Journal of
Historical Perspective & Historiography

Historical Perspective & Historiography, Vol.34, No.34, 2025
Alzahra University, http://hph.alzahra.ac.ir/
Scientific-Research
pp.93-128

Historiographic Metafiction in the Parodic and Child-Oriented Adaptation "mustache's Abbas Shah" by Majid Shafi'ei[1]

Amir Hossein Zanjanbar[2]

Received: 2025/10/02
Accepted: 2026/01/25

Abstract

Since the time of Aristotle, the distinction between history and fiction was generally accepted, until Linda Hutcheon, Hayden White, and other postmodern theorists began to challenge the boundaries between these two fields. By proposing the theory of historiographic metafiction, Hutcheon argues that both history and fiction are intelligible only as textualized and constructed forms, and that both formally employ similar narrative strategies. Consequently, no meaningful line of demarcation exists between them. While she does not deny the existence of historical facts, she maintains that such facts are inaccessible in a pure, unmediated form, that is, without discursive framing. This study, through a case analysis of the story the "Moustache of Shah Abbas" and based on Hutcheon's theoretical framework, examines how parody functions to erase the boundary between historiography and myth-making. The selected story is a postmodern adaptation of the folktale "Shah Abbas and the daughter of the Felt-Maker", written by Majid Shafi'ei for children in age group "C." The rationale for selecting this work lies in its postmodern structure, in which the discourse of folktale narration is employed as an alternative to the discourse of historiography. The research adopts an analytical–descriptive methodology. The findings indicate that the story, through the transworld movement of subjects, the deliberate foregrounding of indeterminate references, and interdiscursive parody, confronts the reader with epistemological relativism, the plurality of truths, and a critique of historiographic ideologies.

Keywords: Children's literature; Shah Abbass' legends; Postmodernism; Historiographic metafiction; Linda Hutcheon.

Introduction

Linda Hutcheon's theory of "historiographic metafiction", maintains that historical and literary narratives are formed within networks of intertextuality and regimes of verisimilitude rather than through direct access to factual truth. Consequently, the rigid boundary between history and fiction collapses, although the existence of historical reality itself is not entirely denied.

This present article aims to clarify the relationship between historiography and

1. DOI: 10.22051/hph.2026.51839.1828
2. Graduated from Master's Degree in Children's and Young Adults' Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. mosafer_e_barfi@yahoo.com
Print ISSN: 2008-8841/ Online ISSN: 2538-3507

myth-making within the framework of historiographic metafiction and to examine the role of parody in destabilizing the apparently fixed boundary between history and legend. Using "Shah Abbas′s Mustache" by Majid Shafi′ei – a children's story from a collection of the same title intended for age group "C" (children aged nine and above) – as a case study, the article explores how a postmodern adaptation of the folk tale "Shah Abbas and the Basket-Weaver's Daughter" simultaneously reinterprets Safavid historiographical discourse and folkloric narratives surrounding a historical figure such as Shah Abbas. Through this interaction, the text presents a model of alternative historiography in the form of adaptation.

The main research questions are:

1. Why can The Mustache of Shah Abbas be classified as historiographic metafiction?
2. According to Linda Hutcheon's theoretical framework, how do interdiscursive parodies in the story challenge the assumed certainty of the boundary between history and legend?
3. What cognitive and intellectual capacities do historiographic metafictions in children's literature create for their audience?

The originality of this research lies in several aspects. First, it offers the first systematic analysis of a Persian children's text (age group "C") through the lens of historiographic metafiction, demonstrating that complex concepts such as intertextuality, interdiscursive parody, self-reflexivity, and the plurality of historical truths are not confined to adult literature. Second, the article conceptualizes children's literature not merely as a didactic medium for transmitting historical knowledge, but as an active participant in historiographical discourse, capable of rewriting history from subaltern, marginal, and female perspectives. Third, by examining the intersection of Safavid historiography, Shah Abbas folk tales, and Western postmodern theory, the study opens a space for interdisciplinary dialogue among history, children's literature, literary theory, and discourse studies.

Methodology

This study employs a descriptive–analytical method, with data collected through library-based research. The theoretical framework is grounded in Hutcheon's theory of historiographic metafiction, as well as her concepts of parody and adaptation.

Discussion and Results

The narrative structure of The Mustache of Shah Abbas is organized around five interwoven ontological realms: the historiographical world (including Shah Abbas, Reza Abbasi, and Sheikh Bahai), the world of folk legends (the disguised Shah Abbas and the basket-weaver's daughter), the metafictional historiographic world (the agents of history and the king's trial), the mental world of Shah Abbas, and the dream world of Reza Abbasi. Through the possibility of transworld movement, these realms destabilize fixed boundaries between historical reality, legend, and imagination. Shah Abbas thus appears simultaneously as a historical figure, a folkloric hero, and a character within a child-oriented historiographic metafiction. In Hutcheon's terms, the narrative both marks the distinction between historical and fictional discourse and undermines it by exposing the constructed nature of both.

The name "Shah Abbas" functions as an unstable signifier that oscillates between historiographical and folkloric discourses. Its referential indeterminacy undermines the illusion of transparency traditionally claimed by official historiography and foregrounds the textual mediation of historical meaning.

The narrator repeatedly breaks the fourth wall by directly addressing child

readers (“Dear children,” “Now you may ask…”), thereby activating a metafictional level in which narrative techniques and strategies of adaptation openly refer to themselves. This self-reflexivity signals the constructedness of the narrative and weakens the authority of official historical accounts. Instead of presenting the past as an absolute truth, the story depicts it as a contested field shaped by multiple narratives and competing discourses.

As a postmodern adaptation of the folk tale “Shah Abbas and the Basket-Weaver’s Daughter,” the story preserves the general plot structure while ironically transforming key elements. For example, the girl’s condition for marriage-learning basket weaving in the source tale-is transformed into learning carpet weaving in the adapted version. Through this change, the carpet, as a symbol of national art and subaltern labor, becomes the narrative’s semantic center. In this adaptation, parody functions as a playful yet critical rereading of the past. By combining historiographical, folkloric, and visual intertexts (illustrations and caricatures), the narrative constructs an interdiscursive network that juxtaposes elite historical discourse with popular culture and the art of the lower classes.

From a discursive perspective, The Mustache of Shah Abbas produces a carnivalesque inversion of traditional hierarchies: king and subject, center and margin, male and female, and elite and popular classes. Within this carnivalized narrative space, the basket-weaver’s daughter-representing subaltern and female voices-plays a central role in saving Shah Abbas from historical erasure. Royal legitimacy is no longer defined by sovereignty or monumental achievements, but by personal artistry and the king’s willingness to learn a working-class craft. In this way, the polyphonic and ironic voice of folklore replaces the monologic voice of official historiography, giving rise to a model of alternative historiography in which marginal figures actively participate in meaning-making.

Conclusion

The Mustache of Shah Abbas is a significant example of historiographic metafiction in Persian children’s literature. Through transworld movement, referential indeterminacy, interdiscursive parody, narrative self-consciousness, the carnivalization of power relations, and the inscription of history onto bodies and symbolic spaces (such as the mustache, the carpet, the Zayandeh River, and Sheikh Bahai’s bathhouse), the text presents the past not as a set of unquestionable facts, but as a contested domain of competing narratives. From a historiographical perspective, it enables the formulation of a form of counter-history.

Another major contribution of this study is its connection of this postmodern narrative structure to the cognitive capacities of children in age group “C.” At this developmental stage, children are beginning to internalize hierarchical classifications. Guided engagement with narratives that invert established power relations can foster critical thinking about dominant systems of value and authority. The article demonstrates that historiographic metafictions in children’s literature, beyond their aesthetic function, also possess a cognitive feedback function by encouraging children to question historical truth, center and margin, and the possibility of alternative narratives of the past.

References

Adhikari, T. P. (2024). “Self-Reflexivity and Historiographic Metafiction: The Intersection of Public and Private Spheres in Peter Carey’s True History of the Kelly Gang”. The Creative Launcher, vol. 9, no. 5, pp. 129-36, doi:10.53032/tcl.2024.9.5.14.

Aissa Bokhtache, F. Z. & Abu Taleb, H. (2024). "Historiographic Metafiction: A Study of Susan Abulhawa’s The Blue Between Sky and Water". Theory and Practice in Language Studies. 14(1). Pp 265-272. DOI: https://doi.org/10.17507/tpls.1401.31

Allen, G. (2021). Intertextuality (Beynāmatni-yat). Translated by Payam Yazdanjou. Tehran: Markaz. [Text in Persian].

Bettina, M., 2019. Historiographic Metafiction in North America, A Comparative approach. Germany: KOPS Universität Konstanz.

Carey, P. (2020/ 1390Sh.). True History of the Kelly Gang (Sar-gozašt-e Vāq′eī-ye Dār-o daste-ye Kelly). Translated by Mona Hosseini. Tehran: Qatreh. [Text in Persian].

Eini feili M, sahraei G, Heidari A. (2020/ 1399SH.), "Characteristics of Shāh Abbās Stories and their Origin". CFL; 8 (34) :253-283. (Text in Persian with English Abstract). [Text in Persian]. URL: http://cfl.modares.ac.ir/article-11-43820-fa.html

Ezzatzadeh, M. (2021/ 1400Sh.). "Reza Abbasi, the Pinnacle of Iranian Visual Art during the Reign of Shah Abbas I Safavid". Fine Art Studies. 2(3). Pp 73-87. [Text in Persian].

Falsafi, N. (1968/ 1347Sh.), Biography of Shah Abbas I.Vol (2). Tehran: Tehran university. [Text in Persian].

Foran, J. (1999/ 1378Sh.). Fragile resistance: Social transformation in Iran from 1500 to the revolution (Moqāvemat-e Šekanandeh). Translated by Ahmad Tadayion. Tehran: Resā. [Text in Persian].

Ghaffarifard, A. (2024/ 1403Sh.), Women in Safavid Historiography. Tehran: Amīr Kabīr. [Text in Persian].

Hutcheon, L. (1988), A Poetics of Postmodernism. New York and London: Routledge. ISBN 9780415007061.

Hutcheon, L. (2000), A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. University of Illinois Press. Dd. Urbana and Chicago 2nd. https://www.press.uillinois.edu/books/?id=p069383

Hutcheon, L. (2002/ 1381SH.), “Intertextuality, parody, and the discourses of history” in “Postmodern literature: report, attitude, criticism”, Translated by Payam Yazdanjou, 6th ed, Tehran: Markaz. [Text in Persian].

Hutcheon, L., 2013. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Wilfred Laurier University Press.

Hutchen, L. (2014/ 1393SH.), "Historical meta-stories: Entertainment of the past" in Modernism and postmodernism in the novel. Translated by Ḥossein Payandeh, Tehran: Nīlūfar. [Text in Persian].

Hutcheon, L. (2017/ 1396SH.), A theory of adaptation (Nazarīyeh-ye Eqtebās), 2nd ed, Translated by Mahsa Khodakarami, Tehran: Markaz. [Text in Persian].

Kakasch de Zalonkemen, E. (1877). Iter Persicum, ou, description du voyage en perse entrepris en 1602, (C. Schaefer; Trans.), Paris: Librairie Orientale.

Ludtke, A. (1995). Introduction (translated by W. Templer). In Ludtke, A. (Ed.). The History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life. Princeton University Press. Princeton Nj 3-40.

Matthee R. (2025). Shah ‘Abbās I: The Myth, the Monarch, and the Man. Iranian

Studies; 58(2):214-234. doi:10.1017/irn.2025.1
McHale, B. (2013/ 1392SH.), Postmodernist fiction (Dāstān-hā-ye Postmodernīstī), Translated by ʻAli Mʹaṣoumi, Tehran: Qoqnūs. [Text in Persian].
Monshi ghomi, G. M. A. (2004/ 1383Sh.). Golestān-e Honar. Edds: Ahmad Soheyli Khansari. Tehran: Manūčehrī. [Text in Persian].
Moradi, A. (2021/ 1400SH.), A Study of the Relationship between History and Narration in the Historiographical Metadata of "Edson Arants Donacimento and His Himalayan Rabbit" by Jamshid Khanian. Cultural History Studies (Peĵūheš-nāmeh-ye Anĵoman-e Īranī-ye Tārīḵ), 13(48), 139-115. [Text in Persian with English Abstract]. https://www.chistorys.ir/article_203601.html?lang=en
Nikolajeva, M. (2008/ 1387SH.), "Bozorg Šodan, Do-rāhī-ye Adabīyāt-e Kūdak" in Degar Ḵānī-hā-ye Nā-gozīr. Translated by Ghazal Bozorgmehr. (Morteza Khosronejad; Edds). Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults. [Text in Persian].
Olearius, A. (1719). The Voyages and Travels of Travels of the Abassadors Sent by Fredrik, Duke of Hulstein, to the Grat Duke of Muskovi and the King of Persia. Vol (1), London: Thomas Basset and Richard Chiswell.
Savory, R. M. (1987/ 1366SH.). Iran under the Safavids. Translated by Kambiz azizi. Tehran: Sahar. [Text in Persian].
Shafiʹei, M. (2018/ 1397SH.). "Sebīl-e Šāh-Abbās" in Sebīl-e Šāh-Abbās. Illustrated by Amir Maftoun. Tehran: Ḵat-ḵatī. [Text in Persian].
White, H., 1978. Tropics of Discourse, Essays in Cultural Criticism. Baltimore, Md: The Johns Hopkins University Press.
Wydrzynska, E. (2021), 'I shouldn't even be telling you that I shouldn't be telling you the story': Pseudonymous Bosch and the postmodern narrator in children's literature. Language and Literature, 30(3), 229-248. https://doi.org/10.1177/09639470211009748 (Original work published 2021).
Zahabi, M. Allahyari, F. and Kajbaf, A. (2022). Ambassador's presence at court and its Relationship to the Issue of Authoritarianism and the exercise of the power of Shah Based on the Narratives of Shah Abbas Travel Writers. History of Islam and Iran, 31(52), 57-80. [Text in Persian]. doi: 10.22051/hii.2020.29409.2176. URL1: https://picryl.com/media/muin-portrait-of-riza-i-abbasi-1673-princeton-university-c0b50d

