Literary Theory and Criticism
Year 7, Vol. 2, No. 14
Fall 2022 & Winter 2023
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2023.22760.2398
DOR:20.1001.1.24767387.1401.7.2.5.2
Received: 08/08/2022 Accepted: 13/04/2023

A Biographical Narrative Study of *Nafsat-al-Masdur*

Ma'soomeh Ghayouri*[1]
Mohammad Ali Khazanehdarloo[2]

Abstract

For its style and content, *Nafsat-al-Masdur*, the work of Shahab al-Din Mohammad Nasavi Khorandezi Zeydari, has always been considered as a canonical text in classical history and literature. In line with the new approaches in narratology and interdisciplinary studies, this work moves beyond the traditional classical studies of history and literature and enters into new domains of narratology and contemporary criticism. Genre and narratological studies of *Nafsat-al-Masdur* present different genres embedded in the work. These genres, such as autobiography, epistolary, and nonfiction, are intertextually intermingled in a historical context and problematize simplistic literary categorizations of *Nafsat-al-Masdur*. Also, different academic readings, in line with the narration and aesthetics tradition of the sixth century (S. H.), have degraded Nasavi's peculiar narration style in restating the events to an insignificant piece of literature and deformed his primary objectives. The present article studies the generic and narrative structure of *Nafsat-al-Masdur* in an attempt to categorize the work as Ekhvaniyat and claims that although it has earned historical recognition due to its treatment of important people and events in the Mongol era, it cannot and should not be regarded as a multi-genric work.

Keywords: Genre, Autobiography, Narration, First Person Point of View, and Ekhvaniyat

Extended Abstract

1. Introduction

Nafsat-al-Masdur is Shahab al-Din Nasavi Zeydari's narrative of his last years of service in Jalal-al-din's court, which coincides with his dismissal and his refuge

*1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of guilan, Rasht, Iran.
(Corresponding Author: ghayoori_m@guilan.ac.ir)
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of guilan, Rasht, Iran.
(khazaneh@guilan.ac.ir)

in Malek Mozaffar Ayoubi's court. He narrates these events to Sa'd al-Dowleh in the form of letters. Nasavi affirms that his work covers only parts of his life. It implies that studying the book and the structure through which he narrates "his events" is only possible through the study of the genre it belongs to. Of note here is that this article regards genre as a process between the author and the reader, in which the reader regards the author as a reliable narrator. Although the author claims that this work is an autobiography, its epistolary form and its apostrophes categorize it as Ekhvaniyat, a subcategory of private correspondence. It must be added that the author deliberately disregards the categorization; this is also reflected in his purpose of writing his text.

2. Theoretical Framework

Nafsat-al-Masdur, which is the account of the narrator's pains and sorrows, raises a question in the reader's mind: What was Nasavi's purpose in narrating his personal sorrows? And why does he insist on preserving these painful memories in the form of a biographical chronicle and the style of a lengthy letter? The present article employs an elective approach that consists of typology, narratology, and historiography to answer these questions. The present study aims to show a new horizon in reading literary-historic works and discuss whether the classic historical works of literature can move beyond the subcategory of literature and become an independent genre in its own right. It takes into account whether or not the dominance of literary narration and its divers structures, combined with presuppositions and expectations in reading literary texts, can prevent its generic automony.

3. Methodology

The present article is a descriptive-analytical research with an integrative approach containing typology and narratology; it aims to probe into the necessity of re-reading the historical interpretations of *Nafsat-al-Masdur*.

4. Discussion and Analysis

In line with narratological structures and characteristic features in typological and generic studies, this article reads *Nafsat-al-Masdur* as private letters or Ekhvaniyat. In other words, it looks at the work as the narrator's chronicle writing, in a process heavily influenced by personal conception of history. However, the author's private thoughts and ideas in chronicle writing gradually fade away and become insignificant. That is why this literary-narratological work can be viewed as a text that exemplifies an umbrella genre which incorporates sub-genres.

If we consider the dialogue between the author and the reader in a literary genre as a generic contract (Dubrow, 2012: 48), this typology, we can assume, interferes with the understanding of the author's primary intentions in the process of composition. The interaction between the author and the reader, designated only by the genre, has been underscored in the work by a number of influential academicians who have carefully studied and taught it. Most studies have regarded *Nafsat-al-Masdur* as a biographical, historical, or factional work; however, this study emphatically rejects its categorization as a biographical narrative. Also, narrative features such as point of view, characterization, chronology, centralization, etc., negate any categorization of the work as a manifestation of a specific literary genre. The last section of the study discusses the genre of epistolary novel and the subgenre of Ekhvaniyat.

5. Conclusion

Contrary to the author's intentions, scholars have regarded *Nafsat-al-Masdur* as a historical work. In *Sirat-e Jalal-al-Din*, Nasavi explicitly informs the reader of the historicity and the historical content of the work (Nasavi, 1986: 3-6). However, in *Nafsat-al-Masdur,* the writer employs the term 'Nafsat-al-Masdur' to address 'what is within.' In the work, disruptive content and narrative inconsistencies signify memory recollection, which thematically relate the title to the structure of the narrative. The improvised renderings of events divulge an attitude that can pass as authoritative or clerical. In fact, the aesthetic aspect of *Nafsat-al-Masdur* is not stimulated by diary or biography writing but by the genre, type of letter writing, and the Diwani schools of the author's tune. As a result, contrary to traditional autobiographies, it is devoid of confession or character development. Due to the multifaceted nature of the work, the real intentions of the author have been usually overlooked.

We should not fail to notice that this work uncovers a part of Iran's history. However, a narratological analysis of the historical discourse in *Nafsat-al-Masdur* proves that Nasavi has no intention of writing a historical chronicle. It is through Nasavi's narration and characterization that history and historical records gain significance. The author recreates history and hints at hypertextual references, so that the reader is presented with a history which is bases on the author's personal events. Nevertheless, these renderings should not be limited to any generic categorization. Nasavi's memoir has now become a piece of history, through which we can acquire knowledge about the social structures and ideologies of the people of a particular era. And we can study our history from the narrator's social status and personal perspective, even though this reading was not recognized in Nasavi's era. This is partly due to the

fact that he had to rewrite a great part of *Nafsat-al-Masdur* in another book. Also, the historical readings of *Nafsat-al-Masdur* all took it for granted that it should be categorized as an academic text and subcategorized as a literary-historical book.

This categorization, one way or another, finds it way into the readings of *Nafsat-al-Masdur*. Of note here is that the literary and aesthetic qualities of the book are influenced by the conventions governing the genre of the epistolary novel, rather than by its historical or literary narrative structures. It must be added that the genius of the writer as well as his borrowings from other genres such as biography or history do not entail generic innovation or the introduction of a new genre.

Select Bibliography

Abbot, H.P. 1397 [2018]. *Savad-e Ravayat*. R. Poor Azar, N. Mahdi-Zadeh Ashrafi (trans.). Tehran: Atraf.
(*The Cambridge Introduction to Narrative*)

Abrams, L. 1397 [2018]. *Nazaryieh-e Tarkih-e Shafahi*. A. Fat'hali Ashtiyani (trans.). Tehran: Sooreh-e Mehr.
(*Oral History Theory*)

Chandler, D. 1391 [2012]. "Moqadameh-yi Bar Nazaryieh-e Zhanr". Q. Qasemipoor (trans.). *Ketab-e Mah-e Adabyiat*. (183)69: 59-68.
("An Introduction to Genre Theory")

Debren, F. 1388 [2009]. "Naqd-e Zhanr". *Danesh-Nameh-e Nazaryie-ha-e Adabi*, I.R. Makaryk. M. Mohajer, M. Nabavi (trans.). Tehran: A'gah. 371-380.
("Genre Criticism," *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms.*)

Dubrow, H. 1389 [2010]. *Zhanr (No-e Adabi)*. F. Taheri (trans.). Tehran: Markaz.
(*Genre (Routledge Revivals)*)

Khatibi, H. 1375 [1996]. *Fann-e Nasr dar Adab-e Parsi; Tarikh-e Tatavvor va Mokhtas'at-e Nasr-e Parsi az Aqaz ta Payan-e Qarn-e Haftom*. Tehran: Zav'ar.
(*The Art of Prose in Persian Literature*)

Nasavi, S.M. 1365 [1986]. *Sirat-e Jalal-al-Din-e Menkoberni*. Translated from Arabic by an unknown translator in the seventh century, S.H. M. Minovi (intro.). Tehran: Elmi va Farhangi.
(*The Jalal-al-Din Menkoberni Tradition*)

Nasavi, S.M. 1385 [2006]. *Nafsat-al-Masdur*. A. Yazdgerdi (annotation.). Tehran: Tous.
(*Nafsat-al-Masdur*)

Shelston, A. 1390 [2011]. *Zendegi-Nameh*. H. Afshar (trans.). Tehran: Markaz. (*Biography*)

Z. Mahdi, M. Qorbansabaq. 1395 [2016]. *Nazaryieh-e Zhanr (No-e Adabi) Roykard-e Tahlili-Tarikhi.* Tehran: Hermes. (*Genre Theory*)

How to cite:

Ghayouri, Ma'soomeh and Khazanehdarloo, Mohammad Ali.. 2023. "A Biographical Narrative Study of *Nafsat-al-Masdur*", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 14(2): 115-146. DOI:10.22124/NAQD.2023.22760.2398

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI:10.22124/naqd.2023.22760.2398
DOR:20.1001.1.24767387.1401.7.2.5.2
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۲۴
صفحات ۱۱۵-۱۴۶

سال هفتم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، شماره پیاپی ۱۴
مقاله پژوهشی

بررسی روایی و نقد ژانری *نفثة‌المصدور*

معصومه غیوری [۱*] محمدعلی خزانه‌دارلو [۲]

چکیده

نفثة‌المصدور، نوشتهٔ شهاب‌الدین محمد نسوی خرندزی زیدری به دلیل سبک نگارش و محتوا عمدتاً در دو حوزهٔ ادبیات و تاریخ کلاسیک مورد توجه بوده است. با توجه به رویکردهای جدید روایت‌شناسی و مطالعات بین‌رشته‌ای این کتاب می‌تواند از حوزهٔ مطالعات کلاسیک صرف در عرصه‌های تاریخ و ادبیات، وارد قلمروهای جدید مطالعات روایت‌شناسی و نقد معاصر شود. بررسی ژانری و روایت‌شناسانهٔ *نفثة‌المصدور*، تعبیهٔ انواع ادبی متعددی را در این اثر نمایان می‌کند. اگرچه به نظر می‌رسد هریک از این انواع، شامل خودشرح‌حال‌نگاری، نامه‌نگاری و مقامه‌نویسی، در بافت و بستری از ارجاعات فرامتنی و بینامتنیِ تاریخی، به‌گونه‌ای با یکدیگر ترکیب شده‌اند که نمی‌توان به‌راحتی *نفثة‌المصدور* را در نوع ادبی خاصی محدود کرد؛ اما بررسی ژانری اثر نشان می‌دهد که چنین نیست. همچنین خوانش از شیوهٔ روایی خاصی که نسوی در بازگویی وقایع برگزیده است متأثر از سنت روایی نثر فنی و زیبایی‌شناسی قرن ششم این کتاب را در حد یک اثر ادبی صرف محدود کرده و قصدمندی اولیه نویسنده، در پرتو خوانش‌های فرهیختگان دانشگاهی، نادیده و مخدوش شده است. مقالهٔ حاضر به بحث‌هایی پیرامون ساختار روایی در *نفثة‌المصدور* و نقد ژانری آن می‌پردازد تا نشان دهد که این اثر درواقع، از نوع نامه‌های خصوصی موسوم به اخوانیات است که ذکر برخی اشخاص و وقایع مهم عصر مغول به آن جایگاه و ارزشی تاریخی بخشیده است اما نمی‌توان و نباید آن را اثری چندژانری محسوب کرد.

واژگان کلیدی: ژانر، خودشرح‌حال‌نویسی، روایت، اخوانیات، نسوی زیدری.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه گیلان، رشت، ایران * ghayoori_m@guilan.ac.ir
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه گیلان، رشت، ایران khazaneh@guilan.ac.ir

۱- مقدمه

«شهاب‌الدین محمد بن علی بن محمد منشی خرندزی زیدری نسوی معروف بـه محمـد زیـدری یا شهاب زیدری یا شهاب‌الدین نسوی و یا زیدری، یکی از نویسندگان بسیار معروف و از منشـیان بزرگ نیمهٔ اول قرن هفتم هجریست» (صفا، ۱۳۷۳، ج۳/۲: ۱۱۷۹). وی از اعیان خراسان بـود کـه در جوانی در خدمت والی شهر نسا درمی‌آیـد. پـس از جـدال و کشـمکش پسـران سـلطان محمـد خوارزمشاه، غیاث‌الدین و جلال‌الدین، از جانب مخدوم خود برای اعلام تابعیـت، همـراه هـدایا بـه جانب اردوی غیاث‌الدین روان می‌شود. چون ستارهٔ اقبال غیاث‌الدین را روبه‌افول می‌بیند، متوجـه اردوگاه جلال‌الدین شده، هدایای مخدوم خود را به وزیر جلال‌الدین می‌رسـاند. امـا همزمـان بـا خروج او از نسا، غیاث‌الدین به آنجا می‌تازد و پس از اطلاع از سرسپردگی والی شهر و نسوی به جلال‌الدین، والی شهر و نزدیکان نسوی را از دم تیغ می‌گذراند و نسوی به‌ناچار در اردوی جلال‌الدین می‌ماند و پس از فتح آذربایجان به مـدت پـنج سـال (از ۶۲۲ تـا ۶۲۸) از منشـیان مخصوص جلال‌الدین مینکبرنی می‌شود. به‌جز تعدادی از نامه‌های سلطانی و اخـوانی بـه‌جـا مانده از نسوی، وی دو کتاب مستقل نیز دارد. کتاب *نفثة‌المصدور* که در سال ۶۳۲ هــ.ق و به قول خودش چهار سال پس از مرگ جلال‌الدین (نسوی، ۱۳۸۵: ۱۱۶) به فارسی می‌نویسد و دیگر کتاب تاریخی *سیرت جلال‌الدین مینکبرنی* کـه در وصـف خصـال، اعمـال، جنـگ‌هـا، پیروزی‌ها، شکست‌ها و گریزهای جلال‌الدین اسـت. ایـن کتـاب هفـت سـال پـس از کتـاب *نفثة‌المصدور* (یعنی در سال ۶۳۹) به زبان عربی نوشته می‌شود.

نفثة‌المصدور به‌زعـم نویسـنده‌اش شـرح حـال او در سـال‌هـای آخـر خـدمت در دربـار جلال‌الدین و سپس شرح آوارگی و پناه بردنش به دربار ملک مظفـر ایـوبی اسـت. وی ایـن وقایع را همچون «*نفثة‌المصدوری* که مهجوری بدان راحتی تواند یافت» (همان: ۷) به‌صـورت نامه‌ای به صدر معظم، سعدالدوله و الدین مـی‌نویسـد (همـان: ۸) تـا در آن «نبـذی از وقـایع خویش را که آسیبی از آن ارکان رضوی و ثهلان را از جای بردارد» (همان: ۷) شرح دهد.

همان‌طور که از کلام نسوی پیداست کتاب *نفثة* فقط بخشـی از وقـایع زنـدگی اوسـت. بـرای بررسی کتاب و ساختاری که نسوی براساس آن «وقـایع خـویش» را بـازگو یـا روایـت مـی‌کنـد، تبیین ژانری اثر راهگشای تحقیق حاضر خواهد بـود. *نفثة‌المصدور*، شـرح‌حـالی از زبـان راوی اول‌شخص مفرد است. ویژگی خاص این نوع راویت با اتکا به مقولهٔ زاویهٔ دیـد و کـانونی‌گـری، جلوه‌ای قهرمان‌محور به شخصیت‌پردازی نسوی می‌دهد. این نـوع شخصـیت‌پـردازی در عصـر

نسوی می‌تواند متأثر از قهرمان- راویان نوع ادبی مقامات فارسی و عربی باشد. در مطالعهٔ *نفثة‌المصدور* که به‌زعم مؤلف آن نامه‌ای است سراسر شرح اندوه و رنج‌های راوی آن، این سؤال در ذهن خواننده برانگیخته می‌شود که هدف نسوی از روایت این رنج‌های شخصی چیست؟ و چرا بر حفظ این خاطرات دردآلود به شکل روایتی شرح‌حال‌نگارانه، در قالب نامه‌ای مطول اصرار دارد؟ تحقیق حاضر به روش توصیفی- تحلیلی با رویکردی تلفیقی بین نوع‌شناسی، روایت‌شناسی و تاریخ‌نگاری در پی پاسخ‌گویی سؤالات ذیل است. هدف از این تحقیق رسیدن به چشم‌اندازی در مطالعهٔ آثار موسوم به ادبی-تاریخی است تا نشان دهد که آیا آثار تاریخی کلاسیک در حوزهٔ ادبی را جدا از زیرمجموعهٔ ادبیات بودن، می‌توان به‌عنوان ژانری مستقل محسوب کرد؟ یا غلبهٔ نوع ادبی داستان‌پردازانه و ساختار پیچیدهٔ آن در سایهٔ خوانش‌های تحمیل‌شده، مانع از خوانشی غیرادبی-تاریخی و یا استقلال اثر در ژانری مشخص خواهد بود؟

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

بررسی‌های فراوان و متنوعی در مورد *نفثة‌المصدور* منتشر شده که غالباً در حیطهٔ بررسی‌های تاریخی یا تحقیق ویژگی‌های سبکی، زیبایی‌شناختی، روایت‌شناسی و گفتمانی است. از میان تحقیقات متعدد فقط یک اثر تا حدودی نگاهی ژانری به *نفثة‌المصدور* داشته اما به‌طور اختصاصی به بررسی نوع یا ژانر این کتاب نپرداخته است. در مقالهٔ فقیه‌ملک‌مرزبان و صابری (۱۳۹۷)، به «نامه بودن» این اثر اشاره شده است اما به‌جای بررسی اثر در حوزهٔ ژانر نامه‌نگاری، تحقیق را برمبنای شعرپژوهی ریفاتر پیش می‌برند و آن را نامه‌ای در ساختار قصیده معرفی می‌کنند و تأکید دارند که این اثر «تاریخ به‌معنای مألوف آن نیست بلکه زیدری از گزارش وقایع تاریخی استفاده می‌کند تا بتواند اثری هنری خلق کند» (۱۳۹۷: ۵۱). همچنین از مقالات مرتبط با این تحقیق، می‌توان به موارد دیگر اشاره کرد. مقالات هوشنگ خسروبیگی (۱۳۸۵ و ۱۳۸۶) غالباً باز روایت اثر نسوی به نثر امروزی است. از دیگر مقالات متأخر و مرتبط می‌توان به غنی‌زاده (۱۳۹۸)، که بررسی ساختاری کتاب نسوی است و عباسی و عظیمی (۱۳۹۵) و نیز مقالهٔ رنجبر و خزانه‌دارلو (۱۳۹۱) اشاره داشت. مقالهٔ اخیر، واکاوی عناصر روایت در *نفثة‌المصدور* براساس مؤلفه‌های روایت داستانی است. در این مقاله بدون توجه به نوع نامه‌نگاری و مخاطب‌شناسی عناصری چون زاویه دید و کانونی‌شدگی و گفتمان روایی بررسی می‌شوند. به نظر نویسندگان مقاله، در پس آرایه‌های ادبی متعدد و نثر مصنوع *نفثة‌المصدور*، بن‌مایه‌های

داستانی وجود دارد. در مقالهٔ دیگر از رنجبر (۱۳۹۸)، *نفثة‌المصدور* در رویکرد نوتاریخی‌باوری مورد بررسی قرار می‌گیرد و نویسنده مقاله، شرایط اجتماعی و مادی عصر زیدری را در پدیدارهای اخلاقی و ضدارزشی آن دوران بازنمایی و تحلیل می‌کند. همچنین مقالات همایشی حجت‌اله (۱۳۹۶) به بررسی زیبایی‌شناسی کتاب با تأکید بر تاریخی بودن اثر می‌پردازد. فقیهی و عسکری (۱۳۹۶) در مقالهٔ خود موضوع حدیث نفس در *نفثة‌المصدور* را از سه منظر روایت‌شناسی، التفات در بدیع معنوی و در زمینهٔ عوامل روان‌شناسی مورد بررسی قرار داده‌اند. مقالهٔ همایشی دیگر از صدرایی و قرایی (۱۳۹۶)، اثر زیدری را براساس روایت‌شناسی ژنت بررسی کرده‌اند. نیز مقالهٔ طلوعی‌آذر و نوری (۱۳۹۸)، که در آن ابعاد ادبی و تاریخی *نفثة‌المصدور* با رویکرد فلسفی پدیدارشناسانه مورد تحلیل قرار گرفته‌است. مقالهٔ حاضر بر این است که ژانر *نفثة‌المصدور* نه تاریخی و نه شرح‌حال است و غلبهٔ نگاه تاریخی و خوانش تاریخی در این اثر متأثر از تحقیقات اغلب پژوهندگان پیشین و دانشگاهی[1]، این اثر را در ردیف کتب تاریخی و سرگذشت‌نامه‌ای گنجانیده است.

۱-۲- نوع ادبی و تحلیل روایی *نفثة‌المصدور*

در طول تاریخ، نویسندگان خلاق در عین حفظ چارچوب‌های نوع ادبی‌ای که در آن طبع‌آزمایی می‌کنند، چیزی از نگرش ذهنی و قوهٔ خلاقهٔ خود بر آن نوع ادبی افزوده‌اند. به‌این‌ترتیب نوع ادبی همواره در تعامل با سبک شخصی، گسترش می‌یابد و بر تنوع و حوزهٔ تعاریف آن افزوده می‌شود. «درحقیقت هر نظام ژانری «مجموعه‌ای از تفسیرها، «چارچوب‌ها» یا «ثابت‌ها» را دربارهٔ جهان» به نویسنده می‌دهد» (دبرن، ۱۳۸۸: ۳۷۳)، اما ازسویی‌دیگر تلقی شخصی نویسنده از انواع و تفسیر جهان پیرامونش، می‌تواند به تولید نوعی خاص و ویژه منتهی شود. به همین دلیل است که برخی منتقدین، هر تعریفی از ژانر را نقد می‌کنند زیرا ژانر را فراتر از حوزه‌های محدودکنندهٔ تعاریف نظری می‌دانند (نک. چندلر، ۱۳۹۱: ۶۰ و زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۲۸۵).

در تحلیل روایت *نفثة‌المصدور*، علاوه بر واکاوی درون‌متنی اثر باید به روابط بینامتنی و فرامتنی که در شکل‌گیری آن مؤثر بوده‌اند، توجه شود. *نفثة‌المصدور* کتابی است که در اواخر عهد خوارزمشاهیان و زمان حملهٔ مغول به سرحدات و شهرهای ایران نوشته شده است. این کتاب علاوه‌بر ارجاعات برون‌متنی مؤلف به وقایع تاریخی آن زمان به‌لحاظ درون‌متنی نیز

دنباله‌رو آثار منثور قرن ششم است. نشانه‌های درون‌متنی *نفثة‌المصدور* سازه‌های متنی‌ای هستند که دورهٔ سبکی این اثر را مشخص می‌سازند. سازه‌هایی چون توصیف‌های درازدامن، جملات معترضهٔ طولانی و اطناب و اسهاب، استشهادات متعدد به قرآن، حدیث، اقوال و اشعار عربی و فارسی، التزام به بندهای دوگانه و سه‌گانه مسجع و غیره که همگی از ویژگی‌های نثر فنی‌اند.

منظور از نوع در این عنوان پی‌گرفت قواعدی است بین نویسنده و خواننده (نک. دوبرو، ۱۳۸۹: ۷ نیز نک. دبرن، ۱۳۸۸: ۳۷۶) که براساس آن خواننده، متوقع مدعای نویسنده به‌عنوان شرح‌حال می‌شود. اگرچه به‌زعم و اشاره نویسنده، این اثر شرحی از حال اوست اما در قالب نامه و در خطابی مشخص بیان شده است بنابراین مکاتبه‌ای خصوصی از نوع اخوانیات است. حال‌آنکه چنین ویژگی مهمی که بر نیت مؤلف در شرح وقایع تأثیرگذار است کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد. تصور شایع در مورد *نفثة‌المصدور* این است که زیدری بین انواع نامه‌نگاری، شرح‌حال، وقایع‌نگاری و روایت‌پردازی به شیوهٔ نثر قرن ششم و مخصوصاً متأثر از نوع مقامات، اثری متفاوت و «گونه‌ای آمیخته/ ترکیبی»[۲]، خلق کرده است.

آنچه قصد داریم در این مقاله به آن بپردازیم این است که می‌توان *نفثة‌المصدور* را با توجه به سازه‌های روایی و ویژگی نوع‌شناسی و ژانری آن، در نوع و ژانر نامهٔ خصوصی یا اخوانیات محدود کرد. بنابراین باید توجه داشت این کتاب، اثری است که دغدغه‌های وقایع‌نگارانه راوی- نویسنده را در کانالی شخصی‌سازی شده از بستر تاریخی به نمایش می‌گذارد. اما دغدغه‌های کاملاً شخصی نویسنده، در بستر وقایع‌نگاری و متأثر از خوانش‌های متأخر و معاصر از این اثر، و مخصوصاً در خوانش مقابله‌ای با اثر دیگر همین نویسنده، رنگ می‌بازند. همین مسئله نیز موجب شده است این اثر در نوع ادبی- روایی، به‌عنوان نوع و ژانری کلان که می‌تواند دربردارندهٔ خرده‌ژانرها باشد، رده‌بندی شود.

اگر بتوان «نحوهٔ رابطه بین نویسنده و خواننده را در یک نوع ادبی، قرارداد نوع نامید» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۴۸)، چنین نوع‌شناسی کلانی، مانع درک نیت اولیهٔ نویسنده در افق تولید متن و درک متن مطابق عصرش، می‌شود و قرارداد بین نویسنده و خواننده که ژانر می‌تواند آن را تبیین کند، در سالهای متمادی تدریس این کتاب در رشتهٔ ادبیات فارسی، یکسویه از جانب عدهٔ خاصی از خوانندگان فرهیخته و تحصیل‌کردهٔ این اثر، به آن تحمیل شده است. این مطلب در نظر هرمنوتیک باوران و ناقدان خواننده محور نیز تصریح شده است: به باور ایشان، «کارکرد ژانر در

مقام چارچوبِ ارجاعِ هرمنوتیکی برای خواننده، و نقش ژانر در تغییر «افق‌های انتظاری» که موجب می‌شوند که متن در دوره‌های تاریخی به صورت متفاوتی فهمیده شود»[۳] (دبرن، ۱۳۸۸: ۳۷۷)، قابل‌تأمل است. همچنین براساس نظریات ساختارگرایان و روایت‌شناسان در مورد ژانر، باید بین نوع یک اثر و وجه[۱] آن تمایز قایل شد. به اعتقاد ژنت ژانرها مقولاتی ادبی هستند و «وجوه»، مقولاتی متعلق به حوزهٔ زبان‌شناسی (به نقل از زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۳۳۵). چندلر نیز با عام دانستن خصلت روایی در اکثر متون، توجه به روایت را در حوزهٔ ژانر غیرضروری می‌داند و معتقد است ویژگی‌های روایی متون باید در حوزهٔ وجه، بررسی شوند و ارتباطی به ژانر و نوع ندارند (چندلر، ۱۳۹۱: ۶۷).

در مطالعات تحلیل گفتمانی نیز ژانر، قالبی برای شرکت افراد در یک رویداد ارتباطی خاص و قدرت تفسیر متن، در نظر گرفته می‌شود (نک. پالتریج، ۱۳۹۵: ۱۳۳). در چنین تعبیری علاوه‌بر نمود ارتباطی ژانر، تفسیر و تعبیر متن از طریق آن نیز مهم خواهد بود. همچنین از منظر زبانشناسی در رویکرد تحلیل گفتمانی، «موضوع مهمی که در بحث ژانر مطرح می‌باشد این است که ما چگونه یک متن را به‌عنوان نمونه‌ای از یک ژانر به‌خصوص تعریف می‌کنیم و به‌کلام‌دیگر، ما چگونه متنی را به یک «مقوله ژانر»[۲] اختصاص می‌دهیم. به‌زعم کوک ما از جنبه‌های متعددی از زبان و بافت در این راستا کمک می‌گیریم. ازجمله، نویسنده/ گویندهٔ متن و مخاطبان موردنظر آن، هدف، موقعیتی که متن در بستری از آن روی می‌دهد، صورت فیزیکی و در مورد متون نوشتاری عنوان متن را موردتوجه قرار می‌دهیم» (همان: ۱۱۵).

در ذیل به تحلیل ژانری *نفثة‌المصدور* از منظر مدعای نویسنده و سپس به تحلیل روایت‌شناختی وجه وقایع‌نگاری آن در بستر تخاطب و ترسل، خواهیم پرداخت.

