتی کرد و با وزیر شکایت نمود از اریارق، گفت: حال بدانجا می‌رسد که غازی ازین تباه می شود و مُلک چنین چیزها احتمال نکند و روا نیست سالاران سپاه بی‌فرمانی کنند که فرزندان را این زهره نباشد و فریضه شد او را فروگرفتن که چون او فرو گرفته شد، غازی به صلاح آید» (همان، ۲۶۹/۱).

۳ـ۲. صحنهٔ اعدام حسنک

در صحنه‌های مربوط به اعدام حسنک، بیهقی از بیان بعضی صحنه‌ها خودداری می‌کند؛ مثلاً از چگونگی متهم شناخته شدن حسنک و اثبات اتهام او هیچ سخنی به میان نمی‌آورد و تنها به چگونگی برخورد افراد آن جلسه با حسنک نظر دارد. شاید علّت این بوده است که از قبل همه چیز مشخص و معلوم است؛ بیهقی و دیگران می‌دانند که سلطان قصد کشتن حسنک را دارد و حضور بوسهل در جلسه هم کافی است؛ بنابراین نیازی به توصیف صحنه‌های یک دادگاه تشریفاتی که از پیش علّت اتهام مشخص شده و فرمان نهایی نیز صادر شده است، نمی‌بیند. امّا بیهقی در همین دادگاه تشریفاتی، صحنه‌ای از چگونگی مصادرهٔ اموال حسنک به تصویر می‌کشد که در آن وانمود می‌شود، حسنک به میل خود اموالش را به مسعود فروخته است: «امیر خواجه را گفت: به طارم باید نشست که حسنک را آنجا خواهند آورد با قضاة و مزکّیان تا آنچه خریده آمده است، جمله به نام ما قباله نبشته شود و گواه گیرد بر خویشتن» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۲۳۰/۱–۲۳۱). این صحنه‌ها نیز در نشان دادن محیط ناسالم و غیرقابل اعتماد عصر و دربار مسعود غزنوی مؤثّر است: «و دو قباله نبشته بودند، همه اسباب و ضیاع حسنک را به جمله از جهت سلطان، و یک یک ضیاع را نام بر وی خواندند و وی اقرار کرد به فروختن آن به طوع و رغبت و آن سیم که معین کرده بودند، بستد و آن کسان گواهی نبشتند، و حاکم سجل کرد در مجلس و دیگر قضاه نیز» (همان، ۲۳۲/۱).

۴ـ۲. صحنهٔ فروگرفتن علی دایه، سباشی و بگتغدی

از نمونه‌های دیگر این نوع صحنه‌پردازیها در تاریخ بیهقی، صحنهٔ فروگرفتن علی دایه، سباشی و بگتغدی به تحریک کوتوال، سوری و ابوالحسن عبدالجلیل و به فرمان نهایی مسعود است. این دستگیری‌ها، غیر منتظره و ناگهانی صورت می‌گیرند؛ به گونه‌ای که حتی وزیر عبدالصمد نیز از آن اطّلاع قبلی ندارد: «سپاهسالار بیرون آمد، وی را به سوی سرایچه‌ای بردند که در آن دهلیز سرای امارت است و خزانه، آنجا بنشاندند و سباشی حاجب را به سرایچهٔ دیگر خزانه و بگتغدی را به خانه سرای کوتوال، تا از آنجا به خوان روند که دیگر روز همچنین کرده بودند» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۹۷۹/۳).

جملهٔ پایانی عبارت فوق نشان می‌دهد که روز پیش، آنها بر همین منوال به خوان رفته‌اند و شاید امروز، آنها با اطمینان خاطر از آنجا می‌روند؛ در حالی که فضای پر از تضریب دربار، در مدت یک شب، نظر امیر را تغییر داده است؛ چنان که سباشی پس از دستگیری می‌گوید، قبلاً پاسخ تمام اتهامها را داده و امیر آنها را پذیرفته است: «خداوند سلطان را بگوی که من جواب این صورتها بداده‌ام بدان وقت که از هرات به غزنین آمده‌ام... » (بیهقی، ۱۳۸۳: ۹۸۰/۳).