©2025 Alzahra University, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC- ND 4.0 license) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دو فصلنامهٔ علمی تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری دانشگاه الزهرا (س)
سال سی‌وچهارم، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۳٤، پیاپی ۱۱۹، پاییز و زمستان ۱٤۰۳
مقاله علمی ـ پژوهشی
صفحات ۱۲۸-۹۳

فراداستان تاریخ‌نگارانه در اقتباس پارودیک و کودکانهٔ *سبیل شاه‌عباس* اثر مجید شفیعی[۱]

امیرحسین زنجانبر[۲]

تاریخ دریافت: ۱٤۰٤/۷/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱٤۰٤/۱۱/۵

چکیده

از دوران ارسطو، تمایز حوزهٔ تاریخ از حوزهٔ داستان بدیهی تلقی می‌شده است تا اینکه لیندا هاچن، هایدن وایت و دیگر پسامدرنیست‌ها از این دو حوزه مرززدایی می‌کنند. هاچن با طرح نظریهٔ «فراداستان تاریخ‌نگارانه» ادعا می‌کند، هم تاریخ و هم داستان فقط به شکل متنی‌شده و برساخته درک‌پذیرند و هر دو به لحاظ صوری از تمهیداتی یکسان برای روایتگری استفاده می‌کنند؛ بنابراین، فصلِ تمایز معناداری میان آن‌ها وجود ندارد. او امر واقع تاریخی را نفی نمی‌کند؛ لیکن آن را به‌صورت عریان و بدون پوششِ گفتمانی، دسترس‌ناپذیر می‌داند. این پژوهش بر آن است که با مطالعهٔ موردی داستان *سبیل شاه‌عباس* و بر اساس آرای هاچن، به چگونگی کارکرد پارودی در امحای مرز تاریخ‌نگاری و افسانه‌پردازی پاسخ دهد. داستان مذکور اقتباسی پسامدرن از افسانهٔ «شاه‌عباس و دختر ورکچی» است که به قلم مجید شفیعی و برای گروه سنی «ج» به رشتهٔ تحریر درآمده است. علت انتخاب داستان نام‌برده به‌عنوان موضوع پژوهش این است که در ساختار پسامدرن آن، از گفتمان افسانه‌پردازی به‌مثابهٔ بدیلِ گفتمان تاریخ‌نگاری استفاده شده است. روش پژوهش تحلیلی – توصیفی است. نتیجهٔ مقاله نشان می‌دهد که داستان یادشده، از طریق تردد تراجهانی

---

۱. شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.22051/hph.2026.51839.1828

۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد، ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران.
mosafer_e_barfi@yahoo.com

سوژه‌ها، برجسته‌سازی نامتعین ارجاعات و پارودی‌های بیناگفتمانی، مخاطب را با نسبی‌گرایی معرفتی، تکثر حقایق و نقد ایدئولوژی‌های تاریخ‌نگاری مواجه می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: داستان کودک، افسانه‌های شاه‌عباس، پسامدرن، فراداستان تاریخ‌نگارانه، لیندا هاچن.

مقدمه

پادشاهان، دانشمندان و بزرگان دینی از جملهٔ شخصیت‌هایی هستند که از تاریخ وارد افسانه‌های عامیانه شده‌اند. بین پادشاهان بیشترین افسانه‌ها به شاه‌عباس صفوی (۹۴۹ – ۱۰۰۷ هـ‌ش) منسوب است. تنها در گنجینهٔ اسناد صداوسیما یک‌صد و پنجاه قصهٔ عامیانه با محوریت شاه‌عباس ثبت شده است. گفتمان افسانه‌پردازی، شاه‌عباس را با خصائل پسندیدهٔ خاصی تیپ‌سازی کرده است: زیرک، برآورندهٔ آرزوی رعایا، ظلم‌ستیز، هنردوست، هنرآموز، در کسوتی ناشناس جویای وضعیت معیشت مردم و اهل وفای به عهد (عینی فعلی و همکاران، ۱۳۹۹: ۲٦۰). این خصائل از یک سو ناشی از گفتمان افسانه‌ها و فرافکنی آرزوهای سرکوب‌شدهٔ جمعی و از سویی دیگر ناشی از ظرفیت شخصیتِ تاریخ‌نگاری شدهٔ شاه‌عباس برای پذیرش این فرافکنی‌هاست. تاریخ‌نگاری با انتساب برخی رفتارها بستر ورود سوژه‌هایش را از تاریخ به افسانه تسهیل و متقابلاً گفتمان افسانه‌پردازی نیز در روایت‌گریِ تاریخ نفوذ می‌کند. به‌عنوان نمونه، در تاریخ‌نگاری‌ها آمده است: «در گردش‌های خصوصی، شاه‌عباس گاهی نیز در میان کوچه و بازار غذا می‌خورد. مثلاً اگر از جلو دکان کبابی می‌گذشت و بوی کباب اشتهایش را تحریک می‌کرد؛ بی‌اختیار پیش می‌رفت و از کبابی نان و کباب می‌خواست» (فلسفی، ۱۳٤۷: ۸۵/۲). «گاه بی‌خبر به خانهٔ یکی از سران دولت یا یکی از مهمانان بیگانهٔ خود می‌رفت و ساعتی با صاحب‌خانه در کمال سادگی به سر می‌برد و بی‌هیچ تعارف هر چه حاضر بود، می‌خورد[1]» (فلسفی، ۱۳٤۷: ۸٤/۲). این وصف از سلوک صمیمانه و مردمیِ شاه‌عباس وقتی از گفتمان تاریخ‌نگاری به گفتمان افسانه‌پردازی (گفتمان فولکلور) انتقال می‌یابد، به شکل اغراق‌آمیزی بر ظرفیت مردمی‌بودن شاه‌عباس افزوده و به ظرفیت پوشیدن لباس درویشی و

۱. برخی معتقدند که شاه‌عباس وقتی در کنار سفیران غربی حاضر می‌شده است، تعمداً در انتخاب لباس و وضعیت نشستن خود بی‌پیرایگی را پیشه می‌کرده تا بدین طریق قضاوت آن‌ها را نسبت به خود تحت‌تأثیر قرار دهد. نتیجهٔ سیاستِ برخورد بی‌پیرایهٔ شاه‌عباس با اروپاییان باعث سوگیری مثبت تاریخ‌نگاران و سفرنامه‌نگاران غربی در توصیف برخی خصوصیاتِ مردمیِ شاه شده است (ذهابی و همکاران، ۱٤۰۰: ٦۷).

بیتوته در منزل آدم‌های عادی جهت اطلاع بی‌واسطه از معیشت آن‌ها تبدیل می‌شود. وقتی گفتمان تاریخ‌نگاری از بوسیده شدن دست رضا عباسی، نقاش و بنیان‌گذار مکتب نگارگری اصفهان، توسط شاه‌عباس حکایتی رسمی تولید می‌کند (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۵۱)؛ به‌موازات آن، در گفتمان افسانه‌پردازی، ظرفیتِ اغراق‌آمیزِ هنرآموزی (مثلاً یادگیری حصیربافی) برای این شخصیتِ تاریخی – افسانه‌ای ایجاد می‌شود. یعنی توصیف هنردوستی شاه‌عباس در بستر گفتمان تاریخ، پس از انتقال به گفتمان افسانه (گفتمان فولکلور) به صفت هنرآموزی شاه بدل می‌شود. وقتی گفتمان تاریخ‌نگاری، حرم‌سرای شاه‌عباس را نه‌تنها شامل اشراف‌زادگان اصیل، بلکه شامل تعداد زیادی از زنان غیراشرافی کم‌نام‌ونشان توصیف می‌کند[۱]؛ گفتمان افسانه‌پردازی، بین عاشق‌پیشگی شاه‌عباس با ارزش‌هایی مانند زیرکی و قناعتِ معشوق‌های غیراشرافی‌اش تناسب‌سازی می‌کند.

افسانه‌های عامیانه یکی از منابع الهام و اقتباس داستان کودک در هر فرهنگی است. در اقتباس‌های پسامدرنی چون داستان *سبیل شاه‌عباس*، جهانی برساخته می‌شود که در آن، سوژه‌های تاریخی مرز جهان واقع‌نمای تاریخ‌نگاری‌های نخبه‌گرا و جهان تخیلیِ افسانه‌های عامه‌پسند را به چالش می‌کشند. لیندا هاچن[۲] با طرح نظریهٔ «فراداستان تاریخ‌نگارانه[۳]» نشان می‌دهد که تاریخ و داستان هر دو برساخته‌هایی زبانی‌اند و روایت‌هایشان بر اساس عرف‌های روایی و گفتمانی شکل می‌گیرد، نه حقیقتی عینی. داستان *سبیل شاه‌عباس* نمونه‌ای از این رویکرد است که با زبانی آیرونیک گذشته را بازنویسی می‌نماید. این پژوهش بر آن است که با اتکا بر نظریات لیندا هاچن موضوعاتی مانند بینامتنیت، اقتباس، خودآگاهی روایی و پارودی گفتمانی را باهدف دست‌یابی به چگونگی فرایند واسازیِ تقابل دوگانهٔ افسانه و تاریخ بررسی کند. در همین راستا این مقاله به سه پرسش پاسخ می‌دهد:

۱- چرا *سبیل شاه‌عباس* فراداستانی تاریخ‌نگارانه به شمار می‌آید؟

۲- وفق آرای لیندا هاچن، پارودی‌های بیناگفتمانی چگونه قطعیت مرز تاریخ و افسانه را مورد مناقشه قرار می‌دهند؟

۳- فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه برای کودکان چه کارکرد شناختی می‌تواند داشته باشد؟

---

۱. یکی از مبلغان آگوستینی، تعداد زنان حرم‌سرای شاه‌عباس را نزدیک به هزار و چهارصد تن (Matthee, 2025: 222) و در منابع معتبرتر بین چهارصد تا پانصد زن عنوان کرده‌اند که غالباً از اشراف‌زادگان و کنیزکان گرجی، ارمنی و چرکس بوده‌اند (Olearius, 1719, Vol.1: 627 & Kakasch de Zalonkemen, 1877: 51).

2. Linda Hutcheon
3. Historiographic Metafiction

نوآوری مقالهٔ حاضر در این است که برای نخستین‌بار در ایران، داستانی از گروه سنی کودک را موضوع رویکرد فراداستان تاریخ‌نگارانه قرار می‌دهد.

روش تحقیق

این مقاله با روش تحلیلی – توصیفی انجام شده است. اگرچه رهیافت اصلی مقاله مبتنی بر نظریهٔ «فراداستان تاریخ‌نگارانه» است؛ اما آرای لیندا هاچن در دو محور پارودی و اقتباس نیز مورد توجه واقع شده است. داده‌ها به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است. موضوعِ موردی مطالعه، داستانی از کتاب *سبیل شاه‌عباس* به قلم مجید شفیعی است. این کتاب در قطع رقعی برای گروه سنی (+۹) یعنی ردهٔ «ج» نوشته شده و شامل دو داستان است. عنوان کتاب از نخستین داستانِ این مجموعه اتخاذ شده است. داستان سبیل شاه‌عباس اقتباسی پسامدرن از افسانهٔ عامیانهٔ «شاه‌عباس و دختر ورکچی» است.

پیشینه

ویدر زینسکا[1] (۲۰۲۱م) در مقالهٔ «من حتی نباید به تو می‌گفتم که نباید این داستان را بگویم، پسودونیموس بوش و راوی پست‌مدرن در ادبیات کودک» دستگاه‌های پسامدرن و فراداستان را در مجموعه کتاب‌های *سری مخفی*[2] نوشته پسودونیموس بوش بررسی می‌کند. پسودونیموس بوش نام مستعار رافائل سایمون[3] – نویسندهٔ آمریکایی داستان‌های نوجوان – است. او این لقب را با تقلیدی طنزآمیز از نام هنرمند هلندی قرن پانزدهم به نام هیرونیموس بوش[4] برای خود اتخاذ کرده بود. پژوهش ویدرزینسکا نشان می‌دهد که چگونه آثار رافائل سایمون به‌ویژه مجموعهٔ پرفروش *سری مخفی* ظرفیت ادبیات کودک را در پیچیدگی‌های ادبی و تاریخ‌نگارانه با ادبیات بزرگسالان برابر می‌داند. در فصلی از کتابِ *فراداستان تاریخ‌نگارانه در آمریکای شمالی، با رویکرد تطبیقی* از بتینا مک[5] (۲۰۱۹م)، رمانِ دوجلدی نوجوانانهٔ *زندگی اعجاب‌انگیز اکتاوین ناثینگ*[6] اثر نویسندهٔ آمریکایی به نام ام. تی. اندرسون[7] با رویکرد فراداستان تاریخ‌نگارانه تحلیل شده است. به ادعای تحلیل‌گرِ آن کتاب، ساختار روایی رمان اندرسون مرزهای هویتیِ برساخته‌شده توسط گفتمان‌های تاریخِ ملیِ دو ملیت کانادایی و آمریکایی را به

1. Ella Wydrzynska
2. The Secret Series
3. Raphael Simon
4. Hieronymus Bosch
5. Bettina Mack
6. The Nothing Octavian of Life Astonishing
7. M.T. Anderson

چالش می‌کشد. آدیکاری[1] (۲۰۲٤م) در مقالهٔ «خودبازتابی و فراداستان تاریخ‌نگارانه، تلاقی فضاهای عمومی و خصوصی در رمان *سرگذشت واقعی دار و دستهٔ کِلِی*[2] اثر پیتر کری» مدعی است که رمان پیتر کری[3] (۱۳۹۹هـ‌ش) در اسناد تاریخی، افسانه‌های ملی و روایت اول‌شخصِ مستند، تعمداً تنشی انتقادی ایجاد کرده است. او در مقاله‌اش نشان می‌دهد که نویسندهٔ رمان مذکور، از ترکیب سه صدا، به‌منظور ایجاد چالش بین هویت ملی استرالیایی و افسانه‌پردازی تاریخ استفاده می‌کند: یکی، صدای اعتراف‌گونهٔ نِد کِلِی (که پیش دخترش خاطرات شخصی‌اش را تعریف می‌کند)، دیگری، صدای راویِ خودبازتاب‌دهنده[4] و سومین صدا مربوط به اسناد تاریخی است. نویسنده، در چارچوب نظریهٔ فراتاریخ‌نگاری هاچن، استدلال می‌کند که متن، در عین بازنمایی گذشته، اعتبار روایت‌های رسمی را به‌واسطهٔ افشای وضعیت متنی و ایدئولوژیک تاریخ، زیر سؤال می‌برد. آیسا بوختاچه[5] و ابوطالب[6] (۲۰۲٤م) در مقالهٔ «خودخوانشی از رمان فلسطینی – آمریکاییِ *«آبی میان آسمان و آب»*[7] اثر سوزان ابوالهوا»[8] (۲۰۱۵م) بر اساس نظریهٔ فراتاریخ‌نگارانه نشان می‌دهند که رمان مذکور با هم‌نشینی روایت تبعید فلسطینیان، اسناد و گزارش‌های تاریخی، صداهای زنانه و جمعی، گذشته را عرصهٔ چانه‌زنی گفتمان‌های سیاسی و حافظهٔ قومی می‌سازد. تلفیق ارجاعات تاریخی به اسناد اشغال و تبعید با روایت‌های اسطوره‌گون و خانوادگی که از دل یک تجربهٔ فلسطینی بیرون می‌آید، مصداقی از فراداستان تاریخ‌نگارانه می‌آفرینند. نویسندگان مقالهٔ مذکور تأکید می‌کنند که روایت خودبازتاب‌دهنده (خودآگاهی راوی از کنش روایت‌گری‌اش) و برجسته‌سازی کنش روایت‌کردن، تاریخ را به‌مثابهٔ گفتمانی متنی، سیاسی و عاطفی معرفی می‌کند.