۲- نوع ادبی شرح‌حال

شرح‌حال روایاتی از موقعیت‌مندی شخصیت یا شخصیت‌های عینی و واقعی است که می‌توان آن را ذیل موضوعات تاریخی دسته‌بندی کرد. زیرا همچون متون تاریخی، بر ارجاع بیرون از متن در روایت تأکید می‌شود. شرح‌حال در دو نوع خودنوشت[۳] و دیگرنوشت[۴]، به گزارش‌های

1 . mode
2 . genre category
3 . autobiography
4 biography

زندگی شخص یا اشخاص بر بستر زمانی می‌پردازد. رویکرد شرح‌حال‌نگارانه علاوه‌بر توجه به تجارب زندگی افراد به زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی‌ای که در آن زیست می‌کنند نیز توجه دارد. این رویکرد به تعبیر بوگدان «به ما اجازه می‌دهد تا فرد را در متن کامل زندگی خویش [...] و در ارتباط با طول دورهٔ زندگی خویش و نحوهٔ تأثیرپذیری او از جریانات مختلف دینی، اجتماعی، روان‌شناسی و اقتصادی موردتوجه قرار دهیم» (ذکایی، ۱۳۸۷: ۸۴).

نکتهٔ مهم در تاریخی محسوب کردن شرح‌حال خودنوشت، تمایز و تفاوت آن با روایات داستانی یا شبه‌داستانی است. این تفاوت و تمایز نه فقط در ارجاعات برون‌متنی شرح‌حالهای خودنوشت قابل‌بررسی است بلکه مربوط به تفاوت زیست‌جهان راوی و مؤلف نیز است. زمانی که راوی شرح‌حال از نوع راوی- مؤلف باشد، زیست‌جهان راوی و مؤلف یکسان خواهد بود و راوی برخلاف روایت‌های داستانی، فقط زیست‌بوم متنی ندارد؛ بلکه جهان تجربی یکسانی نیز دارد که این تجربیات با یادآوری خاطرات مؤلف و به‌واسطهٔ راوی، بیان می‌شوند. «این نوع خاطرات مشخصاً حاوی اطلاعاتی دربارهٔ مکان، اعمال، اشیاء، افکار، و تأثیرات عاطفی... آنها هستند و با این امر همراهند که مقطع یادآوری‌شده شخصاً تجربه شده است» (آبرامز، ۱۳۹۷: ۲۱۳). اما در روایت داستانی «راوی در دنیایی که روایت می‌کند حضور دارد نه در دنیایی که مؤلف در آن زندگی می‌کند» (مدبری، ۱۳۸۷: ۶).

توجه به زمان و زمان‌مندی در روایت نیز از نکات مهم در شرح‌حال‌نویسی است. منظور از زمان در شرح‌حال، صرفاً زمان روایی نیست. بلکه منظور زمان تقویمی، عینی و سلسله تحولات قابل‌ردیابی در سیر خطی زمان غیرروایی است. زمان تقویمی در شرح‌حال‌نگاری سیری گذشته‌نگر دارد یعنی از زمان گذشتهٔ تقویمی به زمان حال روایی در حرکت است. البته زمان تقویمی و عینی، در روایت و هنگامی که به زمان روایی تبدیل می‌شود، می‌تواند شکسته شود و حالت پس‌گویانه یا پیش‌گویانه درکنش روایت، به خود بگیرد. راوی با شکستن سیر خطی زمان تقویمی در روایت می‌تواند، شرح‌حال را از زمان‌های مختلف زندگی فرد بدون رعایت تقدم و تأخر زمانی روایت کند. شرح‌حال چه خودنوشت چه دیگرنوشت باشد، به سیر تحولات شخص یا اشخاص در طول تاریخ و زمان تقویمی می‌پردازد. «شرح‌حال که نوع و گونه‌ای ادبی شمرده می‌شود امروزه به معنی شرح کامل زندگی یک شخص خاص است که در آن شخصیت، خلقیات و محیط زندگی و نیز فعالیت‌ها و تجربیات فرد مورد نظر ارائه می‌گردد» (ایبرمز، ۱۳۸۴: ۲۹). مهمترین ویژگی شرح‌حال،

پایبندی آگاهانهٔ نویسنده/ راوی به رخدادها و سیر تاریخی و عینیت آنهاست؛ به تعبیر شلستون، داستان‌نویس در روایت‌سازی «آزادانه» عمل می‌کند اما «زندگینامه‌نویس این آزادی را ندارد، زیرا لزوم صحت و دقت در جزئیات -که برعکس نمی‌گذارد او به شکل عالی‌تری از حقیقت برسد- دست او را می‌بندد» (۱۳۹۰: ۴).

شرح‌حال خودنوشت را می‌توان نوعی خاطره‌گویی به حساب آورد اگرچه برخی از محققان نوع ادبی خاطره‌نگاری را از شرح‌حال خودنوشت متمایز می‌کنند و معتقدند «در خاطره‌نگاری[1] به تحولات خود نویسنده پرداخته نمی‌شود بلکه افراد و وقایعی که وی آنها را شناخته یا مشاهده کرده است در کانون توجه قرار می‌گیرد» (ایبرمز، ۱۳۸۴: ۲۹ و نک: مارتین، ۱۳۸۶: ۵۱). اما خواه‌ناخواه شرح‌حال خودنوشت از کنش خاطره‌گویی و یادآوری خاطرات بهره‌مند است. خاطره کنشی است که دو سویه دارد یا می‌تواند سیر درونی و ذهنی بدون بازگویی و روایت داشته‌باشد که خودآگاه یا ناخودآگاه در شخصی برانگیخته می‌شود؛ یا از سیر درونی و ذهنی صرف با کنش گفتار و روایت درهم بیامیزد و شکلی بیرونی و گفتاری بگیرد. خاطره اساساً فردی است اما «همان‌طور که هالبواکس، اشاره کرده است با روایت و بازگویی، علیرغم شخصی بودن خاطره، ما آن را با دیگران تقسیم می‌کنیم. خاطره‌ای که به اشتراک گذاشته می‌شود مقامی اجتماعی می‌یابد» (ریکور، ۱۳۷۴: ۴۹؛ نیز نک. آبرامز، ۱۳۹۷: ۱۹۳-۲۵۳).

*نفثة‌المصدور*نسوی، روایتی به شیوهٔ خاطره‌گویی است. نسوی با روایت شرح‌حال و خاطرات خود، به شخصیتی تاریخی و اجتماعی تبدیل می‌شود که خاطرات و تجارب فردی‌اش با روایت شدن جنبهٔ عام و همگانی می‌یابد؛ زیرا «یادآوری تجربه‌های شخصی اساساً موجودیتی مستقل از خاطرهٔ همگانی یا یادآوری رویدادهای غیرشخصی‌تر ندارد» (آبرامز، ۱۳۹۷: ۲۱۸). کمااینکه نسوی نیز از نگارش یومیه و کتابت وقایع تجربه‌شدهٔ خود در ضمن سفر و آوارگی‌اش (نک. نسوی، ۱۳۸۵: ۵۱)، به‌عنوان اسناد تاریخی، در نوشتن کتاب دیگرش با نام سیرت جلال‌الدین مینکبرنی، سود می‌برد. همچنین جنبهٔ دیگر عام شدن خاطرات نسوی در این است که وی در روایت خود به اشخاص دیگر و موقعیت‌مندی آنان نیز توجه کرده است. به‌عنوان‌مثال نسوی ضمن شرح معاودت از مأموریت الموت، به شخصی به نام نجم‌الدین احمد سرهنگ اشاره می‌کند که بعد از مأموریت الموت از وی جدا می‌شود و راوی از آن پس تا زمان نگارش کتاب از او بی‌اطلاع است.

1 . memoir

این شخصیت به دلیل وقایع پیوسته به او چنان اهمیت می‌یابد که در همان ابتدای کتاب، نسوی توجه مخاطب را به آن برمی‌انگیزد.

«نجم‌الدین احمد را از آنجا اجازت عَود داده شد [...][۴] از ری راه سمنان گرفت و تا بیابانک با خبرم که رسیده است و آنجا از گذر تاتار معوّق شده [...] بعد از آن معلوم نیست و یا لیت بدانستمی که حال او به چه رسید؛ سرنوشت قضاش در آن خطّه پایبند گردانید یا آبشخور مقسومش با خاک زیدر رسانید و بالجمله از مدت مفارقت تا امروز چهار سال و چیزیست که دیده بر راه مانده است» (نسوی، ۱۳۸۵: ۹و۱۰).

روایت نسوی از این شخصیت، گره‌گاهی برای درک مناسبات دیگر او در متن اثر، ازجمله مخاطب‌شناسی اوست. ظاهراً روایت نسوی از نجم‌الدین و توجه به احوال او در سایهٔ دغدغهٔ خودش از سرنوشت اموالش و اطلاع‌رسانی به مخاطب خاص نامه قرار دارد. چون تصور می‌رود مخاطب نامه، بتواند ردی و اثری از نجم‌الدین به دست آورد تا زیدری را مطلع سازد.

از شخصیت‌های دیگری که نسوی به آنان اشاره می‌کند، صاحب آمد و جمال‌علی عراقی است. اما روایت این دو، برخلاف روایت نجم‌الدین احمد، روایتی پرتنش است و نسوی به ذکر خاطره به جهت استعلام احوال این دو اکتفا نمی‌کند بلکه ضمن روایت رویارویی خویش با آنان، دست به تفسیر کنش‌های ایشان می‌زند. به‌این‌ترتیب نسوی مطابق تفسیر خود، وجههٔ تاریخی خاصی از این دو شخصیت ارائه می‌کند:

«بنابرآنکه صاحبِ آمد در آن سال که امور حضرت در سلک انتظام می‌بود و کارهای دولت بر وفق مرام [...] بر سبیل مخامرت پادشاهان آن طرف به مظاهرت مجاهرت نموده و به حبل طاعت و تباعت اعتصام کرده[...] رسولان حضرت و صادر و وارد درگاه را در آن مدت [...] رطب‌اللسان داشته بود [...] از اقران و امثال به قبول حضرت ممتاز گشته، بدین اسباب تراکم گرفته و موجبات فراهم آمده، چند خستهٔ پای‌شکسته از زیر شمشیر جسته، بدو پناه جسته بودند [...] و از آن بی‌حمیّت سست‌پیوند سخت حمایتی حساب گرفته [...] در رفتند و کار از دست برفت» (همان: ۵۸- ۶۰).

«هم از ناآمد کار و بدآمد روزگار [...] جمال‌علی عراقی پیش از من بنده آنجا رسیده بود و به عادت گذشته به عصا فروخزیده و به‌جهت رواج بازار کسب، با کهنه‌عوانی که در آن شهر بود، [...] من بنده به‌خلاف اصحاب با او طریق درست‌عهدی سپرده بودم [...] به أرمیه رسیدم» (همان: ۷۵و ۸۳).

در هر دوی این روایات، صاحب آمد، ملک مسعود، و جمال‌علی عراقی به دلیل سوءرفتار نسبت به راوی، مورد سرزنش، هجو و هتاکی او قرار گرفته‌اند. صحت داوری و تفسیر نسوی زمانی بر خواننده روشن می‌شود که فرامتنی که نسوی در آن متن را سامان داده است به‌تمامی برای خواننده و مخاطب بازسازی شود. در غیر این صورت، شناخت خواننده از این شخصیت‌ها، منوط به داوری و تفسیر نسوی از آنان خواهد بود؛ آن‌هم داوری‌ای که در تخاطب نامه‌نگارانه شکل گرفته‌است. به این معنی که اگر زیدری مخاطب نامهٔ را با خود همسو نمی‌دید چه بسا از این شخصیت‌ها نیز نه به این‌گونه و یا اصلاً سخن نمی‌گفت. اما آنچه نیز از این اشخاص بازگو شده، صرف‌نظر از خاطره‌بنیاد و شخصی بودن، جنبهٔ عام و وجه تاریخی یافته است.

با احتساب توضیحات ارائه شده، شاید بتوان کتاب *نفثة‌المصدور* را زیرمجموعهٔ کتاب‌های تاریخی و ردهٔ شرح‌حال یا زندگی‌نامهٔ خودنوشت محسوب کرد. اما با توجه به توضیحات نوع ادبی شرح‌حال، نمی‌توان در *نفثة‌المصدور* سیر زمانی بلند مدت و تحول شخصیتی راوی- مؤلف را ملاحظه کرد. زیرا در *نفثة‌المصدور*، نسوی به‌عنوان راوی، وقایع و حوادث شخصی و تجربیات فردی شش سال خود را از سال ۶۲۶ تا سال ۶۳۲ -زمان نگارش کتاب- روایت می‌کند. همچنین اگر قصد مؤلف از زندگی‌نامه‌اش، ارائهٔ گزارشی درون‌نگرانه و اعترافی از بخش‌های متعدد زندگی در طول زمان باشد، در *نفثة‌المصدور* لحن اعترافی درون‌نگرانه دیده نمی‌شود. زیرا ازیک‌سو، نسوی در روایت خود عمدتاً بر اعمال تأکید دارد تا نیات و احساسات و تفکرات؛ و ازدیگرسو این متن، در اصل نامه است و بیانی ویژه از احوالات را برای مخاطبی خاص در نظر دارد. به‌همین‌دلیل گزارش او بیش از آنکه درون‌نگرانه باشد، برون‌گرایانه و توجیهی است. اما اگر آنطور که مارتین می‌گوید: از ویژگی‌های زندگی‌نامهٔ خودنوشت آن باشد که نویسنده، آن گروهی از تجارب گذشته را که برای خودش اهمیت دارد از دیدگاه امروزی‌اش توصیف کند و زندگی‌نامهٔ خودنوشت شرح زندگی گذشتهٔ فرد و موقعیت کنونی او باشد (۱۳۸۶: ۵۱)، درآن صورت شرح‌حال خودنوشت، نوعی تقابل زندگی گذشته و امروزی شخص را به نمایش می‌گذارد. تقابلی که ترسیم‌کنندهٔ سیر تحول شخصیت از موقعیت بد به موقعیت خوب یا بالعکس است. نسوی نیز زمانی که شرح‌حال خود را برای روایت‌گیرش بازگو می‌کند، او را در جریان زندگی کنونی‌اش که استقرار در دربار ملک مظفر ایوبی است، قرار می‌دهد. اما بهتر است این اطلاع‌رسانی را بیشتر با توجه به ژانر ترسل و نامه‌نگاری مورد توجه قرار داد (نک. نسوی، ۱۳۸۵: ۱۱۵و ۱۱۶).

در ادامهٔ تحلیل‌ها، اشاره خواهیم داشت که *نفثة‌المصدور* را نمی‌توان شرح‌حال صرف و متعلق به این نوع دانست.

۳- شگردهای روایی و ساختار تاریخی *نفثة‌المصدور*

۳-۱- روایت: صرف‌نظر از اینکه امروزه در تعریف روایت آن را با مفهوم سیالیت و کنشمندیِ زندگی پیوند می‌زنند تا جایی که همچون زبان ویژگی مختص انسان دانسته شود (نک. ابوت، ۱۳۹۷: ۲۴ و ۲۵ و نیز ۷۷-۸۲؛ و نیز توکلی‌شاندیز، ۱۳۹۸: ۱۲۴-۱۳۰)، باید توجه داشت که در تعریف روایت «رویداد/ رخداد» واژهٔ کلیدی است (ابوت، ۱۳۹۷: ۴۰ و نیز نک. یان، ۱۳۹۷: ۱۲). در هر روایتی سه عنصر راوی، رخداد و مخاطب الزامی است. همچنین به‌هم‌پیوستگی رویدادها باید ساخت معنامندی برای برقراری ارتباط با مخاطب ایجاد کند.

۳-۲- راوی: «صدایی است که در متن روایی سخن می‌گوید و در روایت ناداستانی، راوی خودِ گوینده‌ای است که درواقع، گفتمان روایی را تولید می‌کند» (ریان، ۱۳۸۸: ۱۳۳). راوی براساس جایگاهی که برای خود تعیین می‌کند یا برایش تعیین می‌شود، رویدادها را گزینش کرده و به‌ترتیب چیدمان ذهنی خود یا ذهنی که از بیرون به او تحمیل می‌شود، روایت می‌کند. براساس جایگاه راوی در روایت، می‌توان به انواع مختلف راوی اشاره کرد. ازجمله راوی اول‌شخص، سوم‌شخص یا دانای کل. براساس رابطهٔ راوی و مؤلف نیز می‌توان آن را به دو نوع راوی- مؤلف[۵] و راوی-غیرمؤلف، تقسیم کرد[۶]. راوی- مؤلف، مؤلفی است که بر جایگاه خود در روایت تأکید می‌کند و نشانه‌هایی برای بازیابی خود از طریق راوی ارائه می‌دهد. ازجمله ارائهٔ روایت از زاویهٔ دید اول‌شخص مفرد، که در آن با نشانه‌ها و ضمایر به مؤلف ارجاع داده می‌شود. مؤلف می‌تواند از طریق راوی، معرفی کامل و واقع‌نمایانه‌ای از خود ارائه دهد. راوی- مؤلف می‌تواند رویدادهای زندگی مؤلف را از زاویه دیدهای مختلف اول‌شخص و سوم‌شخص و غیره روایت کند.

در *نفثة‌المصدور*، راوی با ضمیر «من» به مؤلف ارجاع داده می‌شود. «من ْبنده» اصطلاحی است که نسوی به‌کرات از آن برای اشاره کردن به خود، استفاده می‌کند (۱۳۸۵: ۲۸و همان: ۴۰).

۳-۳- رویداد: «پیش از هرچیز به‌عنوان جزئی از یک کل درک می‌شود که آغاز و پایانی دارد و بنابراین در قالب زمان تعریف می‌شود. دیگر اینکه هم جزء و هم کل عمدتاً دربرگیرندهٔ

رشته‌های متوالی وقایع یا اعمال هستند» (ون‌دایک، ۱۳۸۹: ۲۴۹). رویدادها، مجموعهٔ کنش‌ها، واکنش‌ها، اعمال، تفکرات و احساسات هستند. رویدادهای قابل‌روایت می‌توانند رویدادهای عینی یا ذهنی باشند. نکتهٔ قابل‌تأمل در اینجا آن است که رویدادها چه صرفاً عینی، بیرونی و واقعی باشند و چه ذهنی، درونی و غیرواقعی باشند، چون از کانال ذهن نویسنده، راوی یا سایر شخصیت‌ها روایت می‌شوند همواره به نوعی دخالت ذهنی دچار هستند. بنابراین و به‌ناچار می‌باید بین واقعیت روایی و واقعیت عینی، تفاوت قائل شد. رویداد عینی مستقل از دخالت ذهنی انسان روی می‌دهد اما به‌محض روایت شدن توسط انسان یا ذهنیت انسانی، دیگر مستقل و کاملاً عینی نیست و به تفسیر مشاهده‌گر (انسان) دچار می‌شود. به‌همین‌دلیل راوی و مخاطب در هر رویدادی که تن به روایت دهد، نقشی کلیدی خواهند داشت (نک. نمودار۱). رویداد همواره بین دو ذهنیت روایت‌کننده و مخاطب روایت (یا به تعبیر ژنت، روایت‌گیر[1])، تفسیر و تأویل می‌شود.

نمودار(۱)

راوی در جایگاه مشاهده‌گر، رویدادها را با گزینش و تفسیر از جانب خود یا مؤلف بازگویی می‌کند. مخاطب نیز در دریافت داده‌های راوی آنها را با اتکاء به محتویات ذهنی خود تفسیر و معنا می‌کند.

در بازگویی رویدادها، راوی ازیک‌سو با گزینش و تنظیم روایت و شگردهای تأثیرگذاری، رویداد را از عینیت بیرونی به عینیت متنی تغییر می‌دهد و ازدیگرسو، مخاطب با پذیرش یا عدم پذیرش روایت یا همدلی و عدم همدلی با راوی، عینیت متنی را به ذهنیت خود نزدیک می‌کند تا برای آن از طریق تفسیرهای خود، معنایی بیابد. این روند درمورد روایت‌های تاریخی نیز صدق می‌کند. به تعبیر هابرماس، «علوم تاریخی یا انسانی، می‌باید بر فهم مبتنی بر تأویل تکیه کنند» (به نقل از هولاب، ۱۳۸۸: ۵۸). به‌همین‌دلیل است که «در ادوار مختلف مفهوم «حقایقِ»[2] تاریخی همواره مورد تردید بوده است [...] گفتار تاریخی یگانه گفتاری است که به مصداقی «بیرون» از خود اشاره دارد؛ مصداقی که درواقع هرگز نمی‌توان آن را فراچنگ آورد» (بارت، ۱۳۷۳: ۹۳). مخاطب و روایت‌گیر متون تاریخی همواره با روایاتی

1 . narratee
2 . Facts

مواجه‌اند که از زاویهٔ دید مورخ روایت می‌شود. حتی اگر مورخ در روایت تاریخی کمرنگ و خنثی باشد و در روند روایت دخالت فعالانه نداشته باشد باز، نوع گزینش و توجه او به رویداهای تاریخی، دخالت ذهن مشاهده‌گر او را به متن تحمیل می‌کند. به‌این‌ترتیب دست‌یابی مخاطب به همهٔ جنبه‌های عینی و بیرونی وقایع و بازسازی حقیقی آن، ناممکن می‌شود. «بنابراین، بیشتر مخاطب‌های روایت تاریخی انتظار شنیدن حقیقت محض را ندارند، بلکه توقع دارند نیت و هدف روایت تاریخی ارائهٔ حقیقت باشد» (ابوت، ۱۳۹۷: ۲۶۱).

نفثة‌المصدور را به دلیل ارجاع به وقایع تاریخی، می‌توان کتاب تاریخی محسوب کرد اما ویژگی تاریخی این کتاب، روایت اختصاصی تاریخ نیست. زیرا راوی- مؤلف بر آن بخش‌هایی از وقایع تاریخی تأکید می‌کند که خود در آنها به‌نحوی به‌عنوان کنشگر حضور دارد. این خصیصه، محتوای تاریخی *نفثة‌المصدور* را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و خوانش تاریخی از کتاب را در مرحله و درجهٔ دوم، قرار می‌دهد. یعنی در خوانش نخست به دلایلی که ارائه می‌شود نمی‌توان *نفثة‌المصدور* را صرفاً کتابی تاریخی محسوب کرد. «آنچه در وقایع‌نگاری اهمیت دارد این است که رویدادهای پراهمیت به شیوه‌ای ثبت می‌شود که در آن نویسنده تقریباً به طورکامل در پشت صحنه قرار می‌گیرد و می‌کوشد تا گزارش خود را در حد امکان به‌گونه‌ای غیرشخصی بنگارد» (اشرف، ۱۳۷۷: ۱۳). اما روایت *نفثة‌المصدور* روایتی شخصی است. نسوی خط روایی وقایع را براساس زمان جدایی از زادگاه خود و بیان اتفاقات و رخدادهایی قرار می‌دهد که تا سالهای نگارش کتابش، و تا پایان عمرش، باعث دوری او از وطن و خویشاوندانش شده است.

روایت، همواره کنشی گفتمانی است شامل: ۱- کنش مشاهده، تفسیر، گزینش و روایت توسط راوی، مؤلف یا سایر شخصیت‌های روایت (نک. نمودار۱). ۲- کنش شخصیت‌ها، راوی و مؤلف که در قالب زبانی تن به روایت می‌دهند.

کنش گفتمانی در *نفثة‌المصدور*، در سطح کلان، ارائهٔ منظر و دریچه‌ای است که به‌سوی بخشی از تاریخ، فرهنگ و هویت ملی ما گشوده می‌شود. شرح‌حالی که نسوی ارائه می‌کند شامل کنش‌هایی است که وی ازیک‌سو از جانب سلطان جلال‌الدین، مأمور به انجام آنهاست و ازدیگرسو، شرح کنش‌های موقعیت‌مندی است که نسوی به‌طور خودانگیخته بروز می‌دهد. شرح کنش‌های اخیر شخصیت‌پردازی خاصی را در روایت باعث می‌شود که بعدتر به آن پرداخته می‌شود. بنابراین در سطح کلان با کنش‌های فرامتنی و تاریخی راوی، در سطح میانی با کنش

بازگویی و روایت و در سطح زیرین با کنش شرح‌حال، یادآوری خاطرات و تفسیر مواجهیم. نمونهٔ مورد اول: مأموریت راوی در الموت را می‌توان ذکر کرد.

«چون از الموت [...] با قزوین اتفاق معاودت افتاد و به مؤاتات سعادتی که در آن روز بود [...] کارهایی که از حضرت به صدد اتمام آن بودم برحسب ارادت تمشیت یافت» (نسوی، ۱۳۸۵: ۹).

این روایت از نوع کنش‌هایی است که به او محول شده است و ارجاع فرامتنی دارد.

از نمونهٔ سوم: کنش راوی را در قبال رفتار کینه‌جویانهٔ وزیر با او، می‌توان ذکر کرد.

«اتفاق بد وزیر، به دو روز پیش از من، به بیلقان رسیده بود و می‌دانستم که چون روی بدو نمایم، هرآینه بدو بازمانم و بی‌شک در این سرِوقت از هر آفریده [...] که اندک‌مایه کینه در سینه دارد [...] انتقام کشد. نیم‌شب، فی أمان من لباس الظلام، بر آن حدود گذشتم» (همان: ۲۲).

این روایت از نوع کنش‌هایی است که راوی مطابق استراتژی و تفسیر از موقعیت‌مندی خویش، بروز داده است.

۳-۴- زاویهٔ دید و راوی اول‌شخص مفرد: زاویهٔ دید و کانون، از اصطلاحات حوزهٔ ادبیات داستانی و نظریات روایت‌شناسانی چون ژراژ ژنت، ژپ لینت‌ولت و دیگران، در این مقوله‌اند. زاویهٔدید در داستان، از پاسخ به دو پرسش «چه کسی می‌بیند؟» و «چه کسی صحبت می‌کند؟» مشخص می‌شود (نک: ریمون‌ـ کنان، ۱۳۸۷: ۹۹و ۱۰۰؛ تولان، ۱۳۸۶: ۱۰۹؛ ابوت، ۱۳۹۷: ۱۴۱-۱۴۲؛ یان، ۱۳۹۷: ۸۱-۸۵). «زاویهٔ دیدی که ژنت معرفی می‌کند با پرسش «چه کسی نگاه می‌کند؟» مطرح می‌شود اما در نظر ژپ لینت‌ولت «نگاه کردن» کافی نیست بلکه منظور دانش و اطلاعاتی است که خواننده به کمک یکی از عناصر داستان، فی‌المثل راوی، از دیگر شخصیت‌ها و فضای داستانی به دست می‌آورد» (عباسی،۱۳۸۰: ۸۸).

در روایت شرح‌حال‌نگارانهٔ نسوی «آن‌که می‌بیند» و «آن‌که می‌گوید»، یکی هستند. همان‌طور که پیشتر اشاره شد، نسوی به‌عنوان راوی- مؤلف بخش‌هایی از شرح‌حال خود را بیان می‌کند که به‌عنوان کنشگر و تجربه‌گر در رویدادها حضور دارد. همچنین علاوه‌بر شخصیت کنشگر در روایت، کنش «دیدن» و «بازگفتن» را به‌عنوان راوی به عهده می‌گیرد و خواننده از طریق او، نسبت به شخصیت‌ها و موقعیتشان آگاه می‌شود.

در ادبیات داستانی، راوی اول‌شخص مفرد که شخصیت اصلی داستان باشد، اصطلاحاً راوی پروتاگونیست[1] نامیده می‌شود. این راوی، راوی- قهرمانی است که در مرکز کانونی‌شدهٔ روایت قرار دارد. این نوع روایت بر راوی به‌عنوان شخصیت اصلی متمرکز است و روایت را از دریچهٔ نگاه او می‌بینند و بازگو می‌کند. «راوی اول‌شخصی که قهرمان و شخصیت اصلی نباشد و فقط داستان را روایت کند، «راوی- ناظر» نامیده می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۹۵). اما به اعتقاد لینت‌ولت، در ادبیات داستانی باید بین راوی اول‌شخص و شخصیت داستانی تمایز قایل شد زیرا شخصیت درون‌داستانی باید هم‌زمان دو کارکرد را حفظ کند یکی «شخصیت راوی، که کارکرد روایی را بر عهده داشته است و شخصیت-کنشگر، که کارکرد کنشی را بر عهده دارد» (۱۳۹۰: ۲۲).

نسوی در *نفثة‌المصدور*، روایت خود را به‌گونه‌ای پیش می‌برد تا همواره کنش‌های مثبت و موفق او کانونی شود. به نظر می‌رسد وی در پردازش شخصیت راوی- قهرمان خود، از راوی- قهرمان مقامه‌های فارسی و عربی متأثر است. اگرچه راوی- قهرمانان مقامات الزاماً مثبت و متعالی نیستند و اغلب رندی اعمال زیرکانه و موفقیتشان در معرکه‌ها و رویدادها همراه روح دنائت و تکدی‌گری است. اما نوع بازگویی قصه‌ها و موفق جلوه دادن خود در رندی و دنائت، از آنان قهرمانانی قلاش و منفی ساخته است. شیوهٔ روایی این راوی- قهرمانان در نگارش شرح‌حال خودنوشت نسوی بی‌تأثیر نبوده است. همان‌طور که ردپای تأثیرات زیبایی‌شناختی *نفثة‌المصدور* از مقامات، در این کتاب مشهود است. توصیف‌های درازدامن و اطناب‌های بی‌مورد، توجه به بازی‌های زبانی و کلام مسجع، هجو و هتاکی به شیوهٔ مقامات، می‌تواند نشانه‌های زیبایی‌شناختی قابل‌تأملی در تأثیر نوع ادبی مقامه بر *نفثة‌المصدور* باشد. موارد مذکور سوای نقل مضمون، حل، درج و تلمیح به مطالب مقامات است (نک. نسوی، ۱۳۸۵: بیست‌ونه).