بنابر آنچه گفته شد، بیهقی یا هر نویسندهٔ دیگر که در عصر انجماد فکری و اندیشه‌ای زندگی می‌کند، ناچار باید قسمتی از حرفهای گفتنی و انتقادی خود را بین ابزارها و عناصر بیانی و داستانی تقسیم کند، تا فی‌المثل، صحنه نیز در انتقال افکار و عقاید نویسنده، باری را به دوش بکشد و در نتیجه باری از دوش نویسنده بردارد.

Archive of SID

www.SID.ir

۳ـ فضا و جوّ (Atmosphere)

قبل از هر چیز لازم است، متذکر شویم که بین فضا و صحنه تفاوت اساسی وجود دارد. فضا مجموعه‌ای از عوامل و عناصر داستان است، در حالی‌که به قول میرصادقی صحنه یکی از عوامل ایجاد کنندهٔ فضاست (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۵۱).

فضا از جمله عناصری است که بیهقی در جهت توصیف بی‌اعتمادی‌های دربار مسعود غزنوی و انتقاد نسبت به آنها از آن بهره گرفته است. در تعریف فضا چنین گفته‌اند: «فضا عبارت است از آن حالت عاطفی‌ای که بر بخشی از یک اثر ادبی یا سرتاسر آن سایه می‌افکند و در خواننده انتظاراتی را نسبت به جریان وقایع ایجاد می‌کند. این حالت ممکن است شاد یا (در بیشتر موارد) ترسناک یا ناگوار باشد» (ابرمز، ۱۳۸۴: ۱۹). میرصادقی فضا را چنین تعریف کرده است: «فضایی را (آرام، شوم، شاق و غیره...) که خواننده به محض ورود به دنیای مخلوق اثر ادبی، استنشاق می‌کند، فضا و رنگ می‌گویند. ممکن است به آن 'حال و هوا' نیز گفته شود، اما نباید با 'لحن' یکی فرض شود» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۳۲). جوّ را گاهی فضای ذهنی داستان نیز گفته‌اند که به وسیلهٔ عبارات و توصیفات بیان می‌شود و تفاوت آن را با صحنه در آن دانسته‌اند که فضا برخلاف صحنه (زمینه) بیشتر جنبهٔ ذهنی و درونی دارد و علت مؤثّرتر واقع شدن فضا نسبت به صحنه در توصیفات به همین دلیل است (شمیسا: ۱۳۸۳: ۱۸۱). فضا «سایه‌ای است که داستان در اثر ترکیب عناصرش بر ذهن خواننده می‌افکند» (مستور، ۱۳۸۶: ۴۱).

البته نویسنده برای ایجاد فضای مورد نظر از ابزار و عناصر دیگری کمک می‌گیرد. گاهی از طریق گفتگو و لحن شخصیتها، فضای مورد نظر را القا می‌کند. «گاهی لحن گویندهٔ داستان ایجاد فضا و رنگی می‌کند که بر خواننده اثر می‌گذارد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۳۰). گاهی نیز از طریق صحنه پردازی، همچنین استفاده از جملات و عباراتی که احساسات و عواطف خواننده را برمی‌انگیزانند و یا از طریق توصیف و شرح روابط ناسالم انسانی و افول ارزشهای اخلاقی در شخصیت‌ها: «فضا و رنگ با حالت مسلّط مجموعه‌ای که از صحنه، توصیف و گفتگو آفریده می‌شود، سروکار دارد» (همان، ۵۳۱). داستان‌نویس به کمک فضا، می‌تواند محتویات درونی خود را بویژه در جامعه‌ای که خفقان حاکم است، مرموز و کنایه‌وار ارائه دهد. میریام آلوت می‌نویسد: «توجهی که داستان‌نویس در مقام عمل به عنصر فضا و زمینه مبذول می‌دارد؛ بیش و پیش از هر چیز دیگر، بیانگر شور و شوقی است که هم او از این رهگذر به دست می‌آورد که در عالم خیال به بازسازی همهٔ چیزهایی بپردازد که جهان واقع فرا پیش او می‌نهد» (آلوت، ۱۳۸۰: ۵۳۷).