در ایران ایوب مرادی (۱٤۰۰)، اثری از جمشید خانیان، نویسندهٔ رمان‌های نوجوان را با رویکرد فراداستان تاریخ‌نگارانه بررسی کرده است. به‌زعم او خانیان با شگردهای فراروایی حادثهٔ تاریخی سینما رکس آبادان را بازآفرینی کرده است. نتیجهٔ پژوهش او این است که متن خانیان، هم‌زمان که به اسناد و گزارش‌های رسمی ارجاع می‌دهد، با شگردهای فراداستانی، ادعای شفافیت و بی‌طرفیِ این اسناد را به چالش می‌کشد.

---

1. T. P. Adhikari
2. True History of the Kelly Gang
3. Peter Carey
٤. خودبازتاب‌دهنده یعنی روایتی که مبتنی بر خودآگاهیِ راوی از کنشِ داستان‌نویسی‌اش است، مثل آوردن جملهٔ «من دارم داستان می‌نویسم» در وسط روایت یا اعلام اینکه «این نامه است».
5. F. Z. Aissa Bokhtache
6. H. Abu Taleb
7. *The blue between Sky and Water*
8. S. Abulhawa

مبانی نظری

۱. تاریخ و داستان

دیدگاه رایج از زمان ارسطو تا پیش از ظهور پسامدرن، قائل به تفکیک تمام‌وکمال حوزهٔ تاریخ و داستان است. طبق این سنت، تاریخ شیوه‌ای از نگارش است که به بازنمایی رویدادهای خاص و حدوثی محدود می‌شود. این در حالی است که از نظر هاچن، تاریخ و داستان مرز متعینی نسبت به هم ندارند؛ چراکه «این دو حوزه صلابت خود را نه از حقیقت عینی، بلکه از واقع‌نمایی کسب می‌کنند. تاریخ و داستان هر دو برساخته‌هایی زبانی‌اند» (هاچن، ۱۳۹۳: ۲٤۲). در حقیقت، هاچن منکر امر واقع تاریخی نیست؛ اما دسترسی به آن را ناممکن می‌داند؛ چراکه تاریخ امر واقع را با وساطت زبان واقع‌نمایی می‌کند. از نظر او تاریخ نه‌تنها گذشته را متنی می‌کند؛ بلکه آن را برمی‌سازد (Hutcheon,1988: 93).

۲. فراداستان تاریخ‌نگارانه

«فراداستان، داستانی درباره داستان است؛ یعنی داستانی که در درون خود تفسیری از هویت روایی و زبانی خود ارائه می‌دهد» (Hutcheon, 2013: 1). در حقیقت، فراداستان با آشکارسازی شگردهای داستان‌نویسی (با خودبازتاب‌دهندگی)، بر برساختگی و متنیتِ خود مبادرت می‌ورزد و آگاهانه بین خود و مخاطبش ایجاد فاصله می‌کند. برخلاف رمان تاریخی که برای واقع‌نماییِ مجعولیاتش به نقاط تاریک تاریخ (که فاقد گزارش تاریخ‌نگاری صریح است) چنگ می‌اندازد، فراداستان تاریخ‌نگارانه نقاط شفاف، یعنی رویدادهای مستند تاریخ که شهرت عام دارند، را بی‌پرده جعل می‌کند (جدول ۱)؛ تا بدین‌طریق توهم واقعیت را درهم بشکند (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۲۲۰).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول ۱. تفاوت میان شخصیت‌های تاریخی و شخصیت‌های غیرتاریخی در فراداستان تاریخ‌نگارانه، به‌ویژه در نحوهٔ کارکرد و نقش آن‌ها در روایت.

	شخصیت‌های تاریخی	شخصیت‌های غیرتاریخی
اعتبار	بر اساس شواهد، اسناد یا باورهای تاریخی شناخته می‌شوند و معمولاً به‌عنوان نماینده یک واقعیت یا دوره تاریخی در متن حضور دارند.	زاییده تخیل نویسنده‌اند و در تاریخ واقعی وجود خارجی ندارند؛ کارکردشان بیشتر فرامتنی و ساختارشکنانه است
کارکرد روایی	مقوّم روایت‌های مستند و رسمیِ موردانتظار گذشته‌اند؛ حضورشان به متن اعتبار برون‌متنی و باورپذیری می‌بخشد.	با ورود به داستان، قطعیت و عینیتِ روایت تاریخی را مخدوش و متن را میدان چانه‌زنیِ دو جهانِ تاریخ و داستان می‌کنند و با ابراز خودآگاهیِ روایی (خودبازتاب‌دهندگی)، برساختگی متن را علنی.
تعامل با واقعیت	در سایر عناصر داستانی مستحیل می‌شوند تا جهانی منسجم و باورپذیر بسازند.	از تمایز دو جهان واقعیت و تخیل مرززدایی می‌کنند و با رفتار، دیالوگ یا حضور خود، توهم واقعیت را در هم می‌شکنند.
نقش گفتمانی	ممکن است حامل گفتمان مسلط یا روایت غالب تاریخ باشند و مشروعیت روایت را تقویت کنند.	روایت‌های حاشیه‌ای، جایگزین یا منتقدِ گفتمان غالب را به متن وارد و امکان چندصدایی و تفسیرهای متکثر را فراهم می‌کنند.

۲-۱. سیطرهٔ گفتمان بر روایت

هایدن وایت[1]، معتقد است «هرگونه بازنمایی گذشته واجد دلالت‌های مشخص ایدئولوژیک است» (White, 1978: 69). هاچن نظر وایت را نه‌تنها در خصوص تاریخ‌نگاری، بلکه در زمینهٔ ادبیات داستانی نیز صائب می‌داند (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۸۳). چراکه از نظر او، هم تاریخ‌نگاری و هم ادبیات داستانی خودشان تصمیم می‌گیرند که کدام رخدادها را به‌عنوان حقایق تاریخی واقع‌نمایی کنند (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۸۷). از همین رو «مسئله این نیست که زبانِ تاریخی به کدام مصداق به لحاظ تجربی واقعیِ گذشته ارجاع می‌کند؛ بلکه مسئله این است که زبانی که در این متن به‌کاررفته، به کدام زمینهٔ گفتمانی ممکن است تعلق داشته باشد؟» (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۸۷).

1. Hayden White

۲-۲. مناقشهٔ دوگانهٔ صدق/ کذب

فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه، در پی انکار حقیقت واحدند و قائل به تکثر حقایق. در همین راستا، از منظر فراداستان تاریخ‌نگارانه، صدق و کذبِ گزاره‌های ادبی - تاریخی محلی از اعراب ندارد. چراکه لازمهٔ مفهوم‌سازی صدق و کذب، پذیرش پیش‌فرض وحدت حقیقت است. با پیش‌فرضِ تکثر حقایق، هر کذبی می‌تواند از یک چشم‌انداز حقیقی تلقی و تصدیق شود و از چشم‌اندازی دیگر، غیرحقیقی قلمداد و تکذیب شود (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۵۳).

۲-۳. پارادوکس مرزگذاری و مرززدایی

فراداستان تاریخ‌نگارانه ناسازواره‌ای است از مرزگذاری بین دو حوزهٔ تاریخ و داستان و درعین‌حال مرززدایی از آن دو. درواقع «فراداستان تاریخ‌نگارانه در عین امتناع از دست‌کشیدن از استقلال خویش به‌عنوان داستان، خود را در قالب گفتمان تاریخی جای می‌دهد» (هاچن، ۱۳۸۱: ۲۷۵). به لحاظ صوری، «در فراداستان تاریخ‌نگارانه عرف‌های روایی هم به کار گرفته می‌شوند و هم اینکه برافکنده می‌شوند» (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۸٤).

۳. بینامتنیت[1]

تقابل گفتمانیِ بینامتن‌ها وجه پارودیک و هجوآمیز اثر را قوت می‌بخشد. بینامتنیت پسامدرن، تلمیحی طعنه‌آمیز و خلاف انتظار به گذشتهٔ ادبی می‌زند و بدین ترتیب تأثیر آن را زایل می‌کند (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۷۸). درخصوص بینامتنیت‌های مبتنی بر تقاطع گفتمانی، هاچن اصطلاح «بیناگفتمانی» را ترجیح می‌دهد: «بیناگفتمان شاید اصطلاح درست‌تری برای توصیف شیوه‌های جمعیِ گفتمانی‌ای باشد که اثر پسامدرن به صورتی پارودیک از آن‌ها نشأت می‌گیرد» (هاچن، ۱۳۸۱: ۲۸٦). بیناگفتمان محوریت معنای واحد (بستار گفتمان) را به چالش می‌کشد و رسوخ‌پذیریِ رویه‌های گفتمانیِ متون پیشین را افشا می‌سازد (هاچن، ۱۳۸۱: ۲۸۱).

۳-۱. اقتباس

یکی از بارزترین گونه‌های بینامتن، اقتباس است. هاچن اقتباس را تقلید بدون کپی‌برداری می‌داند و آن را به‌مثابهٔ فرایندی چندمتنی و شبکه‌ای می‌بیند، نه صرفاً انتقال وفادارانه از متنی به متنی دیگر. منظور از مدل شبکه‌ای این است که متن در نسبتی اقتباسی با چندین متن قرار دارد. در نظریات پساساختگرا، بینامتنیت امری گریزناپذیر است؛ چراکه ماهیتاً «متن‌ها موزاییکی

1. Intertextuality

از نقل‌قول‌های مشهود یا غیرمشهود، گویا یا خاموش‌اند» (هاچن، ۱۳۹٦: ٤۲). اقتباس گونه‌ای از بینامتنیتِ مشهود است. یعنی مخاطب به‌شرط آگاهی بر وجود پیش‌متن، آن را به‌عنوان اثری اقتباسی می‌شناسد. بر همین اساس، هاچن ضمن دسته‌بندی مخاطبان به دو گروه آگاه و ناآگاه، مفهوم اقتباس را – به‌عنوان اثری بینامتنی – مشروط به آگاهی مخاطب می‌کند: «اقتباس به‌عنوان اقتباس ناگزیر برای خوانندگان، بینندگان یا شنوندگان قسمی بینامتنیت است، البته اگر مخاطب با متن اقتباس‌شده آشنا باشد» (هاچن، ۱۳۹٦: ٤۲).

دیدگاه‌های سنتی در اقتباس، بر تقابل دوگانهٔ اصیل[1]/ بدیل و تفوّق اصیل بر بدیل قائم است. این در حالی است که هاچن از اصطلاحات اولیه/ ثانویه، تقدم/ تأخر، و پیش‌متن/ بیش‌متن استقبال و اصطلاحاتی مانند اصیل/ بدیل را که بار ارزش‌گذارانه دارند نفی می‌کند. از دید او «نسخه‌های مختلف یک اثر در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند؛ نه در یک سلسله‌مراتب عمودی» (هاچن، ۱۳۹٦: ۵). از همین رو هاچن می‌گوید: «ترجیح می‌دهم از عبارت توصیفی متنِ مورد اقتباس[2] به‌جای واژه‌های منبع[3] و اصیل استفاده کنم»(همان).

بسیاری از اقتباس‌ها مبتنی بر انتقال از یک رسانهٔ مبدأ به یک رسانهٔ مقصدند. از نظر هاچن (۱۳۹٦: ٤۵)، بسته به ظرفیت رسانهٔ مقصد، درگیری مخاطب با متن شامل سه گونه کنش می‌تواند باشد: گفتن (مانند داستان)، نشان‌دادن (مانند نمایش)، مشارکت‌دادن (مانند بازی رایانه‌ای).

۳-۲. پارودی

پارودی نوعی رابطهٔ بینامتنی است که بر پایهٔ تقلید آگاهانه و آیرونیک از متنی دیگر شکل می‌گیرد. فراداستان تاریخ‌نگارانه چیزی جز بینامتن‌های پارودیک تاریخ و داستان نیست. هاچن پارودی را نه لزوماً تمسخر یا مضحک‌سازی پیش‌متن، بلکه نوعی بازخوانی بازی‌وار می‌داند که می‌تواند همزمان هم تضاد و هم نزدیکی با متن اولیه داشته باشد؛ لذا «هم ستایشگر گذشته است و هم آن را به چالش می‌کشد» (Hutcheon, 1988: 126). لازمهٔ درک پارودی احراز صلاحیت در سه سطح است: ۱- زبان‌شناسی: آنچه به طور ضمنی به آن اشاره شده است و آنچه در ظاهر بیان می‌شود؛ ۲- عام: آگاهی از هنجارهای بلاغی و انحراف از آن‌ها؛ ۳- ایدئولوژیک: تأیید یا نقض ارزش‌های نهادینه‌شدهٔ زیبایی‌شناختی و اجتماعی (Hutcheon, 2000: 94-97).