یکی از شگردهایی که نسوی با کاربست آن، خود را در کانون روایت قرار می‌دهد، سکوت و جابه‌جایی در روایت است. سکوت ازجمله شگردهای مهم در روایت است که با زاویهٔ دید و کانونی‌سازی مرتبط می‌شود. در واکاوی ساخت روایت توجه کردن به سکوت‌ها و حذف‌های آن، به آشکار شدن جایگاه راوی، دخالت یا عدم دخالت کنشی یا تفسیری یا ایدئولوژیکی وی در فرایند بازگویی، کمک می‌کند. «راوی زندگینامه‌های خودنوشته، شیوه‌ای از روایت را در

1 . protagonist

پیش می‌گیرد که به آن autodiegetic narration می‌گویند. او پنهان‌گر است کمتر از آنچه می‌داند می‌گوید» (احمدی، ۱۳۷۳: ۱۴۶). بنابراین«سکوت مبحثی نیست که تنها به گفتار مربوط باشد، بلکه بازنمودهای نوشتاری سکوت به مفهوم آنچه نمی‌تواند گفته شود یا گفته نمی‌شود و درواقع آنچه در متن غایب است، قابل‌بررسی است» (سجودی و صادقی، ۱۳۸۹: ۷۰). جابه‌جایی در تقدم و تأخر رویدادها می‌تواند نوعی خلأ یا حفرهٔ گفتمانی ایجاد کند و منجر به سکوت در مورد شخصیت‌ها، کنش‌ها، عوامل یا علت‌ها باشد. راوی از طریق ایجاد حفرهٔ گفتمانی می‌تواند ذهن مخاطب یا روایت‌گیر را از نقطه‌ای غیرکانونی به نقطهٔ کانونی‌شدهٔ مورد نظر خود سوق دهد. در روایت‌های ذیل نسوی با جابه‌جایی روایت، در گزارش جزئیات اعمال هوشمندانه و برنامه‌ریزی شدهٔ خود سکوت می‌کند:

□ روایت اول: جدا شدن نسوی از نجم‌الدین احمد سرهنگ. در این روایت نسوی رویدادی را بیان می‌کند که ظاهراً روایت‌گیر او از آن باخبر است به‌این‌دلیل در شرح روایت وارد جزئیات رویداد و کیفیت کنش‌ها نمی‌شود و مخاطب عام و خواننده از شخصیت احمد سرهنگ و مأموریت او و ارتباطش با راوی چندان مطلع نمی‌شود. حذف‌های این روایت از طریق روایت برون‌متنی دیگری از نسوی و آنچه کمابیش به‌تفصیل در کتاب *سیرت جلال‌الدین مینکبرنی*، نوشته، قابل بازسازی است. نسوی در *نفثة‌المصدور*، شخصیت نجم‌الدین احمد را همچون کد و رمزی بین خود و روایت‌گیر (سعدالدین)، طوری معرفی می‌کند که خواننده‌ای غیر از سعدالدین گمان می‌برد نجم‌الدین احمد شخصیتی همعرض راوی است که اموال و دارایی خود را به نسا و زیدر می‌برد. حال‌آنکه با توجه به روایت جزئیات رویداد در کتاب *سیرت جلال‌الدین*، معلوم می‌شود نجم‌الدین، اجیرکردهٔ نسوی است و اموال و دارایی نسوی را به زیدر می‌برد و نسوی نه نگران او بلکه نگران اموال و گوسفندانی است که قرار بوده به قلعهٔ خرندز برساند. به‌این‌ترتیب از بیان حال نجم‌الدین در *نفثة‌المصدور*، بعد از گذشت چهار سال از زمان مفارقت از او، توقع دارد سعدالدین خبری از وصول اموال و دارایی‌اش به خرندز به او بدهد:

«چون از الموت، چنانکه همانا استماع فرموده‌است، با قزوین اتفاق معاودت افتاد [...] (۷) نجم‌الدین احمد را از آنجا اجازت عود داده شد. و چون با او گوسفندی و اندکمایه چیزکی همراه بود، و من بنده خبر عود لشگری مرادی از جانب روم شنیده بودم، وصیت کرده بودم [...] که او راه مازندران گیرد، که از گذر تاتار با جانبی است، خود به عرض ریزه‌ای که داشت [...] از ری راه سمنان گرفت و تا بیابانک با خبرم که رسیده است [...] و بعد از آن معلوم نیست و یا لیت بدانستمی، که حال او به چه رسید [...] و بالجمله از مدت مفارقت تا امروز چهار سال و

چیزیست که دیده بر راه مانده است و از صادر و وارد [...] ترسان‌ترسان، پرسان‌پرسان احوال او بوده‌ام، مقنعی که دل خرسند گرداند نشنوده‌ام» (نسوی، ۱۳۸۵: ۹- ۱۱).

در کتاب *سیرت جلال‌الدین*، از نجم‌الدین احمد نامی نمی‌برد و فقط به ذکر جزئیات خرید گوسفند و اموالی می‌پردازد که به قلع خرندز روانه کرده است (نک. نسوی، ۱۳۶۵: ۲۳۲و ۲۳۳).

□ روایت دوم: پیوستن راوی به اردوگاه جلال‌الدین در موغان و از آنجا مأمور شدن به بردن اسیری مغول به قلعهٔ شیرکبود.

«شبانه من‌بنده را به قلعهٔ شیرکبود به مهمی فرستاده بود [...]و چون تشویش درافتاد، هریک به طرفی برفتند، و من ْبنده بامداد با غلامکی که با من بود، روی به لشگرگاه نهادم، و اتفاق خیر را شبانه اسپی خریده بودم و جنیبت کرده و از آن بی‌خبر که مهمانی بیگانه رسیده است و در یورتگاه بلایی ناگهانی نزول کرده» (نسوی، ۱۳۸۵: ۲۰و ۲۱).

نسوی در این روایت خرید اسب نیکو را «اتفاق خیر» می‌داند و خود را نسبت به حملهٔ تاتار به اردوگاه جلال‌الدین، «بی‌خبر» نشان می‌دهد. حال‌آنکه در ابتدای روایت پیوستن به جلال‌الدین در موغان، از حملهٔ قریب‌الوقوع لشگر مغول و حتی مکان اردوگاه آنان مطلع بوده است و به‌راحتی می‌توانسته احتمال دهد که خود و اردوگاه جلال‌الدین در خطرند تاجایی که قصد نصیحت‌گویی و هشدار نیز داشته است اما منصرف شده، خود به‌تنهایی دوراندیشی می‌کند (نک. همان: ۱۷و ۱۸).

نسوی با تقدم و تأخر قایل شدن در رویدادهای روایت، علت خرید اسب را که پیشتر ذکر شده بود در رویداد متأخر نمی‌آورد و آن را به اتفاق خیر یا قضا و سرنوشت حواله می‌دهد. به‌این‌ترتیب در مرکز کانونی روایت به‌عنوان شخصیتی قرار می‌گیرد که نیروهایی بیرون از خواست و آگاهی او، به یاریش آمده‌اند. حال‌آنکه پیش‌بینی وضعیت موجود و نگرانی ارادی‌اش، او را در موقعیت کنش آگاهانه قرار داده است.

□ روایت سوم: شرح مفصل محاصره شدن اردوگاه جلال‌الدین توسط لشگر مغول و گریختن سلطان و راوی از محاصره. این روایت که می‌تواند روایت اصلی *نفثة‌المصدور* باشد بسیار پریشان و مملو از تقدم و تأخر زمانی و جابه‌جایی علل و معلول حوادث است. اصل روایت از زمان بازگشتن نسوی از میافارقین، با این جمله آغاز می‌شود: «تا با الحاح بسیار اجازت عود حاصل شد» (همان: ۳۴).

روایت سراسر با شکست‌های زمانی، یادآوری خاطرات، تحسر و تأثر از مرگ سلطان و رثای او، به درازا می‌کشد و روایتی که می‌توانست در چند جمله کوتاه بیان شود در صفحات

متعدد و با تصویرسازی‌های متوالی، آکنده می‌شود. در این روایت نسوی دو رویداد و دو شخصیت را کانونی می‌کند. یکی موقعیت و وضعیت سلطان جلال‌الدین، تا پگاه روز محاصره است که با جملات معترضه متناظر با زمان نگارش، در انتقاد از رفتار ناسنجیده و خوش‌گذرانی‌های سلطانی، کانونی می‌شود. دیگری خود راوی است که موقعیت و کنش فرار خود از محاصره را کانونی می‌سازد. تمرکز روایت بر شخص نسوی، همچون روایت دوم، با حذف‌ها و حفره‌های روایی توأم است. این حذف‌ها و حفره‌ها با پس و پیش‌خوانی روایت‌ها، همپوشانی می‌شوند. نسوی پس از مأموریت میافارقین به نزد سلطان بازمی‌گردد، سلطان مشغول تدارکات جنگ است (همان: ۳۲) اما در کار جدیت به خرج نمی‌دهد و سرگرم لهوولعب است (همان: ۳۷) به نصایح گوش نمی‌دهد و تلاش‌هایش بی‌نتیجه می‌ماند (همان: ۳۸-۴۱) صبح در وقت پگاه لشگر تاتار به اردوگاه یورش می‌آورند (همان: ۴۱). نسوی شرح‌حال خود از شب واقعه را با این عبارت آغاز می‌کند: «با سرِ قصه خویش رویم» (همان: ۵۱)، آنگاه خود را در کانون روایت قرار می‌دهد. وی از خود تصویری قهرمانی ارائه می‌دهد که نیروهای غیرارادی، ماورایی و اتفاقی در گریختن از معرکه او را یاری رسانده‌اند (همان: ۵۱ و ۵۲).

□ روایت چهارم: گریختن نسوی از حملهٔ تاتار به آمِد. به مدت سه ماه در خدمت و توقیف صاحبِ آمِد می‌ماند و بعد از سه ماه از آمد می‌گریزد تا به تبریز برود و مانع غارت اموالش بشود. صاحب آمد او را تعقیب می‌کند تا به آمد بازگرداند. نسوی درباب علت رفتار صاحب آمد با خودش سکوت می‌کند اما از روایت متقدم برمی‌آید که صاحب آمد ظاهراً در اندیشهٔ تصاحب اموال راوی است. اگرچه نسوی، صریحاً در مورد علت رفتار خصومت‌آمیز صاحب آمد با خودش توضیحی ارائه نمی‌دهد:

«فی‌الجمله، من اگر سابقه دبیری وسیلتِ درجات می‌شمردم [...] بعد از آنکه از آنچه با من بود [...] چون سیر از پوست بیرون کشیده و از پس‌مانده تاتار چون موی از خمیر بیرون آمده [...] مدت سه ماه پایبند توکیل و توقیف داشت [...] موظف گردانید و من شکسته غریب، سه ماه در آن دارالفسوق مانند مخنوق در حبل خناق که شدت زیادت گرداند، اضطراب نمودم [...] بهر طریق می‌کوشید و از هر نوع حبال حیلت که از آن دام چگونه خلاص یابم نصب می‌کرد، چه به تبریز محقری نقد و جنس گذاشته بودم و می‌خواستم که پیش از آنکه اهل تبریز خبر صاخهٔ عظمی و طامّهٔ کبری بشنوند و[...] پیش از عود تاتار مسابقتی نمایم و آن محقّر در معرض قبض آورم، و به مدد آن حجّ اسلام گزارم. صاحب آمِد [...] چون دانسته بود که خویشتن بیرون انداختم و جای بازپرداخته، بدان مثال که وُلات عُمال مالخورده را طلب کنند، سواران مجرّد کرده بود، و به جستجوی من به چهار طرف

فرستاده، نیم‌شبی دو سوار به من رسیدند، و اتفاق خیر را خبر از من پرسیدند. بِجأشٍ ثبتٍ و قلب علی حادثات طُلب، پیش آمدم [...] و آن دو شبکور را کوچه غلط دادم و هم از آنجا متوجه ماردین شدم» (همان: ۶۳- ۶۷).

۴- زمان تقویمی و زمان روایی

زمان تقویمی و گاهشمارانه، زمانی است که بدون نیاز به روایت در جریان است اما آنگاه که زمان روایت می‌شود و در ساختار روایت می‌گنجد دیگر صرفاً زمان تقویمی و عینی نیست بلکه زمانی متنی شده است که در چارچوب نمود و روایت شناخته می‌شود. زمان روایت صرف‌نظر از زمانی که صرف خوانش می‌شود، می‌تواند زمانی برساخته باشد. این زمان شامل همهٔ آنات زمانی، می‌تواند الگوی متناظر بیرونی نداشته باشد و رویدادها، براساس زمانی ذهنی روایت شوند. اما در متن تاریخی یا متنی که داعیهٔ ارجاع تاریخی دارد مثل شرح‌حال‌ها یا گزارش‌ها و خاطرات که متناظر بر زمان تقویمی و عینی‌اند، زمان برون‌متنی به زمان درون‌متنی تبدیل می‌شود. بنابراین زمان روایات تاریخی و شرح‌حال‌ها شامل زمان عینی متناظر با زمان تقویمی و زمان روایی‌ای است که راوی براساس اولویت‌ها و گزینش‌های ذهنی خود، نظم می‌دهد. ازآنجایی‌که شرح‌حال‌نویسی، خاطره‌بنیاد است به ناچار به زمان تقویمی اغلب «از گذشته به اکنون» نظم داده می‌شود؛ حتی اگر آغاز روایت لحظهٔ اکنونی راوی باشد، وی ناچار است با مرور خاطرات مدام به زمان گذشته ارجاع دهد. ازسویی‌دیگر شرح‌حال و خودزندگی‌نامه‌نویسی براساس «خاطره‌رویدادی» عمل می‌کنند (نک. آبرامز، ۱۳۹۷: ۲۰۵ و۲۰۶) و ممکن است رویدادهای مدنظر راوی، با برانگیختگی ذهنی بدون رعایت زمان تقویمی، روایت شوند علی‌الخصوص که در نظر باید داشت متن نسوی نامه است. بنابراین گزینش زمان، جابه‌جایی زمانی به‌صورت پس‌نگری[1] یا پیش‌نگری[2]، جهش‌ها و پرش‌های زمانی، می‌تواند متأثر از نوع نامه‌نگارانهٔ روایت باشد.

به‌عنوان مثال راوی شرح‌حال ترجیح دهد زمان تقویمی را که متقدم است، با روایتی که زمان تقویمی متأخرتری دارد جابه‌جا کند. یا در ضمن روایتی که متوجه زمانی در گذشته است یکباره متوجه زمان حال (حال نگارش) یا زمان آینده (زمان تقویمی بعد از نگارش) شود. این نوع جابه‌جایی در زمان مربوط به نظم روایی است و راوی روایت‌های تاریخی، خود آن را به متن اعمال می‌کند.

1 . analepsis
2 . prolepsis

تحقیق در زمان‌پریشی روایات تاریخی، مدخلی است که می‌تواند مداخلهٔ راوی تاریخی یا استراتژی او نسبت به روایت تاریخی را مشخص کند. نسوی در روایت خود، الگوی زمان خطی و تقویمی را مکرراً با زمان روایی درهم می‌شکند و موجب تعلیق یا تغییر کانون در روایت می‌شود. به چند نمونهٔ تغییر در کانون روایت پیشتر اشاره شد. در اینجا به موارد دیگری از تغییرات زمانی در روایت که از شگردهای ساختار روایی *نفثة‌المصدور* است اشاره می‌شود. این شکست‌ها و تغییرهای زمانی، اول به دلیل «خاطره‌بنیان بودن» روایت نسوی و دوم به دلیل «نوع نامه‌نگاری» و سوم «برانگیختن توجه مخاطب نامه»، اعمال می‌شود.

اولین جمله‌ای که نسوی، روایت *نفثة‌المصدور* را با آن آغاز می‌کند، جمله‌ای زمانمند است و با قید زمانی متناظر به زمان‌حال نگارش -یعنی سال ۶۳۲- همراه است:

«در این مدت که تلاطم امواج فتنه کار جهان برهم شورانیده است» (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۵).

مخاطب پس از این تذکر زمانی، با جملات توصیفی طولانی و اطناب در شرح وضعیت روحی راوی، مواجه می‌شود و به‌این‌ترتیب از کشف زمان تقویمی «این مدت»، بازمی‌ماند این تعلیق با روایت‌های فرعی راوی از احساس اندوه و غربت‌زدگی، به درازا می‌کشد تاآنجاکه قید زمانی «متناظر به زمانی پیش از آغاز روایت»، خواننده را به درک قید «در این مدت» رهنمون می‌شود: «از آن روز باز، که به عراق وداع نجم‌الدین احمد سرهنگ [...] کرده‌ای» (همان: ۹).

قید زمانی «از آن روز باز» به‌صورت رمز و کدی میان راوی و مخاطب خاص اوست. اما خوانندهٔ عام برای رمزگشایی این قید مجبور است به اطلاعات برون‌متنی و آشنایی «نجم‌الدین احمد سرهنگ» و مناسبات او با راوی مراجعه کند. راوی در ادامه، از زمان‌حال نگارش به زمان گذشته‌ای در بازآفرینی یک خاطره، منصرف می‌شود:

«چون از الموت، چنانکه همانا استماع فرموده‌است، با قزوین اتفاق معاودت افتاد» (همان: ۹).

این جمله که باز هم به شیوهٔ رمز و کد میان راوی و مخاطب خاص او ارائه می‌شود، نسبت به جملهٔ آغازین روایت و قید «در این مدت»، گذشته‌نگر است. راوی پس از آغاز روایت خود، در زمان‌حال نگارش، متوجه خاطره‌ای دورتر از زمان نگارش می‌شود و پس از ارائهٔ شرح کوتاهی از عاقبت نجم‌الدین احمد، به زمان‌حال نگارش بازمی‌گردد و یکباره پس از تعویقی طولانی قید «در این مدت»، رمزگشایی می‌شود: «و بالجمله از مدت مفارقت تا امروز، چهار سال و چیزی است، که دیده‌برراه مانده است» (همان: ۱۰).

اگر از زمان نگارش کتاب (۶۳۲ هـ.ق) که با قید «امروز» مشخص شده‌است، چهار سال به عقب بازگردیم سال ۶۲۸ به دست می‌آید. این سال بنابر بازسازی فرامتنی *نفثة‌المصدور* براساس منابع تاریخی دیگر، سال ناپدید شدن جلال‌الدین خوارزمشاه و احتمالاً کشته شدن او در همان سال است. اما قید «از آن روز باز»، مربوط به خاطرهٔ راوی از مأموریت الموت و قزوین است که باز براساس متن *سیرت جلال‌الدین مینکبرنی*، به حدود دو سال پیش از ناپدید شدن جلال‌الدین یعنی سال ۶۲۶ هـ.ق (نک. نسوی، ۱۳۶۵: له) برمی‌گردد. همان‌طور که از بازسازی خطی رویدادها مشخص می‌شود نسوی قاعدتاً، و در ابتدا باید از مأموریت الموت یا اتمام مأموریت الموت می‌گفت و سپس متوجه حوادث سال‌های بعد از آن می‌شد. اما نسوی، *نفثة‌المصدور* را با سال ۶۲۸ و جدایی و مفارقت از دستگاه جلال‌الدین آغاز می‌کند. این تقدم قایل شدن برای روایت متأخر، می‌تواند نشانهٔ اهمیت و توجه راوی به روایت‌های خاص باشد.

نمونه‌های دیگر زمان‌پریشی را در *نفثة‌المصدور*، می‌توان در روایت نسوی از صاحب آمِد و جمال‌علی عراقی، نشان داد. راوی ضمن روایت از رویدادهای خطی و حفظ توالی آنها، یکباره متوجه کنش‌های این شخصیت‌ها در گذشته می‌شود یا رویدادهای آینده‌نگرانه‌ای را بیان می‌کند که متوجه عواقب کار آنهاست و از زمان رویدادهای خطی، پیشتر است. مثلاً پس از ذکر رویدادهای آمِد، یکباره زمان خطی رویداد را درهم می‌شکند و متوجه زمانی در آینده می‌شود و از عاقبت کار صاحب آمد در «چهار فصل» بعد می‌گوید:

> «اما صاحب آمد، ملک مسعود، چه ملک و چه مسعود! عماقریب به وبال ظلم و فجور، آفتاب دولت او به زوال رسید [..] چهار فصل بیش نگذشته بود که هم در آن مدت و در آن موسم به آمِد رسیدم و به چشم خویش برهان "سأوریکم دارالفاسقین" معاینه دید. آفریدگار عزّ و علا، به‌واسطهٔ ملوک عظام، پادشاهان کرام، خداوندان مصر و شام، انصاف اهل اسلام ازو بستد» (همان: ۶۸).

این روایت از عاقبت کار صاحب آمد، بین روایت فرار او از آمد و گریختن به ماردین چون معترضه‌ای زمانی گنجانده شده است که باعث تعلیق و بازداشت زمان در روایت گریختن او می‌شود.

در روایت جمال‌علی عراقی، رویدادهای خطی به طور مداوم، گسسته می‌شوند و با روایات پس‌نگرانه‌ای از اعقاب و انتصاب جمال‌علی عراقی و شور و مشورت‌های او در غیاب راوی،

روایت توطئه علیه راوی از جانب جمال‌علی و احتمال کشته شدن راوی به دست عمال جمال‌علی، مکرراً روایت اصلی، به تعویق می‌افتد:

«هم از ناآمد کار و برآمد روزگار [...] جمال‌علی عراقی پیش از من‌بنده به آنجا رسیده بود [...] و اکنون که در ایراد این قصهٔ پرغصه شروع رفت، از تعریف آن ذات شریف‌صفات از دو سه وصف چاره نیست [...]» (همان: ۷۵).

قید مکانی «آنجا»، در عبارت فوق به آذربایجان اشاره دارد. نسوی روایت فوق را ضمن مسافرت و گریزش به آذربایجان بیان می‌کند. سفر به آذربایجان در سلسه رویدادهای قبلی قرار دارد که راوی در روایت اصلی به آنها اشاره‌کرده است. قید «اکنون»، متوجه زمان‌حال نگارش است و پس از آن راوی شمه‌ای از توصیفات اخلاقی و رفتاری جمال‌علی را به زبان هجو و طنز و با کلماتی رکیک بیان می‌کند. این توصیفات چه نسبت به زمان رویداد (سفر آذربایجان) و چه نسبت به زمان نگارش، گذشته‌نگرند. مثلاً روایت انتصاب جمال‌علی، مربوط به زمان محاصرهٔ اخلاط، شوال سال ۶۲۶ هـ .ق (نک. نسوی، ۱۳۶۵: لج)، است (نسوی، ۱۳۸۵: ۷۷و ۷۸).

ازجمله شکست‌های زمانی در توالی رویدادها، فاصله گرفتن راوی از زمان تقویمی است. وی که در روایتش، زمان تقویمی را از راه خاطره و یادداشت‌های مربوط به وقایع بازسازی می‌کند، نسبت به آنها فاصله می‌گیرد. این فاصله بین رویداد عینی و بازآفرینی ذهنی آن، باعث می‌شود تا در برخی موارد، کلام و روایت نسوی لحنی انتقادی به خود بگیرد. به‌عنوان‌مثال به شرح رسالت راوی و انعقاد پیمان مودت و اتحاد در برابر لشگر مغول در دربار ملک مظفر ایوبی و سلاطین شام، می‌توان اشاره کرد. راوی با فاصله گرفتن زمانی، بی‌فایده بودن این پیمان‌نامه را چنین نقد می‌کند:

«بعد از اجتماع جمّ غفیر و انضمام جمع کثیر روی سوی دیار شام نهادند تا در رمضان سنهٔ ثمانٍ و عشرین و ستمائه به حدود اخلاط مقام افتاد، و از وقت معاودت شوم از شام و روم، رسولان جانبین در شدآمد بودند که تا نهال صلحی که در این حال از معونت یکدیگر ثمره‌ای دهد و در مآل دفع مضرّات اعدای جانبین [نماید]، نشانده آید، و هیهات، اندامی که به سال‌ها، قرحاً‌علی‌قرح و جرحاً‌علی‌جرح آزرده باشی، به مرهم یک هفته کجا مندمل شود؟ [...]» (همان: ۲۷).

البته روایاتی با لحن انتقادی در *نفثة‌المصدور* بسیار اندک است زیرا همان‌طور که تا کنون بیان شد، روای- مؤلف اثر عمدتاً درگیر بیان رخدادهای شخصی برای اطلاع‌رسانی به مخاطب خاص خویش است.

۴- ترسل و نامه‌نگاری

ترسلات و مکاتیب یکی از انواع ادبی مهم و قابل‌توجه در ادب فارسی است. این نوع در دوره‌های مختلف تاریخی علاوه بر کاربرد در جایگاه خودش، کارکرد زیبایی‌شناسانه نیز داشته است. زیبایی‌شناسی و فنون بلاغی دخیل در نامه‌نگاری برخی از ترسلات را چنان ممتاز و زبانزد کرده است که اعم از متون تاریخی در متون ادبی نیز نقل و حل و درج شده‌اند. ازجمله می‌توان به فراخور موضوع نامه و اثری که آن را ثبت و نقل کرده است به نامه‌های مختلف شاهان و سرداران جنگی در شاهنامه و سایر متون حماسی، فتح‌نامه یا شکست‌نامه‌های مختلف در متون تاریخی و غیره اشاره داشت (نک. خطیبی. ۱۳۷۵: ۲۸۴-۳۹۹).

نامه‌نگاری و ترسل در کنار نوع ادبی خطابه و سخنوری از دیرباز از الزامات تسلط به فنون و زیبایی‌شناسی ادبی و شیوه و روش نگارش و بیان ادیبانهٔ دیوان‌سالاری محسوب می‌شده‌اند. ازجمله مهمترین مکاتیب و ترسلاتی که امروز به‌عنوان اثری مستقل و بدون توجه به لحن امری و مخاطب و کارکردشناسی خاص آن، مطرح هستند می‌توان به نامهٔ تنسر به گشنسب و کتاب *نفثة‌المصدور* اشاره داشت.

با توجه به ویژگی تخاطب در کتاب *نفثة‌المصدور* و ذکر نام یا عنوان مخاطب در دو قسمت از کتاب -ابتدا و انتهای آن- و نیز خطاب‌سازی نویسندهٔ نامه باید *نفثة‌المصدور* را از نوع اخوانیات رده‌بندی کرد. صرف‌نظر از جایگاه مخاطب، از نظر محتوایی، داشتن مؤلفه‌هایی چون بیان شرح‌حال و مخصوصاً شرح اشتیاق و شورمندی، همراه اطناب و تزیین کلام با انواع آرایه‌های بیانی و زبانی و ازهمه‌مهمتر داشتن سه رکن اساسی «صدر مکتوب»، «شرح اشتیاق» و «خاتمه» (همان: ۴۱۴-۴۱۵)، از ویژگی‌های بارز اخوانیات است. به تعبیر خطیبی نثر مکاتیب اخوانی دورهٔ بعد از اسلام تا قرن هفتم را می‌توان در بسیاری از موارد در ردیف گزیده‌ترین انواع شعر منثور به‌شمار آورد. بخصوص رکن شرح اشتیاق در اخوانیات که معمولاً مبنی‌بر افکار و مضامین شعری است و در آن شیوهٔ کلام در لفظ و معنی و کیفیت وصف، کاملاً تقلیدی است از اسلوب شعر (همان: ۳۵۹-۴۱۳).

۴-۱- رکن اشتیاق: بخشی از نامه و از ارکان مهم اخوانیات است که این زیرنوع را از زیرانواع دیگر کتابت و ترسل جدا می‌کند. «گاه بخش اعظم مکتوب را شرح اشتیاق در بر می‌گرفت. در بسیاری از این نامه‌ها ، نگارنده خود را مقید به تمام ارکان نامه نمی‌کرد. نه به صدر مکتوب می‌پرداخت، نه وصول نامه را اعلام و نه درخواستی را مطرح می‌کرد و یا به‌اختصار از تمام ارکان ذکرشده می‌گذشت و بخش اعظم نامه را به شرح اشتیاق اختصاص می‌داد. این نامه‌ها معمولاً

به‌منظور احترام به مخاطب نوشته می‌شد و هدف، یادآوری کردن به مخاطب بود که نویسنده، همواره به فکر او بوده و آرزوی دیدارش را دارد. گاهی مقام نویسندهٔ نامه از مخاطب پایین‌تر بود. مثلاً مقام شاگرد و استاد؛ که در این حالت به‌جهت رعایت حال مخاطب، از اطناب پرهیز نموده و به شرح اشتیاق اکتفا می‌کردند.» (ضیاءخدادادیان و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۸۵۷). در *نفثة‌المصدور* بیان شوق مخصوصاً در پایان اثر، با ابراز دلتنگی کاتب و شرح آرزومندی در دیدار مجدد یار و دیار، علاوه بر اطناب، زبانی همدلانه و شاعرانه نیز دارد:

«به هر قدمی که نه بر جادهٔ قرار زده‌ام، امروز نَدَمی روی نموده، هوای نفس را در بوتهٔ توبه بگداخته، همگی همت بر استدراک فَوات مصروف، و قُصارای نهمت بر قضای گذشته- (ع) وان روز که بگذشت کجا آید باز؟!- موقوف. انصاف، اگر فُرقت خانه و وطن منغِصِ این حال نبودی، جمعیتی تمام دارمی، و اگر هوای خراسان بر آتشم ندادی، غم‌های جهان را باد پنداشتمی [...]» (نسوی، ۱۳۸۵: ۱۱۷).