بیهقی به دلیل استفاده از این عنصر داستانی توانسته است، فضاهایی عاطفی، اجتماعی، سیاسی، اخلاقی و... برای خواننده ایجاد کند تا با قرار دادن خواننده در آن موقعیت، لذّت درک مستقیم از حوادث را به او بدهد. صحنه‌هایی که فضای بی‌اعتمادی را از طریق حالات عاطفی خشم، کینه، ترس، دورویی، تظاهر و... القا می‌کنند، در تاریخ بیهقی بوفور دیده می‌شود. وفور همین حالات است که فضای کلّی داستان را در هاله‌ای از بی‌اعتمادی‌های مفرط فرو برده است.

۱ـ۳. فضای داستان علی قریب

بیهقی گاه از طریق تقابلهای دو صحنه و با استفاده از تضادها، فضای بی‌اعتمادی حاکم بر دربار مسعود غزنوی را در ذهن خواننده تثبیت می‌کند. وی فضای دربار را هنگام آمدن علی قریب این گونه بیان می‌کند: «و خبر رسید که حاجب بزرگ، علی، به اسفزار رسید با پیل و خزانه و لشکر هند و بنه‌ها. سخت شادمانه شدند و چنان شنودم که به هیچ‌گونه باور نداشته بودند که علی به هرات آید و معتمدان می‌فرستادند پذیرهٔ وی دمادم با هر یکی نولطفی و نوعی از نواخت و

Archive of SID

www.SID.ir

دل‌گرمی و برادرش، منگیتراکِ حاجب، می‌نبشت و می‌گفت: زودتر بباید آمد که کارها بـر مـراد اسـت» (بیهقـی، ۱۳۸۳: ۴۶/۱) سپس برای آنکه فضای مسموم را بهتر القا کند، تأکید می‌کند که علی قریب این نواختها را باور ندارد: «و سـخت فرو شده بود، چنان که گفتی می‌داند که چه خواهد بود» (همان، ۴۶/۱) از زمان ورود علی قریب تـا دسـتگیری او چنـد صحنه، پشت سر هم می‌آید که از پیوند این صحنه‌ها، فضای تیرهٔ دربار کاملاً مشخص می‌شود.

همان طور که گفته شد، صحنهٔ اول، ورود علی قریب به هرات در عین ناباوری همگان بود. آنچه انتظار می‌رود، ایـن است که بدگمانی سلطان پس از آمدن علی قریب به هرات (در حالی که می‌توانست نیاید و با لشکر و خدم و حَشم تـا حد امکان از دسترس مسعود دور شود) برطرف یا لااقل تا حدودی کم شود. صحنهٔ بعد، به خدمت مسعود رسیدن علـی قریب است و شفاعت آلتونتاش در باب وی و به ظاهر، قبول شفاعت او در حق علی قریب (بیهقـی، ۱۳۸۳: ۴۶/۱-۴۷) و تأیید حرفهای آلتونتاش توسط مسعود: «... و هیچ چیز از آنچه گفت و نبشت بر ما پوشیده نمانده است و بـه حـقّ آن رسیده آید» (همان، ۴۷/۱).

صحنهٔ بعد، درست پس از رفتن خوارزمشاه و علی قریب است که علی قریب با اشارت سلطان در صـفّه نگـه داشـته می‌شود: «سلطان اشارت کرد که بباید نشست و قوم بازگشتند و سلطان با وی خالی کرد، چنان که آنجا منگیتراک حاجـب بود و بوسهل زوزنی و طاهر دبیر و عراقی دبیر ایستاده و بدرِ حاجب سرای ایستاده و سـلاح‌داران گـرد تخـت و غلامـی صد وثاقیان» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۴۷/۱-۴۸).

همین صحنه که در آن سلطان در حالی با علی قریب خالی می کنـد کـه سـلاح داران گـرد تخـت وی را گرفتـه‌انـد، براعت استهلال بیهقی است برای وقوع اتفاقی ناخوشایند. این صحنه‌ها با سؤال و جوابهایی که به قول بیهقـی ریـحٌ فـی القفصی بیش نیست ادامه می یابد و در صحنهٔ پایانی علی قریب همراه برادر ساده دلش، منگیتـراک، دسـتگیر مـی شـود: «فراشان ایشان را به پشت برداشتند که با بندگران بودند وَ کانَ آخِرَ العَهدِ بهما» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۴۹/۱).