---

1. source
2. adapted text
3. original

خلاصهٔ داستان

مأموران تاریخ در حال امحای بدن شاه‌عباس صفوی‌اند. فقط یک جفت سبیل از او باقی‌مانده است. مأموران می‌خواهند به اتهام بی‌لیاقتی‌های پیشینش در مملکت‌داری، سبیل‌ها را هم حذف کنند. شاه‌عباس مقاومت می‌کند و حمایتش از ساخت بناهای تاریخی سی‌وسه‌پل، حمام شیخ بهایی، منارجنبان و میدان نقش‌جهان را به‌عنوان کارنامهٔ هنری – تاریخی خود برمی‌شمارد؛ اما باز هم مأموران تاریخ او را به‌خاطر اینکه سر خیلی‌ها را زیر آب کرده است و حتی به فرزندانش نیز رحم نکرده، بی‌لیاقت می‌خوانند. شاه‌عباس مستأصل به تمثال خودش نگاه می‌کند که رضا عباسی، نقاش دربار، نقش او را بر دیوارهای کاخ عالی‌قاپو کشیده است و اکنون نقاشی‌ها هم در معرض امحا قرار دارند. همزمان با پاک‌شدن نقاشی‌ها، همه چیز از خاطر شاه نیز کم‌کم پاک می‌شود. یکی از مأموران تاریخ آمده است توی مغز او و تمام تعلقات شاهنشاهی او را از ذهنش برمی‌دارد و به داخل زاینده‌رود می‌اندازد. ناگهان روح زاینده‌رود، به شکل فرشته‌ای وارد خواب رضا عباسی می‌شود. نقاش از خواب می‌پرد و جای خالی دیوارنگاری‌های محوشدهٔ خود را در جای‌جای کاخ می‌بیند؛ با لابه از مأموران می‌خواهد که نقاشی‌ها را پاک نکنند. مأموران، بی‌سوادی و بی‌هنری شاه را دلیل مأموریتشان برای حذف شاه و دیوارنگاری‌ها اعلام می‌کنند. رضا عباسی با استناد به قصهٔ «شاه‌عباس و دختر ورکچی» مدعی می‌شود که شاه بی‌هنر نیست. شاه با به‌یادآوردن آن افسانه، کم‌کم سبیل و سپس بقیهٔ بدنش نمایان می‌شود. مسوّدهٔ حکایت «شاه‌عباس و دختر ورکچی» در دست رضا عباسی است. رئیس مأموران مسوّده را می‌خواند: «روزی شاه‌عباس با لباسی مبدل به خانهٔ درویشی می‌رود. با چند پرسشی که از دختر ورکچی می‌پرسد و پاسخ‌های رندانه‌ای که از او می‌گیرد، متوجه ذکاوت دختر می‌شود و روز بعد در کسوت شاه به خواستگاری می‌رود. دختر به دلیل اینکه شاه بودن را شغل نمی‌داند؛ ازدواج با او را مشروط به یادگیری هنر و حرفه می‌کند. به‌ناچار پادشاه هنر قالی‌بافی می‌آموزد و دختر به ازدواج با او رضایت می‌دهد». رضا عباسی تمثالی از شاه‌عباس نقاشی می‌کند و شاه‌عباس از روی نقاشی او قالی‌ای می‌بافد که تمثال شاه‌عباس بر آن نقش بسته است. بر همین اساس، مأموران تاریخ ضمن تصدیق هنرمندی او، حکم به ابقایش می‌دهند.

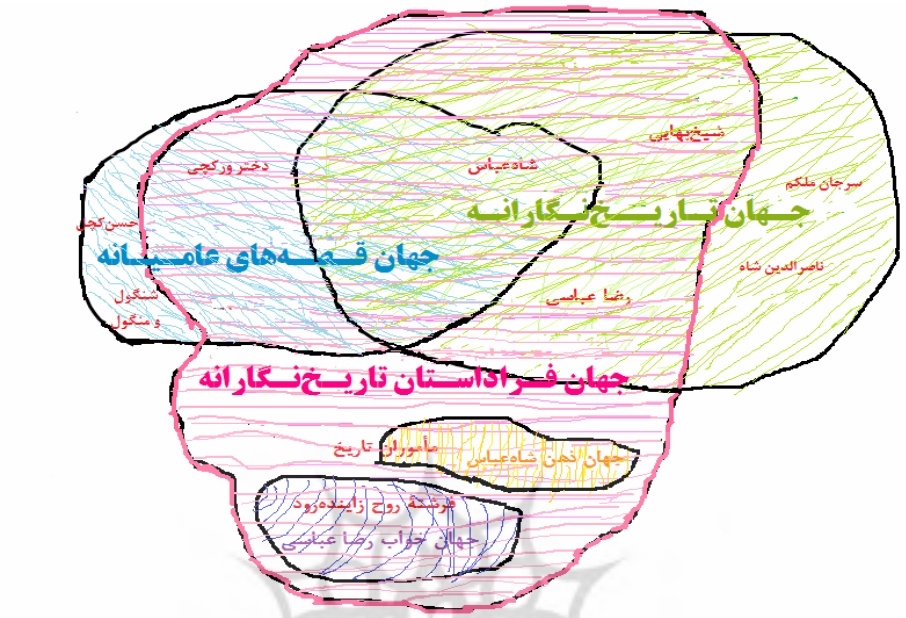
بحث و تحلیل

فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه با تمرکز بر موضوعاتی مانند سوژه‌بودگی، بینامتنیت، ارجاع و ایدئولوژی توجه مخاطب را به رابطهٔ مناقشه‌آمیز تاریخ و داستان معطوف می‌کنند (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۸٤).

۱. سوژه‌های تراجهانی

شخصیت‌های داستان به لحاظ هستی‌شناختی در پنج جهان مختلف قرار دارند؛ اما نفوذ و تعدی آن‌ها به جهان‌های همدیگر، مرزبندی و تمایز هستی‌شناختی جهان‌هایشان را به چالش می‌کشد. جهان نخست، شامل شخصیت‌های تاریخ‌نگارانه است. سوژه‌های جهانِ تاریخ‌نگارانه تداعی‌گر شخصیت‌هایی واقعی مانند شاه‌عباس اول صفوی (فرزند محمد خدابنده)، رضا عباسی (نقاش و نگارگر کاخ عالی‌قاپو)، شیخ بهایی (فیلسوف، معمار و علامه عصر صفوی) هستند که اقداماتشان در کتاب‌های معتبر تاریخ و سفرنامه‌های اروپاییان نوشته و بناهای منتسب به آن‌ها در نهادهایی چون سازمان میراث‌فرهنگی ثبت شده است. جهان دوم، شامل تیپ‌های کلیشه‌شده‌ای مانند شاه‌عباس مبدل‌پوش و دختر ورکچی هستند که نه در تاریخ‌نگاری‌ها، بلکه در افسانه‌های عامیانه حضور دارند. جهان سوم، شامل شخصیت‌هایی است که منحصراً برساختهٔ راوی داستانِ حاضرند. این شخصیت‌ها نه در تاریخ و نه در افسانه‌های عامیانه حضورِ پیشینی ندارند؛ بلکه برای نخستین‌بار، صرفاً توسط راویِ داستان *سبیل شاه‌عباس* برساخته شده‌اند؛ مثلاً «مأموران تاریخ» در این داستان، نه سوژه‌های تاریخی‌اند و نه شخصیت‌هایی از افسانهٔ «شاه‌عباس و دختر ورکچی»؛ بلکه شخصیت‌های فانتزی محض هستند. چهارمین جهان، جهان ذهن شاه‌عباس است: «یک نفر به داخل مغزش آمده بود و همه چیز را جارو می‌کرد و می‌ریخت درون آب زاینده‌رود» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۱۷)؛ و خیالی‌ترین جهان، جهان خواب رضا عباسی است. رضا عباسی خودش در جهان اول، یعنی در جهان تاریخ‌نگارانه است. اما ساحت رویای شخصی هر انسانی با ساحت عینی‌ای که خودِ آن انسان زندگی می‌کند، یکی نیست. به‌خاطر تمایز همین جهان‌هاست که رضا عباسی با دیدن کابوس می‌تواند از خواب بپرد: «روح زاینده‌رود به شکل فرشته‌ای درآمد و رفت به خواب‌های آن نقاش که اسمش رضا عباسی بود. نقاش هراسان از خواب بیدار شد» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۱۷).

بنابراین، فراداستان تاریخ‌نگارانهٔ *سبیل شاه‌عباس* از پنج ساحت هستی‌شناختی تشکیل شده است که در عین ناهم‌سازوارگی و تمایزنمایی، مرزهایشان سیال است و سوژه‌هایشان قابلیت ترددی تراجهانی دارند. سوژه‌ای مانند شاه‌عباس بین جهان‌های پارادوکسیکال افسانه، تاریخ و فراداستان در نوسان است و به طور مشابه، مأموران تاریخ نیز سوژه‌هایی هستند که در سه ساحت ناسازوارِ فراداستان، ذهن شاه‌عباس و تاریخ امکان تردد دارند. تصویر ۱، جغرافیای فراداستان تاریخ‌نگارانه را به‌مثابهٔ جهانی برساخته از کلاژِ جهان – متن‌های پیشین (اعم از جهان‌متن‌های تاریخی یا جهان‌متن‌های ادبی) و سوژه‌هایِ تراجهانی آن‌ها نشان می‌دهد.



تصویر ۱. تعدی سوژه‌ها به جهان‌های روایی پنج‌گانه: جهان تاریخ‌نگارانه، جهان افسانه‌های عامیانه، جهان فراداستان تاریخ‌نگارانه، جهان ذهن شاه‌عباس و جهان خواب رضا عباسی در داستان *سبیل شاه‌عباس* (منبع: نگارنده)

۲. نامتعینی ارجاعات

الف) ابهام ادبی مرجع: فرض سنت ارسطویی این است که برخلاف جهان خیالی داستان، جهان تاریخ به رویدادها و اشخاص واقعی ارجاع می‌دهد. ایدئولوژی پسامدرن، این دوگانه‌سازی ارسطویی را به چالش می‌کشد. «رمان‌های پسامدرن به ما می‌آموزند که هم تاریخ و هم داستان در درجهٔ نخست درواقع به سایر متن‌ها ارجاع می‌کنند. به بیانی دیگر، گذشته را صرفاً به‌واسطهٔ بقایای متنی شدهٔ آن می‌شناسیم. فراداستان تاریخ‌نگارانه عمل ارجاع را به موضوعی پرمسئله و بحث‌انگیز تبدیل می‌کند» (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۸۷).

شخصیت شاه‌عباس به‌خاطر حضورِ همزمان در دو جهان متنافر (جهان تاریخ و جهان قصهٔ «دختر ورکچی») باعث واسازی دوقطبیِ تاریخ و افسانه می‌شود. از همین رو ارجاع به نام «شاه‌عباس» در این داستان، ارجاعی بینامتنی است که بین ارجاع به سوژهٔ تاریخی و سوژهٔ داستانی دائماً در نوسان است. از یک سو، متن به مرزگذاری و برجسته‌سازی تقابل دوگانهٔ جهان‌های عینی و ذهنی همت می‌گمارد، مثلاً با تأکید بر حکایت بودن ماجرای «شاه‌عباس و

دختر ورکچی» بین جهان قصه و جهان تاریخ فاصله‌گذاری می‌کند: «حکایت دست‌نویس قدیمی را از دست رضا عباسی گرفت. عنوان حکایت این بود: شاه‌عباس و دختر ورکچی» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۲۱)؛ از سویی دیگر، متن با سیال‌سازیِ مرجعِ سوژهٔ تراجهانی (شاه‌عباس هم به‌عنوان سوژهٔ واقعی، هم به‌عنوان سوژهٔ خیالی) مرز جهان افسانه و تاریخ را به چالش می‌کشد. شاه‌عباس در آستانهٔ محاکمه برای اتهام به جنایات تاریخی، می‌تواند با استناد به افسانه‌ای که ماهیتاً اعتبار تاریخی ندارد، از جهان واقع‌نمای تاریخ به جهان خیالی افسانه رفت‌وبرگشت کند. اصرار بر مرزگذاری و مرزداییِ متون مبین این است که بقایای تاریخ متنی شده نوعی افسانه است و هر دو برساخته‌هایی زبانی‌اند که از سازوکار روایی مشابه (صناعات زبانی، توجه انتخابی، پیرنگ‌سازی و شخصیت‌پردازی) استفاده می‌کنند.

ابهام ادبی در ارجاع، تنها در سطح بینامتنیت رخ نمی‌دهد. یعنی ابهامِ مرجعِ سوژهٔ تاریخی – ادبی همیشه فقط به‌خاطر تداخلِ جهان‌های ناهمساز آن‌ها نیست؛ بلکه می‌تواند به‌خاطر اسم عامی مانند «مأموران تاریخ» باشد که در تقابل با اسامی خاصی چون «شاه‌عباس»، «رضا عباسی»، و «شیخ بهایی» قرار گرفته است. مأموران تاریخ، هویت پیشینی و قابل‌بازشناسی ندارند و در فرایند شخصیت‌پردازی داستان نیز فقط بر اساس کارکردِ شغلی و معذوریتشان در اجرای فرمان معرفی می‌شوند: «مأموران تاریخ گفتند: ما مأموریم و معذور» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۱۳). گویی هویت آن‌ها مهم نیست، مهم این است که تحت‌الامر نهاد قدرتمند «تاریخ» هستند. درواقع مجموعه‌ای از سوژه‌های ابژه شده‌ای هستند که در انجام‌وظیفهٔ خطیر تاریخ‌نگاری، فاعلی خودآیین نیستند.