از بررسی رکن اشتیاق در *نفثة‌المصدور* که چندان گسترده نیست و بخش درخوری را از نامه در برندارد می‌توان دو استنباط داشت: یکی جایگاه مخاطب نامه و دیگری دلیل نگارش نامه است. باید توجه داشت بخش عمدهٔ نامهٔ زیدری، مشحون شرح‌حال و بیان وقایعی است که بر سر او رفته است. به‌همین‌دلیل باید «شرح‌حال» در *نفثة‌المصدور* را به اصطلاح نقادان حوزهٔ تحلیل گفتمان، «تعبیهٔ ژانر»[1] دانست. تعبیهٔ ژانر به‌معنای به‌کارگیری یک ژانر در ژانر دیگر است (پالتریج، ۱۳۹۵: ۱۱۴). به‌این‌ترتیب می‌توان *نفثة‌المصدور* را به‌جای قرار دادن در ژانر شرح‌حال در همان ژانر مکاتیب قرار داد. همان‌طور که از تحلیل بخش شرح‌حال نیز مشخص شد، نقصان کاربرد شرح‌حال در این اثر به دلیل تعبیه‌شدن در ژانر مستقل دیگری بوده‌است و پراکنده‌گویی نویسنده در شرح‌حال یا عدم التفات به زمان و خط سیر آن، یا عدم التفات به درون‌گرایی و واگویه با خود، به دلیل توجه نویسنده به قراردادهای فرم و نوع نامه‌نگاری است. به‌این‌ترتیب خوانش شرح‌حالی و زندگی‌نامه‌ای از *نفثة‌المصدور* را باید در ذیل ژانر مکاتیب و متأثر از این ژانر قرار داد. «نامه‌های دوستانه مجالی است برای نویسنده که از گرفتاری‌ها ، سفرها، کارهای روزمره، اندوه، شادی و... بگوید. به‌همین‌دلیل است که اخوانیات را منابع مهمی برای شناخت زندگی و احوال و افکار نویسندگان آن نامه‌ها می‌دانند» (ضیاءخدادادیان و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۸۶۳). زیدری نیز به همین‌دلیل از مستندات *نفثة‌المصدور* در نگارش شرح حال جلال‌الدین مینکبرنی، سود می‌برد.

1 . Genre embedding

۴-۲- مخاطب‌سازی: از ارکان مهم نامه‌نگاری باید به مخاطب نامه و مخاطب‌سازی اشاره کرد چراکه برحسب این رکن مهم، می‌توان نوع نامه را به زیرانواع مختلف دیگری تقسیم‌بندی کرد. خطاب‌سازی در نامه‌های رسمی، علاوه‌بر نشان دادن جایگاه مخاطب و نگارندهٔ نامه، نوع نامه را نیز مشخص می‌کند. اهمیت این رکن مخصوصاً در نامه‌های دیوانی و دولتی بسیار است. اما در نامه‌ها و مکاتب غیررسمی مثل اخوانیات و ادعیه، خطاب‌سازی، جنبهٔ غیررسمی و دوستانه‌تری دارد مگر اینکه مقام مخاطب اجل از کاتب باشد. تخاطب در اخوانیات، در رکن صدر مکتوب گنجانیده می‌شود و برحسب عناوین و ادعیه و اطناب در این رکن می‌توان به جایگاه و جلالت مخاطب پی برد. خطاب‌سازی در *نفثة‌المصدور* تنها در ابتدای نامه همراه عناوین و ادعیه است و در بقیهٔ موارد، نسوی به ذکر عنوان عام «خداوند» و «مخدوم» (نسوی، ۱۳۸۵: ۱۱۸ و ۱۲۱) اکتفا کرده است. در ابتدای *نفثة‌المصدور*، نویسنده از عدم التفات دوستان، یاران و آشنایان به احوالش گله می‌کند سپس از میان دوستان و آشنایان بی‌التفات، متوجه مخاطب نامه می‌شود و تخاطب با او را چنین آغاز می‌کند:

«مگو که: «شفیقی نیست، که به غم و اندوه متأثر شود و شفیقی ندارم که به بد و نیک اندوهگین و مستبشر گردد.» رُبَّ أخٍ لَکَ یَهواکَ لم یَلِدهُ أباکَ. بحمدالله تعالی، خداوند، صدر معظم، سعدالدوله و الدین، اختیارُالملوکِ و السلاطین، مَلِکُ أکابر العصر، قُدوَةُ صُدُور الشرق، أدامَ الله عُلُوهُ و زادَ إلی مَراقی العز نُمُوهُ، در ضمان اقبال و کنف سعادت است و احوال او به مقتضای وقت، نه به مقتضای أمنیت، بر وفق ارادت (ع) جای گله نیست، چون تو هستی همه هست» (همان: ۸).

مخاطب نسوی در صدر مکتوب، شخصی است به نام سعدالدین که به استناد اشارهٔ مجدد به این نام در کتاب *سیرت جلال‌الدین*، باید از خویشاوندانش باشد (نک. همان: هفتادونه).

به نظر می‌رسد متأثر از رکن شرح اشتیاق و مطول نبودن آن بتوان در مورد جایگاه مخاطب بنابر رتبه و نسبت کاتب با او، یا به حساب پیوند خویشاوندی و همال و همسن بودن یا نا امیدی نویسندهٔ نامه از پیگیری احوالش یا پاسخگویی مخاطب به او، نظر داد (نک. نسوی، ۱۳۸۵: ۴۲۱).

۴-۲-۱- نسوی در بازگشت از پراکنده‌گویی‌ها و پرش‌های گفتاری به سررشتهٔ کلام پیشین، خطاب‌سازی خاص و ویژه‌ای ندارد و معمولاً با عباراتی چون «بیا تا به سر *نفثة‌المصدور* خویش باز شویم» (همان: ۴۸)، و «با سر قصهٔ خویش رویم» (همان: ۵۱)، به شرح واقعهٔ متوقف مانده، بازمی‌گردد. در چنین خطاب‌سازی‌ای به نظر می‌رسد که گوینده با خود واگویه دارد نه با مخاطب نامه. حال‌آنکه براساس نشانه‌های بافتی و متنی، این خطاب‌ها باید متوجه مخاطب نامه باشد اما در این بازگشت‌ها و تخاطب‌سازی، نسوی از ذکر عناوین یا مدح مخاطب خود

پرهیز کرده است. بیش از این نیز در کلیت نگارش مکتوب خود گاه مخاطب و جایگاهش کمرنگ می‌شود و از دست می‌رود و گویی نویسنده با مخاطبی عام یا با خود واگویه دارد. مثلاً خطاب «ای دوست» در بند ذیل می‌تواند هر مخاطبی را شامل شود و تخصیص نشده است: «ای دوست در خزان امانی کامرانی کردن نادانیست و در برگ‌ریز آمال شکوفه اقبال انتظار بردن آرزوی محال» (همان: ۳۸). این نوع ابهام در جایگاه مخاطب، مخصوصاً زمانی که نسوی از خط سیر وقایع دور و متوجه رخدادهای فرعی می‌شود، برجسته‌تر می‌شود.

۴-۲-۲- از بررسی تخاطب در *نفثة‌المصدور* می‌توان به جایگاه کاتب نزد مخاطب نیز توجه داشت، لحن گلایه‌مندانهٔ نسوی در سراسر اثر مخصوصاً در رکن «خاتمه» (برای‌نمونه نک. همان: ۱۱۹ و ۱۲۰)، عدم کاربرد القاب و عناوین طولانی و مکرر در حق مخاطب و مدح و تمجید از او، و خطاب‌سازی از جانب مخاطب به خودش با الفاظی چون «محمد منسّی» به‌جای محمد منشی (همان: ۱۲۱)، و «دوستِ دستخوشِ تصاریف» (همان: ۱۲۲)، نشان می‌دهد که کاتب نامه و مخاطب از جایگاه همسانی برخوردارند؛ یا آنکه کاتب بعد از دوری و جدایی از بلاد و خویشاوندان، خود را از نظر مرتبه و رتبه با راوی یکسان می‌انگارد. آنچه از سعدالدین می‌دانیم به‌جز ذکر نامش در جایگاه مخاطب *نفثة‌المصدور*، ذکری نیز در کتاب *سیرت جلال‌الدین*، بسیار کوتاه ضمن واقعهٔ خروج ازلاغ‌شاه از خوارزم است: «در اثناءِ آنکه در تقریر امر اقطاع بودند قاصدی با نامهٔ پسرعمّ من سعدالدین جعفر بن محمد بدیشان رسید منذر به آنکه: لشکری از تاتار جهت کشف اخبار جلال‌الدین به قلعه آمدند و از لشکرهای سلطانی که بدین حدود رسیده‌اند کشف می‌کنند، و نمی‌دانند که ازلاغ‌شاه اینجا رسیده است. و در نامه یاد کرده بود که: به نفس خود از قلعه به در آمده است و ایشان را مشغول کرده، آنقدر که سلطان، یعنی ازلاغ‌شاه، برنشیند و تدبیر مقابله و مقاتله و إمّا فرار و اخلاءِ دیار کند» (نسوی، ۱۳۶۵: ۸۸ و ۸۹). در این بخش از کتاب مذکور، نام سعدالدین بدون القاب یا عناوینی که می‌توانست نشان‌دهندهٔ رتبه و مرتبت اجتماعی یا دیوانی او باشد، آمده است. ظاهراً وی، به‌عنوان والی یا شحنهٔ دژ خانوادگی‌شان، خرندز، برای گفتگو با فرماندهان لشکر مغول رفته است. اگر نسوی نیز در موطن خود بود چه‌بسا این امر را او به عهده می‌گرفت.

۴-۲-۳- در واکاوی جایگاه مخاطب و تخاطب‌سازی دو دلیل عمدهٔ نسوی در نگارش این مکتوب به ترتیب روایتش روشن می‌شود: یکی دغدغهٔ کاتب در شرح فراق و جدایی‌اش از موطن و شرح اشتیاق به بازگشت حتی بعد مرگش است که در بیانی گلایه‌آمیز از مخاطب و شرایط ناهموار روزگار ارایه می‌شود:

«و نیز راستی تا از خانه دور افتاده‌ام و از وطن مألوف مهجور گشته و به بلای دوستان [...] مبتلی شده [...] از آن روز باز در قوس رجا منزعی و در عرصهٔ أمل متَّسعی بو د [...] تا امروز که ایام ناکامی و بی‌مرادی و انتهای مدت شادیست، در همه اوقات عموماً، و در حالت شدت امراض خصوصاً وصیت می‌کرده‌ام، که: «چون ودیعت حضرت، که هراینه [...] سپردنیست، در غربت تسلیم کرده آید، و عاریت روح، که بی هیچ شبهت [...] رد کردنیست، در این هجرت سپرده گردد، تابوت قالب را که مأوای جان مشتاق مجروح است - واگرچه دوایی بعد وفات نخواهد بود- به زیدر رسانند» (همان: ۵۵).

دیگر دلیل عدم توفیق در بازگشتش به موطن، به‌جهت پیگیری از احوال اموال و دارایی‌هایی است که از آنها دور مانده و شرح نسبتاً مبسوطی که گاه رشتهٔ کلامش با نقل وقایع دیگر بریده می‌شود، ارائه می‌دهد که گویی توجیهی برای غیبت او از موطن است (همان: ۹۶). نسوی در بیان وقایع پیگیری اموالش در سفر به آذربایجان، شرحی بسیار مبسوط و گسیخته دارد (همان: ۶۴-۸۹). و درنهایت توضیحاتش با گزارشی از مغموم ماندن و بیان خسارتش تمام می‌شود.

آنچه در شرح این دو موضع و بیان وقایع مرتبط به آن قرار گرفته است، بازگویی خاطراتی از وقایع اردوی جلال‌الدین و مأموریت راوی و نیز بیان وقایع و اخبار شکست و پراکندگی سپاه جلال‌الدین دربرابر مغولان و خبر احتمال مرگ اوست. این بخش از وقایع که در میان دو موضوع پیشتر گفته شده قرار دارد، رشتهٔ کلام و خط سیر اصلی نامه را مخدوش کرده و در ساختار روایتی وقایع‌نگارانه نمود یافته است. این بخش میانی متداخل، برگرفته از یادداشت‌های جسته‌گریخته و مستقل نسوی در حین سفر و گریزش به غرب ایران تا سکنی گزیدن در حلب است. دلیل استفاده از این یادداشت‌ها در نامهٔ اخوانی، توجیه عدم‌مراجعت به موطن و انتظار مساعدت و یاری از مخاطب نامه است. گویی نسوی به‌دنبال دریچه و روزنهٔ امیدی برای بازپذیرفته شدن در جمع و جمعیت اعیان دگرگون‌شدهٔ خراسان است:

«از آنها نیستم که به فراغت‌ریزه‌ای که در غربت-حیثُ کانَ- دست دهد، دل از مسقطُالرَّاس و منشأ و مبدأ و اساس برتواند داشت، نه از آن قبیله که با هر قومی -کائناً مَن کانَ- درآمیزم [...] لکن تا سوءالحظِ خویش از اقسام الطاف خداوندی بازدانسته‌ام. من نیز خواسته‌ام، که چنانکه در طبایع مرکب است (ع) و کِلتُ لِلخِلِّ کَمَا کَالَ لِی، را کار فرمایم و اقتدا بر آن مخدوم، اگر قلم در نام آنکه نامم نمی‌برد، نتوانم کشید، [...] قلم از ذکر او بشکنم و بر سنت آن خداوند، اگر دندان از آنکه در بن دندانش نمی‌روم، برنتوانم کند [...] دندان بر صبر نهم» (همان: ۱۱۹و ۱۲۰).

۵- نتیجه‌گیری

نفثة‌المصدور، عمدتاً به‌عنوان کتابی تاریخی شناخته شده است. حال‌آنکه نویسندهٔ آن چنین قصدی ندارد و از مقابلهٔ ابتدای این اثر با کتاب دیگر نسوی، این مهم دانسته می‌شود. نسوی در ابتدای کتاب *سیرت جلال‌الدین* به موضوع تاریخ و تاریخی بودن اثر خود اذعان دارد (نسوی، ۱۳۶۵: ۳-۶)، اما در *نفثة‌المصدور* چنین نیست و او از اصطلاح *نفثة‌المصدور* که بر عنوان اثرش نشسته است برای بیان مافی‌الضمیر و اِخبارادن از احوال خویش سود برده است. عنوان اثر با شیوهٔ کتاب و نگارشش مرتبط و بسیار متناسب است؛ زیرا مطالب کتاب، پراکنده و با پرش‌های روایی فراوان از نوع یادآوری خاطرات یا بازگویی ارتجالی است. اگرچه بیان ارتجالی وی منوط به یادداشت‌هایی از وقایع و روزنگاری‌اش، بسیار ادیبانه و منشیانه است. درواقع باید گفت وجه زیبایی‌شناسی *نفثة‌المصدور* متأثر از خاطره‌نگاری یا شرح‌حال‌نویسی نیست و از ژانر و نوع نامه‌نگاری و مکاتیب دیوانی عصر خود تأثیر گرفته است. به‌همین‌دلیل، برخلاف خودشرح‌حال‌نوشت‌های مرسوم و نمونه‌های خودشرح‌حال‌نویسی امروزی، فاقد لحن اعترافی درون‌گرایانه و سیر تحول شخصیتی است. این خصیصه به‌دلیل تلقی بینابینی بودن ژانر کتاب عموماً مورد توجه نبوده، نیز از نیت اصلی مؤلف از نگارش غفلت شده است.

البته نباید از این مهم غافل بود که این اثر قطعاً از بخشی از تاریخ پرفراز و فرود ایران پرده برمی‌دارد. اما بررسی روایت‌شناختی گفتمان تاریخی در *نفثة‌المصدور* ما را به این نتیجه می‌رساند که نسوی قصد تاریخ‌گویی ندارد و این توان خوانش تاریخی است که در ضمن روایت از کنش‌ها و شخصیت‌پردازی نسوی، فعال می‌شود. وی درخلال بازسازی‌اش، نشانه‌هایی از ارجاعات فرامتنی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد که از طریق آنها خواننده می‌تواند خوانشی تاریخی از بخشی از وقایع شخصی وی داشته باشد اما نباید این خوانش را به خوانشی ژانری تسری و توسعه داد. تلاش نسوی در ثبت و حفظ شرح‌حال خود، امروز سندی است از بخش‌هایی از تاریخ ایران که می‌توانیم در آن با کنش‌های فردی، طبقاتی و ایدئولوژیکی مردم آن عصر آشنا شویم و بخشی از تاریخ خود را از زاویهٔ دید فردی و شخصی و از طبقه‌ای که راوی به آن تعلق دارد، مطالعه کنیم اما نباید از یاد برد که این خوانش در عصر نسوی برجسته نشد. چراکه وی مجبور به بازنویسی بخش اعظمی از کتاب *نفثة‌المصدور* در کتاب دیگری شد. همچنین خوانش تاریخی از کتاب *نفثة‌المصدور* در دهه‌های اخیر موجب شده، این کتاب در فهرست کتب دانشگاهی و در ذیل کتب ادبی-تاریخی قرار گیرد. این فهرست‌بندی نیز خواه‌ناخواه در خوانش متأخر از *نفثة‌المصدور* به‌دور

از توجه بـه سرچشـمه‌هـای تولیـد آن، تأثیرگـذار بـوده اسـت. حـال‌آنکـه عمـدهٔ ادبیـت و زیبایی‌شناسی این اثر متأثر از نوع نامه‌نگاری است نه بافت روایی- ادبی تـاریخی آن. تعبیـهٔ ژانرهایی چون شرح‌حال و مقامه در این اثر به‌حدی نیست که بتوان گفت باعـث تغییـر ژانـر اصلی و ابداعی نو شده است. ابتکارات نویسنده در کاربرد زبـانی و نگـارش ادبیانـهٔ نامـه، بـه سطح ژانر و تغییر آن نرسیده است.

پی‌نوشت

۱- برای اطلاع بیشتر نک. فقیه‌ملک‌مرزبان و صابری، ۱۳۹۷: ۵۰.

۲- برای توضیح اصطلاحات آمیخته و ترکیبی، نک. چندلر، ۱۳۹۱: ۶۰ و نیـز زرقـانی قربـان‌صـباغ، ۱۳۹۵: ۳۶۶.

۳- برای‌مثال، ای. دی. هرش در اثر بحث‌برانگیز خود، اعتبار تفسیر، این بحث را مطرح می‌کند کـه معنای متن در اساس معنایی است که نویسنده آن را درنظر داشته و نـوع ادبـی را یکـی از راه‌هـای انتقال آن معنا می‌داند (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۴۴).

۴- علامت [...]، نشانه حذف کردن بخشی از متن نسوی است.

۵- برای اطلاع بیشتر از این تقسیم‌بندی، نک. لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۴-۱۹؛ و نیز نک. یان، ۱۳۹۷: ۲۷ و ۲۸.

۶- اصطلاح راوی- مؤلف را نباید با اصطلاح راویِ مؤلف یکی دانسـت. راویِ مؤلـف در نـوع «روایـتِ مؤلف» «راوی‌ای را گویند که از داستان غایب است، یعنـی بـه‌عنـوان شخصـیت در داسـتان ظـاهر نمی‌شود» (یان، ۱۳۹۷: ۸۶). معـادل اصـطلاح راوی-مؤلـف مـی‌تـوان از اصـطلاح «مـنِ روایتگـر» (narrating I) در روایت اول شخص (نک. همان‌جا) استفاده کرد.

۷-حذف‌هایی با نشانهٔ دو قلاب مشخص شده‌اند، مربوط به اطناب و جملات معترضه است و به خط روایت لطمه‌ای نمی‌زند.

منابع

آبرامز، لین. (۱۳۹۷). *نظریهٔ تاریخ شفاهی*، ترجمهٔ ع. فتحعلی‌آشتیانی. تهران: سوره مهر.

ابوت، اچ.پورتر. (۱۳۹۷). *سواد روایت*، ترجمهٔ ر. پورآذر و ن. مهدی‌زاده اشرفی. تهران: اطراف.

احمدی، بابک. (۱۳۷۳). *رسالهٔ تاریخ: جستاری در هرمنوتیک تاریخ*، تهران: مرکز.

اشرف، احمد. (۱۳۷۷). «سابقهٔ خاطره‌نگاری در ایران». *ایران‌نامه*، سال پانزدهم (۱): ۵- ۲۶.

ایبرمز، می‌یر هوارد. (۱۳۸۴). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ س. سبزیان. تهران: رهنما.

بارت، رولان. (۱۳۷۳). «گفتار تاریخی». ترجمهٔ ف. پاکزاد. *ارغنون*، سال اول(۴): ۸۳- ۹۵.

پالتریج، برایان. (۱۳۹۵). *درآمدی بر تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ ط. همتی. تهران: نویسهٔ پارسی.
توکلی‌شاندیز، ابوالفضل. (۱۳۹۸). *پل ریکور؛ روایت و اخلاق*، تهران: بوی کاغذ.
تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی*، ترجمهٔ ف. علوی و ف. نعمتی. تهران: سمت.
چندلر، دانیل. (۱۳۹۱). «مقدمه‌ای بر نظریهٔ ژانر». ترجمهٔ قدرت قاسمی‌پور. *کتاب ماه ادبیات*، ۶۹ (۱۸۳): ۵۹- ۶۸.
حجت‌اله، امیدعلی. (۱۳۹۶). «*نفثة‌المصدور* کتابی تاریخی یا ادبی جنبه‌های ادبیت در *نفثة‌المصدور*». *مجموعه مقالات چهارمین همایش ملی متن پژوهی ادبی نگاهی تازه به متون تاریخی*، ۱-۱۳.
خسروبیگی، هوشنگ. ۱۳۸۵. «شهاب‌الدین محمد نسوی و سیرت او». *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*، خرداد و تیر و مرداد: ۸۴- ۸۹.
خسروبیگی، هوشنگ. (۱۳۸۶). «خاطره‌نگاری‌های شهاب‌الدین نسوی». *زمانه (ماهنامهٔ اندیشه و تاریخ سیاسی ایران معاصر)*، سال ششم (۶۴): ۲۳- ۳۶.
خطیبی، حسین. (۱۳۷۵). *فن نثر در ادب پارسی؛ تاریخ تطور و مختصات نثر پارسی از آغاز تا پایان قرن هفتم*، تهران: زوار.
دبرن، فرانس. (۱۳۸۸). «نقد ژانر». *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی*، ایرنا ریما مکاریک. ترجمهٔ م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه. ۳۷۱-۳۸۰.
دوبرو، هدر. (۱۳۸۹). *ژانر (نوع ادبی)*، ترجمهٔ ف. طاهری. تهران: مرکز.
رنجبر، محمود و محمدعلی خزانه‌دارلو. (۱۳۹۱). «بررسی روایت و بن‌مایه‌های داستانی در *نفثة‌المصدور*». *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، (۲۵): ۸۷- ۱۱۴.
رنجبر، محمود. (۱۳۹۸). «خوانش تحلیلی *نفثة‌المصدور* بر مبنای تاریخ‌گرایی نو». *متن‌شناسی ادب فارسی*، (۴۴): ۷۹-۹۲.
ریان، مری-لاور. (۱۳۸۸). «راوی». در *دانش‌نامهٔ نظری‌های ادبی معاصر*، گردآوری و ویرایش ایرنا ریما مکاریک. ترجمهٔ م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه. ۱۳۳- ۱۳۵.
ریکور، پل. (۱۳۷۴). «خاطره، تاریخ، فراموشی (سخنرانی پل ریکور در سال ۱۳۷۳در پژوهشکدهٔ حکمت و ادیان». *گفتگو*، سال دوم (۸): ۴۷- ۵۲.
ریمون-کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ا. حری. تهران: نیلوفر.
زرقانی، مهدی و محمودرضا قربان‌صباغ. (۱۳۹۵). *نظریهٔ ژانر (نوع‌ادبی) رویکرد تحلیلی-تاریخی*، تهران: هرمس.

ذکایی، سعید. (۱۳۸۷). «روایت و روایت‌گری و تحلیل شرح‌حال‌نگارانه». *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی و اجتماعی (ویژه‌نامهٔ پژوهش‌های اجتماعی)*، ۸(۱): ۴۹- ۹۸.

سجودی، فرزان و لیلا صادقی. (۱۳۸۹). «کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت‌مندی روایت داستان کوتاه». *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، دورهٔ اول (۲): ۶۹- ۸۸.

شلستون، آلن. (۱۳۹۰). زندگی‌نامه، ترجمه ح. افشار. تهران: مرکز.

صدرایی، رقیه و مریم قرایی. (۱۳۹۶). «نگاهی روایت‌شناسانه به *نفثة‌المصدور* براساس نظریهٔ روایت ژرار ژنت». *مجموعهٔ چهارمین همایش ملی متن پژوهی ادبی نگاهی تازه به متون تاریخی*.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۳). *تاریخ ادبیات ایران*، جلد۳/۲. تهران: فردوس.

طلوعی‌آذر، عبداله و زهرا نوری. (۱۳۹۸). «تحلیل ابعاد ادبی و تاریخی *نفثة‌المصدور* نسوی با رویکرد پدیدارشناسانه». *متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)*، ۲۳ (۸۲): ۱۱۵-۱۳۸.

ضیاءخدادادیان، پروین و علی‌اصغر باباصفری و عنایت‌الله شریف‌پور. (۱۳۹۹). «بررسی محتوایی اخوانیات منثور فارسی از میانهٔ قرن پنجم تا دورهٔ معاصر (با رویکرد سیاسی، اجتماعی، ادبی) ». *فصلنامهٔ علمی جامعه‌شناسی سیاسی ایران*، سال سوم، شمارهٔ چهارم (۱۲): ۱۸۵۳- ۱۸۷۲.

عباسی، علی. (۱۳۸۰). «ژپ لینت‌ولت، گونه‌های روایتی (گزارش دوازدهمین نشست نقد ادبی)». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۵): ۸۸- ۱۰۱.

عباسی، حبیب‌الله و الهه عظیمی یانچشمه. (۱۳۹۵). «مغلطه تأثیر عاطفی در بازنمایی تاریخ (نگرشی انتقادی بر تاریخ‌نگاری شهاب‌الدین نسوی در *سیرت جلال‌الدین* و *نفثة‌المصدور*)». *متن‌پژوهی ادبی*، (۶۷): ۷ -۳۶.

غنی‌زاده، ابوالفضل. (۱۳۹۸). «نگاهی مجمل با دیدی ساختارگرایانه بر *نفثة‌المصدور* زیدری». *نقد، تحلیل و زیبایی شناسی متون*، سال دوم (۴): ۱۴۱-۱۵۴.

فقیه‌ملک‌مرزبان، نسرین و زهرا صابری‌تبریزی. (۱۳۹۷). «شیوه‌های اقناع خواننده در «*نفثة‌المصدور*»». پژوهش زبان و ادبیات فارسی (۵۰): ۴۹- ۷۶.

فقیهی، حسین و مهرناز عسگری. (۱۳۹۶). «حدیث نفس در *نفثة‌المصدور*». *مجموعه مقالات چهارمین همایش ملی متن پژوهی ادبی نگاهی تازه به متون تاریخی*، ۸۲۱-۸۴۱.

لینت‌ولت، ژپ. (۱۳۹۰). *رساله‌ای در گونه‌شناسی روایت: نقطه دید*، ترجمهٔ ع. عباسی و ن. حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.

مارتین، والاس. (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ م. شهبا. تهران: هرمس.

مدبری، محمود و نجمه حسینی‌سروری. (۱۳۸۷). «از تاریخ روایی تا روایت داستانی (مقایسهٔ شیوه‌های روایتگری در اسکندرنامه‌های فردوسی و نظامی)». *گوهرگویا*، سال دوم (۶): ۱- ۲۸.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۸). *عناصر داستان*، تهران: سخن.

نسوی، شهاب‌الدین محمد. (۱۳۶۵). *سیرت جلال‌الدین مینکبرنی*، ترجمهٔ فارسی از اصل عربی از مترجم مجهول در قرن هفتم هجری، تصحیح و مقدمه مجتبی مینوی. تهران: علمی و فرهنگی.