همان‌طور که اشاره شد، بین این صحنه‌ها تضادهای رفتاری بسیاری دیده می‌شود؛ به گونـه‌ای کـه خواننـده احسـاس می‌کند بین صحنه‌ها، فضاهای دیگری هم وجود داشته که حذف شده‌اند؛ در حالی که بیان بیهقی نشان می‌دهد که فضاها به یکدیگر پیوسته شده‌اند و گسستی بین آنها وجود ندارد. مشکل ایجاد شـده ناشـی از فضـاها نیسـت؛ بلکـه تضـاد در صحنه‌ها و رفتارهاست که خواننده را با شکاف بین فضاها روبه رو می‌کند و این یکی از خصیصـه‌هـای مهـم فضـاهای غیرقابل اعتماد است.

۲ـ۳. فضا در داستان مواضعه خواستن عبدالصمد

مسألهٔ مواضعه خواستن وزیر عبدالصمد از مسعود نیز حکایت از بی‌اعتمادی وی به مسعود دارد و در تشـدید فضـای بی‌اعتمادی مؤثّر است. پس از شکست دندانقان و شکست آلتونتاش از سلجوقیان که سلطان عـزم رفـتن بـه هندوسـتان می‌کند، خواجه عبدالصمد را به عنوان کدخدای فرزند خود، مودود، به جانب هیبان می‌فرسـتد و بـه او تأکیـد مـی‌کنـد: «شما بر مقدّمهٔ ما بروید و ما بر اثرِ شما ساخته بیاییم» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۹۸۵/۳)؛ اما عبدالصمد که با زیرکی فهمیده اسـت که سلطان پس از حرکت آنها به جانب هندوستان خواهد رفت، چنین می‌گوید: «اما شرط نیست که ازین بنده کـه وزیـر خداوند است، آنچه در دل است پوشیده دارند، که بنده شکسته دل شود» (همان، ۹۸۵/۳) وزیر پس از تلاشهای بی‌فایـده

Archive of SID

www.SID.ir

برای متقاعد کردن امیر به نرفتن به جانب هندوستان، جهت اطمینان خاطر خود، از وی مواضعه می‌گیرد. عبدالصمد مردی زیرک است و بخوبی از فضای دربار اطّلاع دارد؛ به همین دلیل تصمیم می‌گیرد از مسعود مواضعه‌ای بگیرد و در آن مواضعه تمام جوانب احتیاط را حفظ کند؛ مواضعه‌ای «در معنیِ آنکه خداوندزاده را خدمت بر کدام اندازه باید کرد و وی حرمت بنده بر چه جمله باید که نگاه دارد، و در معنی غلامان سرایی و سالار ایشان فصلی تمام و در معنی حاجب بزرگ و دیگر مقدّمان لشکر فصلی و...» (همان، ۹۸۷/۳) خلاصه آنکه همین مطرح شدن مواضعه و امضای آن توسط مسعود، خود بیانگر فضای غیرقابل اعتماد بین وزیر و شخص سلطان در این زمان است و بیهقی این‌گونه، با موضعی انتقادی آن فضای بی‌اعتمادی را تشریح می‌کند؛ به گونه‌ای که خواننده در مجموع به این نتیجه می‌رسد که مسئول همهٔ بی‌اعتمادی‌های حاکم بر دربار، شخص سلطان مسعود است.

۴. نتیجه‌گیری

با تعقیب و تلفیق تحلیل‌های بیهقی در خلال بازگو کردن وقایع تاریخی، با استفاده از شیوه‌های بیانی ویژه، بخوبی دریافته می‌شود که وی با داشتن خلاقیت ذهنی و نیروی تفکّر انتقادی، واقعیت‌های تاریخی را به نحو صادقانه‌ای منعکس کرده است. ناگفته پیداست که هدف بیهقی تنها گزارش صرف تاریخ نیست. بیهقی در فضایی که شک و بدگمانی و بی‌اعتمادی بر آن سایه افکنده است تا حدودی در پی یافتن چگونگی و علّت وقایع و رفتارهای انسانی است. وی از طریق به تصویر کشیدن دقیق و ریزبین، حوادث و اتفاقات، شخصیت‌ها، صحنه‌ها و فضاها را بازسازی می‌کند و با به کارگیری ابزارهای لازم (استفاده از عناصر ادبی و داستانی و...) خواننده را در فضای غیرقابل اعتماد دربار مسعود غزنوی قرار می‌دهد. بیهقی گاه برای القای تفکّر انتقادی خود از روش‌های جالبی بهره می گیرد. در تاریخ بیهقی، بعضی از عناصر داستانی مانند لحن شخصیت‌ها، فضاسازی و صحنه‌پردازی ابزارهایی هستند که گاهی مسئولیت انتقاد بیهقی را نسبت به بی‌اعتمادی‌های حاکم بر دربار مسعود غزنوی به دوش می‌کشند.