ب) ابهام تاریخی مرجع: رضا کاشی (درگذشته به تاریخ ۱۰۱۳ هـ‌ش)، دیوارهای کاخ عالی‌قاپو و چهل‌ستون را به هنر خود آراسته و شاه‌عباس در سال ۹۸۱ هـ‌ش به او لقب «عباسی» داده است (عزت‌زاده، ۱٤۰۰: ۸۱). نگارگری‌هایی با امضای آقارضا، رضا و علیرضا در این دوره برجای‌مانده است. مورخان مسمای هر سه نام را رضا عباسی می‌دانند؛ درحالی‌که استادان نگارگری، به‌خاطر تفاوت قلم‌گذاری تابلوهای منتسب به این نام‌ها، قائل به وحدت وجودی آن‌ها نیستند. از همین رو، اتخاذ رضا عباسی به‌عنوان شخصیتی از این داستان، اشاره به رخنه‌های واقع‌نماییِ تاریخ دارد. نشان‌دادن نفوذپذیری تاریخ‌نگاری و تکثر حقایق تاریخی از مختصات فراداستان تاریخ‌نگارانه است. هاچن (۱۳۸۱: ۲۸۱) رسوخ متنی و ناگزیرِ رویه‌های گفتمانی پیشین را پایهٔ بینامتنیت‌های خودخواستهٔ رمان‌های پسامدرن می‌داند. داستان سبیل شاه‌عباس با بهره‌گیری از رخنه‌های تاریخ‌نگارانه تعمداً از شخصیت‌ها و رویدادهای ناقطعی و تفسیرپذیر استفاده می‌کند.

به‌طورکلی، دال‌ها چه در نظام نشانه‌شناختی ادبی و چه در نظام نشانه‌شناختی تاریخی بر مدلول معینی ارجاع نمی‌دهند. به‌ویژه وقتی ارجاع از نوع بینامتنی است، دال‌ها به هیچ مصداقی در جهان خارج از متن ارجاع نمی‌دهند؛ بلکه صرفاً از متنی به متن دیگر (از تاریخ به افسانه و برعکس) و از یک نظام نشانه‌شناختی به نظامی دیگر (از سبک نگارگری رضا عباسی به هویت تاریخی او) می‌جهند و هرگز به مصداق عینیِ بیرونی دست نمی‌یابند. درواقع این نوع زنجیرهٔ نامتناهی از ارجاعات بینامتنی، هم‌ارزِ اصطلاح «تعویق معنا» در نظریهٔ واسازی دریدا[1]ست.

۳. اقتباس و بینامتنیت تاریخ‌نگارانه

بینامتنیت پسامدرن یکی از نمودهای صوریِ میل به بازنویسی گذشته در زمینهٔ جدید است (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۷۷). یکی از انواع بینامتنیت، اقتباس است. این داستان، اقتباس تاریخ‌نگارانه را به لحاظ مضمونی در دو سطح به نمایش گذاشته است: یکی اقتباسی از افسانهٔ «شاه‌عباس و ورکچی» و دیگری اقتباس از تاریخ‌نگاری‌ها.

در اقتباس تاریخ‌نگارانه، خرده‌بینامتنیت‌هایی مثل اشاره به طراحی سیستم گرمایشی حمام به معماری شیخ بهایی، دیوارنگاری‌های کاخ عالی‌قاپو به هنرمندی رضا عباسی، کور کردن و فرمان کشتن پسران شاه‌عباس به اتهام توطئه علیه پدر دیده می‌شود.

از سویی، بینامتنیتی دیگر نیز بین متن نوشتاری و دیداری وجود دارد که موجد مکالمه‌ای باختینی[2] شده است. بر اساس دسته‌بندی هاچن، روش درگیری خواننده با متن، صرفاً از نوع «گفتن» نیست؛ بلکه آیرونیِ تصویر نیز با «نشان‌دادن»، خواننده را درگیر می‌کند. تصاویری که به نمایش گذاشته شده است متناظر با جهان‌های مختلف سوژه‌هاست: تصویر شاه‌عباس با سبیل‌های چخماقی از جهان تاریخ‌نگارانه، دختر ورکچیِ در حال دوختن شلواری لنگه‌به‌لنگه از جهان افسانه‌ها، مأمورانِ باتوم‌به‌دستِ تاریخ از جهان فراداستان تاریخ‌نگارانه و مأموری با جارو در حال پاک‌سازیِ مغز شاه‌عباس از جهان ذهن شاه‌عباس (تصویر ۲).

1. Jacques Derrida
2. Bakhtinian Dialogis

تصویر ۲. درگیری با متنِ مقصد از طریق نمایش تناظر بین جهان‌ها و سوژه‌ها: شاه‌عباس از جهان تاریخ، دختر ورکچی از جهان افسانه، مأمور تاریخ از جهان فراداستان تاریخ‌نگارانه و مأمور امحا از جهان ذهن شاه‌عباس. (منبع تصاویر: کتاب *سبیل شاه‌عباس* اثر مجید شفیعی)

٤. کارکرد خودبازتابی در برساخته‌نمایی تاریخ

برخلاف رمان تاریخی که سعی دارد با استفاده از شخصیت‌های تاریخی، به قضاوت‌های درون متن، اعتبار برون‌متنی ببخشد، فراداستان تاریخ‌نگارانه سعی در افشای ماهیت بینامتنیِ واقع‌نمایی‌های تاریخی دارد و از این طریق اعتبار احکام عام و مشروعیت قضاوت‌های متن را به چالش می‌کشد (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۸۲). در همین راستا، در اوج هم‌ذات‌پنداریِ مخاطب با شخصیت‌ها، ناگهان راوی از ساحت داستان خارج و وارد ساحت فراداستانی می‌شود. «فراداستان، یعنی داستانی که در درون خود، تفسیری از هویت روایی و زبانی خود ارائه می‌دهد» (Hutcheon, 2013: 1). راوی این داستان نیز، ناگهان با شکستن دیوار چهارم[1]

1. fourth wall

(خطاب قراردادن خواننده)، توضیحاتی فراداستانی در خصوص شیوهٔ داستان‌نویسی‌اش می‌دهد. یعنی با شگرد روایت‌گریِ خودبازتاب‌دهنده متن‌بودگی و برساختگی را یادآوری می‌کند، مثلاً اعتراف می‌کند که قصهٔ اقتباسی‌اش را نسبت به قصهٔ پیش‌متن‌اش تحریف کرده است: «بچه‌های عزیز! در آن حکایت، شاه‌عباس رفت حصیربافی یاد گرفت؛ ولی شاه‌عباس این افسانه رفت و قالی‌بافی یاد گرفت» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۲۵). همهٔ این خودآگاهی‌های روایی (خودبازتاب‌دهندگی‌ها)، کارکردهایی فراداستانی برای اعلام متنیت دارند. به‌ویژه وقتی این اعلام‌ها در نقطهٔ مرزیِ کلاژهای روایی اتفاق می‌افتد، فاصله‌گذاریِ روایی را پررنگ‌تر می‌کنند؛ مثلاً وقتی راوی می‌خواهد از داستانِ محاکمهٔ تاریخ‌نگارانهٔ شاه‌عباس توسط مأموران تاریخ به قصهٔ «شاه‌عباس و دختر ورکچی» تغییر ریل بدهد؛ از گفتگوی مستقیم با مخاطب استفاده می‌کند: «همه بر حافظهٔ آقای نقاش احسنت گفتند. صدای احسنت احسنت‌هایشان در دالان‌های تاریخ پیچید. حالا شما می‌پرسید آن حکایت چه بود. خب! برایتان تعریف می‌کنم: شاه‌عباس یک روز لباس درویشی پوشید و رفت خانهٔ ورکچی» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۲۱). به عبارتی دیگر، راوی از شگرد خودبازتاب‌دهندگی یا به‌قول‌معروف خودآگاهیِ روایی (خطاب قراردادن مخاطبان و اعلام توضیحاتی در خصوص پشت‌صحنهٔ شگردهای داستان‌نویسی) مانند سوزنبانی برای تغییر ریل روایت از متنی به متن دیگر (از تاریخ به افسانه) استفاده می‌کند و با این روش پسامدرنیستی، علاوه بر برجسته‌سازیِ ماهیت بینامتنیِ روایت، بر استحالهٔ مرز جهان‌متن‌ها نیز مبادرت می‌ورزد. در همین چارچوب، راوی در انتهای داستان (در نقطهٔ مرزیِ خروج از جهان داستان) با تأکید بر هم‌ارزیِ برساختگیِ روایت‌ها (روایت تحریف‌شدهٔ اقتباسیِ و روایت قصهٔ پیش‌متن)، بار دیگر دیوار چهارم را می‌شکند و خواننده را خطاب قرار می‌دهد: «حالا اگر علاقه به آن حکایت قبلی (نسخهٔ پیش‌متن حکایت «دختر ورکچی» که مبتنی بر حصیربافی بود) دارید، بروید و بخوانید» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۲٦).

۵. پارودی در گفتمان دگرتاریخ

«یکی از شیوه‌های رمان‌نویسان پسامدرن برای اینکه گذشتهٔ متنی‌شده را عیناً در متنِ زمان حال ادغام کنند، نقیضه‌نویسی است» (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۷۷). پارودی (نقیضه) تقلیدِ آگاهانه و آیرونیک از متنی دیگر است که بیش از شباهت، بیانگر تفاوت است. به بیانی دیگر «تکرار با فاصلهٔ انتقادی است که به‌جای شباهت تفاوت را نشان می‌دهد» (Hutcheon, 2000: 6). پارودی تاریخ‌نگارانه مبتنی بر پارادوکسِ «تفاوت در عین تشابه» است (هاچن، ۱۳۸۱: ۲۷٦). با وجه تشابهش گفتمان تاریخ‌نگارانه را تقلید می‌کند و با فصلِ تفاوتش آن را به چالش می‌کشد. درواقع «همان ساختارها و ارزش‌هایی را که به باد انتقاد می‌گیرد، مورداستفاده و سوءاستفاده

قرار می‌دهد» (هاچن، ۱۳۹۳: ۲٤٤).

الف) مأموران تاریخ: تاریخ‌نگاران مأموران نهادهای قدرت‌اند. تاریخ‌نگار ممکن است تحت‌تأثیر نمود بیرونی نهاد قدرت (تاریخ‌نگاری سیاسی) دست به گزینش سوژه‌های مهم (عموماً پادشاهان و سرداران) و رویدادهای خاص تاریخی (احداث بناها و کاخ‌ها، جنگ‌ها و غیره) بزند، یا اینکه تحت‌تأثیر باورهای ارزش‌گذارانه و کلیشه‌های ایدئولوژیکی که در وجودش درونی شده است (نمود درونی نهاد قدرت)، به‌صورت ناخودآگاهانه رویدادها و سوژه‌هایی را گزینش و واقع‌نمایی کند. در هر دو صورت تاریخ‌نگار به‌مثابهٔ مأموری است که از نهاد قدرت (درونی یا بیرونی) دستور محو یا حفظ سوژه‌های تاریخی را می‌گیرد. گفتمان تاریخ‌نگارانه همواره احداث بناهای تاریخی را ارزش تلقی و میزان آبادانی و رونق ساخت‌وساز را مترادف با لیاقت پادشاه آن دوره قلمداد می‌کند. وجه آیرونیک و پارودی گفتمان تاریخ‌نگارنهٔ داستان مورد پژوهش در این است که مأموران تاریخ (تاریخ‌نگاران) لیاقت حکومت‌داری شاه‌عباس را بر اساس ساخت ابنیهٔ تاریخی نمی‌سنجند و او را به جرم بی‌لیاقتی می‌خواهند از صحنهٔ تاریخ محو کنند؛ از منظر آن‌ها لیاقت پادشاه فقط بر اساس هنر فردی‌اش (هنر حصیربافی، یا وفق این داستان هنر قالی‌بافی) محرز می‌شود. درواقع، ارزش‌های نخبه‌گرای گفتمان تاریخ‌نگارانه در برابر ارزش‌های عامه‌پسندِ گفتمانِ افسانه‌پردازی رنگ می‌بازد. در گفتمان افسانه، پادشاهی شغل نیست، هنر نیست؛ بی‌کاری است. حصیربافی یا قالی‌بافی هنر یا شغلی است که ارزش تلقی می‌شود و دختر ورکچی به‌عنوان نمایندهٔ تودهٔ مردم این ارزش را والا می‌انگارد، نه پادشاهی را. در همین راستا، در این داستان، مأموران تاریخ نیز برخلاف گفتمان رایج تاریخ‌نگارانه، نه سوژهٔ پادشاهی را و نه اقداماتی مانند ساخت سی‌وسه‌پل، حمام شگفت‌انگیز شیخ بهایی و میدان نقش‌جهان و نه هیچ بنای تاریخی دیگر را ارزش نمی‌دانند؛ بلکه هنر بافندگی فردی او را (حصیر به‌عنوان چیزی که ارزش مادی کمی دارد، فقط در گفتمان افسانه ابژهٔ ارزش تلقی می‌شود) ارج می‌نهند. «هر تاریخ‌نویس با گزینش بازنمایی‌هایی خاص از گذشته، برداشت خاص خودش را از تاریخ نشان می‌دهد. پسامدرنیسم به‌نحوی وسواس‌گونه توجه ما را دقیقاً به همین موضوع معطوف می‌سازد که رویدادهای تاریخی و حقایق مسلم تاریخی با هم فرق دارند. داستان پسامدرن حتی اسناد تاریخی را به گونه‌ای برمی‌گزینند که گویی آن اسناد می‌بایست مبین یک مسئله یا یک دیدگاه خاص باشد» (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۸۸).