نسوی، شهاب‌الدین محمد. (۱۳۸۵). *نفثة‌المصدور*، تصحیح و تحشیه امیرحسن یزدگردی. تهران: توس.

ون‌دایک، تئون.ای. (۱۳۸۹). *مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی*، ترجمهٔ پ. ایزدی و دیگران. تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

هولاب، رابرت. (۱۳۸۸). *یورگن هابرماس؛ نقد در حوزهٔ عمومی*، ترجمهٔ ح. بشیریه. تهران: نی.

یان، مانفرد. (۱۳۹۷). *روایت‌شناسی؛ مبانی نظریهٔ روایت*، ترجمهٔ م. راغب. تهران: ققنوس.

روش استناد به این مقاله:

غیوری، معصومه و محمد علی خزانه‌دارلو. (۱۴۰۱).«بررسی روایی و نقد ژانری*نفثة‌المصدور*». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۴(۲): ۱۱۵-۱۴۶.
DOI:10.22124/NAQD.2023.22760.2398

Copyright:
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

in Malek Mozaffar Ayoubi's court. He narrates these events to Sa'd al-Dowleh in the form of letters. Nasavi affirms that his work covers only parts of his life. It implies that studying the book and the structure through which he narrates "his events" is only possible through the study of the genre it belongs to. Of note here is that this article regards genre as a process between the author and the reader, in which the reader regards the author as a reliable narrator. Although the author claims that this work is an autobiography, its epistolary form and its apostrophes categorize it as Ekhvaniyat, a subcategory of private correspondence. It must be added that the author deliberately disregards the categorization; this is also reflected in his purpose of writing his text.

2. Theoretical Framework

Nafsat-al-Masdur, which is the account of the narrator's pains and sorrows, raises a question in the reader's mind: What was Nasavi's purpose in narrating his personal sorrows? And why does he insist on preserving these painful memories in the form of a biographical chronicle and the style of a lengthy letter? The present article employs an elective approach that consists of typology, narratology, and historiography to answer these questions. The present study aims to show a new horizon in reading literary-historic works and discuss whether the classic historical works of literature can move beyond the subcategory of literature and become an independent genre in its own right. It takes into account whether or not the dominance of literary narration and its divers structures, combined with presuppositions and expectations in reading literary texts, can prevent its generic automony.

3. Methodology

The present article is a descriptive-analytical research with an integrative approach containing typology and narratology; it aims to probe into the necessity of re-reading the historical interpretations of *Nafsat-al-Masdur*.

4. Discussion and Analysis

In line with narratological structures and characteristic features in typological and generic studies, this article reads *Nafsat-al-Masdur* as private letters or Ekhvaniyat. In other words, it looks at the work as the narrator's chronicle writing, in a process heavily influenced by personal conception of history. However, the author's private thoughts and ideas in chronicle writing gradually fade away and become insignificant. That is why this literary-narratological work can be viewed as a text that exemplifies an umbrella genre which incorporates sub-genres.

If we consider the dialogue between the author and the reader in a literary genre as a generic contract (Dubrow, 2012: 48), this typology, we can assume, interferes with the understanding of the author's primary intentions in the process of composition. The interaction between the author and the reader, designated only by the genre, has been underscored in the work by a number of influential academicians who have carefully studied and taught it. Most studies have regarded *Nafsat-al-Masdur* as a biographical, historical, or factional work; however, this study emphatically rejects its categorization as a biographical narrative. Also, narrative features such as point of view, characterization, chronology, centralization, etc., negate any categorization of the work as a manifestation of a specific literary genre. The last section of the study discusses the genre of epistolary novel and the subgenre of Ekhvaniyat.

5. Conclusion

Contrary to the author's intentions, scholars have regarded *Nafsat-al-Masdur* as a historical work. In *Sirat-e Jalal-al-Din*, Nasavi explicitly informs the reader of the historicity and the historical content of the work (Nasavi, 1986: 3-6). However, in *Nafsat-al-Masdur,* the writer employs the term 'Nafsat-al-Masdur' to address 'what is within.' In the work, disruptive content and narrative inconsistencies signify memory recollection, which thematically relate the title to the structure of the narrative. The improvised renderings of events divulge an attitude that can pass as authoritative or clerical. In fact, the aesthetic aspect of *Nafsat-al-Masdur* is not stimulated by diary or biography writing but by the genre, type of letter writing, and the Diwani schools of the author's tune. As a result, contrary to traditional autobiographies, it is devoid of confession or character development. Due to the multifaceted nature of the work, the real intentions of the author have been usually overlooked.

We should not fail to notice that this work uncovers a part of Iran's history. However, a narratological analysis of the historical discourse in *Nafsat-al-Masdur* proves that Nasavi has no intention of writing a historical chronicle. It is through Nasavi's narration and characterization that history and historical records gain significance. The author recreates history and hints at hypertextual references, so that the reader is presented with a history which is bases on the author's personal events. Nevertheless, these renderings should not be limited to any generic categorization. Nasavi's memoir has now become a piece of history, through which we can acquire knowledge about the social structures and ideologies of the people of a particular era. And we can study our history from the narrator's social status and personal perspective, even though this reading was not recognized in Nasavi's era. This is partly due to the

fact that he had to rewrite a great part of *Nafsat-al-Masdur* in another book. Also, the historical readings of *Nafsat-al-Masdur* all took it for granted that it should be categorized as an academic text and subcategorized as a literary-historical book.

This categorization, one way or another, finds it way into the readings of *Nafsat-al-Masdur*. Of note here is that the literary and aesthetic qualities of the book are influenced by the conventions governing the genre of the epistolary novel, rather than by its historical or literary narrative structures. It must be added that the genius of the writer as well as his borrowings from other genres such as biography or history do not entail generic innovation or the introduction of a new genre.

Select Bibliography

Abbot, H.P. 1397 [2018]. *Savad-e Ravayat*. R. Poor Azar, N. Mahdi-Zadeh Ashrafi (trans.). Tehran: Atraf.
(*The Cambridge Introduction to Narrative*)

Abrams, L. 1397 [2018]. *Nazaryieh-e Tarkih-e Shafahi*. A. Fat'hali Ashtiyani (trans.). Tehran: Sooreh-e Mehr.
(*Oral History Theory*)

Chandler, D. 1391 [2012]. "Moqadameh-yi Bar Nazaryieh-e Zhanr". Q. Qasemipoor (trans.). *Ketab-e Mah-e Adabyiat*. (183)69: 59-68.
("An Introduction to Genre Theory")

Debren, F. 1388 [2009]. "Naqd-e Zhanr". *Danesh-Nameh-e Nazaryie-ha-e Adabi*, I.R. Makaryk. M. Mohajer, M. Nabavi (trans.). Tehran: A'gah. 371-380.
("Genre Criticism," *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms.*)

Dubrow, H. 1389 [2010]. *Zhanr (No-e Adabi)*. F. Taheri (trans.). Tehran: Markaz.
(*Genre (Routledge Revivals)*)

Khatibi, H. 1375 [1996]. *Fann-e Nasr dar Adab-e Parsi; Tarikh-e Tatavvor va Mokhtas'at-e Nasr-e Parsi az Aqaz ta Payan-e Qarn-e Haftom*. Tehran: Zav'ar.
(*The Art of Prose in Persian Literature*)

Nasavi, S.M. 1365 [1986]. *Sirat-e Jalal-al-Din-e Menkoberni*. Translated from Arabic by an unknown translator in the seventh century, S.H. M. Minovi (intro.). Tehran: Elmi va Farhangi.
(*The Jalal-al-Din Menkoberni Tradition*)

Nasavi, S.M. 1385 [2006]. *Nafsat-al-Masdur*. A. Yazdgerdi (annotation.). Tehran: Tous.
(*Nafsat-al-Masdur*)

Shelston, A. 1390 [2011]. *Zendegi-Nameh*. H. Afshar (trans.). Tehran: Markaz. (*Biography*)

Z. Mahdi, M. Qorbansabaq. 1395 [2016]. *Nazaryieh-e Zhanr (No-e Adabi) Roykard-e Tahlili-Tarikhi.* Tehran: Hermes. (*Genre Theory*)

How to cite:

Ghayouri, Ma'soomeh and Khazanehdarloo, Mohammad Ali.. 2023. "A Biographical Narrative Study of *Nafsat-al-Masdur*", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 14(2): 115-146. DOI:10.22124/NAQD.2023.22760.2398

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI:10.22124/naqd.2023.22760.2398
DOR:20.1001.1.24767387.1401.7.2.5.2
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۲۴
صفحات ۱۱۵-۱۴۶

سال هفتم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، شماره پیاپی ۱۴
مقاله پژوهشی

بررسی روایی و نقد ژانری *نفثة‌المصدور*

معصومه غیوری [۱*] محمدعلی خزانه‌دارلو [۲]

چکیده

نفثة‌المصدور، نوشتهٔ شهاب‌الدین محمد نسوی خرندزی زیدری به دلیل سبک نگارش و محتوا عمدتاً در دو حوزهٔ ادبیات و تاریخ کلاسیک مورد توجه بوده است. با توجه به رویکردهای جدید روایت‌شناسی و مطالعات بین‌رشته‌ای این کتاب می‌تواند از حوزهٔ مطالعات کلاسیک صرف در عرصه‌های تاریخ و ادبیات، وارد قلمروهای جدید مطالعات روایت‌شناسی و نقد معاصر شود. بررسی ژانری و روایت‌شناسانهٔ *نفثة‌المصدور*، تعبیهٔ انواع ادبی متعددی را در این اثر نمایان می‌کند. اگرچه به نظر می‌رسد هریک از این انواع، شامل خودشرح‌حال‌نگاری، نامه‌نگاری و مقامه‌نویسی، در بافت و بستری از ارجاعات فرامتنی و بینامتنیِ تاریخی، به‌گونه‌ای با یکدیگر ترکیب شده‌اند که نمی‌توان به‌راحتی *نفثة‌المصدور* را در نوع ادبی خاصی محدود کرد؛ اما بررسی ژانری اثر نشان می‌دهد که چنین نیست. همچنین خوانش از شیوهٔ روایی خاصی که نسوی در بازگویی وقایع برگزیده است متأثر از سنت روایی نثر فنی و زیبایی‌شناسی قرن ششم این کتاب را در حد یک اثر ادبی صرف محدود کرده و قصدمندی اولیه نویسنده، در پرتو خوانش‌های فرهیختگان دانشگاهی، نادیده و مخدوش شده است. مقالهٔ حاضر به بحث‌هایی پیرامون ساختار روایی در *نفثة‌المصدور* و نقد ژانری آن می‌پردازد تا نشان دهد که این اثر درواقع، از نوع نامه‌های خصوصی موسوم به اخوانیات است که ذکر برخی اشخاص و وقایع مهم عصر مغول به آن جایگاه و ارزشی تاریخی بخشیده است اما نمی‌توان و نباید آن را اثری چندژانری محسوب کرد.

واژگان کلیدی: ژانر، خودشرح‌حال‌نویسی، روایت، اخوانیات، نسوی زیدری.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه گیلان، رشت، ایران * ghayoori_m@guilan.ac.ir
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه گیلان، رشت، ایران khazaneh@guilan.ac.ir

۱- مقدمه

«شهاب‌الدین محمد بن علی بن محمد منشی خرندزی زیدری نسوی معروف بـه محمـد زیـدری یا شهاب زیدری یا شهاب‌الدین نسوی و یا زیدری، یکی از نویسندگان بسیار معروف و از منشـیان بزرگ نیمهٔ اول قرن هفتم هجریست» (صفا، ۱۳۷۳، ج۳/۲: ۱۱۷۹). وی از اعیان خراسان بـود کـه در جوانی در خدمت والی شهر نسا درمی‌آیـد. پـس از جـدال و کشـمکش پسـران سـلطان محمـد خوارزمشاه، غیاث‌الدین و جلال‌الدین، از جانب مخدوم خود برای اعلام تابعیـت، همـراه هـدایا بـه جانب اردوی غیاث‌الدین روان می‌شود. چون ستارهٔ اقبال غیاث‌الدین را روبه‌افول می‌بیند، متوجـه اردوگاه جلال‌الدین شده، هدایای مخدوم خود را به وزیر جلال‌الدین می‌رسـاند. امـا همزمـان بـا خروج او از نسا، غیاث‌الدین به آنجا می‌تازد و پس از اطلاع از سرسپردگی والی شهر و نسوی به جلال‌الدین، والی شهر و نزدیکان نسوی را از دم تیغ می‌گذراند و نسوی به‌ناچار در اردوی جلال‌الدین می‌ماند و پس از فتح آذربایجان به مـدت پـنج سـال (از ۶۲۲ تـا ۶۲۸) از منشـیان مخصوص جلال‌الدین مینکبرنی می‌شود. به‌جز تعدادی از نامه‌های سلطانی و اخـوانی بـه‌جـا مانده از نسوی، وی دو کتاب مستقل نیز دارد. کتاب *نفثة‌المصدور* که در سال ۶۳۲ هــ.ق و به قول خودش چهار سال پس از مرگ جلال‌الدین (نسوی، ۱۳۸۵: ۱۱۶) به فارسی می‌نویسد و دیگر کتاب تاریخی *سیرت جلال‌الدین مینکبرنی* کـه در وصـف خصـال، اعمـال، جنـگ‌هـا، پیروزی‌ها، شکست‌ها و گریزهای جلال‌الدین اسـت. ایـن کتـاب هفـت سـال پـس از کتـاب *نفثة‌المصدور* (یعنی در سال ۶۳۹) به زبان عربی نوشته می‌شود.

نفثة‌المصدور به‌زعـم نویسـنده‌اش شـرح حـال او در سـال‌هـای آخـر خـدمت در دربـار جلال‌الدین و سپس شرح آوارگی و پناه بردنش به دربار ملک مظفـر ایـوبی اسـت. وی ایـن وقایع را همچون «*نفثة‌المصدوری* که مهجوری بدان راحتی تواند یافت» (همان: ۷) به‌صـورت نامه‌ای به صدر معظم، سعدالدوله و الدین مـی‌نویسـد (همـان: ۸) تـا در آن «نبـذی از وقـایع خویش را که آسیبی از آن ارکان رضوی و ثهلان را از جای بردارد» (همان: ۷) شرح دهد.

همان‌طور که از کلام نسوی پیداست کتاب *نفثة* فقط بخشـی از وقـایع زنـدگی اوسـت. بـرای بررسی کتاب و ساختاری که نسوی براساس آن «وقـایع خـویش» را بـازگو یـا روایـت مـی‌کنـد، تبیین ژانری اثر راهگشای تحقیق حاضر خواهد بـود. *نفثة‌المصدور*، شـرح‌حـالی از زبـان راوی اول‌شخص مفرد است. ویژگی خاص این نوع راویت با اتکا به مقولهٔ زاویهٔ دیـد و کـانونی‌گـری، جلوه‌ای قهرمان‌محور به شخصیت‌پردازی نسوی می‌دهد. این نـوع شخصـیت‌پـردازی در عصـر

نسوی می‌تواند متأثر از قهرمان- راویان نوع ادبی مقامات فارسی و عربی باشد. در مطالعهٔ *نفثة‌المصدور* که به‌زعم مؤلف آن نامه‌ای است سراسر شرح اندوه و رنج‌های راوی آن، این سؤال در ذهن خواننده برانگیخته می‌شود که هدف نسوی از روایت این رنج‌های شخصی چیست؟ و چرا بر حفظ این خاطرات دردآلود به شکل روایتی شرح‌حال‌نگارانه، در قالب نامه‌ای مطول اصرار دارد؟ تحقیق حاضر به روش توصیفی- تحلیلی با رویکردی تلفیقی بین نوع‌شناسی، روایت‌شناسی و تاریخ‌نگاری در پی پاسخ‌گویی سؤالات ذیل است. هدف از این تحقیق رسیدن به چشم‌اندازی در مطالعهٔ آثار موسوم به ادبی-تاریخی است تا نشان دهد که آیا آثار تاریخی کلاسیک در حوزهٔ ادبی را جدا از زیرمجموعهٔ ادبیات بودن، می‌توان به‌عنوان ژانری مستقل محسوب کرد؟ یا غلبهٔ نوع ادبی داستان‌پردازانه و ساختار پیچیدهٔ آن در سایهٔ خوانش‌های تحمیل‌شده، مانع از خوانشی غیرادبی-تاریخی و یا استقلال اثر در ژانری مشخص خواهد بود؟

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

بررسی‌های فراوان و متنوعی در مورد *نفثة‌المصدور* منتشر شده که غالباً در حیطهٔ بررسی‌های تاریخی یا تحقیق ویژگی‌های سبکی، زیبایی‌شناختی، روایت‌شناسی و گفتمانی است. از میان تحقیقات متعدد فقط یک اثر تا حدودی نگاهی ژانری به *نفثة‌المصدور* داشته اما به‌طور اختصاصی به بررسی نوع یا ژانر این کتاب نپرداخته است. در مقالهٔ فقیه‌ملک‌مرزبان و صابری (۱۳۹۷)، به «نامه بودن» این اثر اشاره شده است اما به‌جای بررسی اثر در حوزهٔ ژانر نامه‌نگاری، تحقیق را برمبنای شعرپژوهی ریفاتر پیش می‌برند و آن را نامه‌ای در ساختار قصیده معرفی می‌کنند و تأکید دارند که این اثر «تاریخ به‌معنای مألوف آن نیست بلکه زیدری از گزارش وقایع تاریخی استفاده می‌کند تا بتواند اثری هنری خلق کند» (۱۳۹۷: ۵۱). همچنین از مقالات مرتبط با این تحقیق، می‌توان به موارد دیگر اشاره کرد. مقالات هوشنگ خسروبیگی (۱۳۸۵ و ۱۳۸۶) غالباً باز روایت اثر نسوی به نثر امروزی است. از دیگر مقالات متأخر و مرتبط می‌توان به غنی‌زاده (۱۳۹۸)، که بررسی ساختاری کتاب نسوی است و عباسی و عظیمی (۱۳۹۵) و نیز مقالهٔ رنجبر و خزانه‌دارلو (۱۳۹۱) اشاره داشت. مقالهٔ اخیر، واکاوی عناصر روایت در *نفثة‌المصدور* براساس مؤلفه‌های روایت داستانی است. در این مقاله بدون توجه به نوع نامه‌نگاری و مخاطب‌شناسی عناصری چون زاویه دید و کانونی‌شدگی و گفتمان روایی بررسی می‌شوند. به نظر نویسندگان مقاله، در پس آرایه‌های ادبی متعدد و نثر مصنوع *نفثة‌المصدور*، بن‌مایه‌های

داستانی وجود دارد. در مقالهٔ دیگر از رنجبر (۱۳۹۸)، *نفثة‌المصدور* در رویکرد نوتاریخی‌باوری مورد بررسی قرار می‌گیرد و نویسنده مقاله، شرایط اجتماعی و مادی عصر زیدری را در پدیدارهای اخلاقی و ضدارزشی آن دوران بازنمایی و تحلیل می‌کند. همچنین مقالات همایشی حجت‌اله (۱۳۹۶) به بررسی زیبایی‌شناسی کتاب با تأکید بر تاریخی بودن اثر می‌پردازد. فقیهی و عسکری (۱۳۹۶) در مقالهٔ خود موضوع حدیث نفس در *نفثة‌المصدور* را از سه منظر روایت‌شناسی، التفات در بدیع معنوی و در زمینهٔ عوامل روان‌شناسی مورد بررسی قرار داده‌اند. مقالهٔ همایشی دیگر از صدرایی و قرایی (۱۳۹۶)، اثر زیدری را براساس روایت‌شناسی ژنت بررسی کرده‌اند. نیز مقالهٔ طلوعی‌آذر و نوری (۱۳۹۸)، که در آن ابعاد ادبی و تاریخی *نفثة‌المصدور* با رویکرد فلسفی پدیدارشناسانه مورد تحلیل قرار گرفته‌است. مقالهٔ حاضر بر این است که ژانر *نفثة‌المصدور* نه تاریخی و نه شرح‌حال است و غلبهٔ نگاه تاریخی و خوانش تاریخی در این اثر متأثر از تحقیقات اغلب پژوهندگان پیشین و دانشگاهی[1]، این اثر را در ردیف کتب تاریخی و سرگذشت‌نامه‌ای گنجانیده است.

۱-۲- نوع ادبی و تحلیل روایی *نفثة‌المصدور*

در طول تاریخ، نویسندگان خلاق در عین حفظ چارچوب‌های نوع ادبی‌ای که در آن طبع‌آزمایی می‌کنند، چیزی از نگرش ذهنی و قوهٔ خلاقهٔ خود بر آن نوع ادبی افزوده‌اند. به‌این‌ترتیب نوع ادبی همواره در تعامل با سبک شخصی، گسترش می‌یابد و بر تنوع و حوزهٔ تعاریف آن افزوده می‌شود. «درحقیقت هر نظام ژانری «مجموعه‌ای از تفسیرها، «چارچوب‌ها» یا «ثابت‌ها» را دربارهٔ جهان» به نویسنده می‌دهد» (دبرن، ۱۳۸۸: ۳۷۳)، اما ازسویی‌دیگر تلقی شخصی نویسنده از انواع و تفسیر جهان پیرامونش، می‌تواند به تولید نوعی خاص و ویژه منتهی شود. به همین دلیل است که برخی منتقدین، هر تعریفی از ژانر را نقد می‌کنند زیرا ژانر را فراتر از حوزه‌های محدودکنندهٔ تعاریف نظری می‌دانند (نک. چندلر، ۱۳۹۱: ۶۰ و زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۲۸۵).

در تحلیل روایت *نفثة‌المصدور*، علاوه بر واکاوی درون‌متنی اثر باید به روابط بینامتنی و فرامتنی که در شکل‌گیری آن مؤثر بوده‌اند، توجه شود. *نفثة‌المصدور* کتابی است که در اواخر عهد خوارزمشاهیان و زمان حملهٔ مغول به سرحدات و شهرهای ایران نوشته شده است. این کتاب علاوه‌بر ارجاعات برون‌متنی مؤلف به وقایع تاریخی آن زمان به‌لحاظ درون‌متنی نیز

دنباله‌رو آثار منثور قرن ششم است. نشانه‌های درون‌متنی *نفثة‌المصدور* سازه‌های متنی‌ای هستند که دورهٔ سبکی این اثر را مشخص می‌سازند. سازه‌هایی چون توصیف‌های درازدامن، جملات معترضهٔ طولانی و اطناب و اسهاب، استشهادات متعدد به قرآن، حدیث، اقوال و اشعار عربی و فارسی، التزام به بندهای دوگانه و سه‌گانه مسجع و غیره که همگی از ویژگی‌های نثر فنی‌اند.

منظور از نوع در این عنوان پی‌گرفت قواعدی است بین نویسنده و خواننده (نک. دوبرو، ۱۳۸۹: ۷ نیز نک. دبرن، ۱۳۸۸: ۳۷۶) که براساس آن خواننده، متوقع مدعای نویسنده به‌عنوان شرح‌حال می‌شود. اگرچه به‌زعم و اشاره نویسنده، این اثر شرحی از حال اوست اما در قالب نامه و در خطابی مشخص بیان شده است بنابراین مکاتبه‌ای خصوصی از نوع اخوانیات است. حال‌آنکه چنین ویژگی مهمی که بر نیت مؤلف در شرح وقایع تأثیرگذار است کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد. تصور شایع در مورد *نفثة‌المصدور* این است که زیدری بین انواع نامه‌نگاری، شرح‌حال، وقایع‌نگاری و روایت‌پردازی به شیوهٔ نثر قرن ششم و مخصوصاً متأثر از نوع مقامات، اثری متفاوت و «گونه‌ای آمیخته/ ترکیبی»[۲]، خلق کرده است.

آنچه قصد داریم در این مقاله به آن بپردازیم این است که می‌توان *نفثة‌المصدور* را با توجه به سازه‌های روایی و ویژگی نوع‌شناسی و ژانری آن، در نوع و ژانر نامهٔ خصوصی یا اخوانیات محدود کرد. بنابراین باید توجه داشت این کتاب، اثری است که دغدغه‌های وقایع‌نگارانه راوی- نویسنده را در کانالی شخصی‌سازی شده از بستر تاریخی به نمایش می‌گذارد. اما دغدغه‌های کاملاً شخصی نویسنده، در بستر وقایع‌نگاری و متأثر از خوانش‌های متأخر و معاصر از این اثر، و مخصوصاً در خوانش مقابله‌ای با اثر دیگر همین نویسنده، رنگ می‌بازند. همین مسئله نیز موجب شده است این اثر در نوع ادبی- روایی، به‌عنوان نوع و ژانری کلان که می‌تواند دربردارندهٔ خرده‌ژانرها باشد، رده‌بندی شود.

اگر بتوان «نحوهٔ رابطه بین نویسنده و خواننده را در یک نوع ادبی، قرارداد نوع نامید» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۴۸)، چنین نوع‌شناسی کلانی، مانع درک نیت اولیهٔ نویسنده در افق تولید متن و درک متن مطابق عصرش، می‌شود و قرارداد بین نویسنده و خواننده که ژانر می‌تواند آن را تبیین کند، در سالهای متمادی تدریس این کتاب در رشتهٔ ادبیات فارسی، یکسویه از جانب عدهٔ خاصی از خوانندگان فرهیخته و تحصیل‌کردهٔ این اثر، به آن تحمیل شده است. این مطلب در نظر هرمنوتیک باوران و ناقدان خواننده محور نیز تصریح شده است: به باور ایشان، «کارکرد ژانر در

مقام چارچوبِ ارجاعِ هرمنوتیکی برای خواننده، و نقش ژانر در تغییر «افق‌های انتظاری» که موجب می‌شوند که متن در دوره‌های تاریخی به صورت متفاوتی فهمیده شود»[۳] (دبرن، ۱۳۸۸: ۳۷۷)، قابل‌تأمل است. همچنین براساس نظریات ساختارگرایان و روایت‌شناسان در مورد ژانر، باید بین نوع یک اثر و وجه[۱] آن تمایز قایل شد. به اعتقاد ژنت ژانرها مقولاتی ادبی هستند و «وجوه»، مقولاتی متعلق به حوزهٔ زبان‌شناسی (به نقل از زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۳۳۵). چندلر نیز با عام دانستن خصلت روایی در اکثر متون، توجه به روایت را در حوزهٔ ژانر غیرضروری می‌داند و معتقد است ویژگی‌های روایی متون باید در حوزهٔ وجه، بررسی شوند و ارتباطی به ژانر و نوع ندارند (چندلر، ۱۳۹۱: ۶۷).

در مطالعات تحلیل گفتمانی نیز ژانر، قالبی برای شرکت افراد در یک رویداد ارتباطی خاص و قدرت تفسیر متن، در نظر گرفته می‌شود (نک. پالتریج، ۱۳۹۵: ۱۳۳). در چنین تعبیری علاوه‌بر نمود ارتباطی ژانر، تفسیر و تعبیر متن از طریق آن نیز مهم خواهد بود. همچنین از منظر زبانشناسی در رویکرد تحلیل گفتمانی، «موضوع مهمی که در بحث ژانر مطرح می‌باشد این است که ما چگونه یک متن را به‌عنوان نمونه‌ای از یک ژانر به‌خصوص تعریف می‌کنیم و به‌کلام‌دیگر، ما چگونه متنی را به یک «مقوله ژانر»[۲] اختصاص می‌دهیم. به‌زعم کوک ما از جنبه‌های متعددی از زبان و بافت در این راستا کمک می‌گیریم. ازجمله، نویسنده/ گویندهٔ متن و مخاطبان موردنظر آن، هدف، موقعیتی که متن در بستری از آن روی می‌دهد، صورت فیزیکی و در مورد متون نوشتاری عنوان متن را موردتوجه قرار می‌دهیم» (همان: ۱۱۵).

در ذیل به تحلیل ژانری *نفثة‌المصدور* از منظر مدعای نویسنده و سپس به تحلیل روایت‌شناختی وجه وقایع‌نگاری آن در بستر تخاطب و ترسل، خواهیم پرداخت.

۲- نوع ادبی شرح‌حال

شرح‌حال روایاتی از موقعیت‌مندی شخصیت یا شخصیت‌های عینی و واقعی است که می‌توان آن را ذیل موضوعات تاریخی دسته‌بندی کرد. زیرا همچون متون تاریخی، بر ارجاع بیرون از متن در روایت تأکید می‌شود. شرح‌حال در دو نوع خودنوشت[۳] و دیگرنوشت[۴]، به گزارش‌های

1 . mode
2 . genre category
3 . autobiography
4 biography

زندگی شخص یا اشخاص بر بستر زمانی می‌پردازد. رویکرد شرح‌حال‌نگارانه علاوه‌بر توجه به تجارب زندگی افراد به زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی‌ای که در آن زیست می‌کنند نیز توجه دارد. این رویکرد به تعبیر بوگدان «به ما اجازه می‌دهد تا فرد را در متن کامل زندگی خویش [...] و در ارتباط با طول دورهٔ زندگی خویش و نحوهٔ تأثیرپذیری او از جریانات مختلف دینی، اجتماعی، روان‌شناسی و اقتصادی موردتوجه قرار دهیم» (ذکایی، ۱۳۸۷: ۸۴).