می‌توان نتیجه گرفت که قلم بیهقی، صرفاً محافظه کار نیست؛ بلکه قلم وی توأم با انتقاد است؛ انتقاد از مفاسدی که منجر به شیوع بی‌اعتمادی در دربار سلطان مسعود غزنوی شده است؛ البته انتقادی زیرکانه و همراه با رعایت شأن پادشاه.

منابع

۱- آلوت، میریام. (۱۳۸۰). **رمان به روایت رمان‌نویسان**، ترجمه علی‌محمد حق‌شناس، تهران: نشر مرکز، چاپ دوّم.

۲- ابرمز، ام. جی. (۱۳۸۴). **فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**، ترجمه سعید سبزیان، تهران: انتشارات رهنما، چاپ هفتم.

۳- احمدی، بابک. (۱۳۸۱). **ساختار و هرمنوتیک**، تهران: گام نو، چاپ دوم.

۴- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۷). **عناصر داستان**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم.

۵- اسلامی ندوشن، محمّدعلی .(۱۳۵۰). «جهان‌بینی ابوالفضل بیهقی»، یادنامه ابوالفضل بیهقی، مشهد: چاپخانه دانشگاه فردوسی مشهد، ص۱-۳۸.

۶- ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). **هنر رمان**، تهران: انتشارات آبانگاه، چاپ اول.

Archive of SID

www.SID.ir

۷- براهنی، رضا. (۱۳۶۸). **قصه‌نویسی**، تهران: نشر البرز، چاپ چهارم.

۸- ---------- .(۱۳۸۸). **خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم**، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.

۹- بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین. (۱۳۸۳). **تاریخ بیهقی**، ۳ جلد، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات مهتاب، چاپ چهارم.

۱۰- پاینده، حسین. (۱۳۸۳). **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، تهران: نشر روزگار، چاپ اول.

۱۱- پک، جان. (۱۳۸۷). **شیوه‌های تحلیل رمان**، ترجمه احمد صدارتی، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم.

۱۲- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲): **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: نشر آگه، چاپ دوم.

۱۳- جهاندیده، سینا. (۱۳۷۹). **متن در غیاب استعاره: بررسی ابعاد زیباشناسی تاریخ بیهقی**، رشت: انتشارات چوبک.

۱۴- زرّین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۵). **تاریخ در ترازو**، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم.

۱۵- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). **انواع ادبی**، تهران: انتشارات فردوس، چاپ دهم (ویرایش سوم).

۱۶- فتاحی، حسین. (۱۳۸۶). **داستان گام به گام**، تهران: نشر صریر.

۱۷- مستور، مصطفی. (۱۳۸۶). **مبانی داستان کوتاه**، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم.

۱۸- مک کی، رابرت. (۱۳۸۸). **داستان، ساختار، سبک و...**، ترجمه محمد گذر آبادی، تهران: انتشارات هرمس، چاپ چهارم.

۱۹- میرصادقی، جمال. (بی تا). **ادبیات داستانی قصه**، داستان کوتاه، رمان، تهران: مؤسسه فرهنگی ماهور، چاپ دوم.

۲۰- ---------- .(۱۳۷۶). **عناصر داستانی**، تهران: انتشارات سخن، چاپ سوم با ویرایش جدید،

۲۱- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۵۰). «هنر نویسندگی بیهقی»، یادنامه ابوالفضل بیهقی، مشهد: چاپخانه دانشگاه فردوسی مشهد، ص۷۹۹-۸۲۹.

۲۲- ---------- .(۱۳۶۷). **دیداری با اهل قلم**، جلد اول، تهران: انتشارات علمی، چاپ دوم.

۲۳- یونسی، ابراهیم. (۱۳۶۹). **هنر داستان‌نویسی**، تهران: انتشارات نگاه، چاپ پنجم.

Archive of SID

www.SID.ir