هاچن لازمهٔ درک پارودی را سه صلاحیت می‌داند: زبان‌شناختی، عام، ایدئولوژیک. در این داستان، صلاحیت عام مخاطب برای درک پارودی در این است که می‌داند وفق هنجارِ گفتمان

تاریخی، تمرکز بر سوژه‌های تاریخی‌ای مانند شاه‌عباس باید باشد، نه یک دختر ورکچی. از همین رو نسبت به انحراف از هنجارِ تاریخ‌نگاری در این داستان آگاهی دارد. سپس مخاطب بر اساس صلاحیت ایدئولوژیک خود در می‌یابد که ارزش‌های نهادینه‌شدهٔ گفتمان تاریخ با ارزش‌های گفتمان افسانه جایگزین شده است؛ درنتیجه علاوه بر اینکه مرز تمایز سوژهٔ عینی – تاریخیِ شاه‌عباس با سوژهٔ خیالی – افسانه‌گون آن زدوده شده است، یک دگرتاریخ (تاریخ‌نگاریِ بدیل) با ایدئولوژی متفاوت به مخاطب عرضه شده است تا از این طریق، نشان دهد رویدادهای تاریخ‌نگاری شده لزوماً امر واقع نیستند؛ برساختهٔ مأموران تاریخ‌اند؛ نه بازنمایی مصادیق عینی. آنچه به‌عنوان امر واقعِ تاریخی عرضه می‌شود، بقایای متنی شدهٔ تاریخ است، نه یک تاریخ محض و بدون سوگیری. «فراداستان تاریخ‌نگارانه در مورد درستی مفاهیم پذیرفته‌شدهٔ تاریخ و هم ادبیات داستانی تردید روا می‌دارد» (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۸۲).

مأموران تاریخ در این فراداستان تاریخ‌نگارانه می‌خواهند وفقِ یک جهان‌بینیِ بدیل، دست به بازتأویل تاریخ بزنند که در آن بازتأویل، ارزش‌های بالقوه‌ای جایگزین ارزش‌های بالفعلِ گفتمان تاریخیِ غالب باشد؛ مثلاً باوجوداینکه «تاریخ‌نگاری دورهٔ صفویه عموماً متوجه شخص پادشاه است» (غفاری‌فرد، ۱٤۰۳: ۷)، در تاریخ‌نگاری بدیلی که این داستان پیشنهاد می‌کند، هم‌پای سوژهٔ تاریخی بالفعلی چون شاه‌عباس، دختر ورکچی نیز سوژهٔ تاریخی بالقوه‌ای برای تاریخ‌نگاری می‌تواند باشد[۱]. به قول سهراب سپهری: «گل شبدر چه کم از لالهٔ قرمز دارد؟»

ب) دختر ورکچی: برخلاف گفتمان تاریخ که در آن، دسترسی رعیت به پادشاه بسیار سخت یا امکان‌ناپذیر است، در گفتمان افسانه، شاه خودش با لباس مبدل به کلبهٔ درویشان می‌رود. برخلاف گفتمان تاریخ که نظام موروثیِ پادشاهی امکان سلطنت را به رعیت بی‌اصل‌ونسب نمی‌دهد، در جهان کارناوالیِ[۲] افسانه، فرودست (کچل فقیر) یک‌شبه صاحب اریکهٔ قدرتِ فرادستان می‌شود و دختری فقیر (دختر ورکچی) با شاهزاده‌ای (شاه‌عباس) ازدواج می‌کند. برخلاف گفتمان تاریخ، در گفتمان افسانه‌ها دختر آفتاب‌مهتاب ندیدهٔ رعیت، باهوش‌تر از پادشاهِ دنیادیده است و می‌تواند با پاسخ‌های معماگون و ضمنی، دل پادشاه را ببرد. یکی از شگردهای پارودی‌سازی که مکرراً هاچن (۱۳۸۱: ۲۹۳، ۲۹۵ و ۲۹۹) به آن اشاره می‌کند، «واژگون‌سازی» است. یکی از انواع واژگون‌سازی‌ها کارناوالی کردن[۳] موقعیت یا به بیانی دیگر

---

۱. به تاریخ‌نگاری‌ای که موضوعش تودهٔ مردم و فرودستان کم‌نام‌ونشان است، «تاریخ از پایین» (History from below) گفته می‌شود (Ludtke, 1995: 4).

2. Carnival

۳. «کارناوال» اصطلاحی است برای مراسمی که در آن، دلقکی از طبقهٔ فرودست، به مدت یک روز اجازه دارد در

وارونه‌سازی رابطهٔ سلسله‌مراتبی شخصیت‌ها و ارزش‌های نهادینه‌شدهٔ گفتمان‌های غالب است.

وفق افسانهٔ مشهور عامیانه‌ای که به‌عنوان پیش‌متنِ این اقتباس مورد استناد قرار گرفته است، دختر ورکچی ازدواجش را مشروط به یادگیری هنری مانند حصیربافی می‌کند و در ادامهٔ افسانه، هنر بافندگی، شاه را ابتدا از مرگ و سپس از اسارت می‌رهاند؛ بنابراین در نسخهٔ پیش‌متن، دخترک ورکچی با شرط ازدواجش مبنی بر هنرآموزی خواستگارش (هنر حصیربافی)، شاه‌عباس را از مرگ نجات داده است و به طور مشابه در نسخهٔ اقتباس نیز دخترک ورکچی، با شرط ازدواجش مبنی بر هنرآموزی (هنر قالی‌بافی)، شاه را از محوشدگی نجات می‌دهد. این اقتباس پارودیک نیز وفق تعریف هاچن، مبتنی بر اصل تفاوت در عین شباهت (تقلید بدون کپی‌برداری) است.

گفتمان افسانه‌های فولکلور، شاه‌عباس را پادشاهی مردمی معرفی می‌کند که با لباسی درویشی به خانهٔ رعایا و مردم عادی سر می‌زند و جویای کسب‌وکار و احوالات آن‌ها می‌شود و معمولاً با پاسخ‌های تعریضی، معماگون و موجز دخترِ خانواده روبه‌رو می‌شود و متعاقبِ آن، عاشق ذکاوت و قناعت دختر. شخصیت دختر در قصهٔ اقتباسیِ موردپژوهش نیز با تکرار الگوی قصهٔ پیش‌متن با شاه‌عباسِ مبدل‌پوش گفتگو می‌کند: «دخترا! پدرت کجاست؟ دختر گفت: رفته دوست را دشمن کند. باز شاه‌عباس پرسید: مادرت چه؟ رفته یک را دو کند. شاه‌عباس فکر کرد. فهمید که حتماً مادر دختر ماماست؛ رفته بچه‌ای را به دنیا بیاورد و پدرش هم حتماً رفته تا طلبش را از کسی بگیرد. باز شاه‌عباس پرسد: خودت چه می‌کنی؟ دختر جواب داد: من هم دو را یک می‌کنم. شاه‌عباس متوجه شد که دختر دو تا شلوار کهنه را برداشته و از آن‌ها شلوار دیگری می‌دوزد» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۲۲). ارزش نهادینه‌شده در این گفتگو، زنِ آرمانی را زیرک و درعین‌حال، مطابقت‌پذیر می‌انگارد که می‌تواند با تنگناهای مالی خود را تطبیق دهد. در همین راستا، دختر با بازیافت دو شلوار کهنه، شلواری قابل‌استفاده می‌دوزد[1]. زنِ آرمانی دنبال همسری با سِمت و جایگاه اجتماعی بالا نیست؛ بلکه حرفه و هنر شوهرش مهم است؛ زیرا موضع لقّ سمت‌ها و مقام‌های عاریتی را نامطمئن می‌بیند. ایدئولوژیِ

جایگاه بزرگی مثل پادشاه بنشیند؛ اما بعد از آن به جایگاه اولیه‌اش تنزل می‌یابد (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ٥۱٤). ازآنجا که کودکان نیز در مقابل امپریالیسم بزرگسالان، در موضع فرودست قرار دارند؛ پارودیِ کارناوالی، بن‌مایهٔ ساختاریِ بسیاری از داستان‌های کودک است.

۱. معنایِ ضمنی پاسخ دختر را این‌گونه نیز می‌توان دریافت که با توجه به اینکه مادر به‌عنوان ماما، یک را دو می‌کند، یعنی اینکه یک نفر را به دو نفر بدل می‌کند؛ بنابراین منظور دختر از اینکه دو را یک می‌کند، به‌معنای تلاش برای وصلت است. چرا که در ازدواج دو نفر تبدیل به یک نفر می‌شود و وفق آن افسانه نیز، دختر با ازدواج، خود را با شاه‌عباس یک می‌کند.

گفتمانِ قصهٔ پیش‌متن با قصهٔ بازآفرین‌شده‌اش همسو است. چراکه هر دو، نقش دختر ورکچی را به‌عنوان نمایندهٔ قشر فرودستِ کارگر و با رویکردی فمینیستی به‌عنوان زن، در نجات قدرتمندترین مرد تاریخ برجسته کرده‌اند.

به تعبیر میخائیل باختین، امکان گفتگو برای دو متنِ تقابلیِ «تاریخ» و «فولکلور» در این فراداستان تاریخ‌نگارانه ایجاد شده است. نتیجهٔ ایدئولوژیکِ این گفتگوی بینامتنی، به نفع گفتمان فرهنگ عامه، اقتدارِ گفتمان نخبه‌گرای تاریخ‌نگارانه را به چالش می‌کشد. پسامدرن، اقتدار هر گفتمانی (حتی اقتدار خودِ گفتمان پسامدرن) را مورد مناقشه قرار می‌دهد (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۸٤). این داستان نیز اقتدار گفتمان رسمی تاریخ‌نگاران در معرفی قدرتمندترین شاه صفوی را مورد تردید قرار می‌دهد و روایت افسانه‌ها (روایت‌های حاشیه‌ای و برون‌مرکزی) را ضمن تحریف، جانشین تاریخ‌نگاری رسمی (جانشین روایت مرکزی و غالب) می‌کند. در این دگرتاریخ، شاه‌عباسِ تاریخی نمی‌تواند حضور خود را در تاریخِ بدیل تثبیت کند؛ مگر اینکه مانند شاه‌عباسِ افسانه‌ها به قشر فرودستِ کارگر و صدای زن (صدای سوژه‌های تاریخیِ برون‌مرکز و حاشیه‌ای) گوش فرادهد. صدای زن، صدایی قابل‌تأمل است که نه با زبان صریح و تک معناییِ مردسالارانه (که شاخصهٔ صدای امرا، علما و تاریخ‌نگاران است)، بلکه با زبانی آیرونیک و چندمعنایی (که به قول هلن سیکسو[1] صدایی زنانه و فرودستانه است) بیان می‌شود: «مادرم رفته یکی را دو کند/ پدرم رفته دوست را دشمن کند/ درویش که دودش راست می‌رود؛ حالا بخاری‌اش کج باشد چه می‌شود؟» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۲۲-۲۳). «از اثرات متکثرگراییِ گفتمانی آن است که مرکزیت موجود در روایت تاریخی و روایتِ داستانی متلاشی می‌شود؛ حاشیه‌ها و کناره‌ها ارزشی تازه کسب می‌کنند و برون‌مرکزها (هم بیرون از مرکزها و هم از مرکز بیرون شده‌ها) موردتوجه قرار می‌گیرند» (هاچن، ۱۳۸۱: ۲۸٦).

ج) رضا عباسی: وفقِ تاریخ‌نگاری‌ها، شاه‌عباس، رضا عباسی را به‌عنوان مدیر کارگاه شاهی هنر منسوب کرده است. از همین رو، عجیب نیست که در این داستان، رضا عباسی به‌مثابهٔ نمایندهٔ گفتمان هنرِ درباری بازنمایی شده است. دیوارنگاری‌هایی که رضا عباسی در کاخ عالی‌قاپو، چهل‌ستون و مسجدشاه انجام داده است، کارکرد تاریخ‌نگاری دارد. به گفتهٔ قاضی میراحمد منشی قمی (۱۳۸۳: ۱۵۱)، رضا عباسی در کشیدن تمثال انسانی و شبیه‌کشی بی‌رقیب بوده است. بنا به ادعای راوی داستان (وفق گفتمان تاریخ‌نگارانهٔ بدیل)، تمثال شاه‌عباس در نقاشی‌های او به دست مأمورانِ تاریخ در آستانهٔ پاک‌شدن است. این در حالی است که رضا عباسی نیز، به‌عنوان نگارگرِ دیوارهای قصر، مانند شاه‌عباس برای جلوگیری از نابودی تقلا

1. Hélène Cixous

می‌کند. رضا عباسی برای ممانعت از امحای دیوارنگاری‌های کاخ‌های شاه‌عباس می‌کوشد و شاه‌عباس برای ممانعت از امحای خودش. در گفتمان تاریخ‌نگارانهٔ بدیل، دیوارنگاری‌های رضا عباسی به‌خاطر درباری بودن (نقش دیوارهای کاخ عالی‌قاپو و چهل‌ستون بودن) ارزش نگهداری ندارند: «نقاش هراسان از خواب بیدار شد و وقتی که دید نقاشی‌های کاخ عالی‌قاپو و جاهای دیگر دارند محو می‌شوند؛ گریه‌اش گرفت. فقط یک سبیل بزرگ دید که وسط زمین و آسمان بود. فریاد زد: نه! نه! نقاشی‌ها را من کشیده‌ام. تصویر شاه را من کشیده‌ام» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۱۷).

پرتره‌های شاه‌عباسِ ثبت‌شده بر دیوار کاخ‌ها، استعاره‌ای از حافظهٔ جمعی ایرانیان از تاریخ و حکومت‌های پیشین است. گفتمان تاریخ‌نگارانهٔ غالب، هنردوستیِ شاه‌عباس صفوی را به‌عنوان امر واقع معرفی کرده است و حتی در همین راستا، *گلستان هنر* به‌عنوان یکی از طلایه‌داران متون تاریخ‌نگاریِ نقاشی ایران، گزارشی از بوسه‌زدن شاه بر دست رضا عباسی را ثبت کرده است. «یک مرتبه، صورتی ساخته‌وپرداخته بود که شاه عالمیان به جایزهٔ آن بوسه بر دست او نهادند» (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۵۱)، اما مأموران تاریخ در داستان (در گفتمان بدیل)، هنردوستی شاه را وقتی ارزشمند می‌دانند که هنر در خدمت دربار و برای کشیدن پرتره‌های مورد پسند او نباشد و شاه دستور آن را به هنرمندش نداده باشد؛ بلکه برعکس، هنرمند آزادانه و با میل خود دست‌به‌قلم شود؛ او به شاه الگو بدهد و شاه از روی نقاشی رضا عباسی الگوبرداری و پرترهٔ خودش را در قالب هنر فردی‌اش (هنر قالی‌بافی که به لطف دختر ورکچی بلد شده است) بازآفرینی کند: «رضا عباسیِ نقاش یک نقاشی کشید که شاه‌عباس وسطش بود. شاه‌عباس هم برای اینکه به تاریخ ثابت کند که کاری بلد است و صاحب‌هنری است آن تصویر را بافت... ازآن‌پس شاه‌عباس، استاد رضا عباسی، تاریخ و همهٔ مأمورانش خوشحال بودند» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۲۵–۲٦). وارونه شدن جایگاه سلسله‌مراتبی شاه و نقاشِ دربار، موجد پارودیِ مبتنی بر واژگون‌سازیِ پایان‌بندی است. به‌جای اینکه رضا عباسی تمثالی را مطابق با خواستهٔ شاه بکشد؛ شاه تمثالی را از روی پرتره‌ای که رضا عباسی به او می‌دهد بر صفحهٔ قالی نقش می‌نماید.