نکتهٔ مهم در تاریخی محسوب کردن شرح‌حال خودنوشت، تمایز و تفاوت آن با روایات داستانی یا شبه‌داستانی است. این تفاوت و تمایز نه فقط در ارجاعات برون‌متنی شرح‌حالهای خودنوشت قابل‌بررسی است بلکه مربوط به تفاوت زیست‌جهان راوی و مؤلف نیز است. زمانی که راوی شرح‌حال از نوع راوی- مؤلف باشد، زیست‌جهان راوی و مؤلف یکسان خواهد بود و راوی برخلاف روایت‌های داستانی، فقط زیست‌بوم متنی ندارد؛ بلکه جهان تجربی یکسانی نیز دارد که این تجربیات با یادآوری خاطرات مؤلف و به‌واسطهٔ راوی، بیان می‌شوند. «این نوع خاطرات مشخصاً حاوی اطلاعاتی دربارهٔ مکان، اعمال، اشیاء، افکار، و تأثیرات عاطفی... آنها هستند و با این امر همراهند که مقطع یادآوری‌شده شخصاً تجربه شده است» (آبرامز، ۱۳۹۷: ۲۱۳). اما در روایت داستانی «راوی در دنیایی که روایت می‌کند حضور دارد نه در دنیایی که مؤلف در آن زندگی می‌کند» (مدبری، ۱۳۸۷: ۶).

توجه به زمان و زمان‌مندی در روایت نیز از نکات مهم در شرح‌حال‌نویسی است. منظور از زمان در شرح‌حال، صرفاً زمان روایی نیست. بلکه منظور زمان تقویمی، عینی و سلسله تحولات قابل‌ردیابی در سیر خطی زمان غیرروایی است. زمان تقویمی در شرح‌حال‌نگاری سیری گذشته‌نگر دارد یعنی از زمان گذشتهٔ تقویمی به زمان حال روایی در حرکت است. البته زمان تقویمی و عینی، در روایت و هنگامی که به زمان روایی تبدیل می‌شود، می‌تواند شکسته شود و حالت پس‌گویانه یا پیش‌گویانه درکنش روایت، به خود بگیرد. راوی با شکستن سیر خطی زمان تقویمی در روایت می‌تواند، شرح‌حال را از زمان‌های مختلف زندگی فرد بدون رعایت تقدم و تأخر زمانی روایت کند. شرح‌حال چه خودنوشت چه دیگرنوشت باشد، به سیر تحولات شخص یا اشخاص در طول تاریخ و زمان تقویمی می‌پردازد. «شرح‌حال که نوع و گونه‌ای ادبی شمرده می‌شود امروزه به معنی شرح کامل زندگی یک شخص خاص است که در آن شخصیت، خلقیات و محیط زندگی و نیز فعالیت‌ها و تجربیات فرد مورد نظر ارائه می‌گردد» (ایبرمز، ۱۳۸۴: ۲۹). مهمترین ویژگی شرح‌حال،

پایبندی آگاهانهٔ نویسنده/ راوی به رخدادها و سیر تاریخی و عینیت آنهاست؛ به تعبیر شلستون، داستان‌نویس در روایت‌سازی «آزادانه» عمل می‌کند اما «زندگینامه‌نویس این آزادی را ندارد، زیرا لزوم صحت و دقت در جزئیات -که برعکس نمی‌گذارد او به شکل عالی‌تری از حقیقت برسد- دست او را می‌بندد» (۱۳۹۰: ۴).

شرح‌حال خودنوشت را می‌توان نوعی خاطره‌گویی به حساب آورد اگرچه برخی از محققان نوع ادبی خاطره‌نگاری را از شرح‌حال خودنوشت متمایز می‌کنند و معتقدند «در خاطره‌نگاری[1] به تحولات خود نویسنده پرداخته نمی‌شود بلکه افراد و وقایعی که وی آنها را شناخته یا مشاهده کرده است در کانون توجه قرار می‌گیرد» (ایبرمز، ۱۳۸۴: ۲۹ و نک: مارتین، ۱۳۸۶: ۵۱). اما خواه‌ناخواه شرح‌حال خودنوشت از کنش خاطره‌گویی و یادآوری خاطرات بهره‌مند است. خاطره کنشی است که دو سویه دارد یا می‌تواند سیر درونی و ذهنی بدون بازگویی و روایت داشته‌باشد که خودآگاه یا ناخودآگاه در شخصی برانگیخته می‌شود؛ یا از سیر درونی و ذهنی صرف با کنش گفتار و روایت درهم بیامیزد و شکلی بیرونی و گفتاری بگیرد. خاطره اساساً فردی است اما «همان‌طور که هالبواکس، اشاره کرده است با روایت و بازگویی، علیرغم شخصی بودن خاطره، ما آن را با دیگران تقسیم می‌کنیم. خاطره‌ای که به اشتراک گذاشته می‌شود مقامی اجتماعی می‌یابد» (ریکور، ۱۳۷۴: ۴۹؛ نیز نک. آبرامز، ۱۳۹۷: ۱۹۳-۲۵۳).

*نفثة‌المصدور*نسوی، روایتی به شیوهٔ خاطره‌گویی است. نسوی با روایت شرح‌حال و خاطرات خود، به شخصیتی تاریخی و اجتماعی تبدیل می‌شود که خاطرات و تجارب فردی‌اش با روایت شدن جنبهٔ عام و همگانی می‌یابد؛ زیرا «یادآوری تجربه‌های شخصی اساساً موجودیتی مستقل از خاطرهٔ همگانی یا یادآوری رویدادهای غیرشخصی‌تر ندارد» (آبرامز، ۱۳۹۷: ۲۱۸). کمااینکه نسوی نیز از نگارش یومیه و کتابت وقایع تجربه‌شدهٔ خود در ضمن سفر و آوارگی‌اش (نک. نسوی، ۱۳۸۵: ۵۱)، به‌عنوان اسناد تاریخی، در نوشتن کتاب دیگرش با نام سیرت جلال‌الدین مینکبرنی، سود می‌برد. همچنین جنبهٔ دیگر عام شدن خاطرات نسوی در این است که وی در روایت خود به اشخاص دیگر و موقعیت‌مندی آنان نیز توجه کرده است. به‌عنوان‌مثال نسوی ضمن شرح معاودت از مأموریت الموت، به شخصی به نام نجم‌الدین احمد سرهنگ اشاره می‌کند که بعد از مأموریت الموت از وی جدا می‌شود و راوی از آن پس تا زمان نگارش کتاب از او بی‌اطلاع است.

1 . memoir

این شخصیت به دلیل وقایع پیوسته به او چنان اهمیت می‌یابد که در همان ابتدای کتاب، نسوی توجه مخاطب را به آن برمی‌انگیزد.

«نجم‌الدین احمد را از آنجا اجازت عَود داده شد [...][۴] از ری راه سمنان گرفت و تا بیابانک با خبرم که رسیده است و آنجا از گذر تاتار معوّق شده [...] بعد از آن معلوم نیست و یا لیت بدانستمی که حال او به چه رسید؛ سرنوشت قضاش در آن خطّه پایبند گردانید یا آبشخور مقسومش با خاک زیدر رسانید و بالجمله از مدت مفارقت تا امروز چهار سال و چیزیست که دیده بر راه مانده است» (نسوی، ۱۳۸۵: ۹و۱۰).

روایت نسوی از این شخصیت، گره‌گاهی برای درک مناسبات دیگر او در متن اثر، ازجمله مخاطب‌شناسی اوست. ظاهراً روایت نسوی از نجم‌الدین و توجه به احوال او در سایهٔ دغدغهٔ خودش از سرنوشت اموالش و اطلاع‌رسانی به مخاطب خاص نامه قرار دارد. چون تصور می‌رود مخاطب نامه، بتواند ردی و اثری از نجم‌الدین به دست آورد تا زیدری را مطلع سازد.

از شخصیت‌های دیگری که نسوی به آنان اشاره می‌کند، صاحب آمد و جمال‌علی عراقی است. اما روایت این دو، برخلاف روایت نجم‌الدین احمد، روایتی پرتنش است و نسوی به ذکر خاطره به جهت استعلام احوال این دو اکتفا نمی‌کند بلکه ضمن روایت رویارویی خویش با آنان، دست به تفسیر کنش‌های ایشان می‌زند. به‌این‌ترتیب نسوی مطابق تفسیر خود، وجههٔ تاریخی خاصی از این دو شخصیت ارائه می‌کند:

«بنابرآنکه صاحبِ آمد در آن سال که امور حضرت در سلک انتظام می‌بود و کارهای دولت بر وفق مرام [...] بر سبیل مخامرت پادشاهان آن طرف به مظاهرت مجاهرت نموده و به حبل طاعت و تباعت اعتصام کرده[...] رسولان حضرت و صادر و وارد درگاه را در آن مدت [...] رطب‌اللسان داشته بود [...] از اقران و امثال به قبول حضرت ممتاز گشته، بدین اسباب تراکم گرفته و موجبات فراهم آمده، چند خستهٔ پای‌شکسته از زیر شمشیر جسته، بدو پناه جسته بودند [...] و از آن بی‌حمیّت سست‌پیوند سخت حمایتی حساب گرفته [...] در رفتند و کار از دست برفت» (همان: ۵۸- ۶۰).

«هم از ناآمد کار و بدآمد روزگار [...] جمال‌علی عراقی پیش از من بنده آنجا رسیده بود و به عادت گذشته به عصا فروخزیده و به‌جهت رواج بازار کسب، با کهنه‌عوانی که در آن شهر بود، [...] من بنده به‌خلاف اصحاب با او طریق درست‌عهدی سپرده بودم [...] به أرمیه رسیدم» (همان: ۷۵و ۸۳).

در هر دوی این روایات، صاحب آمد، ملک مسعود، و جمال‌علی عراقی به دلیل سوءرفتار نسبت به راوی، مورد سرزنش، هجو و هتاکی او قرار گرفته‌اند. صحت داوری و تفسیر نسوی زمانی بر خواننده روشن می‌شود که فرامتنی که نسوی در آن متن را سامان داده است به‌تمامی برای خواننده و مخاطب بازسازی شود. در غیر این صورت، شناخت خواننده از این شخصیت‌ها، منوط به داوری و تفسیر نسوی از آنان خواهد بود؛ آن‌هم داوری‌ای که در تخاطب نامه‌نگارانه شکل گرفته‌است. به این معنی که اگر زیدری مخاطب نامهٔ را با خود همسو نمی‌دید چه بسا از این شخصیت‌ها نیز نه به این‌گونه و یا اصلاً سخن نمی‌گفت. اما آنچه نیز از این اشخاص بازگو شده، صرف‌نظر از خاطره‌بنیاد و شخصی بودن، جنبهٔ عام و وجه تاریخی یافته است.

با احتساب توضیحات ارائه شده، شاید بتوان کتاب *نفثة‌المصدور* را زیرمجموعهٔ کتاب‌های تاریخی و ردهٔ شرح‌حال یا زندگی‌نامهٔ خودنوشت محسوب کرد. اما با توجه به توضیحات نوع ادبی شرح‌حال، نمی‌توان در *نفثة‌المصدور* سیر زمانی بلند مدت و تحول شخصیتی راوی- مؤلف را ملاحظه کرد. زیرا در *نفثة‌المصدور*، نسوی به‌عنوان راوی، وقایع و حوادث شخصی و تجربیات فردی شش سال خود را از سال ۶۲۶ تا سال ۶۳۲ -زمان نگارش کتاب- روایت می‌کند. همچنین اگر قصد مؤلف از زندگی‌نامه‌اش، ارائهٔ گزارشی درون‌نگرانه و اعترافی از بخش‌های متعدد زندگی در طول زمان باشد، در *نفثة‌المصدور* لحن اعترافی درون‌نگرانه دیده نمی‌شود. زیرا ازیک‌سو، نسوی در روایت خود عمدتاً بر اعمال تأکید دارد تا نیات و احساسات و تفکرات؛ و ازدیگرسو این متن، در اصل نامه است و بیانی ویژه از احوالات را برای مخاطبی خاص در نظر دارد. به‌همین‌دلیل گزارش او بیش از آنکه درون‌نگرانه باشد، برون‌گرایانه و توجیهی است. اما اگر آنطور که مارتین می‌گوید: از ویژگی‌های زندگی‌نامهٔ خودنوشت آن باشد که نویسنده، آن گروهی از تجارب گذشته را که برای خودش اهمیت دارد از دیدگاه امروزی‌اش توصیف کند و زندگی‌نامهٔ خودنوشت شرح زندگی گذشتهٔ فرد و موقعیت کنونی او باشد (۱۳۸۶: ۵۱)، درآن صورت شرح‌حال خودنوشت، نوعی تقابل زندگی گذشته و امروزی شخص را به نمایش می‌گذارد. تقابلی که ترسیم‌کنندهٔ سیر تحول شخصیت از موقعیت بد به موقعیت خوب یا بالعکس است. نسوی نیز زمانی که شرح‌حال خود را برای روایت‌گیرش بازگو می‌کند، او را در جریان زندگی کنونی‌اش که استقرار در دربار ملک مظفر ایوبی است، قرار می‌دهد. اما بهتر است این اطلاع‌رسانی را بیشتر با توجه به ژانر ترسل و نامه‌نگاری مورد توجه قرار داد (نک. نسوی، ۱۳۸۵: ۱۱۵و ۱۱۶).

در ادامهٔ تحلیل‌ها، اشاره خواهیم داشت که *نفثة‌المصدور* را نمی‌توان شرح‌حال صرف و متعلق به این نوع دانست.

۳- شگردهای روایی و ساختار تاریخی *نفثة‌المصدور*

۳-۱- روایت: صرف‌نظر از اینکه امروزه در تعریف روایت آن را با مفهوم سیالیت و کنشمندیِ زندگی پیوند می‌زنند تا جایی که همچون زبان ویژگی مختص انسان دانسته شود (نک. ابوت، ۱۳۹۷: ۲۴ و ۲۵ و نیز ۷۷-۸۲؛ و نیز توکلی‌شاندیز، ۱۳۹۸: ۱۲۴-۱۳۰)، باید توجه داشت که در تعریف روایت «رویداد/ رخداد» واژهٔ کلیدی است (ابوت، ۱۳۹۷: ۴۰ و نیز نک. یان، ۱۳۹۷: ۱۲). در هر روایتی سه عنصر راوی، رخداد و مخاطب الزامی است. همچنین به‌هم‌پیوستگی رویدادها باید ساخت معنامندی برای برقراری ارتباط با مخاطب ایجاد کند.

۳-۲- راوی: «صدایی است که در متن روایی سخن می‌گوید و در روایت ناداستانی، راوی خودِ گوینده‌ای است که درواقع، گفتمان روایی را تولید می‌کند» (ریان، ۱۳۸۸: ۱۳۳). راوی براساس جایگاهی که برای خود تعیین می‌کند یا برایش تعیین می‌شود، رویدادها را گزینش کرده و به‌ترتیب چیدمان ذهنی خود یا ذهنی که از بیرون به او تحمیل می‌شود، روایت می‌کند. براساس جایگاه راوی در روایت، می‌توان به انواع مختلف راوی اشاره کرد. ازجمله راوی اول‌شخص، سوم‌شخص یا دانای کل. براساس رابطهٔ راوی و مؤلف نیز می‌توان آن را به دو نوع راوی- مؤلف[۵] و راوی-غیرمؤلف، تقسیم کرد[۶]. راوی- مؤلف، مؤلفی است که بر جایگاه خود در روایت تأکید می‌کند و نشانه‌هایی برای بازیابی خود از طریق راوی ارائه می‌دهد. ازجمله ارائهٔ روایت از زاویهٔ دید اول‌شخص مفرد، که در آن با نشانه‌ها و ضمایر به مؤلف ارجاع داده می‌شود. مؤلف می‌تواند از طریق راوی، معرفی کامل و واقع‌نمایانه‌ای از خود ارائه دهد. راوی- مؤلف می‌تواند رویدادهای زندگی مؤلف را از زاویه دیدهای مختلف اول‌شخص و سوم‌شخص و غیره روایت کند.

در *نفثة‌المصدور*، راوی با ضمیر «من» به مؤلف ارجاع داده می‌شود. «من ْبنده» اصطلاحی است که نسوی به‌کرات از آن برای اشاره کردن به خود، استفاده می‌کند (۱۳۸۵: ۲۸و همان: ۴۰).

۳-۳- رویداد: «پیش از هرچیز به‌عنوان جزئی از یک کل درک می‌شود که آغاز و پایانی دارد و بنابراین در قالب زمان تعریف می‌شود. دیگر اینکه هم جزء و هم کل عمدتاً دربرگیرندهٔ

رشته‌های متوالی وقایع یا اعمال هستند» (ون‌دایک، ۱۳۸۹: ۲۴۹). رویدادها، مجموعهٔ کنش‌ها، واکنش‌ها، اعمال، تفکرات و احساسات هستند. رویدادهای قابل‌روایت می‌توانند رویدادهای عینی یا ذهنی باشند. نکتهٔ قابل‌تأمل در اینجا آن است که رویدادها چه صرفاً عینی، بیرونی و واقعی باشند و چه ذهنی، درونی و غیرواقعی باشند، چون از کانال ذهن نویسنده، راوی یا سایر شخصیت‌ها روایت می‌شوند همواره به نوعی دخالت ذهنی دچار هستند. بنابراین و به‌ناچار می‌باید بین واقعیت روایی و واقعیت عینی، تفاوت قائل شد. رویداد عینی مستقل از دخالت ذهنی انسان روی می‌دهد اما به‌محض روایت شدن توسط انسان یا ذهنیت انسانی، دیگر مستقل و کاملاً عینی نیست و به تفسیر مشاهده‌گر (انسان) دچار می‌شود. به‌همین‌دلیل راوی و مخاطب در هر رویدادی که تن به روایت دهد، نقشی کلیدی خواهند داشت (نک. نمودار۱). رویداد همواره بین دو ذهنیت روایت‌کننده و مخاطب روایت (یا به تعبیر ژنت، روایت‌گیر[1])، تفسیر و تأویل می‌شود.

نمودار(۱)

راوی در جایگاه مشاهده‌گر، رویدادها را با گزینش و تفسیر از جانب خود یا مؤلف بازگویی می‌کند. مخاطب نیز در دریافت داده‌های راوی آنها را با اتکاء به محتویات ذهنی خود تفسیر و معنا می‌کند.

در بازگویی رویدادها، راوی ازیک‌سو با گزینش و تنظیم روایت و شگردهای تأثیرگذاری، رویداد را از عینیت بیرونی به عینیت متنی تغییر می‌دهد و ازدیگرسو، مخاطب با پذیرش یا عدم پذیرش روایت یا همدلی و عدم همدلی با راوی، عینیت متنی را به ذهنیت خود نزدیک می‌کند تا برای آن از طریق تفسیرهای خود، معنایی بیابد. این روند درمورد روایت‌های تاریخی نیز صدق می‌کند. به تعبیر هابرماس، «علوم تاریخی یا انسانی، می‌باید بر فهم مبتنی بر تأویل تکیه کنند» (به نقل از هولاب، ۱۳۸۸: ۵۸). به‌همین‌دلیل است که «در ادوار مختلف مفهوم «حقایقِ»[2] تاریخی همواره مورد تردید بوده است [...] گفتار تاریخی یگانه گفتاری است که به مصداقی «بیرون» از خود اشاره دارد؛ مصداقی که درواقع هرگز نمی‌توان آن را فراچنگ آورد» (بارت، ۱۳۷۳: ۹۳). مخاطب و روایت‌گیر متون تاریخی همواره با روایاتی

1 . narratee
2 . Facts

مواجه‌اند که از زاویهٔ دید مورخ روایت می‌شود. حتی اگر مورخ در روایت تاریخی کمرنگ و خنثی باشد و در روند روایت دخالت فعالانه نداشته باشد باز، نوع گزینش و توجه او به رویداهای تاریخی، دخالت ذهن مشاهده‌گر او را به متن تحمیل می‌کند. به‌این‌ترتیب دست‌یابی مخاطب به همهٔ جنبه‌های عینی و بیرونی وقایع و بازسازی حقیقی آن، ناممکن می‌شود. «بنابراین، بیشتر مخاطب‌های روایت تاریخی انتظار شنیدن حقیقت محض را ندارند، بلکه توقع دارند نیت و هدف روایت تاریخی ارائهٔ حقیقت باشد» (ابوت، ۱۳۹۷: ۲۶۱).

نفثة‌المصدور را به دلیل ارجاع به وقایع تاریخی، می‌توان کتاب تاریخی محسوب کرد اما ویژگی تاریخی این کتاب، روایت اختصاصی تاریخ نیست. زیرا راوی- مؤلف بر آن بخش‌هایی از وقایع تاریخی تأکید می‌کند که خود در آنها به‌نحوی به‌عنوان کنشگر حضور دارد. این خصیصه، محتوای تاریخی *نفثة‌المصدور* را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و خوانش تاریخی از کتاب را در مرحله و درجهٔ دوم، قرار می‌دهد. یعنی در خوانش نخست به دلایلی که ارائه می‌شود نمی‌توان *نفثة‌المصدور* را صرفاً کتابی تاریخی محسوب کرد. «آنچه در وقایع‌نگاری اهمیت دارد این است که رویدادهای پراهمیت به شیوه‌ای ثبت می‌شود که در آن نویسنده تقریباً به طورکامل در پشت صحنه قرار می‌گیرد و می‌کوشد تا گزارش خود را در حد امکان به‌گونه‌ای غیرشخصی بنگارد» (اشرف، ۱۳۷۷: ۱۳). اما روایت *نفثة‌المصدور* روایتی شخصی است. نسوی خط روایی وقایع را براساس زمان جدایی از زادگاه خود و بیان اتفاقات و رخدادهایی قرار می‌دهد که تا سالهای نگارش کتابش، و تا پایان عمرش، باعث دوری او از وطن و خویشاوندانش شده است.

روایت، همواره کنشی گفتمانی است شامل: ۱- کنش مشاهده، تفسیر، گزینش و روایت توسط راوی، مؤلف یا سایر شخصیت‌های روایت (نک. نمودار۱). ۲- کنش شخصیت‌ها، راوی و مؤلف که در قالب زبانی تن به روایت می‌دهند.

کنش گفتمانی در *نفثة‌المصدور*، در سطح کلان، ارائهٔ منظر و دریچه‌ای است که به‌سوی بخشی از تاریخ، فرهنگ و هویت ملی ما گشوده می‌شود. شرح‌حالی که نسوی ارائه می‌کند شامل کنش‌هایی است که وی ازیک‌سو از جانب سلطان جلال‌الدین، مأمور به انجام آنهاست و ازدیگرسو، شرح کنش‌های موقعیت‌مندی است که نسوی به‌طور خودانگیخته بروز می‌دهد. شرح کنش‌های اخیر شخصیت‌پردازی خاصی را در روایت باعث می‌شود که بعدتر به آن پرداخته می‌شود. بنابراین در سطح کلان با کنش‌های فرامتنی و تاریخی راوی، در سطح میانی با کنش

بازگویی و روایت و در سطح زیرین با کنش شرح‌حال، یادآوری خاطرات و تفسیر مواجهیم. نمونهٔ مورد اول: مأموریت راوی در الموت را می‌توان ذکر کرد.

«چون از الموت [...] با قزوین اتفاق معاودت افتاد و به مؤاتات سعادتی که در آن روز بود [...] کارهایی که از حضرت به صدد اتمام آن بودم برحسب ارادت تمشیت یافت» (نسوی، ۱۳۸۵: ۹).

این روایت از نوع کنش‌هایی است که به او محول شده است و ارجاع فرامتنی دارد.

از نمونهٔ سوم: کنش راوی را در قبال رفتار کینه‌جویانهٔ وزیر با او، می‌توان ذکر کرد.

«اتفاق بد وزیر، به دو روز پیش از من، به بیلقان رسیده بود و می‌دانستم که چون روی بدو نمایم، هرآینه بدو بازمانم و بی‌شک در این سرِوقت از هر آفریده [...] که اندک‌مایه کینه در سینه دارد [...] انتقام کشد. نیم‌شب، فی أمان من لباس الظلام، بر آن حدود گذشتم» (همان: ۲۲).

این روایت از نوع کنش‌هایی است که راوی مطابق استراتژی و تفسیر از موقعیت‌مندی خویش، بروز داده است.

۳-۴- زاویهٔ دید و راوی اول‌شخص مفرد: زاویهٔ دید و کانون، از اصطلاحات حوزهٔ ادبیات داستانی و نظریات روایت‌شناسانی چون ژراژ ژنت، ژپ لینت‌ولت و دیگران، در این مقوله‌اند. زاویهٔدید در داستان، از پاسخ به دو پرسش «چه کسی می‌بیند؟» و «چه کسی صحبت می‌کند؟» مشخص می‌شود (نک: ریمون‌ـ کنان، ۱۳۸۷: ۹۹و ۱۰۰؛ تولان، ۱۳۸۶: ۱۰۹؛ ابوت، ۱۳۹۷: ۱۴۱-۱۴۲؛ یان، ۱۳۹۷: ۸۱-۸۵). «زاویهٔ دیدی که ژنت معرفی می‌کند با پرسش «چه کسی نگاه می‌کند؟» مطرح می‌شود اما در نظر ژپ لینت‌ولت «نگاه کردن» کافی نیست بلکه منظور دانش و اطلاعاتی است که خواننده به کمک یکی از عناصر داستان، فی‌المثل راوی، از دیگر شخصیت‌ها و فضای داستانی به دست می‌آورد» (عباسی،۱۳۸۰: ۸۸).

در روایت شرح‌حال‌نگارانهٔ نسوی «آن‌که می‌بیند» و «آن‌که می‌گوید»، یکی هستند. همان‌طور که پیشتر اشاره شد، نسوی به‌عنوان راوی- مؤلف بخش‌هایی از شرح‌حال خود را بیان می‌کند که به‌عنوان کنشگر و تجربه‌گر در رویدادها حضور دارد. همچنین علاوه‌بر شخصیت کنشگر در روایت، کنش «دیدن» و «بازگفتن» را به‌عنوان راوی به عهده می‌گیرد و خواننده از طریق او، نسبت به شخصیت‌ها و موقعیتشان آگاه می‌شود.

در ادبیات داستانی، راوی اول‌شخص مفرد که شخصیت اصلی داستان باشد، اصطلاحاً راوی پروتاگونیست[1] نامیده می‌شود. این راوی، راوی- قهرمانی است که در مرکز کانونی‌شدهٔ روایت قرار دارد. این نوع روایت بر راوی به‌عنوان شخصیت اصلی متمرکز است و روایت را از دریچهٔ نگاه او می‌بینند و بازگو می‌کند. «راوی اول‌شخصی که قهرمان و شخصیت اصلی نباشد و فقط داستان را روایت کند، «راوی- ناظر» نامیده می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۹۵). اما به اعتقاد لینت‌ولت، در ادبیات داستانی باید بین راوی اول‌شخص و شخصیت داستانی تمایز قایل شد زیرا شخصیت درون‌داستانی باید هم‌زمان دو کارکرد را حفظ کند یکی «شخصیت راوی، که کارکرد روایی را بر عهده داشته است و شخصیت-کنشگر، که کارکرد کنشی را بر عهده دارد» (۱۳۹۰: ۲۲).

نسوی در *نفثة‌المصدور*، روایت خود را به‌گونه‌ای پیش می‌برد تا همواره کنش‌های مثبت و موفق او کانونی شود. به نظر می‌رسد وی در پردازش شخصیت راوی- قهرمان خود، از راوی- قهرمان مقامه‌های فارسی و عربی متأثر است. اگرچه راوی- قهرمانان مقامات الزاماً مثبت و متعالی نیستند و اغلب رندی اعمال زیرکانه و موفقیتشان در معرکه‌ها و رویدادها همراه روح دنائت و تکدی‌گری است. اما نوع بازگویی قصه‌ها و موفق جلوه دادن خود در رندی و دنائت، از آنان قهرمانانی قلاش و منفی ساخته است. شیوهٔ روایی این راوی- قهرمانان در نگارش شرح‌حال خودنوشت نسوی بی‌تأثیر نبوده است. همان‌طور که ردپای تأثیرات زیبایی‌شناختی *نفثة‌المصدور* از مقامات، در این کتاب مشهود است. توصیف‌های درازدامن و اطناب‌های بی‌مورد، توجه به بازی‌های زبانی و کلام مسجع، هجو و هتاکی به شیوهٔ مقامات، می‌تواند نشانه‌های زیبایی‌شناختی قابل‌تأملی در تأثیر نوع ادبی مقامه بر *نفثة‌المصدور* باشد. موارد مذکور سوای نقل مضمون، حل، درج و تلمیح به مطالب مقامات است (نک. نسوی، ۱۳۸۵: بیست‌ونه).

یکی از شگردهایی که نسوی با کاربست آن، خود را در کانون روایت قرار می‌دهد، سکوت و جابه‌جایی در روایت است. سکوت ازجمله شگردهای مهم در روایت است که با زاویهٔ دید و کانونی‌سازی مرتبط می‌شود. در واکاوی ساخت روایت توجه کردن به سکوت‌ها و حذف‌های آن، به آشکار شدن جایگاه راوی، دخالت یا عدم دخالت کنشی یا تفسیری یا ایدئولوژیکی وی در فرایند بازگویی، کمک می‌کند. «راوی زندگینامه‌های خودنوشته، شیوه‌ای از روایت را در

1 . protagonist

پیش می‌گیرد که به آن autodiegetic narration می‌گویند. او پنهان‌گر است کمتر از آنچه می‌داند می‌گوید» (احمدی، ۱۳۷۳: ۱۴۶). بنابراین«سکوت مبحثی نیست که تنها به گفتار مربوط باشد، بلکه بازنمودهای نوشتاری سکوت به مفهوم آنچه نمی‌تواند گفته شود یا گفته نمی‌شود و درواقع آنچه در متن غایب است، قابل‌بررسی است» (سجودی و صادقی، ۱۳۸۹: ۷۰). جابه‌جایی در تقدم و تأخر رویدادها می‌تواند نوعی خلأ یا حفرهٔ گفتمانی ایجاد کند و منجر به سکوت در مورد شخصیت‌ها، کنش‌ها، عوامل یا علت‌ها باشد. راوی از طریق ایجاد حفرهٔ گفتمانی می‌تواند ذهن مخاطب یا روایت‌گیر را از نقطه‌ای غیرکانونی به نقطهٔ کانونی‌شدهٔ مورد نظر خود سوق دهد. در روایت‌های ذیل نسوی با جابه‌جایی روایت، در گزارش جزئیات اعمال هوشمندانه و برنامه‌ریزی شدهٔ خود سکوت می‌کند:

□ روایت اول: جدا شدن نسوی از نجم‌الدین احمد سرهنگ. در این روایت نسوی رویدادی را بیان می‌کند که ظاهراً روایت‌گیر او از آن باخبر است به‌این‌دلیل در شرح روایت وارد جزئیات رویداد و کیفیت کنش‌ها نمی‌شود و مخاطب عام و خواننده از شخصیت احمد سرهنگ و مأموریت او و ارتباطش با راوی چندان مطلع نمی‌شود. حذف‌های این روایت از طریق روایت برون‌متنی دیگری از نسوی و آنچه کمابیش به‌تفصیل در کتاب *سیرت جلال‌الدین مینکبرنی*، نوشته، قابل بازسازی است. نسوی در *نفثة‌المصدور*، شخصیت نجم‌الدین احمد را همچون کد و رمزی بین خود و روایت‌گیر (سعدالدین)، طوری معرفی می‌کند که خواننده‌ای غیر از سعدالدین گمان می‌برد نجم‌الدین احمد شخصیتی همعرض راوی است که اموال و دارایی خود را به نسا و زیدر می‌برد. حال‌آنکه با توجه به روایت جزئیات رویداد در کتاب *سیرت جلال‌الدین*، معلوم می‌شود نجم‌الدین، اجیرکردهٔ نسوی است و اموال و دارایی نسوی را به زیدر می‌برد و نسوی نه نگران او بلکه نگران اموال و گوسفندانی است که قرار بوده به قلعهٔ خرندز برساند. به‌این‌ترتیب از بیان حال نجم‌الدین در *نفثة‌المصدور*، بعد از گذشت چهار سال از زمان مفارقت از او، توقع دارد سعدالدین خبری از وصول اموال و دارایی‌اش به خرندز به او بدهد:

«چون از الموت، چنانکه همانا استماع فرموده‌است، با قزوین اتفاق معاودت افتاد [...] (۷) نجم‌الدین احمد را از آنجا اجازت عود داده شد. و چون با او گوسفندی و اندکمایه چیزکی همراه بود، و من بنده خبر عود لشگری مرادی از جانب روم شنیده بودم، وصیت کرده بودم [...] که او راه مازندران گیرد، که از گذر تاتار با جانبی است، خود به عرض ریزه‌ای که داشت [...] از ری راه سمنان گرفت و تا بیابانک با خبرم که رسیده است [...] و بعد از آن معلوم نیست و یا لیت بدانستمی، که حال او به چه رسید [...] و بالجمله از مدت مفارقت تا امروز چهار سال و

چیزیست که دیده بر راه مانده است و از صادر و وارد [...] ترسان‌ترسان، پرسان‌پرسان احوال او بوده‌ام، مقنعی که دل خرسند گرداند نشنوده‌ام» (نسوی، ۱۳۸۵: ۹- ۱۱).

در کتاب *سیرت جلال‌الدین*، از نجم‌الدین احمد نامی نمی‌برد و فقط به ذکر جزئیات خرید گوسفند و اموالی می‌پردازد که به قلع خرندز روانه کرده است (نک. نسوی، ۱۳۶۵: ۲۳۲و ۲۳۳).

□ روایت دوم: پیوستن راوی به اردوگاه جلال‌الدین در موغان و از آنجا مأمور شدن به بردن اسیری مغول به قلعهٔ شیرکبود.

«شبانه من‌بنده را به قلعهٔ شیرکبود به مهمی فرستاده بود [...]و چون تشویش درافتاد، هریک به طرفی برفتند، و من ْبنده بامداد با غلامکی که با من بود، روی به لشگرگاه نهادم، و اتفاق خیر را شبانه اسپی خریده بودم و جنیبت کرده و از آن بی‌خبر که مهمانی بیگانه رسیده است و در یورتگاه بلایی ناگهانی نزول کرده» (نسوی، ۱۳۸۵: ۲۰و ۲۱).

نسوی در این روایت خرید اسب نیکو را «اتفاق خیر» می‌داند و خود را نسبت به حملهٔ تاتار به اردوگاه جلال‌الدین، «بی‌خبر» نشان می‌دهد. حال‌آنکه در ابتدای روایت پیوستن به جلال‌الدین در موغان، از حملهٔ قریب‌الوقوع لشگر مغول و حتی مکان اردوگاه آنان مطلع بوده است و به‌راحتی می‌توانسته احتمال دهد که خود و اردوگاه جلال‌الدین در خطرند تاجایی که قصد نصیحت‌گویی و هشدار نیز داشته است اما منصرف شده، خود به‌تنهایی دوراندیشی می‌کند (نک. همان: ۱۷و ۱۸).

نسوی با تقدم و تأخر قایل شدن در رویدادهای روایت، علت خرید اسب را که پیشتر ذکر شده بود در رویداد متأخر نمی‌آورد و آن را به اتفاق خیر یا قضا و سرنوشت حواله می‌دهد. به‌این‌ترتیب در مرکز کانونی روایت به‌عنوان شخصیتی قرار می‌گیرد که نیروهایی بیرون از خواست و آگاهی او، به یاریش آمده‌اند. حال‌آنکه پیش‌بینی وضعیت موجود و نگرانی ارادی‌اش، او را در موقعیت کنش آگاهانه قرار داده است.

□ روایت سوم: شرح مفصل محاصره شدن اردوگاه جلال‌الدین توسط لشگر مغول و گریختن سلطان و راوی از محاصره. این روایت که می‌تواند روایت اصلی *نفثة‌المصدور* باشد بسیار پریشان و مملو از تقدم و تأخر زمانی و جابه‌جایی علل و معلول حوادث است. اصل روایت از زمان بازگشتن نسوی از میافارقین، با این جمله آغاز می‌شود: «تا با الحاح بسیار اجازت عود حاصل شد» (همان: ۳۴).

روایت سراسر با شکست‌های زمانی، یادآوری خاطرات، تحسر و تأثر از مرگ سلطان و رثای او، به درازا می‌کشد و روایتی که می‌توانست در چند جمله کوتاه بیان شود در صفحات

متعدد و با تصویرسازی‌های متوالی، آکنده می‌شود. در این روایت نسوی دو رویداد و دو شخصیت را کانونی می‌کند. یکی موقعیت و وضعیت سلطان جلال‌الدین، تا پگاه روز محاصره است که با جملات معترضه متناظر با زمان نگارش، در انتقاد از رفتار ناسنجیده و خوش‌گذرانی‌های سلطانی، کانونی می‌شود. دیگری خود راوی است که موقعیت و کنش فرار خود از محاصره را کانونی می‌سازد. تمرکز روایت بر شخص نسوی، همچون روایت دوم، با حذف‌ها و حفره‌های روایی توأم است. این حذف‌ها و حفره‌ها با پس و پیش‌خوانی روایت‌ها، همپوشانی می‌شوند. نسوی پس از مأموریت میافارقین به نزد سلطان بازمی‌گردد، سلطان مشغول تدارکات جنگ است (همان: ۳۲) اما در کار جدیت به خرج نمی‌دهد و سرگرم لهوولعب است (همان: ۳۷) به نصایح گوش نمی‌دهد و تلاش‌هایش بی‌نتیجه می‌ماند (همان: ۳۸-۴۱) صبح در وقت پگاه لشگر تاتار به اردوگاه یورش می‌آورند (همان: ۴۱). نسوی شرح‌حال خود از شب واقعه را با این عبارت آغاز می‌کند: «با سرِ قصه خویش رویم» (همان: ۵۱)، آنگاه خود را در کانون روایت قرار می‌دهد. وی از خود تصویری قهرمانی ارائه می‌دهد که نیروهای غیرارادی، ماورایی و اتفاقی در گریختن از معرکه او را یاری رسانده‌اند (همان: ۵۱ و ۵۲).

□ روایت چهارم: گریختن نسوی از حملهٔ تاتار به آمِد. به مدت سه ماه در خدمت و توقیف صاحبِ آمِد می‌ماند و بعد از سه ماه از آمد می‌گریزد تا به تبریز برود و مانع غارت اموالش بشود. صاحب آمد او را تعقیب می‌کند تا به آمد بازگرداند. نسوی درباب علت رفتار صاحب آمد با خودش سکوت می‌کند اما از روایت متقدم برمی‌آید که صاحب آمد ظاهراً در اندیشهٔ تصاحب اموال راوی است. اگرچه نسوی، صریحاً در مورد علت رفتار خصومت‌آمیز صاحب آمد با خودش توضیحی ارائه نمی‌دهد:

«فی‌الجمله، من اگر سابقه دبیری وسیلتِ درجات می‌شمردم [...] بعد از آنکه از آنچه با من بود [...] چون سیر از پوست بیرون کشیده و از پس‌مانده تاتار چون موی از خمیر بیرون آمده [...] مدت سه ماه پایبند توکیل و توقیف داشت [...] موظف گردانید و من شکسته غریب، سه ماه در آن دارالفسوق مانند مخنوق در حبل خناق که شدت زیادت گرداند، اضطراب نمودم [...] بهر طریق می‌کوشید و از هر نوع حبال حیلت که از آن دام چگونه خلاص یابم نصب می‌کرد، چه به تبریز محقری نقد و جنس گذاشته بودم و می‌خواستم که پیش از آنکه اهل تبریز خبر صاخهٔ عظمی و طامّهٔ کبری بشنوند و[...] پیش از عود تاتار مسابقتی نمایم و آن محقّر در معرض قبض آورم، و به مدد آن حجّ اسلام گزارم. صاحب آمِد [...] چون دانسته بود که خویشتن بیرون انداختم و جای بازپرداخته، بدان مثال که وُلات عُمال مالخورده را طلب کنند، سواران مجرّد کرده بود، و به جستجوی من به چهار طرف

فرستاده، نیم‌شبی دو سوار به من رسیدند، و اتفاق خیر را خبر از من پرسیدند. بِجأشٍ ثبتٍ و قلب علی حادثات طُلب، پیش آمدم [...] و آن دو شبکور را کوچه غلط دادم و هم از آنجا متوجه ماردین شدم» (همان: ۶۳- ۶۷).

۴- زمان تقویمی و زمان روایی

زمان تقویمی و گاهشمارانه، زمانی است که بدون نیاز به روایت در جریان است اما آنگاه که زمان روایت می‌شود و در ساختار روایت می‌گنجد دیگر صرفاً زمان تقویمی و عینی نیست بلکه زمانی متنی شده است که در چارچوب نمود و روایت شناخته می‌شود. زمان روایت صرف‌نظر از زمانی که صرف خوانش می‌شود، می‌تواند زمانی برساخته باشد. این زمان شامل همهٔ آنات زمانی، می‌تواند الگوی متناظر بیرونی نداشته باشد و رویدادها، براساس زمانی ذهنی روایت شوند. اما در متن تاریخی یا متنی که داعیهٔ ارجاع تاریخی دارد مثل شرح‌حال‌ها یا گزارش‌ها و خاطرات که متناظر بر زمان تقویمی و عینی‌اند، زمان برون‌متنی به زمان درون‌متنی تبدیل می‌شود. بنابراین زمان روایات تاریخی و شرح‌حال‌ها شامل زمان عینی متناظر با زمان تقویمی و زمان روایی‌ای است که راوی براساس اولویت‌ها و گزینش‌های ذهنی خود، نظم می‌دهد. ازآنجایی‌که شرح‌حال‌نویسی، خاطره‌بنیاد است به ناچار به زمان تقویمی اغلب «از گذشته به اکنون» نظم داده می‌شود؛ حتی اگر آغاز روایت لحظهٔ اکنونی راوی باشد، وی ناچار است با مرور خاطرات مدام به زمان گذشته ارجاع دهد. ازسویی‌دیگر شرح‌حال و خودزندگی‌نامه‌نویسی براساس «خاطره‌رویدادی» عمل می‌کنند (نک. آبرامز، ۱۳۹۷: ۲۰۵ و۲۰۶) و ممکن است رویدادهای مدنظر راوی، با برانگیختگی ذهنی بدون رعایت زمان تقویمی، روایت شوند علی‌الخصوص که در نظر باید داشت متن نسوی نامه است. بنابراین گزینش زمان، جابه‌جایی زمانی به‌صورت پس‌نگری[1] یا پیش‌نگری[2]، جهش‌ها و پرش‌های زمانی، می‌تواند متأثر از نوع نامه‌نگارانهٔ روایت باشد.

به‌عنوان مثال راوی شرح‌حال ترجیح دهد زمان تقویمی را که متقدم است، با روایتی که زمان تقویمی متأخرتری دارد جابه‌جا کند. یا در ضمن روایتی که متوجه زمانی در گذشته است یکباره متوجه زمان حال (حال نگارش) یا زمان آینده (زمان تقویمی بعد از نگارش) شود. این نوع جابه‌جایی در زمان مربوط به نظم روایی است و راوی روایت‌های تاریخی، خود آن را به متن اعمال می‌کند.

1 . analepsis
2 . prolepsis

تحقیق در زمان‌پریشی روایات تاریخی، مدخلی است که می‌تواند مداخلهٔ راوی تاریخی یا استراتژی او نسبت به روایت تاریخی را مشخص کند. نسوی در روایت خود، الگوی زمان خطی و تقویمی را مکرراً با زمان روایی درهم می‌شکند و موجب تعلیق یا تغییر کانون در روایت می‌شود. به چند نمونهٔ تغییر در کانون روایت پیشتر اشاره شد. در اینجا به موارد دیگری از تغییرات زمانی در روایت که از شگردهای ساختار روایی *نفثة‌المصدور* است اشاره می‌شود. این شکست‌ها و تغییرهای زمانی، اول به دلیل «خاطره‌بنیان بودن» روایت نسوی و دوم به دلیل «نوع نامه‌نگاری» و سوم «برانگیختن توجه مخاطب نامه»، اعمال می‌شود.

اولین جمله‌ای که نسوی، روایت *نفثة‌المصدور* را با آن آغاز می‌کند، جمله‌ای زمانمند است و با قید زمانی متناظر به زمان‌حال نگارش -یعنی سال ۶۳۲- همراه است:

«در این مدت که تلاطم امواج فتنه کار جهان برهم شورانیده است» (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۵).

مخاطب پس از این تذکر زمانی، با جملات توصیفی طولانی و اطناب در شرح وضعیت روحی راوی، مواجه می‌شود و به‌این‌ترتیب از کشف زمان تقویمی «این مدت»، بازمی‌ماند این تعلیق با روایت‌های فرعی راوی از احساس اندوه و غربت‌زدگی، به درازا می‌کشد تاآنجاکه قید زمانی «متناظر به زمانی پیش از آغاز روایت»، خواننده را به درک قید «در این مدت» رهنمون می‌شود: «از آن روز باز، که به عراق وداع نجم‌الدین احمد سرهنگ [...] کرده‌ای» (همان: ۹).

قید زمانی «از آن روز باز» به‌صورت رمز و کدی میان راوی و مخاطب خاص اوست. اما خوانندهٔ عام برای رمزگشایی این قید مجبور است به اطلاعات برون‌متنی و آشنایی «نجم‌الدین احمد سرهنگ» و مناسبات او با راوی مراجعه کند. راوی در ادامه، از زمان‌حال نگارش به زمان گذشته‌ای در بازآفرینی یک خاطره، منصرف می‌شود:

«چون از الموت، چنانکه همانا استماع فرموده‌است، با قزوین اتفاق معاودت افتاد» (همان: ۹).

این جمله که باز هم به شیوهٔ رمز و کد میان راوی و مخاطب خاص او ارائه می‌شود، نسبت به جملهٔ آغازین روایت و قید «در این مدت»، گذشته‌نگر است. راوی پس از آغاز روایت خود، در زمان‌حال نگارش، متوجه خاطره‌ای دورتر از زمان نگارش می‌شود و پس از ارائهٔ شرح کوتاهی از عاقبت نجم‌الدین احمد، به زمان‌حال نگارش بازمی‌گردد و یکباره پس از تعویقی طولانی قید «در این مدت»، رمزگشایی می‌شود: «و بالجمله از مدت مفارقت تا امروز، چهار سال و چیزی است، که دیده‌برراه مانده است» (همان: ۱۰).

اگر از زمان نگارش کتاب (۶۳۲ هـ.ق) که با قید «امروز» مشخص شده‌است، چهار سال به عقب بازگردیم سال ۶۲۸ به دست می‌آید. این سال بنابر بازسازی فرامتنی *نفثة‌المصدور* براساس منابع تاریخی دیگر، سال ناپدید شدن جلال‌الدین خوارزمشاه و احتمالاً کشته شدن او در همان سال است. اما قید «از آن روز باز»، مربوط به خاطرهٔ راوی از مأموریت الموت و قزوین است که باز براساس متن *سیرت جلال‌الدین مینکبرنی*، به حدود دو سال پیش از ناپدید شدن جلال‌الدین یعنی سال ۶۲۶ هـ.ق (نک. نسوی، ۱۳۶۵: له) برمی‌گردد. همان‌طور که از بازسازی خطی رویدادها مشخص می‌شود نسوی قاعدتاً، و در ابتدا باید از مأموریت الموت یا اتمام مأموریت الموت می‌گفت و سپس متوجه حوادث سال‌های بعد از آن می‌شد. اما نسوی، *نفثة‌المصدور* را با سال ۶۲۸ و جدایی و مفارقت از دستگاه جلال‌الدین آغاز می‌کند. این تقدم قایل شدن برای روایت متأخر، می‌تواند نشانهٔ اهمیت و توجه راوی به روایت‌های خاص باشد.

نمونه‌های دیگر زمان‌پریشی را در *نفثة‌المصدور*، می‌توان در روایت نسوی از صاحب آمِد و جمال‌علی عراقی، نشان داد. راوی ضمن روایت از رویدادهای خطی و حفظ توالی آنها، یکباره متوجه کنش‌های این شخصیت‌ها در گذشته می‌شود یا رویدادهای آینده‌نگرانه‌ای را بیان می‌کند که متوجه عواقب کار آنهاست و از زمان رویدادهای خطی، پیشتر است. مثلاً پس از ذکر رویدادهای آمِد، یکباره زمان خطی رویداد را درهم می‌شکند و متوجه زمانی در آینده می‌شود و از عاقبت کار صاحب آمد در «چهار فصل» بعد می‌گوید:

> «اما صاحب آمد، ملک مسعود، چه ملک و چه مسعود! عماقریب به وبال ظلم و فجور، آفتاب دولت او به زوال رسید [..] چهار فصل بیش نگذشته بود که هم در آن مدت و در آن موسم به آمِد رسیدم و به چشم خویش برهان "سأوریکم دارالفاسقین" معاینه دید. آفریدگار عزّ و علا، به‌واسطهٔ ملوک عظام، پادشاهان کرام، خداوندان مصر و شام، انصاف اهل اسلام ازو بستد» (همان: ۶۸).

این روایت از عاقبت کار صاحب آمد، بین روایت فرار او از آمد و گریختن به ماردین چون معترضه‌ای زمانی گنجانده شده است که باعث تعلیق و بازداشت زمان در روایت گریختن او می‌شود.

در روایت جمال‌علی عراقی، رویدادهای خطی به طور مداوم، گسسته می‌شوند و با روایات پس‌نگرانه‌ای از اعقاب و انتصاب جمال‌علی عراقی و شور و مشورت‌های او در غیاب راوی،

روایت توطئه علیه راوی از جانب جمال‌علی و احتمال کشته شدن راوی به دست عمال جمال‌علی، مکرراً روایت اصلی، به تعویق می‌افتد:

«هم از ناآمد کار و برآمد روزگار [...] جمال‌علی عراقی پیش از من‌بنده به آنجا رسیده بود [...] و اکنون که در ایراد این قصهٔ پرغصه شروع رفت، از تعریف آن ذات شریف‌صفات از دو سه وصف چاره نیست [...]» (همان: ۷۵).

قید مکانی «آنجا»، در عبارت فوق به آذربایجان اشاره دارد. نسوی روایت فوق را ضمن مسافرت و گریزش به آذربایجان بیان می‌کند. سفر به آذربایجان در سلسه رویدادهای قبلی قرار دارد که راوی در روایت اصلی به آنها اشاره‌کرده است. قید «اکنون»، متوجه زمان‌حال نگارش است و پس از آن راوی شمه‌ای از توصیفات اخلاقی و رفتاری جمال‌علی را به زبان هجو و طنز و با کلماتی رکیک بیان می‌کند. این توصیفات چه نسبت به زمان رویداد (سفر آذربایجان) و چه نسبت به زمان نگارش، گذشته‌نگرند. مثلاً روایت انتصاب جمال‌علی، مربوط به زمان محاصرهٔ اخلاط، شوال سال ۶۲۶ هـ .ق (نک. نسوی، ۱۳۶۵: لج)، است (نسوی، ۱۳۸۵: ۷۷و ۷۸).

ازجمله شکست‌های زمانی در توالی رویدادها، فاصله گرفتن راوی از زمان تقویمی است. وی که در روایتش، زمان تقویمی را از راه خاطره و یادداشت‌های مربوط به وقایع بازسازی می‌کند، نسبت به آنها فاصله می‌گیرد. این فاصله بین رویداد عینی و بازآفرینی ذهنی آن، باعث می‌شود تا در برخی موارد، کلام و روایت نسوی لحنی انتقادی به خود بگیرد. به‌عنوان‌مثال به شرح رسالت راوی و انعقاد پیمان مودت و اتحاد در برابر لشگر مغول در دربار ملک مظفر ایوبی و سلاطین شام، می‌توان اشاره کرد. راوی با فاصله گرفتن زمانی، بی‌فایده بودن این پیمان‌نامه را چنین نقد می‌کند:

«بعد از اجتماع جمّ غفیر و انضمام جمع کثیر روی سوی دیار شام نهادند تا در رمضان سنهٔ ثمانٍ و عشرین و ستمائه به حدود اخلاط مقام افتاد، و از وقت معاودت شوم از شام و روم، رسولان جانبین در شدآمد بودند که تا نهال صلحی که در این حال از معونت یکدیگر ثمره‌ای دهد و در مآل دفع مضرّات اعدای جانبین [نماید]، نشانده آید، و هیهات، اندامی که به سال‌ها، قرحاً‌علی‌قرح و جرحاً‌علی‌جرح آزرده باشی، به مرهم یک هفته کجا مندمل شود؟ [...]» (همان: ۲۷).

البته روایاتی با لحن انتقادی در *نفثة‌المصدور* بسیار اندک است زیرا همان‌طور که تا کنون بیان شد، روای- مؤلف اثر عمدتاً درگیر بیان رخدادهای شخصی برای اطلاع‌رسانی به مخاطب خاص خویش است.

۴- ترسل و نامه‌نگاری

ترسلات و مکاتیب یکی از انواع ادبی مهم و قابل‌توجه در ادب فارسی است. این نوع در دوره‌های مختلف تاریخی علاوه بر کاربرد در جایگاه خودش، کارکرد زیبایی‌شناسانه نیز داشته است. زیبایی‌شناسی و فنون بلاغی دخیل در نامه‌نگاری برخی از ترسلات را چنان ممتاز و زبانزد کرده است که اعم از متون تاریخی در متون ادبی نیز نقل و حل و درج شده‌اند. ازجمله می‌توان به فراخور موضوع نامه و اثری که آن را ثبت و نقل کرده است به نامه‌های مختلف شاهان و سرداران جنگی در شاهنامه و سایر متون حماسی، فتح‌نامه یا شکست‌نامه‌های مختلف در متون تاریخی و غیره اشاره داشت (نک. خطیبی. ۱۳۷۵: ۲۸۴-۳۹۹).

نامه‌نگاری و ترسل در کنار نوع ادبی خطابه و سخنوری از دیرباز از الزامات تسلط به فنون و زیبایی‌شناسی ادبی و شیوه و روش نگارش و بیان ادیبانهٔ دیوان‌سالاری محسوب می‌شده‌اند. ازجمله مهمترین مکاتیب و ترسلاتی که امروز به‌عنوان اثری مستقل و بدون توجه به لحن امری و مخاطب و کارکردشناسی خاص آن، مطرح هستند می‌توان به نامهٔ تنسر به گشنسب و کتاب *نفثة‌المصدور* اشاره داشت.

با توجه به ویژگی تخاطب در کتاب *نفثة‌المصدور* و ذکر نام یا عنوان مخاطب در دو قسمت از کتاب -ابتدا و انتهای آن- و نیز خطاب‌سازی نویسندهٔ نامه باید *نفثة‌المصدور* را از نوع اخوانیات رده‌بندی کرد. صرف‌نظر از جایگاه مخاطب، از نظر محتوایی، داشتن مؤلفه‌هایی چون بیان شرح‌حال و مخصوصاً شرح اشتیاق و شورمندی، همراه اطناب و تزیین کلام با انواع آرایه‌های بیانی و زبانی و ازهمه‌مهمتر داشتن سه رکن اساسی «صدر مکتوب»، «شرح اشتیاق» و «خاتمه» (همان: ۴۱۴-۴۱۵)، از ویژگی‌های بارز اخوانیات است. به تعبیر خطیبی نثر مکاتیب اخوانی دورهٔ بعد از اسلام تا قرن هفتم را می‌توان در بسیاری از موارد در ردیف گزیده‌ترین انواع شعر منثور به‌شمار آورد. بخصوص رکن شرح اشتیاق در اخوانیات که معمولاً مبنی‌بر افکار و مضامین شعری است و در آن شیوهٔ کلام در لفظ و معنی و کیفیت وصف، کاملاً تقلیدی است از اسلوب شعر (همان: ۳۵۹-۴۱۳).

۴-۱- رکن اشتیاق: بخشی از نامه و از ارکان مهم اخوانیات است که این زیرنوع را از زیرانواع دیگر کتابت و ترسل جدا می‌کند. «گاه بخش اعظم مکتوب را شرح اشتیاق در بر می‌گرفت. در بسیاری از این نامه‌ها ، نگارنده خود را مقید به تمام ارکان نامه نمی‌کرد. نه به صدر مکتوب می‌پرداخت، نه وصول نامه را اعلام و نه درخواستی را مطرح می‌کرد و یا به‌اختصار از تمام ارکان ذکرشده می‌گذشت و بخش اعظم نامه را به شرح اشتیاق اختصاص می‌داد. این نامه‌ها معمولاً

به‌منظور احترام به مخاطب نوشته می‌شد و هدف، یادآوری کردن به مخاطب بود که نویسنده، همواره به فکر او بوده و آرزوی دیدارش را دارد. گاهی مقام نویسندهٔ نامه از مخاطب پایین‌تر بود. مثلاً مقام شاگرد و استاد؛ که در این حالت به‌جهت رعایت حال مخاطب، از اطناب پرهیز نموده و به شرح اشتیاق اکتفا می‌کردند.» (ضیاءخدادادیان و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۸۵۷). در *نفثة‌المصدور* بیان شوق مخصوصاً در پایان اثر، با ابراز دلتنگی کاتب و شرح آرزومندی در دیدار مجدد یار و دیار، علاوه بر اطناب، زبانی همدلانه و شاعرانه نیز دارد:

«به هر قدمی که نه بر جادهٔ قرار زده‌ام، امروز نَدَمی روی نموده، هوای نفس را در بوتهٔ توبه بگداخته، همگی همت بر استدراک فَوات مصروف، و قُصارای نهمت بر قضای گذشته- (ع) وان روز که بگذشت کجا آید باز؟!- موقوف. انصاف، اگر فُرقت خانه و وطن منغِصِ این حال نبودی، جمعیتی تمام دارمی، و اگر هوای خراسان بر آتشم ندادی، غم‌های جهان را باد پنداشتمی [...]» (نسوی، ۱۳۸۵: ۱۱۷).