در گفتمان تاریخ‌نگارانهٔ بدیل، هنری اعتبار تاریخی دارد که وامدار گفتمان قدرت نباشد: «مأموران تاریخ که سبیل شاه را گرفته بودند و می‌کشیدند، ایستادند و به نقاش گفتند: ما برای تو ارزش زیادی قائلیم. تو هنرمندی روی سر ما جا داری؛ اما ما باید این را محو کنیم» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۱۸). رضا عباسی که در عالم واقع (بنا به منابع تاریخی)، لقبش را هم وامدار شاه‌عباس است، نه به‌خاطر علاقه‌اش به شاه، بلکه برای حفظ تابلوهایی که از شاه‌عباس کشیده

و نگارگری‌هایی که برای کاخ او انجام داده است دست‌وپا می‌زنـد. از همـین رو، در تکـاپوی اقامهٔ سندی در اثبات هنرمندی شاه‌عباس برمی‌آید تا مأمورانی که در گفتمان دگرتاریخ، عاشـق هنر هستند در خصوص لیاقت شاه تجدیدنظر کنند: «سردستهٔ آن‌ها که یکی از مـأموران تـاریخ بود، روی سی‌وسه‌پل آن حکایت دست‌نویس قدیمی را از دست رضا عباسی گرفت. حکایـت این بود: شاه‌عباس و دختر ورکچی». رضا عباسی از گفتمان تاریخ‌نگارانـه سـندی معتبـر بـرای هنرمندی شاه‌عباس پیدا نمی‌کند (اگرچه اسنادی بر هنرپروری او در تاریخ ثبت شده است)؛ از همین رو، به گفتمان افسانه‌های عامیانه (اسناد بـرون‌مرکـزی و حاشـیه‌ای) متوسـل مـی‌شـود. باتوجه‌به اینکه گفتمان افسانه‌های عامیانه به گفتمان تاریخ‌نگارانـهٔ بـدیلِ ایـن داسـتان نزدیـک است؛ مأموران تاریخ، سندِ رضا عباسی را برای ابقای شاه‌عباس در تاریخ می‌پذیرند. بر اسـاس گفتمان دگرتاریخی که در این داستان آمده است، تأثیر نهـاد قـدرت از حافظـهٔ تـاریخی پـاک می‌شود؛ اما تأثیر هنر در حافظهٔ جمعی ماندگار است؛ همان‌گونه که قـصهٔ شـاه‌عبـاس و دختـر ورکچی در حافظهٔ فولکلور باقی‌مانده است.

کاریکاتوری از پرترهٔ رضا عباسی در کتاب آمده است کـه او را پابرهنـه در حـال کـشیدن نقاشی نشان می‌دهد؛ این تصویر (تصویر ۳)، اقتباسی پارودیک از پرترهٔ رضا عباسی اثـر معـین مصور (۱۰۲٦– ۱۱۰۹ هـق)، است که در موزهٔ هنـر دانـشگاه پرینـستون نگهـداری مـی‌شـود (مصور، ۱٦۷۳). پرتره‌ای که در موزه نگهداری می‌شود، کارکردی تـاریخ‌نگارانـه دارد و تقلیـد پارودیک آن، به‌مثابهٔ نقیضهٔ تصویریِ تاریخ‌نگاری است.

تصویر ۳. تقلید پارودیک امیر مفتون، تصویرگر کتاب *سبیل شاه‌عباس*، از پرترهٔ رضا عباسی که معین مصور آن را در ۱٦۷۳ میلادی نگارگری کرده است (منبع: URL1).

د) قالی‌بافی: قالی دو کارکرد نمادین دارد؛ یکی نماد هویت هنر و ملیت ایرانی است و دیگری با رهیافتی مارکسیستی، مَجاز از تودهٔ فرودستی است که جایگاه کارگران بافنده را برای فرادستانِ بورژوا دارند. جان فوران[1] (۱۳۷۸: ۵۹-٦۵) می‌گوید: در دورهٔ صفویه، زنان ایل به کارهایی مانند قالی‌بافی و پارچه‌بافی مشغول بودند و زنان طبقات فرادست اصلاً کار نمی‌کردند. در راستای همین معانی نمادین، رضا عباسی تمثال شاه را نقاشی می‌کند و شاه‌عباس از روی آن پرتره، خودش را در قاب یک قالی بازمی‌آفریند. این کنش، استعاره‌ای از بازبینی هویت خود در آینهٔ دیگران (در آینهٔ نقاشی رضا عباسی) است. به عبارتی دیگر، باتکیه‌بر شگرد واژگون‌سازی و برخلاف گفتمان غالبِ تاریخ‌نگارانه که شاه خودخواهانه، تصویری که از خودش دارد را به نقاش تحمیل می‌کند؛ در گفتمان بدیل، شاه تصویری که دیگران از او دارند را معیار خودشناسی قرار می‌دهد. خودشناسی از طریق آینهٔ دیگران، مصداق مردمی‌بودن به شمار می‌آید. قالی به‌عنوان نماد تودهٔ فرودست، امکان بازتعریف هویت را به شاه‌عباسی می‌دهد که وفق گفتمان افسانه‌ها، با لباس مبدل (پوشیدن لباس درویشی به‌عنوان بازتعریف هویت) به میان مردم می‌رود؛ هویتی که نه در گفتمان نخبه‌گرای تاریخ‌نگاران، بلکه در چارچوب گفتمان تودهٔ فرودست (گفتمان افسانه‌های عامیانه) به‌صورت قالی (هنر طبقهٔ فرودست) به دست خودِ شاه‌عباس بافته می‌شود. از منظر این داستان، خودنگری شاه از طریق آینهٔ دیگران و بازتعریف هویتش وفق گفتمان طبقهٔ فرودست، باعث رفع تعارضات دیدگاه‌های مأموران تاریخ، رضا عباسی، دختر ورکچی و حتی زاینده‌رود می‌شود: «ازآن‌پس شاه‌عباس، استاد رضا عباسی، تاریخ و همهٔ مأمورانش خوشحال بودند. زاینده‌رود با موج‌هایش می‌رقصید» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۲٦). علاوه بر این، اوج هنر قالی‌بافی و تأسیس کارگاه‌های قالی‌بافی در سراسر اصفهان از جمله اقدامات شاه‌عباس صفوی است و در زمان او صادرات قالی و هنرهای مفید فایدهٔ اقتصادی رونق یافته است (سیوری، ۱۳٦٦: ۱۱٤). بر همین اساس، به‌نحوی استعاری می‌توان گفت شاه‌عباس، تمثال خودش را به‌عنوان رونق دهندهٔ این هنر در قالی می‌بیند.

ه) سبیل و بدن شاه‌عباس: از نظر هاچن (۱۳۹۳: ۲۸۲) اینکه تاریخِ چه کسی بقا می‌یابد، پرسشی است که در کانون توجه رمان‌های پسامدرن قرار دارد، تاریخ شاه‌عباسی که در کتاب‌های تاریخ آمده است (سوژهٔ گفتمان مرکزی) یا شاه‌عباسی که در افسانه‌هاست (سوژهٔ گفتمان برون‌مرکز)؟ «نه! نه! من را محو نکنید! من شاه‌عباس بزرگ صفوی‌ام. من توی کتاب‌های تاریخم» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۹). ارادهٔ تاریخ‌بانان در حذف یا حفظ شاه‌عباس، بار دیگر

1. John Foran

این معمای هاچن (۱۳۸۱: ۲۹٤) را مطرح می‌کند که آیا ما تاریخ را می‌سازیم یا تاریخ ما را؟

سبیل شاه‌عباس نماد اقتدار و اعتبار است و به همین دلیل صداها از سبیل او بیرون می‌آید، نه از دهانی که محو شده است؛ به همین دلیل سبیل شاه‌عباس قدرت نگاه‌کردن دارد، نه چشم‌هایش: «این صداها و حرف‌ها هم از سبیل شاه‌عباس در می‌آمد وگرنه لب و دهانش درون تاریخ محو شده بودند. سبیل شاه‌عباس با حسرت به نقاشی‌های کاخ عالی‌قاپو نگاه کرد» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۱۵–۱٦). داستان در حالتی روایت می‌شود که هنوز سبیل شاه‌عباس (اقتدار و اعتبارش) باقی است و مأموران تاریخ حکم امحای سبیل را اجرایی نکرده‌اند.

در تصویر روی جلد، تمام بدن شاه‌عباس از پایین تا زیر سبیلش حذف شده است، حتی لب و دهانش (تصویر ٤). حذف لب و دهان، یعنی ازدست‌دادن قدرت اقناع و ناتوانی از بیان گفتمان غالبِ تاریخ‌نگارانه: «اگر سبیلش محو می‌شد؛ خودش هم محو می‌شد. هیچ‌چیز از شهرت و آوازهٔ او باقی نمی‌ماند. آبرویش می‌رفت» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۱۸). بدن از منظر پسامدرنیسم متن است. وقتی روی بدن خال‌کوبی می‌شود، متن‌بودگی آن و معنای خاص پهلوانی از آن مشهود می‌شود. سبیل نیز مانند خال‌کوبی بدن، متنی است که معنای اقتدار اجتماعی می‌دهد. فوکو[1] معتقد است که تاریخ با استفاده از گفتمان‌های برساختهٔ قدرت (مانند گفتمان پزشکی، گفتمان قانون، گفتمان حجاب) ضمن تسلط بر بدن‌ها، فرایند تباهی آن‌ها را رقم می‌زند. هاچن (۱۳۹۳: ۲۷٦) ضمن تأیید نظر فوکو مبنی بر فرایند تباه‌شدن بدن توسط تاریخ، می‌گوید: «پسامدرنیسم صداها و نیز بدن‌های روایتیِ پایدار را که برای فهم تاریخ به خاطره متوسل می‌شوند؛ ابتدا تثبیت می‌کند؛ سپس آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌سازد و نهایتاً متفرقشان می‌کند. به عبارتی، پسامدرنیسم مفاهیم سنتی مربوط به سوژه‌بودگی را هم مستقر می‌سازد و هم برمی‌اندازد». این داستان پسامدرن نیز روایت‌گر کشمکش میان دو میل است: یکی میل تاریخ به سلطه‌گری و تباه‌کردن بدن‌ها و دیگری میل سوژه‌های تاریخی بر حفظ اقتدارشان (حفظ سبیل و بقیهٔ بدن).

1. Michel Foucault

تصویر ٤. امحای بدن از پایین‌تنه تا زیر سبیل در طرح روی جلد

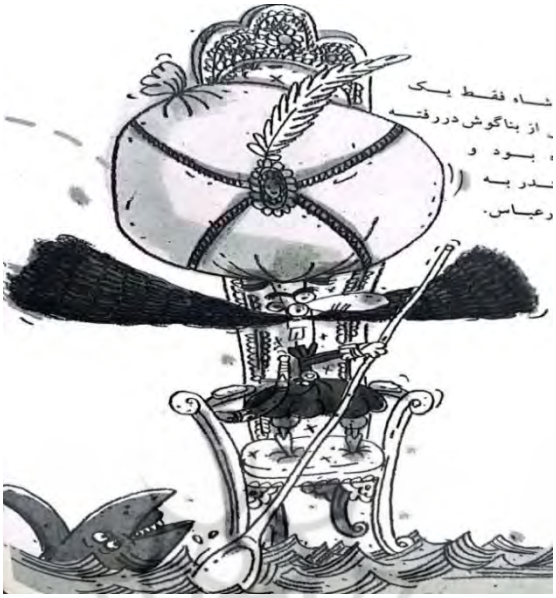
(منبع، کتاب *سبیل شاه‌عباس* اثر مجید شفیعی)

و) زاینده‌رود: زاینده‌رود در پایتخت شاه‌عباس جریان دارد و در این داستان، نماد جریان تاریخِ بدیل (دگر تاریخی برای دورهٔ شاه‌عباس) است. همان‌گونه که شاه‌عباس سر خیلی‌ها را زیر آب کرده است؛ مأموران تاریخِ مجعول می‌خواهند او را در رودخانه (در تاریخِ بدیل) محو کنند: «ته رودخانه معلوم نبود. آن طرف رودخانه یک آبشار بلند بود. اگر از آن آبشار می‌افتاد هزار تکه می‌شد و تکهٔ بزرگش سبیلش بود» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۹). شاه‌عباسی که سوژهٔ تاریخیِ گفتمان غالب (گفتمان تاریخ‌نگاران) است در آستانهٔ نابودی و درعین‌حال تطهیر در جریان آب زاینده‌رود (در گفتمان تاریخ بدیل) است: «همه چیز را جارو می‌کرد و می‌ریخت درون آب زاینده‌رود، لباس بلندش، کلاهش، جواهراتش، کفش‌های قیمتی‌اش، گردن‌بند یاقوتش همه داخل آب ریخته شدند. وقتی همهٔ این‌ها داخل زاینده‌رود افتادند، روح زاینده‌رود به شکل فرشته‌ای درآمد و رفت به خواب‌های آن نقاش» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۱۷). آنچه که از منظر گفتمان تاریخ‌نگارانهٔ رسمی، ذی‌قیمت به شمار می‌رود، در جریان زاینده‌رود (در جریان تاریخ بدیل) غرق می‌شود. زاینده‌رود تعلقاتِ آلوده‌شده به تاریخ صفوی را تطهیر می‌کند. هاچن تاریخ را آلوده به رد پای مؤلفان قبلی و پیش‌پنداشت‌های ایدئولوژیک آنها می‌داند (آلن، ۱٤۰۰: ۲۷۱). روح مطهر و تطهیرگر زاینده‌رود که نیروی حیات‌بخشِ گفتمان تاریخِ برون‌مرکز (تاریخ بدیل) است، در خواب نقاش حلول می‌کند. روح زاینده‌رود (نیروی تاریخ بدیل) که مانند فرشته به خواب نقاش وارد می‌شود، نقاش را از خواب بیدار می‌کند. وفق این داستان رضا عباسی، نقاشی درباری و در خواب غفلت است. وقتی روح زاینده‌رود بسان فرشته رضا عباسی را از خواب می‌پراند، ازآن‌پس رضا عباسی به‌عنوان سوژه‌ای هم‌راستا با گفتمانِ تاریخِ بدیل ایفای