از بررسی رکن اشتیاق در *نفثة‌المصدور* که چندان گسترده نیست و بخش درخوری را از نامه در برندارد می‌توان دو استنباط داشت: یکی جایگاه مخاطب نامه و دیگری دلیل نگارش نامه است. باید توجه داشت بخش عمدهٔ نامهٔ زیدری، مشحون شرح‌حال و بیان وقایعی است که بر سر او رفته است. به‌همین‌دلیل باید «شرح‌حال» در *نفثة‌المصدور* را به اصطلاح نقادان حوزهٔ تحلیل گفتمان، «تعبیهٔ ژانر»[1] دانست. تعبیهٔ ژانر به‌معنای به‌کارگیری یک ژانر در ژانر دیگر است (پالتریج، ۱۳۹۵: ۱۱۴). به‌این‌ترتیب می‌توان *نفثة‌المصدور* را به‌جای قرار دادن در ژانر شرح‌حال در همان ژانر مکاتیب قرار داد. همان‌طور که از تحلیل بخش شرح‌حال نیز مشخص شد، نقصان کاربرد شرح‌حال در این اثر به دلیل تعبیه‌شدن در ژانر مستقل دیگری بوده‌است و پراکنده‌گویی نویسنده در شرح‌حال یا عدم التفات به زمان و خط سیر آن، یا عدم التفات به درون‌گرایی و واگویه با خود، به دلیل توجه نویسنده به قراردادهای فرم و نوع نامه‌نگاری است. به‌این‌ترتیب خوانش شرح‌حالی و زندگی‌نامه‌ای از *نفثة‌المصدور* را باید در ذیل ژانر مکاتیب و متأثر از این ژانر قرار داد. «نامه‌های دوستانه مجالی است برای نویسنده که از گرفتاری‌ها ، سفرها، کارهای روزمره، اندوه، شادی و... بگوید. به‌همین‌دلیل است که اخوانیات را منابع مهمی برای شناخت زندگی و احوال و افکار نویسندگان آن نامه‌ها می‌دانند» (ضیاءخدادادیان و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۸۶۳). زیدری نیز به همین‌دلیل از مستندات *نفثة‌المصدور* در نگارش شرح حال جلال‌الدین مینکبرنی، سود می‌برد.

1 . Genre embedding

۴-۲- مخاطب‌سازی: از ارکان مهم نامه‌نگاری باید به مخاطب نامه و مخاطب‌سازی اشاره کرد چراکه برحسب این رکن مهم، می‌توان نوع نامه را به زیرانواع مختلف دیگری تقسیم‌بندی کرد. خطاب‌سازی در نامه‌های رسمی، علاوه‌بر نشان دادن جایگاه مخاطب و نگارندهٔ نامه، نوع نامه را نیز مشخص می‌کند. اهمیت این رکن مخصوصاً در نامه‌های دیوانی و دولتی بسیار است. اما در نامه‌ها و مکاتب غیررسمی مثل اخوانیات و ادعیه، خطاب‌سازی، جنبهٔ غیررسمی و دوستانه‌تری دارد مگر اینکه مقام مخاطب اجل از کاتب باشد. تخاطب در اخوانیات، در رکن صدر مکتوب گنجانیده می‌شود و برحسب عناوین و ادعیه و اطناب در این رکن می‌توان به جایگاه و جلالت مخاطب پی برد. خطاب‌سازی در *نفثة‌المصدور* تنها در ابتدای نامه همراه عناوین و ادعیه است و در بقیهٔ موارد، نسوی به ذکر عنوان عام «خداوند» و «مخدوم» (نسوی، ۱۳۸۵: ۱۱۸ و ۱۲۱) اکتفا کرده است. در ابتدای *نفثة‌المصدور*، نویسنده از عدم التفات دوستان، یاران و آشنایان به احوالش گله می‌کند سپس از میان دوستان و آشنایان بی‌التفات، متوجه مخاطب نامه می‌شود و تخاطب با او را چنین آغاز می‌کند:

«مگو که: «شفیقی نیست، که به غم و اندوه متأثر شود و شفیقی ندارم که به بد و نیک اندوهگین و مستبشر گردد.» رُبَّ أخٍ لَکَ یَهواکَ لم یَلِدهُ أباکَ. بحمدالله تعالی، خداوند، صدر معظم، سعدالدوله و الدین، اختیارُالملوکِ و السلاطین، مَلِکُ أکابر العصر، قُدوَةُ صُدُور الشرق، أدامَ الله عُلُوهُ و زادَ إلی مَراقی العز نُمُوهُ، در ضمان اقبال و کنف سعادت است و احوال او به مقتضای وقت، نه به مقتضای أمنیت، بر وفق ارادت (ع) جای گله نیست، چون تو هستی همه هست» (همان: ۸).

مخاطب نسوی در صدر مکتوب، شخصی است به نام سعدالدین که به استناد اشارهٔ مجدد به این نام در کتاب *سیرت جلال‌الدین*، باید از خویشاوندانش باشد (نک. همان: هفتادونه).

به نظر می‌رسد متأثر از رکن شرح اشتیاق و مطول نبودن آن بتوان در مورد جایگاه مخاطب بنابر رتبه و نسبت کاتب با او، یا به حساب پیوند خویشاوندی و همال و همسن بودن یا نا امیدی نویسندهٔ نامه از پیگیری احوالش یا پاسخگویی مخاطب به او، نظر داد (نک. نسوی، ۱۳۸۵: ۴۲۱).

۴-۲-۱- نسوی در بازگشت از پراکنده‌گویی‌ها و پرش‌های گفتاری به سررشتهٔ کلام پیشین، خطاب‌سازی خاص و ویژه‌ای ندارد و معمولاً با عباراتی چون «بیا تا به سر *نفثة‌المصدور* خویش باز شویم» (همان: ۴۸)، و «با سر قصهٔ خویش رویم» (همان: ۵۱)، به شرح واقعهٔ متوقف مانده، بازمی‌گردد. در چنین خطاب‌سازی‌ای به نظر می‌رسد که گوینده با خود واگویه دارد نه با مخاطب نامه. حال‌آنکه براساس نشانه‌های بافتی و متنی، این خطاب‌ها باید متوجه مخاطب نامه باشد اما در این بازگشت‌ها و تخاطب‌سازی، نسوی از ذکر عناوین یا مدح مخاطب خود

پرهیز کرده است. بیش از این نیز در کلیت نگارش مکتوب خود گاه مخاطب و جایگاهش کمرنگ می‌شود و از دست می‌رود و گویی نویسنده با مخاطبی عام یا با خود واگویه دارد. مثلاً خطاب «ای دوست» در بند ذیل می‌تواند هر مخاطبی را شامل شود و تخصیص نشده است: «ای دوست در خزان امانی کامرانی کردن نادانیست و در برگ‌ریز آمال شکوفه اقبال انتظار بردن آرزوی محال» (همان: ۳۸). این نوع ابهام در جایگاه مخاطب، مخصوصاً زمانی که نسوی از خط سیر وقایع دور و متوجه رخدادهای فرعی می‌شود، برجسته‌تر می‌شود.

۴-۲-۲- از بررسی تخاطب در *نفثة‌المصدور* می‌توان به جایگاه کاتب نزد مخاطب نیز توجه داشت، لحن گلایه‌مندانهٔ نسوی در سراسر اثر مخصوصاً در رکن «خاتمه» (برای‌نمونه نک. همان: ۱۱۹ و ۱۲۰)، عدم کاربرد القاب و عناوین طولانی و مکرر در حق مخاطب و مدح و تمجید از او، و خطاب‌سازی از جانب مخاطب به خودش با الفاظی چون «محمد منسّی» به‌جای محمد منشی (همان: ۱۲۱)، و «دوستِ دستخوشِ تصاریف» (همان: ۱۲۲)، نشان می‌دهد که کاتب نامه و مخاطب از جایگاه همسانی برخوردارند؛ یا آنکه کاتب بعد از دوری و جدایی از بلاد و خویشاوندان، خود را از نظر مرتبه و رتبه با راوی یکسان می‌انگارد. آنچه از سعدالدین می‌دانیم به‌جز ذکر نامش در جایگاه مخاطب *نفثة‌المصدور*، ذکری نیز در کتاب *سیرت جلال‌الدین*، بسیار کوتاه ضمن واقعهٔ خروج ازلاغ‌شاه از خوارزم است: «در اثناءِ آنکه در تقریر امر اقطاع بودند قاصدی با نامهٔ پسرعمّ من سعدالدین جعفر بن محمد بدیشان رسید منذر به آنکه: لشکری از تاتار جهت کشف اخبار جلال‌الدین به قلعه آمدند و از لشکرهای سلطانی که بدین حدود رسیده‌اند کشف می‌کنند، و نمی‌دانند که ازلاغ‌شاه اینجا رسیده است. و در نامه یاد کرده بود که: به نفس خود از قلعه به در آمده است و ایشان را مشغول کرده، آنقدر که سلطان، یعنی ازلاغ‌شاه، برنشیند و تدبیر مقابله و مقاتله و إمّا فرار و اخلاءِ دیار کند» (نسوی، ۱۳۶۵: ۸۸ و ۸۹). در این بخش از کتاب مذکور، نام سعدالدین بدون القاب یا عناوینی که می‌توانست نشان‌دهندهٔ رتبه و مرتبت اجتماعی یا دیوانی او باشد، آمده است. ظاهراً وی، به‌عنوان والی یا شحنهٔ دژ خانوادگی‌شان، خرندز، برای گفتگو با فرماندهان لشکر مغول رفته است. اگر نسوی نیز در موطن خود بود چه‌بسا این امر را او به عهده می‌گرفت.

۴-۲-۳- در واکاوی جایگاه مخاطب و تخاطب‌سازی دو دلیل عمدهٔ نسوی در نگارش این مکتوب به ترتیب روایتش روشن می‌شود: یکی دغدغهٔ کاتب در شرح فراق و جدایی‌اش از موطن و شرح اشتیاق به بازگشت حتی بعد مرگش است که در بیانی گلایه‌آمیز از مخاطب و شرایط ناهموار روزگار ارایه می‌شود:

«و نیز راستی تا از خانه دور افتاده‌ام و از وطن مألوف مهجور گشته و به بلای دوستان [...] مبتلی شده [...] از آن روز باز در قوس رجا منزعی و در عرصهٔ أمل متَّسعی بو د [...] تا امروز که ایام ناکامی و بی‌مرادی و انتهای مدت شادیست، در همه اوقات عموماً، و در حالت شدت امراض خصوصاً وصیت می‌کرده‌ام، که: «چون ودیعت حضرت، که هراینه [...] سپردنیست، در غربت تسلیم کرده آید، و عاریت روح، که بی هیچ شبهت [...] رد کردنیست، در این هجرت سپرده گردد، تابوت قالب را که مأوای جان مشتاق مجروح است - واگرچه دوایی بعد وفات نخواهد بود- به زیدر رسانند» (همان: ۵۵).

دیگر دلیل عدم توفیق در بازگشتش به موطن، به‌جهت پیگیری از احوال اموال و دارایی‌هایی است که از آنها دور مانده و شرح نسبتاً مبسوطی که گاه رشتهٔ کلامش با نقل وقایع دیگر بریده می‌شود، ارائه می‌دهد که گویی توجیهی برای غیبت او از موطن است (همان: ۹۶). نسوی در بیان وقایع پیگیری اموالش در سفر به آذربایجان، شرحی بسیار مبسوط و گسیخته دارد (همان: ۶۴-۸۹). و درنهایت توضیحاتش با گزارشی از مغموم ماندن و بیان خسارتش تمام می‌شود.

آنچه در شرح این دو موضع و بیان وقایع مرتبط به آن قرار گرفته است، بازگویی خاطراتی از وقایع اردوی جلال‌الدین و مأموریت راوی و نیز بیان وقایع و اخبار شکست و پراکندگی سپاه جلال‌الدین دربرابر مغولان و خبر احتمال مرگ اوست. این بخش از وقایع که در میان دو موضوع پیشتر گفته شده قرار دارد، رشتهٔ کلام و خط سیر اصلی نامه را مخدوش کرده و در ساختار روایتی وقایع‌نگارانه نمود یافته است. این بخش میانی متداخل، برگرفته از یادداشت‌های جسته‌گریخته و مستقل نسوی در حین سفر و گریزش به غرب ایران تا سکنی گزیدن در حلب است. دلیل استفاده از این یادداشت‌ها در نامهٔ اخوانی، توجیه عدم‌مراجعت به موطن و انتظار مساعدت و یاری از مخاطب نامه است. گویی نسوی به‌دنبال دریچه و روزنهٔ امیدی برای بازپذیرفته شدن در جمع و جمعیت اعیان دگرگون‌شدهٔ خراسان است:

«از آنها نیستم که به فراغت‌ریزه‌ای که در غربت-حیثُ کانَ- دست دهد، دل از مسقطُالرَّاس و منشأ و مبدأ و اساس برتواند داشت، نه از آن قبیله که با هر قومی -کائناً مَن کانَ- درآمیزم [...] لکن تا سوءالحظِ خویش از اقسام الطاف خداوندی بازدانسته‌ام. من نیز خواسته‌ام، که چنانکه در طبایع مرکب است (ع) و کِلتُ لِلخِلِّ کَمَا کَالَ لِی، را کار فرمایم و اقتدا بر آن مخدوم، اگر قلم در نام آنکه نامم نمی‌برد، نتوانم کشید، [...] قلم از ذکر او بشکنم و بر سنت آن خداوند، اگر دندان از آنکه در بن دندانش نمی‌روم، برنتوانم کند [...] دندان بر صبر نهم» (همان: ۱۱۹و ۱۲۰).

۵- نتیجه‌گیری

نفثة‌المصدور، عمدتاً به‌عنوان کتابی تاریخی شناخته شده است. حال‌آنکه نویسندهٔ آن چنین قصدی ندارد و از مقابلهٔ ابتدای این اثر با کتاب دیگر نسوی، این مهم دانسته می‌شود. نسوی در ابتدای کتاب *سیرت جلال‌الدین* به موضوع تاریخ و تاریخی بودن اثر خود اذعان دارد (نسوی، ۱۳۶۵: ۳-۶)، اما در *نفثة‌المصدور* چنین نیست و او از اصطلاح *نفثة‌المصدور* که بر عنوان اثرش نشسته است برای بیان مافی‌الضمیر و اِخبارادن از احوال خویش سود برده است. عنوان اثر با شیوهٔ کتاب و نگارشش مرتبط و بسیار متناسب است؛ زیرا مطالب کتاب، پراکنده و با پرش‌های روایی فراوان از نوع یادآوری خاطرات یا بازگویی ارتجالی است. اگرچه بیان ارتجالی وی منوط به یادداشت‌هایی از وقایع و روزنگاری‌اش، بسیار ادیبانه و منشیانه است. درواقع باید گفت وجه زیبایی‌شناسی *نفثة‌المصدور* متأثر از خاطره‌نگاری یا شرح‌حال‌نویسی نیست و از ژانر و نوع نامه‌نگاری و مکاتیب دیوانی عصر خود تأثیر گرفته است. به‌همین‌دلیل، برخلاف خودشرح‌حال‌نوشت‌های مرسوم و نمونه‌های خودشرح‌حال‌نویسی امروزی، فاقد لحن اعترافی درون‌گرایانه و سیر تحول شخصیتی است. این خصیصه به‌دلیل تلقی بینابینی بودن ژانر کتاب عموماً مورد توجه نبوده، نیز از نیت اصلی مؤلف از نگارش غفلت شده است.

البته نباید از این مهم غافل بود که این اثر قطعاً از بخشی از تاریخ پرفراز و فرود ایران پرده برمی‌دارد. اما بررسی روایت‌شناختی گفتمان تاریخی در *نفثة‌المصدور* ما را به این نتیجه می‌رساند که نسوی قصد تاریخ‌گویی ندارد و این توان خوانش تاریخی است که در ضمن روایت از کنش‌ها و شخصیت‌پردازی نسوی، فعال می‌شود. وی درخلال بازسازی‌اش، نشانه‌هایی از ارجاعات فرامتنی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد که از طریق آنها خواننده می‌تواند خوانشی تاریخی از بخشی از وقایع شخصی وی داشته باشد اما نباید این خوانش را به خوانشی ژانری تسری و توسعه داد. تلاش نسوی در ثبت و حفظ شرح‌حال خود، امروز سندی است از بخش‌هایی از تاریخ ایران که می‌توانیم در آن با کنش‌های فردی، طبقاتی و ایدئولوژیکی مردم آن عصر آشنا شویم و بخشی از تاریخ خود را از زاویهٔ دید فردی و شخصی و از طبقه‌ای که راوی به آن تعلق دارد، مطالعه کنیم اما نباید از یاد برد که این خوانش در عصر نسوی برجسته نشد. چراکه وی مجبور به بازنویسی بخش اعظمی از کتاب *نفثة‌المصدور* در کتاب دیگری شد. همچنین خوانش تاریخی از کتاب *نفثة‌المصدور* در دهه‌های اخیر موجب شده، این کتاب در فهرست کتب دانشگاهی و در ذیل کتب ادبی-تاریخی قرار گیرد. این فهرست‌بندی نیز خواه‌ناخواه در خوانش متأخر از *نفثة‌المصدور* به‌دور

از توجه بـه سرچشـمه‌هـای تولیـد آن، تأثیرگـذار بـوده اسـت. حـال‌آنکـه عمـدهٔ ادبیـت و زیبایی‌شناسی این اثر متأثر از نوع نامه‌نگاری است نه بافت روایی- ادبی تـاریخی آن. تعبیـهٔ ژانرهایی چون شرح‌حال و مقامه در این اثر به‌حدی نیست که بتوان گفت باعـث تغییـر ژانـر اصلی و ابداعی نو شده است. ابتکارات نویسنده در کاربرد زبـانی و نگـارش ادبیانـهٔ نامـه، بـه سطح ژانر و تغییر آن نرسیده است.

پی‌نوشت

۱- برای اطلاع بیشتر نک. فقیه‌ملک‌مرزبان و صابری، ۱۳۹۷: ۵۰.

۲- برای توضیح اصطلاحات آمیخته و ترکیبی، نک. چندلر، ۱۳۹۱: ۶۰ و نیـز زرقـانی قربـان‌صـباغ، ۱۳۹۵: ۳۶۶.

۳- برای‌مثال، ای. دی. هرش در اثر بحث‌برانگیز خود، اعتبار تفسیر، این بحث را مطرح می‌کند کـه معنای متن در اساس معنایی است که نویسنده آن را درنظر داشته و نـوع ادبـی را یکـی از راه‌هـای انتقال آن معنا می‌داند (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۴۴).

۴- علامت [...]، نشانه حذف کردن بخشی از متن نسوی است.

۵- برای اطلاع بیشتر از این تقسیم‌بندی، نک. لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۴-۱۹؛ و نیز نک. یان، ۱۳۹۷: ۲۷ و ۲۸.

۶- اصطلاح راوی- مؤلف را نباید با اصطلاح راویِ مؤلف یکی دانسـت. راویِ مؤلـف در نـوع «روایـتِ مؤلف» «راوی‌ای را گویند که از داستان غایب است، یعنـی بـه‌عنـوان شخصـیت در داسـتان ظـاهر نمی‌شود» (یان، ۱۳۹۷: ۸۶). معـادل اصـطلاح راوی-مؤلـف مـی‌تـوان از اصـطلاح «مـنِ روایتگـر» (narrating I) در روایت اول شخص (نک. همان‌جا) استفاده کرد.

۷-حذف‌هایی با نشانهٔ دو قلاب مشخص شده‌اند، مربوط به اطناب و جملات معترضه است و به خط روایت لطمه‌ای نمی‌زند.

منابع

آبرامز، لین. (۱۳۹۷). *نظریهٔ تاریخ شفاهی*، ترجمهٔ ع. فتحعلی‌آشتیانی. تهران: سوره مهر.

ابوت، اچ.پورتر. (۱۳۹۷). *سواد روایت*، ترجمهٔ ر. پورآذر و ن. مهدی‌زاده اشرفی. تهران: اطراف.

احمدی، بابک. (۱۳۷۳). *رسالهٔ تاریخ: جستاری در هرمنوتیک تاریخ*، تهران: مرکز.

اشرف، احمد. (۱۳۷۷). «سابقهٔ خاطره‌نگاری در ایران». *ایران‌نامه*، سال پانزدهم (۱): ۵- ۲۶.

ایبرمز، می‌یر هوارد. (۱۳۸۴). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ س. سبزیان. تهران: رهنما.

بارت، رولان. (۱۳۷۳). «گفتار تاریخی». ترجمهٔ ف. پاکزاد. *ارغنون*، سال اول(۴): ۸۳- ۹۵.

پالتریج، برایان. (۱۳۹۵). *درآمدی بر تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ ط. همتی. تهران: نویسهٔ پارسی.
توکلی‌شاندیز، ابوالفضل. (۱۳۹۸). *پل ریکور؛ روایت و اخلاق*، تهران: بوی کاغذ.
تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی*، ترجمهٔ ف. علوی و ف. نعمتی. تهران: سمت.
چندلر، دانیل. (۱۳۹۱). «مقدمه‌ای بر نظریهٔ ژانر». ترجمهٔ قدرت قاسمی‌پور. *کتاب ماه ادبیات*، ۶۹ (۱۸۳): ۵۹- ۶۸.
حجت‌اله، امیدعلی. (۱۳۹۶). «*نفثة‌المصدور* کتابی تاریخی یا ادبی جنبه‌های ادبیت در *نفثة‌المصدور*». *مجموعه مقالات چهارمین همایش ملی متن پژوهی ادبی نگاهی تازه به متون تاریخی*، ۱-۱۳.
خسروبیگی، هوشنگ. ۱۳۸۵. «شهاب‌الدین محمد نسوی و سیرت او». *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*، خرداد و تیر و مرداد: ۸۴- ۸۹.
خسروبیگی، هوشنگ. (۱۳۸۶). «خاطره‌نگاری‌های شهاب‌الدین نسوی». *زمانه (ماهنامهٔ اندیشه و تاریخ سیاسی ایران معاصر)*، سال ششم (۶۴): ۲۳- ۳۶.
خطیبی، حسین. (۱۳۷۵). *فن نثر در ادب پارسی؛ تاریخ تطور و مختصات نثر پارسی از آغاز تا پایان قرن هفتم*، تهران: زوار.
دبرن، فرانس. (۱۳۸۸). «نقد ژانر». *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی*، ایرنا ریما مکاریک. ترجمهٔ م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه. ۳۷۱-۳۸۰.
دوبرو، هدر. (۱۳۸۹). *ژانر (نوع ادبی)*، ترجمهٔ ف. طاهری. تهران: مرکز.
رنجبر، محمود و محمدعلی خزانه‌دارلو. (۱۳۹۱). «بررسی روایت و بن‌مایه‌های داستانی در *نفثة‌المصدور*». *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، (۲۵): ۸۷- ۱۱۴.
رنجبر، محمود. (۱۳۹۸). «خوانش تحلیلی *نفثة‌المصدور* بر مبنای تاریخ‌گرایی نو». *متن‌شناسی ادب فارسی*، (۴۴): ۷۹-۹۲.
ریان، مری-لاور. (۱۳۸۸). «راوی». در *دانش‌نامهٔ نظری‌های ادبی معاصر*، گردآوری و ویرایش ایرنا ریما مکاریک. ترجمهٔ م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه. ۱۳۳- ۱۳۵.
ریکور، پل. (۱۳۷۴). «خاطره، تاریخ، فراموشی (سخنرانی پل ریکور در سال ۱۳۷۳در پژوهشکدهٔ حکمت و ادیان». *گفتگو*، سال دوم (۸): ۴۷- ۵۲.
ریمون-کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ا. حری. تهران: نیلوفر.
زرقانی، مهدی و محمودرضا قربان‌صباغ. (۱۳۹۵). *نظریهٔ ژانر (نوع‌ادبی) رویکرد تحلیلی-تاریخی*، تهران: هرمس.

ذکایی، سعید. (۱۳۸۷). «روایت و روایت‌گری و تحلیل شرح‌حال‌نگارانه». *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی و اجتماعی (ویژه‌نامهٔ پژوهش‌های اجتماعی)*، ۸(۱): ۴۹- ۹۸.

سجودی، فرزان و لیلا صادقی. (۱۳۸۹). «کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت‌مندی روایت داستان کوتاه». *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، دورهٔ اول (۲): ۶۹- ۸۸.

شلستون، آلن. (۱۳۹۰). زندگی‌نامه، ترجمه ح. افشار. تهران: مرکز.

صدرایی، رقیه و مریم قرایی. (۱۳۹۶). «نگاهی روایت‌شناسانه به *نفثة‌المصدور* براساس نظریهٔ روایت ژرار ژنت». *مجموعهٔ چهارمین همایش ملی متن پژوهی ادبی نگاهی تازه به متون تاریخی*.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۳). *تاریخ ادبیات ایران*، جلد۳/۲. تهران: فردوس.

طلوعی‌آذر، عبداله و زهرا نوری. (۱۳۹۸). «تحلیل ابعاد ادبی و تاریخی *نفثة‌المصدور* نسوی با رویکرد پدیدارشناسانه». *متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)*، ۲۳ (۸۲): ۱۱۵-۱۳۸.

ضیاءخدادادیان، پروین و علی‌اصغر باباصفری و عنایت‌الله شریف‌پور. (۱۳۹۹). «بررسی محتوایی اخوانیات منثور فارسی از میانهٔ قرن پنجم تا دورهٔ معاصر (با رویکرد سیاسی، اجتماعی، ادبی) ». *فصلنامهٔ علمی جامعه‌شناسی سیاسی ایران*، سال سوم، شمارهٔ چهارم (۱۲): ۱۸۵۳- ۱۸۷۲.

عباسی، علی. (۱۳۸۰). «ژپ لینت‌ولت، گونه‌های روایتی (گزارش دوازدهمین نشست نقد ادبی)». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۵): ۸۸- ۱۰۱.

عباسی، حبیب‌الله و الهه عظیمی یانچشمه. (۱۳۹۵). «مغلطه تأثیر عاطفی در بازنمایی تاریخ (نگرشی انتقادی بر تاریخ‌نگاری شهاب‌الدین نسوی در *سیرت جلال‌الدین* و *نفثة‌المصدور*)». *متن‌پژوهی ادبی*، (۶۷): ۷ -۳۶.

غنی‌زاده، ابوالفضل. (۱۳۹۸). «نگاهی مجمل با دیدی ساختارگرایانه بر *نفثة‌المصدور* زیدری». *نقد، تحلیل و زیبایی شناسی متون*، سال دوم (۴): ۱۴۱-۱۵۴.

فقیه‌ملک‌مرزبان، نسرین و زهرا صابری‌تبریزی. (۱۳۹۷). «شیوه‌های اقناع خواننده در «*نفثة‌المصدور*»». پژوهش زبان و ادبیات فارسی (۵۰): ۴۹- ۷۶.

فقیهی، حسین و مهرناز عسگری. (۱۳۹۶). «حدیث نفس در *نفثة‌المصدور*». *مجموعه مقالات چهارمین همایش ملی متن پژوهی ادبی نگاهی تازه به متون تاریخی*، ۸۲۱-۸۴۱.

لینت‌ولت، ژپ. (۱۳۹۰). *رساله‌ای در گونه‌شناسی روایت: نقطه دید*، ترجمهٔ ع. عباسی و ن. حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.

مارتین، والاس. (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ م. شهبا. تهران: هرمس.

مدبری، محمود و نجمه حسینی‌سروری. (۱۳۸۷). «از تاریخ روایی تا روایت داستانی (مقایسهٔ شیوه‌های روایتگری در اسکندرنامه‌های فردوسی و نظامی)». *گوهرگویا*، سال دوم (۶): ۱- ۲۸.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۸). *عناصر داستان*، تهران: سخن.

نسوی، شهاب‌الدین محمد. (۱۳۶۵). *سیرت جلال‌الدین مینکبرنی*، ترجمهٔ فارسی از اصل عربی از مترجم مجهول در قرن هفتم هجری، تصحیح و مقدمه مجتبی مینوی. تهران: علمی و فرهنگی.

نسوی، شهاب‌الدین محمد. (۱۳۸۵). *نفثة‌المصدور*، تصحیح و تحشیه امیرحسن یزدگردی. تهران: توس.

ون‌دایک، تئون.ای. (۱۳۸۹). *مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی*، ترجمهٔ پ. ایزدی و دیگران. تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

هولاب، رابرت. (۱۳۸۸). *یورگن هابرماس؛ نقد در حوزهٔ عمومی*، ترجمهٔ ح. بشیریه. تهران: نی.

یان، مانفرد. (۱۳۹۷). *روایت‌شناسی؛ مبانی نظریهٔ روایت*، ترجمهٔ م. راغب. تهران: ققنوس.

روش استناد به این مقاله:

غیوری، معصومه و محمد علی خزانه‌دارلو. (۱۴۰۱).«بررسی روایی و نقد ژانری*نفثة‌المصدور*». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۴(۲): ۱۱۵-۱۴۶.
DOI:10.22124/NAQD.2023.22760.2398

Copyright:
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.