نقش می‌کند. رضا عباسی در تاریخ بدیل، هنرمندی است که به‌صورت خودآیین، نه بر اساس دستور شاه‌عباس، تمثال شاه‌عباس را می‌کشد و شاه‌عباس از او الگو می‌گیرد. رضا عباسی با کمک گفتمان تاریخ بدیل (تاریخی که از قصهٔ «دختر ورکچی» اقتباس شده است) بزرگ‌ترین شاه صفوی را از امحای تاریخی می‌رهاند. از همین روست که شاه‌عباس پس از بافتن پرتره‌ای که از نقاشی رضا عباسی الگوبرداری کرده است، علاوه بر رضایت مأموران و شخصیت‌های تاریخ بدیل (مانند دختر ورکچی)، باعث شادابی و سرزندگی و رقص زاینده‌رود نیز می‌شود: «ازآن‌پس شاه‌عباس، استاد رضا عباسی، تاریخ، و همهٔ مأمورانش خوشحال بودند. زاینده‌رود با موج‌هایش می‌رقصید و بالا و پایین می‌رفت» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۲٦).

ز) شمع حمام شیخ بهایی: شاه‌عباس در دفاع از محوشدگی خود، از افتخار فرمان ساخت بناهای زیادی یاد می‌کند؛ لیکن بیش از اینکه به ساختمان حمام شیخ بهایی ببالد به شمعی که آتش آن را تأمین می‌کرده است، می‌بالد. علت ماندگاری این آتش نامعلوم است و دست‌مایهٔ تاریخ‌نگاری‌های نوینی در خصوص درماندگی دانشمندان در روشن‌کردن مجددش شده. گویی آتشِ این شمع نیز یادگاری مقدس و اسرارآمیز است و حال، محاکمهٔ شاه‌عباس تکرارِ به زنجیر کشیده‌شدن پرومته (خداوند آتش) است، به‌خاطر آتشی که به مردم زمین هدیه داده است.

ح) بندرعباس: داستان با تصویر پارودیکی از تخت شاه‌عباس بر روی آب‌های بندرعباس شروع می‌شود (تصویر ۵) و جملهٔ آغازین داستان در بالای همین تصویر نوشته شده است: «از شاه فقط یک سبیل از بناگوش دررفته مانده بود و یک بندر به نام بندرعباس» (شفیعی، ۱۳۹۷: ۸). این تصویر تلمیحی آیرونیک دارد به بر آب بودن پایه‌های تخت سلطنت شاه‌عباسی که گمان می‌کرد آب‌های «بندرعباس» نام او را در تاریخ زنده نگه خواهند داشت. تصویر، کوسه‌ای را نشان می‌دهد که با دندان‌هایی تیز در انتظار سقوط شاه‌عباس از تخت روانی است که مانند قایقی کوچک در تلاطم آب‌های بندری همنامِ خودش گرفتار شده است. پاروی ضعیفی که در دستان شاه‌عباس است و شاه‌عباس باتکیه‌بر این پارو امید به نجات از حملهٔ آب‌های قدرتمند و کوسهٔ دهان‌گشوده دارد، می‌تواند استعاره‌ای از هنر قالی‌بافی او در گفتمان قصهٔ «دختر ورکچی» باشد که شاه‌عباس را سرانجام از غرق‌شدن در زاینده‌رود به دست مأموران تاریخ (تاریخ‌نگاران) نجات می‌دهد.



تصویر ۵. آیرونی تصویر تخت سلطنت در آستانهٔ سقوط در آب‌های بندرعباس

نتیجه

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که روایت «سبیل شاه‌عباس» با جابه‌جایی مرکز و حاشیه (ارتقای جایگاه فرودستانی چون دختر ورکچی و فروکاستن اقتدار نمادین شاه) امکانی برای صورت‌بندی یک تاریخ‌نگاری بدیل (دگرتاریخ) فراهم می‌کند که در آن صداهای فرودست و روایت‌های فولکلور در کنار منابع رسمی تاریخ، تولید معنا می‌کنند. از منظر تاریخ‌نگاری، این الگو نشان می‌دهد که بازنمایی گذشته در متون ادبی کودک‌ونوجوان نه صرفاً بازتاب تاریخ، بلکه مشارکتی فعال در بازتفسیر و بازنویسی آن به شمار می‌آید. پارودی‌های پسامدرنی همچون *سبیل شاه‌عباس* از یک سو بین امر واقع تاریخی و رویدادهای افسانه‌ای مرزگذاری می‌کنند و از سویی دیگر آگاهانه با شگردهایی صوری مانند تردد تراجهانی سوژه‌های جهان‌های ناسازگارِ تاریخ و افسانه، واژگون‌سازیِ نسبت سلسله‌مراتبیِ سوژه‌های حاشیه‌ای و مرکزی، پارودی‌های بیناگفتمانی، کارناول تاریخِ بدیل، ارجاعات نامتعین، خودآگاهی فراداستانیِ راوی و افشای متنیت مبادرت به مرززدایی دارند.

این رویکرد به‌جای پذیرش حقیقتی واحد و مطلق، وجود روایت‌های گوناگون و حتی متناقض را بخشی از بازی متنی و گفتمانی روایت ادبی می‌انگارد. در راستای تکثرگراییِ گفتمانی، شخصیت‌های برون‌مرکز غیرتاریخی، نه‌تنها نقش مکمل یا تزیینی ندارند، بلکه

به‌عنوان موتور محرک نقد، بازاندیشی و بازآفرینی عمل می‌کنند و مخاطب را به تردید، مشارکت و تأمل دربارهٔ روایت‌های مسلط تاریخی فرامی‌خوانند. باتوجه‌به اینکه مخاطبان کودک گروه سنی «ج» به لحاظ شناختی در مرحلهٔ عملیاتی یعنی در آستانهٔ درونی‌سازی طبقه‌بندی رده‌ای (دسته‌بندی بر اساس نظام سلسله‌مراتبی) هستند؛ می‌توانند جهان‌های ممکنی را تصور کنند که با واژگون‌سازی معیارهای نظام سلسله‌مراتبی گفتمان‌های تاریخ‌نگارانه (مثلاً در موضع ضعف قرارگرفتن شخص اول مملکت) بازتنظیم شده است؛ لذا این‌گونه فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه با کارکردی فبکی[1]، می‌تواند قطعیت نظام طبقه‌بندی‌های گفتمانی را برای کودکان مناقشه‌پذیر نماید. از سویی دیگر، فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه در حوزهٔ ادبیات کودک، نه‌تنها ابزاری زیبایی‌شناختی، بلکه ظرفیتی روش‌مند برای آشنایی‌زدایی از روایت‌های تثبیت‌شده در مطالعات تاریخ‌نگاری هستند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. P4C (Philosophy for Children)

فهرست منابع و مطالعات

آلن، گراهام. (۱٤۰۰). *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

ذهابی، مجتبی؛ الهیاری، فریدون؛ کجباف، علی‌اکبر. (۱٤۰۰). شرفیابی سفیران و پیوند آن با مسئلهٔ اقتدارگرایی و اعمال قدرت شاه بر اساس روایت سفرنامه‌نویسان دورهٔ شاه‌عباس. *تاریخ اسلام و ایران*، (۵۲)۳۱، ۵۷-۸۰. DOI: 10.22051/hii.2020.29409.2176

سیوری، راجر. (۱۳٦٦). *ایران عصر صفوی*. ترجمهٔ کامبیز عزیزی. تهران: سحر.

شفیعی، مجید. (۱۳۹۷). «سبیل شاه‌عباس» در *سبیل شاه‌عباس*. با تصویرگری امیر مفتون. تهران: خط‌خطی.

عزت‌زاده، محمدعلی. (۱٤۰۰). رضا عباسی، اوج هنر تجسمی ایران در دورهٔ شاه‌عباس اول صفوی. *مطالعات هنرهای زیبا*. (۳)۲. ۸۷-۷۳. https://artstudiessj.ut.ac.ir/article_82103.html

عینی فعلی، محمود؛ صحرایی، قاسم و حیدری، علی. (۱۳۹۹). ویژگی قصه‌های شاه‌عباس و خاستگاه آن‌ها. *دوماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه*. (۳٤)۸. ۲۵۳-۲۸۳. https://cfl.modares.ac.ir/article_22036.html

غفاری‌فرد، عباس‌قلی. (۱٤۰۳). *زن در تاریخ‌نگاری صفویه*. تهران: امیرکبیر.

فلسفی، نصرالله. (۱۳٤۷). *زندگی‌نامهٔ شاه‌عباس اول*. ج.۲. تهران: دانشگاه تهران.

فوران، جان. (۱۳۷۸). *مقاومت شکننده: تاریخ تحولات اجتماعی ایران*. ترجمهٔ احمد تدین. تهران: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.

کری، پیتر. (۱۳۹۹). *سرگذشت واقعی دار و دستهٔ کلی*. ترجمهٔ مونا حسینی. تهران: قطره.

مرادی، ایوب. (۱٤۰۰). بررسی نسبت تاریخ و روایت در فراداستان تاریخ‌نگارانه «ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش» اثر جمشید خانیان. *مطالعات تاریخ فرهنگی (پژوهش‌نامه انجمن ایرانی تاریخ)*، ۱۳ (٤۸)، ۱۳۹-۱۱۵. https://www.chistorys.ir/article_203601.html

مصور، معین. (۱٦۷۳). پرترهٔ رضا عباسی [نگارگری]. *موزه هنر دانشگاه پرینستون، مجموعه گارت مکمن*، شماره دسترسی ۲۰۱۱-۶۳. https://artmuseum.princeton.edu/object-package/muin-musavvir-portrait-reza-abbasi/9993

مک‌هیل، برایان. (۱۳۹۲). *داستان پسامدرنیستی*. ترجمهٔ علی معصومی. تهران: ققنوس.

منشی قمی، قاضی میراحمد. (۱۳۸۳). *گلستان هنر*. به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.

نیکولایوا، ماریا. (۱۳۸۷). «بزرگ‌شدن، دوراهی ادبیات کودک» در *دگرخوانی‌های ناگزیر*. ترجمهٔ غزال بزرگمهر. به اهتمام و گردآوری مرتضی خسرونژاد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

هاچن، لیندا. (۱۳۸۱). «بینامتنیت، هجو و گفتمان‌های تاریخ» در *ادبیات پسامدرن*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

هاچن، لیندا. (۱۳۹۳). «فراداستان تاریخ‌نگارانه، سرگرمی گذشته» در *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

هاچن، لیندا. (۱۳۹٦). *نظریه‌ای در باب اقتباس*. ترجمهٔ مهسا خداکرمی. تهران: مرکز.

Adhikari, T. P. (2024). “Self-Reflexivity and Historiographic Metafiction: The Intersection of Public and Private Spheres in Peter Carey’s True History of the Kelly Gang”. *The Creative Launcher*, vol. 9, no. 5, pp. 129-36, doi:10.53032/tcl.2024.9.5.14.

Aissa Bokhtache, F. Z. & Abu Taleb, H. (2024). "Historiographic Metafiction: A Study of Susan Abulhawa’s the Blue Between Sky and Water". *Theory and Practice in Language Studies*. 14(1). Pp 265-272. DOI: https://doi.org/10.17507/tpls.1401.31

Bettina, M., (2019). *Historiographic Metafiction in North America, A Comparative approach*. Germany: KOPS Universität Konstanz.

Hutcheon, L.(1988), *A Poetics of Postmodernism*. New york and London: Routledge. ISBN 9780415007061.

Hutcheon, L.(2000), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press. Dd. Urbana and Chicago 2nd. https://www.press.uillinois.edu/books/?id=p069383

Hutcheon, L.(2013). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfred Laurier University Press.

Kakasch de Zalonkemen, E. (1877). *Iter Persicum*, ou, description du voyage en perse entrepris en 1602, (C. Schaefer; Trans.), Paris: Librairie Orientale.

Ludtke, A. (1995). Introduction (translated by W. Templer). In Ludtke, A. (Ed.). *The History of Everyday Life*: *Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*. Princeton University Press. Princeton Nj 3-40.

Matthee R. (2025). Shah ‘Abbās I: The Myth, the Monarch, and the Man. *Iranian Studies*; 58(2):214-234. doi:10.1017/irn.2025.1

Olearius, A. (1719). *The Voyages and Travels of Travels of the Abassadors Sent by Fredrik, Duke of Hulstein, to the Grat Duke of Muskovi and the King of Persia.* Vol (1), London: Thomas Basset and Richard Chiswell.

White, H., (1978). *Tropics of Discours, Essays in Cultural Criticism.* Baltimore, Md: The Johns Hopkins University Press.

Wydrzynska, E. (2021), ‘I shouldn’t even be telling you that I shouldn’t be telling you the story’: Pseudonymous Bosch and the postmodern narrator in children’s literature. *Language and Literature*, *30*(3), 229-248. https://doi.org/10.1177/09639470211009748 (Original work published 2021).

URL1: https://picryl.com/media/muin-portrait-of-riza-i-abbasi-1673-princeton- university-c0b50d